# استفسار

ISSN 2394-0778

مدیران : شین کاف نظام • عادل رضا منصوری

بیاد وزیر آغا

استفسار

مدیران شین کاف نظام عادل رضا منصوری

Istifsaar

35-36

Book No. : 35-36 Issue: June 25

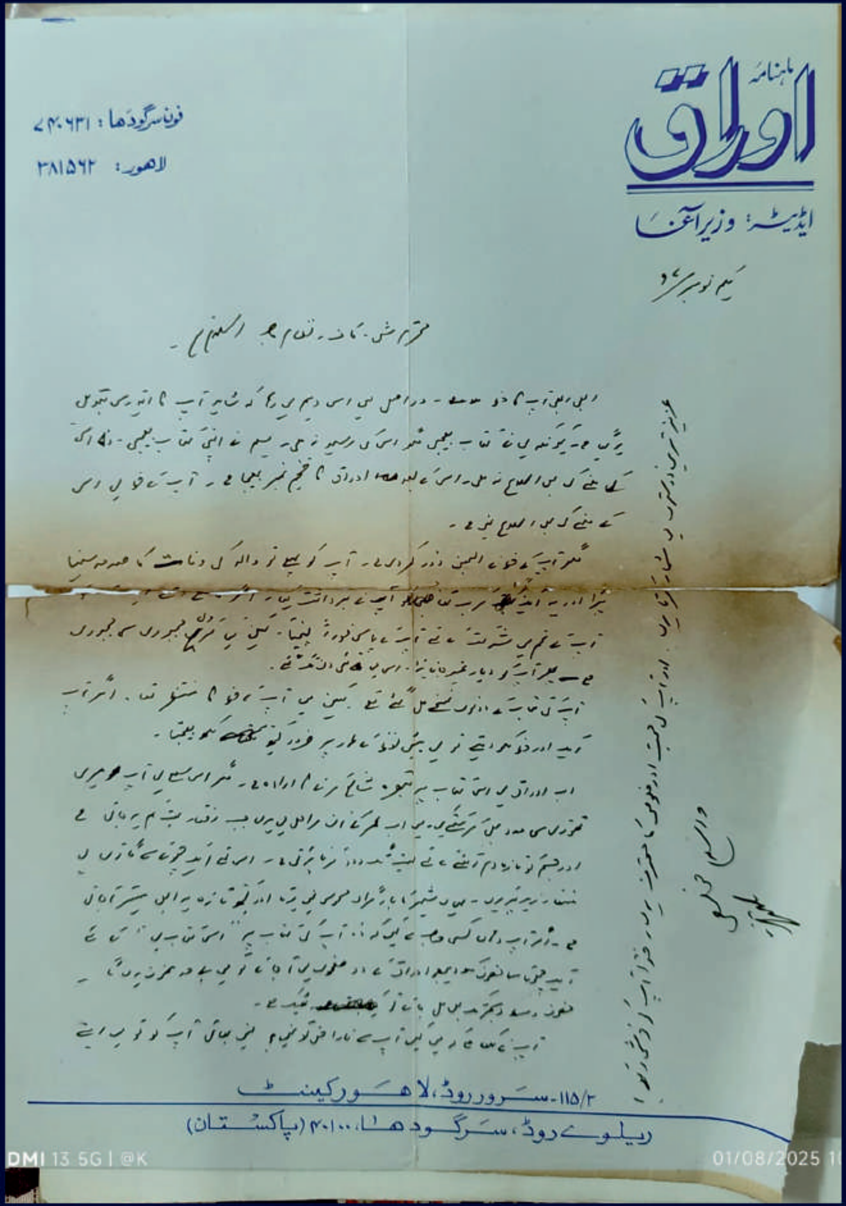
# Istifsaar

Jaipur (Rajasthan)

*Editors:*
*Sheen Kaaf Nizam*
*Aadil Raza Mansoori*

Proprietor, Publisher & Printer : Aadil Raza Mansoori
413, Mahima Heritage, Central Spine, Vidhyadhar Nagar, Jaipur
( Rajasthan) INDIA PIN : 302039
E-mail : istifsaar@gmail.com aadilmansoori@gmail.com
www.istifsaar.com

ادبی خدمات کے اعتراف میں جناب شین کاف نظام کو پدم شری سمان ۲۰۲۵



ماہنامہ
اوراق
ایڈیٹر: وزیر آغا

فون سرگودھا: ۷۴۰۶۳۱
لاہور: ۲۸۱۵۶۲

۱۱۵/۲-سرور روڈ، لاہور کینٹ
ریلوے روڈ، سرگودھا ۴۰۱۰۰ (پاکستان)

ڈاکٹر وزیر آغا کی تحریر کا ایک عکس

# استفسار جے پور


شمارہ : 35-36 | کتابی سلسلہ | جنوری۔جون 2025

ISSN 2394-0778


**مدیران**


**شین کاف نظام**

کلّو ں کی گلی، کبوتروں کا چوک،

جودھپور (راجستھان)

M. 9414136313

**عادل رضا منصوری**

413، مہیما ہیریٹیج، سینٹرل اسپائن

وِدیادھر نگر، جے پور (راجستھان)

M. 9829088001


**ٹائٹل کیلی گرافی : خالد کرار**

**کور پینٹنگ : عادل رضا منصوری**


**ترسیل زر کا پتہ**

413، مہیما ہیریٹیج، سینٹرل اسپائن، وِدیادھر نگر، جے پور (راجستھان)

413, Mahima Heritage, Central Spine, Vidyadhar Nagar, JAIPUR (Rajasthan) INDIA

E-mail : Istifsaar@gmail.com • aadilmansoori@gmail.com

Website : www.istifsaar.com

Mobile : +91-9829088001



اس شمارہ کے مشمولات میں اظہار کردہ خیالات ونظریات سے ادارہ 'استفسار' کا متفق ہونا ضروری نہیں۔

کسی بھی تحریر/ اقتباس کے لیے صاحبِ قلم خود ذمہ دار اور جواب دہ ہے

کسی بھی قسم کی قانونی چارہ جوئی کے لیے صرف جے پور عدالتیں ہی مجاز ہوں گی۔

# شرح خریداری

اس شمارے کی قیمت: Rs.700

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| فی شمارہ | : | Rs. 300/- | سالانہ | : | Rs. 900/- |
| پانچ سال کے لیے | : | Rs. 4000/- | تاحیات ممبر شپ | : | Rs. 5000/- |
| امریکہ و یورپی ممالک: | | | پاکستان و خلیجی ممالک: | | |
| سالانہ زرِ تعاون | : | 50امریکی ڈالر | سالانہ زرِ تعاون | : | 1500روپے |

---

ڈرافٹ یا چیک "Aadil Raza" کے نام پر جاری کیجئے۔
یا پھر HDFC بنک اکاؤنٹ نمبر 03481600000912 میں جمع کرائیں۔
چیک ارسال کرتے وقت اس میں بینک کمیشن کا اضافہ کرنا نہ بھولیں۔
IFSC Code: HDFC0000348

---

ملنے کے پتے:

1. **DANISH MAHAL**
   AMINUDDAULA PARK, AMINABAD, LUCKNOW-226 018 (U.P.)
2. **EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE**
   3108, GALI VAKIL, KUCHA PANDIT, LAL KUAN, DELHI - 6
3. **RAYEE BOOK DEPOT**
   734, OLD KATRA, ALLAHABAD (U.P.)
4. **MIRZA WORLD BOOK HOUSE**
   HAMEED COMPLEX , JHANSI ROAD , QAISAR COLONY
   AURANGABAD (MAHARASHTRA) MOBILE : 9325203227
5. **Mohammed Naseer**
   H. No. 445, Mohalla Chormaran, Maler Kotla, Punjab
   PIN : 148 023 Mob. : 09988236310
6. **KITAAB DAAR**
   108/110, Jalal Manzil, Temkar Street, Sandhurst Road,
   Near J.J. Hospital Junction, Mumbai-400 009 | Mob. : 9869321477
7. **MAKTABA JAMIA LTD.**
   URDU BAZAR, JAMA MASJID, DELHI
8. **PUNJAB BOOK STORE**
   Sector 22 , Chandigarh

# فہرست


| | | |
|---|---|---|
| **اداریہ** | شین کاف نظام | 5 |
| **یاد کے جھروکے میں** | | |
| کوائف | ادارہ | 13 |
| وزیر آغا— چند بکھری بکھری یادیں | رشید امجد | 18 |
| سلسلہ آشنائی کا اور غمِ محرومیِ جاوید کا | انور سدید | 25 |
| آغا صاحب | سجاد نقوی | 35 |
| آغا صاحب | اقتدار جاوید | 44 |
| وزیر آغا کے نام | رؤف خیر | 69 |
| **نظرِ ثانی** | | |
| **(جیسا سمجھا، جیسا جانا)** | | |
| وزیر آغا کی تنقیدی بصیرت | شہناز نبی | 71 |
| وزیر آغا کا کلچرل شعور | رفیق سندیلوی | 84 |
| وزیر آغا اور نئی تنقیدی تھیوری | ناصر عباس نیر | 96 |
| کشاکشِ حیات کا دانشورانہ رویا اور وزیر آغا کا سوانحی متن | شافع قدوائی | 107 |
| یہ کیسی رس بھری آواز ہے | امین راحت چغتائی | 117 |
| امتزاجی تنقید | رفیق سندیلوی | 141 |
| اردو گلستاں سے نئی خوشبو | نند کشور آچاریہ | 149 |
| وزیر آغا کی کلیاتِ غزل: ''چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل'' | مصور سبزواری | 152 |
| وزیر آغا کی غالب شناسی | خالد جاوید | 159 |
| وزیر آغا کی خودنوشت ''شام کی منڈیر سے'': انکشاف ذات کا عمل | شہزاد انجم | 171 |
| وزیر آغا اور ساختیات کے مباحث | سرور الہدیٰ | 181 |
| وزیر آغا کی تنقید: اردو ادب میں تعبیر و تاویل کی نئی جہت | معراج رعنا | 194 |
| وزیر آغا کی انشائیہ نگاری | منور عثمانی | 212 |

تنقیداتِ وزیر آغا کی اصطلاحی جہت — صوبیدار محمد رفیع ازہر — 230

وزیر آغا کی نظمیں: وجودی، علامتی اور فلسفیانہ مضمرات — شبیر احمد — 238

ڈاکٹر وزیر آغا کی طویل نظمیں — عابد خورشید — 253

ڈاکٹر وزیر آغا کی افسانوی تنقید — ایم۔ خالد فیاض — 271

وزیر آغا کی تنقید: فکشن تنقید کے حوالے سے — سفینہ بیگم — 282

وزیر آغا کی تنقیدی جمالیات — عمر فرحت — 292

اردو شاعری کا مزاج — معاذ احمد — 298

**دن ڈھل چکا تھا اور پرندہ سفر میں تھا**
وزیر آغا کی غزلیہ شاعری پر ایک نظر — فیضان الحق — 312

## تخلیق اور تفہیم

ہوا کے جھونکے نے پنکھ کھولے — بلراج کومل — 327

خدشہ — کمار پاشی — 330

ہتھیلی — شمس الرحمٰن فاروقی — 333

ہتھیلی (نارسائی) — مرزا حامد بیگ — 335

زندگی ــــ طلسم ــــ وحشی — قمر جمیل — 344

۱۹۹۵ — عزیز پریہار — 348

نظم — پروین طاہر — 351

سناٹا — مقصود دانش — 358

واپسی — نجمہ منصور — 364

نام — ذوالفقار احسن — 368

Astral Feeling — فیصل ہاشمی — 372

اکیلا — نثار راہی — 376

یاترا — شہرام سرمدی — 380

بہت اندر کی دنیا دیکھ لی — عنبر — 385

## گفتگو

ادارہ — 389

# اداریہ

مشرق کی طرح مغرب بھی شعر کو فن سے زیادہ علم سے تعبیر کرتا ہے۔مثلاً رلکے(Rilke) کہتا ہے:

I am convinced the kind of experience,
the kind of knowldege--one get from poetry cannot
be duplicated elsewhere.

تو آئی ۔اے۔ رچرڈس کہتا ہے'' شاعری علم کا ایک مخصوص فارم ہے، وہ علم جو سائنس ہمیں مہیّا کرنے میں نااہل ہے۔''

یہ اور ایسے دوسرے اقوال اس لیے یاد آئے کہ وزیر آغا کا کہنا ہے کہ:

''شاعری نے میرے اندر روشنی پھیلائی ہے اور اگر مجھے شعر کہنے کی سعادت نصیب نہ ہوتی تو میں کسی بھی صنفِ ادب میں کچھ نہ کرتا۔''

غرض کہ شاعری وزیر آغا کے لیے مینارۂ نور ہے۔اپنی سوانح '' شام کی منڈیر سے'' میں وہ اپنی شاعری کا آغاز اجنبی آہنگ کی سماعت سے بتاتے ہیں:

''ایک روز شاعری کی دیوی کا آنچل مجھ سے مس ہوا۔ ہوا یہ کہ میں حویلی کے دروازے پر کھڑا تھا کہ یکا یک ایک عجیب آہنگ نے مجھے اپنی گرفت میں لے لیا۔ اس وقت میری عمر بارہ برس کے لگ بھگ ہوگی۔''

آپ کو یاد ہوگا کہ انگریزی کا شاعر و نقاد ڈبلو۔ایچ۔آڈن انھیں نوجوانوں کو شعر کہنے کی ترغیب دیتا تھا جو آہنگ کو شاعری کی اساس تصور کرتے تھے۔

اس بات سے تو ہم سب واقف ہیں کہ وزیر آغا کا شعری سفر نظم سے شروع ہوا۔اور ان کی ادبی زندگی کا معتد بہ حصہ نظم کی معیت میں گزرا، اس کا سبب ان کی تخلیقی سماعت کا آہنگ آشنا ہونا ہے ارکان آشنا نہیں۔ وزیر آغا اپنی شاعری کے شروعاتی زمانے میں میرا جی اور راشد کو بہت پسند کرتے تھے۔ بقول محمد علی صدیقی'' وہ میرا جی اور راشد کی ایک ایسی درمیانی شکل ہیں جس سے میرا جی کا صرف تصورِ فن اور راشد کی 'غیر رومانی رومانیت' اس طرح شیر و شکر ہو پائی کہ ان کے یہاں ان دو بنیادی اجزا نے ایک مرکب شکل اختیار کر لی۔'' یہ بات صحیح ہو سکتی ہے لیکن میرا جی ان کے مذاق و مزاج کے زیادہ قریب تھے۔وزیر آغا کی تحریروں سے کئی بار یہ

معلوم ہوتا ہے کہ میرا جی کی تکمیل تو وزیر آغا کی تحریروں میں ہوتی ہے۔ خیر، وزیر آغا نے غزل بھی کہی ہے اور نظم بھی۔ اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ نظم انھیں زیادہ عزیز ہے؛ پہلا تخلیقی پیار جو ٹھہرا۔ یہاں اس بات کا ذکر بے موقع نہیں کہ ہمارے مایۂ ناز نظم نگاروں نے اپنی شاعری کی شروعات غزل سے کی ہے لیکن وزیر آغا نے نظم سے۔

غزل اور نظم میں فرق بتاتے ہوئے وزیر آغا لکھتے ہیں کہ ''غزل سماج اور سماج کی اجتماعی قدروں کی آئینہ دار ہے لیکن نظم شخصیت کی روح کو پیش کرتی ہے۔''

دوسری جگہ کہتے ہیں:

> ''غزل کا مزاج نظم کے مزاج سے بالکل مختلف ہے۔ غزل ریزہ کاری کی گرویدہ اور عمومیت کی دلدادہ ہے اور بالعموم اسی دیار کو منکشف کرتی ہے جو عمومی اور اجتماعی ہے، جب کہ نظم فرد کی انفرادیت کا ایسا اظہار ہے جو ریزہ کاری کے بجائے تجزیاتی عمل کو زیادہ پسند کرتا ہے، یہ ہوا دونوں کا فرق۔''

اس تفریق کے باوجود سچی بات یہ ہے کہ وزیر آغا کی غزل کے انکھوے نظم ہی سے پھوٹتے ہیں۔

اپنے مضمون ''نظم اور اس کا پس منظر'' میں وزیر آغا نے طویل نظم کا بھی ذکر کیا ہے۔ یاد آیا کہ جودھپور میں بلراج کومل سے اس موضوع پر لمبی بحث ہوئی تھی۔ جو مقامی ہندی اخبار میں شائع بھی ہوئی بعد میں اس موضوع پر 'اوراق' میں وزیر آغا کا مضمون شائع ہوا، لیکن یہ بات آج بھی دعوتِ فکر دیتی ہے کہ طویل نظم کی طوالت کہانی (قول) کی مرہونِ منت ہے یا نظم (کیفیت) کی؟

---

غزل اور نظم کی طرح وزیر آغا کہانی اور افسانے میں جو فرق کرتے ہیں وہ بھی قابلِ ذکر و فکر ہے:

> ''کہانی پوری زندگی میں واقعات کے ٹکڑوں اور قاشوں کی صورت میں بکھری ہوتی ہے، جب کہ افسانہ نگار کہانی کے ان واقعات کو یا اُن میں سے چند واقعات کو مربوط کر کے انھیں ایک ایسی نئی صورت میں مرتب کرتا ہے جو زندگی کے عام تجربات سے مختلف ہوتی ہے۔''

