تخلیقی عمل

وزیر آغا

حقوق	بحقِ مصنّف محفوظ
پہلی بار	اکتوبر ۱۹۷۰ء
قیمت	[redacted] روپے
کتابت	تمکین شیرازی
مطبع	استقلال پریس لاہور
سرورق	اسلم کمال
ناشر	نصرت انوار

دوسری چھاپ

مکتبۂ اردو زبان

ریلوے روڈ۔ سرگودھا

و - ع - خ کی یاد میں !

چلی کب ہوا، کب مٹا نقشِ پا
کب گری ریت کی وہ رِدا
جس میں چھپتے ہوئے تُو نے مجھ سے کہا،
آگے بڑھ، آگے بڑھتا ہی جا
مُڑ کے تکنے کا اب فائدہ ؟
کوئی چہرہ، کوئی چاپ، ماضی کی کوئی صدا — کچھ نہیں اب
اسے گلّے کے تنہا محافظ ! ترا اب محافظ خُدا

میرے ہونٹوں پہ کف
میرے رعشہ زدہ بازوؤں سے لٹکتی ہوئی گوشت کی دھجیاں
اور لاکھوں برس کا بڑھاپا
جو مجھ میں سما کر ہمکنے لگا

مجھ کو ماضی سے کٹنے کا کچھ غم نہیں
اپنے ہم زاد کو رُو برُو پا کے مَیں غم زدہ بھی نہیں
یہ عصا، جھکتے شانوں پہ کالی عبا، اور گلّے کے چلنے کی پیہم صدا
اب یہی میری قسمت، یہی آسرا

ترتیب

(۱) چند بنیادی باتیں

(۲) تخلیقی عمل کا حیاتیاتی پہلو

(۳) دائرہ اور خطِ مستقیم

(۴) تخلیقی عمل —— دیومالا کی نُبت میں!

(۵) تاریخ کا تخلیقی عمل

(۶) تخلیقی عمل —— فنونِ لطیفہ میں!

(۷) تخلیقی عمل

(۸) کچھ اس کتاب کے بارے میں

مصنّف کی دُوسری تصانیف

مسرّت کی تلاش	(مضامین)
اردو ادب میں طنز و مزاح	(تنقید)
خیال پارے	(انشائیے)
نظمِ جدید کی کروٹیں	(تنقید)
شام اور سائے	(نظمیں)
اُردو شاعری کا مزاج	(تنقید)
چوری سے یاری تک	(انشائیے)
تنقید اور احتساب	(تنقید)
دِن کا زرد پہاڑ	(شاعری)

چند بُنیادی باتیں

چند بنیادی باتیں

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

اگر یوں ہے تو قدرتی طور پر یہ سوال سر اٹھائے گا کہ کیا ان دونوں سطحوں کا باہمی رشتہ پہلے ہی

سے مقرر اور متعین ہے یا کسی مقام پر قدر و اختیار کا مظاہر بھی کرتا ہے؟ —— جبر اور قدر کا یہ مسئلہ نہایت قدیم ہے اور صدیوں تک جبریہ اور قدریہ کے مابین بحث و تمحیص کا موضوع بنا رہا ہے۔ پہلی جماعت کا خیال ہے کہ ہر شے کی باگ ڈور غیب کے ہاتھ میں ہے۔ دوسری کا یہ مؤقف ہے کہ ہر شے مختار ہے اور اپنا مستقبل خود تراشتی ہے۔ اِس ضمن میں بہترین نظریہ حدیث شریف میں ملتا ہے،

اَلْاِیْمَانُ بَیْنَ الْجَبْرِ وَالْقَدْرِ ہ

(ایمان جبر اور قدر کے درمیان ہے[1])

خود حقیقت بھی جو ازلی و ابدی ہے اپنے "اظہار" میں ان دونوں اصولوں کو استعمال کرتی ہے مگر اس طور کہ جب جبر (شانت رُوپ) غالب نظر آتا ہے تو یوں لگتا ہے جیسے حقیقت حدود کے اندر سکون پذیر ہو گئی ہے اور جب قدر (جوالا مکھی رُوپ) مسلط ہوتا ہے تو وہ حدود کو توڑ کر باہر کی طرف لپکتی ہوئی دکھائی دیتی ہے[2]۔ حدود سے اوپر اُٹھنے کا عمل بنیادی طور پر ایک تخلیقی عمل ہے جسے قدر کے تحت شمار کرنا چاہیئے۔ وجہ یہ کہ تخلیقی عمل ایک سے دوسرے مدار میں چلے جانے کا نام ہے۔ یوں پہلے مدار کے جملہ بندھن اور رشتے ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں اور حقیقت اپنے شانت رُوپ سے باہر آنے کی دُھن میں ریشم کے کیڑے کا سا کردار ادا کرتی ہے۔ یعنی اپنا ہی عرفان حاصل کرنے کی ایک ایسی طلب کے تحت جو خود بخود اس کے اندر پیدا ہو گئی تھی وہ ریشم کے جال

---

[1] حضرت علیؓ سے مندرجہ ذیل قول منسوب ہے،

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

[2] كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَانٍ ہ

(وہ ہستی ہر روز (ہر لمحہ) ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے)

کو تار تار کرتی ہے اور باہر نکل آتی ہے۔ مگر کچھ ہی عرصے کے بعد وہ دوبارہ اپنے گرد ایک جال سا بُننے لگتی ہے یہ گویا جبر کی ایک صورت ہے۔ دوسرے لفظوں میں حقیقت کا شانت رُوپ میں سونے اور وہاں سے جوالا مکھی رُوپ میں بیدار ہوکر دوبارہ شانت رُوپ میں مبتلا ہونے کا سارا عمل تو جبریت کے تابع ہے۔ مگر شانت رُوپ کے بطون سے جوالا مکھی رُوپ کا اچانک ظہور اختیار کی ایک صورت ہے اور کسی سابقہ عمل کی نقل نہیں۔ اس کتاب میں یہی مؤقف اختیار کیا گیا ہے۔

حقیقت اولیٰ بنیادی طور پر وحدت کی علم بردار ہے۔ مگر وہ ایک سے انیک میں ڈھل کر کثرت کا مظاہرہ بھی کرتی ہے۔ یوں ہست کا ایک پیچیدہ، بوقلموں اور تہ در تہ نظام ابھر آتا ہے۔ مگر انسان نے جب بھی ہست کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کی ہے، وہ پیچیدگی سے سادگی اور انیک سے ایک کی طرف بڑھتا چلا گیا ہے۔ اس سے بعض اوقات یہ تاثر بھی مرتب ہوا ہے کہ رنگوں اور تہوں کی حامل یہ کائنات سمندر کی سطح پر مچلتی ہوئی ان موجوں کے مانند ہے جن کی اپنی کوئی ہستی نہیں مثلاً تصوّف نے کائنات کے مظاہر کو رسّی میں سانپ کے مماثل قرار دیتے ہوئے انہیں سراب یا مایا کا نام دیا ہے اور کہا ہے کہ جو کچھ نظر آتا ہے وہ حقیقی نہیں بلکہ محض حقیقت کی پرچھائیں ہے[1] مگر پرچھائیں نہ صرف بے رُوح ہوتی ہے بلکہ اصل کا ایک نہایت ناقص اور غیر معتبر نمونہ بھی۔ چنانچہ کائنات کے وجود کو محض ایک پرچھائیں قرار دینے کا یہ مطلب ہوگا کہ اس کی فعّال حیثیت اور لامحدود امکانات ہی سے انکار کر دیا جائے۔ تصوّف کا ایک بہت بڑا عطیہ یہ ضرور ہے کہ اس کے طفیل ٹکڑوں اور قاشوں میں بٹی ہوئی کائنات کے مقابلے میں حقیقت کی سادگی اور یکتائی کا تصور عام ہوا لیکن ساتھ ہی یہ بات بھی غلط نہیں کہ تصوّف نے مظاہر کو سراب یا مایا قرار دے کر حقیقت کے محض ایک رُخ کو اُجاگر کیا۔ چنانچہ یہ نظریہ محدود سا ہو کر رہ گیا۔ دوسری طرف جب مادہ پرستوں

---

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

نے سامنے کی اشیاء ہی کو حقیقی سمجھا اور ان کے پیچھے کسی اور حقیقت کے وجود سے یکسر انکار کر دیا تو ان کے تصورات بھی بالکل یک طرفہ ہو کر رہ گئے۔ اصل بات یہ ہے کہ حقیقت کے دو رُوپ ہیں ـــــ وحدت کا رُوپ جو اس کا اوّلین اور بنیادی رُوپ ہے اور کثرت کا رُوپ جو اس کے اندر سے طلوع ہوتا ہے اور ہر چند کہ وہ اس عمل میں خود کو صَرف کر ڈالتا ہے۔ تاہم اس سے خود حقیقت کے اوّلین اور بنیادی رُوپ کی ایک نئی اور نسبتاً زیادہ روشن پَرت سامنے آجاتی ہے۔ زیرِ نظر کتاب کا مدّعا اس مؤقف کا اظہار ہے کہ زندگی کو محض فریبِ نظر کہہ کر مسترد نہیں کرنا چاہیئے بلکہ اسے حقیقی قرار دے کر اس کے حیاتیاتی، معاشرتی، اساطیری، تاریخی اور جمالیاتی مظاہر کی تہ میں کار فرما تخلیقی عمل کا جائزہ لینا چاہیئے۔ تاکہ وہ رشتہ دریافت ہو سکے جو حقیقت کی دونوں صورتوں میں موجود ہے۔

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

خود کو للکار رکھا ہے۔

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

تخلیقی عمل کا حیاتیاتی پہلو

تخلیقی عمل کا حیاتیاتی پہلو

○

تخلیق کے انتہائی پُراسرار عمل کا احاطہ کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ پہلے حیاتیاتی سطح پر اس کا جائزہ لیا جائے۔ حیاتیاتی سطح پر زندگی ابتداً محض بقائے نسل کے مقصد کے تابع تھی لیکن جیسے جیسے وہ ارتقا پذیر ہوئی تو انفرادیت کے اظہار کا عمل زیادہ فعّال ہوتا چلا گیا۔ آج صورت یہ ہے کہ نچلی سطح پر تو زندگی کا مقصد نسل کی بقا کے سوا اور کچھ نہیں لیکن اوپر والی سطح پر وہ فرد کے ذریعے اپنا اظہار کر رہی ہے[1]۔ فی الواقعہ فطرت کا مدعا زندگی کا تسلسل ہی نہیں، اس کا ارتقا بھی ہے اور ارتقا کسی سیدھی صاف سڑک پر نپے تُلے قدم اٹھانے کا نام نہیں۔ ارتقا تو ہمیشہ کسی غزال کی طرح چوکڑیاں بھر کر فاصلہ طے کرتا ہے اور یہ چوکڑیاں جبھی ممکن ہیں کہ نسل کے خول کو توڑ کر باہر کی طرف لپکنے کی آرزو شدت اختیار کر جائے۔ ارتقا کی نچلی سطحوں پر یہ آرزو کم زور اور مدھم سی ہوتی ہے

---

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

جب کہ اوپر والی سطح پر یہ مستحکم ہو جاتی ہے۔ اسی لیے ارتقاء کی رفتار بھی تیز تر ہونے لگتی ہے

نچلی سطح پر زندگی تنوع اور بوقلمونی سے ایک بڑی حد تک تہی ہوتی ہے۔ وجہ یہ کہ اس سطح پر زندگی کا ایک رُخ ہی زیادہ شوخ ہوتا ہے اور وہ دوئی پوری طرح وجود میں نہیں آتی جو بوقلمونی اور تنوع کی محرک ہے۔ یہ نہیں کہ اس سطح پر "دوئی" کا فقدان ہوتا ہے۔ کیونکہ اگر ایسا ہو تو زندگی کا ارتقاء ہی رُک جائے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ اس سطح پر ایک کے دو میں بٹ جانے کا عمل بے حد سادہ ہوتا ہے۔ اس قدر کہ جب ایک دو میں تقسیم ہوتا ہے تو بھی دونوں اجزا کی یک رنگی اور مماثلت قائم رہتی ہے۔ مثال کے طور پر اگر زندگی کی سب سے نچلی سطح یعنی خوردبینی یک خلوی جسم[1] (امیبا) کو کاٹیں تو وہ از خود دو قائم بالذات اور زندہ حصّوں میں بٹ جائے گا لیکن جسم سے ان حصّوں کی نہایت قریبی مشابہت بہر طور قائم رہے گی۔ اس کی دوسری صورت پیوند[2] ہے جس کے ذریعے ایک جسم سے ایک ویسا ہی دوسرا جسم پیدا ہو جاتا ہے۔

ارتقاء کا اگلا قدم وہ ہے جب زندگی پیوند کے بجائے بیضہ[3] کے تابع ہو جاتی ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ وہ تمام اجسام جو بطور پیوند جنم لیتے ہیں، ایک دوسرے کے مماثل ہوتے ہیں جب کہ بیضہ سے پیدا ہونے والے اجسام لازمی طور پر تنوع کا اظہار کرتے ہیں[4] جس کا مطلب یہ ہے کہ آبائی جسم کی پیوند کے ذریعے تقسیم ارتقاء کی دوڑ میں ایک بالکل ابتدائی قدم ہے جس کی مدد سے ایک دو میں بٹ تو جاتا ہے لیکن ہیئت اور وصف کے اعتبار سے ایک ہی رہتا ہے جب کہ بیضہ کی تقسیم کا امتیازی وصف ہی یہ ہے کہ اس کے باعث ہر نیا جسم پہلے سے مختلف ہوتا ہے۔

مگر بیضہ سے زندگی کی پیدائش کا عمل بیجائے خود دو مدارج سے گزرتا ہے۔ ان میں سے پہلا

---

[1] Microscopic one-celled Creatures

[2] Bud

[3] Egg

[4] مثلاً ثمر بہشت آم کی پیوند سے ویسا ہی آم کا پودا پیدا ہوگا جب کہ اس کی گٹھلی سے پیدا ہونے والا پودا اپنے آبائی پودے سے مختلف ہو جائے گا۔

درجہ وہ ہے جب بیضہ تخلیقی جرثومہ[1] کی مدد کے بغیر ہی زندگی کو جنم دے ڈالتا ہے اور دُوسرا درجہ وہ جب بیضہ اور تخلیقی جرثومہ کے اتصال سے زندگی جنم لیتی ہے۔ پہلی صورت میں زندگی کا تنوّع وجود میں تو آتا ہے لیکن یہ اس قدر شدید نہیں ہوتا جتنا دوسری صورت میں۔ چنانچہ ارتقاء کا اگلا قدم وہ ہے جب حیات کے تسلسل کا عمل جنسی عمل کے تابع ہو جاتا ہے۔ یعنی جب زندگی کی پیدائش مادہ اور نَر یا بیضہ اور تخلیقی جرثومے کے ملاپ سے ہونے لگتی ہے۔

اس سلسلے میں قدیم زمانے سے یہ خیال بہت مقبول رہا ہے کہ ابتدا میں نَر اور مادہ یک جا تھے پھر جُدا ہوئے اور جب سے اب تک ایک ہو جانے کے لئے بے قرار ہیں۔ افلاطونی نظریئے کے مطابق ابتداً ہر جسم کے دو چہرے، چار ہاتھ اور چار ٹانگیں تھیں جس سے مراد تھی کہ نَر اور مادہ ایک ہی جسم میں موجود تھے۔ یہ عقیدہ ہندوؤں کے ہاں بھی موجود ہے۔ بالخصوص جب وشنو اور شو کی شکتیوں کا ذکر آتا ہے تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ دیوتا بیک وقت نر بھی ہے اور مادہ بھی! خود انسانی جسم میں نَر اور مادہ کی اس ابتدائی ہم آہنگی کے شواہد آج بھی موجود ہیں۔ یعنی مرد کے جسم میں عورت اور عورت کے جسم میں مرد کے نشانات ابھی تک باقی ہیں۔ نفسیات نے بھی مرد کے ہاں زنانہ صفات[2] اور عورت میں مردانہ صفات[3] کا بار بار ذکر کیا ہے جس سے نر اور مادہ کی ابتدائی ہم آہنگی یعنی دو جنسیت[4] کا ثبوت ملتا ہے۔ دو جنسیت یا ہرموفروڈو ٹرم کی ترکیب قدیم یونانی دیوتا ہرمیز[5] اور دیوی الیفروڈائی ٹی[6] کے ناموں کو ملا کر مرتب کی گئی ہے۔ مقصود یہ بتانا ہے کہ دو جنسیت زندگی کا وہ دَور تھا جس میں جسم تیز رفتار ہرمیز اور پرکشش الیفروڈائی ٹی کے متضاد اوصاف کی آماجگاہ تھا یعنی جب جسم خود ہی طالب اور خود ہی مطلوب تھا۔ این۔ جی بیرل[7] نے بعض سمندری اجسام[8] کا ذکر کیا ہے جن میں آج بھی جنسی تخصیص موجود

---

1. Sperm
2. Anima
3. Animus
4. Hermaphroditism
5. Hermes
6. Aphrodite
7. N. J. Berril—Sex & Nature of Things p 28
8. eg Sea Squir

نہیں۔ یعنی ان کا جسم بیک وقت نر بھی ہے اور مادہ بھی۔ چنانچہ وہ اپنے اس خیال کا برملا اظہار کرتا ہے کہ کمر کی ہڈی والے تمام حیوانوں کا جدِ امجد سمندری اجسام کا یہی وہ کنبہ ہے جو تسلاً جنسی تخصیص سے بے نیاز اور کلیتاً دوجنسیا ہے۔ درختوں پر نر اور مادہ پھولوں کا بیک وقت وجود آج بھی مشاہدہ کیا جا سکتا ہے جو زندگی کے اسی خاص دور کی نشان دہی کرتا ہے۔

مگر زندگی چاہے جنسی تخصیص کی مظہر ہو یا ایک ہی جسم میں نر اور مادہ کے بیک وقت وجود کو پیش کرے۔ وہ بہرحال "تقسیم" کے عمل ہی کو پیش کرتی ہے۔ جوہر، زندگی، کائنات — ان سب میں ارتقاء کی پہلی جست ایک کی دو میں تقسیم سے وجود میں آتی ہے۔ خود زمینی زندگی کے بارے میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ ابتدا میں حیوان اور پودے تک میں کوئی تفریق یا دوئی موجود نہیں تھی اور آج بھی سمندر کی تہ میں ایسے اجسام مل جاتے ہیں جن کے بارے میں یہ فیصلہ کرنا بے حد مشکل ہے کہ انہیں پودوں کے زمرے میں شامل کیا جائے یا حیوانوں کے۔ چنانچہ یہ بہت بعد کی بات ہے کہ جب سورج کی روشنی فزوں ہوئی تو زمینی زندگی از خود قسموں میں بٹنے لگی یعنی ارتقاء کی ایک سمت میں وہ اجسام چل پڑے جو کلوروفل[1] کے حامل تھے (مثلاً پودے) اور دوسری سمت میں وہ اجسام جو کلوروفل سے محروم تھے (مثلاً حیوان) اور جو شاید کلوروفل کی اسی کمی کو پورا کرنے کے لئے ہر اُس شے کو کھا جانے پر مائل ہوئے جو کلوروفل سے لبریز تھی۔ چنانچہ آج بھی انسان اور حیوان اپنی خوراک کا معتدبہ حصہ درختوں اور پودوں ہی سے حاصل کرتے ہیں۔

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

---

[1] Chlorophyll

مگر تخلیق کے انداز بھی نرالے ہیں کیوں کہ یہ ابتداً تو ایک کی دو میں تقسیم سے وجود میں آتی ہے لیکن اس کے بعد نئی نسل کو جنم دینے کے لئے، دو کے انفصال یا ملاپ میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ پھر اس ملاپ کی بھی دو صورتیں ہیں — پہلی وہ جب ایک ہی جسم میں نر اور مادہ کے متضاد اوصاف اُبھر آتے ہیں (دو جنسیت) اور دوسری وہ جب یہ اوصاف الگ الگ جسموں میں خود کو مقید کر لیتے ہیں۔ فطرت کی رُو سے اوّل الذکر صورت ایک ناقص عمل تھا کہ ہر بار ایک ہی جسم کے نر اور مادہ کے ملاپ سے تنوع کے کم ہونے اور یوں نسل کے کم زور پڑ جانے کا خطرہ تھا (غور کیجئے کہ مشینی یک رنگی قدرت کو بھی منظور نہیں)، چنانچہ آج اعلیٰ نسل پیدا کرنے کے لیے مختلف نسلوں کے امتزاج کا رجحان سائنسی نقطۂ نظر سے مستحسن قرار پایا ہے کہ اس سے ایک بہتر نسل وجود میں آتی ہے۔ عام انسانی زندگی میں بھی قریبی رشتہ داروں کے جنسی ملاپ کو ہمیشہ خوف[1] اور نفرت کی نظروں سے دیکھا گیا ہے جو فطرت کی تنوع پسندی پر دال ہے۔ پودوں تک میں پار باروری[2] کو بہت زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ اور بعض بیج تو ایسے بھی ہوتے ہیں جنہیں فطرت پَر عطا کر دیتی ہے تاکہ وہ اپنی جنم بھومی سے دُور جا کر دھرتی میں اپنی جڑیں اتاریں اور یوں ارتقا کا عمل "نئے روابط" کے تابع رہے۔ انسانی زندگی میں فطرت کا یہ اہتمام اس صورت میں ظاہر ہے کہ عورت ہمیشہ دُور دیس سے آنے والے پر اپنی جان نچھاور کرتی ہے۔ پردیسی سے پریت کی یہ روایت اردو اور ہندی گیت کی اساس ہے۔ کہنے کا مقصد محض یہ ہے کہ دو جنسیت ارتقا کے نقطۂ نظر سے ایک ناقص اقدام تھا کہ اس سے تقسیم پورے طور پر وجود میں نہ آسکی۔ اور اس لئے فطرت نے جنسی تخصیص کے عمل[3] کو تحریک دی اور تخلیقی جرثومہ کے لئے ایک الگ تھیلا (یعنی نر) اور بیضہ کے لئے ایک دوسرا

١ے Incest Dread

٢ے Cross-Fertilization

٣ے Gonochorism

تھیلا (یعنی مادہ) مہیا کر دیا۔ اس عمل سے زندگی کی جو رنگارنگی اور تنوع وجود میں آیا اس سے کون آشنا نہیں۔

دو جنسیت میں حرکی کیفیات کی کمی ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ اجسام جو دو جنسیت کے مظہر ہیں، لازمی طور پر سُست یا زمین کے ساتھ بُری طرح وابستہ ہوتے ہیں[1] مگر جنسی تخصیص کے عمل میں رفتار اور حرکت تیز ہو جاتی ہے۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ ایک ہی جسم میں نر اور مادہ کے بیک وجود سے حصولِ منزل کی شدید آرزو پیدا ہی نہیں ہوتی۔ ازدواجی زندگی کی محبت اسی لئے پُرسکون ہے کہ اس میں "منزل" ہمیشہ سامنے پلنگ پر براجمان نظر آتی ہے جب کہ غیر ازدواجی محبت میں عاشق اور محبوبہ کے درمیان جسمانی فاصلے کے علاوہ بہت سی سماجی دیواریں بھی حائل ہوتی ہیں۔ چنانچہ اگر عاشق کے ہاں مجنونانہ کیفیت پیدا ہو جائے اور وہ ذہنی، جذباتی اور جسمانی سطح پر متحرک ہونے لگے تو بات سمجھ میں آتی ہے بالکل اسی طرح دو جنسیت میں مبتلا اجسام طمانیت، سکون اور سُست روی کے مظہر ہوتے ہیں جب کہ جنسی تخصیص سے بُعد اور بُعد سے حرکت پیدا ہونے لگتی ہے۔ گویا فراق، بُعد یا تقسیم ہی سے جذبے کی چوکڑی وجود میں آتی ہے اور یہی چوکڑی ارتقاء کی سب سے بڑی معاون بھی ہے۔

حیاتیاتی سطح پر تخلیقی عمل سے آشنا ہونے کے لئے جنسی تخصیص کے اس عمل کو سمجھنے کی اشد ضرورت ہے۔ اس ضمن میں تخلیقی جرثومہ اور بیضہ کا ذکر ہو چکا ہے۔ اب مجھے یہ کہنا ہے کہ ان دونوں کا ملاپ اس ابتدائی صورتِ حال یعنی "پانی کی جنت" کے بغیر ممکن ہی نہیں جس سے خود زندگی نے جنم لیا تھا۔ دراصل انسانی جسم نہ صرف ایک زندہ متحجر[2] ہے کہ اس کے اندر سابقہ مخلوقات کی تمام خام کاریاں موجود ہیں[3] بلکہ وہ زندگی کے تمام ادوار سے گزر کر ہی آج کے زمانے تک پہنچا ہے۔ چنانچہ دیکھنے کی

---

[1] eg Sea Squirts or Plants

[2] Fossil

[3] Loren Fiseley—The Immense Journey pp 18—19
Translated by Qasim Mahmood

بات ہے کہ زندگی کی ابتدا "پانی" سے ہوئی اور انسان کا تخلیقی جرثومہ بھی رقیق مادہ کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ دوسری طرف انسانی بیضہ بھی تخلیقی جرثومے کے انتظار میں پانی ہی پر تیر رہا ہوتا ہے۔ اور اس بیضہ تک پہنچنے کے لئے خود تخلیقی جرثومہ کو آئینِ شناوری سے آشنا ہونے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ "چل" یا "اڑ" کر نہیں بلکہ "تیر" کر اپنی منزل (بیضہ) تک پہنچتا ہے۔ مگر یہ تخلیقی جرثومہ کیا ہے؟ یہ جرثومہ زندگی کی انفرادیت کا پہلا اہم مظہر ہے۔ اس کا ایک سر اور لمبی سی دُم ہوتی ہے۔ دُم اُسے تیرنے میں مدد دیتی ہے اور سر میں وہ پُراسرار شے موجود ہوتی ہے جسے حیاتیہ[1] کا نام ملا ہے۔ یہی تخلیقی جرثومہ جب تیر کر بیضہ کے پاس پہنچتا ہے تو اس میں داخل ہو جاتا ہے[2]۔ معاً اس کی دُم جھڑ جاتی ہے اور سر آگے بڑھ کر بیضہ کے مرکزہ[3] سے پیوست ہو جاتا ہے۔ تخلیقی جرثومہ کی آمد سے پہلے بیضہ بالکل بے حس و حرکت تھا لیکن ملاپ کے فوراً بعد اس کے اندر ایک انقلابی تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے۔ دراصل یہ ابتدائی وصال بھی عجیب شے ہے کہ جب یہ حاصل ہوتا ہے تو تخلیقی جرثومہ اور بیضہ — دونوں ایک طرح کی رقیق، "بے ہیئتی" میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور تب اس بے نام اور بے صورت حالت سے ایک نئی شے پیدا ہو جاتی ہے (یہ نیا خلیہ تیزی سے تقسیم ہونے لگتا ہے اور تھوڑے ہی عرصہ میں ایک "بلبلہ" کی صورت اختیار کر لیتا ہے)۔ اس نئی "شے" کی آمد کو ارتقاء کی دوسری بڑی جست کا نام ملنا چاہیئے (پہلی جست ایک کے دو میں تقسیم ہونے پر وجود میں آئی تھی)، اس کے بعد کی کہانی سے حیاتیات کا ایک معمولی سا طالب علم بھی آشنا ہے یعنی غزال چوکڑیاں بھرتا چلا جاتا ہے۔ تیسری چوکڑی اس وقت وجود میں آتی ہے جب بچہ رحمِ مادر سے باہر آتا ہے اور چوتھی اس وقت جب وہ ماں کی چھاتی سے جُدا ہو کر ایک قطعاً الگ

---

[1] Protoplasm

[2] حیاتیات نے اس عمل کو Syngamy کا نام دیا ہے۔

[3] Nucleus

وجود میں خود کو محسوس کرنے لگتا ہے۔ ماں سے ذہنی اور نفسیاتی انقطاع بہت بعد کی بات ہے مگر فی الحال اسے زیرِ بحث لانے کی ضرورت نہیں۔

اوپر اس بات کا ذکر ہوا ہے کہ تخلیقی جرثومے کے سر میں وہ پُراسرار سی شے موجود ہے جسے حیاتیہ[1] کا نام ملا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ حیاتیہ نسلی امتیازات اور حصولِ منزل کے طبعی رجحانات کا مسکن ہے۔ دیکھنا چاہیئے کہ خود حیاتیہ کیا ہے کیوں کہ اسے سمجھے بغیر تخلیقی عمل کو سمجھنا ممکن نہیں

حیاتیہ کے بارے میں ایڈمنڈ سن نوٹ[2] کا خیال ہے کہ یہ ہیئت سے ناآشنا ایک ایسا نیم رقیق مادہ ہے[3] جو زندگی کی ارضی بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ حیاتیہ کسی شے کا نہیں بلکہ ایک "ضابطے" کا نام ہے۔ اس کے اندر ایک ایسا نظام موجود ہے جس کی جڑیں حیاتیہ کی زمین میں پیوست ہیں اور جو خود زندگی کی تخلیق، بوقلمونی اور جہت کا ضامن ہے۔ حیاتیہ کا اہم ترین حصہ اس کا مرکزہ ہے لیکن یہ مرکزہ بجائے خود ایسے لحمی دھاگوں سے مرتب ہوتا ہے جنہیں کروموسومز[4] کا نام ملا ہے اور جن میں جملہ موروثی خصائص مرتکز ہوتے ہیں۔ مختلف اجسام میں کروموسومز کی تعداد بھی مختلف ہوتی ہے۔ مثلاً انسانی حیاتیہ میں ۴۸ کروموسومز ہیں اور مکی میں ۲۰ !

آج سے تقریباً ایک سو برس قبل منڈل[5] اور جوہن گریگور نے موروثیت پر نہایت عمدہ تحقیق

---

[1] Protoplasm

[2] Ira Progoff---Depth Psychology and Modern Man

[3] ہنگٹن کا خیال ہے کہ حیاتیہ کا وجود اس نیم رقیق مادہ کا جزو ہوئے بغیر ممکن نہیں جس کے خصائص سمندری پانی کے خصائص سے شدید مماثلت رکھتے ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ خود حیاتیہ زندگی کے ابتدائی سمندری دور کے باقیات میں سے ہے۔ Huttington---Mainsprings of civilization

[4] Cromosomes [5] Mendel

کی تھی لیکن بعد ازاں مورگن[1] نے اس بات کا انکشاف کیا کہ خود کروموسوم قابلِ تقسیم ہے۔ ہر کروموسوم ہزاروں حصّوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ ان حصّوں کا نام جین[2] ہے اور انہی میں دراصل نسلی خصائص موجود ہوتے ہیں۔ کچھ عرصہ تک جین کو زندگی کی مختصر ترین صورت سمجھا جاتا رہا لیکن بعد کی تحقیقات نے ثابت کیا کہ خود جین دو حصّوں پر مشتمل ہے۔ ماہرین نے ان میں سے ایک حصّہ کو (ڈی۔ این۔ اے) اور دوسرے کو (آر۔ این۔ اے) کا نام دیا۔ یہ گویا جین کے مرکزی اجزا ہیں۔ جب ان کی ساخت میں تبدیلی پیدا ہو جائے تو موروثیت میں بھی تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے۔

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

اس مقام پر جملۂ معترضہ کے طور پر چند باتوں کا ذکر ناگزیر ہے مثلاً عام طور سے "حیاتیہ کی جہت" اور "ذہن کی کارروائی" میں ایک حدِ فاصل قائم کر کے یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ دونوں بالکل مختلف چیزیں ہیں ایک حیوانیت کی غمّاز ہے اور دوسری انسانیت کی۔ نتیجہ یہ ہے کہ بعض لوگ کلیتاً پہلی سطح پر اور بعض کلیتاً دوسری سطح پر زندہ رہنے کو اصلِ حیات سمجھنے لگتے ہیں۔ اس سے زیادہ غلط بات اور کوئی نہیں ہو سکتی۔ حقیقت یہ ہے کہ انسان تمام سطحوں پر بیک وقت سانس لے رہا ہوتا ہے اور ماحول اور اس کے واقعات سے نبرد آزما ہونے کے لئے ان تمام سطحوں سے اخذ و قبول کی طرف مائل رہتا ہے۔ جہاں ایسا نہیں ہوتا وہاں عدم توازن پیدا ہو جاتا ہے۔ عدم توازن سے بے اطمینانی اور بے اطمینانی سے نیوراتی کیفیت وجود میں آجاتی ہے مثلاً غور کیجئے کہ خود انسانی زندگی تین اہم ادوار سے

---

[1] Morgan [2] Genes

گزر چکی ہے۔ پہلا دور جنگل کی زندگی کا وہ دور تھا جس میں انسان کو نت نئی مشکلات سے نبرد آزما ہونا پڑتا تھا۔ ذہن، حیاتیہ کی جہت کی ارفع صورت تو ہے لیکن خیال اور منطق کی حد تک! جہاں تک جسم کی بقا اور تسلسل کا تعلق ہے۔ اس کی باگ ڈور ذہن سے کہیں پہلے جبلت کے ہاتھوں میں نظر آتی ہے۔ مثلاً خطرے کی صورت میں جسم، ذہن سے بہت پہلے باخبر ہو جاتا ہے۔ چونکہ پرندے اور حیوان انسان کی بہ نسبت کہیں زیادہ جسمانی سطح پر رہ رہے ہوتے ہیں۔ اس لئے انہیں انسان سے بہت پہلے آنے والے کا خطرہ کا احساس ہو جاتا ہے۔ خود انسان کے ہاں بھی خطرے کی صورت میں جسم، ذہن سے پہلے اثرات قبول کر لیتا ہے۔ زلزلے کے دوران میں میرا سارا جسم خوف سے لرز رہا ہوتا ہے جب کے ذہن، زلزلے کے جھٹکوں سے لطف اندوز ہونے کی احمقانہ حرکت میں مصروف ہوتا ہے۔ اسی طرح باد و باراں کے طوفان جسم کو ایک انجانے خوف میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ کیوں؟ وجہ غالباً یہ ہے کہ جسم کی یادداشت ذہن سے کہیں زیادہ ہے۔ انگنت نسلوں کے انگنت تجربات کی یاد نے جسم کو زلزلے اور طوفان کے نتائج سے پوری طرح باخبر کر رکھا ہے۔ تاہم سماجی نظام اور اس کے تحفظات کے باعث انسان کو اب محض حیاتیاتی سطح پر زندگی بسر کرنے کی ضرورت نہیں رہی اور اس نے سماجی اور حیاتیاتی ضرورتوں میں ہم آہنگی سی پیدا کر لی ہے۔ گو جدید دور میں اس ہم آہنگی پر کاری ضرب بھی لگی ہے ـــــ مطلب یہ کہ جنگل کی زندگی میں انسان حیاتیاتی طور پر نسبتاً زیادہ متحرک تھا کیوں کہ اسے ہمہ وقت خوف اور خطرے کی فضا میں رہنا پڑتا تھا اور اس فضا میں فہم سے کہیں زیادہ کارآمد جبلت کا حربہ تھا۔ انسانی زندگی کا دوسرا دور مزاجاً سماجی تھا۔ اس دور میں انسان نے خود کو ماحول سے ایک بڑی حد تک ہم آہنگ کر لیا اور اس لئے وہ حیاتیاتی سطح کے ساتھ ساتھ ذہنی اور روحانی سطح پر بھی زندگی بسر کرنے کی طرف مائل ہو گیا۔ مذاہب کی ابتدا اسی دور میں ہوئی اور سماجی نظام کی کڑیاں بھی اسی دور میں مضبوط ہوئیں۔ تیسرا دور وہ ہے کہ جس سے آج کا انسان گزر رہا ہے۔ آج انسان نے اپنے ہی ہاتھوں ایسے خطرات (مثلاً ہائیڈروجن بم زہریلی گیس وغیرہ) پیدا کر لئے ہیں اور مشینی زندگی نے اس پر سایہ کناں سماجی چھتنار کو اس بُری طرح بے برگ و بار کر دیا ہے کہ اب وہ دوبارہ خود کو اسی جنگلی فضا میں گھرا ہوا محسوس کرنے لگا ہے جس سے کبھی اس نے چھٹکارا حاصل کیا تھا لیکن جس میں رہتے ہوئے وہ

حیاتیاتی سطح پر زندہ رہنے کے لئے مجبور تھا۔ آج کے زمانے میں اخلاقی اور اخلاقیاتی اقدار سے بغاوت، ٹیڈی ازم، ہپی ازم اور لاتعداد دوسرے اسالیب حیاتیاتی سطح کے تحفظات کے تحت زندگی بسر کرنے ہی کی کاوشیں ہیں۔ فرار کی یہ تمام مساعی کسی شعوری عمل کا نتیجہ نہیں بلکہ ایک لاشعوری طلب کے تحت نمودار ہوئی ہیں۔ جیسے ہی آج کے دور کے خطرات اور پیچیدگیاں دور ہوئیں۔ سماجی نظام نئی بنیادوں پر از سرِ نو مرتب ہوا اور فرد کو دوبارہ سماجی تحفظات کا سایہ نصیب ہو گیا تو حیاتیاتی سطح پر زندہ رہنے کی ضرورت کا یہ عالم باقی نہیں رہے گا اور اس کے ساتھ ہی بغاوت، انحراف اور جنگل کی طرف مراجعت کے دوسرے اقدامات بھی از خود سرد پڑ جائیں گے۔ مراد یہ کہ فرد یا معاشرے کی نیوراتی کیفیت کا اصل سبب وہ عدم توازن ہے جو پلڑے کے جسم یا ذہن کی طرف واضح طور پر جھک جانے کے باعث نمودار ہوتا ہے۔ مگر جب انسان جملہ سطحوں پر بیک وقت زندہ رہنے لگے تو اس کا ذہنی سکون اور توازن اسے واپس مل جاتا ہے۔ فن کو اسی لئے جملہ علوم پر فوقیت حاصل ہے کہ اس میں زندگی کی تمام سطحیں منعکس ہوتی ہیں اور اس کا خالق حیاتیہ کی جہت کی تمام منازل سے کسبِ فیض کرتا ہے — جسم استخراجی[1] عمل کے تابع ہے اور اسی لئے اس کی سطح جذبے، خون اور کشف[2] کی سطح ہے جب کہ ذہن استقرائی عمل[3] کے ماتحت ہے اور اس لئے اس کی سطح ترتیب، فہم اور ابلاغ کی سطح ہے۔ فن ان دونوں کے ادغام کے بعد ہی جنم لیتا ہے۔ یہ ملاپ تخلیقی جرثومہ اور بیضہ کے ملاپ سے مشابہ ہے کہ اس میں سے ایک تیسری حقیقت یعنی فن پارہ وجود میں آتا ہے۔

ذہن کی تخلیقی جرثومہ اور جسم کی بیضہ سے مشابہت سوچ کی بعض نئی راہوں کو بھی منور کرتی ہے تخلیقی جرثومہ، نر (مرد) کی تحویل میں ہوتا ہے۔ جب کہ بیضہ کی حامل مادہ (عورت) ہوتی ہے تخلیقی جرثومہ کی بے قراری اور مرد کے جسم سے فرار خود مرد کی فطری بے قراری اور انحراف کے مماثل ہے

---

[1] Deductive Method [2] Intution

[3] Inductive Reasoning

اسی طرح بیضہ کا جمود، عورت کے ٹھہراؤ اور زمین یا معاشرے سے اُس کی گہری وابستگی پر دال ہے مرد جب اپنے تخلیقی جرثومے کی مدد سے آئندہ نسل کو کروٹ دیتا ہے تو اپنی ذات اور جسم کو عبور کر کے ایسا کرتا ہے۔ مگر اس عمل کے دوران مرد کا جسم اس کے اپنے تخلیقی جرثومے سے فوراً الگ ہو جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں مرد کا انحراف اور فطری بے قراری، انقطاع کے اس عمل کو مہمیز لگاتی ہے جس کی مدد سے مرد کے جسم اور روح کا ایک حصہ اس سے جُدا ہو کر ایک الگ اور منفرد ہستی میں ڈھل جاتا ہے۔ مرد کے تخلیقی جرثومے کا مقصد ہی فوری آزادی کی لاشعوری خواہش ہے جو جسم کے علاوہ روح کی سطح پر بھی ظاہر ہوتی ہے مگر دوسری طرف بیضہ عورت کے جسم کا ایک اٹوٹ انگ ہے تخلیقی جرثومہ کی آمد پر یہی بیضہ عورت کے جسم سے پوری طرح چپک جاتا ہے اور اپنے اس عمل سے عورت کے سراپا اور مزاج میں ایک انقلابی تبدیلی پیدا کرنے کا موجب بن جاتا ہے۔ مراد یہ کہ تخلیقی عمل مرد کے لئے تو آزادی کی نوید ہے کہ وہ تخلیقی جرثومے کی مدد سے اپنی ذات کو عبور کر جاتا ہے جب کہ عورت کے لئے یہ ایک قیدِ بامشقت ہے کہ وہ نوعؔ کی زنجیروں کو طلائی زیورات سمجھ کر پہن لیتی اور پھر ایک نئی زندگی کو اپنے وجود میں پالنے لگتی ہے اور ہر چند کہ وہ ایک معین مدت کے بعد اس سے خود کو جُدا کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے تاہم جذباتی سطح پر شاید کبھی خود کو الگ نہیں کر سکتی۔

اوپر تخلیقی عمل کی مختلف تدریجات کا ذکر ہوا ہے جو مزاجاً خارجی ہیں مثلاً امیوبا کی تقسیم، جسم کی نَر اور مادہ میں تقسیم، پھر نر کی تقسیم جب تخلیقی جرثومہ اُس سے جُدا ہوتا ہے اور مادہ کی نسبتاً سُست رَو تقسیم جب بچہ رحمِ مادر سے الگ ہوتا ہے۔ اسی طرح ان تمام اجسام کی خشتِ اوّل یعنی خلیہ کی تقسیم وغیرہ ہر مقام پر یہ تقسیم ایک تخلیقی عمل کی صورت میں نظر آتی ہے لیکن دراصل یہ تخلیقِ مکرّرؔ کے سوا اور کچھ نہیں۔ اصل اور بنیادی تخلیقی عمل وہ ہے جو داخلی سطح پر نمودار ہوتا ہے۔

ؔ Specie

ؔ Recreative Act

داخلی سطح کا یہ تخلیقی عمل جو ارتقار کے سلسلے میں بنیادی لپک کی حیثیت رکھتا ہے۔ نسل اور موروثیت میں تبدیلی کا باعث ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ ارتقار کا پہیہ ایک مدار سے دوسرے مدار میں چلا جاتا ہے اور پھر کچھ عرصہ تک اس نئے مدار میں گھومتے چلے جانے کے بعد ایک اس سے بھی بڑے مدار تک رسائی پا لیتا ہے۔ ایک سے دوسرے مدار میں جانے کا یہ اقدام تخلیقی جست کی حیثیت رکھتا ہے جب کہ ایک ہی مدار میں گھومتے چلے جانے کا عمل محض اس کی "نقل" ہے مثال کے طور پر گندم کا پودہ ایک بیج سے جنم لے کر پھر ویسے ہی بیج میں ڈھل جانے کے ایک ازلی وابدی سلسلے میں مبتلا ہے۔ یہ گویا ایک ہی مدار میں گھومتے چلے جانے کا عمل ہے لیکن پھر نہ جانے کیسے گندم کی اس نسل میں یکایک ایک ایسا بیج نمودار ہو جاتا ہے جو ایک بالکل نئی نسل کا پیش رو ثابت ہوتا ہے حیاتیات میں ایک نسل کے اندر سے ایک بالکل نئی نسل کی نمود کے اس عمل کو تقلیب[1] کا نام ملا ہے[2]۔ دراصل تقلیب حیاتیہ کے اندر کروموسومز کی ایک انقلابی تبدیلی سے نمودار ہوتی ہے اور یہ انقلابی تبدیلی ہمیشہ کسی داخلی عمل کے تحت وجود میں آتی ہے۔ مثلاً جب امیبا سے حیوان یا حیوان سے انسان نے جنم لیا تو یہ ارتقار کے سلسلے میں تقلیب ہی کی ایک صورت تھی جب کہ امیبا کا امیبا کو پیدا کرنا، حیوان کا اپنے جیسے حیوان کو جنم دینا اور انسان کا اپنی وضع کے انسان کو وجود میں لانا تخلیقِ مکرر کا عمل تھا جسے زیادہ سے زیادہ تخلیقی عمل کی نقالی کا نام دیا جا سکتا ہے۔

بحث کو سمیٹتے ہوئے یہ کہنا ممکن ہے کہ "کل" میں سے جزو کے پیدا ہونے اور پھر ایک وسیع تر "کل" کا نظارہ کرنے کا جو عمل کائنات کے دوسرے مظاہر میں موجود ہے، اس کی توثیق حیاتیاتی

---

[1] Mutation

[2] ۱۹۰۲ء میں ڈی ورائیز de-Vries نے یہ بات دریافت کی تھی کہ زندہ اجسام میں موروثی تبدیلی غیر مسلسل جستوں کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ اس عمل کو اس نے Mutation کا نام دیا تھا

سطح پر بھی ہوتی ہے۔ حیاتیاتی سطح پر ارتقا کی کہانی دراصل جین کی وہ کہانی ہے جسے وہ چوکڑیاں میں طے کرتا ہے۔ ہر چوکڑی آزاد ہونے کی ایک کاوش ہے اور ہر کاوش کے بعد زندان پہلے سے بھی بڑا نظر آنے لگتا ہے۔ مثلاً جین کی ابتدائی صورت وائرس ہے جس کے گرد خلیہ کا غلاف تک نہیں ہوتا۔ جب جین اس مقام سے آگے بڑھتا ہے تو خود کو کروموسوم سے چپٹا ہوا پاتا ہے جو بجائے خود حیاتیہ کے غلاف میں لپٹا خلیہ کے خول میں قید ہوتا ہے۔ پھر جب خلیہ آزاد ہونے کے لیے چوکڑی سی بھرتا ہے تو خود کو بیضہ کے وسیع تر زندان میں قید پاتا ہے۔ یہاں سے رہائی پاکر وہ ایک الگ جسم میں محبوس ہو جاتا ہے۔ پھر وہ خاندان اور معاشرے کی دیواروں کو پھلانگنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور اگر داخلی ارتقاء جاری رہے تو بالآخر نسل کے بندھنوں کو توڑ کر فنی تخلیق میں ڈھل جاتا ہے اور فن وجود کو عبور کرنے کا ایک نہایت ارفع عمل ہے۔

Virus

دائرہ اور خطِ مستقیم

دائرہ اور خطِ مستقیم

(۱)

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

مگر معاشرے کے اندر سے فرد کے جنم لینے کے اس عمل کو صرف اس صورت ہی میں سمجھا جا سکتا ہے کہ پہلے فرد اور معاشرے کے رشتے کا احاطہ کر لیا جائے۔ اس رشتے کے سلسلے میں دو نظریے ہمیشہ سے مروج رہے ہیں[1] ۔ پہلا یہ کہ معاشرہ کُل ہے اور فرد جزو اور فرد کی بقا اور عافیت اس

---

[1] Toynbee—A study of history (Abridged by Sommervell)

Vol. 1 P 209

بات میں ہے کہ وہ کُل کے پُرزوں تلے اپنی زندگی گزار دے۔ مزید یہ کہ فرد کی اپنی کوئی حیثیت نہیں۔ وہ تو محض مشین کا ایک پُرزہ ہے۔ دوسرا نظریہ یہ ہے کہ فرد فطرتاً آزاد ہے اور زیادہ دیر تک قید و بند کی حالت کو برداشت نہیں کر سکتا۔ چنانچہ معاشرے سے منحرف ہونا ہی اس کا بنیادی وصف ہے۔ نیز معاشرہ محض ایک بے نام اکائی ہے جب کہ اصل چیز فرد ہے جس کے بغیر معاشرے کو تصور میں لانا بھی ممکن نہیں۔

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

قیاس یہ ہے کہ انسان کو دائرے کے اصول کا اوّلین احساس جنگل کی اس زندگی کے دوران ہوا جو لاکھوں برس پر پھیلی ہوئی تھی۔ اس دور میں جنگل کا قدیم باسی درخت سے بُری طرح وابستہ تھا

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

لاکھوں برس تک انسان نے جنگل کے اس ماحول میں زندگی بسر کی اور درخت کی معیت میں دائرے کی گہری لکیر کے اندر پھلتا پھولتا رہا لیکن پھر جب وہ زرعی نظام کے عہد میں داخل ہوا تو اس نے درخت کی بہ نسبت بیج کو اہمیت دینا شروع کر دی اور خوشہ چینی کے قدیم عمل کے ساتھ ساتھ خود بیج اگانے اور یوں خوراک پیدا کرنے کی داغ بیل ڈال دی۔ یکایک اسے محسوس ہوا کہ اس نے تو کائنات کے ایک بہت بڑے راز پر سے پردہ اٹھا دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بیج کی ماہیت دریافت کر کے اور یوں پیدائش کے معمّے کو حل کر کے انسان نے ایک بہت بڑی تخلیقی قوت سے آشنائی حاصل کر لی۔ نتیجۃً اس دور میں انسان کے ہاں اُن تمام عناصر کی پرستش کا میلان ابھرا جو قوتِ نمو کے معاون تھے۔ مگر زرعی نظام میں داخل ہو کر جب انسان نے بیج سے وابستگی قائم کی تو ظاہر ہے

کہ وہ بیج کے سارے حیرت انگیز نظام سے متعارف ہوا۔ مثلاً اس نے دیکھا کہ بیج زمین کے نیچے چلا جاتا ہے جہاں وہ اپنی ہستی کو مٹا کر اور ایک نئی زندگی میں ڈھل کر دوبارہ باہر آجاتا ہے۔ پھر وہ آہستہ آہستہ پروان چڑھتا ہے اور بالآخر ایک روز خوشوں میں ڈھل جاتا ہے۔ تب یہ خوشے پک جاتے ہیں اور وہی ایک بیج اپنی وضع کے سینکڑوں بیجوں کو تخلیق کر لیتا ہے۔ فصل کو اگانے کے اس عمل سے انسان کی نظریں ان عناصر کی طرف بھی مبذول ہوئیں جو اس کی نشوونما میں معاون تھے مثلاً سورج، دریا اور موسم؛ معاً اُس پر اس بات کا انکشاف ہوا کہ نہ صرف بیج ایک دائرے میں گھومتا ہے بلکہ جُملہ معاون عناصر کی حرکات بھی دائرے ہی کے تابع ہیں۔ مثال کے طور پر سورج صبح کے وقت طلوع ہوتا ہے، دِن بھر کے سفر کے بعد بیج کی طرح رات یا زمین کی کوکھ میں چلا جاتا ہے اور پھر اگلی صبح ایک بیج ہی کی طرح دوبارہ اُگ آتا ہے۔ اسی طرح ہر سال بیج کی کاشت سے قبل آسمان سے برکھا کا نزول ہوتا ہے یا دریا میں طغیانی آجاتی ہے اور وہ کناروں سے چھلک جاتا ہے۔ اس سے زمین نرم ہو کر بیج کو قبول کرنے کے قابل ہو جاتی ہے۔ پھر موسموں کا تسلسل، بیج کی نشوونما اور بالآخر اس کی پختگی میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ قطعاً غیر اغلب نہیں کہ اس کے ہاں یہ احساس بیدار ہوا ہو کہ ساری کائنات لٹو کی طرح ایک دائرے میں گھوم رہی ہے۔ یہاں کوئی نئی شے ظہور پذیر نہیں ہوتی۔ جو کل تھا وہی آج ہے اور جو آج ہے وہی کل ہوگا۔ انسان زندہ ہے تو ایک خاص ڈھب سے زندگی گزارتا ہے اور جب مر جاتا ہے تو دوبارہ اُسی ڈھب سے زندگی گزارنے لگتا ہے۔ اسی طرح بیج کے انداز کو دیکھتے ہوئے اس کے ہاں یہ عقیدہ بھی راسخ ہو گیا کہ مرے ہوؤں کی ارواح واپس آکر اپنے عزیزوں کی خوشی یا غم میں شریک ہوتی ہیں۔ قدیم انسان بیج کے اس نظام سے اس قدر متاثر ہوا کہ اس نے اپنی دیومالا کا ایک حصّہ بھی اس کے مطابق ہی تشکیل دے لیا۔ چنانچہ ایڈونس[۱] اتیس[۲] اور اوسائی رس[۳] کے اساطیر بنیادی طور پر بیج کے زمین کے نیچے جانے اور پھر باہر آنے کے

---

۱ Chou ۲ Atis ۳ Osiris

عمل ہی کو مختلف داستانوں کی صورت میں پیش کرتے ہیں۔

قدیم انسان نے جنگل کی زندگی میں دائرے کے جس عمل سے آشنائی حاصل کی تھی۔ وہ اس کے زرعی نظام میں داخل ہونے پر کچھ اور بھی توانا نظر آنے لگا۔ اب انسان کو بڑی شدت سے یہ احساس ہوا کہ اس کی عافیت اس بات میں ہے کہ زندگی کا یہ لٹو ایک لحظہ رُکے بغیر گھومتا ہی چلا جائے اور اس میں کوئی رخنہ نمودار نہ ہو۔ اگر کبھی رخنہ نمودار ہوتا مثلاً اگر دریا میں وقت پر طغیانی نہ آتی یا سورج کو گرہن لگ جاتا یا کوئی ارضی یا سماوی بلا نازل ہو کر اس کے معمول کے لئے خطرہ بن جاتی تو وہ فوراً جادو کی بعض رسوم ادا کر کے "وقت" کی اس دخل اندازی کو مسترد کرنے کی کوشش کرتا۔ اس کی اپنی زندگی وقت کے اس روائتی روپ کے تابع تھی جسے "منڈل روپ" کا نام ملا ہے اور جس میں اژدہا اپنی ہی دُم کو منہ میں لے کر دائرے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ چنانچہ وہ وقت کے اس نئے روپ سے ترساں تھا جو مختلف واقعات کے تسلسل سے مرتب ہوتا ہے اور جو ایک خطِ مستقیم پر آگے کو بڑھتا چلا جاتا ہے۔ قدیم انسان تو قدم قدم پر "واقعہ" کی نفی کر دیتا تاکہ دائرے کا محفوظ عمل جاری رہ سکے۔ چنانچہ ان خاص واقعات سے قطع نظر جو ارضی یا سماوی بلاؤں کی صورت اختیار کر کے روائتی وقت کے دائرے کو مجروح کرتے تھے اور جن کی نفی کے لئے وہ خاص رسوم ادا کرتا تھا، اپنی عام زندگی میں بھی قدیم انسان بڑے التزام کے ساتھ ہر سال وقت[1] اور تاریخ[2] کو مسترد کرتا رہتا تھا۔ "نئے سال" کی بیشتر رسوم دراصل وقت اور تاریخ کو مسترد کرنے ہی کی کاوشیں تھیں۔ ان سے دائرے کی تجدید بھی ہوتی تھی مثلاً بابل میں نئے سال کی آمد پر آکیتو[3] کی جو رسوم ادا ہوتی تھیں ان میں مارودک[4] اور سمندری بلا تیامت[5] کے معرکے کو بالکل اسی طرح دوبارہ پیش کیا جاتا تھا جیسے وہ ابتدا میں ظہور پذیر ہوا تھا۔ یہ رسوم ان واقعات کی گویا تجدید کرتی تھیں اور زندگی کے بے پایاں نراج[6] کے کائنات[7] میں