---

وزیر آغا کی شخصیت انجذاب سے تعمیر و تشکیل ہوئی ہے جسے انھوں نے امتزاج کا نام دیا ہے۔ انجذاب ہو کہ امتزاج دونوں کا تعلق ثقافت اور اس کے کھلے پن سے ہے۔ اپنی تنقید کے بارے میں ان کا کہنا ہے کہ:

"میں ذاتی طور پر امتزاجی تنقید کا حامل ہوں۔ جو غور کیجیے تو یہ کسی
خاص تنقیدی مکتب کا نام نہیں ہے۔ میرا موقف یہ ہے کہ جب نقاد کسی
تخلیق کے روبرو آئے تو فقط ایک خاص وضع کا چشمہ لگا کر نہ آئے۔"

امتزاجی تنقید کے متعلق دوسری جگہ کہتے ہیں کہ:

"امتزاجی تنقید سے مراد ہے کہ نقاد کا علم اور مطالعہ کا دائرہ وسیع
ہو اور وہ فن پارے کو جملہ تنقیدی زاویوں سے دیکھنے پر قادر ہو مگر تخلیق کی
پرکھ میں اس زاویہ یا زاویوں کو بروئے کار لائے جن کی طلب خود تخلیق
میں موجود ہو۔"

ہمارے خیال میں وزیر آغا کا یہ کھلا پن ہی ان کی اہمیت و مطابقت کا ثبوت ہے اور یہی وہ نکتہ ہے جو انھیں اپنے معاصرین سے مختلف کرتا ہے۔

---

وزیر آغا کے نزدیک کلچر ثقافت ہے، تہذیب civilization اور تمدن urban culture ہے۔ ان میں کیا فرق ہے، اس کی وضاحت یوں بیان ہوئی ہے:

"کلچر (ثقافت) اور تہذیب میں وہی فرق ہے جو بیج کے مغز
اور اس کے چھلکے میں ہوتا ہے۔ کلچر (ثقافت) بنیادی طور پر قوتِ نمو کا منبع
ہے جب کہ تہذیب اصولوں اور قدروں، قواعد و ضوابط، رسوم و رواج
کے تابع اور اس لیے بیضوی اور بے لچک ہوتی ہے۔ کلچر (ثقافت) کا
تعلق دھرتی سے ہے۔"

ثقافت کا تعلق دھرتی سے ہے۔ انجذاب کی اہمیت تو اسی سے اجاگر ہو جاتی ہے۔ دھرتی سے بڑا منجذب کون ہے۔ وہ تو دھرنے ہی کے سبب دھرتی ہوئی ہے۔ ثقافت سیال سلسلے کا نام ہے۔ جن لوگوں کی طبیعت میں تعصب اور مزاج میں مصلحت ہو وہ سلسلوں میں اپنی شناخت دیکھنا پسند نہیں کرتے۔ اور کہتے ہیں "میراجی کا ہندی اساطیر اور دیومالائی حوالوں والا لہجہ اور شعری اسلوب اردو بولنے والی اکثریت کے Ethos سے میل نہیں کھاتا۔" وہ وزیر آغا کی فکری وسعت کو بہ نگاہِ تحسین کیسے دیکھ سکتے ہیں۔

ثقافت وزیر آغا کے نزدیک غیبی ہے۔ وہ غیبی ہے اسی لیے اس کا تعلق فطرت سے ہے۔ یہ فطرت ہی کا فسوں ہے کہ جس کے سبب دنیا کے ہر ملک کی ثقافت و تہذیب میں کچھ نہ کچھ مماثلتیں مل جاتی ہیں۔

ثقافت اپنے ہونے کا اظہار اساطیر کے وساطت سے کرتی ہے۔ الفاظ ہی اساطیر کے اسرار کو محفوظ رکھ سکتے ہیں۔ اگر الفاظ، اساطیر اور اسرار میں انسلاک نہ ہو تو غالب کے لیے غیب سے آنے والے مضامین کی

دادروح القدس کیسے دے سکتا ہے۔

اساطیر ارضی اور افلا کی باشندوں کے رشتوں کی دستاویزیں ہیں۔ان دستاویزوں کو دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ افلا کی باشندوں کے یہاں بھی ارضی باشندوں کی طرح بزم و رزم اور رفاقت و رقابت ہوتی ہے۔ دونوں؛ ارضی وافلا کی باشندے پڑوسیوں کی طرح ہیں اور تو اور ان میں ازدواجی رشتہ داریاں بھی ملتی ہیں۔

وزیر آغا کے یہاں اساطیر کا اسرار ہی شعر فہمی میں ''کیوں'' کو جنم دیتا ہے۔ ہماری شاعری کی پرکھ ''کیا کہا'' اور ''کیسے کہا'' سے ہوتی رہی ہے۔ کبھی کبھی ''کس نے کہا'' پر بھی توجہ صرف ہوتی رہی ہے۔ لیکن وزیر آغا 'کیا' کے ساتھ ساتھ 'کیوں' کے بھی متلاشی رہے ہیں۔اس تلاش کا حاصل انھیں کے الفاظ میں ملاحظہ ہو:

''اس کیوں کی تلاش میں، میں نے اکثر و بیشتر شاعروں کے
کلام میں ان نبیادی علامتوں کی تلاش کرنے کی کوشش کی جوان کی شخصی
زندگی ہی سے متعلق نہیں ہوتی بلکہ بہت نیچے جا کر سائکی (Psyche)
کے ان نقوش سے بھی ملتی ہے جنھیں Archetype کا نام ملا ہے۔''

اب اسے امتزاجی کہیے یا نفسیاتی اس کا فیصلہ قاری کرے۔

---

تخلیق؛ اسرار سازی اور تفہیم؛ اسرار کشائی کا عمل ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا تعلق جتنا اسرار سازی سے تھا اتنا ہی اسرار کشائی بلکہ اسرار فہمی سے، جو ان کی تحریری دلچسپی کو اساطیر تک لے جاتی ہے۔ کہنا نہیں ہوگا کہ اساطیر اسرار ہی سے پیدا ہوتی ہے اور اسرار ہی کو جنم دیتی ہے۔ اب یہ الگ بات ہے کہ ان کی اسرار کشائی کے اعجاز میں زمانہ ایسا الجھ گیا کہ ان کی اسرار سازی کے طلسم پر خاطر خواہ توجہ نہ ہوسکی۔ رہا اسرار فہمی کا معاملہ تو یہی وہ کشش ہے جس کے سبب انھیں بیجا مخالفت کا سامنا رہا۔ ان باتوں کے پس پشت ایک ممکن سبب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ ہمارے معاشرے کے مزاج و مذاق میں جو مقام لفظِ ذوفنون کو میسر ہے وہ شخصِ ذوفنون کو نہیں۔ شاید اسی سبب میرا جی کی نظم کو جو توجہ حاصل ہوئی وہ ان کی نثر کے حصے میں نہ آسکی اور جو اہمیت وزیر آغا کی نثر کو میسر ہوئی ان کی نظم کو اتنی اور ویسی توجہ نہ مل سکی۔

---

اس میں کلام نہیں کہ میرا جی کی کتاب ''اس نظم میں'' نظم فہمی کے باب میں نکتۂ آغاز کا مرتبہ رکھتی ہے۔ لیکن میرا جی کے بعد جن لوگوں نے نظم سازی، نظم شناسی اور نظم فہمی کے میدان میں کام کیا ان میں وزیر آغا کا نام سرِ فہرست ہے۔ان کی کتاب ''نظم جدید کی کروٹیں'' میرا جی کی کتاب ''اس نظم میں'' کے آگے کی کڑی ہے۔ 'ادبی دنیا' کی ادارت کے زمانے میں وزیر آغا نے نظم شناسی کے باب میں ایک انوکھا تجربہ کیا۔ انھوں نے نظم نگار کا نام مخفی رکھ کے لوگوں سے نظم کی تشریح، تعبیر اور تاثر جاننے کی کوشش کی، اردو تنقید کی تاریخ میں یہ پہلا قدم

تھا۔اس کے بعد کئی رسائل نے اس تفہیمی سلسلے کی تقلید کی۔

اگر قارئین کو یاد ہوتو ''استفسار'' نے بھی نظم فہمی کے سلسلے میں ایک تجربہ کیا ہے۔(ملاحظہ ہو استفسار شمارہ۔۱)۔نظم کا ڈرافٹ ہی اس کا کرافٹ ہوتا ہے۔نظم کی عملی تنقید میں اس طرف متوقع توجہ نہ نظم نگاروں نے کی ہے نہ رسائل نے۔ہم نے ایک ہی نظم کے چار ڈرافٹ شائع کر کے یہ بتانے کی کوشش کی کہ بافت کی تبدیلی قرأت اور معنی ومفہوم کو کتنا اور کیسے متاثر کرتی ہے۔ہمارے اس تجربے میں ندا فاضلی نے تعاون کیا اور اپنی نظم کے چاروں ڈرافٹ ہمیں بھیجے۔جس کے لیے ہم ان کے شکر گزار ہیں۔

---

تخلیق وتنقید کے علاوہ وزیر آغا نے ترتیب وتدوین میں بھی مثالی کام کیے ہیں۔معروف مصور ''عبدالرحمٰن چغتائی۔شخصیت اور فن'' ان کی مشہور تصنیف ہے۔اردو میں انشائیوں کو نئی زندگی دینے کا کام بھی وزیر آغا کے ہاتھ سرانجام ہوا ہے۔

سحر صدیقی کے ایک سوال کے جواب میں وزیر آغا نے کہا تھا:

> ''دراصل کسی بھی نقاد کی سب کتابیں مل کر ہی ایک کتاب بنتی ہے۔''

وزیر آغا کے ضمن میں اگر یہ کہا جائے کہ ''اردو شاعری کا مزاج'' ہی وہ منبع ومصدر ہے جس سے وزیر آغا کی ہر کتاب نکلتی ہے۔

---

اب تک ہوئی گفتگو سے معلوم ہوتا ہے کہ وزیر آغا کے لیے شاعری ایسی روشنی پھیلانے والی شے ہے جو انھیں تخلیقی ترغیب دیتی ہے۔تہذیب اور تہذیب کے ثمر شیریں،شعر کی تفہیم میں ان کے لیے ''کیوں کہا'' کی بھی وہی اہمیت ہے جو ''کیا کہا'' کی ہوا کرتی ہے۔یہ کیوں کہا ہی ہے جو انھیں ارضی الجھنوں کے ساتھ ساتھ افلاکی معاملات سے بھی روبرو کرادیتی ہے۔وجہ اس کی یہ ہے کہ وہ تہذیب کو کلچر(ثقافت) کے بطن سے جنم لینے والی شے ہی نہیں اس کا نقطۂ عروج اور گزرتے وقت کے ساتھ نقطۂ زوال بھی مانتے ہیں چونکہ ثقافت(کلچر) کو وہ غیب سے آنے والی چیز کہتے ہیں۔اس لیے افلاکی معاملات میں ان کا دلچسپی لینا عین فطری بات ہے۔ارضی الجھنوں کے لیے نفسیات اور افلاکی معاملات کا ادراک عالمی اساطیر کے عمیق مطالعہ سے حاصل کرنے والے وزیر آغا ارضی اور افلاکی رشتوں کی شناسائی کے لیے نفسیات واساطیر دونوں سے امداد حاصل کرتے ہیں۔ان کی تحریروں کا بغور مطالعہ کریں تو ظاہر ہوگا کہ ارضیت میں اسطوریت اور اسطوریت میں اسراریت دیکھ سکنے کی سکت اور بصیرت انھیں کھلے پن سے حاصل ہوتی ہے۔دراصل وزیر آغا تہذیبی طبیعت کے ثقافتی سفیر ہیں اور امتزاج ان کا نصب العین ہے۔یہی سبب ہے کہ اپنے مضمون ''اکیسویں صدی'' کے اختتام میں وہ رقم طراز ہیں:

''اکیسویں صدی اپنے عام تخصیصی رویوں کے باوجود ایک
امتزاجی عمل کی مظہر ہوگی اور یہی اس کا اہم تقاضا قرار پائے گا۔لہٰذا وہی
ادبی اصناف اسے بہتر طور پر منعکس کریں گی جن کی اپنی ساخت امتزاجی
ہوگی یا جو اپنی ساخت کو اکیسویں صدی کی طلب کے مطابق منقلب
کرنے میں کامیاب ہوسکیں گی۔''

ان کی یہ پیشین گوئی کتنی سچ ہوگی، اس کا جواب تو آنے والے کل کا ادب اور اس کا قاری ہی دے سکے گا۔

---

'نیر مسعود نمبر' کے بعد جب عادل رضا نے 'وزیر آغا نمبر' کی 'ضد بھری' تجویز پیش کی تو میں چپ رہا۔ معلوم نہیں میری خاموشی کا انھوں نے کیا مطلب نکالا۔ کہنے لگے وزیر آغا کی ادبی اہمیت کے تو سب قائل ہیں رہی مطابقت کی تو وہ مستقبل کا معاملہ ہے۔ میں نے کہا سوال اہمیت اور مطابقت کا نہیں، سوال نئے مضامین کا ہے۔ بات آئی گئی ہوگئی۔

پرانے مضامین حاصل کرنے میں جن مشکلات کا سامنا رہا ہوگا اس کا اندازہ ان مضامین ہی سے ہو سکتا ہے۔ نئے مضامین بھی عدیم الفرصتی کے زمانے میں جوئے شیر لانے سے کم نہیں۔ تاہم، تمام شرکا کے قلمی تعاون کے لیے، ہم ان کے شکر گزار ہیں۔ بہر حال نمبر آپ کے سامنے ہے۔ کوشش یہ رہی ہے کہ ہم بھی یہ جاننے کی زیادہ سے زیادہ کوشش کریں کہ وزیر آغا ''کیوں'' کی تلاش میں کن کن منزلوں سے گزرے۔

— شین کاف نظام

"شاعری میری پہلی اور آخری محبت ہے"

# یادِ کے جھروکے میں

(بشکریہ جینت پرمار)

ادب اس وقت ترقی کرتا ہے جب اس سے وابستہ خلاق اذہان کی تعداد مقلدین کی تعداد سے زیادہ ہو جاتی ہے ۔

وزیر آغا

# کوائف

اصل نام : وزیر علی

قلمی نام : وزیر آغا

والد کا نام : وسعت علی خاں

پیدائش : ۱۸/ مئی ۱۹۲۲ء سرگودھا (وزیر کوٹ 56 جنوبی)

وفات : ۷/ ستمبر ۲۰۱۰ء (لاہور)

تعلیم : ایم۔اے (معاشیات) پی ایچ ڈی (اردو)

رسائل : 'ادبی دنیا' شریک مدیر ۱۹۶۰ء تا ۱۹۶۳ء

'اوراق' مدیر ۱۹۶۶ء تا ۲۰۰۵ء

اہم اعزازات : تمغۂ امتیاز ۱۹۸۵ء

: ستارۂ امتیاز ۱۹۹۹ء

## اہم تصانیف:

**شاعری**

شام اور سائے ۱۹۶۴ء

دن کا زرد پہاڑ ۱۹۶۹ء

غزلیں (۱۹۷۲ء تک کی تمام غزلیں) ۱۹۷۳ء

نردبان ۱۹۷۹ء

آدھی صدی کے بعد ۱۹۸۱ء

گھاس میں تتلیاں ۱۹۸۵ء

اک کتھا انوکھی ۱۹۹۰ء

چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل (۱۹۹۰ء تک کا کل کلام) ۱۹۹۱ء

یہ آواز کیا ہے ۱۹۹۵ء

| | |
|---|---|
| عجب اک مسکراہٹ | ۱۹۹۷ء |
| چنا ہم نے پہاڑی راستہ | ۱۹۹۹ء |
| چھج تاریاں دا | ۲۰۰۰ء |
| ہم آنکھیں ہیں | ۲۰۰۱ء |
| دیکھ دھنک پھیل گئی | ۲۰۰۳ء |
| واجاں باجھ وچھوڑے | ۲۰۰۳ء |
| چٹکی بھر روشنی | ۲۰۰۵ء |
| ہوا تحریر کر مجھ کو | ۲۰۰۸ء |
| مگر ہم عمر بھر پیدل چلے ہیں | ۲۰۰۸ء |
| کاسۂ شام | ۲۰۱۱ء |

**تنقید**:

| | |
|---|---|
| اردو ادب میں طنز و مزاح | ۱۹۵۸ء |
| نظم جدید کی کروٹیں | ۱۹۶۳ء |
| اردو شاعر کا مزاج | ۱۹۶۵ء |
| تنقید اور احتساب | ۱۹۶۸ء |
| تخلیقی عمل | ۱۹۷۰ء |
| نئے مقالات | ۱۹۷۲ء |
| تنقید اور مجلس تنقید | ۱۹۷۲ء |
| تصوراتِ عشق و خرد اقبال کی نظر میں | ۱۹۷۷ء |
| نئے تناظر | ۱۹۷۹ء |
| دائرے اور لکیریں | ۱۹۸۶ء |
| تنقید اور جدید اردو تنقید | ۱۹۸۹ء |
| معنی اور تناظر | ۱۹۸۹ء |
| انشائیہ کے خدوخال | ۱۹۹۰ء |
| مجید امجد کی داستانِ محبت | ۱۹۹۱ء |
| ساختیات اور سائنس | ۱۹۹۱ء |

غالب کا ذوقِ تماشا ۱۹۹۷ء
امتزاجی تنقید کا سائنسی اور فکری تناظر ۲۰۰۶ء
کلچر کے خدوخال ۲۰۰۹ء