---

[1] Time [2] History [3] Akitu
[4] Marduk [5] Tiamet [6] Chaos [7] Cosmos

ڈھلنے کی صورت کو دہرا دیتی تھیں جیسے کہہ رہی ہوں کہ کاش ماردوق۔ علائی عناصر کو ہمیشہ اسی طرح فنا کرتا رہے۔ یہ اور ان سے ملتی جلتی جملہ رسوم دراصل کسی نہ کسی اسطور[1] سے اور یہ اسطور مزاجاً بیج، اس کی پیدائش، موت اور حیاتِ نو کے عمل سے متعلق ہوتی۔ انسان چاہتا کہ بیج کی آمد و رفت کا سلسلہ ایک منضبط نظام کے تحت دائرے کے عمل کو مکمل کرتا رہے کیونکہ اس میں اس کی اپنی بقا کا راز بھی مضمر تھا۔ چنانچہ قدیم انسان ہر سال خود ہی تاریخ اور وقت کی نفی کرکے اور پیدائش کے عمل کو دہرا کر دائرے کو جنم دیتا اور پھر اسی کے تحت زندگی بسر کرتا چلا جاتا۔ اس ضمن میں ایدونس[2] اور اتیس[3] کے تہوار خاص طور پر بڑے اہم تھے مثلاً فریزر نے لکھا ہے کہ "اسکندریہ میں یہ ہوتا تھا کہ دو کوچوں پر افرودیتی اور ایدونس کے بتوں کی نمائش کی جاتی۔ ان کے برابر انواع و اقسام کے پکے پھل، کیک اور پودوں کے گملے رکھ دیئے جاتے اور بادیان لپیٹ کر ہرے بھرے منڈوے چھا دیئے جاتے۔ ایک دن ان عاشق و معشوق کا بیاہ رچایا جاتا اور دوسرے دن عورتیں ماتمیوں کا بھیس بھرے اور بال اور چھاتیاں کھولے مردہ ایدونس کو سمندر کے ساحل پر لے جاتیں اور اسے موجوں کے حوالے کر دیتیں۔ لیکن ان کے سوگ میں امید کی خوشی بھی شامل ہوتی، اس لئے کہ وہ یہ بھی الاپتی جاتیں کہ گزرنے والا ایک دن ضرور لوٹ کر آئے گا۔[4] اسی طرح اتیس کی پرستش سے متعلق رسموں کے بارے میں فریزر لکھتا ہے کہ "ایک اور دیوتا جس کی فرضی موت اور نئے جنم پر ایمان مغربی ایشیا کے مذاہب میں بنیادی حیثیت رکھتا تھا، اتیس ہے۔ یہ فریجیا والوں کے لئے وہی کچھ تھا جو ایدونس شام والوں کے لئے تھا۔ ایدونس ہی کی طرح بظاہر وہ بھی نباتات کا دیوتا تھا اور ہر سال بہار کے موسم میں اس کی موت کا باضابطہ ماتم ہوا کرتا اور نئے جنم کی خوشیاں منائی جاتی تھیں۔[5]"

---

[1] Myth [2] Adonis [3] Attis

[4] ترجمہ سید ذاکر اعجاز Frazer——The Golden Bough

[5] " " " Frazer——The Golden Bouch

ہر چند انسانی سوچ کا یہ خاص انداز قدیم انسانی زندگی میں پروان چڑھا تاہم اس کی گرفت آج بھی باقی ہے۔ افہام وتفہیم کے اس خاص انداز میں بنیادی نکتہ فقط یہ ہے کہ ساری کائنات ایک دائرے میں گھومتی ہے اور ایک بے پایاں زیروبم کے تابع ہے۔ دن اور رات کا چکر نیز موسموں کا تسلسل اس زیروبم ہی کا اظہار ہے۔ یہ زیروبم ایک غیر شخصی قانون کے ماتحت ہے اور ابتدا اور انتہا کے تصور سے کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ معاشرہ ایک لامتناہی ہمہ اوست ہے جو بجائے خود آغاز وانجام سے بے نیاز ایک کائناتی جزر ومد میں مبتلا ہے۔ نطشے[1] کا نظریہ کہ کائنات میں کوئی نئی شے ظہور پذیر نہیں ہوتی بلکہ جو کچھ ہوتا ہے وہ اس سے پہلے لاکھوں بار ہو چکا ہے — بنیادی طور پر انسان سوچ کے اس خاص انداز ہی سے ماخوذ ہے جو زندگی اور کائنات کو دوائر[2] قرار دیتا ہے۔ نطشے سے بہت پہلے فیثا غورث[3] اور افلاطون[4] کے پیروکاروں نیز رواقی فلسفیوں کے ہاں یہ نظریہ بہت مقبول تھا کہ سارا کائناتی نظام ایک دائرے میں گھومتا ہے۔ چنانچہ وہ کہتے تھے کہ ہر دور میں پچھلے واقعات کی تجدید ہوتی ہے اور کوئی نیا یا انوکھا واقعہ کبھی ظہور پذیر نہیں ہوتا۔ اسی طرح قدیم زمانے کے ہندوؤں نے وقت کو من ونتر، کلپ اور مہایگ میں اور پھر مہایگ کو ست یگ، دواپر یگ، ترتیا یگ اور کل یگ میں تقسیم کر کے ان میں سے ہر ایک کے سال بھی مقرر کر دیئے تھے اور اپنے اس عقیدہ کا برملا اظہار کیا تھا کہ ہر مہا ونتر کے بعد دوسرا مہا ونتر آتا ہے اور کائناتی وقت کا دائرہ ازلی وابدی ہے۔ وہ تمام ممالک جن میں قدیم جنگلی اور زرعی معاشرہ نسبتاً زیادہ طویل اور مضبوط تھا، سوچ کے اسی خاص انداز کے وارث بنے جو معاشرے کے لامتناہی تسلسل کا قائل اور اس کے دائرے میں گھومتے چلے جانے کے عمل کا داعی تھا اور جو بعد ازاں ایک سماجی اور کائناتی "ہمہ اوست" کے تصور میں ڈھل کر سامنے آیا۔ ہندو سماج نیز یونان اور روم کی سوسائٹی میں زندگی کا یہ دوار نظریہ بہت مقبول اور توانا رہا ہے۔

---

[1] Nietzche
[2] Cyclic
[3] Pythagoras
[4] Plato

(۲)

دائرے سے متاثر معاشرہ ایک ایسا زندان تھا جس سے فرد باہر نہ آسکتا تھا۔ فرد کو شاید اس بات کی ضرورت بھی نہیں تھی کہ وہ پیڑ کے دائرہ صفت پیکر سے خود کو منقطع کرکے آزادہ روی کا مظاہرہ کرتا۔ لیکن پھر ایک وقت ایسا آیا کہ ارتقاء کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد انسان کے ہاں دائرے سے باہر آنے کی خواہش بیدار ہوگئی (روایت میں اسے جنت سے باہر نکلنے کی خواہش کا نام دیا گیا ہے)، یکایک انسان کو اپنے قدیم ماحول میں دم گھٹنے کا احساس ہوا اور وہ ایک طویل ذہنی سفر پر روانہ ہونے کے لئے پَر تولنے لگا۔ اُس کی اس تیاری کے شواہد انسانی دیومالا میں بھی ملتے ہیں جس میں ہیرو کسی نہ کسی شے کی تلاش میں اپنے قدیم آبائی ماحول کو چھوڑ کر ایک لمبا سفر اختیار کرتا ہے۔ شے کی یہ تلاش دراصل ایک نئی ذہنی اور احساسی سطح کی تلاش ہے کیونکہ فرد کے لئے اب پہلی سطح پر زندگی گزارتے چلے جانا ممکن نہیں رہا۔ یہ جبلت پر فہم وشعور کی فتح بھی تھی اور مرورِ محض سے وقت کے تسلسل کا وجود میں آنا بھی! اسے فرد کی انفرادیت کے وجود میں آنے کا نام بھی دیا جا سکتا ہے کہ اب اُس نے قدیم سے خود کو "آزاد" کرنے کی کوشش کی اور ایک ایسے خطِ مستقیم پر چلنے لگا جس پر جگہ جگہ سنگ ہائے میل نصب تھے۔ قدیم انسان نے بار بار وقت اور تاریخ کی نفی کی تھی۔ نئے فرد نے وقت اور تاریخ کو جنم دینے کی ابتدا کی اور ایک ایسی نئی ذہنی سطح پر سانس لینے لگا جو انفرادیت کی خوشبو سے معطّر تھی۔

فرد کے ہاں اس نئے رجحان کی وجوہ کا سراغ لگانا بے حد مشکل ہے تاہم ایک بات واضح ہے کہ جب تک انسان محض زمین سے وابستہ رہے، اس پر ایک جامد نظریۂ حیات مسلط رہتا ہے لیکن جب کسی وجہ سے اسے ایک مستقل سفر درپیش ہو (یہ سفر ذہنی اور روحانی بھی ہو سکتا ہے) تو زمین سے اس کے بندھن ٹوٹنے لگتے ہیں اور خطِ مستقیم کی جہت اور آزاد روی اس کے احساسات میں بھی ایک انقلابی تبدیلی کا باعث بن جاتی ہے۔ چنانچہ اب اس پر زندگی کے زیر و بم کا دوار نظریہ اس قدر مسلط نہیں رہتا جتنا زیر و بم کا وہ نظریہ جو فہم و شعور سے مرتب ہوتا ہے اور جس کے مطابق ساری کائنات معاشرے کی طرح ایک دائرہ میں نہیں گھومتی بلکہ فرد کی زندگی کی طرح ایک خاص مقام سے چل کر ایک خاص مقام پر ختم ہو جاتی ہے اور فرد کی زندگی ہی کی طرح نئے سے نئے واقعات سے آشنا ہوتی ہے۔ یہ نظریہ فرد کی انفرادیت کا علم بردار ہے اور کائنات کی تخلیق کو بھی ایک منفرد تخلیقی عمل کا نتیجہ قرار دیتا ہے۔ چنانچہ اس کے مطابق فرد کی زندگی کی طرح کائنات بھی زمان و مکان کے تابع ہے۔ اور اس کا بھی ایک آغاز اور انجام ہے۔ بالخصوص انجام کے بارے میں مشرقِ وسطیٰ کے اعتقادات خاصے واضح اور زوردار ہیں مثلاً مرسیا ایلیاڈ نے اپنی تصنیف "کاسماس اینڈ ہسٹری"[1] میں قدیم ایران کے اس اعتقاد کا ذکر کیا کہ دنیا ایک روز آگ سے تباہ ہو گی۔ جس سے صرف خیر زندہ بچے گا۔ مگر یہ عقیدہ صرف ایران تک محدود نہیں رہا۔ مشرقِ وسطیٰ کے تقریباً تمام مذاہب میں کائنات کے انجام کے بارے میں یہ عقیدہ بہت مقبول ہوا ہے۔ "انجام" کے اس اعتقاد کا ایک غور طلب پہلو یہ بھی ہے کہ ہر چند یہ تاریخ کی نفی کر دیتا ہے لیکن "اب" کی قضا میں نہیں بلکہ صرف "آئندہ" کے کسی نقطہ پر۔ اور اصل قدیم سوسائٹی ایک مستقل "اب" کے لمحے میں رہتی تھی اور ہر اس عنصر کی نفی کر دیتی تھی جو زندگی میں "آئندہ" کی سطح کا اضافہ کرنے کی جسارت کرتا تھا۔ مشرقِ وسطیٰ کے مذاہب کی سب سے بڑی جیت یہ ہے کہ ان کے باعث حال کی ازلی و ابدی، جامد، اور بت پرستی

---

[1] Mircea Eliade—Cosmos and History P 124

سے مملو فضا پارہ پارہ ہوئی اور فرد نے خود کو مستقبل سے وابستہ کر لیا۔ اور یوں فرد کی انفرادیت اور قدیم معاشرے کے دائرے سے اس کی بغاوت پوری طرح روشن ہو گئی۔ حقیقت یہ ہے کہ مشرقِ وسطیٰ کے مذاہب نے فرد کی آزادی کا علم بلند کیا۔ ہر چند کہ اُسے ساتھ ہی ذاتِ واحد کی عبادت اور اطاعت کا سبق بھی دیا۔ بہر کیف قدیم سوسائٹی کے زندان سے باہر نکلنے اور بُت پرستی کے قدیم تصور کو ترک کرنے کی تلقین کر کے ان مذاہب نے انسانی تہذیب کے سلسلے میں ایک ایسی عظیم الشان خدمت سر انجام دی ہے کہ اس کی اہمیت اور افادیت سے کوئی مادہ پرست بھی انکار نہیں کر سکتا۔

---

(۳)

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

یوں دیکھئے تو حقیقت کا دوار یا ارتقائی نظریہ بجائے خود مکمل نہیں ہے اور اسی طرح فرد یا معاشرہ اپنی اپنی جگہ مکمل نہیں کہلا سکتے۔ بلکہ صحیح بات یہ ہے کہ حقیقت کو دائرہ اور خطِ مستقیم میں اور زندگی کو معاشرہ اور فرد میں تقسیم کر کے دکھانا محض مسئلہ کو حل کرنے کا ایک خاص انداز ہے اور بس! ورنہ حقیقت

ایک ایسی محیط و بسیط اکائی ہے جس کا مدِ مقابل موجود ہی نہیں۔ اتنا ضرور ہے کہ یہ جب اپنا اظہار کرتی ہے تو دو میں بٹی ہوئی نظر آتی ہے۔ فرد اور معاشرہ کے سوال پر بھی مفکرین کے ہاں دوئی کے احساس ہی نے مختلف مکاتبِ فکر پیدا کئے ہیں فی الاصل حقیقت صرف ایک ہے لیکن وہ اپنے اظہار کی ابتدا دو سے کرتی ہے۔ ان دو میں سے کبھی ایک اور کبھی دوسرا زیادہ فعّال دکھائی دیتا ہے اور ایسا ہونا ضروری بھی ہے ورنہ ارتقار جاری نہ رہ سکے۔ اور "اظہار" کا سلسلہ ہی ختم ہو جائے۔ چنانچہ جب حقیقت کا وہ پہلو زیادہ فعّال نظر آتا ہے جس کا مقصد آگے کو بڑھنا یا کشادہ تر ہونا ہے تو یوں لگتا ہے جیسے اس نے خطِ مستقیم کو اپنا لیا ہے لیکن جب یہی خطِ مستقیم آگے جا کر مڑ جاتا اور ایک وسیع تر دائرے کو وجود میں لے آتا ہے اور کچھ عرصہ تک اسی دائرے کی گہری کھائی میں چلتا ہے تو ناظر کو وہم ہونے لگتا ہے کہ دائرے میں گھومتے چلے جانا ہی حقیقت کا امتیازی وصف ہے۔ اگر یوں دیکھا جائے کہ حقیقت کا بنیادی وصف دائروں کی صورت میں کشادہ سے کشادہ تر ہوتے چلا جانا ہے اور یہ کہ جب وہ ایک مدار سے دوسرے مدار میں جاتی ہے تو لازمی طور پر ایک تخلیقی جست[1] کی مدد سے ایسا کرتی ہے تو ناظر کو حقیقت کا ایک ایسا روپ نظر آ سکتا ہے جو دائرہ اور خطِ مستقیم دونوں کو اپنے اظہار کے لئے استعمال کرتا ہے۔

فرد اور معاشرے کے بنیادی رشتے کو بھی اس خاص انداز ہی سے دیکھنے کی ضرورت ہے اصل چیز انسانی زندگی ہے جس کے دو واضح رُخ ہیں — ایک رُخ مزاجاً اجتماعی ہے اور دوسرا مزاجاً انفرادی! جب اجتماعی رُخ مستبط ہوتا ہے تو انفرادی رُخ کے نقوش مدھم پڑ جاتے ہیں اور جب انفرادی رُخ اپنی قوت کا اظہار کرتا ہے تو اجتماعی رُخ میں دراڑیں سی نظر آنے لگتی ہیں۔ فرد اور معاشرے کے رشتے کو درخت کے پھلنے پھولنے کے عمل سے تشبیہ دیں تو بات شاید زیادہ واضح ہو جائے جب درخت میں "نیا خون" دوڑتا ہے تو اس میں باہر کی طرف لپکنے کی ایک رَو وجود میں آجاتی ہے اور وہ اپنے

---

[1] Creative Jump

زورِ نمو میں پرانے پتّوں کو گراتا اور پرانی چھال کو پُرزے پُرزے کر دیتا ہے۔ لیکن پھر پرانے پتّوں کے نیچے سے نئے پتّے اور پرانی چھال کے نیچے سے ایک صاف شفاف اور نئی نویلی چھال برآمد ہو جاتی ہے اور نئے پتّوں اور نئی چھال کی آمد سے خود درخت کی جسامت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ درخت کی قوتِ نمو فرد کی انفرادیت کے وجود میں آنے کے مماثل ہے کہ اس میں لپک، بے قراری، تحرک اور آگے بڑھنے کی آرزو مجتمع ہو گئی ہے اور اب یہ اپنے زور میں پرانے پتّوں کو پیلا اور پرانی چھال کو پُرزے پُرزے کر رہی ہے۔ پیلے پتّے اور پرانی چھال سوسائٹی کے مماثل ہے۔ یہ ایک ایسی ڈھال ہے جو درخت نے پچھلے برس اپنے تحفظ کے لئے زیبِ تن کی تھی لیکن اب جس کی معیاد ختم ہو گئی ہے اور اس لئے درخت نے ایک ارتقائی عمل کے تحت اپنے اندر سے پتّوں کی ایک تازہ کھیپ اور ڈھال کا ایک نیا پیکر خلق کر لیا ہے۔ وہ زمانہ جس میں پتّے پیلے پڑ جاتے ہیں اور ڈھال میں دراڑیں نمودار ہونے لگتی ہیں، بڑے ذہنی اور روحانی کرب کا زمانہ ہوتا ہے کیوں کہ اس زمانے میں انسان سوچتا ہے کہ پرانی اور مستحکم قدریں ٹوٹ پھوٹ رہی ہیں، ہر طرف بے راہ روی کا راج قائم ہو گیا ہے، لاکھوں کروڑوں برس پرانا نراج[1] دوبارہ امڈ رہا ہے اور اس کے نتیجہ میں ہر شے شکست و ریخت میں مبتلا ہو گئی ہے۔ مگر اصل بات یہ ہے کہ یہ زمانہ ایک بے پناہ تخلیقی ابال کا دور ہوتا ہے جس میں نراج محیط نہیں ہو رہا ہوتا بلکہ ایک نیا سماج، پتّوں کی ایک تازہ کھیپ اور چھال کی ایک ایسی نئی ڈھال وجود میں آ رہی ہوتی ہے جس کے برآمد ہونے سے پرانا نظام پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔ کچھ عرصہ گزرنے پر یہی نئے پتّے (نئی نسل کے لوگ) پھر سے درخت کو ڈھانپ لیتے ہیں اور چھال سخت ہو کر دوبارہ سوسائٹی (ڈھال) کا روپ دھار لیتی ہے اور انسان بھول جاتا ہے کہ جب عبوری دور آیا تھا تو وہ کتنے گہرے کرب میں مبتلا ہو گیا تھا۔

فرد اور معاشرہ کا تصادم درخت کی نئی اور پرانی چھال کا تصادم ہے۔ اسی سے زندگی تازہ دم ہوتی

---

[1] Chaos

اور ہر سال پرانی کینچلی اتار کر ایک نیا لباس پہن لیتی ہے۔ دراصل زندگی کا مقصد تسلسل ہے اور یہ تسلسل زیروبم کے اسی آہنگ کے تابع ہے جو ساری کائنات میں جاری و ساری ہے یعنی آگے بڑھنے اور پھر پیچھے ہٹنے کا عمل جس کے تسلسل اور تواتر میں کبھی کوئی رکاوٹ پیدا نہیں ہوئی جب زندگی آگے کو بڑھتی ہے تو اس کام کے لئے فرد کو بروئے کار لاتی ہے، جب وہ پیچھے کو ہٹتی ہے تاکہ نئی فتح یا نئے قدم کے اثار سے بہرہ اندوز ہو سکے تو سوسائٹی کی قدروں سے کام لیتی ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ جب فرد کی وساطت سے ارتقاد کی دوڑ میں کوئی قدم اٹھاتی ہے تو واپس اُسی مقام پر نہیں آتی جہاں سے وہ چلی تھی۔ مراد یہ کہ پچھلے برس کی ساری چھال ختم نہیں ہو جاتی بلکہ اس کا ایک حصّہ روایت کی صورت میں زندگی کے تنے سے چپک جاتا اور اس کی جسامت (جسمانی اور روحانی) میں اضافہ کر دیتا ہے مگر اس ضمن میں ایک اور نکتہ بھی قابلِ غور ہے۔ وہ یہ کہ زندگی کا زیروبم دو حرکات پر مشتمل ہے۔ ان میں سے ایک حرکت تو محض زیروبم کے عام سے انداز کو پیش کر دیتی ہے مگر دوسری زیروبم کو کشادہ تر اور وسیع تر کرنے کا موجب بنتی ہے۔ سوسائٹی اور اس کے افراد کا عام رشتہ زیروبم کی پہلی سطح کو اُجاگر کرتا ہے بعینہٖ جیسے درخت کی نئی اور پرانی چھال میں لپکنے اور سمٹنے کا عمل جاری ہے لیکن کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ درخت کے اندر ایک نئی رَو وجود میں آجاتی ہے جو درخت کی نسل ہی کو بدل ڈالتی ہے۔ فرد اور معاشرے کے رشتے میں بھی یہ بات عام ہے کہ کبھی کبھی کوئی ایسا فرد پیدا ہو جاتا ہے جو معاشرے کو اوپر اٹھا کر ایک نئی سطح اور ایک نئے مدار میں لے آتا ہے مگر یہ بات علت و معلول[1] کے اصول کے تحت نہیں بلکہ ایک تخلیقی جَست کے تابع ہے۔ خود زندگی جب مادہ سے امیوبا[2] میں منتقل ہوئی تو یہ کسی سابقہ عمل کا نتیجہ نہیں تھا چنانچہ ان دونوں کی درمیانی کڑی آج بھی نظروں سے اوجھل ہے، اسی طرح جب امیوبا سے حیوان اور حیوان سے انسان وجود میں آیا تو یہ بھی ایک تخلیقی جَست ہی کا کرشمہ تھا۔

---

[1] Cause and Effect

[2] Amoeba

زندگی ایک ارتقائی تسلسل کے تحت دائرے کی لاکھوں برس پرانی کھائی میں گھومتی چلی جاتی ہے مگر پھر کسی داخلی تموّج کے باعث یکایک ایک زقند سی بھر کر ایک ارفع تر اور کشادہ تر مدار میں پہنچ جاتی ہے۔ فرد اور معاشرے کے رشتے میں بھی زندگی کی اس خاص زقند ہی نے اصل کام سرانجام دیا ہے اور اگر معاشرہ پرانے پتھر کے زمانے سے راکٹ کے دور تک آپہنچا ہے تو یہ سب ایسی مختلف تخلیقی جبلتوں ہی کا کرشمہ ہے جن کے بارے میں انسانی تحقیق ابھی تک مہر بہ لب ہے۔ کائنات اور زندگی کا سب سے بڑا راز بھی شاید یہی ہے کہ وہ دائرے کے عمل میں مبتلا ہونے کے ساتھ ساتھ گاہے گاہے ایک پُراسرار سی جبلت[1] بھی بھرتی ہے۔ یہ سوال کہ وہ آئندہ کب ایسا کرے گی یا اس جبلت کی نوعیت کیسی یا توانائی کس قدر ہوگی، انسان کے فہم و ادراک سے بالا ہے۔ فرد اور معاشرہ کے رشتے میں فرد اپنی اس تخلیقی جبلت کا ایک ادنیٰ نمونہ تو ہر روز پیش کرتا ہے جب وہ سوسائٹی کے دائرے میں رہتے ہوئے بھی ایک خطِ مستقیم پر چلنے کی کوشش کرتا ہے۔ تاہم اصل تخلیقی جبلت ان خلاق ہستیوں ہی کے حصے میں آئی ہے جنہوں نے اپنے اپنے زمانے کے منجمد معاشرے سے باہر آکر خود ایک ایسا نیا مدار پیدا کیا جس پر صدیوں تک لاکھوں کروڑوں افراد پر مشتمل انسانی معاشرہ، کسی لٹو کی طرح گھومتا چلا گیا۔

---

[1] حیاتیاتی سطح پر اسے "تقلیب" کا نام ملا ہے۔

تخلیقی عمل — دیومالا کی بُنت میں

تخلیقی عمل — دیومالا کی بُنت میں

(۱)

اسطور یا متھ[۱] یونانی زبان کے لفظ مائی تھوس[۲] سے ماخوذ ہے جس کا لغوی مفہوم ہے "وہ بات جو زبان سے ادا کی جائے" یعنی کوئی قصہ یا کہانی۔ ابتداً اسطور کا یہی تصور رائج تھا لیکن بعد ازاں کہانی کی تخصیص کردی گئی — یوں کہ اسطور اس کہانی کا نام پایا جو دیوتاؤں کے کارناموں سے متعلق تھی یا ان شخصیتوں کی مہمات کو بیان کرتی تھی جو زمین پر دیوتاؤں کی نمائندہ تھیں۔ لیوس سپنس[۳] نے اسطور اور مذہب میں فرق قائم کرتے ہوئے لکھا ہے کہ مذہب (جس سے اس کی مراد مذہب کا قدیم تصور ہے) اُن رسوم پر مشتمل ہے جو خدا یا دیوتا کی عبادت سے متعلق ہوتی ہیں اور جو اس بابرکت عمل کا تتبع کرتی ہیں جسے ابتداً کسی دیوتا یا مقدس ہستی نے سرانجام دیا تھا۔ دوسری طرف اسطور دیوتا

۱؎ Myth

۲؎ Mythos

۳؎ Lewis Spence—The outline of Mythology P 14

کے اس عمل کی کہانی کو بیان کرتی ہے۔ مثال کے طور پر رام لیلا اور دسہرہ کے موقعہ پر جو کچھ ہوتا ہے وہ رام اور سیتا سے منسوب کہانی کے مطابق تو ہے ہی مگر اس کا ڈرامائی حصّہ مذہبی رسوم کی ایک صورت ہے جب کہ اس ڈرامائی حصّے سے متعلق کہانی اسطور کے زمرے میں آتی ہے۔ جس کا صاف مطلب یہ بھی ہے کہ اسطور مذہب سے زیادہ قدیم ہے۔ یہ وہ ابتدائی تخیل" ہے جو ارتقاء کے کسی مرحلہ پر ایک تخلیقی انکشاف کی صورت میں انسان پر نازل ہوا اور جسے برقرار رکھنے کے لئے اسے مذہبی رسوم خلق کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔

کیسیرر لکھتا ہے کہ منطقی سوچ جن اصول وضوابط کے تابع ہے وہ اسطوری سوچ سے کوئی علاقہ نہیں رکھتے۔ عام سوچ کا ڈھب تو یہ ہے کہ کسی شے یا واقعہ کے ادراک[2] کے لئے اسے پورے ماحول سے منسلک کر دیا جائے۔ دوسری طرف اسطوری سوچ میں شے یا واقعہ اپنے تناظر سے کٹ کر سوچ کا محور بن جاتا ہے۔ گویا ارتکاز اسطوری سوچ کا امتیازی وصف ہے اور شے یا واقعہ سے شدید قربت کا احساس اس کا محرک! مثال کے طور پر قدیم انسان پہاڑوں کے کسی سلسلے کے قریب سے گزر رہا ہوتا کہ اچانک قریب ترین پہاڑ کے دہانے سے آگ، دھواں اور لاوا ایک خوفناک دھماکے کے ساتھ اُبل پڑتا اور قدیم انسان کے اندر کا سارا خوف اس پہاڑ کے دہانے پر مرتکز ہو جاتا اور وہ شدید جذباتی تناؤ جنم لیتا جس کا اخراج اس پہاڑ کو دیوتا یا اُسر کی صورت میں نشان زد کرنے پر ہوتا۔ کچھ عرصہ تک تو لمحاتی کیفیت سے پیدا ہونے والے اس دیوتا یا اُسر کے ساتھ وہ خوف یا توقع وابستہ رہتی جس نے ارتکاز کے عمل کو شدید کیا تھا لیکن پھر آہستہ آہستہ خوف یا توقع ذہن سے محو ہو جاتی اور دیوتا یا اُسر اپنی قائم بالذات حیثیت میں سانس لینے لگتا — چنانچہ کیسیرر کا یہ خیال اس بات کی توثیق کرتا ہے کہ اسطور آفرینی ایک خالص تخلیقی عمل ہے جو منطقی سوچ کے عمل

---

[1] Cassirer—Language and Myth P. 33

[2] Conception

سے قطعاً مختلف ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اسطور آفرینی وہ پہلا تخلیقی عمل ہے جو اپنی قوت اور پرواز میں آرٹ اور شاعری کے تخلیقی عمل کا ہم پلہ قرار پا سکتا ہے۔ وجہ یہ کہ شاعری اور آرٹ کی طرح اسطور آفرینی بھی انسان کی اُس تخلیقی جست کا نتیجہ تھی جو اس نے جبلّی[1] سطح سے آرکی ٹائپل[2] سطح کی طرف لگائی اور جس نے اسے حیوان کی تنگ اور حسیات کے تابع فضا سے باہر نکال کر تخیل کی اس فضا میں لا کھڑا کیا جو انسانی آزادی کی طرف ایک نہایت اہم قدم تھا۔ اس کا ذکر آگے آئے گا، فی الحال یہ دیکھئے کہ اسطور آفرینی کی فضا سے پہلے انسان نے لاکھوں برس تک جنگل کی اُس نیم تاریک فضا میں زندگی بسر کی تھی جہاں جبلّت کا مکمل راج تھا۔ جبلّت اس کے جملہ اقدامات کی محرک تھی۔ اُسے مفید اشیاء کی طرف راغب کرتی اور مضر اشیاء سے گریز اختیار کرنے پر اکساتی تھی۔ بحیثیت مجموعی یہ وہ دَور تھا جس میں ابھی انسان نے خود کو اپنے ماحول سے جُدا نہیں کیا تھا۔ وہ نباتاتی سطح سے تو اوپر اُٹھ آیا تھا لیکن حیوانی سطح نے اُسے اپنے شکنجے میں پوری طرح کَس رکھا تھا۔ اس زمانے میں ایک بھیانک خوف اس پر ہر لحظہ مسلط رہتا۔ اسے اپنے چاروں طرف ایسے مظاہر نظر آتے جو اس پر ہیبت سی طاری کر دیتے مثلاً بادل کی گرج، آتش فشاں پہاڑ، زلزلے، ہوا کے طوفان وغیرہ۔ بعد ازاں وہ اس پُراسرار غیر مرئی قوت[3] کو بھی محسوس کرنے لگا جو ہر شے میں رَواں دواں تھی اور جس میں وہ خود بھی دوسری اشیاء کی طرح مقید تھا۔ قدیم انسان کے ہاں مانا[4] کے وجود کا یہ ادراک شعوری سطح پر ہُوا اور جب اس نے ارتقاء کے سفر میں ایک اہم قدم اٹھا لیا تو بھی یہ تصوّر ایک قدیم ذہنی اور احساسی متحجر[5] کی طرح اس کے ساتھ چپکا رہا۔ حد یہ کہ تصوّف میں ہمہ اوست کا تصوّر بھی دراصل مانا[6] کے تصوّر ہی کی صدائے بازگشت تھا۔

---

[1] Instinctive [2] Archetypal

[3] Fluid Power [4] Mana [5] Fossil

[6] سب سے پہلے مشہور پادری کوڈرنگٹن نے مانا کے تصوّر کی نشان دہی کی تھی۔

قدیم انسان کے ہاں "مانا" کا یہ تصوّر ایک طویل عرصہ تک قائم رہا مگر پھر آہستہ آہستہ اس کی فطری توانائی کم ہونا شروع ہوئی اور قدیم سوسائٹی کے بطون میں وہ خلا پیدا ہو گیا جو ہمیشہ ایک تُند و تیز طوفان کا پیش خیمہ ثابت ہوا ہے۔ تخلیقی عمل کا عام انداز بھی یہی ہے کہ پہلے زندگی پامال کھائیوں میں لڑھکتی ہے اور رسم و رواج کے ایک بگسے پٹے پیٹرن میں ڈھل کر بوجھل اور آہستہ خرام ہوتی ہے اور تب یکایک اس کے اندر وہ خلا جنم لیتا ہے جو تخلیق کی طرف ایک اہم قدم ہے۔ قدیم انسان کی زندگی میں جب یہ خلا پیدا ہوا تو اس کا ردِ عمل بھی ناگزیر تھا۔ معاً اس کے اسلوبِ حیات میں جو جنگل سے پوری طرح ہم آہنگ اور "مانا" یا اسرار کا گہوارہ تھا، آوارہ خرامی کے مسلک کا اضافہ ہوا اور اس مسلک نے خوشہ چینی کے قدیم مسلک سے متصادم ہو کر ایک بگولا صفت ہیجان پیدا کر دیا۔ یہ ہیجان اس طوفان کے مماثل تھا جسے روایت میں طوفانِ نوحؑ کا نام ملا ہے اور جس کے مسلسل اضطراب اور خروش نے بالآخر اشیاء اور مظاہر کی تمام صورتوں کو ملیا میٹ کر کے بے ہیئتی کی ایک ایسی فضا پیدا کر دی جو تخلیقی جست کے لئے محرکِ اوّل ثابت ہوئی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ جست "من و تو" کے رشتے کا ادراک تھا اور اس سے انسان کو پہلی بار اپنی ذات اور اردگرد کی دنیا میں ایک گہرے فرق کا احساس ہوا۔

علم الانسان نے قدیم انسان کے اس دَور کو مذہب الارواح[1] کا زمانہ قرار دیا ہے یعنی وہ زمانہ جب اُس نے اپنے علاوہ دوسری تمام جاندار اور بے جان اشیاء کو بھی "رُوح" تفویض کر دی۔ لیکن دراصل اس دَور کے بھی دو حصّے تھے — پہلا Animitism کا زمانہ اور دوسرا خالص مذہب الارواح کا دَور مقدم الذکر قدیم انسان کا وہ رجحان تھا جس کے تحت اس نے پہلی بار اپنے اردگرد بکھری ہوئی اشیاء کے بارے میں یہ تصوّر قائم کیا کہ ان میں سے ہر ایک اُسی طرح زندگی کی حامل ہے جس طرح وہ خود۔ چنانچہ درخت، پہاڑ، چٹان، دریا وغیرہ — ان سب کو "زندہ" متصوّر کیا جانے لگا۔ اس کے بعد خالص "مذہب الارواح" کا دَور آیا جس میں اس نے یہ تصوّر قائم کیا کہ ان میں سے ہر بے جان

---

[1] Animism

اور جاندار شئے کی ایک الگ "روح" بھی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جنگل کا طویل دَور تو لاتناہی اندھیرے کا دَور تھا جس میں تضادات کا احساس تک موجود نہیں تھا۔ لیکن جب قدیم انسان جنگل سے باہر کی وسیع اور کشادہ دنیا سے آشنا ہوا تو اچانک اس کے اور خارج کی دنیا کے مابین "من و تُو" کا رشتہ استوار ہوگیا۔ چنانچہ پہلے اس نے خارجی اشیاء کو اپنی "برادری" میں شامل کیا جس کا مطلب یہ ہے کہ اسے اپنی ذات اور خارج کی دنیا میں کوئی خلیج نظر آئی ہوگی جسے اس نے پاٹنے کی کوشش کی۔ اس کے بعد اس نے خارج کی ہر شے کو ایک الگ "روح" تفویض کرکے اس کی منفرد حیثیت پر مہرِ تصدیق ثبت کردی۔ چنانچہ یہ بات بلا تامل کہی جاسکتی ہے کہ "مذہب الارواح" کا دَور "تفریق" اور "تضاد" کی ابتدا کا دَور تھا اور قدیم انسان کی زندگی میں دوئی کے ادراک کی پہلی اہم کاوش۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ قدیم انسان نے جنگل کی زندگی سے میدان کی زندگی کا پیوند جوڑ لیا تھا جس کے باعث اسے دن اور رات کے فرق کا شدت سے احساس ہوا تھا۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ جنگل میں انسان مکھیوں کے چھتے کی سی اجتماعی زندگی بسر کرتا تھا۔ یہ ایک ایسا اسلوبِ حیات تھا جس کے تحت تمام افراد مِل جُل کر رہتے تھے اور "انفرادیت" کے تصور سے آشنا تک نہیں تھے۔ چنانچہ اس زمانے میں "مانا" کا تصور ہی وجود میں آسکتا تھا جس میں تفریق اور تضاد کی کوئی گنجائش نہ تھی۔ لیکن جب انسان جنگل کے علاوہ میدان سے بھی آشنا ہوا تو اُس کی اجتماعی زندگی میں آوارہ خرامی کے "بُعد"[1] کا اضافہ ہوا اور آوارہ خرامی فرد کی انفرادیت کا پہلا سنگِ میل ہے۔ یہ نہیں کہ قدیم انسان کے ہاں انفرادیت کا یہ رجحان ذہن کی سطح پر بیدار ہوا بلکہ فقط اس قدر کہ جب اس کی اجتماعی زندگی کے اشتراکی اسلوب میں دراڑیں سی نمودار ہوئیں اور شخصی جائداد وجود میں آنے لگی تو وہ از خود اپنی ذات کو دوسروں سے ممیّز کرنے کی طرف راغب ہوتا چلا گیا۔ "قبل از فلسفہ" کے مصنفین نے مذہب الارواح کے اس دَور کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس دَور کا انسان ماحول سے خود کو جُدا مانتا ہی نہیں تھا بلکہ اس کی جملہ اشیاء کو اپنی برادری میں شامل سمجھتا تھا۔ چنانچہ وہ ماحول

---

[1] Dimension

[2] Differentiation

کو آج کے عام آدمی کی طرح IT کہہ کر نہیں بلکہ Thou کہہ کر مخاطب کرتا تھا[۱]۔ اسی طرح یونانی مصنفہ ڈورتھی لی نے لکھا ہے[۲] کہ قدیم قبائل میں فرد نیچر کے ساتھ وصال کا خواہاں نہیں کیوں کہ وصال کی خواہش ہمیشہ اس بات پر دال ہوتی ہے کہ طالب اور مطلوب میں کوئی خلیج حائل ہے۔ قدیم انسان تو خود کو ہمہ وقت نیچر سے ہم کنار محسوس کرتا ہے۔ چنانچہ وہ لکھتی ہے کہ قدیم انسان پہلے ہی نیچر کی آغوش میں ٹھمک رہا ہے۔ اس لئے نیچر اور انسان کی ترکیب ہی محل نظر ہے۔

مذہب الارواح کے ان ماہرین کے یہ خیالات قابلِ قدر ہیں لیکن میرا یہ خیال ہے کہ ان ماہرین نے مذہب الارواح کے امتیازی وصف کو نمایاں کرنے کے بجائے اُس "کیفیت" کو زیادہ اجاگر کیا ہے جس میں سے مذہب الارواح نے جنم لیا تھا۔ اوپر یہ کہا جا چکا ہے کہ مذہب الارواح سے قبل "مانا"[۳] کا وہ تصور رائج تھا جو "ہمہ اوست" کی ایک صورت تھی اور جس کے تحت قدیم انسان اپنے اور ماحول کے درمیان کوئی فرق قائم ہی نہیں کرتا تھا۔ بعد ازاں جب مذہب الارواح کا دور آیا تو بھی قدیم انسان کے ہاں ماحول سے ہم آہنگ رہنے کا یہ رجحان ایک پس منظر کے طور پر موجود رہا۔ چنانچہ جب ماہرین، مذہب الارواح کے دور میں انسان اور نیچر کی ہم آہنگی کا ذکر کرتے ہیں تو یہ بات اصولی طور پر تو غلط نہیں تاہم یہ کسی طور بھی اس دور کا امتیازی نشان قرار نہیں پا سکتی بلکہ صرف ایک گزرے ہوئے دور کی باقیات ہی میں شمار ہو سکتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مذہب الارواح کے

---

۱ Henery Frankfort and others—Before Philosophy P 238

۲ Dorothy Lee—Freedom and Culture P 164

۳ — "مانا" ایک ایسی پُراسرار اور غیر ارضی قوت ہے جو تمام واقعات اور اشیا میں جاری و ساری ہے اور جو کبھی چیزوں اور کبھی انسانوں میں موجود ہوتی ہے تاہم وہ کسی ایک شے یا فرد کے ساتھ بطورِ خاص وابستہ نہیں رہتی۔ Cassirer—Language aud Myth P 63

دوَر کا امتیازی وصف ماحول سے ہم آہنگ ہونے کا رجحان نہیں تھا بلکہ ماحول سے خود کو الگ کرکے دیکھنے کا وہ میلان تھا جسے "من وتو کے رشتے" کا نام دینا چاہیئے۔ یکایک انسان پر اس بات کا انکشاف ہوا کہ وہ خارج کی دنیا سے الگ ایک اپنا وجود رکھتا ہے تو پھر خارج کی دنیا کیا ہے؟ یہ ایک نہایت اہم سوال تھا جو دوئی کے احساس سے پیدا ہوا اور جسے حل کرنے کے لئے قدیم انسان نے اُس محدود علم کو بروئے کار لانے کی کوشش کی جو اس کی اپنی ذات کے تجربات سے اسے حاصل ہوا تھا۔ اس نے سوچا کہ وہ خود "زندہ" ہے اس لئے لامحالہ دنیا کی ہر شے بھی اسی طرح "زندہ" ہوگی پھر اس نے سوچا کہ اس کے اندر "روح" موجود ہے اس لئے لامحالہ دنیا کی ہر شے میں ایک "روح" موجود ہوگی۔ گویا قدیم انسان کے لئے "من وتو" کا سوال ہی سب سے اہم سوال تھا اور اسے حل کرنے کی کاوش ہی میں اس نے وہ سارا تخیلی نظام خلق کیا جسے ہم آج اسطور یا دیو مالا کے نام سے جانتے ہیں۔

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

بات کو سمیٹیں تو یہ نتیجہ برآمد ہوگا کہ قدیم انسان احساسی سطح پر ایک بے حد پُراسرار قوت

سے آشنا تھا جو اس کے ماحول میں پوری طرح رچی بسی ہوئی تھی۔ گویا یہ وہ زمانہ تھا جس میں ابھی قدیم انسان نے باغِ جنّت (جنگل) سے کوئی قدم باہر نہیں رکھا تھا اور آدم کی طرح جنّت کی محیط و بسیط وحدت کا علم بردار تھا۔ لیکن پھر دیکھتے دیکھتے آدم ہی کی طرح وہ دو حصّوں میں بٹ گیا۔ دوئی وجود میں آگئی۔ روشنی اور تاریکی، مرد اور عورت، زمین اور آسمان کا تضاد اُس کے حواس پر مسلّط ہونے لگا اور حواس کے ذریعے اس کے باطن کے کمپیوٹر میں ٹپکنے لگا اور پھر یکایک ایک مرتّب اور مدوّن صورت میں ڈھل کر یوں باہر آگیا کہ تخلیق کی کہانی تصویری پکیروں کی زبانی بیان ہونے لگی۔ یہ اساطیر کی ابتدا تھی۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو قدیم انسان کے ہاں تضاد اور تفریق کے شعور ہی نے وہ زمین ہموار کی جس سے پہلی تخلیقی جست وجود میں آئی۔

(۴)

اسطور آفرینی، ایک نہایت لطیف خلّاقانہ کاوش تھی جس کے ذریعے قدیم انسان نے کائناتی سطح پر ہی نہیں، مظاہرِ فطرت اور معاشرے کی سطح پر بھی تخلیقی عمل کا ایک سانچہ دریافت کر لیا۔ مختصراً یہ سانچہ کچھ یوں تھا کہ "ایک" کے اندر دوئی کی پیدائش کے باعث ایک ایسا بگولا صفت طوفان آجاتا ہے جس کے نتیجے میں ہر شے بے رنگ اور بے ہیئت ہو کر رہ جاتی ہے اور عین جس وقت تمام سابقہ صورتیں معدوم ہو جاتی ہیں یعنی جب کچھ باقی نہیں رہتا تو اس سے "ایک" دوبارہ پھوٹ نکلتا ہے۔ لیکن اس طور کہ دوئی کے باعث اس میں جو غلاظت اور گناہ کا عنصر داخل ہو گیا تھا، اب باقی نہیں رہتا اور "ایک" پہلے سے بھی زیادہ ارفع اور پوتر ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر اُن اساطیر کو لیجئے جو تخلیقِ کائنات کے واقعہ کو بیان کرتی ہیں۔ قدیم انسان کے سامنے کائنات کا معمہ اسی طرح موجود تھا جس طرح آج کے انسان کے سامنے ہے اور وہ اس کی ماہیئت دریافت کرنے کی طرف بھی اسی طرح مائل تھا جیسے کہ وہ آج ہے۔ عام زندگی میں تو اس سوال کے وجود سے وہ آشنا تک نہیں تھا لیکن اُس کی سائکی[1] میں یہ سوال ایک نمایاں طلب کی حیثیت میں ابھر آیا تھا۔ ثبوت اس کا یہ ہے

---

[1] Psyche

کہ قدیم زمانے کے قریب قریب ہر ملک میں کائنات کی ابتدا سے متعلق کوئی نہ کوئی اسطور ضرور موجود رہی ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ ابتداً تخلیقِ کائنات سے متعلق اسطور کسی ایک مرکزی مقام (ان کا اشارہ مصر کی طرف ہے) میں پیدا ہوئی مگر پھر صدیوں پر پھیلے ہوئے زمانے میں چاروں طرف پھیل گئی۔ ممکن ہے ایک حد تک یہ اندازہ درست ہو لیکن جب ہم کائنات کی تخلیق کے بارے میں قدیم انسان کے تجسس کو اس کی ساکی کی ایک طلب قرار دیں تو اس سے متعلق اساطیر کا اپنے اپنے طور پر مختلف ممالک میں پیدا ہونا بعید از امکان نظر نہیں آئے گا۔ بہر حال صورت چاہے کوئی بھی کیوں نہ رہی ہو۔ اس بات سے انکار نہیں کہ کائنات کی تخلیق سے متعلق ان اساطیر میں ایک بڑی حد تک مماثلت موجود ہے گو مختلف ممالک کے خاص حالات کے باعث ان کے رنگوں میں تنوع کا احساس بھی ہوتا ہے (اس کا ذکر آگے آئے گا) بحیثیتِ مجموعی ان میں سے ہر اسطور کے متعدد حصے ہیں، پہلا حصہ ابتدائی بے ہیئتی سے متعلق ہے اور دوسرا تخلیقِ کائنات کے "واقعہ" سے۔ اس کے بعد طوفان کا ذکر ہے اور پھر کائنات کی از سرِ نو تخلیق کی طرف اشارہ ہے۔ یہ گویا ناموجود سے موجود کے جنم لینے کا ایک عمل ہے مگر اس میں ایک نئی معنویت اور سطح بھی پیدا ہوئی ہے۔ جب موجود کو ایک طوفان کی زد میں دکھا کر اس سے ایک نئی حقیقت کے طلوع ہونے کی داستان بیان کر دی گئی ہے۔ درمیان کی بعض کڑیاں کچھ زیادہ وا[illegible] ہیں لیکن انہیں بآسانی مرتب کیا جا سکتا ہے۔

تخلیقِ کائنات سے قبل کی حالت کے بارے میں تقریباً تمام اساطیر متفق ہیں۔ مثلاً مصر میں اس کیفیت کو قدیم آبی یک رنگی (نون[1])، ایک عالمِ ہُو (ہُوہ[2])، بے پایاں تیرگی (کُوک[3]) اور اخفا (عمون[4]) کا آمیزہ قرار دیا گیا ہے۔ جس سے مراد یہ ہے کہ کائنات کی تخلیق سے قبل ایک بے کراں اندھیرا اور بے ہیئتی کی فضا مسلط تھی۔ قبل از فلسفہ[5] کے مصنفین نے اس فضا اور پرانا عہد نامہ میں بیان کردہ تخلیق سے پہلے کی فضا میں مماثلت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ مثلاً پرانا عہد نامہ میں مرقوم ہے کہ:

---

[1] Nun [2] Huh [3] Kuk [4] Amon

[5] Henery Frankfort and others—Before Philosophy p 61

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

مگر دوسرے ممالک اور قوموں کی اساطیر میں بھی تخلیقِ کائنات سے پہلے کی فضا اس سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ مثال کے طور پر ساتویں صدی قبل مسیح کے شام اور بابل میں "تخلیق" کے بارے میں جو کہانی بہت عام ہوئی اس کا ابتدائی حصہ کچھ یوں ہے:

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

اور نیچے زمین کا بھی کوئی نام نہیں تھا

چاروں طرف گہراؤ تھا اور چیختا ہوا سمندر

ابھی کوئی کھیت نہ بنا تھا

کوئی دیوتا وجود میں نہ آیا تھا

جارج اے بارٹن[1] نے بابل کی اس اسطور اور پرانے عہد نامہ کی کہانی میں مماثلت دریافت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ دونوں کہانیوں میں تخلیقِ کائنات سے پہلے "پانی ہی پانی" تھا جسے یہودیوں نے عمق[2] کا نام دیا اور اہلِ بابل نے سمندری بلا طائی عامط[3] کا۔

ممکن ہے یہودیوں کے تصورات میں بابل اور مصر دونوں کے اثرات موجود ہوں کیونکہ شنار ان کا آبائی وطن تھا اور وہ ایک طویل عرصہ مصر میں بھی رہے تھے۔ لیکن جب ان ممالک کے علاوہ بھی تخلیقِ کائنات سے متعلق اساطیر میں اسی سے ملتی جلتی فضا موجود ہے تو ماننا پڑے گا کہ جب مختلف اقوام "اجتماعی لاشعور" میں اتر کر "ابتدا" کے بارے میں تصورات قائم کرتی ہیں تو ان تصورات میں

---

[1] George. A. Barton—Archaeology and the Bible p. 295

[2] tehoma (Deep) [3]

مماثلت کا پایا جانا ناگزیر ہے۔ وجہ یہ کہ اجتماعی لاشعور کی سطح پر تمام قومیں بلکہ تمام انسان "ایک" ہو جاتے اور اپنے بنیادی نسلی تجربے ہی سے اثرات قبول کرتے ہیں۔ اس تجربے کا حیاتیاتی پہلو خاص طور پر قابلِ غور ہے۔ وہ یوں کہ بچہ دنیا میں وارد ہونے سے پہلے ایک طویل عرصہ رحمِ مادر میں گزارتا ہے جو اندھیرے، پانی اور بے ہیئتی کی ایک پوری کائنات ہے۔ کچھ عجب نہیں کہ جس فضا سے وہ خود تخلیق ہوا، اسی کا پرَتو اسے کائنات میں بھی نظر آیا۔ بہرحال اسطور کے ضمن میں اخذ و اکتساب کا رجحان (ہر چند کہ ایک حد تک ضرور موجود تھا) اس قدر اہم نہیں جتنا اس حقیقت کا ادراک کہ اسطور آفرینی غوّاصی کے عمل کی منت کش ہے۔ اسی لئے جب بھی کسی قوم نے اپنے اندر غوطہ لگا کر تخلیقِ کائنات کے عمل کا تصور قائم کیا تو اسے وہی کچھ نظر آیا جو دوسری قوموں کو نظر آیا تھا۔ چنانچہ اگر "تخلیق" سے قبل کی فضا کے بارے میں اہلِ مصر، اہلِ بابل اور یہودی ایک ہی طرح سوچتے ہیں تو یہ ایک قدرتی بات ہے۔ مزید دیکھئے کہ ہندوؤں کے ہاں بھی کائنات کے وجود میں آنے سے پہلے کی فضا اسی طور بیان ہوئی ہے۔ مثلاً تارا چند لکھتا ہے:

"ویدک لٹریچر کے مطابق — ابتداً موجود اور ناموجود دونوں نہیں تھے۔ ایک سیاہ خلا تھا جس میں "ایک" سانس لیتا تھا۔"

یا

"پانی ہی پانی تھا جس پر سنہری بیضہ تیر رہا تھا۔" ایک اس بیضے میں داخل ہوا اور برہم کی صورت میں نمودار ہو گیا۔[1]

اپنشدوں کے مطابق ابتداً گہری تاریکی کا راج تھا اور اس تاریکی میں بجز پانی اور کوئی شے نہیں تھی۔ اس پانی نے برہم کو پیدا کیا اور برہم نے پرجاپتی کو۔ بعد ازاں تمام سُر اور اسُر، مرد اور عورتیں،

---

[1] Tara Chand—Influence of Islam on Indian Culture p 2—3

مادہ اور زندگی —— ان سب کو پرجاپتی ہی نے بنایا۔ اس بات کو یوں بھی بیان کیا گیا ہے کہ ابتدا میں صرف آتما تھی جو پانیوں سے پیدا ہوئی، جس نے پانیوں سے بیضے کی ایک صورت کو جنم دیا، پھر باطن کے خفیہ معبد میں داخل ہوئی اور ہست کے اندر سے جھانکنے لگی[۵]

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

تخلیقِ کائنات کا عمل مختلف اساطیر میں مختلف کہانیوں کی مدد سے بیان ہوا ہے اور ان میں سے ہر کہانی اُس ملک کے جغرافیائی حالات سے متاثر نظر آتی ہے جس میں اس نے جنم لیا۔ بعض امور میں اشتراک بھی ہے کیونکہ وہ انسان کے بنیادی اور اجتماعی مشاہدے سے متعلق ہیں۔ مثلاً دیکھنے کی بات ہے کہ جب تُند و تیز برکھا ہو رہی ہو تو یوں لگتا ہے جیسے چاروں طرف پانی کے سوا اور کچھ باقی نہیں رہا۔ لیکن پھر یکایک بارش تھم جاتی ہے، بادل غائب ہو جاتے ہیں اور زمین اور آسمان جو بارش کے دوران یکجا سے ہو گئے تھے، اب ایک دوسرے سے جُدا نظر آنے لگتے ہیں۔ کچھ عجب نہیں کہ عام زندگی کے اس مشاہدے نے قدیم انسان کے باطن میں داخل ہو کر تخلیقِ کائنات کے عمل کو اس سے ملتی جلتی صورت تفویض کر دی۔ بابل اور شنار کا خطہ ہمیشہ سے بارانی طوفانوں کی زد میں رہا ہے اور اس لئے وہاں زمین اور آسمان کا بارانی طوفان کی یک رنگی سے باہر آ کر اپنی الگ الگ حیثیت کا مظاہرہ کرنا بھی ایک عام سی بات ہے۔ چنانچہ یہ قطعاً غیر فطری نہیں تھا کہ اس مشاہدے کے زیرِ اثر اہلِ بابل کی اساطیر میں تخلیقِ کائنات کا عمل یوں بیان ہوا کہ سمندر کا پانی یکایک دو حصّوں میں بٹ گیا۔ ایک حصّہ آسمان بن گیا اور دوسرا زمین اور درمیان میں خالی فضا آگئی (آسمانی سمندر کا تصوّر یہودیوں کے ہاں بھی رائج تھا)

---

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

مصر کی اساطیر میں سمندر کے یوں دو حصّوں میں بٹ جانے کا تصوّر موجود نہیں۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ مصر میں بارش نہیں ہوتی اور اہلِ مصر کے ہاں ایک بیکراں، تُند و تیز بارانی طوفان کا تصوّر ناپید ہے اور اگر کہیں ایک آدھ اشارہ آیا بھی ہے تو یہ باہر کا اثر ہے۔ مصر میں عام مشاہدہ کی بات یہ تھی کہ رات تمام امتیازات کو مٹا دیتی تھی اور ہر مظہر پانی کے سمندر میں نہیں بلکہ تاریکی کے سمندر میں ڈوب جاتا تھا۔ یہ گویا نراج کی ایک صورت تھی۔ لیکن پھر جب دوسرے روز سورج طلوع ہوتا تھا تو تنظیم اور انتشار میں نیز آسمان اور زمین میں ایک حدِ فاصل سی قائم ہو جاتی تھی۔ چنانچہ اہلِ مصر کی اساطیر میں سورج کے منفرد عمل نے تخلیقِ کائنات کے تصوّر کی تعمیر پر یقیناً اپنا پَرتو ڈالا۔ یوں بھی طلوعِ آفتاب کے منظر ہی نے (جیسے سورج پہاڑ پر تھوڑی ٹِکائے کھڑا ہو) مصریوں کے ہاں تخلیقِ کائنات کو ایک پہاڑی کے رُوپ میں پیش کیا اور بعد ازاں اسی پہاڑی کو اہرامِ مصر میں متشکل کرنے کی کوشش کی گئی۔ ایک بات اور بھی ہے۔ مصریوں کی زندگی میں دریائے نیل کے سیلاب اور فصل کی کاشت میں ایک گہرا تعلّق تھا کیونکہ فصل اسی زمین پر کاشت ہو سکتی تھی جس پر نیل کا سیلاب زرخیز مٹی بچھا دیتا تھا۔ نیل میں ہر سال ایک خاص وقت پر سیلاب آتا ہے جس سے ہر طرف پانی ہی پانی نظر آنے لگتا ہے پھر جب چند روز کے بعد پانی خشک ہونے لگتا ہے تو سب سے پہلے پانی میں سے چھوٹے چھوٹے ٹیلے نمودار ہوتے ہیں۔ قیاس غالب یہ ہے کہ اس عام مشاہدہ نے بھی مصریوں کے ہاں تخلیق کے معمّے کو حل کرنے کی کوشش میں مدد دی اور اُن کی اساطیر میں یہ تصوّر در آیا کہ کائنات کی تخلیق سب سے پہلے ایک مقدّس ٹیلے یا پہاڑی کی صورت میں ہوئی۔ بہرحال طلوعِ آفتاب کا منظر اور نیل کے سیلاب سے اوّلین خطۂ زمین کا نمودار ہونا — اِن دونوں باتوں نے مصریوں کے ہاں تخلیقِ کائنات کا وہ تصوّر ابھارا جو تنظیم کے انتشار اور آسمان کے زمین سے متمیّز ہونے کی ایک صورت تھی۔

یہ تھا تخلیقِ کائنات کے تصوّر پر جغرافیائی اثرات کا نتیجہ! اب دیکھئے کہ بعض اساطیر میں حیاتیاتی سطح کے اثرات بھی ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر قدیم انسان ہر روز دیکھتا کہ جانور یا انسان کے جسم سے ایک ویسا ہی جانور یا انسان تخلیق ہو جاتا۔ یا پرندہ انڈے میں سے نمودار ہو جاتا۔ چنانچہ اس

نے کائنات کی تخلیق کو بھی ایک ویسا ہی عمل قرار دے لیا۔ کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اس نے شعوری طور پر اس خالص حیاتیاتی عمل کو سامنے رکھ کر اساطیر کو بُنا۔ بلکہ صرف یہ کہ جب اس کے اندر سے اساطیر نے جنم لیا تو ان کی بُنت میں حیاتیاتی سطح کا یہ عام مشاہدہ بھی شامل تھا۔ مثال کے طور پر رگ وید کے پُرش شوکت[1] میں یہ بات مذکور ہے کہ دیوتاؤں نے بڑے دیو کے جسم سے کائنات اور اس کے مظاہر کو خلق کیا — چاند کو اس کے ذہن سے، سورج کو اس کی آنکھ سے، دیوتاؤں کو اس کے سانس سے، نیز برہمن کو اس کے منہ، کھشتری کو اس کے بازوؤں، ویش کو اس کی رانوں اور شودر کو اس کے پاؤں سے بنایا — یا کائنات ایک انڈے کی طرح تھی جس کا نام "برہمانڈ" تھا۔ اس انڈے کے بائیس حصّے تھے جن میں زمین ساتواں حصّہ تھی۔ زمین کے اوپر چھ آکاش تھے اور نیچے سات پاتال تھے وغیرہ۔ نیز پرجاپتی ایک ایسا کائناتی انڈہ ہے جسے وہ خود ہی سیتا ہے، خود ہی اسے زرخیز بناتا اور پھر خود ہی ایک عالمِ رنگ و بُو کا روپ دھار کر اس سے باہر نکل آتا ہے۔ جسم کے مختلف حصّوں سے کائنات کی تخلیق کا یہ عمل ماں کے تن سے بچّوں کی پیدائش کے عمل سے مشابہ ہے اور پرجاپتی کا خود کو سینا اور پھر اس سے باہر آ جانا تخلیقی عمل میں دو جنسیت[2] کے مرحلے کی نشان دہی بھی کرتا ہے۔ اس کے علاوہ خود رگ وید میں تخلیقِ کائنات کے عمل کو یا تو جنسی فعل قرار دیا گیا ہے یا ایسے اشارے کئے گئے ہیں جو جنسی فعل ہی کی طرف ذہن کو متوجّہ کرتے ہیں مثلاً۔

ابتدا میں اس پر ترشنا کا نزول ہوا
وہ بیج تھا جو زمین سے پیدا ہوا

تولیدی قوّت نے دوسری قوّتوں کو زرخیز بنایا۔

---

[1] Purusha Sukta

[2] Hermaphroditism

دلچسپ بات یہ ہے کہ ہندوستانی تہذیب میں ہمیشہ سے زرخیزی کے متوں[1] کے اثرات بہت قوی رہے ہیں جو زبان ہی نہیں، عام زندگی، مذہب اور فلسفے میں بھی مشاہدہ کئے جا سکتے ہیں۔ اساطیر بھی ان اثرات سے محفوظ نہیں۔ یہ سب کچھ نیم بارانی خطے کے اثرات کا نتیجہ بھی قرار پا سکتا ہے جہاں پودوں، پرندوں، حیوانوں اور انسانوں کے ہاں افزائشِ نسل کا رجحان تیز اور عالم گیر ہوتا ہے۔ چنانچہ بیج سے بیج، بیضے سے بیضے اور انسان سے انسان تک کا سفر ایک ایسا دائرہ نظر آتا ہے جس میں جنسی فعل ہی سب سے بڑا کردار ادا کرتا ہے۔ ایسی صورت میں اگر ہندوستانی دیومالا میں کائنات کی تخلیق کا عمل جنسی عمل کے مماثل قرار پایا ہے تو بات پوری طرح سمجھ میں آتی ہے۔

ہندوستان، بابل اور نینوا کی تہذیبوں میں اس اعتبار سے ایک گہری مماثلت تھی کہ وہ بارانی طوفانوں کی زد میں ہونے کے باعث ایک ایسی فضا میں پروان چڑھیں جس میں مہیب قوتوں اور طوفانی ریلوں کے سامنے انسانی مساعی بالکل معمولی اور ہیچ نظر آتی تھیں اور یہ ایک عام سا قاعدہ ہے کہ جب انسان کو کسی مہیب یا خطرناک شے کا سامنا ہو تو وہ گروہ یا انبوہ کی صورت میں اس کا مقابلہ کرنے کی کوشش کرتا ہے نہ کہ فردِ واحد کی حیثیت میں۔ چنانچہ ایسی صورت میں جو تہذیب وجود میں آتی ہے اس میں سماج، فرد پر غالب ہوتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ہندوستان، بابل اور نینوا کی تہذیبوں میں فرد کے مقابلے میں سماج کو زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ اسی لئے ان ممالک میں کائنات کے بارے میں جو تصور عام طور سے رائج ہوا وہ ایک ایسے معاشرے یا ریاست کا تصور تھا جس میں افراد مل جل کر کام کرتے تھے۔ تخلیقِ کائنات کی کہانی بھی اس خاص رجحان سے متاثر ہوئی۔ اوپر ہندوستانی دیومالا کا ذکر ہوا۔ بابل کی دیومالا میں بھی خاندان کی نشوونما کا عمل ہی زیادہ اہم تھا۔ مثلاً یہ واقعہ کہ ابتدا میں آبی نراج کی سی کیفیت تھی جس میں سے دو دیوتا[2] لاہامو اور لاہمو[3] پیدا ہوئے (دو کا

---

[1] Fertility Cults

[2] Lahamu

[3] Lahmu

ہندسہ قابلِ غور ہے کہ یہ تخلیق کے عمل میں جوڑے کی اہمیت کو اجاگر کرتا ہے۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ خود یہ دونوں۔ اپسو۔ یعنی میٹھا پانی اور طائی عامط یعنی سمندری یا نمکین پانی کے امتزاج سے پیدا ہوئے تھے) اس کے بعد جوڑوں کی تخلیق کا سلسلہ شروع ہوا جو لامتناہی تھا مگر ان تہذیبوں کے مقابلے میں مصر کی تہذیب بھی تھی جو ہر چند کہ جنگل کی تہذیب سے برآمد ہوئی تھی اور اس لئے اس پر مذہب الارواح اور زرخیزی مت کے اثرات بھی ثبت تھے مگر جس میں آہستہ آہستہ دریائے نیل کے خاص اثرات کے تحت ایک باقاعدگی اور نظم وضبط سا پیدا ہوا اور انسانی مساعی عام طور سے مشکور ہونے لگیں (جیسے مثلاً یہ بات کہ نیل میں وقت پر سیلاب آتا تھا اور پھر زمین اس قدر زرخیز ہو جاتی تھی کہ مصری کسان اس سے متعدد عمدہ فصلیں حاصل کر لیتا تھا، چنانچہ خود مصریوں کے ہاں فرد کی ہمت اور قوت کو اہمیت دینے کا رجحان پیدا ہو گیا۔ یوں بھی مصر کی خشک فضا میں آسمان پر سورج ایک بے مثال ہستی کے طور پر نظر آتا ہے اور زمین پر دریائے نیل وحدت کا علمبردار دکھائی دیتا ہے۔ اس لئے اگر آسمان پر رب الشمس کی بادشاہت قائم ہوئی اور زمین پر اس کے نمائندے یعنی فرعون کا سکہ چلا تو اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ فرد کو اپنی قوتوں اور مساعی پر اعتماد حاصل ہوا اور اس کے ہاں اپنے کارناموں کو اہرامِ مصر کی صورت میں زندۂ جاوید کرنے کا میلان پیدا ہو گیا تخلیقِ کائنات کے سلسلے میں بھی مصریوں کا یہ خاص میلان یوں ظاہر ہوا کہ سورج دیوتا نے اپنے ہرانگ کو ایک نام عطا کر دیا اور یوں ہرانگ ایک دیوتا بن گیا۔ بعض اہرامی عبارات میں مذکور ہے کہ جب دیوتا نے فراز سے تھوکا تو شُو[1] وجود میں آگیا اور اس نے تھوکتے ہوئے آواز نکالی تو طیف نوط[2] پیدا ہو گئی وغیرہ۔ گویا اوّلین دو ہستیاں "اُس" میں سے یوں نکل آئیں جیسے چھینک سے پانی برآمد ہوتا ہے۔ یوں بھی شُو ہوا کا دیوتا ہے اور طیف نوط نمی کی دیوی ہے اور ہوا اور نمی ہی سے

---

[1] Shu

[2] Tefn-ut

چھینک مرتب ہوتی ہے۔ بہر حال اس کے بعد شُو اور طیفنوٹ کے ملاپ سے زمین اور آسمان پیدا ہوئے اور تخلیق کا کاروبار شروع ہو گیا۔ ایک اور اہرامی عبارت کے مطابق دیوتا کے دل میں خیال پیدا ہوا اور اس کی زبان سے "لفظ" ٹپک پڑا۔ یوں کائنات وجود میں آ گئی۔ ان تمام مثالوں سے ظاہر ہے کہ مصریوں کے ہاں کائنات کی تخلیق ایک حکم کے ذریعے ہوئی تھی چاہے وہ حکم لفظ کی صورت میں تھا یا چھینک کی صورت میں۔ یہ بات اہلِ ہند اور اہلِ بابل کی اجتماعی خود آفرینی کے مقابلے میں ایک منفرد عمل کی غماز ہے اور مصری تہذیب کے ایک خاص میلان کی نشان دہی کرتی ہے۔

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

مگر ہست کے نیست میں تبدیل ہونے کا یہ عمل زیادہ تر ہر ملک کے خاص جغرافیائی حالات اور اس کی تہذیب کے داخلی عوامل کے تحت ہی مرتب ہوا۔ چنانچہ ایران میں جو ایک سطح مرتفع

تھا اور جہاں لوگوں کی گزر اوقات کا زیادہ تر انحصار ریوڑ پالنے پر تھا، آگ کو بطورِ خاص بڑی اہمیت حاصل ہوئی۔ آگ کا ایک اہم وصف یہ ہے کہ وہ جلا کر راکھ کر دیتی ہے مگر جب راکھ ہونے والی شے بدی کی مظہر ہو تو پھر آگ کے منفی عمل سے بھی مثبت پہلو ہی برآمد ہوتا ہے۔ سطح مرتفع پر رہنے والے اُس انسان کے لئے جس کا واحد اثاثہ اس کا ریوڑ تھا، سب سے خطرناک شے رات کی وہ تاریکی تھی جس میں بھیڑیئے اور دوسرے جنگلی جانور اس کے ریوڑ پر حملہ آور ہوتے تھے اور جنہیں دُور رکھنے کے لئے وہ الاؤ سے مدد لیتا تھا۔ چنانچہ اگر اس کے ہاں آگ — بدی، ظلم اور خونخواری کو نیست و نابود کرنے کا بہترین ذریعہ بنی تو یہ حالات کے عین مطابق تھا۔ آریاؤں کے ہاں بھی جو وسط ایشیا اور پھر ایران کی سطح مرتفع پر مدتِ مدید تک آوارہ پھرنے کے بعد ہندوستان میں وارد ہوئے، ہَوَن کی رسم کا بہت رواج تھا اور ہَوَن آگ ہی کے ذریعے پوتر کرنے یعنی پاپ کو ختم کرنے بلکہ زندگی کو ایک نیا جنم دینے کا عمل تھا۔ بہرکیف ایران کی سطح مرتفع پر رہنے والوں کے لئے آگ اس لئے قابلِ پرستش قرار پائی کہ اس میں بھسم کرنے کی بے پناہ شکتی بھی تھی اور "نئی ہستی" کو جنم دینے کی صلاحیت بھی! عام زندگی کا یہ مشاہدہ جب ایرانیوں کے مزاج کا حصہ بنا اور پھر اساطیر کی بُنت میں شامل ہوا تو قدرتی طور پر پرانی اور فرسودہ کائنات کے خاتمے کے لئے آگ ہی سب سے فعّال ذریعہ قرار پائی۔ اس بات سے بحث نہیں کہ اہلِ ایران کے ہاں فنا کا یہ تصور ماضی کے کسی خاص واقعہ کی طرف اشارہ تھا یا مستقبل کے کسی خاص واقعہ کی طرف! اہم بات یہ ہے کہ ان کے ہاں کائنات کا خاتمہ آگ کے ذریعے متصور ہوا اور اس آگ سے نیکی اور خیر کا فتح یاب ہو کر برآمد ہونا اس بات کا مظہر قرار پایا کہ آگ کے بطن ہی سے ایک نئی کائنات جنم لیتی ہے۔ چنانچہ بہمن یشت[۱] کے مطابق "مقدس آگ نازل ہوگی جو شر کو فنا کر دے گی۔ پھر مسرت اور آنند کا ایک سنہری دَور آئے گا جس کے بعد ایک عالم گیر آگ پھیلے گی اور ساری کائنات جل کر راکھ ہو جائے گی اور تب اس میں

۱۔ Bahman Yast

سے ایک نئی کائنات پیدا ہوگی ۔ ایک ایسی پوتر کائنات جس میں مسرت اور ازلی و ابدی انصاف کا بول بالا ہوگا۔[1]

ایران کے برعکس شنار (عراق) میں جہاں دجلہ اور فرات بہتے ہیں، کائنات کا انجام ایک آبی طوفان کے ذریعے متصور ہوا۔ وجہ یہ کہ قدیم عراق کا باسی اپنی عام زندگی میں بارانی طوفانوں کے علاوہ دجلہ اور فرات کی طغیانیوں کی زد میں بھی آتا تھا۔ عراق مصر نہیں تھا جہاں بارش نہیں ہوتی اور دریائے نیل کا سیلاب بھی مقررہ وقت پر ہی آتا ہے۔ عراق کے دریا ناقابلِ اعتماد تھے۔ یہی حال اس کے موسم کا تھا۔ پھر ایک یہ بات بھی تھی کہ نیل کے سیلاب کا بے تابی سے انتظار ہوتا تھا کیوں کہ اس کے بغیر نہ تو زمین زرخیز ہو سکتی تھی اور نہ زمین پر فصلوں کی کاشت ہی ممکن تھی جب کہ عراق کے دریا اکثر و بیشتر، لہلہاتی ہوئی فصلوں کو تباہ و برباد کر دیتے تھے۔ یہی حال اس کے بارانی طوفانوں کا تھا۔ چنانچہ اگر اہلِ عراق کے ہاں کائنات کی تباہی ایک آبی طوفان کے ذریعے متصور ہوئی تو یہ بات ان کے روزمرہ کے مشاہدے کے عین مطابق تھی۔ عراق کے علاوہ ہندوستان اور دوسرے ملکوں میں بھی طوفانِ نوح کی کہانی کسی نہ کسی صورت میں ضرور رائج رہی ہے۔ ہندوستان میں تو اس کہانی کا رائج ہونا ایک قدرتی بات تھی کیونکہ یہ خطہ بھی ہمیشہ سے ناقابلِ اعتبار دریاؤں اور بارانی طوفانوں کی زد میں رہا ہے لیکن اگر بعض دوسرے ممالک میں بھی یہ کہانی ملتی ہے تو اس کا باعث یہ ہے کہ اُس زمانے میں شنار، تہذیب کا مرکز تھا۔ اس لیے اس کے عقائد اور اساطیر کا دوسرے ملکوں تک پہنچ جانا۔ ایک قدرتی بات تھی۔ بہرکیف اس خطے کی اسطور کے مطابق پرانی دنیا کا خاتمہ ایک آبی طوفان سے ہوا، آگ سے نہیں۔ یہ اسطور نینوا کی ایک گلی تختی پر لکھی ہوئی ملی ہے اور اس کا ترجمہ جارج بارٹن[2] کی کتاب

---

[1] Mircea Eliade—Cosmos and History p 126—127

[2] George Barton—Archaeology and Bible p 237

میں شامل ہے۔ اس اسطور میں آبی طوفان (طوفانِ نوح ؑ) کا حال یوں درج ہے کہ ایک دفعہ گِل گامش نے اپنے ایک بزرگ اتناپشتم ؒ سے سوال کیا کہ آبی طوفان کیسے آیا اور اس میں کیا ہوا اور اتناپشتم ؒ نے جواب میں کہا کہ:-

شوری پک!

یہ شہر دریائے فرات کے کنارے پر واقع تھا

یہ شہر (قدیم زمانے میں) بہت پُرانا ہو گیا

اور دیوتاؤں نے فیصلہ کیا کہ ایک آبی طوفان لایا جائے (تاکہ یہ تباہ ہو)

تب دیوتاؤں کی آواز آئی

"اے شوری پک کے باسی!

اُبارا ٹوٹو کے فرزند!

اپنے گھر کو گرا

ایک کشتی بنا

اپنے اثاثے کو چھوڑ

اپنی زندگی بچا

کشتی میں ہر شے کا بیج محفوظ کر

جب برکھا بھیجنے والا

شام سے تجھ پر ایک ہولناک بارانی طوفان نازل کرے

تو اپنی کشتی میں داخل ہو کر کواڑ بند کر لینا"

وقت آگیا

برکھا والے نے شام سے ایک زبردست بارانی طوفان بھیجا

میں نے دن کی طرف دیکھا
اس کی حالت دیدنی تھی
میں کشتی میں سوار ہوا، میں نے کواڑ بند کر لیا
جب پَو پھٹی تو اُفق سے ایک کالا بادل اٹھا
جس میں اَدَاد دیوتا گرج چمک رہا تھا
اور نیبو اور شارو اس کے آگے آگے تھے

اَدَاد کا غصہ آسمان تک پہنچ گیا
روشنی تاریکی میں ڈھل گئی
پانیوں نے پہاڑوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا
کوئی اپنے ساتھی تک کو نہ دیکھ سکتا تھا
دیوتا ڈر گئے
وہ بھاگ گئے
وہ سب سے اونچے آسمان پر چڑھ گئے
وہ کتوں کی طرح دبک کر دیواروں کے ساتھ لگ گئے
اعشطار نے دُکھی عورت کی طرح نوحہ کیا
اپنی خوبصورت آواز کے ساتھ دیوتاؤں کی ملکہ چیختی رہی

سات دن اور سات راتیں
ہوا کے جھکڑ چلتے رہے
اور آبی طوفان ہر شے پر چھا گئے

تب سمندر پُرسکون ہوگیا

تباہی رُک گئی

طوفان تھم گیا

میں نے سمندر کی اَور دیکھا

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

وہ گیلیوں کی طرح اِدھر اُدھر بہہ رہے تھے

میں نے کھڑکی کھولی، روشنی کی پھوار میرے رخسار پر پڑی

میں جذبات سے مغلوب ہوگیا

اور میرے آنسو نکل آئے

بارہ روز کے بعد ایک جزیرہ دکھائی دیا

میں نے ایک فاختہ نکالی اور اسے چھوڑ دیا

فاختہ گئی اور لَوٹ آئی

اُسے بیٹھنے کو کوئی جگہ نہ ملی تھی

میں نے چڑیا بھیجی

وہ بھی لَوٹ آئی

تب میں نے کوّا بھیجا

اور کوّا واپس نہ آیا

میں نے سب کو اتارا

اور میں نے پہاڑ کی چوٹی پر قربانی کا اہتمام کیا

تب اتی آتر شہ جہاز پر آیا

اس نے میرا ہاتھ تھام لیا

اس نے میری بیوی کو بھی بُلایا

اور اسے میرے سامنے دو زانو ہونے کو کہا

اس نے ہمیں ایک دُوسرے کے رُو برُو کیا

اور خود ہمارے درمیان آگیا

تب اس نے ہمیں آشیرباد دی اور دعائیہ انداز میں بولا،

کبھی اتناپشتم صرف انسان تھا

اب اتناپشتم اور اس کی بیوی

ہماری طرح دیوتا ہو جائیں!

آبی طوفان کی یہی کہانی ایک نئے انداز میں ہندوستانی اسطور میں بھی ملتی ہے — طوفان کا آنا، ہیرو کا کشتی میں سوار ہو کر بچ نکلنا اور پھر زندگی کو ازسرِ نَو جنم دینا — یہ سب کڑیاں دونوں کہانیوں میں مشترک ہیں۔ کہانی کا ہندی رُوپ کچھ یُوں ہے:۔

پہلا انسان منّو تھا

ایک بار جب اس نے ایک مچھلی پکڑی

تو مچھلی بولی،

مجھے زندہ رہنے دو! میں تمہاری مدد کروں گی!

تب منو نے اسے پانی کے ایک مرتبان میں رکھا

لیکن مچھلی اتنی بڑی ہو گئی کہ منو کو اسے مرتبان سے نکال کر جھیل میں پھینکنا پڑا،

جلد ہی مچھلی ساری جھیل پر محیط ہو گئی

تب منو نے اسے نکلوایا اور سمندر میں پھینک دیا

اور مچھلی نے منو سے کہا،

یہ دنیا شر میں ڈوب چکی ہے

اس لئے ایک بہت بڑا آبی طوفان آئے گا

تم ایک کشتی بنالو

ہر ذی روح کا ایک ایک جوڑا حاصل کرو

اور کشتی میں سوار ہو جاؤ

جب وقت آیا تو میں تمہاری مدد کروں گی!

منو نے وہی کیا جو مچھلی نے کہا

تب ایک بہت بڑا آبی طوفان آیا

اور ساری دھرتی پانی میں ڈوب گئی

مگر مچھلی بہت بڑی ہو گئی

اس کے سنہری سینگ بڑے اور لمبے ہو گئے

منو نے اپنی کشتی مچھلی کے ایک سینگ سے باندھ دی

پھر ایک دن

پانی اُتر گیا

اور زندگی دوبارہ شروع ہوئی

اُن سے — جو منو کی کشتی میں سوار تھے

تب مچھلی نے اپنے اصلی چہرے کا درشن دیا

وہ وشنو تھی[1]

---

[1] Oroon Ghosh—The Dance of Shiva p 94

آبی طوفان کی اس کہانی کے تین پہلو خاص طور پر قابلِ غور ہیں۔ پہلا یہ کہ طوفان اس لئے آیا کہ دنیا پر شر اور گناہ غالب آگئے تھے۔ اس بات کو یوں بھی پیش کیا جا سکتا ہے کہ ہر معین وقفے کے بعد ارتقا کی رفتار سُست پڑ جاتی ہے اور انجماد مسلط ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ یعنی تخلیقی عمل کا زور ٹوٹ جاتا ہے (اس سے زیادہ گناہ اور شر کی صورت اور کیا ہو سکتی ہے کہ دنیا بانجھ ہو کر رہ جائے اور اس پر جمود اور فرسودگی پوری طرح مسلط ہو جائے) چنانچہ اس بات کی ضرورت پڑتی ہے کہ ایک نئے تخلیقی عمل سے کائنات کی تجدید ہو۔ دوسرا یہ کہ طوفان نے ہر پرانی شے کو ختم کر دیا جس کا مطلب یہ ہے کہ ہر نئی تخلیق کے لئے سابقہ تمام صورتوں کا معدوم ہو جانا ایک ضروری شرط ہے۔ تیسرا یہ کہ جب طوفان میں سے ایک نئی ہستی نے جنم لیا تو وہ اپنی سابقہ صورت اور حیثیت سے کہیں زیادہ حسین اور ارفع تھی۔ مندرجہ بالا کہانی میں صاف درج ہے کہ دیوتاؤں نے آبی طوفان کی ضرورت اس لئے محسوس کی کہ "شہر بہت پُرانا ہو گیا تھا" یا "دنیا شر میں ڈوب چکی تھی"۔ پھر جب طوفان آیا تو اس میں اور سب کچھ تو فنا ہو گیا مگر زندگی کا "تخم" باقی رہا۔ نوح کی کشتی دراصل ایک بیج کی طرح تھی کہ اس میں جوڑوں کی صورت میں قوتِ نمو کا وہ سارا خزینہ موجود تھا جس سے آئندہ نسلوں کو وجود میں آنا تھا۔ طوفانی سمندر کی سطح پر زندگی کا یہ "بیج" تیر رہا تھا بلکہ یہ کہنا چاہیئے کہ طوفانی ہواؤں کے تھپیڑے کھا کھا کر اپنے باسی پن، کہنگی اور انجماد سے دست کش ہو رہا تھا۔ چنانچہ جب طوفان تھم گیا تو کہانی کے مطابق اس بیج میں ایک نئی شکتی پیدا ہو گئی۔ حیاتیات کی زبان میں یوں کہا جائے گا کہ بہ تقلیبِ کی ایک صورت تھی کہ اس نے بیج کی نسل ہی کو بدل کر رکھ دیا۔ چنانچہ دیوتا اَی آ نے اتنا پشتم اور اس کی بیوی کو دیوتاؤں کا درجہ عطا کر دیا اور وہ انسانوں کی سطح سے اوپر اُٹھ آئے۔ یہی ہر تخلیق میں ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف ناموجود سے جنم لیتی ہے بلکہ خود کو اوپر اُٹھا کر ایک ارفع تر سطح پر فائز بھی کر دیتی ہے۔ یوں دیکھئے تو اسطور نے کائنات کے تخلیقی عمل کو تمثیل کی زبان

میں بیان کیا اور یہ ایک بہت بڑی دریافت تھی۔

اوپر اس بات کا ذکر ہوا کہ کسی "صورت" کا ایک ارفع تر صورت میں منقلب ہو جانے کا عمل ایک طوفان کے ذریعے سرانجام پاتا ہے۔ مگر ملحوظ رہے کہ اس طوفان کو ہر اسطور نے اپنے خاص انداز ہی میں بیان کیا ہے تاہم اس کی مقبول ترین شکل موجوں کا وہ تلاطم ہے جو تمام سابقہ نقوش کو ایک رقیق بے ہیئتی[1] میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اتنا پشتم، اور منو دونوں سے وابستہ طوفانوں میں یہی کچھ ہوا کہ موجوں کے ریلے گویا سمندر کو بلوتے رہے۔ بلونے کی اس کیفیت کو ہندو دیومالا کی ایک کہانی میں بڑی خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے۔ ممکن ہے اس ہندی اسطور میں تخلیق کے عمل کو دودھ بلونے کے عمل سے اس لئے تشبیہہ دی گئی کہ ہندوستانی معاشرہ ابتداً گوالوں کا معاشرہ تھا جس میں دودھ اور دودھ کو بلو کر مکھن نکالنے کا عمل بہت زیادہ اہمیت کا حامل تھا۔ آخر ہندوؤں کا ایک اہم ہیرو کرشن بھی تو گائیوں ہی کا رکھوالا ہے اور مکھن چرا کر کھا جاتا ہے۔ مگر ذکر اُس ہندو اسطور کا تھا جس میں تخلیق کا واقعہ کچھ یُوں بیان ہوا ہے کہ ایک دفعہ اِندر اور دوسرے دیوتاؤں کی شکتی ماند پڑ گئی (یہ اس بات کے مترادف ہے کہ ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب سابقہ تخلیق کی ساری قوت صَرف ہو جاتی ہے اور ہر شے بانجھ نظر آنے لگتی ہے) اُسُران پر غالب آ گئے (یعنی شر، بانجھ پن، فرسودگی اور زوال کے عناصر کو عروج حاصل ہو گیا)، تب دیوتا مشورے کے لئے وِشنو کے پاس پہنچے۔ وِشنو نے کہا کہ اُسُروں کے ساتھ مِل کر منڈیر پربت کو اٹھاؤ، اس کے گرد واسکی ناگ کو لپیٹو۔ ناگ کا ایک سرا اُسُر کو تھما دو۔ دُوسرا حصّہ تم خود تھامو۔ پھر منڈیر پربت کو دودھ کے سمندر کے بیچ درمیان رکھو اور ناگ کو باری باری کھینچو۔ پھر جب دودھ کا سمندر بلو لیا جائے گا تو اس میں سے کئی رتن برآمد ہوں گے۔ آخر میں اس سے اَمرت نکلے گا۔ جب تُم اُسے پی لو گے تو تمہارے اندر بے پناہ شکتی پیدا ہو جائے گی اور تم اُسُر کو بھگا دو گے۔

---

[1] Fluid Formlessness

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

ایک بات اور! طوفانی موجوں کا زیر و بم اور دودھ بلونے کا ایک واضح آہنگ رقص کی ایک صورت بھی ہے۔ چنانچہ ہندو دیومالا میں رقص کے ذریعے کائنات کی تخلیق کی کہانی بھی ملتی ہے۔ مثلاً ایک اسطور کے مطابق جب ایک دفعہ دس ہزار رشیوں نے دیوتاؤں کو ماننے سے انکار کر دیا تو شِو نے انہیں سزا دینے کا ارادہ کر لیا۔ مگر جب وہ رشیوں کے پاس پہنچا تو پہلے تو رشیوں نے شراپوں سے اس کا سواگت کیا۔ پھر انہوں نے شِو پر ایک خونخوار شیر چھوڑا مگر شِو نے شیر کی کھال اتار کر زیبِ تن کر لی۔ پھر رشی ایک کریہہ الصوت ناگ لائے جسے شِو نے اپنی گردن کے گرد لپیٹ لیا۔ آخر میں وہ ایک بالشتیہ جن لائے جس کے ہاتھ میں لاٹھی تھی۔ شِو نے اُسے زمین پر گرا لیا اور اس کے سینے پر اپنے پاؤں رکھ کر کھڑا ہو گیا۔ تب شِو کے ہاتھ پاؤں میں حرکت پیدا ہوئی اور وہ رقص کرنے لگا۔ وہ رقص کرتا چلا گیا۔ اس رقص میں بلا کا آہنگ تھا۔ وہ گویا ڈھول کی تال پر ایک شعلۂ جوالا کی طرح ناچ رہا تھا۔ دیوتا اس ناچ کو دیکھنے کے لئے آکاش سے نیچے اتر آئے اور اسے نٹ راج کا خطاب عطا کیا اروُن گھوش نے لکھا ہے کہ شِو تانڈو ناچ سے ساری کائنات کو تباہ کر دیتا ہے۔ اس کے رقص کے دوران

لہ Oroon Ghosh—The Dance of Shiva P 108

ہر شے ریزہ ریزہ ہو کر عدم میں تحلیل ہو جاتی ہے اور جب کچھ باقی نہیں رہتا تو اس میں سے زندگی از سرِ نو وجود میں آجاتی ہے۔ دلچسپ بات یہی نہیں کہ شو کا یہ رقص بلونے کے عمل سے مشابہ ہے کہ اس کے ذریعے پہلے "دودھ" کی اصل صورت ختم ہوتی ہے اور پھر اس میں سے "مکھن" ایک نئی حقیقت کے طور پر وجود میں آتا ہے بلکہ اس لئے بھی کہ جو نئی حقیقت وجود میں آتی ہے وہ اپنی سابقہ صورت سے ارفع تر ہوتی ہے۔ بس یہی اصل نکتہ ہے کہ ہر بار جب عدم سے وجود کا ظہور ہوتا ہے تو یہ پہلے وجود سے ارفع تر ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل کا یہی سب سے اہم پہلو ہے۔

آبی طوفان کی یہ کہانی یونانی دیومالا میں بھی ملتی ہے۔ مثلاً جب زیوس[1] نے دیکھا کہ دنیا گناہ سے یکسر داغدار ہو گئی تو اس نے اسے تباہ کرنے کی ٹھانی۔ پرومیتھیس[2] کو، جو اس وقت کائنات کی سب سے عقل مند ہستی تھا، زیوس کے ارادے کا علم تھا۔ چنانچہ اس نے اپنے بیٹے[3] سے کہا کہ وہ ایک صندوق بنائے۔ اس میں خورد و نوش کی اشیاء جمع کرے اور اپنی بیوی کو ساتھ لے کر اس میں چھپ جائے۔ پھر ایک روز طوفان آیا جو نو دن اور نو راتیں جاری رہا۔ جس کے بعد وہی صندوق بہتا ہوا پرناس پہاڑ کی اس چوٹی پر جا پہنچا جو طوفان میں سلامت رہی تھی اور یوں زندگی کی از سرِ نو ابتدا ممکن ہوئی۔ یہ کہانی بھی بنیادی طور پر آبی طوفان کی دوسری داستانوں سے پوری مطابقت رکھتی ہے۔ اس میں زندگی کی تجدید بیج ہی سے ہوئی ہے مگر اس بار یہ بیج کشتی کی صورت میں نہیں بلکہ صندوق کے روپ میں ظاہر ہوا ہے۔

آبی طوفان کی ان جملہ کہانیوں میں کشتی یا صندوق کو بڑی اہمیت حاصل ہے کہ اس میں قوتِ نمو کا سارا خزینہ موجود ہے۔ اس قوت کو مختلف اساطیر میں مختلف نام دیئے گئے ہیں۔ کہیں یہ امرو سیا ہے، کہیں آبِ حیات، کہیں موتی، کہیں "گیان" اور کہیں سنہری اُون! دلچسپ بات یہ ہے کہ اس قوت کی

---

[1] Zeus

[2] Prometheous

[3] Deucalion

تلاش اُسے ہوتی ہے جو پرانے نظام سے بغاوت کرتا ہے۔ یہ بغاوت بالعموم باپ، رشتہ دار یا زندگی کے پرانے اسالیب سے انحراف کی ایک صورت ہے اور بار بار تقریباً ہر اسطور میں ظاہر ہوئی ہے مثلاً زیوس، سیٹرن[1] سے بغاوت کرتا ہے اور پرومیتھس زیوس سے۔ اسی طرح سدھارتھ "پرانی زندگی" سے فرار حاصل کرتا ہے اور جیسن[2] اپنے حریف پیلی ایس[3] سے! زندگی سے جب ارتقاء کی رفتار چھن جاتی ہے تو وہ گویا گناہ (انجماد) کی علامت بن جاتی ہے۔ پھر اس کی تجدید اسی سے ہوتی ہے جو خود اس کے بطن سے جنم لیتا ہے۔ چنانچہ بعض ممالک میں یہ خیال بھی پیدا ہوا کہ کائنات کا نظام خودکار ہے۔ کائنات خود ہی پیدا ہوتی ہے، خود ہی مر جاتی اور پھر اپنی راکھ سے خود ہی جنم لے کر اپنی تجدید کر دیتی ہے۔ مگر اس تجدید کے لئے وہ "قوت" درکار ہے جو ہزار خطروں سے گزرنے کے بعد ہی حاصل ہو سکتی ہے۔ دراصل خطرات اور ان کی فراوانی اور یلغار "قدیم" کو توڑنے ہی کی ایک صورت ہے۔ جملہ اساطیر میں ہیرو یا باغی ایک نئی قوت (آبِ حیات) کا متلاشی ہونے کے ساتھ ساتھ قدیم کا سمبل بھی ہے اور اس لئے جب تک وہ اپنی ذات پر سے قدامت کی کینچلی اتار نہ دے۔ وہ اس قوت سے آشنا نہیں ہو سکتا جو خود اس کی ذات میں مستور ہے طوفان کے ریلے یا مصائب اور خطرات اس کینچلی کو اتارنے کا کام سرانجام دیتے ہیں اور جب "قدیم" پُرزے پُرزے ہو جاتا ہے تو ذات اپنی ہی قوت کا عرفان حاصل کر کے ایک تخلیقی جست بھرتی اور دوبارہ ارتقاء پذیر ہو جاتی ہے۔ چنانچہ اسی لئے زین بدھ مت کے پیروکاروں نے ساتوری[4] (جو عرفانِ ذات کی ایک کیفیت ہے) کے حصول کے لئے "قدیم" کو توڑنے پر زور دیا ہے[5] کیوں کہ جب تک وہ سلاسل ختم نہ ہوں جن میں انسان بندھا ہوا ہے وہ روحانی انکشافات سے

---

[1] Saturn
[2] Jason
[3] Pelias
[4] Satory
[5] Huston Smith—The Religions of Man p 132

آشنا ہو ہی نہیں سکتا۔ پھر ان کا یہ خیال بھی ہے کہ عرفان کے راستے میں لفظ اور منطق سب سے بڑی رکاوٹیں ہیں جو انسانی قوتوں کو گہری پامال کھائیوں میں مقید رکھتی ہیں۔ چنانچہ ان سے باہر آنا بے حد ضروری ہے۔ ساتوری کو زیرِ بحث لانے کا یہ مقام نہیں۔ مقصد صرف یہ کہنا ہے کہ قدیم کو توڑنا تجدید کے لئے ایک ایسی شرط ہے جس کا ثبوت اساطیر میں جا بجا ملتا ہے مثلاً یونانی دیومالا میں جے سن کی کہانی کو لیجئے۔ جے سن سے اس کے حریف پیلی اَیس نے کہا تھا کہ وہ تخت و تاج اس شرط پر اسے واپس کرنے کو تیار ہے کہ وہ (یعنی جے سن) پہلے سنہری اُون حاصل کر کے لائے سنہری اُون کا حصول امروسیا یا آبِ حیات کے حصول سے کسی طور بھی کم جان جوکھوں کا کام نہیں تھا مگر جے سن اس مہم پر روانہ ہو گیا۔ راستے میں اسے جن خوفناک مراحل اور کرب ناک واقعات کا سامنا کرنا پڑا ان کی فہرست نہایت طویل ہے۔ مختصراً پہلے اسے شوہروں سے روٹھی ہوئی مشتعل بیویوں کی ایک پوری فوج سے نبرد آزما ہونا پڑا۔ اس کے بعد بدبختی نے اس سے ایک وفادار ساتھی ہیرا کلیس[1] کو چھین لیا پھر اسے اڑنے والے خوفناک پرندوں[2] کا مقابلہ کرنا پڑا۔ بعد ازاں وہ اُن چٹانوں کے بیچ میں سے گزرا جو ایک معین وقفے کے بعد ایک دوسری سے بُری طرح ٹکرا جاتی تھیں اور آخر میں اسے سنہری اُون کے مالک بادشاہ کی ایک کڑی شرط پوری کرنا پڑا۔ شرط یہ تھی کہ وہ ایک کھیت میں اُن دو خوفناک بیلوں کی مدد سے ہل چلائے گا جو بادشاہ کی تحویل میں تھے اور کھیت میں اژدھے کے دانت بوئے گا اور ان مسلح جنات کی فصل کو کاٹے گا، جو ان بیجوں سے اُگے گی۔ جے سن نے یہ سب کچھ کیا۔ وہ بیلوں اور جنوں پر غالب آیا لیکن ابھی اسے ایک ناگ سے بھی نپٹنا تھا جو سنہری اُون پر کنڈلی مارے بیٹھا تھا۔ غرض یہ سب کچھ ہوا اور جے سن کو سنہری اُون مِل گئی — یہ کہانی جے سن کی خارجی مہم بھی تھی اور داخلی بھی۔ وجہ یہ کہ ان تمام مصائب نے دراصل اس کی ذات پر ہی سے زنگ اتارا تھا اور وہ ایک حیاتِ نو کا سمبل بن گیا تھا۔ اساطیر میں اس وضح

---

[1] Heracles

[2] Harpies

کے واقعات کی بڑی فراوانی ہے۔ میں صرف ایک اور مثال پیش کروں گا۔ سدھارتھ گوتم کی کہانی میں کینچلی اتارنے کا عمل بہت نمایاں ہے۔ وہ پہلے اپنے تخت و تاج، بیوی، بچے اور عزیز و اقارب سے اپنا رشتہ منقطع کرتا ہے (جو قدیم کو توڑنے کی ایک صورت ہے) پھر وہ اپنے گھوڑے کنتھکا[1] پر سوار ہو کر ایک لمبے سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد گوتم کی کہانی ایک طویل ریاضت کی کہانی ہے جس میں وہ اپنی ذات پر سے یکے بعد دیگرے تمام دبیز پرتیں اتارتا چلا جاتا ہے اور اس "قدیم" سے خود کو منقطع کرتا جاتا ہے جس میں اب شکتی باقی نہیں رہی اور جو محض ایک فرسودہ سی چھال کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ اس انقطاع کے کئی مدارج ہیں جن میں سے ایک مارا کی بیٹیوں سے بھی متعلق ہے کہ انہوں نے اپنے حسن و جمال سے گوتم کو "گرفتارِ بلا" کرنے کی کوشش کی۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ "قدیم" نے حیاتیاتی سطح پر بھی اُسے جیت لینا چاہا۔ مگر پھر سدھارتھ گوتم کو وہ کشتی یا صندوق حاصل ہو گیا جس میں قوتِ نمو کا اصل خزانہ مقفل پڑا تھا۔ اس بار یہ کشتی یا صندوق بڑ کے درخت کی صورت میں ظاہر ہوا اور درخت کی ماورائی حیثیت کی توثیق ہو چکی ہے گویا بڑ کے نیچے بیٹھنا اپنی ہی ذات کی ایک مخفی قوت سے آشنا

---

[1] گوتم کی بیوی کی پرلاپ تھا،

"اے مردوں میں سب سے سندر! اے چندر مکھ! تیری آواز ایسی میٹھی ہے، جیسے پنچھی کی آواز۔ اے میرے جیالے پتی! تُو نے اُن باغوں کی جنت میں جنم لیا تھا جو مدھ مکھیوں کی گنگناہٹ سے گونج رہے تھے۔ اے گیان کے اونچے پیڑ! بھگتی دیوتاؤں کی مٹھاس! اے میرے پتی! تیرے ہونٹ آلوچوں کی طرح گلابی ہیں، تیرے دانت برف کے گالوں کی طرح، تیری آنکھیں کنول ہیں، تیری کھال گلاب کا پھول ہے۔ اے پھولوں میں سب سے روشن! — اے میرے سہانے رستم! اے عورتوں کے بھون کی خوشبو کہ جو چینی سے اچھی ہے۔ اے گھوڑوں میں سب سے اچھے گھوڑے کنتھکا، وہ تجھ پر سوار ہو کر کدھر چلا گیا؟"

— امارو (ترجمہ میراجی)

ہونے کے مترادف تھا، چنانچہ جب وہ اس کے چھتنار کے نیچے سے باہر آیا تو سدھارتھ نہیں رہا تھا بلکہ بدھ بن چکا تھا۔

---

(۴)

اساطیر میں ہست کے نیست میں بدل جانے کا عمل آبی طوفان کے ذریعے بھی سرانجام پاتا ہے اور آگ یا رقص کے ذریعے بھی! ان کے علاوہ "تاریکی" بھی ایک فعّال عنصر کی حیثیت میں ایک اہم کردار ادا کرتی ہوئی ملتی ہے۔ شے یا شخص کا ایک گھمبیر تاریکی میں ڈوب جانا اور پھر ایک متعین عرصے کے بعد اس تاریکی سے دوبارہ باہر آنا اُن بہت سی اساطیر کا موضوع ہے جو زرعی معاشروں سے متعلق ہیں یعنی ان اساطیر کا جو بابل، نینوا، یونان، مصر اور ہندوستان — غرضیکہ ان تمام ممالک میں ابھریں جن میں انسانی زندگی کا زیادہ تر انحصار "زراعت" پر تھا۔ اور جہاں کاشی ہر سال بیج کے طریقِ کار سے متعارف ہوتا تھا۔ بے شک تخلیقِ کائنات کی اولین کہانی میں بھی تاریکی کا ذکر موجود ہے لیکن وہاں تاریکی سے وجود کے پیدا ہونے ہی کی طرف بار بار اشارہ کیا گیا ہے جیسے مثلاً جملہ اساطیر کا یہ مروّج اور مقبول خیال کہ تخلیق سے پہلے تاریکی، خلا، خاموشی اور بے جہتی کی فضا تھی جس میں سے کائنات نے جنم لیا[1]۔ مگر ایک تو اِن اساطیر میں تاریکی کی حیثیت منفی نہیں یعنی وہ نیست کرنے کے عمل کی نشان دہی نہیں کرتی۔ دوسرے یہ اکیلی نظر نہیں آتی بلکہ اس کے ساتھ پانی، خاموشی، بے ہیئتی

---

[1] Edith Hamilton - Mytholygy p 63

اور دوسری صفات بھی منسلک ہیں۔ نیست میں مبدل کرنے والی جس تاریکی کا اوپر ذکر ہُوا وہ زیادہ تر زرعی معاشرہ میں جنم لینے والی اساطیر میں اُبھری ہے۔ وجہ یہ کہ ان معاشروں میں رہتے ہوئے انسان ہر سال دیکھتا کہ نہ صرف درخت یا پودا بیج میں منتقل ہو جاتا بلکہ بیج بھی زمین کے نیچے جاکر (جو ایک قبر کی طرح تاریک جگہ تھی) دوبارہ ایک پودے کے رُوپ میں باہر آجاتا۔ چونکہ وہ خود بھی مُردے کو بیج ہی کی طرح زمین میں دفن کر دیتا تھا۔ اس لئے یہ بات غیر اغلب نہیں کہ اس کے ہاں یہ تصور بیدار ہوا کہ مُردہ بھی زمین کی تاریکی میں جاکر دوبارہ بیج کی طرح زندہ ہو جائے گا۔ چنانچہ وہ مُردے کے ساتھ کھانے پینے کی اشیاء اور پہننے کے کپڑے بھی دفن کر دیتا تاکہ وہ آئندہ زندگی آرام سے بسر کر سکے۔ بہر حال زرعی معاشرے کا انسان موسموں کے تغیّر و تبدل سے بہت متاثر تھا کہ اس کے ساتھ اناج کی آمد و رفت کا سلسلہ پوری طرح منسلک تھا اور اناج اس کی زندگی کا محور تھا۔ جب فصل اُگتی، لہلہاتی اور خوشوں میں ڈھل جاتی تو اس سے منسلک موسمی حالات کو وہ اچھا سمجھتا اور جب موسمی تغیر ہر شے کو جھلس ڈالتا اور زمین چٹیل سی ہو جاتی تو وہ موسم کے اس روپ کو زندگی کے منافی قرار دیتا۔ ایک بات اور بھی تھی۔ جب وہ فصل کاٹتا تو محسوس کرتا کہ وہ اناج کی رُوح کو گھائل کر رہا ہے۔ چنانچہ اس موقعہ پر عورتیں جھوٹ موٹ بین کرتیں تاکہ اناج کی روح برہم نہ ہو جائے۔ اسی طرح جب فصل کے اُگنے کا وقت آتا تو جنسی اختلاط کی مدد سے اُگنے کے عمل کو گویا مہمیز لگائی جاتی تاکہ زرخیزی عام ہو اور پودا تاریکی کے زندان سے بعجلت تمام باہر آسکے۔

چونکہ ان زرعی معاشروں میں مذہب الارواح کا عمل دخل بہت زیادہ تھا۔ اس لئے یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ ایسی اساطیر کیوں کر وجود میں آئیں جو اناج کی آمد و رفت کو دیوتاؤں کے عمل کا نتیجہ قرار دیتی تھیں بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ان معاشروں میں بیج کی آمد و رفت بجائے خود دیوتاؤں کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی تھی جن میں سے ایک پہلو تو سطحِ زمین پر نمودار ہونے، لہلہانے اور خوشوں میں ڈھلنے کا عمل تھا اور دوسرا زیر زمین تاریکی میں اُتر جانے کا عمل! زرعی معاشروں کی بیشتر اساطیر نے "تاریکی" میں چلے جانے کے واقعہ کو بڑی اہمیت بخشی ہے۔ مثلاً بابل اور شام میں ایڈونس نہ

کی اسطور بہت مقبول تھی جو دیوتا کے زیرِ زمین چلے جانے کی کہانی کو بڑے ڈرامائی انداز میں پیش کرتی ہے۔ فریزر[1] لکھتا ہے کہ ایدونس کا اصل نام تموز تھا۔ تموز اعشطار[2] (یونانی ایفروڈائی ٹی ہندوستانی استری) کا عاشق تھا اور اعشطار فطرت کی تولیدی قوتوں کی دیوی تھی۔ ہر سال تموز مر جاتا اور روشن، خوش باش زمین سے رخصت ہوکر ایک غم ناک اندھیرے پاتال میں اُتر جاتا۔ ہر ہر سال اعشطار اس کی تلاش میں زیرِ زمین "اندھیرے" کے پاتال میں جاتی اور جب وہ زمین کے اوپر موجود نہ ہوتی تو ہر طرف مُردنی سی چھا جاتی، پھول اور پتے مرجھا جاتے، حیوان تک اپنی نسل کو جاری رکھنے کا فریضہ بھول جاتے۔ پھر جب اعشطار دیوی، تموز کو ساتھ لے کر واپس آتی تو ساری کائنات میں خوشی کی ایک لہر سی دوڑ جاتی اور حیوان اور پودے پھلنے پھولنے لگتے۔ بنیادی طور پر اعشطار کا زیرِ زمین تاریکی کے دیار میں جانا بالکل ایسے ہی تھا جیسے اتنا پشتم کشتی میں بیٹھ کر طوفانی لہروں میں یا جے سن سنہری اُون کی تلاش میں ایک لمبے سفر کے مراحل میں یکسر کھو گیا تھا اور پھر ایک نئی قوت سے لیس ہوکر واپس آیا تھا۔ بہرحال اس اسطور میں بھی تاریکی نے طوفان یا سفر ہی کی طرح "زنگ اتارنے" اور زندگی کو ایک نئی قوتِ نمو بخشنے کا کام سرانجام دیا ہے۔

بیج کے زمین کے نیچے جانے اور دوبارہ زندہ ہونے کا عمل مصری دیومالا کی اس کہانی میں بھی ملتا ہے جس کے کردار اوسیرس[3] اور آئسس[4] تھے۔ ان میں سے اوسیرس زمینی دیوتا قیب[5] یا جیب[6] اور آسمانی دیوی نت کی ناجائز اولاد تھا۔ زمین پر حکومت کرتے ہوئے اوسیرس نے مصریوں کو قوانین بخشے اور دیوتاؤں کی عبادت کا ڈھنگ سکھایا نیز انہیں زراعت سے آشنا کیا۔ مگر

---

[1] Frazer—The Golden Bough (Abridged) Vol. I, p 428

[2] Ishter

[3] Osiris

[4] Isis

[5] Geb

اوسیرس کے حاسد بھائی سیٹ[1] (یونانیوں نے اسے طیفن نوط کا نام دیا) نے کسی حیلے سے اوسیرس کو ایک صندوق میں بند کر دیا (یہ عمل پودے کے بیج میں ڈھلنے کے مترادف ہے۔ نیز اس سے ذہن نوح کی کشتی اور یونانی دیومالا کے "صندوق" کی طرف منتقل ہوتا ہے) یہ سُن کر آئی سس نے ماتمی لباس زیب تن کیا (کہیں یہ جھوٹ موٹ کی عزاداری تو نہیں تھی؟) اور اوسیرس کی تلاش شروع کر دی۔ اسی دوران میں صندوق دریا میں بہتا ہوا شام کے ساحل سے آلگا۔ جہاں ایک درخت نے صندوق کو خود میں سمو لیا (درخت کی مادرانہ حیثیت ملحوظ رہے) وقت کے بادشاہ نے اس درخت کے تنے سے اپنے محل کے لئے ستون بنایا تو یوں اوسیرس ستون میں منتقل ہو گیا۔ جب آئی سس کو خبر ہوئی تو وہ روتی ہوئی بادشاہ کے محل میں پہنچی۔ پھر کسی نہ کسی طرح اس نے اوسیرس کی لاش حاصل کی اور لاش کو دیکھتے ہی اس نے ایسی دردانگیز لَے میں بَین کیا کہ بادشاہ کا سب سے چھوٹا بچہ فرطِ خوف سے مر گیا۔ اس کے بعد آئی سس لاش کو لے گئی۔ پھر جب وہ ایک روز لاش کو چھوڑ کر اپنے بیٹے ہورس[2] کو ملنے گئی ہوئی تھی تو سیٹ نے اوسیرس کی لاش کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے بکھیر دیا۔ مگر آئی سس نے یہ ٹکڑے تلاش کر لئے اور پھر انہیں مصر کی سرزمین میں جگہ جگہ دفن کر دیا (یہ دھرتی میں بیج بونے کا عمل تھا) بعد ازاں رب الشمس[3] رع کے کرم سے اوسیرس دوبارہ زندہ ہو گیا مگر اب وہ زمین کے نیچے کے تاریک جہان میں رہنے والے مُردوں کا دیوتا بن گیا۔

بابل اور شام میں تو تموز اور اعشطار دیوی کی کہانی مقبول ہوئی اور مصر میں اوسیرس اور آئی سس کی لیکن فریجیا میں اس نے اتیس[4] اور سب ایلی[5] کا روپ دھارا۔ بقول فریزر[6] اتیس ایک

---

[1] Seth [2] Horus

[3] Re [4] Atis [5] Cybele

[6] Frazer—The Golden Bough (Abridged) Vol I, p 457

خوبصورت نوجوان چرواہا تھا اور سب ایلی زرخیزی کی دیوی تھی۔ تموز کی طرح اتیس بھی مرجاتا تھا مگر اس کی موت کے بارے میں دو مختلف کہانیاں رائج تھیں۔ ایک یہ کہ اسے سؤر نے مار دیا تھا دوسری یہ کہ اس نے ایک درخت کے نیچے اپنے عضوِ تناسل کو کاٹ دیا تھا اور یوں خون بہنے سے مرگیا تھا۔ فریزر کا خیال ہے کہ موخرالذکر کہانی اس لئے گھڑی گئی تاکہ اس زمانے کے پادریوں کے خود کو اخصہ کرنے کی روایت کا جواز مہیا ہو سکے۔ دوسری کہانی شاید اس لئے رائج ہوئی تاکہ یہ بتایا جائے کہ پیسی نس[1] کے باشندے سؤر کا گوشت کھانے سے کیوں اجتناب کرتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ سؤر کو سزا یوں دی جاسکتی تھی کہ اس کا گوشت ہی حرام اور مکروہ قرار دے دیا جائے۔ فریزر کہتا ہے کہ اتیس کی موت کی دوسری کہانی اس کی زندگی سے نسبتاً زیادہ متعلق تھی۔ وجہ یہ کہ اتیس روئیدگی اور زرخیزی کی علامت تھا اور اس کا خود کو اخصہ کر لینا اس بات کی طرف اشارہ تھا کہ اب اس کے پھلنے پھولنے کی معیاد ختم ہوگئی ہے اور وہ زیرِ زمین تاریکی کے دیار میں چلا گیا ہے۔ بہرکیف اتیس کے بارے میں عام خیال یہ تھا کہ وہ زمین کے اثمار پر حکومت کرتا تھا بلکہ وہ خود ثمر یا اناج تھا۔ اسلئے کٹا ہوا گندم کا خوشہ کے لقب سے بھی پکارا جاتا تھا۔ چنانچہ فریزر[2] کا خیال ہے کہ اتیس کی پُرآلام زندگی، موت اور واپسی اس گندم کے پودے کے مماثل تھی جسے درانتی زخمی کر دیتی تھی، گودام نگل لیتا تھا اور جو کاشت کے وقت دوبارہ باہر آجاتا تھا۔ چونکہ درانتی انسان کی تحویل میں تھی اس لئے اسے ہر دم یہ خطرہ رہتا کہ کہیں دیوتا اس سے اپنی موت کا انتقام نہ لے۔ چنانچہ اس نے فصل کی کٹائی کے ساتھ "رونے دھونے" کی رسوم منسلک کرکے دیوتا کو یقین دلانے کی کوشش کی کہ درانتی چلانے کا عمل خود انسان کے لئے کوئی مسرت افزا عمل نہیں تھا۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ دیوتا کی موت پر اس کی بیوی (دیوی) بھی