**انشائیہ**

خیال پارے ۱۹۶۱ء
چوری سے یاری تک ۱۹۶۶ء
دوسرا کنارا ۱۹۸۲ء
سمندر اگر میرے اندر گرے ۱۹۸۹ء
پگڈنڈی سے روڈ رولر تک (کل انشائیے) ۱۹۹۵ء

**متفرق**

مسرت کی تلاش ۱۹۵۳ء
تین سفر ۱۹۹۶ء
شامِ دوستاں آباد ۱۹۷۶ء
شام کی منڈیر سے ۱۹۸۶ء
دستک اس دروازے پر ۱۹۹۳ء
The Symphony of Existence ۱۹۹۵ء

**تالیفات**

۱۹۵۸ء کی نظمیں
۱۹۵۹ء کی نظمیں
۱۹۶۰ء کی نظمیں
۱۹۶۱ء کی نظمیں
عبدالرحمٰن چغتائی۔ شخصیت اور فن ۱۹۸۰ء
انتخاب جدید نظم (حصہ دوم) ۱۹۸۱ء
مولانا صلاح الدین احمد شخصیت اور فن ۱۹۹۰ء

## دوسری زبانوں میں تراجم:

Selected poems of Wazir Agha ( English 1978)
Chonvian NazmaN ( Sarayki 1980)
Half a Century Later (Danish 1982)
Aadhi Sadi ke Baad (Hindi 1983)
Urdu Shairee ka Mizaj (Hindi 1983)
Baharvan Khilari ( Panjabi 1985)
Half a Century Later (English 1989)
Seven Poems of Wazir Agha (English 1992)
Aadhi Sadi ke Baad ( Bangali 1992)
A Tale so Strange( Greek 1994)
Winds of Fire ( English 1994)
Aadhi Sadi PishooN (Panjabi 1994)
A Tale so Strange (Swedish 1995)
Selected Light Essays (English 1995)
Poems, Mild and Mellows (English 1997)
Ujade MakaN ka Aaina( Hindi 1999)

اس کے علاوہ ان کی بہت سی متفرق نظمیں جرمن، مالٹیز، جاپانی، مراٹھی، ہسپانی، یونانی زبانوں میں ترجمہ ہو چکی ہیں۔

## وزیر آغا کے فن پر کتابیں

| | | |
|---|---|---|
| وزیر آغا ایک مطالعہ | انور سدید | ۱۹۸۳ء |
| اردو شاعری کا مزاج: معاصرین کی نظر میں | سجاد نقوی | ۱۹۸۷ء |
| شام کا سورج | مرتب: انور سدید | ۱۹۸۹ء |
| دن ڈھل چکا تھا | ناصر عباس نیر | ۱۹۹۳ء |
| ڈاکٹر وزیر آغا عہد ساز شخصیت | حیدر قریشی | ۱۹۹۵ء |
| وزیر آغا کی امتزاجی نظریہ سازی | مناظر عاشق ہرگانوی | ۱۹۹۶ء |
| وزیر آغا: اہل قلم کی نظر میں | گل بخشالوی | ۱۹۹۷ء |
| ڈاکٹر وزیر آغا اور ہمارا عہد | رشید نثار | ۱۹۹۸ء |
| بیاضِ شب و روز | ارمان نجمی | ۲۰۰۱ء |
| ڈاکٹر وزیر آغا: شخصیت اور فن | رفیق سندیلوی | ۲۰۰۶ء |
| تنقید کا نیا منظر نامہ اور وزیر آغا | مناظر عاشق ہرگانوی | ۲۰۰۸ء |

## دیگر کتب

| | | |
|---|---|---|
| وزیر آغا کی نظمیں | غلام حسین اظہر | ۱۹۷۴ء |
| وزیر آغا کے خطوط انور سدید کے نام | مرتب: انور سدید | ۱۹۸۵ء |
| وزیر آغا کے دیباچے | مرتب: سید احسن زیدی | ۱۹۹۰ء |
| پہلا ورق (اوراق کے اداریے) | مرتب: حیدر قریشی، راغب شکیب | ۱۹۹۰ء |
| مکالمات | مرتب: انور سدید | ۱۹۹۱ء |
| وزیر آغا کے خطوط | اکبر حمیدی | ۱۹۹۵ء |
| وزیر آغا کی بائیس نظمیں | عابد خرشید | ۲۰۰۷ء |
| تنقیدی تھیوری کے سوسال | مرتب: شاہد شیدائی | ۲۰۱۲ء |
| اردو فکشن تنقید | مرتب: شاہد شیدائی | ۲۰۱۸ء |

## رسائل اور جامعات میں کام

وزیر آغا کے فن اور شخصیت پر بہت سے رسائل میں خصوصی گوشے شامل رہے ہیں۔ جب کہ 'الزبیر'، 'آوازِ جرس'، 'تخلیقی ادب'، 'سکائی لارک انٹرنیشنل'، 'طلوعِ افکار'، 'شعر و سخن'، 'کاغذی پیرہن'، 'اسالیب'، 'چہار سو' جیسے رسائل نے خصوصی نمبر اور گوشے ترتیب دیے۔

وزیر آغا کے فن اور شخصیت پر پانچ پی ایچ ڈی، ایم فل اور ایم اے کے ۱۰/ سے زیادہ مقالے لکھے گئے ہیں۔

رشید امجد

# وزیر آغا — چند بکھری یادیں

پچھلے چند برسوں سے وزیر آغا لاہور میں قیام پذیر ہو گئے تھے۔ اس دوران مہینے میں ایک آدھ بار سرگودھے کا چکر لگا آتے لیکن کچھ عرصے سے یہ جانا بھی موقوف ہو گیا تھا۔ لاہور انھیں مزاجاً پسند نہیں تھا۔ ان کا کہنا تھا کہ لاہور میں رہ کر مجلسی مصروفیات زیادہ ہو جاتی ہیں اور لکھنے پڑھنے کا کام کم ہو جاتا ہے۔ لیکن آخر آخر وہ اپنے کمرے تک محدود ہو گئے جسے وہ اپنا برگد کہتے تھے۔

وزیر آغا سے میری پہلی ملاقات ساٹھ کی دہائی میں ہوئی۔ ابھی ''اوراق'' نہیں نکلا تھا۔ ان کا معمول تھا کہ گرمیوں کی چھٹیوں میں ایک ماہ کے لیے مری آتے تھے۔ سرگودھا سے ٹرین علی الصبح راولپنڈی پہنچتی تھی، آغا صاحب فیملی کے ساتھ درجہ اوّل کے ویٹنگ روم میں ٹھہر جاتے اور وہاں سے سہ پہر کو مری جاتے۔ اس دوران میں اور دوسرے نوجوان لکھنے والے وہاں آ جاتے اور ان سے مختلف ادبی موضوعات پر گفتگو ہوتی۔ اکثر ہم دوپہر کا کھانا وہیں ان کے ساتھ کھاتے۔ ابھی قاسمی آغا جھگڑا شروع نہیں ہوا تھا اس لیے گفتگو خالصتاً ادبی و فکری موضوعات پر ہوتی۔ گفتگو کیا ہوتی، آغا صاحب بولتے رہتے اور ہم سنتے۔ مولانا صلاح الدین کے اچانک انتقال پر ''ادبی دنیا'' وقتی طور پر بند ہو گیا۔ آغا صاحب اس کے شریک مدیر تھے۔ مولانا کے انتقال پر ان کے بیٹوں کے ساتھ اختلافات کی وجہ سے آغا صاحب ''ادبی دنیا'' سے علاحدہ ہو گئے اور دل برداشتہ سرگودھا آ گئے۔ شہزاد احمد نے انھیں مشورہ دیا کہ وہ اپنا پرچہ نکالیں۔ ''اوراق'' کا نام بھی شہزاد احمد نے تجویز کیا۔ ''اوراق'' جنوری ۶۶ء میں شائع ہوا۔ اس کے پہلے اداریے نے ادبی قومیت کا باقاعدہ تصور پیش کیا۔ اس سے پہلے آغا صاحب کے ایک مضمون ''میرا جی۔ دھرتی پوجا کی ایک مثال'' نے لفظ دھرتی کے حوالے سے متنازع بحث کا آغاز کر دیا تھا، لیکن ستمبر ۶۵ء کی جنگ نے سرحدوں کے تقدس کا جو نیا احساس پیدا کیا، اُس نے پاکستانی ادب میں پہلی بار زمین کی اہمیت کو اُجاگر کیا۔ پاکستانی ادب کا اوّلین نعرہ حسن عسکری اور ممتاز شیریں نے بلند کیا تھا لیکن یہ تصور بنیادی طور پر ترقی پسندوں کو رد کرنے کے لیے تھا۔ دوسرے اس حوالے سے ایک بھی تخلیقی شے وجود میں نہیں آئی۔ چنانچہ کچھ ہی عرصہ بعد یہ صرف ایک تاریخی بحث کے طور پر باقی رہ گیا۔ اس کے برعکس وزیر آغا کا ادبی قومیت کا تصور زمین اور اس کے مظاہر کے حوالے سے تھا اور پاکستانی ادب کی وہ نظریہ سازی تھی جو آج اپنے مکمل وجود کے ساتھ ہمارے سامنے ہے۔

وزیر آغا نے ''اوراق'' کے ذریعے نہ صرف جدیدیت کی فکری و فنی حد بندی کر کے اُسے ایک سمت

عطا کی بلکہ ساٹھ کی دہائی میں سامنے آنے والی نئی نسل کی ذہنی، فکری وفنی تربیت بھی کی۔ ''اوراق'' کے اداریے اس ضمن میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ ''اوراق'' کا ایک مستقل سلسلہ ''سوال یہ ہے'' اور نظموں، افسانوں کے تجزیاتی مطالعے اس پرچے کی انفرادیت کی دلیل تھے۔ آغا صاحب کہتے تھے کہ کسی پرچے کو پوسٹ آفس نہیں ہونا چاہیے کہ جو کچھ ملا اسے آگے پہنچا دیا بلکہ اس میں اس کے مدیر کے فکری رجحانات اور رویوں کا مکمل احساس ہونا چاہیے۔ اس کی ایک سمت ہونا چاہیے۔ ''اوراق'' میں یہ دونوں پہلو موجود تھے۔ ساٹھ کی نئی لسانی تشکیلات سے متاثر جس نسل نے نئے افسانے اور نئی شاعری کا آغاز کیا تھا، اس میں ابتدا بڑی افراط وتفریط تھی۔ نئے لوگوں کو کوئی پرچہ چھاپنے کے لیے تیار نہیں تھا۔ ''اوراق'' نے نہ صرف اس نسل کو ایک پلیٹ فارم مہیا کیا بلکہ ان کی تربیت بھی کی۔ مجھے یاد ہے کہ میں جب انھیں افسانہ بھیجتا تو وہ اس کے بارے میں مجھے تفصیلی خط لکھتے، ایک ایک جملے کے بارے میں بات کرتے، کبھی تبدیلی کا مشورہ دیتے، کبھی کہتے مری آؤں گا تو افسانہ ساتھ لیتا آؤں گا، بیٹھ کر اس پر تفصیلی بات کریں گے۔ منشا یاد کے پاس سکوٹر ہوا کرتا تھا، اتوار کو میں ان کے ساتھ مری جاتا۔ آغا صاحب افسانے کی سطر سطر پر بحث کرتے، پھر ہم دونوں سے پوچھتے کیا کیا پڑھا ہے۔ نئی کتابوں کے نام بتاتے اور اصرار کرتے کہ ہم انھیں ضرور پڑھیں۔ دوپہر کا کھانا ان کے ساتھ کھا کر ہم دونوں پنڈی آتے، اکثر بارش میں بھیگتے۔ منشا اسلام آباد میں رہتے تھے لیکن مجھے چھوڑنے پنڈی تک آتے اور کمیٹی چوک میں اُتار کر گھر جاتے۔

وزیر آغا نقاد، شاعر اور جدید انشائیہ کے بانی تھے۔ تنقید میں ان کا ایک خاص مقام ہے۔ وہ ایک صاحبِ مطالعہ شخص تھے۔ ان کا مطالعہ صرف ادب تک محدود نہیں تھا۔ انھوں نے معاشیات میں ایم۔ اے کیا تھا لیکن ان کی دلچسپی کے دائروں میں سائنس خصوصاً فزکس شامل تھی۔ ان کی تحریروں میں اس وسیع مطالعے کی جھلکیاں جا بجا موجود ہیں۔ انھوں نے اردو تنقید کو نئے لہجے اور نئے فکری رویوں سے آشنا کیا۔ وہ امتزاجی تنقید کے نئے دبستان کے بانی ہیں۔ مطالعے کا شوق آخر دم تک ان میں موجود رہا۔ میں آخری بار جب ۲۲ / جولائی کو ان سے ملا تو ان کا بیڈ کتابوں سے بھرا ہوا تھا، صرف سونے کے لیے تھوڑی سی جگہ خالی تھی۔ وہ نہ صرف باہر سے کتابیں منگواتے بلکہ ملنے والے ہر پرچے اور کتاب کو پڑھتے۔ اُس دن بھی انھوں نے تازہ موصول ہونے والے رسائل اور کتابوں پر گفتگو کی۔ ان کی خوبی تھی کہ اپنے مطالعے میں دوستوں کو بھی شریک کرتے۔ ان کے خلاف جب منظّم ادبی محاذ بنایا گیا تو کوئی نہ کوئی انھیں خوش کرنے کے لیے مخالفوں کا ذکر کرتا، وہ عموماً خاموش رہتے اور دوسرے اس موضوع پر بات کرتے رہتے۔ لوگ ایک ایک کر کے جانا شروع ہوتے تو میں بیٹھا رہتا۔ جب سب چلے جاتے تو میں ان سے پوچھتا، آپ نے اس دوران میں کیا کیا پڑھا ہے۔ وہ بڑے خوش ہوتے اور دیر تک کسی نئی کتاب یا موضوع پر بے تکان گفتگو کرتے۔

اُس زمانے میں وہ اکثر پنڈی آتے بلکہ کبھی کبھی مہینے میں دو دو تین تین بار ''لکھنے والوں کی انجمن''

کے اکثر جلسوں میں طویل لیکچر دیتے۔اس زمانے میں وہ سلور گرل میں ٹھہرتے تھے۔ بعد میں اعجاز راہیؔ کے مشورے پر راول ہوٹل میں ٹھہرنے لگے لیکن آخر آخر انجم نیازی کے گھر قیام کرتے۔ان کا معمول تھا کہ سیدھے جمیل آذر کے گھر آتے۔جمیل آذر چند منتخب دوستوں کو بلا لیتے۔ہم دوپہر کا کھانا ان کے گھر کھاتے اور پھر آغا صاحب ہوٹل روانہ ہو جاتے۔آغا صاحب ایک اعلیٰ ظرف دوست تھے۔ہماری مقامی سیاست میں بالکل دخل اندازی نہ کرتے۔ایک زمانے میں حلقۂ اربابِ ذوق پر کچھ ایسے لوگ قابض ہو گئے جنھیں میں پسند نہیں کرتا تھا۔ان لوگوں نے حلقہ میں وزیر آغا کے ساتھ شام کا اہتمام کیا۔میں نہیں گیا۔رات کو ہوٹل پہنچا تو میں نے معذرت کی اور وجہ بتائی۔انھوں نے قطعی بُرا نہیں منایا۔کہنے لگے: آپ میرے دوست ہیں، ایسی چھوٹی چھوٹی باتوں سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ان کے مخالف بونے تھے، وہ شخصی اختلاف پر اُتر آتے لیکن آغا صاحب نے اپنا علمی مرتبہ ہمیشہ برقرار رکھا۔ان کی دوستی اونچ نیچ سے برتر تھی۔ مجھے یاد ہے کہ جب ہم پہلی بار اُن سے ملنے سرگودھا گئے تو وہ ریلوے اسٹیشن پر ہمارے منتظر تھے۔

پچھلے چند برسوں سے میرا معمول تھا کہ جب بھی لاہور جانا ہوتا، ان سے ملنا پہلی ترجیح ہوتی۔ میں جاتا تو کھل اُٹھتے۔گفتگو شروع ہوتی تو وقت کا خیال ہی نہ رہتا۔میرے شیڈول میں ڈاکٹر تبسم کاشمیری اور سمیع آہوجا سے بھی ملنا شامل ہوتا، دیر ہو جاتی تو تبسم کا فون آتا کہ کدھر ہو، میرے جواب دینے سے پہلے ہی کہتے آغا صاحب کے پاس ہو گے۔ میں کہتا، بس اب اٹھنے والا ہوں۔کبھی کبھی وہ کہتے: وہیں رہیں، میں بھی آ رہا ہوں، آغا صاحب سے مل لوں گا۔" گزشتہ ایک دو سالوں سے انھوں نے سرگودھا جانا بھی چھوڑ دیا تھا۔سلیم آغا سے فون پر ہی ان کا رابطہ تھا۔سلیم نے بتایا کہ ہر روز کم از کم نصف گھنٹہ ان سے بات ہوتی تھی۔وہ زراعت کے سلسلے میں سلیم کو مشورے دیتے۔تقریبات میں بھی انھوں نے جانا چھوڑ دیا تھا اور اپنے کمرے تک محدود ہو گئے تھے۔ کہتے تھے: "میں نے اس کمرے کو اوڑھ لیا ہے، یہ اب میرا برگد ہے۔" اس برگد کے نیچے بیٹھ کر انھوں نے غور و فکر کا سلسلہ آخری دم تک جاری رکھا۔انھوں نے اب نثر لکھنا چھوڑ دی تھی۔ کہتے تھے ہاتھ کانپتا ہے، البتہ نظموں کا سلسلہ آخری تک جاری رہا۔اس دوران میں انھوں نے ایک اہم مضمون لکھا جسے وہ اپنی کتاب 'تخلیقی عمل' کا آخری باب کہتے تھے۔ کہنے لگے: "میری یہ کتاب تیس سال کے بعد مکمل ہوئی ہے۔"