---

[1] Pessinus

[2] Frazer—The Golden Bough (Abridged) p 465

سوگ مناتی تھی۔ تو کیا یہ سوگ بھی احساسِ جرم ہی کا نتیجہ تھا؟ اور کیا دیوتا کی موت میں خود دیوی کا بھی ہاتھ تھا؟ نفسیات اس بات کی توثیق کرتی ہے کیوں کہ ہر دیوی بنیادی طور پر ایک عورت ہے اور عورت نگلنے والی ماں کی علامت! وہ گویا دیوتا کو نگل لیتی ہے اور اس عمل سے خود کو حاملہ کر لیتی ہے۔ اور یوں ایک نئی ہستی کو وجود میں لانے کا فریضہ سرانجام دینے لگتی ہے۔ چنانچہ دیوتا کی موت پر دیوی کے سوگ کی وجہ سمجھ میں آتی ہیں مگر دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ جب دیوتا کی موت پر فریجیا کی عورتیں بین کرتیں تو یہ ایک مصنوعی سا عمل ہوتا۔ وہ دِل سے بَین نہیں کرتی تھیں۔ اس لئے اگر دیوتا کی موت پر دیوی کے سوگ کا تجزیہ کیا جائے تو یہاں بھی کامرانی کا جذبہ غم کے احساس پر غالب دکھائی دے گا۔ اس کی توثیق شِوا اور کالی کی کہانی سے بھی ہوتی ہے۔ قصہ یوں ہے کہ ایک دفعہ درگا کو ایک نہایت خوفناک اُسر۔ رکت وِیج کا مقابلہ کرنا پڑا۔ رکت وِیج کے بدن سے گرنے والے ہر خون کے قطرے سے ایک ہزار اُسر پیدا ہو جاتے تھے۔ یہ دیکھ کر درگا غصّے سے بے حال ہو گئی اور تب اُس کے اندر سے کالی برآمد ہوئی جس کا رنگ سیاہ تھا، جس کے چار ہاتھ تھے۔ جن میں سے ایک میں تلوار، اور دوسری میں ایک بُریدہ سر تھا۔ اُس کے کانوں میں دو لاشیں آویزوں کی طرح لٹک رہی تھیں۔ اس کے گلے میں کھوپریوں کی مالا اور بدن پر بریدہ ہاتھوں کا لباس تھا۔ اس کی سُرخ خون آلود زبان منہ سے باہر نکلی ہوئی تھی۔ یہی کالی جب اُسر پر حملہ آور ہوئی تو اس سارے خون کو پی گئی، جو اُسر کے بدن سے گرا۔ تمام اُسر فنا ہو گئے اور تب کالی اپنی وحشت، مسرت اور جنون میں ناچنے لگی۔ یہ ایک بھیانک، خون آشام رقص تھا جس سے ساری کائنات لرزہ براندام ہو گئی۔ شِوا نے اُسے روکنے کی کوشش کی لیکن کہاں! تب شِوا اس کے آگے زمین پر لیٹ گیا اور دایاں بازو اٹھا کر کالی کو روکنے کی کوشش کرنے لگا۔ مگر کالی تو مجسم آگ، رقص اور وحشت تھی وہ لپک کر شِوا کی چھاتی پر سوار ہو گئی اور رقص کا تار ٹوٹنے نہ دیا۔ بقول ارون گھوش یہ وقت

۱؎ Devouring Mother

کا رقص تھا کیوں کہ کالی بجائے خود وقت ہے ـــــ قابلِ غور بات یہ ہے کہ کالی شِو کو زیر کر کے رقص کرتی ہے۔ یہ رقص اُس پر فتح حاصل کرنے کی خوشی کا اس قدر اظہار نہیں جتنا شِو کو زیر کرنے کی مسرت کا! یوں بھی رقص مسرت کی انتہا ہے۔ اس لئے یہ کہنے میں قطعاً کوئی حرج نہیں کہ کالی کا رقص شِو کی موت پر خوشی کا اظہار ہے۔ مگر یہ "قدیم" کو مٹانے کی ایک کاوش بھی ہے۔ چنانچہ نگلنے والی ماں کا اگلا قدم تلاش اور سرگردانی پر منتج ہوتا ہے تا آنکہ وہ "قدیم" سے مشابہ لیکن اس سے ایک بہتر شے اپنے ساتھ لئے واپس آجاتی ہے۔ یہ گویا زندگی کی تجدید ہے۔

---

(۵)

اسطور سازی کا عمل جغرافیائی حالات سے بھی متاثر ہوا اور اس نے روزمرہ کی عام زندگی سے بھی اثرات قبول کئے۔ پہلی صورت میں آگ، طوفان یا تاریکی کے ذریعے ہست کا بوقلموں عالم نیست ہوا اور پھر ایک نیا رُوپ دھار کر دوبارہ وجود میں آگیا۔ اور دوسری صورت میں زمین کی گرمی اور نمی سے بیج کا خول پارہ پارہ ہوا اور اس میں چھپا ہوا پودا زمین کی جلد کو پھاڑ کر باہر نکل آیا مگر ان دونوں صورتوں میں تجدید سے پہلے شکست و ریخت کا مرحلہ ضرور آیا (تخلیقی عمل کے مزاج کو سمجھنے کے لئے اسے ملحوظ رکھنا ضروری ہے)، اب دیکھنا چاہیئے کہ ان دو صورتوں کے علاوہ آفاقی عناصر اور مظاہر نے اسطور کے مزاج پر کیا اثرات مرتسم کئے؟ آفاقی عناصر میں سورج اور چاند، دن اور رات کا تضاد نہایت اہم تھا اور قدیم انسان اس سے ہر روز متاثر ہوتا تھا۔ وہ یوں کہ اس کی زندگی میں دن کی روشنی ایک نعمت غیر مترقبہ تھی جب کہ رات خطرات اور مصائب کا مسکن تھی۔ دن کو سورج چمکتا، روشنی تاریکی کو بھگا دیتی اور تاریکی کے ساتھ ہی شب خون مارنے والے جنگلی جانور بھی غائب ہو جاتے۔ یہی نہیں بلکہ سورج تو شکار اور کھیتی باڑی میں بھی مدد دیتا۔ بیج، سورج کی مدد کے بغیر اپنی قوتِ نمو کو بروئے کار نہ لا سکتا۔ اسی طرح سورج کی حدت انسان کو زمہریر سے محفوظ رکھتی (پیچھے ہٹتی ہوئی چوتھی برفانی یلغار کے انسان کی زندگی میں گرمی اور حرارت خاص طور

پر بہت اہم تھی) اور سورج ہی سے مشابہہ ایک اور عنصر یعنی الاؤ اسے رات سمے جنگلی جانوروں سے بچاتا۔ کچھ عجب نہیں کہ اس کی نظروں میں دن اچھائی اور نیکی کی علامت قرار پایا اور رات برائی اور گناہ کی! پھر چونکہ دن کا ہیرو سورج تھا اور رات کا ہیرو چاند، اس لئے اساطیری مزاج کے حامل انسان نے سورج کو خوبیوں کا مخزن اور چاند کو گناہوں کا پٹارہ قرار دے لیا۔ ایک دلچسپ نکتہ اور بھی ہے۔ اُس کی نظروں میں سورج بیج کی نمو ہی میں مدد نہیں دیتا تھا بلکہ خود بھی ایک "سنہری بیج" تھا چنانچہ اگر اس نے بیج کی حامل ہستی (یعنی سورج) کو نر کی حیثیت دی اور اس کے مقابلے میں اس بیج کو نگل جانے والی رات اور اس سے متعلقہ کردار یعنی چاند کو مادہ کہا تو یہ بات بھی سمجھ میں آتی ہے۔ اس ضمن میں سوسن لینگر[1] نے یہ دلچسپ نکتہ پیش کیا ہے کہ چونکہ چاند ایک ماہ عورت کی طرح پھیلتا اور پھر سکڑ جاتا تھا اس لئے قدیم انسان نے اس میں عورت ہی کا روپ دیکھا علاوہ ازیں چاند کی ماہانہ گردش عورت کی ماہواری کے ایام سے بھی مشابہ تھی۔ اس لئے بھی چاند اور عورت ایک دوسرے سے متعلق متصور ہوئے سوسن لینگر[2] لکھتی ہے،

"چاند، نسوانیت کی ساری پُراسراریت کا اظہار ہے — نہ صرف اپنے مختلف مدارج کے اعتبار سے بلکہ اس لئے بھی کہ وہ سورج کے مقابلے میں کم تر ہے۔ بادل سے اس کا (بظاہر) قرب یہ احساس دلاتا ہے جیسے بادل اس کا مہین لباس ہے۔ شاید چاندنی کی پُر اسراریت اور چاند کا پیچیدہ زمانی دائرہ اور روپوشی (قبائلی معاشرے کی عورت خود کو ٹیبوز کے ایک ایسے نظام کے تابع کر لیتی ہے جس کا مرد کو علم تک نہیں ہو سکتا) علامتی عناصر کی حیثیت سے کچھ کم اہمیت کے حامل نہیں۔"

---

[1] Susane-k-Langer —— Philosophy in a New Key p 164

[2] Susane-k-Langer —— Phylosoph in a New Key p 165

قدیم انسان کی نظروں میں ہر وہ شے جو ایک مدّون اور مرتب حیثیت میں سامنے آتی تھی اور ایک ضابطے اور قانون کے تحت کام کرتی تھی، اچھی تھی۔ اس لئے کہ ضابطہ اور قانون قدیم انسان کی اپنی زندگی کے نظم و نسق میں معاون تھا۔ معاشرے کے پُر سکون دائرے میں زندگی بسر کرنے کا مطلب دُکھوں سے محفوظ رہنا تھا۔ چنانچہ جب کبھی سیلاب، طوفان، زلزلہ یا دوسری ارضی و سماوی بلائیں اس کے معمول کو توڑ دیتیں تو وہ سخت پریشان ہو جاتا۔ کچھ عجب نہیں کہ اس نے اپنے معمول کو مجروح کرنے والی ہر شے کو نہ صرف خوف کی نظروں سے دیکھا بلکہ اسے اچھائی اور نیکی کا مخالف جانا مثلاً اُسے ہر روز اس بات کا تجربہ ہوتا کہ سورج ایک خاص وقت پر اپنے پورے طمطراق کے ساتھ طلوع ہوتا اور ایک خاص راستے پر سفر کر کے شام کو غروب ہو جاتا جب کہ چاند کبھی چھوٹا ہوتا، کبھی بڑا اور پھر کبھی کبھی رُوپوش بھی ہو جاتا۔ سورج نکلتا تو ہر شے گویا جاگ اٹھتی، کوئی سایہ، کوئی خوفناک جانور، کوئی پُر اسرار اور ڈرانے والی چاپ تک باقی نہ رہتی جب کہ رات پڑتے ہی چاند کی کمزور روشنی میں سائے ہی سائے نظر آتے اور جنگلی جانوروں کی چاپ ان سایوں کو کچھ اور پُر اسرار اور خوفناک بنا دیتی۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں رات کے ساتھ نہ صرف ڈائنوں بھوتوں اور پُر اسرار رُوحوں کے وجود وابستہ ہوئے بلکہ ان سے نجات پانے کے لئے ٹونے ٹوٹکے اور جادُو کی رسوم بھی وضع ہوئیں۔ چونکہ عورت چاند سے مشابہہ تھی نیز وہ بڑے رازدارانہ انداز میں اپنے وجود کے اندر ایک "نئے وجود" کو اٹھائے پھرتی اور پھر اسے جنم دے ڈالتی۔ اس لئے ظاہر ہے کہ قدیم انسان نے عورت کو پُر اسرار تصور کیا اور پُر اسراریت کے ساتھ جو خوف، کرب یا گناہ کا تصور وابستہ تھا، اسے عورت کی ذات کو منتقل کر دیا۔ بہر حال قدیم انسان نے دن اور رات، سُورج اور چاند، مرد اور عورت کے تضاد کو گرفت میں لے لیا تھا۔ چنانچہ جب اس تضاد کی اساس پر اس کی قوتِ متخیلہ نے مہمیز لگائی اور اساطیر نے جنم لیا تو ان میں سورج عام طور سے ایکتا نظم و ضبط، قوت اور اچھائی کی علامت بنا اور اس کے مقابلے میں ابھرنے والا دیوتا (بالعموم دیوی) پُر اسراریت اور خونخواری کا علامتی مظہر قرار پایا۔ مثلاً یونانی دیومالا میں اپالو[1] سورج دیوتا

---

[1] APOLLO

تھا جو شفا، موسیقی اور پیش گوئی کا سرپرست تھا۔ وقت کا انتظام بھی اسی کے سپرد تھا اور پیدا ہوتے ہی اس نے تاریکی کے اژدھے پائی تھنون[1] کو قتل بھی کر دیا تھا۔ جب وہ کبھی کبھار سورج کی طرح خود کو بادلوں میں چھپا لیتا تو دُنیا پر بیماریوں کی یلغار ہو جاتی جس کا مطلب یہ ہے کہ ساری رعنائی مسرت اور صحت اپالو ہی کے دم قدم سے تھی۔ اپالو کی روشنی ہی سے زندگی عبارت تھی۔ وہ جب آسمان پر ہوتا تو اس کی چندھیا دینے والی روشنی میں کوئی اور شے نظر ہی نہ آسکتی۔ ہندو دیومالا میں اپالو کی حیثیت سورتیہ دیوتا کو حاصل تھی جو ایک سنہری رتھ پر سوار ہو کر ایک شہزادے کی طرح پورب سے برآمد ہوتا اور آسمانی شاہراہ کو پوری شان سے عبور کر کے پچھم میں غروب ہو جاتا۔ مگر اپالو ہو یا کوئی اور سورج دیوتا۔ اس کی طاقت نصف النہار پر پہنچنے کے بعد رُو بہ زوال ہو جاتی۔ وجہ یہ کہ اس مقام کے بعد رات (تاریکی یا گناہ) کی قوت اسے اپنی طرف کھینچنے لگتی تا آنکہ شام سمے وہ رات کے جبڑے میں پہنچ جاتا۔ پھر رات اُسے نگل جاتی اور وہ رات بھر اس "اژدھے" سے برسرِ پیکار رہ کر اور بالآخر اس پر فتح پا کر اگلی صبح دوبارہ طلوع ہو جاتا۔ گویا اپالو وحدت، اچھائی، روشنی اور دیگر تمام عمدہ اوصاف کا حامل دیوتا تھا مگر اس کے مقدر میں یہ بات مرقوم تھی کہ وہ ہر بار رات کے عفریت یا اژدھے سے برسرِ پیکار ہو کر اپنی تجدید کرے۔ رات کو بالعموم ایک خونخوار دیوی کے روپ میں پیش کیا جاتا۔ مثلاً ہندو دیومالا کی کالی دیوی جو خونخواری اور بربریت کی ایک زندہ علامت تھی اور جس کے ساتھ قتل، غارتگری، توڑ پھوڑ اور رقص کے مظاہر وابستہ تھے۔ کالی دراصل رات کی علامت تھی۔ اس کی خون آلود زبان شفق کے مماثل تھی اور اس کے ہاتھوں میں بریدہ سر رات کی خون آشامی کی نشان دہی کرتے تھے۔ اسی طرح یونانی دیومالا میں ڈائی نی سس[2] تھا جو ایک بڑی حد تک

---

[1] Python

[2] Sabine G Oswah —Collins Concise Encyclopedia of Greek and Roman Mythology p 35

[3] Dionysis

اتیس یا ایدونس کا چربہ تھا۔ وہ بنیادی طور پر اناج کا دیوتا تھا اور اناج کا نہایت گہرا تعلق زمین سے ہے۔ زمین مونث متصور ہوتی ہے اور اس لئے زمین رات ہی کا ایک جزو بن کر اور پیدائش کے عمل سے مملو ہو کر، گناہ اور غلاظت کا منبع قرار پاتی ہے۔ آدم جب تک جنت میں رہا اُس کی حیثیت اپالو یا سوریہ کی سی تھی کہ وہ ایکتا کا مظہر اور قوت کا سرچشمہ تھا لیکن جب وہ زمین پر گرا تو گویا رات (اژدھے یا عورت) کی گرفت میں آیا جس سے اس کا نجات پانا "نروان" یا جنت کے مکرر حصول کے مترادف متصور ہونے لگا۔ ڈائی نی سس اسی زمین سے وابستہ تھا جو ایک کی مظہر ہے اور "ایک" کو نگل جاتی ہے۔ فریزر لکھتا ہے کہ ڈائی نی سس روئیدگی کا دیوتا ہونے کے علاوہ جانوروں کے قالب میں بھی اکثر پیش کیا گیا ہے اور اس لئے وہ اس بات پر حیرت کا اظہار کرتا ہے کہ یہ دونوں صفات کس طرح یک جا ہو گئیں[1]۔ مگر جب یوں سوچا جائے کہ ڈائی نی سس تو ان تمام صفات کا مالک ہے جو سورج کی دنیا کے بجائے رات کی دنیا سے وابستہ ہیں تو اُس کا روئیدگی (بحوالہ زمین) اور جانور (بحوالہ رات) سے بیک وقت متعلق ہونا سمجھ میں آتا ہے۔ ڈائی نی سس کو بیل کے طور پر بھی پیش کیا گیا ہے جو زرخیزی کا ایک سمبل ہے۔ پھر اس دیوتا کے ساتھ قتل و غارت گری کی رسوم بھی منسلک ہیں جو اناج کی کٹائی (قتل) سے وابستہ ہیں۔ مگر کٹائی کے موقع پر (جھوٹ موٹ کی عزاداری کے بعد) کھُل کھیلنے اور تمام سماجی بندھنوں سے آزاد ہو کر رنگ رلیاں منانے کا رواج بھی تھا جو ڈائی نی سس کی پرستش کا جزو بنا۔ ہندوستان میں بیساکھی یا ہولی کے تہواروں میں جنسی سطح کی بے راہ روی آج بھی عام ہے۔ ڈائی نی سس سے وابستہ تہوار، اس کے کردار کی ان زمینی صفات ہی کو اجاگر کرتے ہیں جو اصلاً رات کی صفات بھی ہیں اور اسی لئے یہ دیوتا بنیادی طور پر انسان کے جبلّی ابال کے لئے ایک علامت کا درجہ رکھتا ہے۔

اب بات یہاں تک پہنچی کہ شمشی دیومالا میں دن اور رات یا آسمان اور زمین کے فرق کو نیکی

---

[1] Frazer—The Golden Bough (Abridged) p 513

اور بدی کے فرق کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور اس میں تخلیقی عمل کا وہی انداز کارفرما ہے جو دیگر اساطیر میں نظر آتا ہے۔ یہاں بھی سورج "اوّلین پہاڑی" کی طرح بے ہیئتی کے سمندر سے باہر آتا ہے اور ایک ہیرو کی طرح مردانگی اور جرأت کا مظاہرہ کرتے ہوئے ایک ایسے مقام پر پہنچ جاتا ہے جہاں اس کی قوت رو بہ زوال ہونے لگتی ہے۔ قوت کا رُو بہ زوال ہونا اس لئے ہے کہ اب رات (گناہ) کی تاریکی اس پر غالب آنے لگی ہے۔ تو سورج دیوتا کیا کرے؟ وہ مجبور ہے کہ وہی کچھ کرے جو دوسرے اساطیری نظاموں کا ہیرو کرتا ہے۔ یعنی اپنی تجدید کے لئے امرت یا آبِ حیات کی تلاش کرے۔ مگر آبِ حیات کا خزانہ تو رات کی تحویل میں ہے۔ چنانچہ وہ رات کی طرف جھکتا ہے اور جب رات اسے نگل لیتی ہے تو وہ اپنے اس فاضل وجود سے دست کش ہونے کی کوشش کرتا ہے جو اب شکتی سے تہی ہو چکا ہے۔ یوں سورج اور رات کی اس جذبات انگیز جنگ کا آغاز ہوتا ہے جو دراصل مرد اور عورت کے جنسی وصال ہی کی ایک صورت ہے۔ دوسرے لفظوں میں سورج (نر)، رات (مادہ) سے ہم کنار ہو کر اپنی تجدید کرتا ہے اور اس عمل میں اپنے اوپر سے وہ کینچلی یا چھال اتار دیتا ہے جو اب فرسودہ اور پُرانی ہو چکی ہے۔ چنانچہ اسطور کے مطابق جب سورج رات کے پنجوں سے آزاد ہو کر اگلے روز خون آلود شفق میں سے باہر آتا ہے تو یہ ماں کے شکم سے باہر آنے ہی کی ایک صورت ہے۔ گویا اب یہ وہ سورج نہیں جو رات کے پاس جانے سے پہلے تھا بلکہ اُس سورج کا بیٹا ہے۔ بس یہی فرق ملحوظ رکھنے کے قابل ہے کہ ہر بار جب ایک "اینک" میں ڈوب کر اپنی تجدید کرتا ہے تو باہر آنے پر اپنی پہلی صورت سے مختلف ہوتا ہے۔ یہی وہ تخلیقی جست ہے جو تخلیقی عمل کو تخلیق مکرر کے عمل سے ارفع تر کرتی ہے۔

---

(۶)

جُملہ اساطیر میں دیوتا کو عام طور سے بحیثیت ہیرو پیش کیا گیا ہے۔ انسانی معاشرے کا یہ وہ دَور ہے جس میں ابھی انسان خود کو کلیتاً آفاقی قوتوں کے رحم وکرم پر محسوس کرتا تھا اور سوچتا تھا کہ خوشے میں جو بیج آتا ہے یا روشنی تاریکی کو شکست دیتی ہے یا طوفان اور زلزلے اس کے گھر کو ملیا میٹ کر دیتے ہیں تو یہ سب کچھ اُن آفاقی قوتوں ہی کا کام ہے جن کے ہاتھوں میں اس کی تقدیر کی باگ ڈور تھما دی گئی ہے۔ گویا یہ دَور انسان کی بے چارگی اور اپنی قوتوں سے ناآشنائی کا دَور ہے۔ مگر جب رفتہ رفتہ اسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود بھی آفاقی عناصر کے عمل میں تبدیلی لانے پر قادر ہے تو اس کے ہاں خود اعتمادی اور اپنی مساعی کی نتیجہ خیزی کا احساس پیدا ہو جاتا ہے۔ اس کی ایک اہم صورت جادو کا وہ علم ہے جو "نفظر منتر" کے ذریعے آفاقی قوتوں کو زیرِ پا لانے کا داعی ہے۔ چنانچہ جب بیج کو اُگانے۔ دریا میں طوفان لانے یا چاند سورج کو گرہن سے نجات دلانے کے لئے پروہت لوگ جادو کی رسُوم ادا کرتے تھے تو ان کا مقصد فطری مظاہر کو انسانی مساعی کے تابع کرنا ہوتا تھا۔ بے شک جادو پر قدیم انسان کا اعتقاد کسی منفرد سوچ یا منطق کا نتیجہ نہیں تھا۔ لیکن یہ غیر شعوری سطح پر انسان کے ہاں خود اعتمادی کی ایک ابتدائی صورت ضرور تھی۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ جب یہی خود اعتمادی اسطور آفرینی کے عمل میں شامل ہوئی تو انسان نے ایسا انسانی ہیرو خلق کر لیا جو دیوتاؤں کے کارنامے سرانجام دینے پر قادر تھا۔ گویا اس ہیرو کے ذریعے انسان کے

باطن نے یہ خیال پیش کرنے کی کوشش کی کہ ہر چند زندگی میں تقدیر کا عمل دخل بہت زیادہ ہے اور دیوتاؤں کی شکتی بھی بے مثال ہے لیکن اگر انسان چاہے تو خود بھی دیوتاؤں کے مدارج پر پہنچ سکتا ہے اور شر کی قوتوں کو زیر پا لا سکتا ہے۔ اتنا پشٹم کی کہانی میں یہی خیال ایک اسطور کے طور پر ابھرا ہے۔ اسی طرح راماین کی کہانی میں بھی ہیرو، (رام چندر) بندروں کی مدد سے راون ایسے راکشس پر غالب آکر سیتا کو حاصل کرتا ہے۔ ان کے علاوہ یلیسیسؔ[1]، جل جا مئیش[2] اور حیاوتھا[3] اور طلسم ہوشربا کے امیر حمزہ یہ سب ہیرو غیر انسانی قوتوں ہی سے برسرِ پیکار ہو کر اپنے اپنے مقصد میں کامیاب ہوتے ہیں۔ گویا جو تخلیقی عمل دیوتا کی کہانی میں رُونما ہوا تھا۔ اسی کا پرتو انسانی ہیرو کی کہانی میں بھی رُونما ہوا ہے یعنی دشمن کے گھر میں پرورش (دیو، دشمن باپ، رشتہ دار یا بادشاہ، ان میں سے کسی کا بھی روپ ہو سکتا ہے)، پھر مہم جوئی کا ایک طویل دَور جس میں وہ بلاؤں اور راکشسوں سے متصادم ہوتا ہے اور پھر انعام یابی کا مرحلہ جب وہ "دیوتا ہیرو" کی طرح اپنی تجدید کر لیتا ہے[4][5]۔

دراصل اساطیر کا انسانی ہیرو اپالو[6] دیوتا کی طرح ہے اور اس کے مقابلے میں آنے والا بنیادی طور پر ایک "پائی تھون[7]" ہے۔ ہیرو جب پائی تھون سے برسرِ پیکار ہوتا ہے تو نیکی اور بدی (اہرمز

---

[1] Ulyssis [2] Gilgamesh [3] Hiawatha

[4] "یہ ہیرو عام طور سے آوارہ لوگ ہیں اور آوارگی بجائے خود شوق اور لگن کی ایک علامت ہے ـــ ہیرو آوارہ سورج کی طرح ہیں جس کا مطلب یہ ہوا کہ ہیرو کی اسطور (بنیادی طور پر) ایک شمسی اسطور ہے۔"

Jung--Symbols of Transformation p 205

[5] "ہیرو عام دنیا سے ایک غیر ارضی تحیّر کی دنیا میں چلا جاتا ہے۔ جہاں وہ بڑی خوفناک قوتوں پر غالب آتا ہے۔ تب وہ اس پُر اسرار مہم سے ایک ایسی شکتی حاصل کر کے لوٹتا ہے جو بنی نوع انسان کے لئے خیر اور برکت کا پیغام ہے۔"

Campbell : Hero with A Thousand Faces. P 30

[6] APOLLO [7] Python

اور اہرمن) کی ازلی وابدی جنگ ہی کا نمونہ پیش کرتا ہے اور پھر اس جنگ کی آگ سے پوتر ہوکر باہر آجاتا ہے۔ ویسے حقیقت یہ ہے کہ اسطور انسان کی داخلی جنگ ہی کا ایک خارجی مظہر ہے۔ اصل ڈراما تو انسان کی ذات کے اندر کھیلا جاتا ہے۔ ایک طرف اس کا وہ تہذیبی رُخ ہے جو شعور، روشنی، اخلاقی نظم وضبط اور روحانی طلب سے مرتب ہوا ہے اور دوسری طرف اس کا وہ جبلّی رُخ ہے جو ناتراشیدہ خواہشوں اور طبعی رجحانات کی آماجگاہ ہے اور جو تہذیبی رُخ کے راستے میں اُبھرنے والا ایک راکشس ہے۔ انسانی شخصیت کے ان دونوں رُخوں کا تصادم انسانی ہیرو کی اُن مہمات میں متشکل ہوکر سامنے آتا ہے جن میں وہ تاریکی کی قوتوں سے لڑتا ہے۔ مگر جب وہ ان پر فتح حاصل کر لیتا ہے تو نفسیات کی زبان میں یہ اس بات کے مترادف ہے کہ فرد نے اپنے لاشعور کی برانگیختہ قوتوں کو نکیل سی ڈال دی ہے اور اس کے نتیجے میں اُسے وہ انعام حاصل ہو گیا ہے جسے اساطیر میں آبِ حیات یا امروسیہ اور یونگ کی نفسیات میں "عرفانِ ذات"[1] کا نام ملا ہے اور جو مجروح شخصیت کے اندر سے ایک صحیح وسالم شخصیت کے برآمد ہونے کی ایک صورت ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ آبِ حیات (موتی، امروسیہ) دراصل راکشس (مچھلی، سمندر) کی تحویل میں ہے (یعنی تخلیقی قوت اجتماعی لاشعور کے قبضے میں ہے) اور اس کی بازیابی کے لئے راکشس کو مارنا اس قدر ضروری نہیں جتنا اُسے نکیل ڈالنا۔ چنانچہ آبِ حیات یا امروسیہ اس سے چھینا نہیں جاتا بلکہ بطور تحفہ یا انعام حاصل ہوتا ہے خود اجتماعی لاشعور کے بھی دو رُخ ہیں۔ ایک کالی رُوپ جو جبلّی اقدامات کا رُخ ہے اور دوسرا آرکی ٹائپل یا اناپورنا رُخ جو کالی رُوپ کے اندر سے برآمد ہوکر انسان کو ارفع تر مدارج پر فائز کر دیتا ہے۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ انسان آرکی ٹائپ کے درجے پر پہنچ ہی نہیں سکتا جب تک کہ وہ پہلے جبلّت کے راکشس سے قوت یا امروسیہ حاصل نہ کر لے۔ یہ جنگ وہی گرداب آسا بلونے کی کیفیت ہے جسے ہربرٹ ریڈ نے "سمندر کے کنڈلی صفت تشدد" کا نام دیا ہے اور جس سے ہمیشہ ایک نئی حقیقت

---

[1] Realization of Self

طلوع ہوتی ہے۔

انسانی ہیرو کی نجات" کا تمام تر دارو مدار اس بات پر ہے کہ وہ جبلتوں کے سمندر میں ایک جزیرے کی طرح نمودار ہو یعنی جبلّی سطح پر زندگی بسر کرتے ہوئے یک لخت آرکی ٹائپل سطح پر زندگی بسر کرنا شروع کر دے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں اس کی تخلیقی قوّت برانگیخت ہوگی اور وہ ایجاد اور دریافت کے عمل کو جنبش میں لا سکے گا۔ مگر جبلّت کے سمندر سے اس کا نمودار ہونا ہمیشہ ایک تخلیقی جست کے ذریعے ہوگا۔ پہلے وہ سمندر کی ہولناکی اور تشدد میں ریزہ ریزہ ہو کر سمندر کے پانی کی رقیق بے ہیئتی میں پوری طرح جذب ہوگا اور پھر اُچھل کر اس سے باہر آجائے گا — مگر اس طور کہ اب وہ طوفان سے پہلے کی حالت سے قطعاً مختلف رُوپ میں نمودار ہوگا۔ طوفان سے قبل وہ عادت اور تکرار کی کھائیوں میں زندگی بسر کر رہا تھا مگر طوفان کے بعد وہ تخلیقی سطح پر بیدار ہوگا۔ طوفان سے پہلے اس کی حیثیت اپالو دیوتا کی سی تھی مگر طوفان کے بعد وہ جس نئی شکتی کے ساتھ باہر آئے گا اس کے پیشِ نظر اسے اپالو کے بجائے کوئی اور ہی نام ملے گا۔ وجہ یہ کہ اپالو روپ تنظیم اور ایکتا کی محض ایک منزل ہے۔ جب یہ روپ رات کے عفریت پائی تھون پر غالب آکر دوبارہ جنم لیتا ہے تو اپنی پہلی حیثیت سے اس قدر ارفع ہوتا ہے کہ اسے کسی اور نام سے پکارنا ہی مستحسن ہے۔ اسی طرح جب یہ نئی ہستی دوبارہ خود کو پائی تھون رُوپ کے رُوبرُو پاتی ہے تو دیکھتی ہے کہ خود پائی تھون روپ بھی اپنی پہلی حالت سے زیادہ شوخ، زیادہ متشدد ہو چکا ہے۔ گویا یہ جنگ اپالو اور پائی تھون کی وہ جنگ ہے جس میں اپالو ہر بار ایک نئی سطح پر ظاہر ہوتا ہے۔ وہ کوشش جس سے وہ خود کو ہست کی ایک سطح سے اوپر اٹھا کر ایک ارفع تر سطح پر لے آتا ہے، تخلیقی عمل کا عنصر ہے۔ ویسے یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ اپالو اور پائی تھون کی یہ جنگ بار بار ہم کناری پر منتج ہوتی ہے (ہندو دیومالا میں بھی دیوتاؤں اور اسروں نے مِل جُل کر ہی دودھ کے سمندر کو بلویا تھا کہیں یہ جنگ زرگری تو نہیں تھی) مگر ہر ملاپ کے بعد فراق کی گھڑی لازمی طور پر

نمودار ہوتی ہے یعنی اپالو روپ پائی تھون روپ سے جُدا ہو جاتا ہے اور ان دونوں میں از سرِ نو مہابھارت چھڑ جاتی ہے تا آنکہ اپالو روپ ایک تخلیقی جست کے ذریعے خود کو کشادہ تر اور ارفع تر کر لیتا ہے۔ یہ سلسلہ ازلی و ابدی ہے مگر ایک بات طے ہے کہ ہر تخلیقی عمل "حقیقت" کی ایک نئی پرت کو سامنے لانے میں ضرور کامیاب ہوتا ہے۔

تاریخ کا تخلیقی عمل

تاریخ کا تخلیقی عمل

(۱)

تخلیق کا جو عمل اسطور کے تار و پود میں کارفرما ہے وہی تاریخ کی مختلف کروٹوں میں بھی جاری ہے قدرتی طور پر یہ سوال پیدا ہوگا کہ اگر تاریخ ایک مقرر اور بنے بنائے لائحہ عمل کے تابع ہے تو کیا یہ تاریخی جبریت کی صورت نہیں ہے؟ — جبر اور قدر کا یہ مسئلہ بہت پرانا ہے بلکہ سچ یہ ہے کہ جب سے انسان نے سوچنا شروع کیا ہے وہ اس بات کو حل کرنے کی کوشش میں ہے کہ ہر لحظہ زمان و مکان میں جو تغیر نمودار ہو رہا ہے کیا اس کی ڈور کسی دستِ غیب سے بندھی ہے یعنی کیا یہ مقدر ہو چکا ہے یا قدر و اختیار اس کی جہت کو تبدیل کرنے کا مجاز بھی ہے؟ اس ضمن میں آئن سٹائن[1] کا خیال — "میں خواہش کرتا ہوں کہ اپنا پائپ روشن کروں اور میں ایسا کر لیتا ہوں مگر میری اس خواہش کے پیچھے کون سی قوت کارفرما ہے؟" اس عقیدے کی طرف ایک واضح اشارہ ہے کہ کائنات میں انسان

---

[1] Einstein

قطعاً مجبور ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر وہ مجبور ہے تو اس کی کہانی (جسے تاریخ کا نام ملا ہے) بھی مجبوری ہی کی ایک داستان ہوگی۔ مگر خوش قسمتی سے ایسا نہیں ہے کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو انسانی تاریخ ایک دائرے میں گھومتی چلی جاتی نیز اس کی گہری لکیروں سے کبھی باہر نہ آسکتی۔ اور اس لئے وہ تغیر، تنوع اور ارتقاء ناپید ہوجاتا جو تاریخ کا ایک امتیازی وصف ہے اور جس کے تحت ہر نیا دن گزرے ہوئے تمام ایام سے مختلف اور ہر نیا واقعہ سابقہ تمام واقعات سے انوکھا ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ایرک کاہلر کا یہ خیال بہت وزنی ہے کہ:۔

"جبر، تقدیر کا دوسرا نام نہیں ہے — ہم ایک خاص نظام کی زد پر آئے ہوئے محض چند (کھلونے) نہیں ہیں بلکہ خود اس نظام کا ایک حصہ ہیں اور ہم جب اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہیں تو اس نظام ہی کے علم بردار ثابت ہوتے ہیں۔ ہمارا مقدر اس بات کے تابع ہے کہ ہم کہاں تک حقیقت کو تبدیل کرنے پر قادر ہیں"[1]

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

---

[1] Eric Kahler—The Meaning of History p 209

۲

قدیم قبائلی سوسائٹی میں تاریخ سازی کا کوئی میلان تلاش کرنا عبث ہے۔ وجہ یہ کہ ایسی سوسائٹی دائرے میں گھومتی ہے اور ہر قدم پر "واقعہ" کی نفی کر دیتی ہے۔ جب واقعہ یا اس کی یاد ہی باقی نہ رہے تو تاریخ کیسے وجود میں آسکتی ہے؟ وہ تہذیب جو تغیر سے ناآشنا ہو، تاریخ سے بھی ناآشنا رہتی ہے۔ مگر محض واقعات کا ڈھیر تاریخ نہیں ہے کیوں کہ نہ صرف ان واقعات کا آپس میں منسلک اور مربوط ہونا ضروری ہے بلکہ ان کے پیچھے ایک ایسے تناظر کا ہونا بھی لازمی ہے جس کی نسبت سے ان واقعات کی پہچان ہو سکے۔ دوسرے لفظوں میں جب واقعات ایک دوسرے سے منسلک نظر آنے لگیں یعنی سبب اور نتیجہ کے اصول کے تابع ہو جائیں۔ نیز وہ کسی خاص خطۂ زمین یا شخصیت کی نسبت سے اجاگر ہوں تو وقت کی رفتار کا احساس ہونے لگتا ہے جو تاریخ کا ایک بنیادی وصف ہے۔ گویا وقت کی گزران کا احساس تاریخی شعور کی اہم ترین شرط ہے۔ قدیم سوسائٹی میں تغیر کا یہ احساس موجود نہیں تھا۔ چنانچہ اس طویل دور میں تاریخ کا کوئی شعور پیدا نہ ہو سکا اسی طرح وہ تہذیبیں جن پر فرد کی بہ نسبت سوسائٹی کا تسلط زیادہ تھا۔ ان میں بھی تاریخ کا شعور ایک خاص اندازِ نظر ہی کے تابع رہا۔ مثلاً قدیم ہندوستانی سماج فرد کے مقابلے میں کہیں زیادہ قوی تھا اور اپنے مخصوص دائرے میں گھومتے چلے جانے پر نسبتاً زیادہ مائل! چنانچہ بقول سپنگلر[1] ہندوستانی

---

[1] Oswald Spengler The Decline of the West p 12

ذہن نے تاریخی واقعات کو فراموش کرنے کی کوشش کی جب کہ دوسری طرف مصر میں جہاں فرد کی انفرادیت زیادہ شوخ تھی۔ تاریخ کو یاد رکھنے کا میلان توانا ہوا۔ یونانی تہذیب بھی ایک بڑی حد تک ہندوستانی تہذیب ہی کے مماثل تھی کہ وہاں بھی زندگی کے تغیر و تبدل کو غیر حقیقی اور اس کے پس منظر میں روح مطلق کو قائم و دائم متصور کرنے کا رجحان عام ہوا۔ چنانچہ اگر ہندوستانی مفکرین نے وقت کی گزران اور اشیاء کی ہیئت میں تبدیلی کے عمل کو مایا یا پُر کرتی قرار دے ڈالا اور برہم یعنی اصل حقیقت کو تغیر و تبدل سے ماورا قرار دیا۔ نیز وقت کو ادوار اور یگوں میں تقسیم کر کے اسے ایک دائرے کی صورت عطا کر دی تو یونانی مفکرین نے تغیر کے احساس کو ایک مسئلہ بنا کر پیش کیا جب انہوں نے اس کا ادراک کائناتی تغیر ناآشنا تناظر کے حوالے سے کیا۔ ان کے نزدیک حقیقت اولیٰ وقت اور جگہ کی تبدیلیوں سے ماورا تھی، یعنی عام زندگی کے تغیر کے مقابلے میں ابدیت کی حامل تھی۔ کائنات کی یہ ثنویت یونانیوں کے لئے ایک چیلنج کی حیثیت اختیار کر گئی۔ چنانچہ انہوں نے فانی اور غیر فانی میں دیومالائی سطح پر ایک ربط پیدا کر لیا۔ یوں کہ دیوتا محض اولمپس کی بلندی پر ہی نہ رہے بلکہ وہاں سے اُتر کر انسانوں کے معاملات میں بھی شرکت کرنے لگے۔ فلسفہ کی سطح پر یونانی ذہن نے ان دونوں کیفیتوں میں یوں سمجھوتہ کرایا کہ تغیر میں ثبات کی ایک صورت تلاش کر لی اور کہا کہ واقعات سدا ایک دائرے کی صورت میں ظہور پذیر ہوتے ہیں یعنی واقعات کی تکرار ازلی و ابدی ہے۔ اس ضمن میں ہیرکلیتس[1] کا نام خاص طور پر اہم ہے جس نے نہ صرف یہ کہا کہ 'تم ایک ہی دریا میں دوبارہ اپنا پاؤں نہیں رکھ سکتے کیوں کہ اس دوران میں وہ پانی بہہ چکا ہے جس میں تم نے اپنا پہلا پاؤں اتارا تھا' بلکہ یہ بھی کہا کہ کائنات تغیر اور تصادم کے تحت سدا بکھرتی اور پھر یک جا ہو جاتی ہے، سدا آگے کو بڑھتی اور پھر پیچھے کو ہٹ آتی ہے ہیرکلیتس کے مطابق تبدیلی اور تحرک کو بجائے خود ثبات حاصل ہے۔ شے ایک ہی "آتشیں وجود" سے برآمد ہوتی، اس کی طرف لوٹتی اور پھر دوبارہ اس سے برآمد ہو جاتی ہے۔ گویا جدلیات کا وہ نظریہ جو بہت

---

[1] Heraclitus

دیر بعد دنیائے فلسفہ پر مسلط ہوا، اس کی دھندلی سی ابتدا یونانی ذہن ہی میں ہوگئی تھی۔

افلاطون اور ارسطو — یونانی فکر کے دو بڑے علم بردار متصور ہوتے ہیں۔ ان میں سے افلاطون نے اس بات کا اظہار کیا کہ یہ دنیا اُس حقیقتِ اولیٰ کی نقل ہے جو حسیات اور تغیرات سے ماورا ایک عالمِ امثال پر مشتمل ہے۔ مراد یہ کہ جو کچھ ہم دیکھتے ہیں وہ اصل حقیقت نہیں ہے۔ گویا افلاطون نے عام زندگی کے تغیر اور بے ثباتی کو حقیقتِ اولیٰ سے اس طور منسلک کیا کہ مقدم الذکر محض اس کی پرچھائیں قرار پائی۔ دوسری طرف ارسطو نے اس موقف کا اظہار کیا کہ دنیا کی ہر شے کے بطن میں جوہر یا خیال[1] موجود ہے اور سارا تغیر اس خیال کے کھلنے اور تکمیل پانے ہی کا ایک خارجی مظہر ہے۔ یوں ارسطو نے بھی گوشت پوست کی زندگی اور اس سے ماورا حقیقتِ اولیٰ میں ایک ربط تلاش کیا لیکن اس سلسلے میں اشیاء کو پرچھائیں کہنے کے بجائے انہیں امثال کا حامل قرار دیا۔ ارسطو کے نزدیک عام زندگی کا تحرک اور تغیر "اوپر" کے عنصر ہی کے باعث تھا۔ چنانچہ اس نے کائنات کے بارے میں یہ خیال ظاہر کیا کہ اس کی نہ کوئی ابتدا ہے اور نہ انتہا بلکہ یہ بار بار وجود میں آتی ہے۔ یہی خیال ہندو فلسفے میں اس طور ملتا ہے کہ ہر یُگ کی راکھ سے ایک نیا یُگ جنم لیتا ہے۔

یُونانی فکر کی یہ خاص نہج تاریخ کے بارے میں یونانیوں کے موقف پر بھی اثر انداز ہوئی۔ چنانچہ انہوں نے تاریخ کے حرکی عمل کو واقعات کے اس سفر کے مماثل قرار نہ دیا جو مستقیم روش پر طے ہوتا ہے اور شاذ ہی خود کو دہراتا ہے بلکہ انہوں نے تغیر کو سدا دہرائے جانے والے دائروں کی صورت میں دیکھا۔ عجیب بات یہ ہے کہ بعد میں آنے والے بہت سے تاریخ دانوں نے کسی نہ کسی حد تک یونانی فکر کی اس خاص جہت ہی سے اثرات قبول کئے۔

یوں بھی دائرے کا تصور انسانی فکر کی میراث ہے بلکہ ان مذاہب میں بھی جو ابتدا اور انتہا (ازل اور ابد) کے قائل ہیں، زندگی بعد از موت کا تصور کسی نہ کسی صورت میں ضرور ملتا ہے۔ چاہے وہ

---

[1] Idea

مصریوں کے ہاں موت کے فوراً بعد ایک نئی زندگی کی ابتدا کی صورت ہیں ہو یا مشرق وسطیٰ کے مذاہب ہیں ایک خاص واقعہ (قیامت یا اجتماعی موت) کے بعد ابدی مسرت یا عذاب کے روپ ہیں۔ وجہ یہ کہ دائرہ نہ صرف لامحدودیت کی علامت ہے بلکہ زندگی کی عام روش کا عکاس بھی ہے بلکہ جدید ترین تحقیقات نے تو عام زندگی میں دائرے کے عمل دخل کو ایک بڑی حد تک تسلیم بھی کر لیا ہے مثلاً ہنٹنگٹن لکھتا ہے[1]

"ساری تاریخ دائروں ہی کی ایک داستان ہے۔ قدیم زمانے ہیں پودوں اور جانوروں کے یکے بعد دیگرے کئی ادوار آئے، جن ہیں وہ پیدا ہوئے پھلے پھولے اور پھر حرفِ غلط کی طرح مٹ گئے۔ قبل از تاریخ کے دور ہیں انسان نما حیوانوں کے کئی نمونے سامنے آئے تاریخی دور ہیں قومیں اور تہذیبیں پیدا ہو کر پروان چڑھیں اور پھر فنا ہو گئیں۔ سائنس، آرٹ اور ادب کئی بار بلندیوں پر پہنچے اور پھر زوال اور انجماد کی نذر ہو گئے۔"

ہنٹنگٹن کا بنیادی نظریہ یہ ہے کہ انسانی تہذیب تین طرح کے دائروں سے متاثر ہوتی ہے۔ پہلا دائرہ مزاجاً موسمی نوعیت کا ہے۔ انسان، جانور اور پودے پر موسمی حالات و تغیرات جو اثرات مرتسم کرتے ہیں، ان کے بارے ہیں اب دو رائیں موجود نہیں مگر جب یہ بات دریافت ہو جائے کہ موسمی تغیرات دائروں کی صورت ہیں وقوع پذیر ہوتے ہیں یعنی ایک معین عرصہ کے بعد خود کو دہراتے ہیں تو پھر انسان، جانور اور پودے کا چند مخصوص دائروں کے تابع ہونا سمجھ ہیں آتا ہے دوسرا دائرہ حیوانات کی دنیا میں خاص طور پر بہت فعال ہے یعنی حیوان ایک خاص موسم میں جنسی طور پر بیدار ہوتے اور افزائشِ نسل کے کاروبار میں منہمک ہو جاتے ہیں اور جانوروں کی اس کارروائی پر درجۂ حرارت، فضا کی نمی اور Ozone کے اثرات ثبت ہوتے ہیں۔ ایک حد تک انسان بھی

---

[1] Huttington — Mainsprings of Civilization p 459

اس دائرے سے متاثر ہوتا ہے۔ تیسرا دائرہ صرف انسان تک محدود ہے۔ یہ قیمتوں کے اتار چڑھاؤ میں جلوہ گر ہوتا ہے اور اس کا نہایت گہرا تعلق فضائی برق سے ہے۔ فضائی برق کا تعلق نہ صرف سورج بلکہ سارے نظامِ شمسی کے جزر و مد سے ہے گویا ہنگٹن کا نظریہ یہ ہے کہ زندگی اور تہذیب کے دائرے موسمی اور فضائی تغیرات کے باقاعدہ زیر و بم کے تابع ہیں۔

عام زندگی کا مشاہدہ بھی دائرے کی تصدیق کرتا ہے۔ موسموں کا نظام، دن اور رات کا تسلسل، بیج اور درخت کی ایک دوسرے کو کروٹ دینے کی روش اور خود انسانی زندگی میں پیدائش، بچپن، جوانی، بڑھاپا اور موت کے مراحل — یہ سب دائرے کے طریقِ کار ہی کے غماز ہیں۔ اس لئے کچھ عجب نہیں کہ انسان نے جب بھی کائنات کے بارے میں سوچا اُسے سب سے پہلے دائرہ ہی کا عمل دخل نظر آیا۔ اس کا فائدہ بھی ہوا اور نقصان بھی۔ فائدہ یوں کہ دائرہ کی کارفرمائی کا ادراک ایک بہت بڑی دریافت ثابت ہوا۔ نقصان یُوں کہ انسان نے خود کو ایک تنگ سے خول میں سمیٹ کر یہ نظریہ قائم کر لیا کہ انسانی مساعی بے معنی ہیں کیوں کہ ہر شے خود بخود ایک مقررہ وقت پر ظہور پذیر ہو جاتی ہے اور دائرہ کی ایک بنی بنائی گھائی میں رَواں دَواں رہتی ہے۔ اس سے تقدیر پرستی کے عقیدے کو فروغ ملا اور انسانی ریاضت کا واحد مقصد نروان کی وہ صورت قرار پایا جو دائرے کے عمل سے نجات پانے کی ایک کاوش تھی۔ یوں ایک طرف تو انسان نے تقدیر کے آگے سرِ تسلیم خم کرتے ہوئے انسانی مساعی اور انفرادیت کے جملہ مظاہر کو بے کار اور بے معنی سمجھنا شروع کیا اور دوسری طرف اس نے دائرے کے زندان سے نجات پانے کے لئے نروان کی خواہش کی۔ دائرے کا یہ تصور مذہب الارواح کے دَور سے ماخوذ تھا لیکن قدیم تہذیبوں (بالخصوص یونان اور ہندوستان کی تہذیبوں) نے اسے فکر کی سطح پر اپنا کر رفعت اور وسعت سے آشنا کیا۔ مگر پھر جب ایک طویل عرصہ کے بعد یہ تصور انجماد کی نذر ہونے لگا تو ایسے مذاہب پیدا ہو گئے جن میں سوسائٹی کی اجارہ داری (سوسائٹی کی سب سے بڑی علامت دائرہ ہے) کے مقابلے میں فرد کی اپج اور تحرک کو زیادہ اہمیت ملی اور یوں سوسائٹی کی اجتماعی سوچ کے دھندلکے سے فرد کی انفرادیت کا سورج

طلوع ہوگیا۔

یونانی ذہن نے وقت اور اس کے تغیرات کو محض ایک پرچھائیں قرار دیا تھا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ ابدیت کے تناظر میں وقت کی فعال حیثیت باقی نہ رہی۔ یہ تصور تاریخ کے بہاؤ اور جہت کے لیے سازگار نہیں تھا۔ وجہ یہ کہ اس میں زمینی وقت (تغیرات) اور آسمانی وقت (ابدیت) کی وہ آویزش عنقا تھی جو عام زندگی میں فرد اور سوسائٹی کی آویزش کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ زمینی وقت کو آسمانی وقت کا ندِ مقابل بنا کر پیش کرنے کا سہرا آگسٹائن[1] کے سر ہے۔ آگسٹائن نے ۴۱۰ء میں الارک[2] کے ہاتھوں سقوطِ روم کا منظر دیکھا تھا۔ ظاہر ہے کہ جب عام زندگی سے وجاہت، عظمت اور پائداری کے عناصر چھن جائیں تو انسان اس سے منہ موڑ کر آسمانی ماحول کے خواب دیکھنے لگتا ہے۔ یہی آگسٹائن نے کیا جب اس نے زمین کے مقابلے میں آسمان کو تمام تر اہمیت تفویض کر دی۔ تاہم آگسٹائن نے زمین اور آسمان اور ضمنی طور پر زمینی وقت اور آسمانی وقت کی آویزش کا احساس بھی دلایا اور یوں غیر ارادی طور پر تاریخ کے تصور کو مہمیز لگا دی۔ غالباً یہ آویزش الارک اور روم کی آویزش کا ایک علامتی روپ تھا اور اس کے پس منظر میں وہ سارا کرب موجود تھا جو اس زمانے کی عیسائیت نے بدبختی کے تھپیڑوں کے باعث محسوس کیا تھا۔ بہرکیف آگسٹائن نے جسم و روح میں حدِ فاصل قائم کر کے ان کی آویزش کو اجاگر کیا تو اس سے تاریخ کو جانچنے کی ابتدا ہوگئی۔

مگر تاریخ کا شعور پیدا کرنے کے سلسلے میں آگسٹائن سے بھی اہم تر اقدام بارہویں صدی کے فرانسیسی موری البنیادی[3] اور اطالوی جوچم کا تھا۔ آگسٹائن نے تو نجات کے مسئلہ کو قطعاً روحانی قرار دے ڈالا تھا لیکن مندرجہ بالا مفکرین نے اسے ارض کی خوشبو سے آشنا کیا۔ ان کا موقف یہ تھا کہ تثلیث

---

[1] Augustine

[2] Alaric

[3] Amaury of Bene

تین ارتقائی مدارج کے اجتماع کا نام ہے اور اِن میں سے ہر درجہ ایک قائم بالذات حیثیت رکھتا ہے چنانچہ ادوار یوں مقرر ہونے چاہئیں کہ پہلا آسمانی باپ کا دَور جو ابتداءِ آفرینش سے ظہورِ عیسیٰؑ تک ہے، دوسرا بیٹے کا دَور جو حضرت عیسےٰؑ کے زمانے سے بارہویں صدی تک پھیلا ہوا ہے۔ اور تیسرا دَور جو بہت جلد آئے گا اور پھر ابد تک قائم رہے گا۔ اِن مفکرین نے اس تیسرے دَور کو روح القدس کا دَور قرار دیا۔ یوں "نجات" حاصل کرنے کے سلسلے میں تاریخی عمل کی نشان دہی کر کے اسے دائرے سے باہر نکالنے کا ایک اہم فریضہ ادا کیا۔

فلسفۂ تاریخ کے باب میں آگسٹائن، موری البنیادی اور جوچم[1] کے نظریات کی اہمیت تسلیم مگر فلسفۂ تاریخ کو وجود میں لانے کا سہرا ان مفکرین کے بجائے مشرقِ وسطیٰ کے مسلمان مفکر ابنِ خلدون کے سر ہے جس نے چودھویں صدی عیسوی میں تاریخ اور عمرانیات کے بارے میں اپنے اجتہادی خیالات کا اظہار "مقدمہ" میں کیا ہے۔ ابنِ خلدون رقمطراز ہے:۔

"اللہ تعالیٰ نے فرمایا، حتّٰی اِذَا بَلَغَ اَشُدَّہٗ وَبَلَغَ اربَعِیْنَ سَنَۃً اس حقیقت کے پیشِ نظر ہم نے کہا کہ ایک پُشت یا ایک قرن چالیس سال کے مساوی ہے اور اسی امر کو سامنے رکھ کر بنی اسرائیل کا چالیس سال تک میدان رتیہ میں بھٹکتے پھرنے کا راز بھی حل ہو جاتا ہے۔ ماحصل یہی نکلا کہ ایک پشت و قرن کا زمانہ چالیس برس کا ہے اور ہم نے یہ جو کہا کہ سلطنت کی زندگی زیادہ تر تین قرنوں سے متجاوز نہیں ہوتی یہ اس لئے کہ پہلی پشت میں لوگ بدوی عادات اور وحشت و جفاکشی پر باقی رہتے ہیں۔ زندگی کی تلخیوں اور سختیوں کو جھیلتے ہیں۔ مزاج میں درشت و خونخوار ہوتے ہیں۔ مجد و بزرگی میں سب آپس میں شریک ہوتے ہیں۔ اس بنا پر عصبیت ان میں جوں کی توں باقی رہتی ہے۔ بخلاف اس کے دُوسری پُشت کے افراد کہ سلطنت و تعیش کے باعث وہ بدویت سے نکل کر شہریت میں آتے ہیں اور جفاکشی کو چھوڑ کر آرام طلبی