یہ مضمون جب "کاغذی پیرہن" میں چھپا تو مجھے فون کیا کہ اسے پڑھ کر ان سے بات کروں۔ میرے پاس یہ پرچہ نہیں آیا۔انھوں نے دو تین بار پوچھا، میں نے کہا "پرچہ ملا ہی نہیں۔" اسی دوران میں جمیل آذر سے پرچہ مل گیا۔ میں نے مضمون پڑھا۔آغا صاحب نے برائن گرین کے بنیادی نظریے، "پلانک لینگتھ کے نیچے cosmos کی چادر، مشتعل سلوٹوں سے بھرا ایک ایسا گورکھ دھندا ہے جس پر زمان و مکاں کا اطلاق نہیں ہوتا" کے حوالے سے Branes میں Gravity کے تسلسل سے تخلیقی عمل کو جوڑنے کی کوشش کی ہے۔سٹرنگ تھیوری والوں نے اس بے مقام مقام کا سراغ لگا کر Branes کو بھی دریافت کیا ہے۔ان مختلف ابعاد Branes میں تین

ابعاد کے حامل برین میں ایک برین اس لیے قابلِ ذکر ہے کہ ہماری کائنات اسی کے اندر بند ہے۔ قابلِ ذکر اور اہم بات یہ ہے کہ روشنی ایک برین سے دوسرے میں نہیں جاسکتی، لیکن کشش gravity ایک سے دوسرے میں جاسکتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ خدا کی اوّلین صفت نور نہیں بلکہ کشش ہے جس کے ذریعے اس نے اپنی ساری مخلوقات کو اپنے ساتھ جوڑا ہوا ہے۔ پرانے مشرقی نظریات کے تحت یہ فکر ہمہ اوست اور ہمہ از اوست کے فلسفے سے جا ملتی ہے۔ آغا صاحب کا خیال ہے کہ کشش ثقل دراصل انسلاک، وحدت اور محبت کی علامت ہے۔

''تخلیقی عمل'' کے آخری باب میں وہ مصنف اور اس کی تخلیق کو اسی تعلق کے حوالے سے دیکھتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر کے تحت مصنف اور تخلیق کا رشتہ اٹوٹ ہے۔ یہ ساختیات کے اس نظریے کے برعکس ہے جس میں مصنف کو تصنیف سے الگ کردیا جاتا ہے۔ آغا صاحب نے ساختیات کے تصور کو اُجاگر کرتے ہوئے اس نکتے پر محتاط رویہ اختیار کیا تھا۔ ان کا یہ مضمون جسے انھوں نے اپنی کتاب ''تخلیقی عمل'' کا آخری باب کہا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ اسے سوچنے اور لکھنے میں انھیں تیس برس لگے، فلسفیانہ تنقید کا ایک اہم باب ہے۔ میں اس بارے میں ان سے تفصیلی گفتگو کرنا چاہتا تھا لیکن آخری ملاقات میں موقع ہی نہیں ملا۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو آغا صاحب کی تنقید نے اردو میں فلسفیانہ تنقید کی بنیاد رکھی ہے۔ ان کا طریقۂ کار استخراجی کی بجائے استقرائی ہے۔ آغا صاحب کو طبیعیات سے خصوصی دلچسپی تھی۔ ریاضی داں نہ ہوتے ہوئے بھی انھوں نے طبیعیات کا مطالعہ ایک ادیب کی حیثیت سے کیا اور گزشتہ برسوں میں اس شعبے میں سامنے آنے والے معرکہ خیز تعقلات کا گہرا مطالعہ کیا ہے۔

''تخلیقی عمل'' ۱۹۷۰ء میں منظرِ عام پر آئی تھی۔ ۲۰۰۳ء میں جب اس کا چھٹا ایڈیشن شائع ہوا تو انھوں نے تکوینِ کائنات کے حوالے سے اس میں ایک باب کا اضافہ کیا۔ تخلیقی عمل کی ساخت کو سمجھنے کے لیے انھوں نے حیاتیات، دیومالا تاریخ وتہذیب اور فنونِ لطیفہ میں سفر کرتے طبیعیات کی ان حدوں کو چھولیا جو آج نئے نئے سائنسی انکشافات کی بنیاد ہیں۔ اپنے پہلے اضافے کے بارے میں انھوں نے لکھا:

> ''آج سے کم وبیش تیس برس پہلے جب میں نے یہ کتاب لکھی تو
> تخلیقی عمل کے سلسلے میں فروغ پانے والے مختلف فکری مکاتب (مثلاً رومانی،
> جدلیاتی، جمالیاتی، نفسیاتی) کا ذکر تو ہوا مگر بہ وجوہ اس میں بیسویں صدی کی نئی
> تنقیدی تھیوری کے تحت اُبھرنے والے فکری مباحث زیر بحث نہ آسکے، اب
> میں ان کی طرف متوجہ ہوتا ہوں۔''

یہ تحریر ۲۰۰۳ کی ہے ۲۰۰۹ میں انھوں نے تکوینِ کائنات کے حوالے سے ''تخلیقی عمل'' کا ازسرِنو جائزہ لیا اور طبیعیات میں ہونے والی تازہ ترین پیش رفت کی بنیاد پر اس کتاب کا آخری باب لکھا۔ یہ ان کا آخری مضمون بھی ہے۔ اس کے بعد انھوں نے نثر لکھنا چھوڑ دی تھی۔ ان کا کہنا تھا کہ ہاتھوں کی کپکپاہٹ کی وجہ سے وہ نثر نہیں لکھ سکتے، البتہ نظمیں کہنے کا سلسلہ آخر دم تک جاری رہا۔ کہتے تھے نظم ایک روشن ستارے کی طرح میرے

ذہنی افق پر نمودار ہوتی ہے، میں اسے محفوظ کر لیتا ہوں۔ اس مضمون کا ذکر قدرے تفصیل سے اس لیے کیا ہے کہ یہ ان کا آخری اہم مضمون ہے، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ آخر تک مطالعہ اور غور و فکر کرتے رہے۔ ہمارے اکثر بڑے لکھنے والے آخری عمر میں پڑھنا چھوڑ دیتے ہیں لیکن آغا صاحب نے آخری دم تک پڑھنے اور غور و فکر کا سلسلہ جاری رکھا۔

بطور مدیر وزیر آغا کے سفر کا آغاز ''ادبی دنیا'' سے ہوا۔ انھوں نے ''ادبی دنیا'' کو جدید فکری رویوں سے ہم آہنگ کرنے میں وہی کردار ادا کیا جو ایک زمانے میں میرا جی نے کیا تھا۔ ادبی دنیا کے ادارتی دور میں مولانا صلاح الدین احمد کی شخصیت حاوی تھی۔ آغا صاحب ہمیشہ کہتے تھے کہ میں نے مولانا سے بہت کچھ سیکھا ہے۔ ''اوراق'' کا اجرا ہوا تو اس کی پیشانی پر درج تھا ''مولانا صلاح الدین احمد کی یاد میں'' اور یہ جملہ آخری پرچے تک موجود رہا۔ ''اوراق'' نے جدیدیت کی تحریک کو معتدل بنانے میں بڑا اہم کردار ادا کیا ہے۔ ''سوال یہ ہے'' میں اپنے دور کے اہم فنی و فکری موضوعات پر بحث کی جاتی تھی۔ میرا جی نے ''اس نظم میں'' کے عنوان سے اپنے عہد کی نظموں کا تجزیہ کر کے جدید نظم کی تفہیم کی بنیاد رکھی تھی۔ ''اوراق'' میں نظموں کے تجزیاتی مطالعوں کے ساتھ نئے افسانوں کے تجزیاتی مطالعے کا سلسلہ بھی شروع ہوا۔ اس سلسلے کا پہلا تجزیہ میرے افسانے ''پچھلے پہر کی موت'' پر تھا۔ ''اوراق'' کے اداریے ہر بار ہم عصر ادب کے کسی سوال پر بحث کا آغاز کرتے۔ ''اوراق'' نے اپنی اشاعتوں میں اپنے زمانے کی نئی نسل کو ہمیشہ اہمیت دی۔ ''اوراق'' جب بند ہوا تو میں نے پوچھا ''آپ نے اوراق کو بند کیوں کر دیا'' کہنے لگے، دو وجوہات ہیں۔ ایک یہ کہ میں ''اوراق'' کے لیے موصول ہونے والی ہر تخلیق کو خود پڑھتا تھا۔ کتابت اور پروف ریڈنگ کے بعد پریس جانے سے پہلے پورا پرچہ دوبارہ پڑھتا تھا، اب مجھ میں اس کی سکت نہیں۔ دوسرا یہ کہ اُس وقت میں خود زراعت کا کام کرتا تھا اور ''اوراق'' کا خرچہ اُٹھاتا تھا۔ اب میں کچھ نہیں کرتا۔ سارا کام سلیم کر رہا ہے اور مجھے اچھا نہیں لگتا کہ اسے کبھی یہ احساس ہو کہ میں اس کی محنت سے اپنا مشغلہ پورا کر رہا ہوں۔'' ادبی پرچے ہمیشہ مدد کا رونا روتے ہیں آغا صاحب نے کبھی اس کا اظہار نہیں کیا، نہ کبھی دوستوں سے اس سلسلے میں کچھ کہا۔

آغا صاحب کی علمی و ادبی خدمات پر پاکستان و بھارت کی جامعات میں بہت کام ہوا ہے۔ بھارت میں ان پر پی ایچ ڈی کے تین چار مقالات لکھے گئے ہیں۔ پاکستان میں ایم فل کی سطح پر بے شمار مقالے تحریر کیے گئے ہیں۔ نیشنل یونی ورسٹی آف ماڈرن لینگویجز (نمل) کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ آغا صاحب کی حیات ہی میں ان پر پی ایچ ڈی کے دو مقالے لکھے گئے۔ پہلا مقالہ محسن عباس نے میری نگرانی میں لکھا جس کا عنوان ہے ''جدید اردو نظم کے تناظر میں وزیر آغا کی نظم نگاری'' اس مقالے پر ڈگری دی جا چکی ہے۔ دوسرا مقالہ سعدیہ طاہر نے ڈاکٹر روبینہ شہناز کی نگرانی میں ''وزیر آغا کی علمی خدمات۔ تنقید کے حوالے سے'' مکمل کیا ہے۔ یہ مقالہ اب جانچ کے لیے بیرونی محققین کو جا چکا ہے۔ پہلا مقالہ آغا صاحب نے دیکھ لیا تھا، بڑے خوش ہوئے، خصوصاً اس کے

معیار پر۔ افسوس! دوسرا مقالہ وہ نہیں دیکھ سکے۔ آغا صاحب کے مخالفوں میں سے اکثر نے انھیں پڑھے بغیر محض ذاتی سطح پر ان کی مخالفت کی، انشائیہ کو جس طرح منفی تنقید کا نشانہ بنایا گیا، اس میں سراسر ذاتیات شامل ہے۔ آغا صاحب نظم میں اس طرزِ فکر کے بانی تھے جس کا آغاز میرا جی سے ہوا تھا اور جو مجید امجد سے ہوتی ہوئی ان تک پہنچی تھی۔ نظم کا یہ انداز غزل سے اس کی نہ صرف استعاراتی بلکہ آہنگی علاحدگی تھی اور غزل سے اس کے مکمل الگ وجود کی دلیل تھی۔ بعض لوگ اس باریک فرق کو سمجھ نہ پائے لیکن جہاں تک ان کی تنقید کا تعلق ہے، ان کے مخالفین بھی ان کے نظریات سے اختلاف کے باوجود اس کی اہمیت و انفرادیت کے قائل ہیں۔ ''اردو شاعری کا مزاج'' جس نے اختلافی بحث کا آغاز کیا تھا وہ برسوں جاری رہی۔ اردو کی شاید ہی کسی اور کتاب کے حق و اختلاف میں اتنا کچھ لکھا گیا ہو۔ آغا صاحب کی تنقید کا بنیادی وصف یہ تھا کہ انھوں نے ایسے لوگوں پر لکھا جو اپنی کمزور پی آر کی وجہ سے نظر انداز ہوئے تھے۔ ''نظم جدید کی کروٹیں'' ان کی ایسی کتاب ہے جس میں پہلی بار بعض منفرد مگر نظر انداز شاعروں پر قلم اُٹھایا گیا۔ مجید امجد پر پہلا مضمون آغا صاحب نے لکھا تھا، بعد میں مظفر علی سید نے دوسرا مضمون لکھا۔ اس کتاب میں ہر شاعر کے عنوان کے ساتھ جو موضوعاتی اور فکری استعارہ استعمال کیا گیا، وہی بعد میں اس کی پہچان اور مرکزی استعارہ قرار پایا۔ آغا صاحب جینوئن لوگوں کی تعریف میں بخل سے کام نہیں لیتے تھے اور اچھی تخلیقات کو نہ صرف یاد رکھتے بلکہ احباب سے ان کا ذکر بھی کرتے۔

میری ان سے آخری ملاقات ۲۲ / جولائی ۲۰۱۰ء کو ہوئی۔ میں شام کو لاہور پہنچا تھا، یونیورسٹی گیسٹ ہاؤس میں سامان رکھ کر میں اور ڈاکٹر سہیل عباس ان کے گھر پہنچے۔ مجھے اچانک دیکھ کر ان کی خوشی کی انتہا نہ رہی۔ مجھے احساس ہوا کہ اس بار وہ کرسی سے اُٹھ کر نہیں ملے۔ بہت کمزور لگ رہے تھے لیکن سفید شلوار قمیص میں بڑے ہی پُر وقار لگے۔ کہنے لگے: ''کب آئے ہیں؟'' میں نے کہا: ''تھوڑی دیر پہلے۔ صبح وائی والے کروا پس جانا ہے اس لیے یہی تھوڑا سا وقت تھا۔'' گفتگو نئے آنے والے پرچوں پر ہونے لگی۔ اسی دوران میں انھوں نے بتایا کہ ان کے انٹرویوز کی کتاب آ رہی ہے۔ کہنے لگے: ''جمیل آذر اور آپ نے میرا جو ایک طویل انٹرویو کیا تھا، وہ اس کتاب کا پہلا انٹرویو ہے۔'' یہ انٹرویو ادبیات میں چھپا تھا۔ شاہد شیدائی بھی موجود تھے۔ ہم آدھے گھنٹے کے لیے آئے تھے لیکن گھنٹے سے اوپر ہو گیا۔ تبسم کا فون آیا...... ''مجھے معلوم ہے تم آغا صاحب کے پاس ہو گے، بھائی میں اور سمیع آہوجا کھانے پر تمھارا انتظار کر رہے ہیں۔''

ہم نے آغا صاحب سے اجازت لی اور پہلی بار یہ ہوا کہ وہ دروازے تک چھوڑنے نہیں آئے۔

عرصہ سے یہ معمول تھا کہ ہر اتوار کو ان سے فون پر بات ہوتی تھی۔ وہ فون کر لیتے یا میں، ادبی باتیں ہوتیں، دواؤں کا ذکر بھی ہوتا۔ میں نے ایک بار ان سے کہا ''اب ہمت جواب دے گئی ہے۔'' بولے: ''کتنی عمر ہے آپ کی؟'' میں نے کہا: ''ستر پورے ہو گئے۔'' ہنسے اور کہنے لگے: ''You are just a kid میں اب نوے کو چھونے والا ہوں۔''

ان کی موت سے تین چار دن پہلے سلیم آغا نے فون کیا کہ آغا جی ہسپتال میں ہیں۔ آخری دم تک ان

کا تخلیقی شعور برقرار تھا۔ سلیم آغا نے بتایا کہ مرنے سے غالبًا ایک دن پہلے جب وہ کچھ دیر کے لیے غنودگی سے نکلے تو بولے۔ ''میں جس تجربے سے گزر رہا ہوں، اگر موقع ملا تو اسے لکھوں گا اور یہ ایسی تحریر ہوگی جو چونکا دے گی۔''

ایک بات اور انھوں نے کہی..... ''ساری رات میرے گرد ایک ڈراما ہوتا ہے جس کا مرکزی کردار میں ہوں، لیکن صبح سب کچھ بھول جاتا ہوں۔''

موت کی اس غنودگی میں بھی ان کا تخلیقی سیلف زندہ تھا۔ ویسے موت کی آواز تو ان کی آخری چند نظموں میں سنائی دینے لگی تھی۔ ''تسطیر'' میں شائع ان کی چار نظمیں جو آخری نظمیں ہیں، کی پہلی نظم ''غنودگی'' میں تو یہ گونج صاف سنائی دیتی ہے۔

غنودگی کو اوڑھ کر وہ سو گئے
تو خواب پھڑ پھڑا کے جاگنے لگے
غنودگی کا سائباں جھکا ہوا تھا چار سو
مگر وہ خواب بھی عجیب تھے
کہ سائباں کو تار تار کر گئے
عجیب گول ہیئتوں میں ڈھل گئے
زمیں سے اُڑ کے آسماں کی سمت/ دور دور تک گئے
کہاں گئے، پتا نہیں
وہ خواب تھے/ وہ آسماں کا رزق تھے، چلے گئے!
غنودگی کہاں ہے اب
غنودگی خمار تھی، خمار خواب لے گئے
غنودگی جو بچ گئی/ وہ ہولے ہولے بجھ گئی
زمیں کا رزق بن گئی!!!

موت کی غنودگی میں بھی وہ اُس تخلیق کا تانا بانا بن رہے تھے جو اُن کے نزدیک لوگوں کو حیران کر دیتی لیکن ان تحریروں میں وہ اس عظیم اسرار کی کئی نشانیاں چھوڑ گئے ہیں۔ ان کی نظموں کو جب اس نئے تناظر میں پڑھا جائے گا تو احساس ہوگا کہ وہ برگد کے اس عظیم استعارہ کی مانند تھے جو خود گیان ہے اور اپنے سائے میں بیٹھنے والوں کو بھی گیان عطا کرتا ہے۔ ان کی نمازِ جنازہ کے بعد میں نے اوپر دیکھا تو برگد کا ایک عظیم درخت سایہ کیے ہوئے تھا۔ اُن کی آبائی حویلی میں یہ برگد جانے کتنے زمانوں کو اوڑھے ہوئے ہے، ان کی کئی تحریروں میں موجود ہے۔ گیان دھیان کے اس سفر کے روشن نکتے آنے والی نسلوں کو نئے زمانوں کی بشارت دیتے رہیں گے۔

(بشکریہ: ہمبل، سال نامہ ۲۰۱۱ء)

**انور سدید**

# سلسلہ آشنائی کا—اور غمِ محرومیِ جاوید کا

میرے لیے تو اکیسویں صدی کا آغاز ہی المناک تھا۔ اس صدی کے طلوع کے ساتھ ہی ذاتی صدموں کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا۔ سب سے پہلے اردو کے معروف افسانہ نگار رحمان مذنب کو، جو میرے بہترین دوستوں میں سے تھے، کوہِ ندا سے بلاوا آ گیا۔ پھر پاکستان کے منفرد دیہات نگار اور ''میرا گاؤں'' جیسے بلند پایہ ناول کے مصنف غلام الثقلین نقوی نے اپنا رختِ حیات سمیٹ لیا۔ پروفیسر غلام جیلانی اصغر کے سامنے میں نے زانوئے تلمذ تہہ نہیں کیا تھا لیکن تنقیدی دبستان، نظمِ جدید اور انشائیہ کے مباحث میں اُن سے بے دریغ استفادہ کیا تھا اور میں نے انھیں ہمیشہ رستہ دکھانے والے ستارے کا درجہ دیا۔ ۲۶ر دسمبر ۲۰۰۶ء کو خبر آئی کہ یہ ستارہ دور تک غبارِ نو چھوڑتا ہوا کہیں فضا میں گم ہو گیا ہے۔

ڈاکٹر وحید قریشی سے تعلق اُس زمانے میں پیدا ہوا جب وہ ''صحیفہ'' کے مدیر مقرر ہوئے تھے لیکن میں ان سے غائبانہ استفادہ اس زمانے سے کر رہا تھا جب ان کے نفسیاتی مقالے ''شبلی کی حیاتِ معاشقہ'' نے ادبی دنیا میں تہلکہ بپا کر دیا تھا۔ میں ان کے اس احسان کو کبھی نظر انداز نہیں کر سکتا کہ انھوں نے میرا پی ایچ ڈی کا خاکہ جسے دو سابق صدورِ شعبہ، کالج کی الماریوں میں گم کر چکے تھے، اورینٹل کالج لاہور کے ذخیرۂ کاغذات سے بازیافت کرایا اور مجھے ''اردو ادب کی تحریکیں'' کے موضوع پر تحقیقی کام کرنے کی اجازت دلائی۔

سرکاری ملازمت سے رٹائرمنٹ کے بعد لاہور میں مستقل طور پر آباد ہوا تو مجھے ڈاکٹر وحید قریشی کی قربت اور ان سے استفادہ کرنے کا اعزاز حاصل ہوا اور یہ سلسلہ ۱۷را کتوبر ۲۰۰۹ء تک جاری رہا جب انھوں نے طویل علالت کے بعد اپنی جان جانِ آفریں کے سپرد کر دی۔ فرخندہ لودھی کے ساتھ میرا نسبتی رشتہ نہیں تھا۔ ان کے ساتھ ربط و تعلق رسالہ ''اوراق'' جنوری ۱۹۶۶ء میں افسانہ ''پاربتی'' چھپنے پر پیدا ہوا تو یہ تعلق خونی رشتوں پر فوقیت اختیار کر گیا۔ اور ان کے آخری افسانے ''شادکام'' تک جاری رہا۔ جب وہ مجھے اقبال ٹاؤن کے ایک محلے میں آباد کر کے خود ایک دور افتادہ کشادہ بستی (واپڈا ٹاؤن) میں منتقل ہو گئیں اور وہیں اپنا آخری ناول ''جنڈ دا انگیار'' لکھ کر ۵ مئی ۲۰۱۰ء کو ملکِ عدم کو روانہ ہو گئیں۔

ان میں سے ہر فرد، فردِ جلیل تھا۔ ان سب سے میرا ذاتی تعلق اتنا گہرا تھا کہ ہر ایک کی موت نے مجھے گہرے ذاتی صدمے سے دوچار کیا اور میں نے ہر صدمے کو مشیتِ ایزدی سمجھ کر صبر سے قبول کیا کہ:

''موت سے کس کو رستگاری ہے''

لیکن ۷ر ستمبر ۲۰۱۰ء کو اس دنیا سے وہ ہستی اُٹھ گئی جس نے ادب سے بھاگے ہوئے ایک شخص کو جس کا پیدائشی نام محمد انوار الدین تھا، اپنے ادبی فیض سے انور سدید بنا دیا تھا۔ یہ ہستی ڈاکٹر وزیر آغا کی تھی اور انور سدید، محمد انوار الدین کا ہمزاد تھا۔ میں اپنے ہمزاد سے اکثر سوال کرتا:

''اگر تم ۱۹۶۴ء کے اوائل میں محکمہ آبپاشی پنجاب کے 'بیدیاں سب ڈویژن' سے تبدیل ہو کر رانی واہ ڈرینج سب ڈویژن سرگودھا' میں تعینات نہ ہوتے............''

''اگر تم انور گوئندی مدیر' کامران' کے چوبارے پر، جس نے تمھیں انجینئرنگ کی مصروفیات کے باوجود ادب سے غیر حاضر نہیں ہونے دیا تھا اور رسالہ 'ہمایوں' میں چھپے ہوئے تمھارے پرانے افسانے شائع کر کے تمھیں ادبی دنیا میں حاضر شمار کیا تھا...... باقاعدگی سے نہ بیٹھتے اور 'اینٹی فنیٹی' کے دھوئیں کو شاید نفرت کے باوجود برداشت نہ کرتے......''

''اگر انور گوئندی کے چوبارے پر' کامران' کے دفتر میں تمھاری ملاقات سجاد نقوی سے نہ ہوتی اور وہ تمھیں اپنی سائیکل کے عقبی کیریر پر بٹھا کر ڈاکٹر وزیر آغا کی رہائش گاہ پر جو ریلوے اسٹیشن کے ایک ویران کونے میں واقع تھی، نہ لے جاتے......''

''اگر تم ہر شام وزیر آغا کی محفل میں گزارنے، ان کی باتیں سننے اور سنتے رہنے کی عادت کو اپنا روزمرہ کا معمول نہ بناتے......اور اس محفل میں شامل ہونے والے ادیبوں، پروفیسر غلام جیلانی اصغر، ڈاکٹر سہیل بخاری، ڈاکٹر خورشید رضوی، پرنسپل رحمان قریشی، پرویز بزمی، عبدالرشید اشک اور عصمت علیگ جیسے ادیبوں کی گفتگو میں شامل نہ ہوتے......تو کیا تم آج ادیبوں کی کسی صف میں کھڑے ہوتے؟

کیا پہلے ایم۔اے اور پھر پی ایچ ڈی کرتے؟

تیس چالیس کتابوں کے مؤلف اور مصنف بنتے؟

محکمہ آب پاشی سے دسمبر ۱۹۸۸ء میں رٹائر ہونے کے بعد ادب اور صحافت کو اپنا اوڑھنا بچھونا بناتے؟

ماہنامہ ''قومی ڈائجسٹ''، ''زندگی''، روزنامہ ''خبریں'' کی سیڑھیاں طے کرتے اور ''نوائے وقت'' جیسے ممتاز اور وقیع ترین اخبار میں رٹائرمنٹ کے بعد ایڈیٹوریل کے شعبے میں جگہ پاتے؟

سب سوالات کے جواب میں میرے ہمزاد نے نفی میں سر ہلایا اور میں نے فیصلہ کن انداز میں تسلیم کیا کہ اگر ۱۹۶۱ء میں سجاد نقوی میری ملاقات ڈاکٹر وزیر آغا سے نہ کراتے تو شاید مجھے ان کے حلقۂ احباب میں شامل ہونے اور ان کے قریب آنے کا موقع بھی نہ ملتا۔ انھوں نے اپنا رسالہ ''اوراق'' جاری کیا تو مجھے اس میں کثرت سے مطالعہ کر کے مضامین لکھنے کی تربیت دی۔ اگر وہ میرے مضامین کی سبیل سے میری حوصلہ افزائی نہ

کرتے تو میں ادب کا قاری تو ضرور بنا رہتا لیکن شاید ادیب نہ بن سکتا۔ (میرا ہمزاد تو میری اس حیثیت کو اب بھی مشکوک قرار دیتا ہے۔)

زمانی لحاظ سے وزیر آغا سے میں اس زمانے سے واقف تھا جب انھوں نے نصرت آرا نصرت کا فرضی نام ترک کر دیا تھا اور مولانا صلاح الدین احمد کے رسالہ ''ادبی دنیا'' میں ''مسرت'' کے موضوع پر سلسلہ وار مضامین اور نظمیں لکھ رہے تھے۔ پھر انھوں نے انور گوئندی کے رسالہ ''کامران'' کی سرپرستی فرمانی شروع کی تو اس تعارف کا دائرہ وسیع ہو گیا۔ میں ان دنوں کلور کوٹ (میانوالی) میں تھل نہر کی استرکاری پر مامور تھا۔ تعطیل پر سرگودھا آتا تو دفتر ''کامران'' میں حاضری ضرور دیتا جہاں رِشیوں کے رِشی محمد حسین شوقؔ، غلام جیلانی اصغر، مرزا احمد نور، جوہر نظامی، مقبول لائل پوری اور خنجر بریلوی جیسے شعرا سے ملنے کا موقع ملتا۔ انھیں دنوں انور گوئندی نے ''کامران'' کا پہلا سال نامہ پیش کرنے کا منصوبہ بنایا تو وہ اس پیش کش کو منفرد بنانے کے لیے وزیر آغا سے مشورہ کرنے کے خواہاں ہوئے اور وزیر کوٹ جانے لگے تو مجھے بھی ساتھ چلنے کی دعوت دی۔ آغا صاحب نے اپنا تانگہ لاری اڈے پر بھیج دیا تھا جو ہم کو نہر کے کنارے دلکی چال چلتا ہوا فطرت کے نظارے کراتا ہوا وزیر کوٹ لے گیا۔ اس مقامی سفر کی ایک بہترین یاد تو وزیر آغا صاحب سے ملاقات ہے لیکن اس کا ایک اور گراں قدر حاصل ان کے والد گرامی آغا وسعت علی خاں (و، ع، خ) کی خدمت میں حاضری ہے جن کی باتیں اس دور میں ''اُپدیش'' کا درجہ حاصل کر چکی تھیں۔ میں نے ان کی متصوفانہ باتوں کی بیاض 'رادھے شیام کے نام' سے تالیف کی تھی۔ د، ع، خ، کو میری اس جسارت کا علم ہوا تو کتاب چھپ چکی تھی لیکن انھوں نے اس کی اشاعت کی اجازت نہ دی۔ یہ کتاب ان کی وفات کے بعد منظر عام پر لائی گئی اور پورے برصغیر میں پسند کی گئی کہ جناب د، ع، خ نے اس میں ایک ویدانتی کو تصوف کے رموز سے آشنا کرنے کی کاوش فرمائی تھی۔

اس دور میں آغا صاحب کی اکلوتی بیٹی وقار النساء جسے وہ پیار سے مینا کہتے تھے، اسکول جانے کی عمر کو پہنچ چکی تھی، اس لیے وہ وزیر کوٹ سے سرگودھا منتقل ہو گئے تھے۔ انھوں نے اپنے پرانے سرائے نما مکان کو منہدم کر کے ایک خوب صورت دو منزلہ بنگلہ تعمیر کر لیا تھا۔ اس بنگلہ کا سب سے نیارا حصہ برآمدے کے آخر میں ایک چھوٹا سا کمرہ تھا جو ادبیاتِ عالیہ اور علومِ جدیدہ کی کتابوں سے مزین تھا۔ وزیر آغا کی نشست دن بھر یہیں رہتی تھی۔ شام کے وقت ادیبوں کی محفل جمتی، ایک ٹرالی میں چائے آتی۔ اس زمانے میں آغا صاحب کی شام کی چائے کے ساتھ بنگالی رس گلے پیش کیے جاتے تھے اور یہ ان کی چائے کی پہچان بن گئے تھے۔

ان کی لائبریری میں ایک خاص سحر تھا۔ میں الماریوں میں سجی ہوئی کتابوں کو حسرت سے دیکھتا لیکن مستعار لینے کی جرأت نہ کر سکتا تھا۔ آغا صاحب ان دنوں ''اردو شاعری کا مزاج'' لکھ رہے تھے۔ اس سے قبل ان کی تین کتابیں ''مسرت کی تلاش'' اور پی ایچ ڈی کا مقالہ ''اردو ادب میں طنز و مزاح'' اور انشائیوں کی کتاب ''خیال پارے'' چھپ چکی تھی اور پاک و ہند میں ان کی پذیرائی وسیع پیمانے پر ہوئی تھی۔ ''اردو شاعری کا مزاج''

مختلف نوعیت کی کتاب تھی، جس کے ابواب پر شام کو آغا صاحب کی محفلِ ادب میں بحث ہوتی تھی۔ایک دن بحث کے دوران کسی حوالے کی کتاب کا ذکر آیا تو آغا صاحب نے پوچھا:

''آپ نے یہ کتاب پڑھی ہے؟''

میں نے نفی میں جواب دیا تو انھوں نے انگریزی کی یہ کتاب مجھے دی اور کہا کہ'' تین چار دن میں پڑھ لو اور پھر''اردو شاعری کا مزاج'' کے اس باب پر بحث ہوگی جو تہذیبوں کے انضمام کے بارے میں ہے۔''

آغا صاحب سے کتابیں مطالعے کے لیے مستعار لینے کا یہ آغاز تھا جو بے حد سود مند ثابت ہوا اور واقعہ یہ ہے کہ اس کے بعد آہستہ آہستہ ان کی لائبریری میرے گھر منتقل ہونے لگی اور میرے مطالعے کو ہر روز نئی مہمیز لگنے لگی۔ پھر وہ وقت بھی آیا کہ آغا صاحب کو اپنی کسی کتاب کی ضرورت پڑتی تو اپنا آدمی بھیج کر کتاب منگوا لیتے لیکن میرے اصرار کو بھی اہمیت دیتے کہ''استعمال کے بعد مجھے واپس کر دیں۔''

اس زمانے کا ناگہانی واقعہ''ادبی دنیا'' کے نامور ادیب مولانا صلاح الدین احمد کی وفات ہے۔ مولانا ضلع منٹگمری (حال ساہیوال) کے ایک نواحی قصبے قبولہ میں''اردو کانفرنس'' میں شرکت کے لیے گئے ہوئے تھے۔وہ جلسہ گاہ کی طرف طفیل ہوشیار پوری کے ساتھ جا رہے تھے کہ اچانک دل کا دورہ پڑ گیا اور طبی امداد ملنے سے قبل، وہ اپنے خالقِ حقیقی کے پاس چلے گئے۔ان کی وفات پر جہاں جہاں اردو بولی، پڑھی اور لکھی جاتی تھی، ایک کہرام بپا ہو گیا۔ان کی تدفین کے بعد یہ سوال پیدا ہو گیا کہ اب''ادبی دنیا'' جو مولانا صلاح الدین احمد کی رگِ جان تھا کس طرح جاری رہ سکے گا۔اکثر لوگوں نے مولانا کے سوئم کی تقریبِ قرآن خوانی میں''ادبی دنیا'' کے شریک مدیر ڈاکٹر وزیر آغا کو یہ منصب سنبھالنے کی تجویز پیش کی کہ وہ اس عہد ساز رسالہ کی ادارت کے فرائض ادا کریں جس نے اردو ادب کو ڈاکٹر عاشق بٹالوی، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، ممتاز مفتی، جاوید جعفری، پریم ناتھ در، آغا بابر، شمس آغا اور بے شمار نئے ادیبوں سے متعارف کرایا تھا اور جس کے دورِ پنجم میں ڈاکٹر وزیر آغا نے شریکِ مدیر کی حیثیت میں اس رسالے میں جدید ترین موضوعات متعارف کرائے تھے اور ''ادبی دنیا'' کے کلاسیکی مزاج میں جدید نظم کو نئی کروٹ دے دی تھی۔ان اصحاب کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ مولانا صلاح الدین احمد کی یادگار قائم رہے اور ان کے ادبی مشن کو جاری رکھا جا سکے۔لیکن بعض دنیا داروں نے مالی زیاں کے اس کاروبار کو جس میں مولانا نے اپنے تمام قیمتی اثاثے لگا دیے تھے، نفع بخش کاروبار سمجھا اور''ادبی دنیا'' کی ترتیب و تدوین اور طباعت و اشاعت کے لیے ایک بورڈ بنانے کی تجویز لڑھکا دی۔