---

[1] Joachim

اور تن آسانی اختیار کرتے ہیں، مجد اشتراکیت سے ہٹ کر ایک شخصِ واحد میں سمٹ آتے ہیں اور باقی افراد جدوجہد کے مادہ کو کھو بیٹھتے ہیں۔ پیش قدمی کی عادت سے محروم ہو کر پسپائی کی ذلت کے خوگر ہوتے ہیں۔ لہٰذا عصبیت کا بہت کچھ جوش ٹوٹ جاتا ہے — تیسری قرن میں تو لوگ بدوی جفاکشی کو بالکل ہی بھول جاتے ہیں اور حکومت کے قہر و غضب میں دبے دبے عزت و عصبیت کی لذت سے نابلد ہو جاتے ہیں اور ناز و نعمت اور عیش و عشرت میں پڑ کر امیرانہ ٹھاٹھ کو معراج ترقی پر پہنچاتے ہیں۔ عورتوں اور بچوں کی طرح مدافعت کے وقت سلطنت کے دست نگر ہوتے ہیں — اس طرح گویا تین ہی قرنیں ہیں جن میں سلطنت اپنے زور شور کو چھوڑ کر کم زور و ضعیف ہو جاتی ہے — پس سلطنت کی عمر آدمی کی طرح بڑھتی ہے، پہلے سنِ وقوف تک پہنچتی ہے پھر سنِ رجوع تک[1]۔

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

---

[1] مقدمہ از ابنِ خلدون ص ۱۹۷۔ ۱۹۸ مترجمہ مولانا سعد حسن خاں یوسفی

(۳)

مغرب میں بارہویں صدی سے لے کر جدید دور تک تاریخ کا شعور جن مدارج سے گزرا، انہیں زیرِ بحث لانے سے بات غیر ضروری طوالت اختیار کر لے گی لہٰذا میں ان سے صرفِ نظر کرتے ہوئے اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے ذکر سے اپنی بات کا آغاز کرتا ہوں۔ اٹھارہویں صدی میں کانٹ نے تو زمین ہموار کی تھی لیکن تاریخی شعور کو بیدار کرنے میں شیلنگ[۱] فشٹے[۲] اور ہیگل[۳] کے خیالات نے اجتہادی کارنامہ سرانجام دیا، ان میں سے شیلنگ نے کہا کہ ارتقاء اشیاء کے تضاد، تصادم اور پھر ربط باہم سے عبارت ہے اور فشٹے نے زیادہ واضح الفاظ میں اس بات کا اظہار کیا کہ عمل، ردِ عمل اور انضمام[۴]۔ حقیقت کے ارتقاء کی واحد صورت ہے۔ ہیگل نے شیلنگ اور فشٹے کے خیالات کو آگے بڑھا کر ایک ایسے عظیم فکری نظریے کو جنم دیا جس کی صدائے بازگشت آج بھی سنائی دے رہی ہے۔ ہیگل نے حقیقت کے ادراک کے سلسلے میں "رشتہ"[۵] کو اہمیت

---

۱ Shelling

۲ Fichte

۳ Hegel ۴ Thesis Antithesis and Synthesis

۵ Relation

دیتے ہوئے اس بات کا اظہار کیا کہ ہر خیال، رشتوں کے اجتماع سے مرتب ہوتا ہے۔ ہم کسی شے کے بارے میں اُس وقت تک سوچ ہی نہیں سکتے جب تک اسے کسی اور شے سے منسلک نہ کریں تاکہ دوسری شے سے اس کی مماثلت یا تضاد واضح ہو سکے۔ ہیگل کے مطابق تمام رشتوں میں تضاد اور تقابل کا رشتہ نسبتاً زیادہ عالم گیر ہے۔ ہر خیال یا شے اپنے ضدِ مقابل کی طرف بڑھتی ہے اور پھر اس سے متصادم ہو کر ایک پیچیدہ تر اور ارفع تر حقیقت میں متبدل ہو جاتی ہے۔ وِل ڈورانٹ[1] نے لکھا ہے کہ اس جدلیاتی نظریے کی ابتدا ایمپے ڈکلیس[2] سے ہوئی تھی اور ارسطو کے نظریات میں بھی اس کا پَرتو مِلتا ہے لیکن اس سلسلے میں ہیراکلیٹس[3] کا نام بھی کچھ کم اہم نہیں۔ علاوہ ازیں اس خیال کو چینی فلسفے کے ین اور یانگ کے تصور میں اور زرتشتی فلسفے کے اہرمزد اور اہرمن کی ثنویت میں تلاش کرنے کی کوشش بھی ہونی چاہیے۔ تاہم اس نظریے کو جس وضاحت سے ہیگل نے پیش کیا اس کی مثال تاریخِ فلسفہ میں مشکل ہی سے ملے گی۔

ہیگل کا نظریہ عام زندگی کے ایک معمولی سے مشاہدہ سے ماخوذ نظر آتا ہے اور غالباً اس کا کوئی مذہبی دیومالائی پس منظر بھی ہے مثلاً یہ خیال کہ پہلے آدم اکیلا تھا۔ پھر اُس کی پسلی سے حوّا برآمد ہوئی۔ پھر آدم اور حوّا نے ممنوعہ پھل (جنسی فعل) کو چکھا اور اپنی اولاد میں یک جا ہو گئے — ہیگل کے نظریۂ عمل ردِ عمل اور انضمام کا ایک واضح ماخذ نظر آتا ہے۔ نقص اس میں یہ ہے کہ ارتقا کا یہ نظریہ تخلیقی عمل سے کہیں زیادہ تخلیقِ مکرر کے عمل کو پیش کرتا ہے۔ ارتقا محض ایک نسل سے دوسری نسل تک اور ایک بیج سے دوسرے بیج تک سفر کرنے کا نام نہیں جیسا کہ ہیگل کے فلسفے سے مترشح ہے۔ نیز عمل اور ردِ عمل کی آویزش سے تو محض بے ہیئتی کی وہ فضا جنم لیتی ہے جو تخلیقی عمل کے لئے ایک لانچنگ پیڈ[4]

---

[1] Wil Durant—The Story of Philosophy p 260

[2] Empedocles

[3] Heraclitus

[4] Launching Pad

کا کام دیتی ہے تخلیق محض عمل اور ردِ عمل کے اجتماع کا نام نہیں۔ یہ ایک ایسی نئی حقیقت ہے جو عمل، ردِ عمل اور ان کے انضمام کو عبور بھی کرتی ہے۔ چنانچہ تاریخ کے سلسلے میں ہیگل کا نظریہ اپنی تمام تر صداقت کے باوصف تاریخ کے تسلسل کو واضح کرتا ہے نہ کہ اس کے تخلیقی عمل کو۔

ہیگل کے بعد مارکس کا نام آتا ہے۔ مارکس کا مادی جدلیات کا تصور دراصل ہیگل کے جدلیاتی تصور سے ماخوذ ہے — اس فرق کے ساتھ کہ ہیگل نے تو "خیال" کی تدریجی آزادی کو ملحوظ رکھا تھا جب کہ مارکس نے "خیال" کی جگہ "مادہ" کو دے دی۔ ایم ایم شریف[1] لکھتے ہیں،

"مارکس کی جدلیات یہ صورت اختیار کرتی ہے کہ کوئی حقیقت اپنے بطون سے اپنا فریقِ مخالف خلق کرتی ہے اور یہ دونوں حقیقتیں ایک ازلی و ابدی جنگ میں مبتلا رہنے کے بجائے ایک دوسری میں ضم ہو کر "تیسری حقیقت" بن جاتی ہیں۔ اس تیسری حقیقت کے بطون سے پھر ایک مخالف قوت جنم لیتی ہے اور یہ سلسلہ جاری رہتا ہے تا آنکہ سوسائٹی میں جماعتوں کی تفریق اور تضاد قطعاً ختم ہو جاتا ہے — ہیگل نے تاریخی عمل کے لئے قوموں کی آویزش کو ضروری قرار دیا تھا۔ جب کہ مارکس نے قومی آویزش کے بجائے جماعتی آویزش کا تصور پیش کیا — مارکس اور ہیگل دونوں تاریخ کو جبریت کا نتیجہ قرار دیتے ہیں اور انسانی فطرت کے اس عالمگیر قانون کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ جب انسان اپنے ماحول سے برگشتہ ہو جاتا ہے تو قدروں کے بلاوے پر آگے کو بڑھتا ہے۔ گویا اگر بعض عناصر اسے پیچھے سے دھکیلتے ہیں تو بعض اُسے سامنے سے اپنی طرف کھینچتے ہیں"

ہیگل پر مارکس کو یہ فوقیت ضرور حاصل ہے کہ اس نے "عمل، ردِ عمل اور انضمام" کے ازلی و ابدی نظام

---

[1] Bashir Ahmad Dar—Philosophy of History and Social Dynamics p 19

تک رُکنے کے بجائے اس بات کا بھی انکشاف کیا کہ اس جدلیاتی طریق کار سے بالآخر سوسائٹی جماعتی حد بندیوں سے نجات پالیتی ہے یعنی Classless ہوجاتی ہے مگر مارکس نے اس سے آگے کوئی قدم نہیں اٹھایا حالانکہ تخلیقی عمل میں بے جماعت ہونے کا مرحلہ بے ہیئتی کا وہ مرحلہ ہے جو تخلیق سے ذرا قبل وارد ہوتا ہے اور جسے اس کتاب میں متعدد موقعوں پر زیر بحث لایا گیا ہے۔ بہر کیف ہیگل تخلیقی پیکر کے سحر میں کھویا رہا اور مارکس نے بے جماعت معاشرے کو ماندگی کا وقفہ سمجھنے کے بجائے آخری منزل قرار دے لیا اور یوں ان دونوں کے نظریات تاریخ کے عمل کو اجاگر کرنے میں پوری طرح کامیاب نہ ہوسکے۔

مغرب میں انیسویں صدی تیقن اور اعتماد کی صدی تھی۔ اس کی ایک وجہ تو مغربی اقوام کی وہ کامیابی تھی جو انہیں نوآبادیوں کے سلسلے میں حاصل ہوئی اور جس کے نتیجے میں انہیں فراواں دولت نصیب ہوئی۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ سائنس کی مدد سے مغربی اقوام نے فطرت کو زیر پالانے کا جو اہتمام کیا اس سے انہیں اپنی صلاحیتوں پر بڑا اعتماد حاصل ہوا۔ تیسری وجہ یہ تھی کہ ڈارون[1] اور سپنسر[2] کے نظریات ارتقا نے "سبب اور مسبب" کے اصول کو رائج کیا اور اس کی روشنی میں کائنات کے معمے کو حل کرنے کی کوشش ہونے لگی۔ انیسویں صدی کا مجموعی اعتقاد یہ تھا کہ وہ تھوڑے ہی عرصہ میں کائنات کے سربستہ رازوں کو فاش کرکے انسان کی عظمت پر مہر تصدیق ثبت کردے گی۔ مگر بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی یہ سارا اعتماد پارہ پارہ ہوگیا۔ یکایک انسان کو اپنے بونے پن کا شدت سے احساس ہوا۔ مادہ، جسے انیسویں صدی میں اس قدر اہمیت ملی تھی اب اس کا وجود تک شک و شبہ کی زد میں آگیا اور انسان جو اب تک اشرف المخلوقات متصور ہوتا تھا، اپنے اس منصب سے محروم ہونے لگا چنانچہ مغرب نے خود کو ہوا میں معلق محسوس کیا۔ اس پر فرائڈ اور اس کے معاصرین نے جب عام انسانی اعمال اور عقائد کے پسِ پشت حیوانی اور جنسی محرکات تلاش کرلئے تو پرانی اقدار کی عمارت زمین

---

[1] Darwin

[2] Speneer

پر آرہی۔ برگساں[1] نے اس گرتی ہوئی عمارت کو سہارا دینے کی بہت کوشش کی لیکن کہاں؟ وجہ یہ کہ اسی دوران میں پہلی جنگِ عظیم لڑی گئی اور شقاوت اور بربریت کی ایک ایسی مثال سامنے آئی کہ انسان کی رہی سہی عظمت کا تصور بھی ریزہ ریزہ ہوگیا۔ اور انسان اور حیوان میں حدِ فاصل قائم کرنا مشکل نظر آنے لگا۔ کچھ عجب نہیں کہ ان حالات میں بیسویں صدی کے جو تین اہم فلسفہ ہائے تاریخ سامنے آئے یعنی سپنگلر[2]، ٹائن بی[3] اور سوروکن[4] کے فلسفے، وہ اپنے جملہ اختلافات کے باوجود مغربی تہذیب کے زوال کے سوال پر متفق نظر آتے ہیں۔

ان میں سے سپنگلر کی کتاب کا نام ہی "زوالِ مغرب[5]" ہے۔ جس طرح ہیگل کا فلسفہ مرد اور عورت کی جنسی زندگی کی ایک تمثیل ہے بالکل اسی طرح سپنگلر کے فلسفے میں انسان کی پیدائش، بچپن، جوانی، بڑھاپے اور موت کی کہانی مضمر ہے۔ دوسرے لفظوں میں سپنگلر نے ہر تہذیب کو دوسری تہذیبوں سے قطعاً الگ اور آزاد قرار دے کر اور اسے ایک "جاندار" کے طور پر متصور کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا کہ جس طرح ایک جاندار مختلف مدارج سے گزر کر بالآخر موت کی آغوش میں پہنچ جاتا ہے بالکل اسی طرح ہر تہذیب پیدا ہوتی ہے۔ بچپن، جوانی اور پیری کے مراحل سے گزرتی ہے اور پھر ہمیشہ ہمیشہ کے لئے مرجاتی ہے۔ دراصل سپنگلر کے سامنے مغربی تہذیب کا وہ پیکر تھا جو اپنی تمام تر کامرانیوں اور فتح مندیوں کے بعد اب دم توڑ رہا تھا اور سپنگلر کا یہ خیال تھا کہ اسے دنیا کی کوئی طاقت اب بحال نہیں کرسکتی۔ اُس کے ہاں یہ خیال اس قدر توانا ہوا کہ اُس نے جملہ انسانی تہذیبوں کو اسی زاویے سے جانچنے کی کوشش کی۔

سپنگلر کے فلسفۂ تاریخ کا سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ اس میں تخلیقی عمل کی نفی کردی گئی ہے

---

[1] Bergson
[2] Spengler
[3]
[4] Sorokin
[5] The Decline of the West

یوں لگتا ہے جیسے سپنگلر نے فلسفۂ تاریخ پر حیاتیاتی جبریت[1] کے نظریے کا اطلاق کیا اور اس نتیجے پر پہنچا کہ تہذیب کا عروج و زوال پہلے ہی سے مقدر ہو چکا ہے اور کوئی انسانی کوشش تہذیب کو تقدیر کے لکھے سے نجات نہیں دلا سکتی۔ مزاجاً یہ فلسفہ بھی دائرے کے عمل ہی کے تابع تھا۔ مگر میں اسے زیادہ سے زیادہ "نصف دائرہ" کہوں گا۔ وجہ یہ کہ دائرے کی تکمیل کے لئے یہ تصور کرنا ضروری ہوگا کہ ہر تہذیب کی راکھ سے پھر ویسی ہی تہذیب پیدا ہوگی جو ایک جاندار کی طرح دوبارہ اسی ڈھب سے زندگی گزارے گی مگر سپنگلر نے تو اس کی موت پر یہ کتبہ آویزاں کر کے بات ہی ختم کر دی کہ "اب یہ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے مر چکی ہے" اور یوں دائرے سے اس کی مماثلت کو تقویت حاصل نہ ہو سکی۔ تاہم اس میں کوئی شک نہیں کہ سپنگلر کا یہ نظریہ دائرہ اور خطِ مستقیم کے انضمام کی ایک صورت ضرور تھی گو محض اس حد تک کہ اس کے مطابق ہر تہذیب ایک بندھے ٹکے نظام کے تابع ہے اور اس کی ایک باقاعدہ ابتدا اور انتہا بھی ہے۔

ہر چند ٹائن بی، سپنگلر کے نظریات سے ایک بڑی حد تک متاثر ہوا تاہم اُس نے سپنگلر کے بعض نتائج سے پوری شدت کے ساتھ اختلاف بھی کیا۔ مثلاً اس کے لئے سپنگلر کا یہ نظریہ قابلِ قبول نہیں تھا کہ ہر تہذیب کسی جاندار کی طرح ایک بنے بنائے سانچے میں ڈھل کر ایک مقررہ عمل سے گزرتی ہے یعنی اپنے عروج پر پہنچ کر زوال پذیر ہوتی اور پھر یقینی طور پر فنا ہو جاتی ہے۔ ٹائن بی کا نظریہ یہ ہے کہ ہر چند ایسا ہوتا آیا ہے لیکن اگر انسان چاہے تو اپنی مساعی کو بروئے کار لا کر تہذیب کو اس زوال اور موت سے بچا بھی سکتا ہے۔ ٹائن بی کی یہ "مساعی" خالص مذہبی اور روحانی نوعیت کی ہیں اور انہیں عیسائیت سے منسلک کر کے ٹائن بی نے انہیں ایک خاص رنگ بھی تفویض کیا ہے مگر صاف محسوس ہوتا ہے کہ اس ضمن میں اُس کے خیالات آگسٹائن سے ہیں[2]۔ چنانچہ اُس نے اپنی کتاب کے اُس ایڈیشن میں جو ۱۹۳۹ء میں شائع ہوا، آگسٹائن

---

[1] Biological Determinism

[2] Pieter Geyl --Debates with Historians p 118

کا ذکر نہایت عقیدت سے کیا ہے (غالباً اس کی ایک نفسیاتی وجہ بھی تھی۔ وہ یوں کہ جس طرح آگسٹائن کا روم الارک کی یلغار کا نشانہ بنا تھا بالکل اسی طرح ٹائن بی کا انگلستان ہٹلر کے تشدد کی زد میں آیا۔ چنانچہ ان دونوں کے ردِ عمل میں مماثلت کا ظہور سمجھ میں آتا ہے) ٹائن بی تشدد سے متنفر اور محبت اور ملائمت کا والہ و شیدا ہے۔ اس کے نزدیک روح، چند خلاق شخصیتیں، ایک چھوٹا گروہ — یہی تخلیقی قوت کا سرچشمہ ہیں۔ ٹائن بی کے نظریے کا لُبِ لباب یہ ہے کہ تہذیب اُس وقت رفعت آشنا ہوتی ہے جب روح — دنیا، جسم اور ابلیس سے نجات پاکر ایک آسمانی بادشاہت[1] میں تبدیل ہو جائے۔ اسی نظریے کے تحت اس نے اس خیال کا برملا اظہار کیا کہ ہر چند مغرب زوال آمادہ ہے لیکن اگر مغرب کا آدمی عیسائیت کی روح سے ہم آہنگ ہو جائے تو وہ اس زوال کو بآسانی روک سکتا ہے۔ اس ہم آہنگی کے حصول کے لئے ٹائن بی تشدد کی تبلیغ نہیں کرتا بلکہ عیسےٰؑ کی طرح دُکھوں کو برداشت کرنے کی تلقین کرتا ہے۔ چنانچہ جہاں اس نے یہ تسلیم کیا ہے کہ تہذیب ہمیشہ خود کو دوہراتی ہے۔ وہاں اس نے اس بات کا اظہار بھی کیا ہے کہ مذہب ایک ایسے رتھ کی طرح ہے جو سدا خطِ مستقیم پر سفر کرتا ہے۔ مُراد یہ کہ اگر انسان محض تہذیب کے رحم و کرم پر رہے گا تو دائرے کے زندان سے اُس کا باہر آنا ممکن نہیں لیکن اگر اس نے مذہب (جس سے اس کی مراد عیسائیت ہے) کی رُوح سے آشنائی حاصل کر لی تو اس کی انفرادیت محفوظ ہو جائے گی اور وہ ایک مختار ہستی کی طرح اپنا راستہ خود بنا سکے گا۔ ایرک کاہلر[2] کا یہ خیال غلط نہیں کہ "ٹائن بی کا یہ نظریہ زیادہ سے زیادہ ایک عقیدے کا اظہار ہے" مگر ٹائن بی نے تہذیبوں کے عروج و زوال کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ یقیناً قابلِ قدر ہیں۔

---

[1] Kingdom of Heaven

[2] Eric Kahler—The Meaning of History p 214

ٹائن بی نے ریاست کے بجائے "تہذیب" کو تاریخ کی اکائی قرار دیتے ہوئے اکیس تہذیبوں کا ذکر کیا ہے، ان کے ربطِ باہم کی نشان دہی کی ہے اور اس بات کا اعلان کیا ہے کہ لاطینی مسیحی تہذیب کے سوا جو مغربی تہذیب کا دوسرا نام ہے، باقی سب تہذیبیں فنا ہو چکی ہیں۔ تہذیب کی ابتدا کے بارے میں اس کا مؤقف ہے کہ یہ Challenge اور Response کے نتیجہ میں وجود میں آتی ہے یعنی جب کوئی انسانی گروہ زمینی یا آسمانی بلاؤں، داخلی یا خارجی تھپیڑوں، دباؤ یا تشدد کی زد میں آتا ہے اور ان کا مقابلہ کرنے کے لئے سینہ سپر ہو جاتا ہے تو تہذیب کے نقوش ابھرنے لگتے ہیں۔ اس کے بعد اُس نے تہذیب کے پھلنے پھولنے کا ذکر کیا ہے اور کہا ہے کہ تہذیب پہلے خارج کو اپنے تصرف میں لاتی ہے اور پھر باطن کو تسخیر کرنے لگتی ہے۔ ایک پھلتی پھولتی ہوئی تہذیب کا یہ اقدام تخلیقی عمل کے اس مرحلے کے مماثل ہے جب "ایک" "انیک" میں ڈھل کر تہہ دار، متنوع اور پہلو دار ہو جاتا ہے یوں بھی جیسا کہ ہربرٹ سپنسر نے کہا ہے — آسان سے مشکل کی طرف سفر ارتقا کی طرف ایک قدم ہے جب کہ مشکل سے آسان کی طرف مراجعت ——— تحرک کے خاتمے پر منتج ہوتی ہے۔ عجیب بات ہے کہ وہی عمل جسے مغرب نے قابلِ مذمت سمجھا، مشرق نے اسے روحِ کی بالیدگی کا ارفع ترین مظہر قرار دیا۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ مغرب میں بحیثیتِ مجموعی فرد کی انفرادیت واضح ہوئی اور فرد نے سوسائٹی کی زنجیروں کو تج کر آگے بڑھنے اور مشکلات سے نبرد آزما ہونے کا خواب دیکھا جب کہ مشرق نے مشکلات سے کنارہ کش ہو کر معاشرے کے "کُل" میں ضم ہونے ہی کو نروان کی صورت قرار دیا۔ مگر ذکر ٹائن بی کا تھا جس نے تہذیب کے پھیلاؤ میں باطن کی تسخیر کا پہلو شامل کر کے خطِ مستقیم پر چلنے کے عمل کو سراہا۔ اپنی کتاب "مطالعۂ تاریخ" میں اُس نے تہذیب کے پھلنے پھولنے کے ذکر کے بعد اس کی شکست و ریخت کا ذکر کیا ہے۔ مگر اس سلسلے میں اُس نے شکست و ریخت کو تہذیب کا ایک "قدرتی موڑ" قرار نہیں دیا بلکہ کہا ہے کہ یہ انسان کی اپنی کوتاہیوں کے باعث وجود میں آتا ہے۔ اس نکتہ پر بھی ٹائن بی کا موقف سپنگلر سے مختلف ہے۔

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

پیٹر گیئل[1] نے ٹائن بی اور سپنگلر کے موقف میں فرق قائم کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ٹائن بی انگریزی تہذیب اور روایت کی پیداوار ہونے کے باعث سپنگلر سے مختلف ہے جو گویا جرمن ذہن میں جمع ہوتے ہوئے تند و تیز لاوے کے اخراج کے لئے ایک دہانہ ثابت ہوا۔ سپنگلر تشدد اور قوت کا والہ و شیدا ہے جب کہ ٹائن بی ملائمت اور محبت کا علم بردار ہے۔ سپنگلر بے دین ہے جب کہ ٹائن بی عیسائی ہے مگر ان دونوں کے ہاں یہ موقف بہر حال مشترک ہے کہ انسانی تاریخ کا ایک بڑا حصہ کسی تہذیب کی مختصر سی زندگی میں خود کو دہرا دیتا ہے اور تاریخ کے قانون کے تابع ہے۔ علاوہ ازیں یہ دونوں تہذیب کے "روزِ حشر" کے بھی قائل ہیں — اس فرق کے ساتھ کہ سپنگلر تو اس قیامت کا سامنا کرنے کا قائل ہے جب کہ ٹائن بی اس سے براہِ عیسائیت نجات حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

---

[1] Pieter Geyl--Debates with Historians p 172

سپنگلر سے ٹائن بی ہی نہیں سوروکن[1] بھی متاثر ہوا ہے۔ سوروکن نے تہذیبوں کی دو اقسام کا ذکر کیا ہے — ایک وہ جو حقیقتِ اولیٰ کو غیر مادی متصور کرتی ہے اور جس کے جملہ عزائم بنیادی طور پر روحانی ہوتے ہیں۔ دوسری جو اسے تغیر آشنا اور ارتقاء پذیر قرار دیتی ہے اور جس کے عزائم مادی ہوتے ہیں۔ ان میں سے اوّل الذکر Being کی علم بردار ہے اور موخر الذکر Becoming کی۔ سوروکن کا موقف یہ ہے کہ یہ دونوں بچپن اور جوانی سے بڑھاپے تک کے جملہ مراحل بڑی باقاعدگی سے طے کرتی ہیں۔

مگر سوروکن کے نزدیک تہذیبوں کی یہ بنیادی تقسیم محض اصولی حیثیت رکھتی ہے۔ ورنہ تاریخ میں مختلف ثقافتوں کے امتزاج سے تہذیبوں کے ہزارہا پیکر پیدا ہوئے ہیں۔ سوروکن تہذیب کے محض ایک دائرے سے گزرنے کا بھی قائل نہیں اور اس کا یہ خیال ہے کہ ایسی بہت سی تہذیبیں ہیں جو اپنی طویل عمر میں ایک سے زیادہ دائروں سے گزر چکی ہیں مثلاً مصری تہذیب نے کم از کم چار جزر و مد دیکھے اور چین اور ہندوستان کی تہذیبوں نے کم از کم دو! وغیرہ۔ تاہم سپنگلر کی طرح سوروکن بھی اس بات کا موید ضرور ہے کہ تاریخ دائرے میں گھومتی ہے۔ مزید براں سپنگلر اور ٹائن بی کی طرح سوروکن نے بھی اس بات کا اظہار کیا ہے کہ مغربی تہذیب دم توڑ رہی ہے۔ چنانچہ اسی لئے ان تینوں تاریخ دانوں کو حکمائے حشر[2] کا لقب ملا ہے۔

---

[1] Sorokin

[2] Philosofers of Doom

۴

ہر چند فلسفۂ تاریخ کے میدان میں بیسویں صدی نے سپنگلر، ٹائن بی اور سوروکن کے علاوہ بھی بہت سے مفکرین پیدا کئے جیسے پیٹر[1]، چارلس لالو[2]، کروبر[3]، میکس ویبر[4] اور رکرٹ[5] وغیرہ اور ان میں سے ہر ایک نے تاریخ کے بارے میں اپنا اپنا نظریہ بھی ترتیب دیا۔ تاہم میں اس سلسلے میں صرف دو اور مفکرین کا ذکر کروں گا۔ ان میں سے ایک کا نام ہنٹنگٹن ہے اور دوسرے کا ایم ایم شریف!
ہنٹنگٹن[6] نے تہذیب کے ارتقاء کو ایک تمثیل کی مدد سے بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ تہذیب ایک کشادہ موج کی طرح آگے بڑھ رہی ہے، دُور کہیں سمندر میں طوفان آیا ہے جس کے نتیجے میں اس موج پر اتنی بڑی بڑی سلوٹیں نمودار ہو گئی ہیں کہ اصل موج ہی نظروں سے اوجھل ہو گئی ہے، یہ سلوٹیں قوموں کے عروج و زوال کے مماثل ہیں۔ ہوا کے باعث موج کی سطح پر کچھ چھوٹی چھوٹی لیکن تُند و تیز

---

[1] Peter — [2] Charles Lalo — [3] Kroeber

[4] Max Weber — [5] Rickert

[6] Huttington— Mainsprings of Civilization p 25—27

لہریں بھی پیدا ہو گئی ہیں یوں کہ دیکھنے والوں کی نظروں سے بڑی بڑی سلوٹیں بھی اوجھل ہو گئی ہیں، یہ چھوٹی لہریں تاریخی واقعات، جنگوں، بڑی شخصیتیں کے کارہائے نمایاں اور معاشی بحرانوں کی صورت میں خود کو پیش کر رہی ہیں۔ پھر ان چھوٹی لہروں پر ننھے منے حباب پیدا ہو گئے ہیں جو چھوٹے چھوٹے واقعات کی نشان دہی کرتے ہیں مثلاً کانگرس کا کوئی مباحثہ، کوئی اقتصادی سمجھوتہ، ایک نئی مشین یا کوئی روح پرور کتاب وغیرہ مگر ان تمام حبابوں، لہروں اور سلوٹوں کے پیچھے کشادہ موج ایک مقررہ رفتار سے ایک خاص جہت میں رواں دواں ہے ۔کوئی بھی تہذیب اپنے جغرافیائی ماحول سے بے نیاز ہو کر زیادہ دور تک نہیں جا سکتی مگر جو تہذیب اپنے ثقافتی ورثے کی مدد سے فطرت کی پیدا کردہ رکاوٹوں کو عبور کر جاتی ہے وہ اسی نسبت سے اپنی رفتار کو تیز تر کرنے میں کامیاب بھی ہوتی ہے دوسرے لفظوں میں ہنٹنگٹن کے نزدیک تاریخ کا بہاؤ بیک وقت جبر اور قدر کے تابع ہے۔

دوسرا مفکر ایم۔ ایم شریف ہے۔ شریف تاریخ کے جدلیاتی تصور کا قائل ہے مگر وہ اس بات پر ہیگل اور مارکس دونوں سے اختلاف کرتا ہے کہ عمل[۱] اور ردِ عمل[۲] سدا ایک دوسرے سے برسر پیکار رہتے ہیں۔ شریف کا قول ہے کہ عمل اور ردِ عمل، ہر دو فعلیت کا مظاہرہ تو کرتے ہیں مگر ایک دوسرے کے خلاف نہیں بلکہ ایک دوسرے کی چاہت ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہیگل نے قوموں کے تصادم میں اور مارکس نے جماعتوں کے تصادم میں تاریخ کے سفر کو متشکل پایا جب کہ شریف نے تصادم کے بجائے محبت اور مفاہمت کو اہمیت دی۔ شریف کے الفاظ میں:

> "عمل اپنے اندر سے ردِ عمل کو کروٹ دیتا ہے اور یہ دونوں ایک دوسرے میں پیوست ہو کر ایک تیسری حقیقت بن جاتے ہیں جو دوبارہ عمل بن کر ظاہر ہوتی ہے۔ یوں دائرہ در دائرہ ۔۔۔ ؛ حقیقت اور اس کے آئیڈیل کی جدلیات تصادم سے نہیں بلکہ مفاہمت سے عبارت ہے۔ یعنی انسانی معاشرہ قوموں یا جماعتوں کے تصادم کی داستان نہیں بلکہ یہ اُن

---

۱ Thesis ۲ Anti-Thesis

رکاوٹوں کے خلاف قوت آزما ہے جو منزل کے راستے میں ابھرتی ہیں۔ یہ ساری جنگ آئیڈیل کے حصول کی جنگ ہے۔"[1]

بے شک شریف کا یہ نظریہ ہیگل کے فلسفے کی بنیاد ہی پر قائم ہے تاہم شریف نے دو ایسے خاص نکتے بھی پیش کئے ہیں جو قابلِ غور ہیں۔ ان میں سے ایک تو یہ ہے کہ حقیقت اور آئیڈیل ایک دوسرے سے متصادم نہیں بلکہ ایک دوسرے کی طرف مائل ہیں۔ مگر جب جدید نفسیات کے اس مؤقف کو ملحوظ رکھ کر سوچا جائے کہ محبت اور نفرت ایک ہی سکے کے دو رُخ ہیں تو پھر ہیگل اور مارکس کے نظریۂ تصادم اور شریف کے نظریۂ مفاہمت میں کوئی بڑا فرق باقی نہیں رہے گا۔ علاوہ ازیں یہ بات بھی ہے کہ بیسویں صدی میں فلسفۂ تاریخ کے جو دو اہم نظریے پیش ہوئے یعنی سپنگلر اور ٹائن بی کے نظریے، ان میں سے سپنگلر نے جنگ اور تصادم کا اور ٹائن بی نے محبت اور مفاہمت کا پرچار کیا۔ چنانچہ جب شریف تصادم کے بجائے مفاہمت یا محبت کا لفظ استعمال کرتا ہے تو بنیادی طور پر ٹائن بی ہی کا تتبع کرتا ہے۔ شریف کے نظریے کا دوسرا قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ معاشرہ آئیڈیل کے حصول کے لئے رکاوٹوں کے خلاف صف آرا ہوتا ہے۔ مگر یہ نکتہ بھی ٹائن بی کے Challenge اور Response ہی سے ماخوذ ہے اور اس ضمن میں بھی شریف کوئی نیا خیال پیش نہیں کر سکا۔

مندرجہ بالا نظریوں میں سے سپنگلر کا نظریہ تخلیقی عمل کے اعتبار سے ایک بڑی حد تک بانجھ ہے۔ اُس نے تہذیب کو ایک جاندار کی طرح پیدائش، بچپن، جوانی اور موت کے مراحل سے گزرتے ہوئے تو دیکھا لیکن جاندار کے اس وصف کو نظر انداز کر دیا کہ وہ ایک نئی نسل کو کروٹ

---

[1] Bashir Ahmad Dar—Philosophy of Historyand Social Dynam

p 22

بھی دیتا ہے۔ تاہم واقعہ یہ ہے کہ اگر سپنگلر اپنے نظریے کو پھیلا کر افزائشِ نسل[1] کے عمل پر محیط کر لیتا تو بھی تاریخ کے تخلیقی عمل کو نہیں بلکہ صرف تخلیقِ مکرر کی جبت کو اجاگر کرتا۔ ٹائن بی نے سپنگلر کی بہ نسبت زیادہ کشادہ نظری کا مظاہرہ کیا۔ اس نے نہ صرف تہذیبوں میں والدین اور بچے کا رشتہ دیکھا بلکہ تہذیب کے عروج و زوال کے مدارج پیش کرتے ہوئے اس کے تخلیقی ابال کی بھی نشان دہی کی۔ بالخصوص ٹائن بی کا یہ خیال کہ تہذیب کی کوکھ سے خلاق شخصیتیں جنم لیتی ہیں جو اُسے آگے کو بڑھاتی ہیں یا تہذیب اپنے خارجی ماحول کو تسخیر کرنے سے بعد باطن کی تسخیر کرتی ہے، تخلیقی عمل ہی کی ایک جھلک پیش کرتا ہے۔ تاہم جہاں تک تہذیبوں کے باہمی رشتے کا سوال ہے اس میں ٹائن بی نے بھی تخلیقی عمل کے بجائے تخلیقِ مکرر کے عمل کی نشان دہی کی ہے۔ مثلاً اُس کا موقف کہ ایک تہذیب دوسری تہذیب کی کوکھ سے جنم لیتی ہے، والدین اور بچے کے رشتے ہی کا عکاس ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ وہ تہذیبوں کے باب میں افزائش نسل کے عمل کا قائل ہے۔

فلسفۂ تاریخ کے ضمن میں سب سے زرخیز نظریہ ہیگل کا ہے چنانچہ مارکس تک کا نظریہ ہیگل ہی سے ماخوذ ہے۔ ہر چند ہیگل سے قبل جدلیات کے نظریے کے سلسلے میں شیلنگ، فشٹے، ارسطو، لیمپے دکلیس اور ہیراکلیتس کے نام لئے جاتے ہیں اور جدلیاتی اصول کی پرچھائیں قدیم ہندو فلسفے نیز چینی فلسفے کے ین اور یانگ اور زرتشتی فلسفے کے اہرمز اور اہرمن میں مشاہدہ کی جا سکتی ہے مگر یہ سب نظریاتِ جدلیات کے اصول کی محض توثیق کرتے ہیں، ان سے ہیگل کی عطا کا بطلان لازم نہیں آتا۔ ہر نیا نظریہ قاشوں اور ٹکڑوں میں بٹا ہوا منتشر حالت میں موجود ہوتا ہے تا آنکہ کوئی خلاق شخصیت ان قاشوں کو مربوط کر کے ایک نئی سطح پر لے آتی ہے۔ یہی ہیگل نے کیا جب اُس نے کائنات کے طریقِ کار کو عمل (اثبات) ردِ عمل (نفی)، اور الضمام (اتحاد) کے ازلی و ابدی نظام کی صورت میں دیکھا مگر ساتھ ہی یہ بھی امر واقعہ ہے کہ ہیگل کا جدلیاتی اصول اپنی عظیم صداقت کے باوصف تخلیقی عمل سے کہیں زیادہ

---

[1] Reproduction

تخلیقِ مکرر کا داعی تھا۔ وجہ یہ کہ اس اصول نے مرد، عورت اور بچے کی تمثیل کو پیش کیا تھا۔ نہ کہ حیاتیاتی سطح کی تقلیب کو! خالص تخلیقی عمل تو تقلیب کی صورت ہے اور تقلیب اس وقت وجود میں آتی ہے جب عمل اور ردِ عمل ایک پُراسرار سی گرداب آسا آویزش میں مبتلا ہو کر اپنی اپنی حیثیت سے دست کش ہو جاتے اور ایک قطعاً بے ہیئت کیفیت میں مبدل ہو جاتے ہیں۔ تب اس ناموجود سے کوئی نئی شے خلق ہو جاتی ہے۔ دیومالا میں اس کی بہترین مثال امرت منتھن کی وہ کہانی ہے جس میں دیوتاؤں (Thesis) اور اسُروں (Anti-Thesis) نے مِل جُل کر دودھ کے سمندر کو بلویا۔ یوں کہ دیوتاؤں کے نیک اوصاف اور اسُروں کی برائیاں اپنی اپنی حیثیت کو گنوا کر ایک عظیم بے ہیئتی میں ڈھل گئیں اور تب اس بے ہیئتی میں سے ایک نادر شے یعنی امرت برآمد ہو گیا۔

تخلیق کے اس اصول کو جب تاریخ پر منطبق کیا جائے تو عمل اور ردِ عمل کی حیثیت تو برقرار رہتی ہے البتہ انضمام کی نوعیت تبدیل ہو جاتی ہے۔ فلسفۂ تاریخ کے علم برداروں نے عام طور پر اس مؤقف کا اظہار کیا ہے کہ انضمام عمل اور ردِ عمل کی ہم کناری یا اتحاد سے عبارت ہے اور ایک "ثمر" کا درجہ رکھتا ہے حالانکہ یہ ثمر نہیں بلکہ محض ایک کیفیت[1] ہے بالکل جیسے باپ بیٹا اور روح القدس بجائے خود کوئی منزل نہیں بلکہ "محض لق و دق صحرا میں کسی اکیلے پیڑ کا وہ سایہ ہے جس میں روشنی اور تاریکی، مرد اور عورت، لحظہ بھر کے لئے سستاتے ہیں"[2]۔ پھر اس کیفیت کے بھی دو حصے ہیں ۔ ایک تنظیم اور مفاہمت کا حصّہ دوسرا زوال اور انتشار کا مرحلہ۔ عام طور سے فلسفۂ تاریخ کے علم برداروں نے تنظیم اور مفاہمت کے دَور کو انضمام کا ثمر قرار دیا اور زوال و انتشار کو تہذیب کی موت کا نشان سمجھا حالانکہ یہ دونوں ایک ہی تصویر کے دو رُخ ہیں۔ جب عمل اور ردِ عمل ایک گرداب آسا آویزش میں مبتلا ہوتے ہیں تو ان کی پہلی جھلک یکتائی، مفاہمت اور تنظیم کا منظر دکھاتی ہے اور دوسری انتشار

---

[1] Funotion

[2] تنقید اور احتساب، ص ۱۶

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

حقیقت یہ ہے کہ تہذیبوں کا آپس میں رشتہ والدین اور بچے کا رشتہ نہیں بلکہ ہر تہذیب ایک نقشِ پا ہے جو دوسری تہذیب کے نقشِ پا سے منسلک ہے۔ گویا زندگی کی شاہراہ میں مختلف تہذیبیں محض نقوشِ پا کی حیثیت رکھتی ہیں۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ دو نقوشِ پا میں ایک ایسا خلا ہوتا ہے جسے بظاہر حل کرنا مشکل ہے۔ حد یہ کہ ان نشانات کو دیکھ کر یہ نتیجہ بھی مرتب ہو سکتا ہے کہ یہ ایک دوسرے سے غیر متعلق ہیں حالاں کہ ان میں سے ہر نقشِ پا نے تخلیقی جست کے لئے Launching Pad کا فریضہ ادا کیا ہے۔ نقوشِ پا کی جہت کو ملحوظ رکھیں تو تہذیب کا ارتقاء جبریت کے تابع متصور ہوگا مگر جب یہ بات ملحوظ رہے کہ ہر نقشِ پا سے اُبھرنے والا قدم تقلیب کی ایک صورت ہے تو پھر دل و دماغ پر تخلیقی عمل کی انفرادیت اور اختیار کا ایک گہرا احساس مرتسم ہوگا۔ چنانچہ ایک قدم کے دونوں نشانات کا درمیانی فاصلہ متعین اور مقرر نہیں بلکہ قدم کی توانائی یا کمزوری کی نسبت ہی سے مرتب ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ جب میں دو نقوشِ پا کے درمیانی قدم کا ذکر کرتا ہوں تو اس سے میری مراد محض اس کی افقی جہت[1] نہیں بلکہ عمودی جہت[2] بھی ہے۔

---

[1] Horizontal

[2] Vertical

۵

تہذیب کے ارتقا میں "تقلیب" کی کارفرمائی کا جائزہ لینے کے لئے متعدد تہذیبوں کو زیرِ بحث لانا ضروری ہے۔ تاہم چونکہ موجودہ باب کا مقصد تاریخ کا کوئی فلسفہ پیش کرنا نہیں بلکہ صرف تاریخ کے تخلیقی عمل کو اجاگر کرنا ہے۔ اس لئے مَیں اس سلسلے میں صرف تین مثالوں پر اکتفا کروں گا۔

پہلی مثال پانچویں سے آٹھویں صدی قبل مسیح کا وہ مختصر سا دور ہے جو روحانی قلبِ ماہیت کے اعتبار سے سابقہ تمام ادوار سے قطعاً مختلف ہے۔ اِس زمانے میں انسان پہلی بار اپنی ذات کی غواصی کی طرف راغب ہوا اور اس نے تزکیۂ نفس پر اپنی تمام تر توجہ مرکوز کر دی۔ حیرت انگیز بات یہ ہے کہ اس عہد کی ساری مہذب دنیا میں آزادی کا ایک ہی پیغام مختلف خلاّق شخصیتوں کے ذریعے پھیلا ایران میں زرتشت کا ظہور ہوا، جس نے نیکی اور بدی کی ازلی و ابدی پیکار کا تصوّر پیش کیا۔ ہندوستان میں مہاتما بدھ نے انسان کو جنم جنم کے چکّر سے آزاد ہونے کی راہ دکھائی۔ چین میں کنفیوشس نے انسانی روابط کا ایک عالم گیر تصوّر پیش کیا اور لاؤزے نے تزکیۂ باطن سے کائنات کے ادراک کو اہمیت بخشی۔ فلسطین میں ایلیجاہ، اشعیا اور جرمیاہ ایسے پیغمبروں نے اخلاقی اقدار کا پرچار کیا اور یونان میں ہومر، ارشمیدس، فیثاغورث اور ان کے بعد سقراط، افلاطون، اور ارسطو نے جنم لیا اور انسان

کی روحانی تگ و تاز میں ایک نئے بُعد کا اضافہ کر دیا۔ چنانچہ اس دَور کو انسانی تاریخ میں تقلیب کی پہلی مثال قرار دینے میں کوئی حرج نہیں۔

تخلیقی عمل کے حیاتیاتی پہلو کے احوال میں یہ بات سامنے آئی تھی کہ ارتقاء، تقلیب کی زقند کے تابع ہے یعنی اس کا طریق غزال کی چوکڑی سے مشابہہ ہے نہ کہ بھیڑ کی چال سے (اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ ارتقاء کے سفر میں درمیانی کڑیاں[1] کیوں غائب رہتی ہیں)، اسی طرح اسطور کے باب میں تخلیقی عمل کے جائزے سے یہ بات ثابت ہوئی تھی کہ ہر تخلیقی زقند سے پہلے مروجہ صورتوں کی شکست و ریخت وجود میں آتی ہے۔ مثلاً اتنا پشتم کی کہانی میں طوفان نے سابقہ جہان ہی کو منہدم نہیں کیا بلکہ اتنا پشتم کی شخصیت پر سے پُرانی فرسودہ چھال بھی اتار دی۔ بالکل یہی کیفیت تاریخ کے تخلیقی عمل کی بھی ہے۔ کہ وہ نہ صرف خود کو جست کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے بلکہ ایک سابقہ جہان کے انہدام کا منظر بھی دکھاتا ہے۔ چنانچہ غور کیجئے پانچویں سے آٹھویں صدی قبل مسیح تک کے تخلیقی اُبال سے پہلے ایک تاریک دَور[2] آیا تھا جو کئی سو برس جاری رہا تھا اور جس میں سابقہ تمام تہذیبیں انحطاط پذیر ہو گئی تھیں۔ مگر اِس "تاریک دور" سے ذرا پہلے مختلف تہذیبیں اپنے عروج پر پہنچنے کے بعد عافیت اور امن کے اثمار سے بہرہ اندوز بھی ہو چکی تھیں مثلاً مشرقِ وسطیٰ کی دو حریف سلطنتوں یعنی مصریوں اور حطیوں کی سلطنتوں میں بھائی چارہ اور مفاہمت کی فضا پیدا ہو گئی تھی۔ اس حد تک کہ مصر کے بادشاہ رعمسیس[3] نے ایک حطّی شہزادی سے شادی بھی کر لی تھی[4]۔ اسی طرح کریٹ اور یونان میں مائی سی نیایوں[5]

---

[1] Missing Links

[2] The Dark Age

[3] Ramesses III

[4] Leonord Cottrell—The Anvil of Civilization p 155

[5] Myceneans

نے قدیم منوآن[1] تہذیب کی بنیاد پر ایک نئی تہذیب کھڑی کر لی تھی۔ پھر ان کا تسلط سارے مشرقی بحرۂ روم کے علاقے تک پھیل گیا تھا اور انہوں نے متعدد جزائر میں اپنی نوآبادیات قائم کر لی تھیں۔ یہی وہ لوگ تھے جن کا ہومر نے الیڈ[2] اور اوڈیسی[3] میں ذکر کیا اور جو شہرت و تمکنت کے متمنی اور شخصی وقار کے قائل تھے۔ بابل میں سامی النسل لوگوں نے حمورابی کے زیر نگیں ایک زبردست حکومت قائم کر لی تھی اور ایک متوازن، خوش باش زندگی بسر کرنے لگے تھے۔ ہندوستان میں وادیٔ سندھ کی تہذیب اپنے آخری مراحل میں داخل ہو چکی تھی یعنی ہر چند اس میں پہلی سی توانائی باقی نہیں رہی تھی تاہم یہ ایک خاصا پُرسکون، اور منظم معاشرہ تھا۔ چین میں شانگ[4] کی حکومت قائم تھی (بعد ازاں چاؤ[5] سلطنت نے اس کی جگہ لے لی اور ایک انتہائی مربوط معاشرتی، سیاسی اور مذہبی فضا قائم کر دی) گویا مہذب دنیا کے طول و عرض میں یہ ایک ٹھہرا ہوا پُرسکون دور تھا جس میں انسان تہذیب کے اثمار سے بہرہ اندوز ہو رہا تھا اور یہ تصور کرنا بھی ممکن نہ تھا کہ آناً فاناً تہذیب کے یہ مظاہر زوال پذیر ہی نہیں ہو جائیں گے بلکہ ایک "تاریک دور" انہیں اپنی لپیٹ میں لے لے گا۔ تاہم ۱۲۰۰ ق م کے لگ بھگ اس سارے خطۂ زمین میں وہ صورتِ حال نمودار ہو گئی جس کے لئے بہترین لفظ "تراج" ہے اور جو ہر تخلیقی زقند سے ذرا پہلے وارد ہوتا ہے۔

۱۲۰۰ ق م کے لگ بھگ، تراج کا یہ زمانہ شروع ہوا۔ تانبے کی جگہ لوہے نے لے لی اور یوں نسبتاً غیر اہم اور نیم مہذب قبائل کے ہاتھوں میں ایک "نئی قوت" آ گئی۔ اچانک بحرۂ روم کے جزائر لیبیا کے ریگستان اور عراق کے کوہستانی سلسلے ایک بے پناہ انسانی "کلبلاہٹ" کا منظر دکھانے لگے اور ان علاقوں کے "یاجوج ماجوج" ایک وحشی یلغار کی صورت یونان اور مشرقِ وسطیٰ کی تہذیبوں پر ٹوٹ پڑے۔ یونان میں ڈوریائی یونانیوں[6] نے مائی سی نیائی تہذیب کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔

---

[1] Minoan [2] Illiad [3] Odyssy [4] Shang
[5] Dorian Greeks [6] Myceneans

بحرۂ روم کے جزائر سے ایک قوم اٹھی جس نے حطیّوں کی سلطنت کا خاتمہ کر دیا۔ لیبیا کے صحرا نشینوں نے مصر کو روند ڈالا اور اہلِ اشوریا[1] نے بابل کی تہذیب کو ملیا میٹ کر دیا۔ قریب قریب یہی وہ دَور تھا جب میں آریاؤں نے ہندوستان میں داخل ہو کر وادیٔ سندھ کی تہذیب کے پرخچے اڑا دیئے۔ چین میں تباہی کا یہ عالم تو دیکھنے میں نہ آیا البتہ سائبیریا اور اس کے قریبی علاقوں کے خانہ بدوش چاؤ سلطنت پر اپنا دباؤ بتدریج ڈالتے چلے گئے تا آنکہ ۷۰۰ ق.م کے لگ بھگ اس کی بنیادیں بھی متزلزل ہو گئیں اور وہ چودہ حصّوں میں بٹ کر بے حد کم زور ہو گئی۔

بہر کیف ۱۲۰۰ ق.م سے جو تاریک زمانہ شروع ہوا۔ وہ کئی سو برس جاری رہا تا آنکہ نراج کی اس کیفیت سے ایک تخلیقی لپک وجود میں آئی اور زرتشت، بدھ، کنفیوشس، ارشمیدش، سقراط اور دوسری خلّاق شخصیتوں نے تہذیب کو ایک بالکل نئی سطح پر متمکن کر دیا۔ یہ گویا تقلیب کی ایک صورت تھی۔

دوسری مثال وہ حیرت انگیز واقعہ ہے جسے نشاۃ الثانیہ[2] کا نام ملا ہے۔ نشاۃ الثانیہ کا دَور پندرھویں اور سولھویں صدی عیسوی ہے۔ مگر اس دَور سے قبل کئی سو برس پر پھیلا ہوا وہ زمانہ بھی ہے جسے تاریک عہد کہا گیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ تاریک عہد (۶۰۰ء تا ۱۰۰۰ء) صرف یورپ تک محدود تھا اور اسی لئے نشاۃ الثانیہ کا یورپ ہی میں ظہور ہوا) دوسرے علاقوں بالخصوص مشرقِ وسطیٰ کے ممالک میں یہی دَور ایک سنہری زمانہ کہلانے کا مستحق ہے مثلاً اس دَور کے چین میں (جو تانگ[3] خاندان کا زمانہ تھا) چینی شاعری اپنے انتہائی عروج پر پہنچی اور مشرقِ وسطیٰ سے لے کر ہسپانیہ تک اسلامی تہذیب کی رفعت، عظمت اور عالم گیری کا پرچم لہراتا رہا۔ تاہم یہی زمانہ تھا جس میں مغرب کی عیسائی تہذیب قطعاً زوال آمادہ ہو گئی۔ اس وقت کلیسا کی طاقت اس قدر بڑھ گئی تھی کہ یورپ کا ایک بہت بڑا حصّہ اس

---

[1] Assyrians

[2] Renaissance

[3] Tang

کے قبضے میں آگیا تھا اور اس کے خوف سے یورپ کی بڑی بڑی حکومتیں لرزہ براندام تھیں۔ کلیسا نے تقریباً ایک ہزار برس کے عرصے میں سارے یورپ کو عیسائیت کے تابع کر کے ایک ایسی تنظیم میں جکڑ لیا تھا جو مشین سے مشابہہ تھی اور جس میں فرد کی انفرادیت قطعاً کچل دی گئی تھی۔ نیز عوام کو احکامات اور رسوم کے ایک آہنی خول میں بند کر دیا گیا تھا۔ چنانچہ بقول ول ڈوراں اس خول کے اندر یورپی فلسفہ اعتقاد سے تعقل اور تعقل سے واپس اعتقاد تک ایک نہایت تنگ دائرے میں لڑھکتا رہا[1]۔ یہی وہ دور تھا جس میں پادری لوگ مہینوں اس بات پر بحث کرتے تھے کہ ایک سوئی کی نوک پر کتنے فرشتے ٹھہر سکتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ بقول برٹرنڈ رسل دور دراز مقامات پر یہ لوگ اپنی قوت اور دولت کے بل بوتے پر متشدد ہو گئے تھے اور اخلاقی اعتبار سے تو ان کا دیوالہ نکل چکا تھا[2]۔

لیکن تقریباً پانچ سو برس کے اس بانجھ پن کے بعد یورپ یکایک قلبِ ماہیت کے لئے تیار ہونے لگا۔ چنانچہ ۱۰۰۰ء سے ۱۳۰۰ء کا عرصہ شکست و ریخت کا زمانہ تھا۔ یورپی تہذیب کے انجماد کو توڑنے میں صلیبی جنگوں اور احیاء العلوم کی تحریک نے نہایت اہم حصہ لیا۔ صلیبی جنگوں کے باعث مغربی تہذیب کے سامنے ایک برتر اسلامی تہذیب کی مثال ابھر آئی اور مشرقِ وسطیٰ کے مسلمانوں کے افکار اور ایجادات نے یورپ میں داخل ہو کر ایک ہیجان سا پیدا کر دیا۔ مصر نے کاغذ مہیا کیا اور چھاپہ خانے نے تشہیر کے ذرائع کو وسعت بخش دی۔ یوں مغربی تہذیب میں ایک نئی روح دوڑنے لگی۔ اسی طرح احیاء العلوم کی اس تحریک نے جو یونانی فلسفے کے احیاء کی ایک صورت تھی، یورپ کے انجماد کو توڑنے میں مدد دی۔ یہ تحریک دراصل مسلمان فلاسفر ابنِ رشد کی عطا تھی۔ بقول محمد لطفی جمعہ[3] فلسفۂ یونان

---

[1] Wil Durant — The Story of Philosophy p 104

[2] Bertrand Russell — A History of Western Philosophy p 418

[3] تاریخ فلاسفۃ الاسلام از محمد لطفی جمعہ ترجمہ ڈاکٹر میر ولی الدین ص ۱۶۵، ۱۶۶

کو عربی زبان میں منتقل کرنے کا سہرا عباسیوں کے سر ہے۔ ابنِ رُشد چونکہ سب سے آخر میں آیا، اُس نے متقدمین کی تالیفات کو جمع کیا، ان کی صراحت کی، ان کی بعض تعلیمات پر تقریظ کی اور بعض پر تنقید اور ان فلاسفہ اور اپنے افکار میں توافق پیدا ہونے کی صورت میں اس نے خاص نتائج بھی اخذ کئے مگر ارسطو کے فلسفہ کو رواج دینے اور اسے شرح و بسط کے ساتھ پیش کرنے کے سلسلے میں ابنِ رُشد کو یہ خاص اہمیت حاصل ہے کہ اس کی کتابوں نے مغربی تہذیب کے انجماد کو اس کامیابی سے توڑا کہ اہلِ کلیسا اس کے ازلی دشمن بن گئے پیٹرارک نے اُسے گالیاں دیں اور "دانتے نے تو اس کو ایک خاص عزت دی، اس نے اس کو ایک ایسا روحانی پیشوا قرار دیا جس نے اپنے کفر و اعتزال کی بنا پر دوزخ میں جگہ محفوظ کر لی ہے۔[۱] مگر مغرب پر ابنِ رُشد کے اثرات کا اندازہ اس بات سے لگانا چاہیئے کہ بیکن[۲] نے اُس سے استفادہ کیا اور توماس اکوئیناس[۳] نے اس بات کا برملا اعتراف کیا کہ اس کے افکار کی ترتیب میں شکل اور مادے کے اعتبار سے ابنِ رُشد کے طریق اور فلسفے کو بہت کچھ دخل ہے۔ مختصراً ابنِ رُشد کے خیالات نے مغربی انسان کے ذہن میں تجسس اور بغاوت کو ہوا دی اور وہ کلیسا کی جانب سے عائد کردہ پابندیوں اور بندشوں کے خلاف سینہ سپر ہو گیا۔ چنانچہ اس زمانے کے عقائد اور رسوم میں جو "دراڑیں" نمودار ہوئیں ان سے ساری مغربی تہذیب ٹوٹ پھوٹ کر بے ہیئت ہو گئی۔ بے ہیئتی کی اس فضا سے وہ تخلیقی ہیئت وجود میں آئی جس کا ثمر نشاۃ ثانیہ تھا۔

نشاۃ ثانیہ کسی خاص واقعہ یا تحریک کا نام نہیں۔ یہ تو ایک ایسی تخلیقی رَو تھی جو یورپی زندگی کے ہر شعبے میں سرایت کر گئی اور جس نے ایک نئے عہد کی داغ بیل ڈال دی۔ مثلاً مذہب کی سطح پر ریفرمیشن کی تحریک ابھری جس کا امتیازی وصف بوجھل روایات کو تج کر آگے کو بڑھنا تھا۔[۴] معاشیات

---

[۱] محمد لطفی جمعہ — تاریخ فلاسفۃ الاسلام ص ۲۲۳

[۲] Bacon

[۳] Thomas Aquinas

[۴] Preserved Smith—Origin of Modern Culture p 27

کی سطح پر تجارت پیشہ لوگوں کو عروج نصیب ہوا اور تجارت، زراعت کے مقابلے میں ایک نسبتاً زیادہ متحرک فعل ہے۔ سیاسی سطح پر یورپ کے مختلف ممالک میں وطن پرستی کے رجحان نے تقویت حاصل کی (یعنی ایک طویل کلیسائی دور کے بعد یورپ کے ہر ملک نے اپنی شخصیت کو دریافت کیا)، سیاحت کی سطح پر افراد کے دلوں میں ایک عجیب سی بے قراری نے جنم لیا اور وہ نئی سرزمینوں کی سیاحت کے لئے نکل کھڑے ہوئے اور سائنس کی سطح پر کُل[1] اور جزو[2] کے تجزیے کا رجحان اُبھرا جس سے انکشافات کے ایک طویل سلسلے کا آغاز ہوگیا۔ افراد، قوموں اور پیشوں کی اس برانگیختگی سے انسانی ذہن نے بالآخر جو فلسفہ کشید کیا وہ دورِ عیسائیت کے محدود اندازِ نظر اور یونانی فکر کی ایک مخصوص نہج سے قطعاً مختلف تھا۔ اور اس فلسفے ہی کو دراصل نشاۃ ثانیہ کی روح متصور کرنا چاہیئے۔ اس فلسفہ نے انسانی اَنا یا "میں" کا پُر زور اثبات کیا — یُوں کہ انسان کو اپنی صلاحیتوں پر اعتماد حاصل ہونے لگا۔ اَنا یا "میں" کی یہ نمو انفرادیت کے وجود میں آنے ہی کا نتیجہ تھی۔

ہنٹنگٹن نے اس یورپی نشاۃ ثانیہ کی ایک نہایت دلچسپ توجیہہ پیش کی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ چودھویں صدی عیسوی میں کیلیفورنیا سے یورپ تک برق و باراں کے جو شدید طوفان آئے ان کے باعث یورپی انسان اچانک ذہنی طور پر فعّال ہوگیا اور ایک ایسی نئی قوّت سے لیس ہوکر جو اس کے باطن کی پیداوار تھی تخلیقی سطح پر سانس لینے لگا۔ وہ مزید لکھتا ہے کہ تاریخ دانوں کے لئے یہ مسئلہ ہمیشہ سے لاینحل رہا ہے کہ نشاۃ ثانیہ کا دور یوں اچانک کس طرح نمودار ہوگیا لیکن اگر اس دور کی آمد کو برق و باراں کے طوفانوں سے منسلک کرکے دیکھا جائے تو شاید اس سے "گم شدہ کڑی" کا سراغ مل جائے[3]۔

---

[1] Macrocosm   [2] Microcosm

[3] Huttington—Mainsprings of Civilization p 612

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

تیسری مثال بیسویں صدی کی ہے مگر میں اسے "ادھوری مثال" کا نام دوں گا۔ وجہ یہ کہ بیسویں صدی تا حال شکست وریخت میں مبتلا ہے اور اس نے ابھی اس قلب ماہیت کا پوری طرح مظاہرہ نہیں کیا جسے "تقلیب" کہا گیا ہے۔ گو اس کے کچھ آثار اب نظر آنے لگے ہیں اور ممکن ہے کہ تقلیب وجود میں آبھی گئی ہو لیکن اپنے زمانے سے بہت زیادہ قریب ہونے کے باعث ہم اسے محسوس کرنے سے معذور ہوں۔ البتہ شکست وریخت کا عمل اس قدر نمایاں ہے کہ اس سوال پر بیشتر تاریخ دان متفق نظر آتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ دو عظیم جنگوں، اقتصادی بحران، سرد جنگ، اخلاقی نظام کی تباہی، مذہب سے برگشتگی، ایٹمی ہتھیاروں کی فراوانی اور قدروں کی ٹوٹ پھوٹ نے بیسویں صدی کی مغربی تہذیب کو پارہ پارہ کر دیا ہے۔ سپنگلر، ٹائن بی، سوروکن اور مشرق میں ایم۔ ایم شریف اور علامہ اقبال — ان سب کو مغربی تہذیب کی اس ٹوٹ پھوٹ کا احساس ہے اور ان میں سے بعض نے تہذیب کے انحطاط اور زوال کو روکنے کے لئے تجاویز بھی پیش کی ہیں۔ مثلاً ٹائن بی نے خلقِ خدا کو عیسائیت کا دامن تھامنے کا مشورہ دیا ہے اور اقبال نے ذات کے اندر سے "قوت" اخذ کر کے تہذیبی بحران کا مقابلہ کرنے کی تحریک دی ہے۔ ٹائن بی کی نسبت اقبال کا تصور زیادہ ہمہ گیر ہے۔

مگر مغربی تہذیب کی اس شکست وریخت کے پیچھے انجماد اور ٹھہراؤ کے شواہد کی بھی کمی نہیں۔ بیسویں صدی کی ابتدا ہی میں تاریخ کے بہاؤ اور تحرک کو بعض اجتماعی تحریکات نے جس

طرح پا بہ زنجیر کیا۔ وہ اب ڈھکی چھپی بات نہیں رہی۔ ویسے یہ سلسلہ انیسویں صدی کے رُبع آخر ہی میں شروع ہو گیا تھا۔ چنانچہ اسی لئے برگساں نے بیسویں صدی کے آغاز میں Elan Vital کا تصور پیش کر کے زندگی کو مشینی اجتماعیت سے بچانے کی کوشش کی اور علامہ اقبال نے مردِ مومن کو ایک ایسے انسان کے روپ میں دیکھا جو شعورِ ذات سے متصف ہو کر تاریخی اعتبار سے فعّال ہو گیا ہو۔ بہرِ کیف مشینی اجتماعیت کا یہ رجحان انیسویں صدی میں شروع ہوا اور بیسویں صدی کے آغاز میں شدت اختیار کر گیا! ایرک کاہلر نے اس رجحان کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے کہ جدید مصوری میں تناظر کا مدھم پڑنا اس بات کی علامت ہے کہ روزمرّہ زندگی سے تاریخی شعور چھن چکا ہے۔ یعنی لوگ اب "حال" کی سطح پر رہ رہے ہیں (جو جنگلی تہذیب کا ایک میلان ہے) اور تاریخی شعور، اداروں کے اس اجتماعی شعور میں ضم ہو چکا ہے جو مزاجاً بے نام اور شخصیت سے تہی ہے[1]۔ ایرک کاہلر کے اس خیال کو اس بات سے بھی تقویت مل سکتی ہے کہ عام زندگی پر مشین کا تسلط بڑھ گیا ہے یعنی نہ صرف ہماری بیشتر ضروریات مشین کے ذریعے پوری ہو رہی ہیں بلکہ مشین نے بہت سے کاموں میں انسان کی جگہ بھی لے لی ہے۔ مشین کا اثر انسان کے فکری نظام پر بھی ثبت ہوا ہے۔ چنانچہ بیسویں صدی میں فاشزم کی مشینی تحریک اور اشتراکیت کی منصوبہ بندی، نظریوں اور ان کے حامل اداروں کے اجتماعی رنگ روپ ہی کی غمّاز ہے — ایک ایسا رنگ جس میں فرد کی انفرادیت اجتماع کی اجتماعیت کے تابع ہو جاتی ہے اور تاریخی شعور پس منظر میں چلا جاتا ہے۔

آج کی مغربی تہذیب کا حال کچھ یُوں ہے کہ وقت کی کشادہ موج ٹھہر سی گئی ہے مگر اس کی سطح پر انگنت لہریں متلاطم ہیں اور شکست و ریخت کا میلان دم بدم شدت اختیار کر رہا ہے۔ کیفیت دیومالا کے روائتی طوفان کے مماثل ہے کہ اس کے نتیجے میں بے ہئیتی کی وہ فضا پیدا ہو رہی ہے جو ہمیشہ نئی تقلیب کا گہوارہ ثابت ہوتی ہے۔ چنانچہ تقلیب کے آثار جا بجا نظر آنے لگے ہیں۔ چاند کی

---

[1] Eric Kahler—The Meaning of History p 177

تسخیر اور دوسرے ستاروں کی متوقع فتح نیو ریڈیو دُوربین کے ذریعے کائنات کی وسعتوں کا ادراک یہ تمام باتیں ایک نئے شعور کی آمد کا اعلامیہ ہیں۔ مگر یہ نیا شعور صرف طبیعات تک محدود نہیں جیاتیات علم الانسان، نفسیات اور دوسرے علوم کے ذریعے جو انکشافات ہو رہے ہیں وہ بھی ایک نئے انسان ہی کی جھلک پیش کر رہے ہیں۔ ایک ایسا انسان جو بالآخر شکست و ریخت کے ملبے کے نیچے سے برآمد ہوگا اور کائنات کے بارے میں ایک نیا زاویۂ نگاہ پیش کر دے گا۔ مغرب کے زوال پسند حکما نے صرف چھال کے تڑخنے کا منظر دیکھا ہے۔ ابھی تک وہ بیسویں صدی کی تخلیقی قلب ماہیئت کا شعور حاصل نہیں کر سکے۔ لیکن اب کچھ سرگوشیاں سی ضرور ہونے لگی ہیں مثلاً اس خیال کا اظہار کہ جب زندگی نے سمندر سے خشکی پر قدم رکھا تھا تو یہ ایک بہت بڑی تخلیقی جست تھی اور اب کہ انسان نے ہوا کے سمندر سے خلا میں قدم رکھا ہے تو یہ کسی طور پر مقدم الذکر سے کم اہم نہیں۔ بہرکیف "بیضہ" کے اندر سے خول کو ٹھونگے مارنے کی آوازیں مسلسل اور متواتر آنے لگی ہیں۔ دیکھئے غیب سے کیا نمودار ہوتا ہے؟

تخلیقی عمل —— فنونِ لطیفہ میں

۱

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

فنونِ لطیفہ کی تخلیق میں جو محرکات ہمیشہ سے کارفرما رہے ہیں۔ ان میں سب سے اہم اور پُراسرار محرک 'آہنگ'[1] ہے۔ اپنی سادہ ترین صورت میں یہ آہنگ دو واضح مدارج پر مشتمل ہے ایک حرکت، دوسرا سکون! لیکن اس طور کہ جب حرکت لحظہ بھر کے لئے رُکتی اور پھر دوبارہ جاری ہو جاتی ہے تو اس سے آہنگ مرتب ہوتا ہے۔ اس آہنگ کے کائناتی مظاہر موجودہ مطالعہ سے خارج ہیں مگر کرۂ ارض پر اس کے نمایاں ترین مظاہر میں دن اور رات نیز بیج اور پودے کے تسلسل کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ دن حرکت کی ایک صورت ہے اور رات ٹھہراؤ کا ایک

---

[1] Rhythm

وقفہ۔ اسی طرح پودہ نمو اور حرکت کا علمبردار ہے لیکن بیج سکون اور ماندگی کی ایک ساعت!
انسانی شخصیت کی تعمیر میں بھی اس آہنگ کے شواہد عام طور سے ملتے ہیں۔ مثلاً ایک باشعور فرد کے سونگھنے، سُننے، چھُونے، دیکھنے بلکہ سوچنے تک کا نظام ایک بڑی حد تک اُس آہنگ ہی سے متاثر ہے جس سے وہ اپنی زندگی کے ان ایام میں آشنا ہوا تھا جو اس نے رحمِ مادر کے اندر گزارے تھے۔ ماں کے دِل کی دھڑکن ایک طویل عرصہ تک رحمِ مادر میں پرورش پانے والے بچے کی واحد رفیق تھی۔ کچھ عجیب نہیں کہ یہی دھڑکن اس کے کردار، شخصیت بلکہ رُوح کی بُنت میں شامل ہوئی — اس حد تک کہ جب بالغ ہونے پر اُس نے کسی خوبصورت منظر، کسی لطیف سُر، کسی عمدہ شعر یا کسی حسین چہرے کو دیکھ کر مسرت کی ایک لہر سی محسوس کی تو اس کے لئے یہ تجربہ خاص طور پر اس لئے پُر لطف تھا کہ اس کے آہنگ میں اُس کی ماں کے دِل کی دھڑکن بھی شامل ہو گئی تھی۔

آہنگ، فنونِ لطیفہ کے لئے اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ مگر یوں ہوتا ہے کہ جب اس پر جسم حرکت کرتا ہے تو فن کی صورت رقص کہلاتی ہے، جب آواز اس پر حرکت کرتی ہے تو موسیقی جنم لیتی ہے۔ جب خطوط[1] اپنے اندر اس آہنگ کو سمو لیتے ہیں تو تصویر ابھرتی ہے اور جب اس پر الفاظ اور تصورات[2] جنبش میں آتے ہیں تو شعر پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں فن کار کا تخلیقی عمل اس آہنگ ہی سے اپنے لئے قوت کشید کرتا ہے۔ جس شخص کی ذات میں اس آہنگ کا فقدان ہے یا جو شخص اسے مَس کرنے پر قادر نہیں۔ وہ کبھی ایک فن کار کے درجے پر نہیں پہنچ سکتا۔ فن کاروں کے تجربات بھی اس بات کے شاہد ہیں کہ تخلیقی عمل کے دوران انہیں یوں لگتا ہے جیسے کسی پُراسرار اور غیر ارضی آہنگ نے انہیں اپنی گرفت میں لے لیا ہے اور پھر ان کی ساری شخصیت اس میں یکسر جذب ہو کر ایک نئی تخلیق میں ڈھلنے لگی ہے۔ برگساں کا خیال ہے کہ بعض فن کار خوشیوں اور غموں کے بوجھ تلے کسی ایسی شے کا نظارہ کر لیتے ہیں جسے الفاظ بیان کرنے سے قاصر ہیں — یہ شے زندگی اور سانس کا وہ آہنگ

---

[1] Lines

[2] Images

ہے جو شہ رگ سے بھی زیادہ قریب ہے[1]۔ برگساں سے بہت پہلے کیپلر نے تو یہاں تک کہہ دیا تھا کہ کائنات کو خلق کرتے ہوئے اللہ تعالیٰ نے جس زیر و بم کو جنم دیا، فطرت کو بھی اس سے آشنا کر دیا۔ نتیجہ یہ کہ فطرت کی ہر کروٹ اس زیر و بم کا اظہار ہے۔ چنانچہ بیشتر مفکرین نے فن کار کو خالق کے بجائے ذریعہ[2] کہا ہے اور اس بات کو بار بار دہرایا ہے کہ "روحِ فن" فن کار کو اپنے اظہار کے لئے استعمال کرتی ہے۔

مگر فنونِ لطیفہ کی تخلیق میں کچھ اور محرکات بھی کار فرما ہوتے ہیں۔ مثلاً فن کار تخلیق کے دوران میں ہمیشہ دو دنیاؤں کے سنگم سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ ان میں سے ایک دنیا تو اجتماعی لاشعور کی ہے اور دوسری اس زمانے کی جس میں فن کار سانس لیتا ہے۔ اجتماعی لاشعور کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ یہ مادری پہلوؤں کا حامل ہونے کے باعث تخلیق کا منبع تو ہے مگر جب تک اس کے اندر ایک تموّج کی سی کیفیت پیدا نہ ہو وہ گہرائیاں بے نقاب نہیں ہو سکتیں جن میں تخلیق کا خزینہ پوشیدہ ہے۔ یہ خزینہ اساطیری تصورات میں ہی خود کو ظاہر کرتا ہے، علامتوں کی صورت میں بھی نمودار ہوتا ہے، مگر یہ بہرحال ایک ایسی دنیا ہی کی شے ہے جو ہماری عام زندگی کے بہت نیچے موجود ہے اور جس میں نہ صرف ہزاروں انسانی نسلوں کے تجربات جمع ہوتے رہے ہیں بلکہ جو اشیا کی ابتدا تک کے محض تصورات کی آماجگاہ ہے۔ فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ اجتماعی لاشعور کی مسیحائی قوتوں سے مستفید ہو اور اس مقصد کی تکمیل کے لئے اُس "زیرِ زمین" دنیا تک رسائی حاصل کرے جہاں تمام انسانوں کی جڑیں موجود ہیں۔ یوں وہ نبی نوع انسان سے محسوسات کی سطح پر ہم کلام ہوگا اور انہیں وہ امرت چکھا سکے گا جو اس نے اس خطّے کی سیاحت سے حاصل کیا تھا۔

دوسری دنیا وہ زمانہ ہے جس میں فن کار سانس لیتا ہے۔ اس دُنیا میں نہ صرف معروضی عناصر

---

[1] Henery Bergson — Laughter

[2] Medium

اور ان کے جُملہ اثرات شامل ہیں بلکہ یہ فن کار کی شخصی زندگی کے حالات و کوائف کی بھی عکاس ہے مگر تخلیق کی نُبت میں اس شخصی زندگی کے شمول کو بعض اوقات غلط تناظر میں بھی پیش کر دیا گیا ہے جس سے فنی تخلیق کی تفہیم میں دشواریاں پیدا ہوئی ہیں۔ مثلاً فرائڈ کو لیجیے جس کا یہ خیال تھا کہ انسان جب عام زندگی میں اپنی خواہشات کی تکمیل نہیں کر سکتا تو خوابوں کے ذریعے ان کی تکمیل کا سامان بہم پہنچاتا ہے یا کسی نیوراتی کیفیت میں خود کو مبتلا کر لیتا ہے۔ یہی کام وہ فنی تخلیق سے بھی لیتا ہے۔ گویا تخلیق فن کار کی محض خواہشات کی تسکین کا ایک ذریعہ ہے۔ یوں فرائڈ نے نیوراتی کیفیت، فنی تخلیق، فلسفہ اور مذہب ان سب کو ایک ہی کھاتے میں ڈال دیا ہے۔ کینتھ برک[1] نے لکھا ہے کہ جہاں یونگ نے فنی تخلیق کے سلسلے میں مادری اصول کی طرف اشارہ کیا وہاں فرائڈ نے پدری اصول کو اہمیت بخشی۔ دوسرے فرائڈ نے نظم کو ایک قسم کی دعا قرار دینے کی بجائے محض ایک خواب کے مماثل سمجھا۔ یوں وہ فنی تخلیق کے ماخذات اور ان کے طریقِ کار کو سمجھنے میں کامیاب نہ ہو سکا۔ عصری تقاضوں اور فن کار کے شخصی حالات و کوائف کو اہم ترین عناصر قرار دینے کا دوسرا نظریہ اُن ادبا کا تھا جنہوں نے فنی تخلیق کے لئے "روحِ عصر" کا عکاس ہونا ضروری قرار دیا اور فن کار کو اس بلند مقام پر متمکن کرنے کی کوشش کی جہاں سے وہ عوام کو باآسانی خطاب کر سکے۔ بے شک یہ بات ان ادبا کے حق میں کہی جا سکتی ہے کہ انہوں نے فن کی تخلیق میں فرد اور معاشرے کے رشتے کو اہمیت بخشی اور اس بات کا برملا اظہار کیا کہ وہ تخلیق کبھی زندہ نہیں رہ سکتی جو معاشرے کے مسائل سے چشم پوشی کرے یعنی معاشرے سے رابطہ قائم نہ رکھ سکے۔ لیکن مصیبت یہ ہوئی کہ ان ادبا نے معاشرے کی معروضی صورت ہی کو تمام تر اہمیت تفویض کر کے یہ کلیہ تمام کر لیا کہ معاشرہ جماعتی تصادم سے اپنے لئے تمام رنگ اخذ کرتا ہے اور ارضی سطح پر اسے جو مسائل درپیش ہوتے ہیں وہی دراصل فن کے موضوعات ہیں۔ یوں ان ادبا نے معاشرے کے اُن

---

[1] Kenneth Burke—The Philosophy of Literary Form p 243-2

مطالبات اور مسائل کی تشہیر کو فن کا اہم ترین مقصد قرار دیا جن کا آئے دن اخبارات اور تقاریر میں اظہار ہوتا رہتا ہے۔ حالانکہ یہ کام فن کار کی بہ نسبت ایک سیاسی رہبر یا مقرر کہیں بہتر طریق سے سرانجام دے سکتا ہے۔ دوسری طرف فن کار کا کام یہ نہیں کہ وہ معاشرے کی ان ضروریات اور مسائل کی تشہیر کا فریضہ سرانجام دے جو منظرِ عام پر آچکے ہیں بلکہ اپنی ذات کے اندر غوطہ لگا کر معاشرے کی ان کہی خواہشوں اور تصورات کو سامنے لائے۔ ایک فن کار کا کمال یہ ہے کہ وہ اُس وژن[1] کو گرفت میں لے کر بیان کرنے پر بھی قادر ہے جسے معاشرہ محسوس تو کرتا ہے لیکن پہچاننے اور بیان کرنے کے قطعاً ناقابل ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے فن کار کو پیغمبروں اور صوفیوں کی صف میں شمار کرنا چاہیئے کہ وہ معاشرے کی ان کہی باتوں کا نباض ہی نہیں بلکہ ترجمان بھی ہے۔ ایک بات اور بھی ہے۔ جب کوئی فن کار کسی سیاسی لیڈر کی حیثیت میں عوام سے مخاطب ہوتا ہے تو لامحالہ اس جذباتی سطح پر اُتر آتا ہے جو عوام کو ہمیشہ عزیز رہی ہے نتیجہ یہ ہے کہ اس کے فن میں وہ سبک اندام اور لطیف کیفیت پیدا نہیں ہوتی جو جذبے کی تہذیب کا بہترین ثمر ہے۔ چنانچہ جب نظریے کو فن کے تابع کرنے والوں کے ہاں جذباتی نعروں کی گونج اور گڑگڑاہٹ سنائی دیتی ہے تو اتنی بات تو بہرحال معلوم ہو جاتی ہے کہ وہ کسی اونچے پلیٹ فارم سے ہجوم کو مخاطب کرنے میں مصروف ہیں لیکن یہ طے نہیں ہو پاتا کہ وہ کسی فنی تخلیق کو جنم دینے میں بھی کامیاب ہو رہے ہیں یا نہیں۔ اپنے من میں ڈوب کر معاشرے کے داخلی نظام کا سراغ پانے والے فن کار کو نہ تو اس قسم کے جذباتی اور براہِ راست اظہار کی ضرورت پڑتی ہے اور نہ فن کا پُراسرار تخلیقی عمل اُسے اس قسم کی زبان ہی عطا کرتا ہے۔ فن کی زبان تو اساطیری یا علامتی ہے اور چونکہ ہر فرد کے اندر یہ سارا علامتی اور اساطیری طرزِ بیان موجود ہے لہٰذا جب یہ فنی تخلیق میں خود کو اجاگر کرتا ہے تو معاشرہ اپنی داخلی سطح پر اس سے متمتع ہوتا ہے۔ یوں ایک سچا فن کار فرد اور معاشرے کے رشتے ہی کا علم بردار قرار پاتا ہے۔ مگر وہ اس رشتے کی معروضی سطح سے کہیں زیادہ اس کی داخلی سطح کو اہمیت دیتا ہے۔ اسی لئے وہ ایسا فن

---

[1] Vision

تخلیق کرتا ہے جو بقول ہربرٹ ریڈ[1] ہمیشہ "اب" کی فضا کا حامل ہوتا ہے یعنی جو کبھی باسی نہیں ہوتا۔ یوں بھی جب کوئی فن کار تخلیق کے عمل میں مبتلا ہوتا ہے تو خود کو ایک لمحہ پر مرتکز کر لیتا ہے اور اس ارتکاز کی مدد سے ایک ہی لمحے میں اُس سارے کے سارے مرورِ زماں کو دریافت کر لیتا ہے جو اس کے اپنے باطن میں پوشیدہ تھا۔ یہی بات صوفیاء کے ہاں اس طور ملتی ہے کہ جزو اپنے اندر غوطہ لگا کر کُل کو پہچان لیتا ہے۔ دوسری طرف فلاسفروں کے ہاں ایک شے کو دوسری اشیاء سے منسلک کر کے ایک تصور قائم ہوتا ہے۔ گویا فن کار تو خود کو ایک لمحے، احساس، منظر یا کیفیت میں اس طور غرق کر لیتا ہے کہ باقی دنیا سے اس کا کوئی تعلق باقی نہیں رہتا۔ جب کہ منطقی انداز میں سوچنے والا اس لمحے کو دوسرے لمحات، مناظر یا اشیاء سے منسلک کر کے تعقلات[2] قائم کرنے پر مجبور ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ فن کار اپنی ذات میں اُتر کر داخلی آہنگ کو چھونے اور یوں تخلیق کے عمل میں مبتلا ہونے میں کامیاب ہوتا ہے جب کہ ایک عام آدمی زندگی کی معروضی سطح کے ادراک تک ہی خود کو محدود رکھتا ہے۔ یہی حال ان ادباء کا ہے جو معروضی زندگی اور اس کے مسائل کو مقصدیت اور افادیت کے سنہری نام پر اپنے فن میں سمونے کی شعوری کوشش کرتے ہیں۔ ایسے لوگ اس آہنگ کو مَس نہیں کر سکتے جو غواصی کے عمل کا منت کش ہے اور جس کے بغیر کوئی بھی ادیب تخلیقی طور پر فعّال نہیں رہ سکتا۔

جہاں افادیت پسند ادباء نے فن کی تخلیق میں معروضی دنیا کے مسائل کو اور فرائڈین نقطۂ نظر کے حامیوں نے فن کار کی شخصی زندگی کے حالات و کوائف کو تمام تر اہمیت تفویض کر کے یک رُخا نظریہ مرتب کیا ——— وہاں بعض مفکرین نے فن کی تخلیق کے ضمن میں شخصیت کی نفی[3] کا موقف اختیار کیا اور ایک انتہائی صورت وجود میں آگئی۔ شخصیت کی نفی کا مطلب ہی یہ ہے کہ فن صرف

---

[1] Herbert Reade—The Forms of Things Unknown p 148

[2] Concepts

[3] Extinction of Personality

اس غیر شخصی غیر ارضی دنیا کا عکاس ہے جو فرد کے اجتماعی لاشعور میں مستور ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ داخلی آہنگ کی مہیا کردہ برقی قوت کے بغیر فن کار کا تخلیقی عمل جاری نہیں ہو سکتا تاہم اس سے بھی انکار شاید مشکل ہو کہ فرد کی زندگی، اس کی شخصیت اور حالات نیز وہ زمانہ جو اس کا احاطہ کئے ہوئے ہے۔ یہ سب تخلیق کی مخصوص صورت اور مزاج پر اپنے اثرات مرتسم کرتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو فن میں تنوّع مفقود ہو جاتا حقیقت یہ ہے کہ تخلیقِ فن کی اس تمثیل میں چار کردار حصّہ لیتے ہیں ۔ اجتماعی لاشعور، معروضی دنیا، تخلیقی مشین اور آہنگ؛ مگر یہ سارا ڈراما فن کار کی ذات کے اندر کھیلا جاتا ہے جہاں خارج کی دنیا اور شخصیت کے بوجھل اجزا اجتماعی لاشعور کے مخفی عناصر سے ٹکرا کر بے سمت، بے ہیئت اور بے نام ہو جاتے ہیں۔ تاہم جب فن کار کی ذات میں چھپی ہوئی تخلیقی مشین (جو داخلی آہنگ کو مَس کرنے سے حرکت میں آتی ہے) اس بے صورت فضا سے تخلیق کو جنم دیتی ہے تو تخلیق کا داخلی نظام اجتماعی لاشعور کی جہات سے اور خارجی صورت زمانے اور شخصیت کے اجزا سے مزیّن ہوتی ہے۔ چنانچہ ایک فنی تخلیق کی توضیح یوں ہو سکتی ہے کہ یہ اپنے زمانے سے منسلک بھی ہے اور اس سے ماورا بھی؛ اس کی حیثیت اس بیج کی سی ہے جس کے اندر درخت کی ایک نئی نسل کی بے صورت "صورت" پنہاں ہے لیکن جو مناسب زمین، پانی اور فضا کے بغیر تشکیل پذیر نہیں ہو سکتی۔ نہ صرف یہ بلکہ جب وہ اپنے جسم کی تشکیل میں خارجی عناصر کو بروئے کار لاتی ہے تو یہ عناصر اس پر کتبوں یا لبادوں کی طرح آویزاں نہیں ہو جاتے بلکہ گھُل کر اس کے اندر جذب ہوتے اور ایک ایسے پیکر میں ڈھل جاتے ہیں جس کا ایک بے نام سا ہیولیٰ ہی بیج کے اندر موجود تھا۔ گویا درخت کا ڈھانچہ ہے تو پانی، مٹی، ہوا کا ایک مرکب لیکن جب یہ ایک کیمیائی عمل سے گزر کر اپنی خاص صورت میں نمودار ہوتا ہے تو پانی، مٹی اور ہوا کی ہیئت سے قطعاً دست کش ہو چکا ہوتا ہے۔ جب تک خارج کے اجزا

اپنی معروضیت کو تج نہ دیں۔ وہ فنی تخلیق میں جذب ہو ہی نہیں سکتے۔ معاشرے کی ضروریات اور مسائل کو ادب میں شعوری طور پر سمونے والوں کے لئے یہ ایک لمحۂ فکریہ ہے۔

---

(۲)

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

فنونِ لطیفہ میں رقص سب سے قدیم ہے اور اسی لئے بنیادی آہنگ سے نسبتاً زیادہ متاثر بھی ہے۔ ابتدائی جنگلی تہذیب بجائے خود جسم کی ایک ایسی پکار تھی جو ایک خاص لمحے میں برانگیخت ہو کر سارے قبیلے کو اپنی گرفت میں لے لیتی تھی۔ یہ تہذیب جنگل کے جزر و مد سے پوری طرح مربوط تھی گویا جب جنگل ہوتا تو جنگلی قبیلے پر بھی مُردنی چھا جاتی اور جب وہ بیدار ہوتا، اس کے درختوں میں زندگی کا رس اور شریانوں میں لہو دوڑتا تو انسان بھی آگے بڑھ کر جنگل کے اس رقص میں شامل ہو جاتا۔ مجموعی اعتبار سے یہ رقص قبیلے کی جسمانی حرکت پر منتج ہوتا۔ چاہے اس حرکت کا مدعا غنیم کا مقابلہ کرنا ہوتا یا جنسی روابط میں مُبتلا ہونا۔ اُن ایّام میں انسان فطرت سے اس درجہ قریب تھا کہ قطعاً غیر شعوری طور پر فطرت کے اُس "رقص" میں شریک ہو جاتا جس میں درخت، حیوان، پرندے اور دوسرے

جاندار مبتلا ہوتے تھے۔ اس رقص کا مقصد ذات کا تحفظ ہی نہیں بلکہ نسل کا تحفظ بھی ہوتا۔ بعدازاں جب قبائلی زندگی جنگل کے بجائے زراعت سے منسلک ہوئی تو رقص نمو کی قوتوں کو برانگیخت کرنے کا ایک ذریعہ متصور ہوا۔ چنانچہ جب بیج بونے یا فصل کاٹنے کی رُت آتی تو پورا قبیلہ بیج کی قوت کو متحرک کرنے یا کٹائی کے لیے قبیلے کی جملہ قوتوں کو مجتمع کرنے کے لیے رقص کرتا تھا پھر رقص کی ایک صورت وہ بھی تھی جو انسان یا معاشرے کے اندر داخل ہونے والی بدروحوں یا بُرائی کے عناصر کو خارج کرنے کے لیے کام میں لائی جاتی۔ مگر ان سب صورتوں میں رقص کا واحد مقصد انجماد گھٹن اور بے مقصدیت کے بوجھل پن کو ترک کرنا ہوتا۔ فطرت کا قانون بھی یہی ہے کہ ہر ذی رُوح اس کے ازلی وابدی رقص میں شریک ہونے کے لیے گاہے گاہے اپنے اوپر سے بوجھل کینچلی اتارتا رہے۔ کینچلی اتارنے کا یہ عمل جسمانی سطح پر بھی ہو سکتا ہے اور روحانی سطح پر بھی! جسمانی سطح پر رقص کا ہیجان خون کو متحرک کر کے جسم کو چاق و چوبند بناتا ہے اور روحانی سطح پر بُرائی کے ان عناصر کا استیصال کرتا ہے جو جسم میں داخل ہو گئے تھے۔ چنانچہ دوسرے فنونِ لطیفہ کی طرح رقص بھی "اندر کی دنیا" کو پوتر کرتا ہے۔ خیر کا پاکیزہ ترین تصور بھی یہی ہے کہ جزو کُل کے ساتھ پوری طرح مربوط اور منسلک رہے۔ لیکن جب کسی وجہ سے جزو بوجھل ہو جاتا ہے (اسے گناہ کی صورت کہہ لیجیے) تو کُل کے قدموں سے قدم ملا کر چل نہیں سکتا۔ فن کا امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ جزو کو اس بوجھ سے آزاد کرتا ہے۔ تاکہ وہ سبکسار ہو کر دوبارہ کل کا ہم رکاب ہو سکے۔ مثلاً رقص کی صورت میں جسم کا فاضل بوجھ اتر جاتا ہے۔ اور جسم لطیف ہو کر فطرت کے ساتھ ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ ویسے بھی جسم کو غلیظ اور گناہ آلود کہا گیا ہے اور اس کے اثرات سے نجات پانا مذہبی اور صوفیانہ تصورات کا اولین مقصد قرار پایا ہے مگر رقص جسم کو تیاگنے کے بجائے اسے ارفع ترین کیفیات سے مملو کرنے کا ذریعہ ہے اور یہ ایک انتہائی اہم بات ہے۔ رقص کے دوران گویا جسم کے اندر اسُر اور دیوتا ایک دوسرے سے متصادم ہوتے ہیں اور پھر اسُر اپنی پست حیثیت سے اوپر اٹھ کر دیوتا کے لطیف اور ارفع مقام پر پہنچ جاتا ہے اس کام کے لیے رقص میں اسُر کو اپنی قربانی دینا پڑتی ہے۔ قربانی اسُر کے اندر چھپے ہوئے شر کے

استیصال کا ذریعہ ہے اور تمام اسطور اور مذاہب میں اس کی کارفرمائی صاف دکھائی دیتی ہے۔ فی الواقعہ قربانی جسم اور جذبے کے بوجھل پن کو ختم کرتی اور انسان کو گناہ کی دم روکنے والی فضا سے نجات دلاتی ہے۔ رقص ایک طرح کا "گنگا اشنان" ہے کہ اس سے پاپ کے داغ دھبے دھل جاتے ہیں۔

قبائلی ناچ مزاجاً اجتماعی رقص کی ایک صورت ہے۔ آج بھی لوک ناچ اس اجتماعی رقص ہی کو پیش کرتا ہے۔ قبائلی ناچ گویا پورے قبیلے کا اظہارِ ذات ہے اور اس شر کو ختم کرنے کا ذریعہ جس نے گھٹن اور بے حسی کی صورت میں پورے قبیلے کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔ یہ اس دور میں فروغ پذیر ہوا جس میں ابھی "فرد" پوری طرح "پیدا" نہیں ہوا تھا۔ مذاہب میں یہ وہ دور ہے جس میں خداوند پورے قبیلے سے مخاطب ہوتا تھا۔ بعدازاں جب فرد کی ذات قبیلے کے اجتماع سے ممیز ہوئی تو فرد اپنے اعمال کے لیے خود جواب دِہ متصور ہوا اور "بندے اور خدا" کا رشتہ واضح طور پر ابھر آیا۔ فنونِ لطیفہ میں بھی جب اجتماعی اظہار نے "انفرادی اظہار" کے لئے جگہ خالی کی تو تخلیق فرد کی ذات کا عکس پیش کرنے لگی۔ اس سے فن میں وہ تنوع، بوقلمونی اور رنگا رنگی پیدا ہوئی جو فن کار کی ذات کو منہا کر دینے سے کبھی وجود میں نہیں آسکتی۔ رقص کے سلسلے میں دیکھئے کہ جب فرد نے اجتماع سے کٹ کر رقص کو اپنی ذات کی دریافت اور تسخیر کا ذریعہ بنایا تو اس میں وہ فنی جزر و مد، وہ گہرائی اور لطافت پیدا ہوئی جو اجتماعی رقص کی شدت اور شور سے قطعاً مختلف تھی۔ اجتماعی رقص میں اکیلے رقاص کی شخصیت انبوہ کی اجتماعیت میں بالکل جذب ہو جاتی ہے۔ چنانچہ جنگی ترانے پر مارچ کرتی ہوئی فوج، ڈھول کی تال پر رقص کرتا ہوا وحشی قبیلہ یا جنسی بے راہ روی کا مظاہرہ کرتا ہوا ایک جنگلی گروہ — ان سب میں فرد گویا موجود ہی نہیں ہوتا دوسری طرف ایک تنہا رقاص کا اظہارِ فن جسم کے زمین سے اوپر اُٹھ کر روح کے مدارج تک پہنچنے کی ساری داستان کو پیش کر دیتا ہے۔ رقص میں بقول ییٹس[1] رقص اور رقاص ایک ہو جاتے ہیں — اس طور کہ ان میں تمیز کرنا ممکن نہیں رہتا۔ لیکن رقاص کا اجتماعی رقص میں جذب ہو جانا ایک عمل ہے اور اپنے طور

---

[1] Yeats

پر رقص کی روح سے ہم آہنگ ہونا ایک بالکل جدا عمل ہے۔ موخر الذکر دریافت اور تخلیق کی ایک صورت ہے نہ کہ تقلید اور تتبع کی۔ میری وگ مین[1] نے تو یہاں تک لکھا ہے کہ اُس کے لئے تخلیق شدہ آہنگ پر رقص کرنا کبھی طمانیت اور مسرت کا باعث نہیں بنا۔ بے شک آہنگ نے اسے رقص پر آمادہ ضرور کیا لیکن رقص کرتے ہوئے جس روحانی کایا پلٹ سے وہ دوچار ہوئی اس سے رقص تمام مہیجات سے بالاتر ہو کر ایک نئی تخلیق میں ڈھل گیا۔ اکثر رقاص ایک بنے بنائے آہنگ کے مطابق رقص کرتے ہیں لیکن ایک سچا فن کار رقص کرتے ہوئے ایک ایسی نئی دنیا خلق کر لیتا ہے جو پہلے کہیں موجود نہ تھی۔ یوں وہ جسم کی ناپاکی، کثافت اور جذبے کی گھٹن اور بوجھ سے نجات پانے میں پوری طرح کامیاب ہو جاتا ہے۔ اساطیر میں رقص کو بیک وقت تخریبی اور تعمیری کہا گیا ہے۔ شِو کے بارے میں مذکور ہے کہ وہ رقص کی پہلی ہی تھاپ سے کائنات کو تباہ کر دیتا ہے اور دوسری سے اسے از سرِ نو جنم دے ڈالتا ہے۔ کالی کا رقص شِو کے ناچ کا وہ تخریبی پہلو ہے جو پرانے اور فرسودہ جہان کو ملیا میٹ کرنے میں کامیاب ہوتا ہے چنانچہ کالی کے ہاتھ میں بُریدہ سر رقص کے اس خاص پہلو ہی کا علمبردار ہے۔ سلومی[2] کے رقص میں بھی بریدہ سر رقص کے اِسی پہلو کو اجاگر کرتا ہے۔ اسی طرح ییٹس نے سِدھ[3] کا سراپا پیش کیا ہے جو گرداب آمیز رقص میں مبتلا ہوتی ہے۔ سدھ کے لغوی معنی ہوا کے ہیں۔ گویا سدھ کا رقص گرد باد کے رقص کی ایک صورت ہے مگر مزاجاً یہ رقص بھی تخریبی اور تباہ کن ہے اور سلومی کے رقص کی یاد تازہ کرتا ہے۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ تخریب اور تعمیر دونوں رقص کے بنیادی اجزاء ہیں اور ایک دوسرے کے بغیر قائم نہیں رہ سکتا۔ رقص پرانے بوجھل اور زنگ آلود جہان کو مٹاتا ہے اور عین اُس سمے جب رقص کی گردشوں میں ہر شے تحلیل ہو جاتی ہے تو اس کے اندر سے ایک ایسا نیا اور تازہ جہان پھوٹ نکلتا ہے جو سابقہ جہانوں

---

[1] Brewster Ghiselin ——— Creative Process P 78

[2] Salome [3] Sidhe

سے کہیں زیادہ خوبصورت اور لطیف ہوتا ہے۔ یہی حال اُس رقاص کا ہے جو ایک مقررہ آہنگ پر اپنے رقص کا آغاز کرتا ہے لیکن رقص کرتے ہوئے اپنے جسم اور رقص میں کوئی بُعد، کوئی فاصلہ باقی نہیں رہنے دیتا۔ بلکہ یوں کہنا چاہیئے کہ اُس کا جسم اس رقص میں یوں تحلیل ہو جاتا ہے کہ دوئی کا تصوّر تک باقی نہیں رہتا اور پھر جب جسم اور رقص کا سنجوگ مکمل ہو جاتا ہے تو اس کیفیت کے اندر سے رقص کا وہ پہلو برآمد ہوتا ہے جو سراسر خیر، حسن اور لطافت ہے۔ یہ پہلو ہمیشہ ایک جست سے نمودار ہوتا ہے جست اس لئے کہ رقص کی یہ صورت ابتدائی ناچ سے مزاجاً اس قدر مختلف ہوتی ہے کہ ان دونوں میں کوئی ربط دریافت کرنا ایک خاصا کٹھن کام ہے۔ یوں رقص زمان و مکان سے ماورا ہو کر ایک ایسا نیا آہنگ خلق کر لیتا ہے جو ابتدائی آہنگ کے مماثل بھی ہے اور اس سے مختلف بھی۔ یہی تخلیق کا طرّۂ امتیاز ہے کہ وہ اپنی جگہ منفرد اور یکتا بھی ہوتی ہے اور اُس رُوحِ کُل کا ایک حصّہ بھی جس سے ہر شے کی ابتدا ہوئی تھی۔

حضرت خواجہ عثمان ہارونی کے دو شعر اس کیفیت کی نہایت عمدہ عکاسی کرتے ہیں:

خوشا رندی کہ پامالش کنم صد پارسائی را
زہے تقوئی کہ من با جبّہ و دستار می رقصم

اگرچہ قطرۂ شبنم نہ پاید بر سرِ خارے
منم آں قطرۂ شبنم بنوکِ خار می رقصم

پہلے شعر میں رندی کا عمل "پارسائی" کے پرانے زنگ آلود نظام کو پامال کرتا ہے لیکن اس پامالی کے اندر سے یہی رندی تقوے کا ایک نیا اور ارفع روپ دھار کر برآمد ہو جاتی ہے۔ تاہم یہ قلب ماہیت رقص ہی کے ذریعے سرانجام پاتی ہے۔ دوسرا شعر اس نئی کیفیت کے ظہور کا فن کارانہ اظہار ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ ہر چند یہ نئی کیفیت ایک ناساز گار فضا سے پھوٹی ہے لیکن اس میں اتنی توانائی ضرور ہے کہ یہ نوکِ خار پر بھی رقص کر سکے۔ یہ شعر تخلیقِ فن کے اس نازک مرحلے کا بیان ہے جہاں ہونے اور نہ ہونے کی کیفیات ایک دوسرے میں جذب ہو جاتی ہیں۔ دراصل رقص بے خودی اور خودی کے سنجوگ کو پیش کرتا ہے۔

پہلے رقاص اپنے اردگرد کی فضا سے منقطع ہوکر اور بقول ہاروی اپنی ذات کے گرد "صورتِ پرکار" رقص کرکے بے خودی کی کیفیت میں یکسر ڈوب جاتا ہے۔ (یہ ارتکاز کی شدید ترین صورت ہے) اور پھر اس کے بطون سے ایک منفرد تخلیق کی صورت میں پیدا ہو جاتا ہے۔ یوں کہہ لیجئے کہ بے خودی کے اندر سے خودی یا شعورِ ذات جنم لیتا ہے۔ علامہ اقبالؒ نے تخلیق کے اس عمل کو اپنے ایک شعر میں یوں بیان کیا ہے:

رقصِ تن در گردش آرد خاک را
رقصِ جاں برہم زند افلاک را

یعنی رقصِ تن بے خودی کے اس مرحلے پر منتج ہوتا ہے جہاں ارض کا سارا انجاد ٹوٹ جاتا ہے اور پھر اس بے صورت "صورت" سے رقصِ جاں کا وہ پہلو برآمد ہوتا ہے جس کی اپنی انفرادیت اور خودی ہے اور جو افلاک تک سے ٹکر لینے کی سکت رکھتا ہے۔

رقص کی زبان جسم ہے اور جسم کورے برتن کی طرح ذرا سی ٹھیس لگنے پر ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے۔ رنگ، پتھر اور لفظ کے مقابلے میں جسم ایک کمزور سا وسیلہ ہے۔ اسی لئے رقص کے مظاہر جسم کی صورت میں نہیں بلکہ پتھر، لفظ یا تصویر کی صورت ہی میں محفوظ رہ سکے ہیں۔ پاکستان میں موہنجوڈرو، بھارت میں ایلورا اجنتا اور مصر میں اٹھارہویں خاندان کے رقص پتھر یا تصویر میں محفوظ ہیں۔ اسی طرح شاعری نے بھی رقص کی رفعت اور لطافت کو لفظوں میں سمیٹنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ رقص مغربی شاعری کا ایک شاداب موضوع ہے۔ چنانچہ وہاں کی شعری زبان میں رقص کے مظاہر بڑی خوبی سے اجاگر ہوئے ہیں۔ دوسری طرف اردو شاعری نے رقص کے موضوع سے سوتیلی ماں کا سا سلوک کیا ہے۔ حد یہ کہ جدید دور سے قبل رقص شاذ ہی اردو شاعری کا موضوع متصور ہوا ہے۔ جدید دور میں حفیظ جالندھری کی نظم "رقاصہ" رقص کے بارے میں ایک عام شہری کے ردِ عمل کی عکاس ہے یعنی اس میں اس بات کا اظہار ہوا ہے کہ رقص بے باکی اور بے حیائی کا مظہر ہے۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کی نظم اخلاقی اور اخلاقیاتی معیاروں سے متعلق ہے نہ کہ رقص کے موضوع سے۔ ن۔م راشد کی نظم "اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے" میں بھی

رقص کی لطافت، رفعت اور جذبے کی تہذیب کا عمل ناپید ہے۔ یہاں بھی رقص بجائے خود نظم کا موضوع نہیں بلکہ بعض دوسری ذہنی واردات کے تابع ہے۔ نظم میں شاعر نے اپنے زمانے کے ایک ایسے برہم نوجوان کو پیش کیا ہے جو زندگی سے بھاگ کر رقص گاہ میں پہنچتا ہے اور پھر اپنی "ہم رقص" سے درخواست کرتا ہے کہ وہ اسے اپنے بازوؤں کے حصار میں پناہ دے۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

جدید اردو شاعری میں رقص کے موضوع پر غالباً صرف دو خوبصورت نظمیں لکھی گئی ہیں۔ ان میں سے ایک یوسف ظفر کی ہے، دوسری قیوم نظر کی ایوسف ظفر کی نظم کے کچھ حصے!

رقص

چاندنی شب میں مری مرمر کی ناگن رقص کر
پھر اُسی دُھن میں، اُسی گت پر چھنا چھن رقص کر

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

چھن چھن چھنا چھن رقص کر
مَرمَر کی ناگن رقص کر

بال بکھرا کر ذرا باہیں اٹھا کر رقص کر
یوں نہیں ترچھی نظر سے مسکرا کر رقص کر

ہاں ہاں مٹک کر رقص کر — گیسو جھٹک کر رقص کر
سینے کو بل دے ناچ جا — پاس آکے چل دے ناچ جا

. . . . . .