وزیر آغا لاہور سے واپس آئے تو بہت افسردہ تھے۔انھیں خدشہ اس بات کا تھا کہ''ادبی دنیا'' کے نئے منتظمین مولانا کی اس یادگار کو زیادہ عرصے تک قائم نہ رکھ سکیں گے اور پرچہ چھپے گا تو مولانا کے ادبی نصب العین اور فروغِ اردو ادب کے مشن سے مطابقت نہیں رکھے گا (یہ دونوں باتیں بعد میں درست ثابت ہوئیں)۔

نئی انتظامیہ چند برسوں کے بعد زیاں کے اس کاروبار سے الگ ہو گئی۔''ادبی دنیا'' کا مالی خسارہ

جناب محمد عبداللہ قریشی بھی اپنے تمام تر خلوص کے باوجود برداشت نہ کر سکے اور پرچہ بند ہو گیا۔ تاہم وزیر آغا نے مولانا کی زندگی میں اُن سے جو عہد کیا تھا، اُسے پورا کرنے کے لیے ''اوراق'' جاری کر لیا۔ ان کے اس ادارے کو لاہور سے قیوم نظر، عارف عبدالمتین، صلاح الدین ندیم اور شہزاد احمد نے سرگودھا سے غلام جیلانی اصغر، سجاد نقوی، ڈاکٹر سہیل بخاری، عصمت علیگ نے بہت تقویت دی۔ نئے رسالے کا نام بھی شاید احمد شہزاد نے ہی ''اوراق'' تجویز کیا تھا جو سب کو منفرد اور بامعنی لگا اور قبول کر لیا گیا۔

''اوراق'' کا پہلا شمارہ جنوری ۱۹۶۶ء میں شائع ہوا۔ اس کے آغاز میں میری حیثیت ایک تماشائی کی تھی جو کنارے پر کھڑا تخلیق و تنقید کی موجوں کو متلاطم دیکھ رہا تھا۔ اس وقت ادب میں میری حیثیت مکتب سے بھاگے ہوئے ایک طالب علم کی سی تھی۔ میں نے ادبی آغاز افسانہ نگاری سے کیا تھا اور اس دور کے مقبول فلمی رسائل ''چترا''، ''پارس''، ''گورو گھنٹال'' اور ''پکچر'' وغیرہ سے گزر کر ماہنامہ ''بیسویں صدی''، ''چمنستان'' اور ''کہکشاں'' تک پہنچ گیا تھا۔ ان رسائل نے مجھے شہرت کی پہلی دہلیز پر قدم رکھنے کا موقع دیا تو میں آہستہ آہستہ ''آج کل''، ''نیرنگِ خیال''، ''عالمگیر''، ''خیام'' اور ''ہمایوں'' تک رسائی پا گیا لیکن پیشہ ورانہ عملی زندگی میں انجینئرنگ کا شعبہ اختیار کیا تو ادب کا تخلیقی سبق بھول گیا۔ اس بھولے ہوئے راستے پر مجھے دوبارہ ۱۹۶۶ء میں ''اوراق'' میں ڈاکٹر وزیر آغا نے ڈالا۔

''اوراق'' کے پہلے شمارے میں مجھے کتابوں کے تبصرہ نگار کی حیثیت ملی۔ میں نے محمد خالد اختر کے ناول ''چاکیواڑہ میں وصال'' پر ان کے اپنے اسلوب میں تبصرہ لکھا جو پیروڈی نما تھا لیکن اس کے تنقیدی زاویے میں نے خود تراشے تھے۔ سیّد قاسم محمود کی کتاب ''قاسم کی مہندی'' پر میرا تبصرہ تنقیدی زاویے کی وجہ سے آغا صاحب نے زیادہ پسند کیا اور مجھے ''مولانا صلاح الدین احمد کے اسلوب'' پر مضمون لکھنے کی دعوت دی۔ ''اسلوب'' کے داخلی فنی مفاہیم کے مطالعے کے لیے اپنے کتب خانے سے انگریزی کتابیں بھی مرحمت فرمائیں۔

انگریزی کتب کے بالاستیعاب مطالعے کو میری فطرتِ ثانیہ بنانے میں وزیر آغا نے ایک خاص کردار ادا کیا۔ وہ لاہور سے نئی کتابیں خرید کر لاتے تو مجھے بھی پڑھنے کے لیے دیتے۔ شام کی مجلس میں گفتگو کا سلسلہ چلتا تو مجھے اپنا حاصلِ مطالعہ پیش کرنے کے لیے کہتے اور اپنی باتوں سے ان کتابوں کے حقیقی ثمرات دوستوں میں بکھیرتے۔ ''مولانا صلاح الدین احمد کا اسلوب'' میرا پہلا باقاعدہ تنقیدی مقالہ تھا جسے ادبی حلقوں میں پسند کیا گیا۔ میرا اندازہ ہے کہ اس مقالے سے ہی آغا صاحب نے میری ادبی جہت متعین کر دی اور انھوں نے نہ صرف ''اوراق'' کے لیے متعدد تنقیدی مضامین لکھوائے بلکہ ملک کے چند ممتاز ادبی رسائل میں ''اشاعت آزمائی'' کا مشورہ بھی دیا۔ ''فنون'' میں شاد امرتسری کی وفات پر میں نے ''ایک اور شہیدے'' کے عنوان سے جو مضمون لکھا تھا، وہ وزیر آغا صاحب کے مشورے پر ہی بھیجا گیا تھا۔ قاسمی صاحب نے اسے پسند کیا اور پھر عرش

صدیقی صاحب کی کتاب ''دیدۂ یعقوب'' پر تجزیاتی مطالعہ پیش کرنے کی دعوت دی (احمد ندیم قاسمی کے یہ خطوط میرے پاس محفوظ ہیں اور مضافات کے ایک نئے لکھنے والے کے لیے ان کی ادیب نوازی کی مثال ہیں)۔

اس دور میں ''اوراق'' میں میرے جو مضامین شائع ہوئے، ان میں ''اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش'' بہت ہنگامہ خیز ثابت ہوا۔ یہ موضوع بالکل نیا تھا اور میں نے اس میں وزیر آغا کی تکنیک استعمال کی تھی، اس تکنیک میں پہلے موضوع کی بنیادی سائنس (تھیوری) متعین کی جاتی ہے اور پھر اس کا عملی اطلاق زیر بحث موضوع پر کیا جاتا ہے۔ یہ مقالہ اتنا پسند کیا گیا کہ جناب ساحل احمد نے اسے پھیلانے اور پوری کتاب لکھنے کی دعوت دی جو بعد میں انھوں نے الٰہ آباد سے شائع کی۔

اس تمام عرصے میں وزیر آغا نے نئی کتابوں کے تجزیوں اور تبصروں کا فریضہ بھی مجھے سونپا اور جو مقالات لکھوائے ان میں مسعود مفتی، رشید امجد، غلام الثقلین نقوی اور فرخندہ لودھی کے افسانوں کے تجزیے، اقبالیات اور غالبیات کے سلسلے کے متعدد مضامین، ادب کے معیادی اور سالانہ جائزے اور جدید نظموں کے تجزیاتی مطالعات شامل ہیں۔ مشتاق قمر کے انشائیوں کی پہلی کتاب ''ہم ہیں مشتاق'' مرتب ہوئی تو ان کی خواہش تھی کہ اس کا پیش لفظ وزیر آغا لکھیں لیکن آغا صاحب نے یہ کام بھی مجھے سونپ دیا اور اس کے لیے انگریزی انشائیوں اور ان پر انگریزی تنقید جو مختلف کتابوں کے پیش لفظ کی صورت میں دستیاب تھی، پڑھائی۔ ''ہم ہیں مشتاق'' کا پیش لفظ میں نے لکھا تو اس مضمون نے صنفِ ادب کے بارے میں نہ صرف میرے ذہن کی الجھنیں دور کر دیں بلکہ میرے باطن میں بھی انشائیہ لکھنے کی شمع روشن کر دی۔

میں نے اپنا پہلا انشائیہ ''اونگھنا'' لکھا تو ڈاکٹر غلام حسین اظہر نے اسے طنزیہ مزاحیہ مضمون قرار دے کر ''انشائیہ'' کے اس مدار سے خارج کر دیا جو وزیر آغا کی متعین کردہ تعریف کے تحت ''اوراق'' میں فروغ پا رہا تھا۔ اس ''تنقیدِ سخن شناس'' کا نتیجہ یہ ہوا کہ میں نے لمبے عرصے تک یہ ''انشائیہ'' چھپوانا بھی گوارا نہ کیا۔ کچھ عرصے کے بعد سلطان رشک صاحب نے اسے سالنامہ ''نیرنگِ خیال'' میں شائع کر دیا تو ڈاکٹر وزیر آغا نے اسے خود انکشافی کے زاویوں سے نہ صرف ''انشائیہ'' قرار دیا بلکہ ''اوراق'' کے زیر ترتیب انشائیہ نمبر کے لیے نیا انشائیہ لکھنے کی ترغیب بھی دی۔ میرا یہ انشائیہ ''دسمبر'' کے عنوان سے شائع ہوا۔ اور خوش قسمتی سے ڈاکٹر غلام حسین اظہر نے بھی اس کی پذیرائی کی۔ ڈاکٹر وزیر آغا کی عطا یہ ہے کہ انھوں نے اس تسلسل و تواتر سے انشائیے لکھنے پر مجھے مائل رکھا کہ تھوڑے سے عرصے میں میرا انشائیوں کا مجموعہ ''ذکر اس پری وش کا'' تیار ہو گیا۔ اور ڈاکٹر وزیر آغا نے اسے مکتبہ اردو زبان سرگودھا سے شائع کیا جس کے وہ سرپرست تھے اور نقصانِ مایہ سے بچانے کے لیے مالی اعانت بھی کرتے تھے۔ اہم بات یہ ہے کہ انھوں نے جدید انشائیے کے اس دور میں مجھے انشائیہ نگاری کی طرف راغب کیا جب انشائیہ کی پہچان مکمل ہونے سے پہلے ہی اس کے مخالفین پیدا ہو گئے تھے۔ انشائیہ کے دفاع میں وزیر آغا نے مشتاق قمر اور جمیل آذر کے ساتھ مجھے بھی شامل کیا۔ بعد میں اس دفاعی مہم میں غلام جیلانی اصغر، سجاد

نقوی، رشید امجد، سلیم آغا قزلباش اور ناصر عباس نیر بھی شامل ہو گئے لیکن میں اسے اپنا اعزاز سمجھتا ہوں کہ مجھے بھی انشائیہ کے بنیاد گزاروں میں شمار کیا گیا اور میرے انشائیوں کا دوسرا مجموعہ ''پتنگیں آسمانوں میں'' مقبول اکیڈمی لاہور سے چھپا تو اس پر ایک طویل تجزیاتی تبصرہ ڈاکٹر وزیر آغا نے لکھا جو میرے لیے ''تمغۂ امتیاز'' کی حیثیت رکھتا ہے۔

مجھے یہاں اس بات کا اعتراف بھی کرنا ہے کہ مجھے مصنف اور صاحبِ کتاب بنانے میں بھی وزیر آغا کی مساعی شامل ہیں۔ ابتدا میں، میں نے جناب و، ع، خ کے ملفوظات کا مجموعہ ''رادھے شیام کے نام'' اور پھر ''راجہ مہدی علی خاں کی آخری نظمیں'' آغا صاحب کی راہنمائی میں ہی مرتب کی تھیں۔ تالیف و ترتیب کے اس سلسلے کو دو برسوں کا ''بہترین ادب'' اور ''بہترین نظمیں'' میں توسیع ملی اور انھیں مکتبہ اردو زبان سرگودھا نے شائع کیا جس کا ذکر اوپر آ چکا ہے ''اوراق'' میں میرے مضامین کی تعداد اتنی ہو گئی کہ ایک وقیع ضخامت کی کتاب بن سکے تو وزیر آغا نے اس میں بھی گہری دلچسپی لی اور ''فکر و خیال'' کے نام سے میری پہلی تنقیدی کتاب شائع کروائی اور واقعہ یہ ہے کہ میری متعدد ابتدائی کتابیں مثلاً ''اختلافات''، ''غالب کے نئے خطوط''، ''وزیر آغا کے خطوط انور سدید کے نام'' اور ''شام کا سورج'' وغیرہ مکتبہ اردو زبان سرگودھا سے ہی شائع ہوئیں جو عملی اور معنوی طور پر آغا صاحب کا اور ماہنامہ ''اردو زبان'' سرگودھا کا ذیلی اشاعتی ادارہ تھا۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے ۱۹۶۶ء میں ''اوراق'' لاہور سے جاری کیا تھا۔ مسعود الرؤف ڈپٹی کمشنر بن کر سرگودھا آئے تو انھوں نے اردو زبان کی خدمت میں سرگودھا کو اپنا کردار ادا کرنے کی ترغیب دی اور اس مقصد کے لیے ایک ماہانہ رسالہ جاری کرنے کا مشورہ بھی دیا۔ اس رسالے کا نام ہی ''اردو زبان'' رکھا گیا ہے اور اس کا ڈکلریشن آغا صاحب نے اپنے عزیز دوست عصمت علیگ کے نام سے لیا اور انھیں کو اس کا مدیر مقرر کیا گیا۔ عصمت علیگ اچھے شاعر تھے، ادب کا اعلیٰ ذوق رکھتے تھے لیکن علی گڑھ یونیورسٹی کی تربیت نے ان کی شخصیت پر سیاست کا غازہ چڑھا دیا تھا۔ چنانچہ تین چار پرچوں کی اشاعت کے بعد انھوں نے اپنے سیاسی امور کو فوقیت دی۔

اس دور میں میری تعیناتی سرگودھا ہو چکی تھی اور میں وزیر آغا کی شام کی محفلوں کا رکن بھی بن چکا تھا۔ عصمت علیگ نے ماہنامہ ''اردو زبان'' کی ادارت سے ہاتھ کھینچا تو آغا صاحب نے اس پرچے کی ادارت میرے سپرد کر دی۔ صحافت کا کچھ تجربہ حاصل کرنے کا موقع مجھے میرے دوست عبدالرشید اشک نے اپنے اخبار ''شعلہ'' میں اخگر سرحدی صاحب نے ''نظامِ نو'' میں اور انور گوئندی نے ''کامران'' میں دیا تھا لیکن وزیر آغا نے مجھے ''اردو زبان'' کا پورا بااختیار مدیر بنا دیا جس کے سرِ ورق پر مدیران کی حیثیت میں عصمت علیگ اور عاشق حسین جعفری کے نام چھپتے تھے۔ وزیر آغا کی عملی اور معنوی راہ نمائی میں ماہنامہ ''اردو زبان'' ایک خاص مزاج کا ادبی رسالہ بن گیا جو ادب کے علاوہ ادبی معاشرے کے حالاتِ حاضرہ کا ترجمان بھی تھا اور اس معاشرے کی

برائیوں اور معائب کا نقاد بھی۔ پس پردہ مدیر کی حیثیت میں مجھے ''اردو زبان'' کے لیے بہت کچھ خود لکھنا پڑتا تھا جس نے میرے راجپوتی خون کو ہمیشہ گرم اور متحرک رکھا۔

اہم بات یہ ہے کہ دسمبر ۱۹۸۸ء میں جب میں سرکاری ملازمت سے رٹائر ہو گیا اور اخبارات و رسائل میں فرضی ناموں سے لکھنے کی پابندی ختم ہو گئی تو وزیر آغا نے ''اوراق'' کی ادارت میں مجھے بھی شامل کر لیا۔ اس وقت سجاد نقوی کے ساتھ وزیر آغا کے صاحبزادے سلیم آغا قزلباش بھی ''اوراق'' کی مجلسِ ادارت میں شامل تھے۔ لیکن انھوں نے اپنے بیٹے کی جگہ مجھے دے دی اور میرے احتجاج کو درخورِ اعتنا نہ سمجھا۔ میرے لیے یہ بات باعثِ افتخار ہے کہ عارف عبدالمتین، سجاد نقوی اور سلیم آغا قزلباش کی طرح وزیر آغا نے ''اوراق'' کی ادارت میں میرے ادبی مشوروں کی پذیرائی بھی کی اور اب میری زندگی کے ''کوائف نامے'' میں ''اوراق'' کی ادارت بھی شامل ہے۔ اب یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ جب میں ادب سے سیاسی صحافت میں آ گیا تو میں نے محسوس کیا کہ میں ''اوراق'' میں اپنے فرائض ادا کرنے سے قاصر ہوں تو میں نے رضاکارانہ رٹائرمنٹ کی درخواست پیش کر دی جسے وزیر آغا نے مسترد کر دیا لیکن جب انھیں بتایا گیا کہ صحافتی آداب کے تحت میرا نام ''اوراق'' کی لوح پر چھپ نہیں سکتا تو میری گزارش قبول کر لی گئی لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ''اوراق'' سے جو تعلق اس کے آغاز میں قائم ہوا تھا وہ اس کے آخری شمارے تک قائم رہا۔