پھر اک طرف کو جھک کے چل — ہو جھیل میں جیسے کنول
پھر لب ہلیں انگلی اٹھے — دل کی تمنا جی اٹھے
خاموش لے میں گائے جا — شمع نظر اُکسائے جا
چکرا کے اک دم بیٹھ جا — چھم چھم چھما چھم بیٹھ جا

چھن چھن چھنا چھن رقص کر
مُرمُر کی ناگن رقص کر

یوسف ظفر کی یہ نظم رقص کرتے ہوئے بدن کو اس فنی اہتمام کے ساتھ پیش کرتی ہے کہ قاری رقص اور جسم میں کوئی تفریق قائم نہیں کر سکتا۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ اس نے لفظوں کے وسیلے سے رقص کی ایک ایک حرکت کو اس خوبی سے پیش کیا ہے کہ جب انگلی ہلتی ہے یا پاؤں چھم چھم کی پھوہار میں یک لخت رُکتے اور پھر چل پڑتے ہیں تو قاری کے جذبات میں بھی جزر و مد نمودار ہونے لگتا ہے اور وہ لمحہ بھر کے لئے رقص اور رقاصہ کی دوئی کو فراموش کر کے ایک ایسی لطیف کیفیت میں گم ہو جاتا ہے جس کا کوئی نام نہیں ہے۔ یوسف ظفر نے اپنی اس نظم میں جسم کے لہلہاتے ہوئے چمن زار کا نظارہ کیا ہے اور رقص کے جادو سے ناظر کا دل موہ لیا ہے — قیوم نظر کی نظم "ناچ" بھی رقص کو کسی اور صورتِ حال کی تفہیم کے لئے ایک ذریعہ نہیں بناتی بلکہ اُس صحت مند جسم کی شگفتگی اور شادابی کو بیان کرتی ہے جو رقص کی گردشوں میں اپنی تہذیب کرنے کے علاوہ ناظر کے جذباتی تشنج کو بھی رفع کر دیتا ہے۔ نظم یہ ہے،

ساز کی صداؤں پر

چھن چھنا چھنن چھنن
ڈھل رہا ہے بانکپن

ناچ ناچ سحرِ فن

ساز کی صداؤں پر

ہاتھ ، آنکھ ، لب ہلیں

حسن کی حدیں ملیں

ذوقِ ناز سے گزر

جسم و جان ایک کر

سرخوشی کے طور ناچ

ناچ ! ناچ ! اور ناچ

پاؤں میں تھکن نہ ہو

انگلیوں میں دم رہے

فرقِ پیچ و خم رہے

کیفِ زیر و بم رہے

پاؤں میں تھکن نہ ہو

ڈگمگا نہ شمعِ نَو

تھرتھرا رہی ہے لَو

جل رہی ہے زندگی

بس یہی ہے زندگی

زندگی کا دَور ناچ

ناچ ! ناچ ! اور ناچ

---

(۳)

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

آہنگ، آواز کا پیش رَو ہے اور آواز روشنی سے پہلے برانگیخت ہوتی ہے چنانچہ بچہ ابتداً آہنگ سے آشنا ہوتا ہے (رحمِ مادر میں) بعدازاں دنیا میں وارد ہونے پر وہ دیکھنے کی صلاحیت سے کہیں پہلے سُننے کی صلاحیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ آہنگ، آواز اور روشنی — یہ تینوں اس دوئی ہی کے منّت کش ہیں جو بنیادی طور پر "سکون اور حرکت" کی دوئی ہے لیکن جو آہنگ سے روشنی تک آتے آتے خود کو خاصی نمایاں کر لیتی ہے۔ روشنی کے مقابلے میں آواز نسبتاً کم دوئی کی حامل ہے۔ وجہ یہ کہ روشنی کے سامنے معمولی سی رکاوٹ بھی آئے تو وہ فوراً اپنی برہمی کا اظہار پرچھائیں کی صورت میں کرنے لگتی ہے جب کہ آواز معمولی رکاوٹوں کو خاطر میں نہیں لاتی۔ آواز کا میلان انجذاب اور پھیلاؤ کی طرف نسبتاً زیادہ ہے۔ اس کا ایک ادنیٰ ثبوت یہ ہے کہ اوپر والی منزل کے کسی کمرے میں اگر قمقمہ جل رہا ہو تو اس کی روشنی نچلی منزل کے کسی کمرے میں مشکل ہی سے پہنچے گی۔ البتہ اگر وہاں کوئی ریڈیو بج رہا ہو تو

اس سے ساری عمارت مستفید ہوگی۔ نتیجہ یہ ہے کہ وہ معاشرہ جس نے حقیقتِ اعلیٰ کو روشنی سے تعبیر کیا۔ اس کے ہاں گناہ اور ثواب، بدی اور نیکی کے تصورات ابھر آئے۔ جب کہ وہ معاشرہ جس نے موسیقی کو تخلیقِ کائنات میں اہم ترین عنصر گردانا، اس کے ہاں متضاد عناصر کی حدود آپس میں گڈ مڈ ہوتی رہیں اور پوری طرح نمایاں نہ ہو سکیں۔

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

فن، قلبِ ماہیئت کی ایک صورت ہے مگر یہ قلبِ ماہیئت ہمیشہ تہذیبِ نفس پر منتج ہوتی ہے یوں کہ کھردرے پن سے نزاکت اور لطافت کے پہلو برآمد ہو جاتے ہیں۔ آواز اصلاً ایک سپاٹ، اکہرت اور بے ہنگم سی شے ہے جس میں فنی جاذبیت نام کو نہیں۔ آواز کا جذباتی اظہار بھی فن کے زمرے میں نہیں آتا۔ کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو بچے کی موت پر ماں کا نوحہ یا اژدہا کے منہ میں آئے ہوئے انسان کی چیخ بھی موسیقی کا ایک دلکش سُر متصور ہوتی۔ بلکہ واقعہ یہ ہے کہ جذباتیت کی فضا میں فنی اظہار کے امکانات خاصے کمزور پڑ جاتے ہیں۔ فن کے لئے نفسی بُعد بہت ضروری ہے اور یہ اکثر و بیشتر فنی تناظر کی نمو یا واقعہ سے زمانی فاصلے کے بعد ہی وجود میں آتا ہے۔ آواز اس وقت موسیقی میں ڈھلتی ہے جب یہ موسیقار کے باطن میں اپنی گرانباری سے نجات پا کر سُبک اور لطیف ہو جاتی اور تضادات کو عبور کر کے ایک منفرد "کُل" میں بدل جاتی ہے۔ روجر شینز نے لکھا ہے کہ جذبے کی ایک خاص شکل اور اس کا ایک متعین مقام ہے جب کہ موسیقی گہرائی میں اترتی ہے اور اس "قوت" تک جا پہنچتی ہے جو ہمارے بطون میں پھیلی ہوئی ہے۔

فی الواقعہ یہ قوت وہی ابتدائی آہنگ ہے جو باہر کی دنیا ہی نہیں اندر کی کائنات میں بھی جاری و ساری ہے۔ روجر شنز نے موسیقی کی تخلیق کے سلسلے میں چند اہم مدارج کا بھی ذکر کیا ہے مثلاً داخلی تحریک[1] ادراک[2] اور ترتیب[3] اور لکھا ہے کہ داخلی تحریک[4] کا تعلق اسلوب سے ہے، ادراک کا ہیئت سے اور ترتیب کا عمل یہ ہے کہ موسیقار پہلے اُس نغمے کو سُنے جو باطن میں مرتب ہو رہا ہے اور پھر اسے جنم دے ڈالے۔ باطن کی کارفرمائی کے بارے میں اس کا مؤقف یہ ہے کہ موسیقار اُس کچے مواد میں معنی پیدا کرتا ہے جو اس کی فطرت اُسے مہیا کرتی ہے ——— معنی فراہم کرنے کے اس عمل کو وہ فنی صورت گری کا نام دیتا ہے۔ روجر شنز کی طرح ہیرلڈ شیپرو نے بھی باطن کے کچے مواد کی قلبِ ماہیت کا ذکر کیا ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ جہاں روجر شنز اس کچے مواد کو فطرت کی دین قرار دیتا ہے وہاں ہیرلڈ شیپر کا خیال ہے کہ موسیقار کا ذہن سدا فعال رہتا ہے اور وہ اپنی عام زندگی میں جو کچھ سُنتا ہے اسے اپنے لاشعور کے حوالے کرتا رہتا ہے۔ جب موسیقی جنم لیتی ہے تو یہ "سرمایہ" اپنی صورت بدل کر ایک ایسے نغمے میں ڈھل جاتا ہے جو محض سُروں کا اجتماع نہیں بلکہ انسانی پہلوؤں کا عکاس بھی ہے[5]۔

روشنی کی طرح آواز کی دنیا میں بھی دوئی بہرحال موجود ہے۔ گو آواز کی دنیا میں یہ اتنی شدید اور واضح نہیں ہے۔ روشنی کی دوئی اندھیرے اور اجالے کے تضاد سے اور آواز کی دوئی زیر و بم کے انداز میں خود کو پیش کرتی ہے۔ یہ ایک ایسا جہان ہے جس میں تنظیم کم اور انتشار زیادہ ہے مگر جب یہ تخلیقی عمل کے دائرے میں آتا ہے تو دوئی ختم ہونے لگتی ہے اور ایک ایسی صورت تخلیق ہو جاتی ہے۔ جو تضادات سے بلند و بالا ہے۔ یہی موسیقار کا کمال بھی ہے کہ وہ آوازوں کے ہجوم سے ایک ایسا نغمہ ترتیب دے

---

[1] Inspiration
[2] Conception
[3] Composition
[4] Style
[5] Harold Shapero ——— The Musical Mind (Modern Music)

جس میں تضادات حل ہو چکے ہوں۔ بے شک اس نغمے میں تنوع اور رنگا رنگی موجود ہوگی لیکن یہ سب کچھ تضادات کی صورت میں نہیں بلکہ ایک منظم اور مرتب رُوپ میں برآمد ہوگا۔ گویا موسیقی آوازوں کو آپس میں مربوط ہی نہیں کرتی بلکہ انہیں ایک ارفع سطح بھی تفویض کرتی ہے اور ایسا کرتے ہوئے دوئی کے اندر سے "ایک" کو وجود میں لانے کا کارنامہ بھی سرانجام دے ڈالتی ہے۔

موسیقی کے بارے میں ایک مروج خیال یہ بھی ہے کہ موسیقار سُر کے ذریعے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ سوسن لینگر نے اس خیال کی تردید میں وگنر[1] کا یہ قول پیش کیا ہے کہ موسیقی کسی خاص شخص کے ان جذبات کا اظہار نہیں جو کسی خاص واقعہ سے برانگیخت ہوتے ہیں بلکہ "جذبات" کا اظہار ہے اور یہ اظہار ہزار صورتیں اختیار کرنے پر قادر ہے۔

یوں آواز جذبے کے بوجھل پن کو ترک کر کے اور اپنے وجود کی تراش خراش کے عمل سے گزر کر ایک فنی تخلیق میں ڈھل جاتی ہے۔ موسیقار کا کام محض جذبات کے اظہار کے لئے راستہ ہموار کرنا نہیں بلکہ اپنے تخلیقی عمل کی مدد سے انہیں "اہم صورتوں" میں ڈھالنا ہے۔ چنانچہ جب تک فنی تخلیق میں فن کار کی طبّاعی کے عنصر کو اہمیت تفویض نہ کی جائے، تخلیقی عمل کے پورے نظام کو سمجھنا ناممکن ہے۔

---

[1] Wagner

[2] Susane K. Langer —— Philosophy In A New Key P

(۴)

رقص اور موسیقی میں آہنگ کی پہچان نسبتاً آسان ہے۔ وجہ یہ کہ فن کے ان مظاہر میں پیروم کی ایک جانی پہچانی صورت "اندر" کی دنیا کی طرف راہنمائی کے لئے ہمیشہ موجود ہوتی ہے مگر بعض دوسرے فنون بالخصوص کوزہ گری، مجسمہ سازی اور مصوری وغیرہ میں آہنگ کی نوعیت تبدیل ہو جاتی ہے مثلاً مصوری میں اظہار کا اہم ترین ذریعہ "خطوط" ہیں اور خطوط کا آہنگ ایک قطعاً جداگانہ مزاج کا حامل ہے۔ تھامس باڈکن کا خیال[1] ہے کہ وہ آہنگ جو تصویر کو اوپر اٹھا کر مصوری کے مدارج پر لے آتا ہے۔ پیٹرن، ڈیزائن یا کمپوزیشن کے مختلف ناموں سے پکارا گیا ہے لیکن یہ تمام الفاظ دراصل کششوں کے اس توازن ہی کی نشان دہی کرتے ہیں جس سے نظر تصویر کی "اکائی" کو گرفت میں لینے کا اہتمام کرتی ہے۔ گویا آہنگ تصویر کے جملہ خطوط[2]، رنگوں[3]، خارجی صورتوں[4]، مکانیت[5] اور روشنیوں[6]

---

[1] Thomas Bodkin ——— The Approach to Painting P 28

[2] Lines [3] Colours [4] Masses

[5] Spaces [6] Lights

کا وہ اجتماع ہے جو اکائی کے تصور کو وجود میں لاتا ہے نیز وہ تصویر کو اس طور قوت تفویض کرتا ہے کہ نظر تصویر کے کسی ایک حصے پر زیادہ دیر تک مرتکز نہیں رہنے پاتی۔ یہی آہنگ تصویر کو وہ سکون تناسب اور ٹھہراؤ بھی بخشتا ہے جو تصویر کے مختلف اجزاء کی مکمل ہم آہنگی کا دوسرا نام ہے۔ مگر تھامس باڈکن کی اس بات سے ذہن اُس اقلیدسی آہنگ کی طرف بھی منتقل ہوتا ہے جسے گولڈن سکشن[1] کا نام ملا ہے اور جس کے تحت یونان کے دورِ زرّیں میں حکما نے فن میں ایک اقلیدسی قانون تلاش کرنے کی سعی کا آغاز کر دیا تھا۔ منطق ان کی یہ تھی کہ اگر آرٹ توازن کا دوسرا نام ہے اور توازن مختلف اشیاء کی مقدار یا حجم میں تناسب کی دریافت۔ تو پھر ظاہر ہے کہ تصویر ایک مقررہ ضابطے کے تابع ہونی چاہیئے۔ بے شک گولڈن سکشن" ایک ایسا اصول ہے جسے ہر اچھا فن کار شعوری یا لاشعوری طور پر ملحوظ رکھتا ہے تاہم دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کیا فن نظم وضبط کا اس سختی سے پابند بھی ہو سکتا ہے؟ وجہ یہ کہ اگر بعض مقررہ خطوط کے مطابق ہی تصویر بنانا لازمی قرار پائے تو اس میں وہ تخلیقی عنصر کہاں سے آئے گا جسے ہنری مُور[2] نے تخلیق کی" ناقابلِ فہم جست" کا نام دیا ہے اور جو روایت کے اندر سے بغاوت کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے؟ ہربرٹ ریڈ نے شاعری کے باب میں یہ بات یوں کہی ہے کہ ردیف اور قافیہ کی سختی سے پابندی کی جائے تو ایسی گھٹن جنم لے گی جو اس پابندی کو توڑنے ہی سے رفع ہو سکتی ہے۔ تمام اچھے مصوروں نے ضابطے اور روایت کے زنگ آلود تالوں کو توڑنے کی سدا کوشش کی ہے اور اس لئے گولڈن سکیشن کے اقلیدسی آہنگ کا اندھا دھند اطلاق فن کے لئے کبھی کار آمد ثابت نہیں ہوا۔ بایں ہمہ آہنگ کے بغیر مصوری کے کسی شاہکار کا تصور کرنا بھی محال ہے۔ یہ آہنگ تصویر کی خارجی بُنت ہی نہیں اس کے داخلی نظام میں بھی کارفرما ہوتا ہے اور اس دوہرے عمل ہی سے تصویر میں انفرادیت اور" فارم" پیدا ہوتی ہے۔

---

[1] Golden Seetion

[2] Henery Moor

عام طور سے فارم یا ہیئت سے مراد یہ لی جاتی ہے کہ فن کار ایک پہلے سے متشکل ہیئت کو لفظ، رنگ، سنگ یا سُر میں گرفتار کرے۔ اس کی مقبول ترین صورت تو وہ ہے جسے افلاطون سے منسوب کیا گیا ہے یعنی فن نقل کی نقل ہے۔ حالانکہ افلاطون نے فارم کی دو واضح صورتوں کی نشان دہی کی ہے ایک وہ صورت جس کا حُسن زندہ شے یا اس کی نقل میں مستور ہوتا ہے۔ دوسری وہ صورت یا تجرید جو مستقیم خطوط، قوسوں اور سطحوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ تاہم افلاطون کا یہ نظریہ محلِ نظر ہے کہ فن کار کا کام محض شے کے اندر چھپی ہوئی فارم کو دریافت کر کے پیش کر دینا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب فن کار اس فارم کو دریافت کرتا ہے تو دریافت کرنے کے اس عمل میں ایک نئی فارم خلق بھی کر لیتا ہے۔ ہر فن کار بنیادی طور پر ایک کولمبس ہے۔ وجہ یہ کہ وہ دریافت کرتا ہے لیکن ایک ایسا کولمبس جو "نئی دنیا" کی اس جھلک کو بھی پیش کرتا ہے جو اس نے خود دیکھی تھی اور جس میں اس کے وہ جذبات شامل تھے جو "نئی دنیا" کو دیکھ کر اس کے سینے میں موجزن ہو گئے تھے۔ یہیں فن کار کی شخصیت، اس کا ماحول اور اس کے دیکھنے کا خاص زاویہ فن کی تخلیق پر اپنے اثرات مرتسم کرتے ہیں۔ مثلاً مصوری میں دو متبادل طریق ہمیشہ رائج رہے ہیں[1] (گو اعلیٰ مصوری ان کی آمیزش ہی سے عبارت ہے) ایک وہ جو خطوط کی مدد سے تصویر پیش کرتا ہے، دوسرا جو تصویر کو اس کے پورے تناظر کے ساتھ سامنے لاتا ہے۔ مصوری کی اصطلاح میں پہلے طریق کو اقلیدسی اور دوسرے کو نامیاتی[2] کا نام ملا ہے۔ خطوط کا پیچ و خم، ان کی قوسیں، نیز رفتار ایک داخلی اور خارجی ہیجان ہی کی عکاس ہے۔ چنانچہ ان اقوام کے ہاں جو جنگ و جدال میں زیادہ عرصہ مبتلا رہیں یا جن کے ہاں خانہ بدوشی کا رجحان زیادہ قوی تھا یا جن کا ماحول کسی وجہ سے سازگار نہیں رہا تھا بلکہ ایک دائمی خوف کے سائے تلے آگیا تھا۔ اس قسم کا آرٹ پیدا ہوا جس میں خطوط کا استعمال زیادہ تھا۔ اس آرٹ کا خالق اپنے ماحول سے فرار اختیار کرنے کے لئے خطوط کا سہارا لینے یا خود کو سنگِ دلِ زمانے

---

[1] Herbert Reade — Art Now P 62

[2] Organic

سے محفوظ رکھنے کی خاطر دائروں، مثلثوں یا مربعوں کے حصار میں پناہ لیتا ہوا نظر آتا ہے۔ قدیم انسان کے ہاں ماحول کا یہ خوف بہت زیادہ تھا۔ چنانچہ فرانس کی لاس گکس[1] غار نیز اٹلی اور سپین کی متعدد غاروں میں جو آرٹ کے نمونے ملے ہیں ان میں خطوط کا استعمال خاصا نمایاں ہے۔ دوسری طرف ایران میں جہاں بیرونِ ملک سے قبائل کی یلغار کا سلسلہ طویل عرصہ پر پھیلا رہا، ایک ایسے آرٹ کو فروغ ملا جو خطوں کے علاوہ دائروں، مثلثوں اور مربعوں پر مشتمل تھا (قالین کے ڈیزائن یا مینا کاری کا رجحان)، دورِ جدید میں جب عام زندگی سے سکون و عافیت کی فضا چھن گئی تو تجریدی آرٹ اور کیوبزم[2] وغیرہ تحریکوں نے جنم لیا، جو دوڑتے، فرار اختیار کرتے ہوئے خطوں کی شکل میں یا مربعوں اور مثلثوں کی پناہ گاہوں کے روپ میں ظاہر ہوئیں۔ مختصر یہ کہ اقلیدسی آرٹ کی پہچان اس کا تحرک ہے اور یہ تحرک ہمیشہ اقلیدس کی اشکال کے سہارے تجریدیت کی طرف لے جاتا ہے (گویا اس میں سفر کی کیفیت ایک غالب رجحان کے طور پر موجود ہے)، دوسری طرف نامیاتی آرٹ میں حرکت کے بجائے انجذاب کا عمل زیادہ نمایاں ہے اور اس کا خالق اپنے ماحول سے نسبتاً زیادہ گہرے لگاؤ کا مظاہرہ کرتا ہے۔ چنانچہ تصویر میں تناظر وسیع ہو جاتا ہے۔ خطوط مدھم پڑ جاتے ہیں اور تصویر کو دیکھ کر طمانیت اور سکون سا محسوس ہوتا ہے۔ روحانی تصورات کی عکاسی کے لئے آرٹ کا یہ طریق آج بھی مستعمل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب مصور کسی شے کو پیش کرتا ہے تو اس کا کام محض تصویر اتارنا نہیں ہوتا کہ یہ کام فوٹو گرافی کہیں بہتر طریق سے سرانجام دے سکتی ہے تو پھر وہ کسی عنصر کو پیش کرتا ہے؟ فن کے ناقدین کا خیال ہے کہ شے کی ظاہری ہیئت کے اندر اس کی ایک داخلی ہیئت چھپی ہوتی ہے جسے فن کار دریافت کر کے پیش کر دیتا ہے۔ اگر بات صرف یہیں تک ہوتی تو دو فن کار ایک منظر سے ایک ہی طرح کی داخلی ہیئت اخذ کرنے میں کامیاب ہوتے اور اگر ایسا نہیں ہے تو ماننا پڑے گا

---

[1] Lascaux Cave

[2] Cubism

کہ فن کار دریافت تو کرتا ہے لیکن اُس شے کو جو اس کی اپنی شخصیت اور شے کی داخلی ہیئت کے ٹکراؤ سے جنم لیتی ہے۔ نہ کہ محض شے کی داخلی ہیئت کو۔ چنانچہ اگر اس کی طبیعت بے قرار، ماحول ناسازگار اور خون گرم ہے تو وہ شے کے اندر اپنی گرم نگاہی کو سمو دے گا۔ فن میں اسے حلولیت[1] کا نام ملا ہے جس کا مطلب ہے شے میں اپنے محسوسات کو سمونا۔ اسی طرح اگر وہ اندر سے پرسکون اور کشادہ دِل ہے تو اس کا سکون و قرار نیز کشادہ دلی شے میں منتقل ہو جائے گی۔ شے کی داخلی ہیئت سے انکار نہیں لیکن دیکھنے والے کی آنکھ پر اس بات کا انحصار ضرور ہے کہ وہ دیکھنے کے عمل میں اس موجود ہیئت کو کس حد تک بدل کر ایک نئی فارم یا ہیئت عطا کر دیتی ہے۔ ایک اعلیٰ فن کار کے ہاں ان دونوں رجحانات کا آمیزہ نظر آجاتا ہے۔ جب وہ کسی شے پر نظر ڈالتا ہے اور اپنی ذات کے لمس سے شے کی داخلی ہیئت تک رسائی پاتا ہے تو ایسا فن جنم لیتا ہے جس میں حرکت اور سکون کا امتزاج موجود ہوتا ہے۔ مطلب یہ کہ جہاں ایک طرف اُس کے فن میں خطوط[2] کی توانائی اور تحرک دکھائی دیتا ہے جو اس کی منزل کوشی کا ثبوت ہے وہاں دوسری طرف ماحول سے یگانگت اور لگاؤ بھی نظر آتا ہے جو اس کی روحانی طمانیت پر دال ہے۔ یوں اس کے فن میں وہ توازن جنم لیتا ہے جو روحِ فن ہے۔ اس سلسلے میں مغرب کے کئی مصوروں کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ مشرق میں اس کی ایک اہم مثال چغتائی کا فن ہے۔ چغتائی کے ہاں خطوط کا تحرک منزل کوشی اور مہم جوئی کے رجحان کو اور تناظر کی کشادگی اور پھیلاؤ، روحانی طمانیت اور سکون کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ بات ان چہروں سے بھی ہویدا ہے جنہیں چغتائی نے بڑے التزام کے ساتھ پیش کیا ہے کہ یہ بیک وقت ارضی بھی ہیں اور غیر ارضی بھی! پھر یہ بات اُس ماحول سے بھی ظاہر ہے جسے چغتائی نے پیش کیا ہے اور جو بیک وقت متحرک بھی ہے اور ٹھہرا ہوا بھی! بہت کم مصورِ فن کی اس رفعت کو چھو سکے ہیں۔

تصویر کے اجزائے ترکیبی میں خط[2]۔ ہیئت[3]، مکان[4]، روشنی[5] اور تاریکی، اور رنگ[6] کو عام طور سے

---

[1] Empathy [2] Line [3] Form [4] Spac [5] Light and [6] Colour

بڑی اہمیت تفویض ہوئی ہے۔ خط میں ایک فطری بے قراری ہے۔ یہ گویا تصویر کے لئے برقی قوت مہیا کرتا ہے۔ صورتوں کی حدود خط ہی سے متعین ہوتی ہیں اور اس لئے کوئی صورت بھی اس کے بغیر وجود میں نہیں آسکتی۔ بلکہ پوری تصویر بجائے خود خط ہی کی دست نگر ہے۔ یہ خط ہی تو ہے جو کینوس پر ایک نئے وجود کو خلق کرتا ہے۔ بلیک نے تو یہاں تک لکھا ہے کہ ایک تصویری شاہکار کا سب سے بڑا راز ہی وہ خطوط ہیں جو تصویر کو اپنے آغوش میں لئے ہوتے ہیں۔ نیز کہ فطرت میں خاکہ — Outline کا فقدان ہے جب کہ تخیل اس کا حامل ہے[1]۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ خطوط کا شعور اور استعمال ہی فن کی طرف پہلا اہم قدم ہے۔ خطوط کے اس استعمال ہی سے ہیئت جنم لیتی ہے۔ مصور کا کمال یہ ہے کہ وہ نہ صرف خطوط کے آہنگ سے ہیئت کے داخلی اور خارجی آہنگ کو اجاگر کرے بلکہ تضادات کو مٹا کر تاثر کی یکجائی کو بھی وجود میں لائے۔ یہ کام اس تراش خراش کے بغیر ناممکن ہے جس سے متضاد اشیاء ایک دوسرے میں ضم ہو جاتی ہیں۔ مراد یہ کہ تصویر کا آہنگ فاضل بوجھ سے سبک دوش ہونے پر ہی ابھرتا ہے۔ یہی بات ایک عمدہ تصویر میں شامل صورتوں کے بارے میں کہی جا سکتی ہے کہ وہ لخت لخت نہیں ہوتیں بلکہ ایک 'کل' کو وجود میں لاتی ہیں۔ روشنی اور تاریکی کا عنصر بھی تصویر کے مجموعی آہنگ کے لئے ممد ثابت ہوتا ہے۔ اس کام کے لئے ایک مصور روشنی اور تاریکی کو اس تناسب سے پوری تصویر میں بکھیرتا ہے کہ تصویر باقاعدہ سانس لیتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

خطوط، صورتوں کی پہچان میں ممد و معاون ہیں اور ٹون[2]، روشنی اور تاریکی کے تناظر ہیں، ان صورتوں کے ربطِ باہم کا نام ہے۔ جب کہ رنگ تصویر میں نہ صرف ایک نئے بُعد کا اضافہ کرتے ہیں بلکہ تصویر کے علامتی مفاہیم کو اُجاگر کرنے کے علاوہ آرائشی مقاصد کے لئے بھی کام میں لائے

---

[1] Osbert Burdett ——— Willian Blake (1926) P 22

[2] Tone

جاتے ہیں۔ مصوّر کا تخلیقی عمل اس بات میں ہے کہ وہ ان سب کے ملاپ سے ایک تیسری حقیقت کو وجود میں آنے کی تحریک دے مگر یہ بھی ممکن ہے کہ تمام خطوط اور رنگ اور زاویے مصوّر کی ذات کے اندر جذب و تحلیل ہو کر تخلیقی جست کے لئے کچا مواد بن جائیں۔

۵

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

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

سو فی صد کامیابی کے ساتھ خلق کرنے میں ناکام رہتا ہے۔

فنونِ لطیفہ کے دوسرے مظاہر کی طرح شاعری بھی آہنگ کو خود میں سموتی اور اس کے دونوں رُخوں سے استفادہ کرتی ہے۔ مثلاً رقص اور سُر کی طرح شعر میں بھی ایک خارجی آہنگ موجود ہے جو وزن، ردیف، قافیہ وغیرہ میں خود کو اجاگر کرتا ہے۔ یہی آہنگ جب آزاد نظم کی بُنت میں شامل ہوتا ہے تو اس کا تاثر زیادہ دیر پا ثابت ہوتا ہے۔ دوسری طرف داخلی آہنگ اُس تناسب اور توازن میں ابھرتا ہے جو شعری خیال کا طرۂ امتیاز ہے۔ تشبیہہ یا استعارہ اس کی مختصر ترین مثال ہے کہ اس میں دو اشیا کے درمیان نہ صرف ایک نیا ربط قائم ہوتا ہے بلکہ اس میں تخیل ایک سے دوسری شے کی طرف زقند بھرتا اور یوں رقص کے آہنگ کا منظر بھی دکھاتا ہے۔ مگر ایک شعری ٹکڑے کا اہم ترین وصف یہ ہے کہ اس میں ایک مکمل امیج[1] کا آہنگ ابھرتا ہے۔ یہ امیج سادہ بھی ہو سکتا ہے اور تہہ دار بھی۔ تہہ داری کی صورت میں اس کے اندر ایک ایسی معنوی پرچھائیں پیدا ہوتی ہے جو اسے متخیلہ کے کسی اور نظام (مثلاً اسطوری نظام) سے بھی منسلک کر دیتی ہے۔ یوں شاعری میں علامتی انداز کی آمیزش سے مزید نئی تہوں کا اضافہ ہوتا ہے۔ تاہم اس تہہ داری اور کینوس کی کشادگی کے باوصف شعری ٹکڑے کی بیضویت ختم نہیں ہوتی۔ میں نے یہاں بیضویت کا لفظ گشٹالٹ[2] کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ کیوں کہ بیضویت ہی سے دراصل ایک مکمل اکائی وجود میں آتی ہے۔ شے کا چپٹا پن یا اس کی تکونی صورت، اکائی کی طرف ایک قدم تو ہے لیکن یہ اکائی کی تکمیل یافتہ شکل نہیں ہے۔ چنانچہ کائنات میں بیج سے لے کر ستارے تک ہر تکمیل یافتہ شے بیضویت کی حامل ہے۔ شاعری کے ضمن میں احاطہ، ربط، فارم یا گشٹالٹ کا لفظ نہایت کارآمد ہے کیونکہ متخیلہ (جو شاعری کی جان ہے) کا امتیازی وصف ہی اکائی کی تعمیر ہے۔ یوں بھی گشٹالٹ بنانے کی صفت تخلیقی عمل کا ایک نہایت اہم پہلو ہے کیونکہ تخلیق کار جُز کو کُل سے کاٹ کر اور ایک الگ صورت میں ڈھال کر یوں پیش کر دیتا ہے کہ یہ بجائے خود ایک کُل بن جاتا ہے۔ مگر شاید اس سلسلے میں گشٹالٹ سے

---

[1] Image [2] Gestalt

بھی زیادہ کارآمد لفظ موناڈ[1] ہے۔ وجہ یہ کہ ایک عام انسان جن "اکائیوں" کو تخلیق کرتا ہے۔ وہ گشتالٹ تو ہو سکتی ہیں لیکن جب تک ان میں روح کی دھڑکن موجود نہ ہو، وہ موناڈ کہلا نہیں سکتی ایک شعری تخلیق روح کے لامحدود پھیلاؤ سے عبارت ہونے کے باعث یقیناً اس قابل ہے کہ اسے ایک جمالیاتی موناڈ کا نام دیا جائے۔ جدید ترین اردو نظم کے بعض ناقدین نے نظم کی اس اکائی کو بنظرِ تحقیر دیکھا ہے اور کہا ہے کہ نظم اس قسم کی پابندی کو قبول کرے تو مصنوعی ہو کر رہ جاتی ہے۔ ان ناقدین سے اس حد تک تو اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ منطقی انداز کی شعری تخلیق نظریاتی حد بندیوں میں محبوس ہو کر تصنع آمیز ہو جاتی ہے لیکن اس سے نظم کی اکائی یا تکمیل کا سوال اس لئے متاثر نہیں ہوتا کہ بُری تخلیق کو مثال کے طور پر پیش نہیں کیا جا سکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ کوئی بھی شعری تخلیق جب تک اپنی تکمیل کا احساس نہ دلائے اسے شعری تخلیق کہنا ہی ممکن نہیں۔ چنانچہ جدید ترین اُردو شاعری میں ایسی لاتعداد نظمیں مل جائیں گی جو آزاد تلازمۂ خیال کا نمونہ تو ہیں لیکن گشتالٹ یا جمالیاتی موناڈ کی سطح پر نہیں آ سکیں۔

جدید ترین اردو شاعری کا ذکر آیا ہے تو جملہ معترضہ کے طور پر ایک اصولی بات کا حوالہ ضروری محسوس ہونے لگا ہے۔ یعنی اس بات کا کہ خواب کا وصف اس کی آوارہ خرامی اور بے جہتی ہے جب کہ فنی تخلیق ایک وژن کو گرفت میں لینے کا اہتمام کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں فنی تخلیق اپنی جہت سے پہچانی جاتی ہے اور خواب اپنی بے جہتی سے۔ خواب کا سفر اس نیم پاگل شخص کا سفر ہے جس کے لئے راستے کی ہر پگڈنڈی ایک دلکش "دعوت" ہے جب کہ فنی تخلیق کا سفر اس

---

[1] موناڈ (جس کا سب سے بڑا علم بردار لیبنز Leibniz ہے) ایک ایسی "روحانی انفرادیت" ہے جس کے بطن میں اجتماعیت اور لامحدودیت سدا موجود ہوتی ہے۔ چنانچہ لینن Lenin نے لکھا ہے کہ موناڈ کا تصور جدلیات ہی کو پیش کرتا ہے۔

[2] Frank Kermode ——— Romantic Image P 44

کوہ پیما کا سفر ہے جو ایک خاص جہت میں رواں دواں رہتا ہے اور اپنے سفر کے دوران میں ان تمام راستوں کو مسترد کرتا جاتا تھا جو اس کی غیر شعوری جہت کے لئے سازگار نہیں۔ تاہم ایک فنی تخلیق کسی سوچے سمجھے ہوئے منصوبے یا متعین کردہ منزل کے تقاضوں کی مطیع ہرگز نہیں بنتی تو اس کے بطون میں پوشیدہ ہے — اس حد تک کہ خود فن کار کو اس بات کا علم نہیں ہوتا کہ اس کا تخلیقی عمل اسے کسی منزل پہ پہنچائے گا۔ بایں ہمہ ایک فنی تخلیق کسی نہ کسی منزل پر ضرور پہنچتی ہے۔ اگر وہ ایسا نہ کر سکے اور محض ہوا میں معلق رہے تو تکمیل سے محروم رہنے کے باعث جمالیاتی موناڈ کی سطح سے نیچے گر جاتی ہے۔ جدید ترین نظم گو شعرا کے لئے یہ ایک لمحۂ فکریہ ہے!

شعر کیونکر وجود میں آتا ہے؟ — یہ ایک ایسا سوال ہے جس کے بارے میں قریب قریب ہر قابلِ ذکر شاعر یا مفکر نے کوئی نہ کوئی خیال انگیز بات ضرور کہی ہے۔ مثال کے طور پر ورڈز ورتھ[1] کا خیال ہے کہ شعر گوئی کا وصف اُس شخص ہی کو ودیعت ہوتا ہے جو نہ صرف دوسروں کی بہ نسبت زیادہ حساس ہو بلکہ جسے ایک طویل اور گہری سوچ بچار کے مواقع بھی ملے ہوں۔ سوچ کے اس عمل کو اس نے سابقہ محسوسات کا ترجمان ہی نہیں، فرد کی عام زندگی میں داخل ہونے والے محسوسات کا رہبر بھی قرار دیا ہے۔ چنانچہ شاعری کے بارے میں اس کا یہ نظریہ ہے کہ شاعری نام ہے توانا محسوسات کے قدرتی بہاؤ کا۔ یہ اُن جذبات سے جنم لیتی ہے جن کی ایک حالتِ سکون میں بازیابی کی گئی ہو۔ مگر پھر آہستہ آہستہ سکون کی حالت باقی نہیں رہتی اور ویسے ہی توانا محسوسات پیدا ہو جاتے ہیں۔ ورڈز ورتھ کا یہ تاثر ایک ایسے شخص کا تاثر ہے جس نے اپنی زندگی کا معتد بہ حصہ فطرت کی سکون پرور آغوش میں گزارا اور سکون کی اس حالت میں اس تنہائی کو بھی چکھا جس کے بغیر فطرت اپنی نقاب کشائی میں ہمیشہ بخل سے کام لیتی ہے۔ تنہائی کے اس عالم میں جب فطرت کا تسکین دہ عمل اپنی انتہا کو پہنچتا ہے تو ایک ایسی خواب ناک اور پُراسرار فضا پیدا ہو جاتی ہے جسے ورڈز ورتھ نے بار بار

---

[1] ورڈز ورتھ

محسوس کیا اور ایک صوفی کی طرح اسے "حالتِ سکون" سے تعبیر کیا — اس فرق کے ساتھ کہ صوفی کے ہاں فطرت اور طبیعت کا یہ سکون نروان کی اس حالت کا پیش خیمہ ہے جس میں جذبات و احساسات کی تکذیب ہو جاتی ہے جب کہ ورڈزورتھ کے ہاں سکون کا یہ عالم، فطرت یا انسانی زندگی کی معمولی معمولی چیزوں اور باتوں سے وابستہ مسرت کو گہرے طور پر محسوس کرنے کا موجب ہے حتیٰ کہ شاعر پر ویسا ہی محسوساتی عالم طاری ہو جاتا ہے جو اصل تجربات کے دوران اسے حاصل ہوا تھا۔ ظاہر ہے کہ ورڈزورتھ کے یہ تصورات دراصل ایک شاعر کے تصورات ہیں اور اس لئے ان میں محسوسات کی تکذیب کے بجائے ان کی تجدید کا عمل زیادہ نمایاں ہے۔ رہا یہ سوال کہ کیا شاعر خود کو محض سابقہ محسوسات کی بازیابی تک ہی محدود رکھتا ہے تو اس سے بحث فن میں "نقل" کے نظریئے کی طرف منتقل ہو جائے گی۔ چنانچہ اس سے صرفِ نظر کرتے ہوئے ورڈزورتھ کے ہاں سچائی کے اس عنصر کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ وہ شعر کی تخلیق کے لئے جس "حالتِ سکون" کا مطالبہ کرتا ہے وہ ایک ایسا لمحۂ بے خودی ہے جس میں تمام امتیازات اور تغیرات مٹ جاتے ہیں اور لحظہ بھر کے لئے ساعتوں کا کارواں رُک سا جاتا ہے۔ نامو جود کی اس فضا ہی سے ایک عالمِ رنگ و بُو کی تخلیق ممکن ہے۔ ورڈزورتھ کے نظریئے میں سچائی کا دوسرا عنصر یہ ہے کہ وہ شعر کی تخلیق میں ماضی کو ایک محرک قرار دینے کا موید ہے۔ یہ بات اس مقبولِ عام نظریئے سے مختلف ہے جس کے مطابق معروضی دنیا اور اس کے کوائف ہی شعری تخلیق میں واحد عنصر کی حیثیت رکھتے ہیں — شیلے کا موقف یہ ہے کہ دنیا میں خیر اور حسن کے جملہ مظاہر دراصل اُس عظیم قوت کے کوندے ہیں جو زندگی کے بطون میں پوشیدہ ہے اور جو اپنے راستے کی ہر رکاوٹ کو عبور کر کے خارج کو تبدیل کرنے پر سدا مائل رہتی ہے۔ فطرت کا حسن، محبت، خیر، نیک اعمال، اچھے قوانین، فلسفہ اور فنِ لطیف — یہ سب اس مخفی قوت ہی کے مظاہر ہیں۔ بریڈلے نے شیلے کے اس اعتقاد کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس میں اُس افلاطونی نظریئے کی صدا بازگشت صاف سنائی دیتی ہے جو زندگی کی وحدت اور عالم گیری پر زور دیتا ہے۔ مگر غور کیجئے کہ شیلے کا یہ نظریہ مانا کے تصور سے بھی کس قدر قریب ہے کیوں کہ مانا ایک ایسی پُراسرار قوت ہے جو معروضی دنیا کی ہر شے میں سرایت کر سکتی ہے شیلے

کے ہاں اس مخفی قوّت کے وجود کا ایک گہرا شعور ابھرا ہے اور وہ شعر کو اس قوّت کی متعدد آوازوں میں سے ایک قرار دینے پر مصر ہے۔ اُس کے مطابق شعر اُس ازلی و ابدی حقیقت کو منکشف کرتا ہے جو کائنات کی بوقلمونی اور رنگا رنگی کے پس پُشت موجود ہے۔ تخلیقی عمل کے دوران یہی قوّت شاعر کو اپنے اظہار کے لئے استعمال کرتی ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ ایک خاص لمحے میں اس کے اندر سے خوبصورت خیالات و محسوسات اچانک روشنی کی دنیا میں نمودار ہوتے اور پھر واپس چلے جاتے ہیں۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ اس ایک لمحے میں ان تصوّرات کو لفظوں میں مقیّد کرنے کی کوشش کرے اور یوں روحانی قوّت کے ان اثرات کو برقرار رکھے جن کے بغیر زندگی کا باسی اور بے رنگ ہو جانا ناگزیر ہے ـــــ کولرج[1] نے شعر کی تخلیق میں خارج اور داخل کے انضمام کی نشان دہی کی ہے۔ یعنی جب باہر کی دنیا کے اثرات شاعر کی داخلی دنیا سے متصادم ہوتے ہیں تو اس تصادم کے نتیجے میں بالآخر ایک ایسی کیفیّت پیدا ہو جاتی ہے جس میں تمام تضادات حل ہو چکے ہوتے ہیں۔ شعر اسی کیفیّت کا دوسرا نام ہے۔ کولرج جذبے اور اس کے اظہار کی صورت (فارم) میں تفاوت کا اس طور قائل نہیں کہ فارم کو جذبے کا لباس قرار دے۔ اس کا یہ موقف ہے کہ خیال یا جذبے کے ساتھ اس کی ہیئت بھی شاعر کے باطن ہی میں نمو پذیر ہوتی رہتی ہے اور اس لئے ان دونوں میں حدِ فاصل قائم کرنا کچھ ایسا ضروری نہیں۔ کولرج کے نزدیک وہ مقام جہاں تخلیق کا عمل جاری رہتا ہے ایک ایسا دُھندلکا ہے جو ہونے اور نہ ہونے کی درمیانی حالت سے مشابہ ہے، جو نہ تو مکمّل طور پر تخیّل ہے اور نہ قطعی طور پر شعور!۔ اپنی نظم قبلائی خان کی تخلیق کا تجزیہ کرتے ہوئے کولرج نے لکھا ہے کہ وہ بظاہر تین گھنٹے تک سویا رہا لیکن اس تمام عرصہ میں تصوّرات اس کے سامنے یوں اُبھرتے رہے جیسے ان کی اشیا میں تجسیم ہو گئی ہو اور پھر یہ تصوّرات بغیر کسی شعوری کوشش کے خود ہی اظہار کے پیکروں میں منتقل بھی ہوتے رہے۔ یہ بات ظاہر کرتی ہے کہ کولرج کے ہاں "ہونے اور نہ ہونے" کے

---

[1] COLERIDGE

دیار کی دریافت اس کے اپنے تجربات ہی کا ثمر تھا۔

تخلیقی عمل کے بارے میں کچھ اور لوگوں نے بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ مثلاً جان ڈرائیڈن[1] کا یہ خیال ہے کہ تخلیق سے قبل، الجھے ہوئے خیالات ایک گہری تاریکی میں ایک دوسرے سے گتھم گتھا ہو رہے تھے (گویا شکست و ریخت کا عمل جاری تھا) کہ تخلیقی عمل انہیں اچانک روشنی میں لے آیا۔ تب ان میں سے بعض منتخب اور دوسرے مسترد ہو گئے۔ تخلیقی عمل سے قبل ایک بھرانی یا نراجی کیفیت کی طرف کچھ اور اشارے بھی ملتے ہیں مثلاً ویلیری[2] نے لکھا ہے کہ نراج[3] ذہن کی زرخیزی کی علامت ہے نیز یہ کہ شاعر کو ایک مصرعہ تو اللہ تعالیٰ سے ودیعت ہوتا ہے باقی اُسے خود دریافت کرنا پڑتا ہے اسی طرح ہربرٹ ریڈ کا یہ موقف ہے کہ شاعری نراج کی حالت سے شاعر کا فرار ہے — ییٹس نے تخلیق کے عمل میں آہنگ کی کارفرمائی کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے اور کہا ہے کہ آہنگ اپنی تکرار سے ایک ایسی سوتے جاگتے کی سی نشیلی کیفیت پیدا کر دیتا ہے جس میں شاعر ذہن کے بوجھ سے آزاد ہو کر خود کو علامتوں میں منکشف کرنے لگتا ہے — غرض لاتعداد لوگوں نے شعری تخلیق کے باب میں اپنے یا دوسروں کے تخلیقی عمل پر روشنی ڈالی ہے اور شعر کی آمد کے جملہ راستوں کو منور کرنے کی کوشش کی ہے۔ بکھرے ہوئے یہ خیالات و تاثرات مجتمع ہو کر بعض مکاتبِ فکر میں بھی متشکل ہو گئے ہیں اور شعری تخلیق کے بارے میں باقاعدہ نظریے وجود میں آ گئے ہیں۔ مثلاً ایک مکتبِ فکر کا یہ خیال ہے کہ شاعر کی باگ ڈور کسی روحانی ہستی کے ہاتھ میں ہوتی ہے جو اُسے اپنے اظہار کے لئے استعمال کرتی ہے۔ اسی بات کو بعض شاعروں نے یوں بیان کیا ہے کہ ان کے اندر کوئی جن ہے جو انہیں تخلیق پر مجبور کرتا ہے۔ چونکہ شاعر کا تخیل بالعموم تصورات کی تجسیم پر مائل ہوتا ہے اس لئے اکثر شعرا نے ایک پُراسرار اور عالم گیر قوت کو روحانی ہستی کی صورت میں محسوس کیا ہے ورنہ فکری سطح پر یہی تاثر فلسفے

---

[1] John Dryden

[2] Valery

[3] Chaos

کے عینی نظریئے کے تابع ہوکر ایک باقاعدہ مکتبِ فکر کی صورت میں بھی ابھرا ہوا ملتا ہے۔ اُوپر شبلی کے سلسلے میں ذکر ہوا کہ اس کے مطابق خیر اور حسن کے جملہ مظاہر دراصل ایک ایسی عظیم قوت کے کوندے ہیں جو زندگی کے بطون میں پوشیدہ ہے۔ قریب قریب یہی وہ صوفیانہ نظریہ ہے جس کے مطابق عالمِ شہود دراصل حقیقتِ مطلق کا پرتو (یا نقل) ہے۔ فلسفے میں اس صوفیانہ تصور کا ایک اہم علمبردار افلاطون ہے۔ بنیادی طور پر یہ وہ نظریہ ہے جس نے مشرقی ممالک میں فروغ پایا اور استخراجی طرزِ فکر کی پیداوار ہونے کے باعث خوشہ چینی کے عمل پر منتج ہوا۔ مراد یہ کہ مشرق میں تجزیے اور تحلیل کے بجائے کشف و الہام کو اہمیت ملی اور شعر بھی معروضی دنیا کا ترجمان نہیں بلکہ "اوپر" سے اترا ہوا ایک صحیفہ متصور ہوا۔ چنانچہ شاعر کو تلمیذالرحمٰن کا لقب ملا اور شعر کی تخلیق وان یا خیرات وصول کرنے کے مترادف قرار پائی۔ اس نظریئے کی یہ خوبی ہے کہ اس نے شعر کی پُراسراریت کو حقیقتِ مطلق کی پُراسراریت سے منسلک کیا اور یوں شعر کی سحر انگیز کیفیات کو مادی عوامل اور مساعی کے نتائج سے قطعاً ممیز کر دیا۔ چنانچہ غالب نے لکھا

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

اور اقبال نے لکھا۔

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

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

شعری تخلیق کے سلسلے میں ایک اور مکتبِ فکر وہ ہے جو مادی جدلیات کے فلسفے سے پھوٹتا ہے۔ مارکس کا یہ نظریہ تھا کہ انسانی تاریخ کے کسی بھی دور میں مذہب، فلسفہ، سیاست بلکہ فنونِ لطیفہ ایک بڑی حد تک پیداوار کے وسائل اور ایک کمتر حد تک اس پیداوار کی تقسیم سے جنم لیتے ہیں (واضح رہے کہ مارکس کے فلسفہ میں ہیگل اور برطانوی اقتصادیات باہم شیر و شکر ہو گئے تھے) اس بنیاد پر شعر کے بارے میں یہ تصور عام ہوا کہ یہ کشف یا الہام کا نتیجہ نہیں بلکہ معروضی دنیا اور اس کے مسائل ہی سے پھوٹتا ہے۔ جدید دور میں ماورنے تنگ نے (جو خود بھی ایک نہایت اہم شاعر اور مفکر ہے) اس نقطۂ نظر کو بڑے پیمانے پر پھیلاتے ہوئے بار بار کہا کہ انسانی خیالات نہ تو ذہن کے اندر از خود جنم لیتے ہیں اور نہ کسی آسمانی صحیفہ کی طرح نازل ہوتے ہیں بلکہ معروضی زندگی اور اس کے معاشرتی پہلوؤں کی پیداوار ہیں جس کا شعری تخلیق کے سلسلے میں یہ مطلب ہے کہ شعر وہبی یا الہامی نہیں بلکہ ارضی عوامل کی پیداوار ہے۔

تیسرا مکتبِ فکر نفسیات والوں کا ہے جن میں سے بعض نے تو فن کو جنسی خواہش کی براہِ راست سیرابی کا نعم البدل قرار دیا ہے، بعض نے اسے ازالہ یا تلافی گردانا ہے اور بعض نے زیادہ گہرائی میں اُتر کر اس کا رشتہ اجتماعی لاشعور اور اس کے آرکی ٹائپس سے جوڑ دیا ہے۔ فن کو نعم البدل قرار دینے والوں میں فرائڈ کا نام سرِ فہرست ہے۔ مگر فرائڈ کا یہ نظریہ ایک حد تک مارکسی اندازِ فکر سے بھی منسلک ہے۔ وہ یوں کہ فرائڈ نے فن کار کی شخصی زندگی کے تجربات سے قائم کیا ہے اور چونکہ یہ تجربات ماحول سے تصادم کا نتیجہ ہوتے ہیں اس لئے ظاہر ہے کہ فرائڈ فن کی تخلیق میں معروضی دنیا کے دباؤ ہی کو خاصی اہمیت بخشتا ہے۔ اس کا اصل تھیسس یہ ہے کہ وہ خواہشات جو کسی وجہ سے دبا دی جاتی ہیں، نیوراتی کیفیت یا فنونِ لطیفہ کے مظاہر کی صورت میں ابھر آتی ہے (جیسے مثلاً لیونارڈو کی تصویر میڈونا میں مصور کا وہ تعلقِ خاطر ابھر آیا تھا جو اُسے اپنی ماں سے تھا) تاہم فرائڈ نے نیوراتی کیفیت اور فنی تخلیق میں یہ فرق ضرور قائم کیا ہے کہ مقدم الذکر ذہنی علالت کی ایک صورت ہے اور موخر الذکر ارتفاع (SUBLIMATION) کی۔

جہاں فرائڈ نے انسانی اعمال کو جبلت کے تابع قرار دیا ہے اور ایڈلر نے اس موقف کا اظہار کیا ہے کہ انسان کی ذات میں چھپا ہوا سماجی رُخ انہیں جنبش میں لاتا ہے وہاں یونگ نے کہا ہے کہ انسانی اعمال آرکی ٹائپس کے ماتحت ہیں۔ تینوں اس بات پر بہرحال متفق ہیں کہ انسان کی بنیادی فطرت ہی اس کی شخصیت کی تعمیر میں حصّہ لیتی ہے تاہم ان میں سے ہر ایک نے اس فطرت کے ایک خاص رُخ ہی کو زیادہ اہمیت بخشی ہے۔ چنانچہ شعر کے سلسلے میں جہاں فرائڈ کا یہ خیال ہے کہ یہ اس جنسی خواہش کا ایک ارفع اظہار ہے جسے فن کار نے زمانے سے متصادم ہوکر دبا دیا تھا۔ وہاں یونگ نے لکھا ہے کہ شعر اس وقت جنم لیتا ہے جب فن کار اپنے اجتماعی لاشعور میں اُتر کر اس عظیم تجربے سے گزرتا ہے جس میں اُسے "انسان" کے وجود کا احساس ہوتا ہے نہ کہ "فرد" کے وجود کا۔ جب کبھی اجتماعی لاشعور ایک زندہ تجربے میں ڈھلتا ہے اور زمانے پر اثر انداز ہوتا ہے تو یہ واقعہ سب سے بڑا تخلیقی عمل قرار پاتا ہے۔ یہی وہ زمانہ ہے جس میں (WISE OLD MAN) کا آرکی ٹائپ بیدار ہوکر روحانی پیشواؤں اور فن کاروں کے ذریعے اپنا اظہار کرتا اور معاشرے کو دوبارہ متوازن بنا دیتا ہے۔ مختصر یہ کہ یونگ نے تخلیقی عمل کے تار و پود میں دو عناصر کی نشان دہی کی ہے۔ انسان کی منفرد اور نسلی تاریخ اور اس کی تکمیل پانے کی تمنا! دوسرے لفظوں میں ماضی اور مستقبل دونوں تخلیق پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ یوں کہ ماضی اُسے پیچھے سے دھکیلتا ہے اور مستقبل اسے سامنے سے بُلاتا ہے۔ تاہم یہ دونوں محرکات فرد کی ذات ہی میں پنہاں ہوتے ہیں۔

چوتھا مکتبِ فکر جمالیات کے وسیع تر موضوع کا تتمہ ہے۔ اس مکتبۂ فکر نے تخلیقی عمل میں "اظہار" کو سب سے زیادہ اہمیت بخشی ہے۔ یہ بات کہ حُسن یا فن اظہار ہی کی ایک صورت ہے۔ کیرٹ، کالنگ وُڈ، ورٹن، کروچے اور ڈیکو — ان سب نے پیش کیا ہے۔ تاہم ان میں سے کروچے کے پیش کردہ نظریے ہی کو سب سے زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔ کروچے نے لکھا ہے کہ حُسن کامیاب اظہارِ ذات کا دوسرا نام ہے۔ نیز یہ کہ ایک حسین فن پارہ دراصل وجدان پر مبنی ہوتا ہے اور وجدان کا مکرر اظہار ممکن ہی نہیں۔ کروچے کے اس نظریے کو پیش کرتے ہوئے ایم ایم شریف لکھتے ہیں[1]:

---

[1] ایم۔ ایم۔ شریف — جمالیات کے تین نظریے ص ۷۶۔

کوئی نظم، کوئی مجسمہ یا گیت فن کار کے متخیلہ میں صورت پذیر ہوتے ہی مکمل ہوجاتا ہے۔ یہ فن کار کی ذاتی ملکیت ہے اور ہوسکتا ہے کہ اوروں کو اس کی ہوا بھی نہ لگے اور وہ فن کار کے ساتھ ہی دفن ہوجائے۔ تخلیق کے محسوس عمل کو چار مدارج میں متشکل کیا جاسکتا ہے۔ (ا) تاثرات (ب) اظہار یعنی متخیلہ میں وجدانی امتزاج یا ترکیب (ج) وہ لذت جو فن کار کو اس امتزاج سے حاصل ہوتی ہے (د) اس جمالیاتی حقیقت کی مادی صورت پذیری مثلاً آوازوں، حرکتوں، خطوط اور رنگوں وغیرہ کے امتزاج سے فن پارے کی تعمیر۔ لیکن ان مدارج میں سے جس کی نوعیت صحیح معنوں میں جمالیاتی ہے وہ "ب" ہے۔ "ج" اور "د" محض تتمہ ہیں۔

کروچے کے ہاں "اظہار" پر اس قدر زور دیا گیا ہے کہ "ابلاغ" کا پہلو دب کر رہ گیا ہے۔ حالانکہ جب تک اظہار کی لفظ، سنگ یا سُر وغیرہ میں تجسیم نہ ہو اس کا وقوع پذیر ہونا ثابت ہی نہیں کیا جاسکتا۔ مگر خود ابلاغ کے سلسلے میں بھی مختلف نظریات موجود ہیں مثلاً ایک نظریہ لین دین کے کاروباری انداز سے ماخوذ ہے یعنی الف نے ایک چیز آگے بڑھائی اور ب نے بصد شکریہ قبول کرلی۔ پھر ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ اذہان کی سرحدیں مستقل نہیں ہیں۔ چنانچہ بہت سے اذہان ایسے بھی ہیں جو دوسرے اذہان کی سرحدوں میں داخل ہوسکتے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ نظریہ "جادو" سے ماخوذ ہے، چنانچہ ابلاغ کا مسئلہ یوں حل ہوتا ہے کہ ابلاغ دوسرے کے تجربے میں مکمل شرکت کا نام ہے۔ اس سلسلے میں آئی اے۔ رچرڈز کی یہ بات بہت وزنی ہے کہ نظم یا شعر قاری پر اس طرح اثر انداز ہوتا ہے کہ شعر کو پڑھ یا سن کر قاری کے ہاں وہ تجربہ جاگ اٹھتا ہے جو شاعر کے خاص تجربے کے مماثل ہے ـــــ غرض تخلیقی عمل کے سلسلے میں مختلف مکاتب فکر (یعنی، جدلیاتی، نفسیاتی، جمالیاتی وغیرہ) وجود میں آئے ہیں۔ اس ضمن میں آر۔ جی کولنگ ووڈ نے ایک مزیدار بات کہی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ فرض کیجئے کوئی شخص اپنا چشمہ گم کر بیٹھا ہے اور اب قیاس آرائیوں میں مشغول ہے۔ وہ سوچتا ہے شاید یہ کام کسی پاک روح کا ہے جو نہیں چاہتی کہ میں زیادہ کام کروں یا شاید کسی کمینے جن کا ہے جو میرے کام میں روڑا اٹکانا چاہتا ہے یا کسی مہمان کا ہے جو محض یہ ثابت کرنا چاہتا ہے کہ وہ میرا چشمہ اڑا سکتا ہے یا شاید میں نے خود ہی نادانستہ طور پر اسے چھپا دیا ہے کیونکہ اسے دیکھ کر مجھے اپنے والد بزرگوار

یاد آجاتے ہیں جن کے لئے میرے دِل میں نفرت ہے یا شائد میز کو ہلاتے ہوئے یہ چشمہ کہیں نیچے گر پڑا ہے لیکن بقول کولن وُڈ اس شخص کی یہ ساری قیاس آرائیاں قطعاً قبل از وقت ہیں ۔ اگر حقیقت محض یہ ہے کہ چشمہ اس نے اپنی ناک پر لگا رکھا ہے[1]۔ اسی طرح ایک اور صاحب[2] نے از رہِ مذاق یہ بات کہی ہے کہ ناقدین اصل تخلیق کا جائزہ لینے کے بجائے زیادہ وقت اس بات پر صرف کرتے ہیں کہ یہ تخلیق آئی کہاں سے ہے۔ ان لوگوں کی حالت اس لکڑہارے کی سی ہے جو اس بات کی تحقیق کرتا پھرے کہ اس کے کلہاڑے کے پھل کے لوہے کی دھات کہاں سے آئی ہے۔ تاہم یہ باتیں زیادہ سے زیادہ لطائف کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ورنہ تجزیے، تحقیق یا دریافت کے عمل کی افادیت سے کون انکار کر سکتا ہے؟

یوں تو بیشتر فن کاروں نے اپنے تخلیقی عمل پر کبھی نہ کبھی روشنی ضرور ڈالی ہے لیکن چونکہ شعرا کا اوڑھنا بچھونا ہی الفاظ ہیں اس لئے ان کے ہاں تخلیقی عمل کے تجزیے کا رجحان بہت عام ہے۔ میرا اندازہ ہے کہ تخلیقی عمل کے عام مزاج اور طریقِ کار کے بارے میں اکثر لوگ متفق ہیں گو اس عمل کی تہوں اور باریکیوں کو بیان کرتے ہوئے بعض کے ہاں زیادہ اور بعض کے ہاں کم روشنی کا احساس ہوتا ہے۔ شاید یہ ناگزیر بھی ہے کیونکہ تخلیقی عمل پردہ در پردہ اور حجاب اندر حجاب کیفیات کا حامل ہے اور ضروری نہیں کہ تمام شعراء کو اس کی جبلہ پرتوں کی زیارت نصیب ہوئی ہو یا وہ انہیں بیان کرنے پر یکساں طور پر قادر ہوں۔ زین بُدھ مت میں عرفان کا منتہائے مقصود ساتوری کی کیفیت متصور ہوتی ہے۔ لیکن یہ عرفان کی ابتدا بھی ہے، وجہ یہ کہ ساتوری تہ در تہ ہے اور جیسے جیسے عارف آگے کو بڑھتا ہے۔ اسے ساتوری کی نئی سے نئی سطحیں نظر آنے لگتی ہیں۔ تاہم عارف ہونے کے لئے ساتوری کی اوّلین جھلک ضروری ہے۔ یہی حال شاعر کا ہے کہ جب تک اس کی اپنی ذات میں مستور تخلیقی مشین حرکت میں نہیں آتی اس کے لئے شعر کہنا ممکن ہی نہیں۔ اس کے بعد یہ شاعر کی داخلی سکت اور مزاج پر منحصر ہے کہ وہ تخلیقی عمل کے تہ در تہ جہان کی سیاحت میں کہاں کہاں تک سفر کرتا ہے اور اس کے کس

---

[1] Vincent Tomas Creativity in the Arts P 6 [2] Allen Tate

کس پہلو سے زیادہ متاثر ہوتا ہے۔ چنانچہ ہر سچا شاعر تخلیقی عمل سے تو بہرحال گزرتا ہے لیکن جب وہ اس عمل کا تجزیہ کرتا ہے تو اس کے اسی پہلو کو زیادہ اہمیت دیتا ہے جو تخلیق کے خاص لمحے میں اس پر اثر انداز ہوا تھا یا جس تک اسے رسائی حاصل ہو سکی تھی۔ مثلاً بعض شعراء نے اپنے اس تجربے کو بیان کیا ہے کہ شعر ایک عالمِ خود فراموشی میں جنم لیتا ہے۔ یعنی ایک ایسے لمحے میں وارد ہوتا ہے جب شاعر اپنے گرد و پیش سے منقطع ہو جاتا ہے۔ اسی طرح بعض نے اپنے اس تاثر کو پیش کیا ہے کہ کوئی پُراسرار کیفیت شاعر کے داخلی نظام میں داخل ہو کر اسے توڑ پھوڑ دیتی ہے یا اسے بہالے جاتی ہے اور وہ خود پوری طرح اس کی گرفت میں آجاتا ہے۔ اسی کیفیت کو بعض نے جن یا روحانی ہستی کا نام دیا ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ کوئی نغمہ دبے پاؤں آکر شاعر پر چھا جاتا ہے اور وہ اس نغمے کی مدھر الاپ میں معروضی دنیا سے منقطع ہو کر کسی غیر مرئی جسم میں ڈھل جاتا اور تخلیق کرنے لگتا ہے۔ شعری امیج کی آمد کا تجزیہ کرتے ہوئے بھی بعض نے اپنے اس تاثر کا اظہار کیا ہے کہ "امیج نامعلوم" سے ایک جست کے ذریعے وجود میں آتا ہے۔ چنانچہ الہام اور عرفان کی باتیں ہونے لگتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان تمام شعراء نے تخلیقی عمل کی کارفرمائی تو دیکھی ہے لیکن اس کے اُسی حصے کو وضاحت سے بیان کیا ہے جس سے وہ تخلیق کے لمحے میں بطورِ خاص متاثر ہوئے تھے۔ چنانچہ بعض کے ہاں خود فراموشی یا انزاج کی حالت کا ذکر نسبتاً زیادہ ہے، اور بعض کے ہاں تخلیقی جست یا آہنگ سے لَس کی کیفیت زیادہ اہم قرار پائی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان شعرا میں سے کسی ایک کا تاثر تخلیق کے سارے عمل کا احاطہ نہیں کرتا۔ احاطہ کرنا تو جبھی ممکن ہے کہ جملہ تاثرات کو ان کے صحیح مقامات پر جائز کر کے تخلیقی عمل کی مختلف تدریجات پر مشتمل ایک پوری تصویر کو نظر کے سامنے لانے کی کوشش کی جائے ورنہ کسی ایک تاثر کو تمام تر اہمیت تفویض کرنے سے تخلیقی عمل کی زیادہ سے زیادہ ایک ادھوری جھلک ہی حاصل ہو سکتی ہے۔

تخلیقی عمل

(۹)

تخلیقی عمل کا ڈراما فنونِ لطیفہ ہی نہیں، زندگی کے دوسرے شعبوں میں بھی ایک سے جزر و مد اور ترتیب و تناسب کے ساتھ نمودار ہوتا ہے۔ مثلاً خالص حیوانی سطح کا تجزیہ کرتے ہوئے کوہلر[1] اس نتیجہ پر پہنچا کہ جب کوئی گتھی سامنے آتی ہے تو بندروں کے ہاں اسے حل کرنے کی نامشکور مساعی کے بعد تشکیک اور مُردنی کا وقفہ آتا ہے جس کے فوراً بعد وہ گتھی کو سلجھانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں مُردنی یا تشکیک تخلیقی عمل کا ایک اہم سنگِ میل ہے کہ یہ نزاج کی حالت پر منتج ہوتا ہے اور "نزاج" تخلیق کا پیش رو ہے۔ دراصل جب تک عادت اور تکرار کے ایک مروج نظام کو ملیا میٹ نہ کیا جائے، نئی جہت کے امکانات روشن نہیں ہو سکتے۔ عادت اور تکرار کا یہ نظام منجمد روایات اور فرسودہ رسوم سے لے کر خود تخلیق کار کی ذات کے بوجھل اور پٹے ہوئے اسلوب تک پھیلا ہوتا ہے۔ گویا تخلیق کار کا اپنا وجود بھی تخلیق کے راستے کا سنگِ گراں ہے۔ جب تک وہ اسے عبور نہ کرے، خالق کے منصب پر فائز نہیں ہو سکتا۔ عبور کرنے کا یہ عمل دراصل "قدیم" کو ریزہ ریزہ کرنے اور یوں اس سے نجات پانے کا عمل ہے، مگر سوال یہ ہے کہ کیا توڑنے پھوڑنے کا یہ رجحان یکایک وارد ہوتا ہے یا اس

---

[1] Kohler ——— The Mentality of Apes P 181

کے پسِ پشت مدارج کا کوئی طویل سلسلہ بھی کارفرما ہے۔ فنونِ لطیفہ ہی نہیں، تخلیق کی دوسری کاوشوں میں بھی مدارج کا یہ طویل عمل موجود ہے۔ مثلاً گراہم ویلیس[1] نے مشہور جرمن سائنس دان ہلموز[2] کے اس بیان سے جو اس نے اپنے تخلیقی عمل کے بارے میں دیا تھا یہ نتیجہ اخذ کیا کہ تخلیق کار کا عمل چار واضح مدارج پر مشتمل ہے — تیاری[3]، پرورش[4]، تنویر[5] اور تصدیق[6]۔ کیتھرائن پیٹرک[7] نے تخلیقی عمل کے بارے میں بہت سے تجربات کر کے نہ صرف گراہم ویلیس کے نظریے کی تصدیق کی بلکہ ان چاروں مدارج کا پوری طرح تجزیہ بھی کیا۔ مثلاً اس نے لکھا کہ "تیاری" کا مرحلہ وہ ہے جس میں فن کار کسی بھی مسئلہ کے بارے میں زیادہ سے زیادہ معلومات حاصل کرتا ہے۔ معلومات کا یہ کچا مواد قطعاً غیر شعوری طور پر اکٹھا ہوتا رہتا ہے جیسے مثلاً کولرج کی نظم The Ancient Mariner میں اس کے برسوں پر پھیلے ہوئے تاثرات جمع ہو گئے تھے۔ تخلیقی عمل کا یہ مرحلہ جذباتی سطح کی تشکیک اور احساسِ ناکامی سے عبارت ہوتا ہے۔ دوسرا مرحلہ پرورش ہے جس میں فن کار تیاری کے مرحلے کی ناکامی سے اکتا کر تخلیقی عمل سے بظاہر دست کش ہو جاتا ہے اور زندگی کے دوسرے معاملات میں دلچسپی لینے لگتا ہے مگر بنیادی خیال مختلف اوقات میں اپنا روپ بدل بدل کر اس کے سامنے آتا ہی رہتا ہے۔ جذباتی سطح پر یہ بے قراری اور تشنج کا مرحلہ ہے۔ تیسرا مرحلہ "تنویر" ہے جس میں وہ خیال جو فن کار کے باطن میں گویا پک رہا تھا، اچانک صورت پذیر ہو کر اس کے سامنے آ جاتا ہے۔ جذباتی سطح پر یہ مرحلہ انتہائی مسرت، تسکین اور "اوپر اٹھنے" کی کیفیت سے مملو ہوتا ہے۔ آخری مرحلہ "تصدیق" جس میں تخلیق کار اپنی تخلیق کی نوک پلک سنوارتا ہے۔ یہی وہ مرحلہ ہے جسے "نوے فی صد پسینہ" کا نام ملا ہے اور جو طویل ریاضت اور محنت کے باعث جذباتی اعتبار سے خاصا صبر آزما ہوتا ہے۔

۱ے Graham Wallace ——— The Art of Thought P 79 – 80

۲ے Helmohltz

۳ے Preparation ۴ے Incubation ۵ے Illumination

۶ے Verification ۷ے Katherine Patrick: What is Creative Thinking P 90

تخلیقی عمل میں مدارج کا یہ سلسلہ مذہب کے تار و پود میں بھی مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً سدھارتھ کی زندگی کو لیجئے کہ اس کے سامنے زندگی کی فنا اور بقا کا مسئلہ تھا اور وہ شعوری طور پر اسے حل کرنے کی کوشش میں تھا۔ چنانچہ وہ اس ضمن میں تمام اطراف سے تاثرات قبول کرنے پر مائل ہوا۔ اس نے موت، علالت اور بڑھاپے کو دیکھا اور اس کے لئے فنا اور بقا کی گتھی سلجھنے کے بجائے الجھتی چلی گئی (ٹائن بی کی منطق کو ملحوظ رکھیں تو یہ گویا ایک چیلنج تھا جس سے عہدہ برآ ہونے کے لئے سدھارتھ کا سارا داخلی نظام متحرک ہو گیا)، اس کے بعد وہ اپنی ذات میں پوری طرح ڈوب گیا۔ بڑ کے درخت کے نیچے طویل تپسیا کا مطلب ہی یہ ہے کہ وہ اپنی زندگی کے مروّج نظام سے کنارہ کش ہونے بلکہ اسے توڑنے پھوڑنے کے عمل میں مبتلا ہوا۔ بڑ کی مادرانہ حیثیت بھی ہے یعنی بڑ ماں کے آغوش کی طرح ہے جس میں بچہ خارجی زندگی سے منقطع ہو کر مکمل طور پر آرام کرتا ہے۔ اس لئے یوں سمجھئے کہ جب سدھارتھ اپنی ذات میں سمٹا تو اس نے اپنے سارے شعوری نظام کو ریزہ ریزہ کر دیا اور تب مکمل نراج کی اس حالت میں سے وہ کیفیت طلوع ہوئی جو سراسر روشنی، خیر اور صداقت تھی۔ مراد یہ کہ سدھارتھ کے ہاں نروان حاصل کرنے کا عمل مسئلہ پر غور و خوض کرنے، ذات میں سمٹ کر شعور کو ملیامیٹ کرنے اور پھر ایک جست کے ذریعے "روشنی" کو گرفت میں لینے ہی کا عمل تھا۔ دیگر مذاہب میں بھی مکمل آرام کرنا، تنہا ہونا، یا عبادت اور ریاضت کے مراحل سے گزرنا، روحانی قلبِ ماہیت کے لئے از بس ضروری قرار پایا ہے۔ نفسیات نے ذات میں سمٹنے کے اس عمل کو "سفرِ شب"[1] کا نام دیا ہے جو نہایت موزوں ہے۔ مذاہب کی طرح فنونِ لطیفہ میں بھی فرد خارج سے یکایک منقطع ہو کر خود فراموشی کے ایک عالم میں چلا جاتا ہے اور پھر جب اس کیفیت سے بیدار ہوتا ہے تو خود کو ایک نئی روحانی سطح پر فائز پاتا ہے۔ ایک عالم میں "سونے" اور دوسرے میں "بیدار" ہونے کا یہ عمل فنی تخلیق کی صورت میں خود کو ظاہر کرتا ہے گویا شاعر شعر کے پیکر میں اپنی ذات کے بکھرنے اور پھر از سرِ نو وجود میں آنے کے عمل کو دیکھتا ہے۔ چونکہ ذات

---

[1] The Night Journey

کی ان دونوں صورتوں میں زمین اور آسمان کا فرق ہے اور ان کا درمیانی وقفہ فہم وادراک سے ماورا ہے اس لئے جست یا تقلیب کے لفظ ہی سے اس کی نشان دہی ممکن ہے۔

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

انسان کا باطن ایک بیکراں سمندر کی طرح ہے (امرت منتھن کی کہانی کے پیش نظر اسے دودھ کا ٹھہرا ہوا سمندر کہہ لیجئے)، اس سمندر کی سطح پر ایک طرف تو وہ انسانی تجربات بکھرے پڑے ہیں جن کی نوعیت نسلی اور تاریخی ہے اور جن میں لاکھوں نسلوں کے تاثرات مقید ہیں اور دوسری طرف وہ تجربات جو فنکار اپنی محدود اور مختصر زندگی میں خارجی دنیا سے قبول کرتا ہے۔ نسلی تجربات اس کچے مواد پر مشتمل ہیں جن سے اسطوری اور مذہبی نظام جنبش میں آتا ہے اور انفرادی تجربات وہ ہیں جن میں فن کار کی اپنی زندگی کے حالات وواقعات منعکس ہوتے ہیں۔ نسلی تجربات مزاجاً مادری ہیں کیوں کہ سائکی میں ایک طویل عرصہ تک قید رہنے کے باعث ان کا اضطراری عمل مدھم پڑ چکا ہے جب کہ شخصی اور عصری تجربات فرد کی زندگی کے بہت قریب ہونے کے باعث مضطرب اور بے قرار ہیں اور اس لئے مزاجاً پدری نظام سے منسلک ہیں۔ اب صورت کچھ یوں اُبھرتی ہے کہ فن کار کی سائکی میں نسلی اور شخصی تجربات (سُر اور اُسر، بیضہ اور جرثومہ) بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔ لیکن متصادم حالت میں نہیں۔ علاوہ ازیں وہ ایک عرصہ سے جمع ہوتے ہوتے ایک "بوجھ" سا بن چکے ہوتے ہیں۔ پھر کسی روز اس کی زندگی میں کوئی واقعہ نمودار ہوتا ہے۔ یہ واقعہ بڑا بھی ہو سکتا ہے جیسے زین العابدین عارف کی موت اور بظاہر معمولی بھی جیسے ایک طمانچہ[1]۔ لیکن اگر یہ واقعہ فن کار کے باطن کو مس کرنے میں کامیاب ہوتا ہے تو

---

[1] انگلیاں پانچ — طمانچے کا نشاں
زندگی ان سے نہیں بچ سکتی — یوسف ظفر

اس کی حیثیت ایک بلبلے کی سی ہو جاتی ہے (امرت منتھن کی کہانی میں اس واقعہ کو اس "ترشنا" کے روپ میں دیکھنا چاہیئے جو دیو تاؤں کے ہردے میں پیدا ہوئی کہ وہ شکتی مان ہو جائیں) مراد یہ کہ فن کار کی ساری شخصیت اس ایک لمحے پر مرتکز ہو جاتی ہے جس میں کوئی واقعہ ایک جذباتی گرد باد میں ڈھل کر فن کار کے باطن میں داخل ہوتا اور اُن جملہ نسلی اور شخصی تجربات کو ایک دوسرے سے متصادم کر دیتا ہے جو ایک عرصۂ دراز سے آہستہ آہستہ جمع ہو رہے تھے (امرت منتھن کی کہانی میں یہ وہ مقام ہے جہاں اسُروں اور دیو تاؤں نے مِل جُل کر دودھ کے سمندر کو بلویا تھا) یہ گرد باد طوفانِ نوحؑ کے مانند بھی ہے کہ اس کے نتیجے میں کسی شے کی انفرادیت یا وجود باقی نہیں رہتا بلکہ ہر شے ایک بے کنار اور بے ہیئت مزاج میں ڈھل جاتی ہے۔ فن کار کے لئے یہ ایک ایسی بحرانی کیفیت ہے جس میں مبتلا ہوتے ہی اس کا سانس رُکنے لگتا ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ اگر وہ چندے اور اس کیفیت کی زد میں رہا تو یہ اس کی ذات کو بھی ملیامیٹ کر دے گی۔ فرائڈ کے نظریے پر ایمان لے آئیں تو یہ بحرانی کیفیت فرد کی اپنی طلب کا نتیجہ قرار پائے گی اور جبلّتِ مرگ کے تحت شمار ہو گی۔ مگر حقیقت یہ بھی ہے کہ موت اور انتشار کو سامنے پا کر خود فن کار کے اندر سے تحفظِ ذات کا جذبہ ابھرتا ہے اور وہ خود کو از سرِ نو خلق کرنے کے لئے سرگرم ہو جاتا ہے (اساطیر میں اس کام کے لئے کشتی یا صندوق وغیرہ کو بروئے کار لایا گیا تھا، کہانی کے مطابق جب دودھ کے ساگر کو بلو لیا گیا تو اس میں سے امرت (یعنی مکھن) برآمد ہوا جسے پیتے ہی دیو تاؤں کی شکتی بحال ہو گئی۔ تخلیق کے باب میں یوں کہنا چاہیئے کہ فن پارہ مزاج کے دھندلکوں سے طلوع ہوا اور فن کار کو زندۂ جاوید کر گیا۔

دوسری مثال کوزہ گری کے فن سے ماخوذ ہے۔ یوں بھی کوزہ گری انسان کا ایک نہایت قدیم فن ہے۔ یہ مجسمہ سازی سے بہت قریب ضرور ہے لیکن ان دونوں میں مابہ الامتیاز یہ ہے کہ مجسمہ سازی ایک بڑی حد تک اصل کی نقل اتارنے کا فن ہے جب کہ کوزہ گری اصلاً تجریدی ہے گویا کوزہ گری پیور آرٹ[1] کے زمرے میں آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ کوزے کی تخلیق کا عمل فنی تخلیق کو سمجھنے

---

[1] Pure Art

میں بہت مفید ثابت ہو سکتا ہے۔

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

زمانہ، جہاں زاد وہ چاک ہے جس پہ مینا و جام و سبو
اور فانوس و گلداں
کے مانند بنتے بگڑتے ہیں انساں
میں انساں ہوں لیکن
یہ نو سال جو غم کے قالب میں گزرے
حسن کوزہ گر آج اک تودۂ خاک ہے جس
میں نم کا اثر تک نہیں ہے
جہاں زاد، بازار میں صبح عطار یوسف
کی دکان پر تیری آنکھیں
پھر اک بار کچھ کہہ گئی ہیں
ان آنکھوں کی تابندہ شوخی
سے اٹھی ہے پھر تودۂ خاک میں نم کی ہلکی سی لرزش
یہی شائد اک خاک کو گل بنا دے

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

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

اور ترے بُت میں ہے کچھ پیکر مرا
زندگی کی کون سی طاقت بتا
تجھ کو کر سکتی ہے مجھ سے اب جُدا؟

چکنی مٹی اور پانی کو گوندھنے کا یہ عمل بلونے کے عمل سے مشابہ ہے (اور آخر آخر میں نراج کے عالم کو وجود میں لے آتا ہے) مراد یہ کہ گِل کی تیاری "قدیم" اور اس کی صورتوں کو ملیامیٹ کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔ یہ وہ مقام ہے جو تخلیق سے ذرا پہلے وارد ہوتا ہے اور جہاں کوزہ گر (فنکار) کا سانس رُکنے لگتا ہے اور وہ اپنے بکھرے ہوئے وجود کو بچانے کی کوشش کرتا ہے۔ نراج جس قدر محیط اور سانس رکنے کا عالم جس قدر شدید ہوگا، فن کار کا داخلی کرب بھی اسی نسبت سے زیادہ ہوگا۔ اور کرب سے نجات پانے کی خواہش بھی اسی قدر توانا ہوگی۔ مگر یہ خواہش جسمانی فرار پر منتج نہ ہوگی بلکہ ایک نئے وژن یا شبیہہ کے واسطے ہی سے سیراب ہوگی۔ گویا نراج میں مبتلا ہونے پر فن کار کے باطن میں آزاد ہونے کی ایک تیز سی خواہش پیدا ہوتی ہے جس کی تکمیل اسی صورت میں ممکن ہے کہ وہ ہست اور وجود کی زیریں سطح سے حسّیت بھر کر اس بالائی منزل تک آجائے جہاں یہ شبیہہ طلوع ہو گئی ہے۔ سانس رکنے کے عالم سے نجات پانے کی یہی ایک صورت ہے کہ وژن یا شبیہہ فن کار کے احساسی افق پر نمودار ہو اور وہ اسے گرفت میں لینے کے لئے اوپر اُٹھ آئے۔ دراصل تخلیق کے دوران فن کار زندگی اور موت کی جنگ میں مبتلا ہوتا ہے۔ اس کا سارا وجود ایک لمحے پر مرتکز ہو چکا ہوتا ہے کہ کسی طرح وہ اپنے ہی بکھراؤ سے اوپر اُٹھ کر خود کو بچا لے۔ مگر کیسے؟ کیونکہ جب تک فن کار تخلیقی طور پر پوری طرح فعّال نہ ہو وہ اپنی اس خواہش کی تکمیل سے معذور رہے گا بس یہی وہ مقام ہے جہاں اس کا کرب اپنی انتہا کو پہنچتا ہے اور وہ تشنّج کی حالت میں ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے قطعاً غیر شعوری طور پر اس غیر مرئی آہنگ کے لمس سے آشنا ہوتا ہے۔ جو تمام صورتوں اور کیفیتوں کے پسِ پُشت موجود ہے۔ اس آہنگ کے اندر صورتوں کے مرکز[1] تو موجود ہیں لیکن خود صورتیں ناپید ہیں۔ کوزہ گری کی مثال

---

[1] Nucleus

میں یہ وہ مقام ہے جہاں کوزہ گر کا پاؤں چاک کے پہیئے کو مَس کرتا ہے اور چاک اس کا تیر اور لٹو کی طرح گھومنے لگتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ غیر مرئی آہنگ کی بے ہیئت اور بے کنار کیفیت کو چھونے کے لئے زندگی اور اس کے تجربات اور مظاہر کا پہلے بے ہیئت اور بے نام ہونا لازمی ہے ورنہ آہنگ سے ان کا سجوگ ناممکن ہوگا۔ چنانچہ اسی لئے تخلیق سے پہلے صورتوں کی شکست و ریخت ضروری ہے تاکہ موجود کی دنیا اور ناموجود کے عالم میں تفریق باقی نہ رہے۔ جب تک یکجائی بلکہ یکتائی کی یہ کیفیت وجود میں نہ آئے فن کار غیر مرئی آہنگ کو مَس نہیں کر سکتا اور یوں تخلیق کے ذریعے اپنی ذات کو بچانے میں کامیاب بھی نہیں ہو سکتا۔ کوزہ گری کے عمل میں چاک کا پہیہ (آہنگ) کوزہ گر کو پیچھے سے دھکیلتا ہے اور وژن یا شبیہہ جس کی تجسیم پر کوزہ گر کی بقا کا دار و مدار ہے، اسے سامنے سے اپنی طرف بلاتی ہے دوسرے لفظوں میں آہنگ، فن کار کی تخلیقی مشین کو چلانے ہی کا باعث نہیں بلکہ لفظوں، رنگوں اور سُروں کے انتخاب میں بھی فن کار کا معاون ہے جب کہ وژن کو ارسطو کے Prime Mover کا متبادل سمجھنا چاہیئے کہ وہ آزادی کی ایک منزل بن کر فن کار کو اپنی طرف بلاتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ فن کار کس طرح اس وژن تک رسائی پائے گا؟ کوزہ گری کی مثال کو سامنے رکھیں تو اس سوال کا جواب چاک پر کوزہ بننے کے عمل سے بآسانی اخذ کیا جا سکتا ہے۔ یعنی یہ کہ کوزہ گر چاک پر گِل کا ایک ٹکڑا رکھتا ہے اور اپنے ہاتھوں کے لمس سے اس گِل میں اس وژن کی تجسیم کرتا ہے۔ جو اس کے احساس کے افق پر طلوع ہو گیا تھا۔ لیکن جس کے خد و خال سے وہ واقف نہیں تھا۔ جس طرح اساطیر کے مطابق کائنات کی تخلیق آبی انتشار" گھراؤ یا بے ہیئتی (زراج) کی حالت سے ہوئی تھی۔ بالکل اسی طرح فنی تخلیق بھی ایک بے پایاں حالتِ ناموجود سے جنم لیتی ہے۔ اس کا پہلا مرحلہ وژن کا طلوع ہے اور دوسرا وژن کی تجسیم۔ تاہم ان دونوں مرحلوں میں کوئی زمانی بُعد نہیں ہوتا بلکہ یہ ساتھ ساتھ نازل ہوتے ہیں۔ کوزہ گر بھی گِل کی بے ہیئتی ہی سے وژن کی تجسیم کرتا ہے اور یوں اپنی ریاضت اور تربیت کے ثمر کو نیز اپنے باطن کی بہجت اور طلب کو اس عمل میں پوری طرح سمو دیتا ہے۔ گویا وژن کی تجسیم میں ایک طرف "آہنگ" کا ہاتھ ہے اور دوسری طرف فن کار کی پوروں کے لمس کا۔ مگر وژن کی صورت پذیری جس کچے مواد سے ہوتی ہے۔ اس کا پہلے بے ہیئت اور

بے صورت ہونا بلکہ ناموجود کے زمرے میں آنا ضروری ہے۔ یوں تخلیق کے پس پشت کسی منطقی یا شعوری عمل کی کہانی ناپید ہو جاتی ہے اور تخلیق یوں سامنے آتی ہے جیسے اوّل اوّل کائنات عدم سے وجود میں آئی تھی۔

پنجاب کے صوفی شاعر بُلھے شاہ کے بارے میں کہا گیا ہے کہ جب وہ "بھید کی بات" جاننے کے لئے اپنے مرشد شاہ عنایت کے پاس پہنچا تو اس وقت مرشد کیاری سے پنیری اکھیڑ کر کھیت میں لگا رہے تھے۔ انہوں نے بلھے شاہ کا سوال سُنا تو برملا کہا ؎

بُلھیا رب دا کی پاونا ایتھوں پٹنا، اوتھے لاونا

(اے بُلھے! رب کا پانا کیا مشکل ہے۔ یہاں سے اکھیڑو وہاں لگا دو)

یہی تخلیقی عمل کا عطر بھی ہے کہ اس کے ذریعے تخلیق کار ایک عام مروج، پٹی ہوئی سطح سے اکھڑ کر ایک نئی اور ارفع سطح پر فائز کرتا ہے اور یوں حقیقت کے ایک نئے اور کشادہ ... کی ... جھلک پانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

۲

تخلیقی عمل کے مختلف مدارج کی نشان دہی کرتے ہوئے اس ایک بات کو ملحوظ رکھنا بہت ضروری ہے کہ ہر شخص تخلیق کار کے منصب پر فائز نہیں ہو سکتا۔ تجربہ شاہد ہے کہ ایک شخص جو عالم و فاضل ہونے کے علاوہ ایک نفیس اور شستہ ذوقِ نظر سے بھی فیض یاب تھا ہزار کوشش کے باوجود تخلیق کار کے منصب تک نہ پہنچ سکا جب کہ بعض اوقات ایک اَن پڑھ شخص نے بھی تخلیقی اُپج کا بے پناہ مظاہرہ کر دیا جس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیق کار وہ نہیں جسے علوم پر دسترس حاصل ہے یا جو تخلیق کے معائب و محاسن سے آگاہ ہے بلکہ وہ جسے قدرت کی طرف سے تخلیقی اوصاف ودیعت ہوئے ہیں۔ میں نے اپنی اس کتاب میں ان تخلیقی اوصاف کو ایک وہبی میلان کے طور پر قبول کیا ہے اور اس بات سے کوئی سروکار نہیں رکھا کہ یہ الف کو کیوں حاصل ہوا اور ب کیوں اس سے محروم رہا۔ جس طرح حیاتیات نے نوعی ارتقا کو اُس تقلیب (MUTATION) کا نتیجہ قرار دیا ہے جو جین (GENE) میں کسی بنیادی تبدیلی سے وجود میں آتی ہے اور جانور یا پودے کی نسل کو بدل دیتی ہے (مگر جس کے محرکات نظروں سے اوجھل رہتے ہیں) بالکل اسی طرح ایک تخلیق کار کے ہاں تخلیق کا وصف وہبی اور پیدائشی ہوتا ہے اور وہ اسے اپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے۔ ریاضت اور تربیت کا عمل اس وہبی میلان کو جِلا تو بخش سکتا ہے اسے

جنم نہیں دے سکتا۔ بے شک بعض اوقات ماحول کی ناسازگاری کے باعث ایک تخلیق کار اپنی تخلیقی اُپج کو بروئے کار لانے سے معذور بھی رہ جاتا ہے مثلاً اگر وہ تربیت و ریاضت کے عمل سے محروم رہے تو قیاس غالب ہے کہ اُس کے بطون میں پنہاں تخلیقی مشین ہی زنگ آلود رہ جائے گی اسی طرح اگر تخلیق کار کی زندگی تجربات کی بوقلمونی سے ناآشنا ہے نیز وہ سوچ اور زندگی کرنے کی لگن سے بھی پوری طرح فیض یاب نہیں تو قدرتی طور پر اُس کے بھی گہرائی اور نکھار پیدا نہ ہو سکے گا۔ مگر دوسری طرف اس بات سے بھی انکار مشکل ہے کہ اگر کوئی تخلیقی اُپج ہی سے محروم ہے تو پھر ریاضت، تربیت اور ریاست کے ہزاروں جتن بھی اُسے تخلیق کار کا منصب عطا نہیں کر سکتے۔ ایک تخلیق کار بنیادی طور پر فطرت کا عطیہ ہے مگر وہ زندگی کے چُونے گارے کو استعمال کرنے پر بہر حال مجبور ہے کہ ایسا کئے بغیر وہ اپنا ابلاغ کر ہی نہیں سکتا۔

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

کچے مواد کا دوسرا حصّہ اُن تجربات پر مشتمل ہے جن میں سے بعض مزاج کے اعتبار سے منفعل اور بعض فعّال ہوتے ہیں۔ منفعل تجربات میں وہ تمام نسلی عناصر شامل ہیں جنہیں فن کار ورثے کے طور پر حاصل کرتا ہے۔ انسانی سائکی عمر و عیار کی زنبیل کی طرح ہے کہ اس میں ہزاروں نسلوں

کے اجتماعی تجربات واضح نقوش کی صورت میں محفوظ ہوتے چلے گئے ہیں۔ ان تجربات میں سے بعض تو نوعیت کے اعتبار سے جبلّی ہیں۔ یہ گویا ان کی حیوانی سطح ہے مثلاً فرار اور پیکار یا جنس اور ماں کے میلانات وغیرہ۔ ان خاص میلانات کی حد تک انسان اور حیوان میں مشکل ہی سے کوئی بُعد نظر آئے گا۔ دُوسرے تجربات نوعیت کے اعتبار سے علاماتی یا اشاراتی ہیں اور بطور (ARCHETYPAL IMAGE) انسانی سائکی میں موجود ہوتے ہیں یہ وہ تجربات ہیں جو انسانی معاشرے اور اس کے ثقافتی اور تہذیبی پہلوؤں سے متعلق ہیں۔ روحانی اور اساطیری رُجحانات بھی ان تجربات ہی کی بدلی ہوئی صورتیں ہیں۔

منفعل تجربات کے برعکس فعال تجربات وہ ہیں جنہیں تخلیق کار اپنی حیاتِ مختصر میں حاصل کرتا ہے اور جو گھر، تعلیمی ادارہ، صحت یا علالت، واقعات و حادثات نیز سیاسی، سماجی، قومی اور بین الاقوامی حالات، علمی انکشافات اور معروضی زندگی کی جملہ سطحوں سے اخذ کردہ تاثرات پر مشتمل ہوتے ہیں۔ انہی فعال تجربات میں اُس شدید ردِّ عمل کو بطورِ خاص شامل سمجھنا چاہیئے جو فلسفے کے میدان میں مجرّد خیال کی بالادستی کے خلاف نمودار ہوا اور جس نے جوہر (ESSENCE) کے مقابلے میں موجود (EXISTENCE) کو اولیت کا حامل قرار دیتے ہوئے فرد کے اُن محسوسات کو سامنے لانے کی کوشش کی جو کراہت (NAUSEA) یاسیت (DESPAIR) اور بے معنویت (ABSURDITY) کی صورت میں ظاہر ہوئے۔ یہ سب تجربات نوعیت کے اعتبار سے متحرک اور فعال ہیں اور انسانی سائکی میں لحظہ بہ لحظہ شامل ہوتے رہتے ہیں۔ اب انسانی سائکی کو ایک ایسے حوض کی صورت میں تصور کیجئے کہ جس کی تہ میں تو منفعل تجربات بیٹھے ہوئے ہیں لیکن جس کی سطح پر فعال تجربات انتہائی بے قراری کی حالت میں تیر رہے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں کسی بھی وقت ایک تخلیق کار کے باطن میں لاشعوری عوامل کے ساتھ ساتھ شعوری عوامل بھی موجود ہوتے ہیں لیکن ان کے درمیان ایک قدرتی فاصلہ قائم رہتا ہے اور وہ آپس میں ہم کنار نہیں ہو پاتے۔ پھر یکایک تخلیق کار کی زندگی میں کوئی واقعہ نمودار ہوتا ہے۔ یہ واقعہ بڑا بھی ہو سکتا ہے اور بے حد

معمولی بھی لیکن اگر اس واقعہ سے ایک ایسا جذباتی دھچکا پیدا ہو جو (لنگر کی طرح) تخلیق کار کے باطن (حوض) میں ایک تموج سا پیدا کر دے تو اس کے نتیجے میں تہہ میں بیٹھے ہوئے منفعل عناصر (جو مزاجاً مادری ہیں) سطح پر تیرتے ہوئے فعّال عناصر سے (جو مزاجاً پدری ہیں) متصادم ہو جائیں گے اور یوں اس شدید طوفان کا آغاز ہوگا جسے اساطیر میں امرت منتھن اور مذاہب میں طوفانِ نوح کا نام ملا ہے اور جس میں جملہ فعال اور منفعل عناصر ایک دوسرے سے ٹکرا کر بے ہیئت ہو جاتے ہیں دراصل مروجہ صورتوں کا بوجھل وجود ہی تخلیق کے راستوں کا سنگِ گراں ہے۔ بعینہٖ جیسے کوئی تشبیہ کثرتِ استعمال کے باعث اپنی معنوی پرچھائیں سے محروم ہو کر تخلیق کے لیے ایک رکاوٹ سی بن جاتی ہے۔ پھر تخلیق کار کی اپنی زندگی بھی ہے جو عادات اور رجحانات کی مشینی تکرار کے باعث پِٹ پِٹا کر بیضوی صورت اختیار کر چکی ہے۔ لہٰذا جب تک وہ اپنے وجود کی بیضویت اس کے بوجھل پن کو عبور نہ کرے تخلیق کاری میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ اس مقام پر تخلیق کار اور ایک عارف کے طریقِ کار میں ایک گہری مماثلت کا احساس بھی ہوتا ہے کیوں کہ جہاں تخلیق کار وجود کے بوجھ سے دست کش ہونے پر ہی کچھ تخلیق کرنے میں کامیاب ہو سکتا ہے وہاں عارف بھی خواہشات کے بوجھ سے نجات پا کر ہی معرفت کے مقام کو چھوتا ہے مگر ان دونوں میں ایک اہم فرق یہ ہے کہ عارف تو جسم اور اس کی خواہشات کی نفی کا قائل ہے جب کہ تخلیق کار وجود کو ایک نئی زندگی بخشتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں عارف وجود کی تکذیب کرتا ہے اور تخلیق کار اس کی تطہیر! ہوتا یوں ہے کہ منفعل اور فعال تجربات کی آویزش سے سائکی میں تراج (CHAOS) کی ایک ایسی صورت پیدا ہو جاتی ہے جو خود تخلیق کار کے وجود کے لیے بھی ایک خطرہ ہے۔ چنانچہ تخلیق کار تراج کے اس طوفان میں ایک بے پتوار ناؤ کی طرح ڈولنے لگتا ہے اور شدید بحرانی کیفیت کی زد میں آ کر سانس رکنے کے عالم میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ تب تراج کی اس فضا میں معاً روشنی کا ایک کوندا سا نمودار ہوتا ہے اور تخلیق کار بڑی شدت کے ساتھ محسوس کرتا ہے کہ یہی وہ کوندا ہے جو اسے تراج کے ہولناک طوفان سے باہر نکلنے کا راستہ سُجھا سکتا ہے۔ مگر اب یہ سوال پیدا ہوتا

ہے کہ تخلیق کار اس کوندے (وژن) کو کس طرح اپنی گرفت میں لے۔ بے شک وژن ایک تخلیقی جست کے ساتھ نمودار ہوتا ہے اور یہ عمل سو فی صد وہبی ہے تاہم محض وژن کی نمود تخلیق کے سارے عمل کا احاطہ نہیں کرتی۔ تخلیقی عمل کی تکمیل کے لئے ضروری ہے کہ اس خیال یا وژن کی تجسیم بھی ہو کیوں کہ جب تک ایسا نہیں ہو گا تخلیق کار دَم رُکنے کی کیفیت سے نجات نہ پا سکے گا۔

یہ بحث اب اس نازک مقام تک آ پہنچی کہ جب تخلیق کار نراج (CHAOS) کے روائتی طوفان میں گھِر کر ایک بحرانی کیفیت میں مبتلا ہوا تو وژن روشنی اور آزادی کی ایک نوید بن کر اس کے ذہن پر نمودار ہو گیا اور اُسے دیکھتے ہی تخلیق کار کے اندر آزاد ہونے کی ایک شدید خواہش پیدا ہو گئی۔ ایک تلمیح کی مدد سے اسی بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ یوسفؑ چاہِ یوسفؑ کے اندھیرے میں محبوس سانس رُکنے کے عالم میں مبتلا تھا کہ کنوئیں کے دہانے پر سے پتھر کی سِل ہٹ گئی اور یوسفؑ کو روشنی اور آزادی کا ایک راستہ دکھائی دے گیا مگر اس سے یہ ہوا کہ خود یوسفؑ کے دل میں آزاد ہونے کی آرزو دہ چند ہو گئی اور وہ اندھیرے (بے ہئیتی) کی دنیا سے نجات پانے کے لئے ہاتھ پاؤں مارنے لگا۔ فن کی دنیا میں جب تخلیق کار اس مرحلے سے گزرتا ہے تو سانس لینے کے لئے ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے اُس ازلی و ابدی "آہنگ" کو چھو لیتا ہے جو تمام صورتوں کے پسِ پُشت موجود ہے لیکن جس تک انتہائی داخلی کرب کی حالت ہی میں پہنچنا ممکن ہے۔ یہ "آہنگ" ایک طرح کی برقی قوت ہے جو تخلیق کار کے اندر چھپی ہوئی تخلیقی مشین کے لئے ایندھن کا کام دیتی ہے بلکہ یُوں کہنا چاہیئے کہ جب تک تخلیق کار اس "آہنگ" کی برقی رَو کو چھو نہیں پاتا۔ اس کے اندر کی تخلیقی مشین اپنے وجود کا اعلان نہیں کرتی۔ تاہم اگر وہ اس آہنگ کو چھونے میں کامیاب ہو جائے تو اس کے اندر تخلیقی مشین حرکت میں آ جائے گی اور تخلیق کار اُس بے ہئیت کچے مواد سے جسے ناموجود (NOTHINGNESS) کا نام دینا چاہیئے اور جو منفعل اور فعال تجربات کی آویزش کا نتیجہ تھا

(اُس) وژن کی تجسیم کرسکے گا جو چاہ یوسف کی گہرائی سے اُسے دکھائی دیا تھا۔ گویا آہنگ اُسے قوت مہیا کرے گا جس سے تخلیقی مشین حرکت میں آکر اُسے اُوپر کو اٹھائے گی (PUSH) وژن اسے اپنی طرف کھینچے گا (PULL) اور وہ بالآخر اندھیرے کنویں سے دن کی روشنی میں آجائے گا۔

مُبادا کوئی غلط فہمی پیدا ہوجائے مجھے اس بات کی صراحت کردینی چاہیئے کہ میں تخلیقی عمل کے سلسلے میں اُس مقبولِ عام مؤقف کا گرویدہ نہیں ہوں جس کے مطابق وژن کی نمود اور اس کی سنگ، لفظ یا سُر وغیرہ میں تجسیم کے درمیان کوئی زمانی فاصلہ ہمیشہ موجود ہوتا ہے۔ کیوں کہ ایسی صورت میں تخلیقی عمل اس کے سوا اور کچھ نہیں ہوگا کہ اصل کی نقل پیش کردی جائے اسی طرح مجھے اس مؤقف سے بھی اتفاق نہیں کہ فن کار کے ہاں اظہار (EXPRESSION) ہی اصل تخلیقی عمل ہے اور ترسیل یا ابلاغ محض ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ میں نے اوپر جب وژن کی نمود، آہنگ کے لمس اور پھر وژن کی تجسیم کا ذکر کیا تو یہ محض تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لئے تھا ورنہ واقعہ یہ ہے کہ یہ تینوں عمل ایک ساتھ ہی وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ وژن بجائے خود روشنی کا ایک ایسا کرندا ہے جس کی کوئی صورت نہیں۔ اسی طرح آہنگ سیّال قوّت کی ایک بے نام رَو کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ جب فن کار کو آہنگ کی قوّت نصیب ہوتی ہے تو اس کی تحویل میں جو بھی میڈیم ہو (لفظ، سنگ یا سُر وغیرہ) اس آہنگ کی برقی رَو کے باعث ایک ایسی تابناک شے میں منتقل ہوجاتا ہے جو وژن کو چھُوتے ہی اسے تصویری پیکروں میں ڈھال دیتی ہے جس کا واضح مطلب یہ ہے کہ تخلیقی عمل میں میڈیم آہنگ سے مس نہ کرے تو بے کار ہے اور وژن کو جب تک میڈیم کا لمس حاصل نہ ہو وہ وجود میں آ ہی نہیں سکتا۔ گویا وژن کی رقیق بے ہیئتی یا آہنگ کا سیّال خروش بجائے خود کوئی معنی نہیں رکھتا بعینہٖ جیسے میڈیم ان دونوں کو مَس کئے بغیر تخلیق کے اعتبار سے بالکل بے کار ہوتا ہے۔ لہٰذا تخلیقی عمل کا یہ مقام جہاں آہنگ (ماضی)، وژن (مستقبل)، اور میڈیم (حال)، باہم ملتے ہیں، دراصل ایک ہی مربوط عمل ہے اور اس کے کسی ایک حصّے کو دوسرے پر فوقیت دینے یا اسے اوّلیت

کا شرف بخشنے سے تخلیقی عمل کو پوری طرح سمجھنے میں رکاوٹ پیدا ہو سکتی ہے۔

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

(۳)

اور اب تخلیقِ مکرر کا مرحلہ!

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

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

باہر کے قاری کا تیسرا روپ زمانہ ہے۔ زمانہ ایک طرح سے صاحبِ بصیرت ناقد کا وہ اجتماعی رُوپ ہے جو کافی عرصہ گزرنے کے بعد نمودار ہوتا ہے۔ بات یہ ہے کہ اپنے دَور کی تخلیقات کے سلسلے میں تو ایک عام قاری ایک اچھا منصف نہیں ہوتا۔ لیکن پچاس سو برس پہلے کی تخلیقات

کے بارے میں اُس کا اجتماعی ذہن جو حکم صادر کرتا ہے وہ بالعموم صحیح ہوتا ہے۔ میں اس اجتماعی ذہن کو جو قارئین کے بطون میں چھُپا ہوتا ہے "زمانے" کا نام دیتا ہوں۔ چنانچہ دیکھنے میں آیا ہے کہ ایک ہی صدی کے اندر اندر وہ تخلیقات جو اپنے زمانے کے بعض سیاسی یا سماجی یا نظریاتی نعروں سے ہم آہنگ ہونے کے باعث بہت مقبول تھیں۔ نعروں کے فیشن میں تبدیلی کے باعث فراموش ہوگئیں گویا انہیں اجتماعی ذہن نے مُسترد کر دیا اور صرف وہی تخلیقات باقی رہ سکیں جن میں دائمی عناصر موجود تھے۔ عناصر جنہیں زمانے نے پہچان لیا تھا۔

جہاں تک جاننے اور پہچاننے کے اس مرحلے کا تعلق ہے، اس سے گزرنے کے لئے باہر کے قاری کو (چاہے وہ خود فن کار ہو، صاحبِ بصیرت نقاد ہو یا زمانہ) ایک اُلٹے تخلیقی عمل سے ضرور گزرنا ہوگا لیکن پہچان کا یہ عمل اُس ترسیل کا حصّہ نہ ہوگا جو تخلیق کے عمل میں مضمر ہے اور جسے ذات کے ایک حصّے سے دوسرے حصّے تک منتقل ہونے کا نام دینا چاہیئے۔ تخلیق کار وہ شخص ہے جو اپنی ذات میں غوطہ لگا کر ایک نایاب جوہر خلق کرتا ہے اور پھر اسے اپنی تربیت کے مطابق بناتا اور سنوارتا ہے جب کہ باہر کا قاری وہ جوہری ہے جو اس کے اصلی یا نقلی ہونے کے بارے میں فیصلہ دیتا ہے اور اس کے لئے تخلیقِ مکرر کے سارے عمل سے گزرتا ہے۔ تاہم جب تک باہر کے اس قاری کے مندرجہ بالا تین روپ ملحوظ نہ رکھے جائیں، تخلیقِ مکرر کی صحیح کارکردگی سے پوری طرح آگاہ ہونا ممکن نہیں۔

کچھ اِس کتاب کے بارے میں

آج سے کئی برس پہلے جب میں "اردو شاعری کا مزاج" لکھ رہا تھا تو مختلف موقعوں پر تخلیقی عمل کا سوال بار بار میرے سامنے آیا لیکن چونکہ اس کتاب کا مقصد برِ صغیر پاک و ہند کے ثقافتی اور تہذیبی ارتقاء کی روشنی میں اُردو شاعری کی تین اصناف کا مزاج متعین کرنا تھا۔ اس لئے میں نے اس سوال کو فقط چھُونے تک ہی اکتفا کیا۔ تاہم دِل میں یہ آرزُو موجود رہی کہ میں اس پُراسرار عمل کا تجزیہ کروں جس سے مَیں خود بھی گزرتا رہا ہوں۔

مجھے اعتراف ہے کہ "اُردو شاعری کا مزاج" کی اشاعت کے بعد میں کچھ عرصہ کے لئے تخلیقی عمل کے مسئلہ کو بھُول گیا اور اس گرد میں اپنا راستہ تلاش کرتا رہا جو میرے "کرمفرماؤں" نے اپنی برہمی کے اظہار کے لئے بار بار اُڑائی۔ مگر جب گرد مستقل طور پر مسلط ہو گئی اور میں اس کا عادی ہو گیا تو میں نے اپنے کرم فرماؤں سے اجازت لئے بغیر ہی تخلیقی عمل کے شاداب موضوع کی طرف اپنی ساری توجہ منعطف کر دی۔ پچھلے تین برس میں مجھے مختلف موضوعات پر متعدد مضامین لکھنے کی سعادت حاصل ہوئی ہے لیکن اس سارے عرصے میں تخلیقی عمل" کا موضوع مجھ پر چھایا رہا ہے اور اب کہ یہ کتاب مکمل ہو کر کتابت اور طباعت کے مراحل سے گزرنے لگی ہے تو مجھے محسوس ہو رہا ہے جیسے میں نے اپنی ہی ذات کے ٹیلے کو عبور کر لیا ہے۔ رہا یہ سوال کہ اس سفر میں اب کون سا نیا ٹیلہ نمودار ہو گا جسے عبور کرنے کے لئے مجھے ایک بار پھر سب کچھ بھُول جانا

پڑے گا تو یہ ابھی قبل از وقت ہے۔ اگر ذہنی مُردنی چھا نہ گئی تو مجھے یقین ہے کہ طبیعت کا تجسس از خود میرے لئے کوئی نہ کوئی نئی "مصیبت" کھڑی کر ہی لے گا۔ بہر حال میں ابھی مایوس نہیں ہوں۔

میں جب "تخلیقی عمل" پر کام کر رہا تھا تو میرے بعض احباب کبھی کبھی مجھ سے یہ فرمائش کرتے کہ میں چند الفاظ میں تخلیقی عمل کے بارے میں اپنا نقطۂ نظر پیش کر دوں گا۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ موضوع اس قدر گہرا اور تہہ دار ہے کہ میں چند الفاظ میں اس کا احاطہ کرنے سے قاصر رہا ہوں۔ طنز و مزاح کا جائزہ لیتے ہوئے مجھے اس عجز کا سامنا کرنا نہیں پڑا تھا اور میں نے اپنے عزیز احباب کی آسانی کے لئے قبل از طعام طنز، بعد از طعام مزاح کا نقرہ گھڑ لیا تھا جس سے ان کی بڑی حد تک تشفی بھی ہو گئی تھی لیکن تخلیقی عمل کے سلسلے میں مجھے ایسی کوئی کامیابی حاصل نہ ہو سکی۔ تاہم چونکہ مجھے اپنے احباب کی فرمائش کا پاس ہے اور چونکہ شائد وقت کی کمی کے باعث وہ پوری کتاب نہ پڑھ سکیں (ان احباب کی مصروفیات پر پھر کبھی روشنی ڈالوں گا) اس لئے مختصر ترین الفاظ میں اپنا نقطۂ نظر دوبارہ پیش کرنے کی جسارت کر رہا ہوں۔

• تخلیقی عمل کی بُنت میں دو طرح کے عناصر صرف ہوتے ہیں۔ مُنفعل[1] اور فعال[2]۔ منفعل عناصر میں وہ تمام نسلی تجربات شامل ہیں جو فن کار وِرثے کے طور پر حاصل کرتا ہے لیکن جس سے وہ شعوری طور پر واقف نہیں ہوتا۔ فعّال عناصر میں وہ سارے تجربات شامل ہیں جنہیں وہ بچپن سے اب تک حاصل کرتا آیا ہے اور جو گھر، تعلیمی ادارہ، درجۂ زندگی نیز سیاسی اور سماجی حالات اور معروضی زندگی کی جملہ کروٹوں سے اخذ کردہ تاثرات پر مشتمل ہوتے ہیں۔ فن کار کے باطن میں دونوں قسم کے یہ تجربات موجود ہوتے ہیں۔ پھر کوئی ایسا واقعہ نمودار ہوتا ہے (واقعہ بظاہر بالکل معمولی نوعیت کا بھی ہو سکتا ہے) جو فن کار کے سارے باطنی نظام کو جھنجھوڑ ڈالتا ہے۔ اس قدر کہ اس کے یہ تجربات مثبت اور منفی لہروں کی طرح ایک دوسرے سے متصادم ہو کر "مزاج" پر منتج ہو جاتے ہیں۔ جب فرد کی زندگی میں یہ مزاج در آتا ہے تو وہ اپنی خاص شخصیت کے مطابق ہی اس سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کرتا ہے مثلاً

---

[1] PASSIVE [2] ACTIVE

ایک عام سا آدمی تو شاید اس کا مقابلہ ہی نہ کر سکے اور پاگل پن یا نیوراتی کیفیت میں مبتلا ہو کر ڈاکٹر یا قبر تک پہنچ جائے۔ ایک اور آدمی جس کا آئینۂ دل گدلا نہیں اور جو روحانی تربیت سے بھی فیض یاب ہے ایسے موقعہ پر اپنی ذات میں گہرا اُتر کر اس آہنگ کو چھو لے گا جو ساری کائنات میں جاری و ساری ہے اور پھر ایک نئی شخصیت میں ڈھل کر اور رُشد و ہدایت کا سرچشمہ بن کر سامنے آ جائے گا مگر ایک فن کار کے ہاں کہانی کی نوعیت تبدیل ہو جائے گی کیوں کہ جب فن کار نراج میں مبتلا ہو کر اپنے اندر اُترے گا تو آہنگ کا لمس اس کے باطن میں پوشیدہ تخلیقی مشین کو متحرک کر دے گا اور وہ نراج یا نامو جُود سے ایک ایسی نئی شے خلق کرے گا جو اسے سانس رُکنے کے عالم سے نجات دلائے گی چنانچہ تخلیق مختلف اثرات یا تجربات کا آمیزہ نہیں بلکہ نامو جود سے اُبھرنے والی ایک ایسی حقیقت ہے جو لاثانی بھی ہے اور لاشریک بھی۔ فن کار کی طباعی کا یہی سب سے بڑا ثبوت ہے کہ وہ ایک ایسی نئی شے کو وجود میں لاتا ہے جس کا پہلے نام و نشان تک موجود نہیں تھا۔

تخلیقی عمل کی بات چھڑی ہے تو مختصر ترین الفاظ میں بھی پھیلاؤ در آیا ہے جس کے لئے میں اپنے احباب سے معذرت خواہ ہوں۔ تاہم اگر میری اس توضیح کے بعد بھی ان کی تشفی نہیں ہوئی تو میں ان سے درخواست کروں گا کہ وہ جی کڑا کر کے اور چند گھنٹوں کے لئے اپنی جملہ قومی اور بین الاقوامی مصروفیات کو بالائے طاق رکھ کر اس کتاب کو پڑھ ڈالیں اور پھر ہر چہ باداباد!

اس کتاب کے سلسلے میں مجھے سب سے پہلے غلام محمد کوزہ گر کا شکریہ ادا کرنا ہے۔ جس نے مجھے چاک پر کچھ برتن بنا کر دکھائے اور یوں تخلیقی عمل کے بعض ایسے رموز سے آگاہ ہونے میں مدد دی جو بصورتِ دیگر میری نظروں سے اوجھل رہتے، اپنے دوستوں میں سے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا بطورِ خاص ممنون ہوں جنہوں نے امریکہ کی وسکانسن یونیورسٹی سے بعض نایاب کتب بھجوائیں اور برادرم نسیم شاہجہانپوری کا جنہوں نے انگلستان سے بعض ایسی کتب ارسال کیں جو پاکستان میں تلاشِ بسیار کے باوجود مجھے نہ مل سکی تھیں۔ لاہور سے جناب عارف عبدالمتین اور شہزاد احمد صاحب نے اور سرگودھا سے سجاد نقوی صاحب نے مجھے اس موضوع پر متعدد کارآمد کتب مہیا کیں اور میں ان

احباب کا تہِ دِل سے ممنون ہوں۔ صوفی فقیر محمد اور اختر امان نے مسودے کو درست کرنے اور کتاب کے پروف پڑھنے میں میری مدد کی۔ میں ان کا بھی شکر گزار ہوں۔ اس موضوع کے سلسلے میں عارف عبدالمتین، مشتاق قمر، رحمان مذنب، صلاح الدین ندیم، اعجاز فاروقی، غلام حسین اظہر، سرور کامران اور خورشید رضوی سے میں تبادلۂ خیالات کرتا رہا ہوں اور یہ حقیقت ہے کہ اگر ان حضرات کی تحریک شاملِ حال نہ ہوتی تو میرے لئے اس کتاب پر کام جاری رکھنا مشکل ہو جاتا۔ آخر میں مجھے پرنسپل غلام جیلانی اصغر اور برادرم انور سدید (تمغہ یافتگان) کا بھی شکریہ ادا کرنا ہے کہ ان میں سے اصغر صاحب نے تلہ گنگ تشریف لے جا کر اور انور سدید صاحب نے جڑانوالہ میں بود و باش اختیار کر کے مجھے یہ موقعہ عطا کیا کہ میں اس کتاب پر دلجمعی سے کام کر سکتا ورنہ ان حضرات کی پُر بہار شخصیتوں کی موجودگی میں کسی سنجیدہ کام کے لئے وقت نکالنا بہت مشکل تھا۔

فقط

وزیر آغا

وزیر کوٹ۔ یکم ستمبر ۱۹۷۰ء

BIBLIOGRAPHY

1. Bashir Ahmed Dar : Philosophy of History & Social Dyna
2. Bertrand Russell : History of Western Philosophy.
3. Brewster Ghiselin : Creative process.
4. Campbell : Hero with A Thousand Faces.
5. Cassirer : Language & Myth.
6. Dorothy Lee : Freedom & Culture.
7. Edith Hamilton : Mythology.
8. Eric Kahler : The Meaning of History.
9. Frank Kermode : Romantic Image.
10. Frazer : The Golden Bough.
11. Geoffray Parrinder : Upanishads, Gita & Bible.
12. George A. Barton : Archaeology and the Bible.
13. Graham Wallace : The Art of Thought.
14. Harold Shapero : The Musical Mind (Modern Music)
15. Henery Bergson : Laughter.
16. Henery Frankfort & Others. : Before Philosophy.
17. Herbert Reade : The Forms of Things Unknown.
18. Herbert Reade : Art Now.
19. Huston Smith : The Religions of Man.
20. Huttington : Mainsprings of Civilization.
21. Ira Progoff : Depth Psychology and Modern Ma
22. Jung : Symbols of Transformation
23. Katherine Patrick : What is Creative Thinking?
24. Kennith Burke : The Philosophy of Literary Form
25. Kohler : The Mentality of Apes.
26. Leonord Cottrell : The Anvil of Civization.

27. Lewis Spence : The Outline of Mythology.

28. Loren Eiseley : The Immense Journey.

29. Mircea Eliade : Cosmos & History.

30. N.J. Berril : Sex & Nature of Things.

31. Oroon Ghosh : The Dance of Shiva

32. Osbert Burdett : William Blake

33. Pieter Geyl : Debates with Historians.

34. Preserved Smith. : Origin of Modern Culture.

35. Sabine G. Oswalt : Collins Concise Encyclopedia of Greek and Roman Mythology.

26. Simon-de-Beauvoir : Nature of the Second Sex.

37. Spengler : The Decline of the West.

38. Susane-k-Langer : Philosophy In A New Key.

39. Tara Chand : Influence of Islam on Indian Culture.

40. Thomas Bodkin : The Approach To Paintings.

41. Toynbee : A Study of History.

42. Vincent Tomas : Creativity in Arts.

43. Wil Durant : The Story of Philosophy.

۴۴۔ ابنِ خلدون ——— مقدمہ

۴۵۔ محمد لطفی جمعہ ——— تاریخ فلاسفۃ الاسلام

۴۶۔ ایم۔ایم شریف ——— جمالیات کے تین نظریئے