وزیر آغا کو علم تھا کہ میں محکمہ آب پاشی مین سب انجینئر کے زیریں درجہ کی ملازمت پر ناآسودگی محسوس کر رہا تھا۔ دو محکمانہ امتحانات پاس کر لینے کے بعد بھی مجھ پر ترقی کے دروازے نہیں کھلے تھے اور میں نے پاکستان انسٹی ٹیوٹ آف انجینئرز (ڈھاکہ) سے اے۔ ایم۔ آئی۔ ای۔ کے امتحانات پاس کرنے کا سلسلہ شروع کر رکھا تھا جو بی۔ ایس سی۔ کے مساوی تسلیم کیے جاتے تھے۔ بارہ پرچوں کے امتحانات پاس کرنے کے بعد میرا ڈیزائن کا پرچہ اڑا ہوا تھا۔ اس میں صرف ایک سوال آتا تھا اور آپشن نہیں ہوتا تھا۔

چوتھی اور پانچویں مرتبہ بھی جب کامیابی کی امید نظر نہ آئی وزیر آغا نے مجھے ایم۔ اے (اردو) کرنے کا مشورہ دیا۔ سجاد نقوی نے داخلے کے فارم پر میرے دستخط کرائے اور وزیر آغا نے مارچ کے مہینے میں دوگنی فیس ادا کر کے مئی میں ہونے والے ایم۔ اے کے امتحانات کے لیے میری درخواست پنجاب یونیورسٹی کو بھیجنے کے ساتھ ہی ''شامِ دوستاں'' میں بحث کے لیے صرف ایم۔ اے کے موضوعات متعین کر دیے۔ اس رہنمائی کا نتیجہ یہ ہوا کہ میں اس امتحان میں یونیورسٹی میں اوّل آ گیا۔ پرائیوٹ طلبا میں نیا ریکارڈ قائم کیا جو ابھی تک توڑا نہیں جا سکا۔ دو طلائی تمغے حاصل کیے۔ غلام جیلانی اصغر صاحب نے میری اس کامیابی کو وزیر آغا کے نام معنون کیا۔

اسی سال میں اے۔ ایم۔ آئی۔ ای کے آخری تیرہویں پرچے میں بھی کامیاب ہو چکا تھا اور ایگزیکیوٹیو انجینئر کے عہدے پر ترقی پانے کے امکانات روشن ہو گئے تھے۔ سجاد نقوی اور غلام جیلانی اصغر کا

مشورہ تھا کہ میں محکمہ آب پاشی چھوڑ کر محکمہ تعلیم میں شامل ہو جاؤں لیکن وزیر آغا نے آب پاشی کے محکمہ کو ترجیح دی جہاں میں قریباً پندرہ برس گزار کر ایس۔ڈی۔او۔ کے عہدے پر ترقی حاصل کر چکا تھا۔ بعد کے حالات نے اس حقیقت کا اثبات کرایا کہ وزیر آغا کا مشورہ ہی درست تھا۔

ایم اے اوّل بدرجۂ اوّل کرنے کے بعد وزیر آغا نے ہی مجھے پی ایچ ڈی کرنے کی راہ دکھائی، اس وقت میرا ایک مقالہ ''اردو کی دو ادبی تحریکیں'' رسالہ ''ماہِ نو'' میں شائع ہو چکا تھا۔ وزیر آغا نے اس مقالے کو ڈاکٹریٹ کا ابتدائی خاکہ قرار دیا اور ایک دن اورینٹل کالج کے شعبۂ اردو کے صدر وقار عظیم صاحب کے پاس لے گئے، لیکن انھوں نے اس موضوع کی پذیرائی نہ کی، ان کے بعد ڈاکٹر عبادت بریلوی صدر شعبۂ اردو بنے تو انھوں نے میرا خاکہ لے کر اپنے پاس رکھ لیا لیکن چار پانچ سال تک منظوری کے لیے ''بورڈ آف اسٹڈیز کے سامنے پیش نہ کیا۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے یہ منظوری مجھے اپنے دَور میں دِلائی اور اس مقالہ کا داخلی نگراں بھی ڈاکٹر وزیر آغا کو مقرر کرا دیا۔ موضوع سے متعلق کتابوں کے مطالعے کے بعد میں نے اس مقالے کا پہلا باب لکھا تو وزیر آغا نے اسے غیر معیاری قرار دے کر مسترد کر دیا۔ تیسرے استرداد پر میں نے ہاتھ اوپر اٹھا کر بلند بانگ انداز میں انھیں کہا کہ محکمہ آب پاشی کے اس ایس ڈی او کے لیے پی ایچ ڈی کی ڈگری چنداں اہمیت نہیں رکھتی اور جو کاغذات اب تک مسترد ہوئے تھے ان کے سامنے پھاڑ دیے۔ وزیر آغا یہ ڈرامہ دیکھ کر مسکراتے رہے۔ اگلے روز میرے گھر تشریف لائے تو ان کے ساتھ کتابوں کا ایک انبار بھی تھا۔ کہنے لگے:

''آپ نے پی ایچ ڈی کا ارادہ ترک کیا ہے، مطالعہ تو ترک نہیں کیا، میں آپ کے ذوق کی کچھ نئی کتابیں لایا ہوں۔ کچھ دن ان کی معیت میں گزاریے۔''

اب جو یہ کتابیں دیکھیں تو اپنے مقالے کے ابتدائی باب کی ''بے وقعتی'' کا احساس ہوا، اور میں پھر اس موضوع پر کام کرنے پر آمادہ ہو گیا۔ آغا صاحب نے یہ باب چھ سے سات مرتبہ لکھوایا اور پھر لاہور لے آئے کہ میں اسے حلقۂ اربابِ ذوق میں پیش کروں۔ اس اجلاس میں سجاد باقر رضوی، انتظار حسین، رحمان مذنب، انجم رومانی اور سراج منیر جیسے لوگ موجود تھے جنھوں نے مقالے کو صبر و تحمل سے سنا لیکن بحث میں اس کے پرخچے اُڑا دیے۔

مجھے بڑی مایوسی ہوئی لیکن جب ٹی ہاؤس میں آئے تو ڈاکٹر سجاد باقر رضوی نے میری پیٹھ ٹھونکی اور وزیر آغا کی تحسین کی کہ وہ ایک اہم موضوع پر بڑی محنت سے اپنی نگرانی میں مقالہ لکھوا رہے تھے۔ رضوی صاحب نے مجھے بالخصوص کہا کہ حلقے کی آج کی تنقید کو بالکل اہمیت نہ دوں اور اپنا کام جاری رکھوں۔ اس مقالے کے خارجی ممتحن ڈاکٹر شمس الدین اور ڈاکٹر سیّد عبداللہ تھے۔ میرا زبانی امتحان بھی سیّد صاحب نے لیا جس میں داخلی نگران کی حیثیت میں وزیر آغا بھی موجود تھے۔ انٹرویو کے اختتام پر انھوں نے مجھے ڈاکٹر کہہ کر مخاطب کیا اور وزیر آغا کو مبارک باد دی کہ یہ مقالہ اپنی نظیر آپ ثابت ہوگا۔ اب سوچتا ہوں کہ اگر وزیر آغا میرے نگراں مقرر نہ

کیے جاتے تو شاید میں یہ مقالہ نہ لکھ سکتا اور پی ایچ ڈی کا اعزاز بھی حاصل نہ کر سکتا۔

میں اوپر لکھ چکا ہوں کہ انجینیئرنگ کے شعبے میں داخل ہونے کے بعد میں ادب کی اقلیم سے خارج ہو چکا تھا۔ وزیر آغا سے ملاقات ہوئی تو وہ مجھے اس بھیدوں بھری دنیا میں نہ صرف واپس لائے بلکہ اس کے اسرار کھولنے کی تربیت بھی دی۔ مجھے مطالعے کا ذوق وشوق عطا کیا۔ اختلافی نکتہ ابھارنے اور اسے نرم روی سے پیش کرنے کا انداز سکھایا۔ نئے سوال کی اہمیت کا احساس دِلایا اور پھر اپنی بات جرأت مندی سے کہنے کا حوصلہ بھی دیا۔ اہم بات یہ ہے کہ انھوں نے میرے اندر سے انشائیہ نگار اور شاعر کو بھی بیدار کیا جن سے میں بالکل ناشناسا تھا۔

اب میں اپنی زندگی کی جس جہت کو بھی دیکھتا ہوں، اس میں وزیر آغا کے طبعی نقوش اور اثرات نمایاں نظر آتے ہیں اور یہ سب کچھ جمالِ ہم نشیں ہی نہیں بلکہ اس مواج کا آئینہ دار ہے جہاں من وتو کے فاصلے ختم ہو جاتے ہیں۔ میرا غم یہ ہے کہ ۷؍ستمبر ۲۰۱۰ء کو کارکنانِ قضاوقدر نے من وتو کا یہ رشتہ توڑ دیا۔ اب میں شدید اکلاپے کا شکار ہوں۔ اپنے مسکن میں در و دیوار کو دیکھ رہا ہوں۔ سامنے ٹیلی فون پڑا ہے جس کی گھنٹی تو بجتی ہے لیکن وزیر آغا صاحب کی آواز نہیں آتی۔ یہ غمِ محرومیِ جاوید ہے۔

☆☆☆

(بشکریہ: روشنائی کراچی، دسمبر ۲۰۱۰ء)

’’ڈاکٹر وزیر آغا بلاشبہ ہمارے عہد کا دستخط ہیں۔ ان کی تخلیقی اور تنقیدی تحریروں نے ہماری کئی نسلوں کی تربیت کی ہے۔ ہر عہد کا ایک ڈسکورس ہوتا ہے جس میں ہم سب شامل ہوتے ہیں، ایک دوسرے سے اتفاق اور اختلاف کرتے ہیں۔ میں نے وزیر آغا سے استفادہ کیا ہے، اور ہم مانیں یا نہ مانیں مگر حقیقت یہ ہے کہ وزیر آغا کے خیالات ہمارے اندر کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی صورت میں موجود ہیں۔‘‘

— گوپی چند نارنگ

سجاد نقوی

# آغا صاحب

ڈاکٹر وزیر آغا کی معیت میں رہتے مجھے لمبا عرصہ ہوگیا ہے۔میں نے جہاں ان کی بھرپور جوانی دیکھی ہے، وہاں ان کی ڈھلتی جوانی کا نظارہ بھی کیا ہے اوران پر بڑھاپے کا غلبہ بھی دیکھ رہا ہوں۔وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ آدمی کے مزاج میں بھی تبدیلی آتی ہے۔یہ قانونِ قدرت ہے۔بیشتر کے یہاں یہ تبدیلی واضح قسم کی ہوتی ہے اور خال خال ایسے ہوتے ہیں جو اِس تبدیلی کو اپنے بنیادی مزاج سے ہم آہنگ کر لیتے ہیں کہ دوسروں کو اس کا احساس تک نہیں ہوتا۔آغا صاحب ان معدودے چند لوگوں میں سے ہیں۔میں نے اگر اس عرصے میں ان کے یہاں کوئی تبدیلی دیکھی ہے تو اس کا تعلق ان کی ظاہری زندگی سے ہے۔

جوانی میں آغا صاحب نہایت خوش پوش تھے۔گھر سے باہر اگر سردی کا موسم ہو تو جسم پر اعلیٰ سوٹ، خوب صورت پھول دار نیک ٹائی اور سر پر فلیٹ ہیٹ اور اگر گرمی کا موسم ہے تو پورے آستین کی ہلکے رنگ کی قمیض کے ساتھ اس سے میچ کرتی نیک ٹائی زیب تن کرتے تھے۔فلیٹ پر موسم بہت کم اثر انداز ہوتے تھے۔سردی گرمی آغا صاحب کا یہ دل پسند سر کا پہناوا تھا۔اسی طرح وہ جوتا ہمیشہ کالے رنگ کا استعمال کرتے تھے۔گھر کے اندر سردی کے موسم میں قمیض پاجامہ اور کوٹ میں ملبوس اور گرمی کے ایام میں صرف قمیض پاجامے میں نظر آتے تھے۔

جوانی ڈھلی تو آغا صاحب نے اسے فطری انداز سے قبول کیا۔اب لباس دھیرے دھیرے ان کے جسم کی زینت سے زیادہ ضرورت بنتا جارہا تھا۔گھر سے باہر نکلتے تو جہاں پہلے کوٹ پتلون کا اہتمام کیا کرتے تھے اب کبھی کبھار بغیر کسی تکلف کے سیدھے سادے قمیض پاجامے میں بھی نظر آجاتے۔فلیٹ کا بدل آغا صاحب نے 'پی کیپ' میں ڈھونڈ لیا تھا۔پہلے گھر کے اندر اسے پہنتے تھے، آہستہ آہستہ گھر سے باہر بھی پہننے لگے۔

آغا صاحب کے لباس میں واضح تبدیلی اس وقت دیکھنے میں آئی جب موصوف اپنی عمر کے پچاسویں ہندسے کو عبور کر گئے تھے۔اس وقت وطنِ عزیز میں جمہوریت نے نئے نئے قدم رکھے تھے جس کے اوّلین آثار لباس کی تبدیلی تھی جو آہستہ آہستہ پاکستانی قوم کا تشخص بنتی جارہی تھی۔آغا صاحب نے عوامی لباس غالباً اسی جذبۂ حب الوطنی سے قبول کیا۔موصوف گھر میں ہوں یا باہر شلوار قمیض میں نظر آتے۔

آغا صاحب پر جب بڑھاپے کے آثار نمایاں ہونے لگے تو لباس کے معاملے میں ملکی غیر ملکی،

بڑھیا، گھٹیا کی تمیز بھی جاتی رہی۔ جو بیگم صاحبہ نے سلوا دیا، پہن لیا۔ البتہ لباس کی صفائی اور نفاست میں کبھی فرق نہ آنے دیا۔ بے داغ، بے شکن اُجلا اُجلا لباس بالکل اپنی اُجلی اُجلی کھلتی کھلتی نکھری نکھری شخصیت کی طرح!

لباس کی تبدیلی کے ساتھ جو وقت گزرنے کے ساتھ میں نے آغا صاحب میں دیکھی وہ ان کے دسترخوان میں تھی۔ جوانی میں انھیں نئے نئے کھانے پکوانے کا شوق تھا۔ دسترخوان بچھتا تو دوستوں سے بالالتزام دریافت کیا کرتے کہ ان ڈونگوں میں کون کون سی سبزی پکی ہے۔ اپنے ہم عمر اور بچپن کے ہمجولی چاچا محمد حسین کو شاید آغا صاحب نے یہ ہدایت دے رکھی تھی کہ گوشت میں جو سبزی بھی ڈالو اسے اس طرح بے وجود کرو کہ کھانے والے کو اس کی شناخت نہ ہو سکے۔ اس وجہ سے شاید ہی کبھی ایسا موقع آیا ہو کہ کوئی دوست بھولے سے کسی سبزی کی نشان دہی کر سکا ہو۔ عام طور پر منظر ''پہلی بوجھنے بوجھانے'' کا ہوتا اور دوست ''سر چڑھی'' کا اعتراف کر کے آغا صاحب سے کہتے کہ وہ ہی سبزی کا نام بتائیں۔ آغا صاحب کیا بتاتے، خود انھیں بھی نہیں معلوم ہوتا تھا کہ کون سی سبزی پکی ہے۔ جوانی ڈھلی تو نہ وہ مطبخ کا تنوع رہا اور نہ ہی ''شامِ دوستاں'' آباد رہ سکی۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ ماشاءاللہ مینا کالج کی تعلیم سے فارغ ہو چکی تھی اور سلیم میٹرک میں پوزیشن لینے کے بعد گورنمنٹ کالج لاہور میں داخلہ لینا چاہتا تھا، لہٰذا آغا صاحب کچھ عرصے کے لیے لاہور منتقل ہو گئے، پھر گاؤں میں مستقل سکونت اختیار کر لی۔ اب سرگودھا میں ان کا جوگی کا پھیرا ہوتا تھا۔ سرگودھا آتے تو اپنے ساتھ دوپہر کا کھانا بھی لاتے، جو گھر والوں نے کار کی ڈگی میں رکھ دیا لے آئے۔ اکیلے نہ پہلے کھانے کی انھیں عادت تھی، نہ اب تھی۔ جب تک تین چار دوست آ نہ جاتے، دسترخوان نہ بچھتا۔ عام طور پر ایک ہی سالن ہوتا۔ موسم کی جو بھی نئی سبزی آتی، دنوں وہی چلتی رہتی۔ ایک دفعہ آلو نئے نئے بازار میں آئے تو آلو گوشت سے ان کی رفاقت کچھ زیادہ ہی طول پکڑ گئی۔ اتفاق سے اسی زمانے میں ''سرگودھا آرٹس کونسل'' نے آغا صاحب کے اعزاز میں ایک تقریب کا اہتمام کیا۔ غلام جیلانی اصغر اس تقریب کے صدر تھے۔ تقریب میں آغا صاحب کی شاعری اور نثر پر سب سے اہم مقالہ ڈاکٹر انور سدید کا تھا۔ سامعین نے آغا صاحب کی غزلیات سے منتخب اشعار اور انشائیوں کے اقتباسات سن کر دل کھول کر داد دی۔ تقریب کے آخر میں جیلانی صاحب نے اپنے صدارتی خطبے میں آغا صاحب کی شخصیت اور فن پر اپنے مخصوص انداز میں دلچسپ باتیں کیں۔ آغا صاحب کے دسترخوان کا ذکر آیا تو فرمایا، ''ان کے دسترخوان پر صرف دو ہی سالن ہوتے ہیں، آلو گوشت اور گوشت آلو۔'' جیلانی صاحب کے اس جملے نے اس وقت محفل کو زعفران زار بنا دیا، وہاں بعد میں اس خوش گوار تبدیلی کا باعث بھی ہوا کہ پھر سالن میں کوئی ایک سبزی دیر تک نہیں چلتی تھی۔

جوانی میں آغا صاحب کو سیر و سیاحت کا بھی بڑا شوق تھا۔ گرمی کے موسم میں کبھی کشمیر، کبھی ڈلہوزی کی سیر کو نکل جاتے تھے۔ اس زمانے میں دنیاوی خوش حالی ابھی انھیں نصیب نہیں ہوئی تھی، لہٰذا ان کی سیر و سیاحت ہوا کے آوارہ جھونکے کی آزادہ روی کی مظہر ہوتی تھی۔ شادی کے بعد آغا صاحب مع بیوی بچوں کے ہر سال مری

جاتے اور گرمی کے تین مہینے وہاں بسر کرتے تھے۔ رٹز ہوٹل کا ایک مخصوص کمرہ ہوٹل کا مالک ان کے لیے پہلے ہی خالی کروا دیتا تھا۔ جوانی ڈھلی تو یہ معمول بھی باقی نہ رہا۔اس لیے کہ آخری بار جب آغا صاحب مَری گئے تو اگست کے مہینے میں اچانک سخت بیمار ہوگئے تھے، البتہ خوشبو سیر کی ہو یا سیاحت کی، جب موسم آئے، بدن سے باہر نکلنے کے لیے ضرور بے قرار ہو جاتی ہے۔ چنانچہ بعد میں مَری، ایبٹ آباد، سوات اور کاغان میں سے کسی ایک جگہ موسمِ گرما میں خواہ چند روز ہی کیوں نہ ہوں، کبھی بیوی بچوں کے ساتھ اور بسا اوقات چند دوستوں کی معیت میں ضرور جاتے مگر اب یہ معمول بھی باقی نہیں رہا۔

جہاں تک آغا صاحب کے بنیادی مزاج کا تعلق ہے، اس پر زمانے کے سرد و گرم نے کوئی واضح اثر نہیں ڈالا۔اس کی ویسے تو کئی وجوہات ہیں مگر سب سے بڑی وجہ وہ مالی تنگ دستی کے حالات تھے جن میں ان کا بچپن اور لڑکپن گزرا۔ جدامجد آغا وزیر علی خان مرحوم کو انگریزوں نے ایک قطعہ زمین آباد کرنے کے لیے عطا تو کردی تھی مگر اس کی آبادکاری کے لیے ایک لمبا وقت اور وسیع مالی وسائل درکار تھے جو انھیں حاصل نہیں تھے۔ان کے انتقال کے بعد آغا صاحب کے والدِ گرامی مرحوم آغا وسعت علی خان اس زمین کے منتظم ٹھہرے مگر زمین کی آبادکاری کا مسئلہ جوں کا توں رہا۔ وہ یوں کہ بڑے آغا جی کا فقیرانہ اور متصوفانہ مزاج تھا جو تلاشِ حق میں انھیں سدا سرگرمِ سفر اور بے قرار رکھتا تھا۔ وہ سال کا بیشتر حصہ برِصغیر کے پہاڑوں، وادیوں اور جنگلوں میں گزارتے اور جب واپس اپنے گاؤں آتے تو اپنے ملازمین سے ان کی کارکردگی کا حال جاننے سے زیادہ انھیں وہ تجربات سنانے میں دلچسپی ہوتی جو انھوں نے دورانِ سفر صوفیوں، سادھوؤں اور بھگتوں کی صحبت میں بیٹھ کر حاصل کیے ہوتے۔ دروں بینی نے بڑے آغا جی کو بہت حد تک اپنے بچوں کی تعلیم و تربیت سے بھی بے نیاز کر دیا تھا۔ یہ فیضان آغا صاحب کی والدہ ماجدہ کا تھا کہ وہ اپنے بچوں کو تعلیم سے بہرہ ور کرنے کی خواہش مند تھیں۔

بڑے لوگوں کی زندگی میں ان کی مائیں ایک اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ آغا صاحب میں ان کی والدہ ماجدہ نے علم و ادب کا شوق پیدا کیا اور یہ ان کی سعادت مندی تھی کہ انتہائی نامساعد حالات میں بھی انھوں نے اپنی تعلیم جاری رکھی۔ آٹھویں جماعت تک عام دیہاتی لڑکوں کی طرح پانچ چھ میل پیدل چل کر چک نمبر ۳۴ جنوبی کے مڈل اسکول پہنچتے اور پھر وہیں بورڈنگ روم میں رہتے۔ نویں جماعت میں گورنمنٹ ہائی اسکول سرگودھا میں داخلہ لیا اور بورڈنگ ہاؤس میں رہ کر میٹرک کا امتحان پاس کیا۔ گھر میں تنگ دستی کا یہ عالم تھا کہ گھر کا کوئی زیور مہاجن کے پاس یا تو رہن رکھا جاتا تھا یا اسے بیچ کر زمین کا مالیہ ادا کیا جاتا تھا۔ سال میں دو دفعہ عیدین کے موقع پر بچوں کے لیے لدھیانے کے دھاری دار کپڑے کے سوٹ (قمیض اور پاجامہ) سلائے جاتے تھے جن سے بچے عید کی خوشی مناتے اور پھر سارا سال انھیں سے نکالتے تھے۔ کالج میں داخل ہونے کا وقت آیا تو آغا صاحب کی خوش نصیبی تھی کہ ان کے ایک دور کے رشتہ دار جھنگ شہر میں ملازم تھے۔ آغا صاحب ان کے پاس چلے گئے اور ایف اے جھنگ انٹر کالج سے پاس کیا۔ ان ایام میں ڈاکٹر عبدالسلام بھی اسی کالج کے طالب علم

تھے۔آغا صاحب کالج میگزین کے اسٹوڈنٹ ایڈیٹر تھے اور ایک بار سلام صاحب کا ایک ڈرامہ بھی انھوں نے میگزین میں شائع کیا۔اب بھی جب کبھی ان ایام کا ذکر چھڑے تو آغا صاحب،سلام صاحب سے اپنے اس تعلق کا بڑی محبت سے ذکر کرتے ہیں۔

ایف اے کے بعد مزید تعلیم کا مرحلہ آیا تو ابھی تک گھر کے مالی حالات دگرگوں تھے۔والدہ کا شوق اور آغا صاحب کی امنگ انھیں لاہور گورنمنٹ کالج میں لے گئی۔کالج ہاسٹل میں رہنے کی استطاعت نہیں تھی چنانچہ ایک عزیز کے یہاں روکھی سوکھی کھا کے پڑے رہے اور ایم۔اے تک تعلیم حاصل کی،آج بھی جب کبھی ذکر ہو تو آغا صاحب اپنے جسم کی نشوونما میں کبھی کسی بنیادی کمی کے رہ جانے کو انھیں عسرت کے ایام پر محمول کرتے ہیں۔ایک طرح سے یہ اچھا ہی ہوا۔وہ یوں کہ ایک بڑے فن کار کے لیے زندگی کے تلخ وشیریں دونوں ذائقوں سے آشنا ہونا ضروری ہوتا ہے۔اگر آغا صاحب ان سے واقف نہ ہوتے بالخصوص ان کی شاعری میں جو دھوپ چھاؤں کی کیفیت نظر آتی ہے ممکن نہ ہوتی۔

جہاں تک ڈاکٹر وزیر آغا کی باطنی شخصیت کا تعلق ہے،اگر اسے ایک جملے میں بیان کرنا مقصود ہو تو بلا تردد کہا جا سکتا ہے کہ خلوص ومحبت،سادگی،ایثار،انکساری اور شرافت کے مجموعے کا دوسرا نام وزیر آغا ہے۔ایک ساتھ اتنی ساری صفات کسی ایک شخص میں جمع ہو جانا اس نفسانفسی کے زمانے میں اگر ناممکن نہیں تو محال ضرور ہے۔جہاں تک میری ذات کا تعلق ہے،اپنی پچاس سالہ زندگی میں مجھے آغا صاحب کے علاوہ کوئی ایسی شخصیت نہیں ملی جس میں ایک ساتھ اتنی صفات موجود ہوں۔شخصیت کو میں ایک نغمہ قرار دیتا ہوں اور صفات کو وہ سُر یں جو سب کی سب صحیح طور پر لگ جائیں تو نغمہ امر اور لازوال ہو جاتا ہے اور اگر اُن میں ایک بھی سُر غلط لگ جائے تو نغمے کا مجموعی تاثر مجروح ہو جاتا ہے۔آغا صاحب کی شخصیت مجھے ایسا ہی ایک سدابہار نغمہ نظر آئی ہے جس کی تمام سُریں دل آویز اور خوش آئند ہیں۔دلچسپ بات یہ ہے کہ ساری کی ساری سُریں کومل ہیں لہٰذا ان سے جو نغمہ تشکیل پاتا ہے اس میں بادل کی گھن گرج کے بجائے ہلکی ہلکی پھوار سے ابھرنے والی موسیقی جنم لیتی ہے۔آغا صاحب کی شخصیت کا تمام تر حسن اسی آہنگ اور توازن سے عبارت ہے۔

مذکورہ صفات میں آغا صاحب کے مزاج کی پہلی صفت ان کا خلوص ومحبت ہے۔یہ سمندر کی سی گہرائی اور گیرائی رکھتا ہے۔اس کی وسعت کا تو یہ عالم ہے کہ غریب امیر،چھوٹا بڑا،ادنیٰ اعلیٰ،غرض ہر انداز اور رنگ کے آدمی کو اس سمندر میں اُترنے کی اجازت ہے۔جہاں تک اس گہرائی کا تعلق ہے،میں نے آج تک کوئی ایسا شخص نہیں دیکھا جس سے آغا صاحب نے رسمی محبت کا اظہار کیا ہو۔محبت بانٹتے وقت تک انھیں یہ خیال بھی نہیں رہتا کہ لینے والا اس کا اہل بھی ہے یا نہیں۔بعض اوقات محبت کی اس غلط تقسیم نے انھیں وقتی طور پر پریشان اور پشیمان بھی کیا ہے۔صرف ایک مثال پیشِ خدمت ہے:

۱۹۶۱ء کی بات ہے۔آغا صاحب لاہور گئے تو وہاں ان کی ملاقات ایک نوجوان شاعر سے ہوئی۔یہ

شاعر اُن دنوں ذہنی اور جسمانی اعتبار سے مفلوک الحال تھا۔ آغا صاحب سے اس کی یہ حالت دیکھی نہ گئی لہٰذا واپسی پر اسے اپنے ساتھ سرگودھا لے آئے۔ رہنے کے لیے اپنے گھر کا ایک خوب صورت کمرہ دیا۔ اگلے روز اسے اپنے فیملی ڈاکٹر کو دِکھایا۔ انھوں نے بتایا کہ نوجوان کو ٹی بی کا مرض لگ چکا ہے، چند روز کے علاج کے بعد تندرست ہو جائے گا۔ آغا صاحب نے اس کے علاج اور غذا پر اس طور توجہ دی کہ نوجوان شاعر ہفتے عشرے میں ایسا صحت مند ہو گیا کہ پہچانا نہیں جاتا تھا۔ جب آغا صاحب کو اس نوجوان کی تندرستی کا اچھی طرح یقین ہو گیا تو اس کے لیے سرگودھا میونسپل کمیٹی میں ملازمت کا بندوبست بھی کر دیا، اس خیال سے کہ اس طرح اس نوجوان کے اندر احساسِ ذمہ داری کے ساتھ زندگی پر پھر سے اس کا اعتماد بحال ہو جائے گا۔ آغا صاحب اندر باہر اس کا اس طرح خیال رکھتے تھے جیسے ایک مدت بعد انھیں اپنا کوئی کھویا ہوا بیٹا مل گیا ہو۔ گاؤں جا رہے ہیں تو یہ ان کے ساتھ، کسی دعوت میں شریک ہیں تو یہ موجود، سرگودھا اکادمی میں میٹنگ میں بیٹھے ہیں تو یہ صاحب کبھی صدارت فرما رہے ہیں اور کبھی نظم سنا رہے ہیں، غرض دلجوئی اور محبت کا کون سا ایسا سامان تھا جو اِس شاعر پر آغا صاحب نے ارزاں نہیں کر رکھا تھا۔ اُن دنوں کوئی شخص یہ وہم و گمان بھی نہیں کر سکتا تھا کہ یہ نوجوان ایک روز آغا صاحب کی اس بے پایاں محبت کو غچہ دے کر یوں چلا جائے گا جیسے سرے سے وہ آغا صاحب کو جانتا ہی نہ ہو۔ بات یہیں تک رہتی تو اسے شاعر کی آوارہ خرامی قرار دے کر اطمینان کر لیا جاتا، مگر ہوا یوں کہ بعد میں اس حضرت نے جب بھی آغا صاحب کا ذکر کیا تو اس نے ہمیشہ اپنی نفرت کا برملا اظہار کیا۔ نام بتانے کی کیا ضرورت ہے، سب جانتے ہیں۔ موصوف کراچی میں مقیم ہے اور اپنے پرچے میں سرگودھا والوں کو مغلظات سے نوازتا رہتا ہے۔

آغا صاحب کی شخصیت کی دوسری خوبی ان کا جذبۂ ایثار اور فیاضی ہے جسے ایک طرح سے ان کے محبت و خلوص کی توسیع قرار دیا جا سکتا ہے۔ ایثار کی ایک مثال تو آپ دیکھ ہی چکے۔ ایسی اَن گنت مثالیں وزیر کوٹ میں بکھری پڑی ہیں۔ اس بستی میں کوئی ایسا گھر نہیں جہاں آغا صاحب کے ایثار اور فیاضی کی داستان موجود نہ ہو۔ یہ خوبی انھیں اپنے آبا و اجداد سے ورثہ میں ملی ہے۔ بیوی بچوں، رشتہ داروں اور دوستوں سے ایثار کی مثالیں تو ہر جگہ دیکھی جا سکتی ہیں۔ اس طرح انجان اور غیر لوگوں سے بھی ایثار کی مثالیں بھی مل جاتی ہیں مگر ایسا کم ہی ہوا ہے کہ کوئی اپنے دشمن پر اپنا جذبۂ ایثار ارزاں کر دے۔ آغا صاحب کی شخصیت کا یہ انوکھا پہلو بھی ہے۔ چند برس کی بات ہے، آغا صاحب گورنمنٹ کالج لاہور میں اپنے دوستوں غلام الثقلین نقوی، مرزا منور اور صابر لودھی کو ملنے گئے۔ کمرہ نمبرے میں بیٹھے ان لوگوں سے گپ شپ کر رہے تھے کہ طاہر تونسوی ہانپتے کانپتے کمرے میں داخل ہوئے، کہنے لگے اپنے کمرے میں پروفیسر سلیم اختر بے ہوش پڑے ہیں۔ لودھی صاحب راوی ہیں کہ خبر سن کر آغا صاحب فی الفور اپنی کرسی سے اُٹھ کھڑے ہوئے اور دوڑے دوڑے ساتھ کے کمرے میں پہنچے تھے۔ دوستوں کی مدد سے انھوں نے سلیم اختر کو اُٹھایا اور کار میں ڈال کر قریب کے ایک ہسپتال میں لے گئے تھے۔ ڈاکٹر نے معائنہ کرنے کے بعد بتایا کہ مریض پر سَن اسٹروک کا شدید حملہ ہوا تھا کہ اگر بروقت اسے

ہسپتال نہ لایا جاتا تو جان کا خطرہ تھا۔صابر لودھی بتاتے ہیں کہ جب تک سلیم اختر ہوش میں نہیں آئے آغا صاحب ہسپتال میں موجود رہے۔ان کے ہوش میں آنے پر آغا صاحب کے چہرے پر جو خوشی نمودار ہوئی وہ دیدنی تھی۔ ہسپتال سے جاتے جاتے آغا صاحب ڈاکٹر کا بل بھی ادا کر گئے تھے۔دلچسپ بات تو یہ ہے کہ اُن دنوں بھی سلیم اختر آغا صاحب کے ایسے ہی دشمن تھے جیسے اَب ہیں۔

آغا صاحب کی شخصیت کا ایک دل آویز پہلو یہ بھی ہے کہ آج تک کسی شخص نے آغا صاحب کی زبان یا قلم سے کسی کے خلاف کوئی غلیظ لفظ سنا یا پڑھا ہو۔حد تو یہ ہے کہ وہ کسی لغزش پر اپنے ذاتی ملازموں کو سرزنش کرتے ہوئے بھی ایسا کوئی لفظ استعمال نہیں کرتے جس سے ان کی اہانت کا پہلو نکلتا ہو۔غصہ تو شاید ان کی ذات میں سرے سے موجود نہیں۔غصہ کا جہاں مقام بھی ہو، آغا صاحب اسے اس خوش اسلوبی سے اپنی مسکراہٹ میں جذب کر لیتے ہیں جیسے اسفنج پانی جذب کر لیتا ہے۔ہاں تو میں یہ بات آغا صاحب کے ایثار اور فیاضی کی کر رہا تھا۔ایثار کی ایک مثال تو آپ دیکھ چکے ہیں۔جہاں تک آغا صاحب کی فیاضی کا تعلق ہے، اپنے پرائے، شناسا، اجنبی سب اس سے واقف ہیں۔انھیں اللہ تعالیٰ نے دنیاوی دولت بھی دی ہے اور علم کی دولت سے بھی نوازا ہے۔اِن دونوں کے لیے جس محنت کی ضرورت ہوتی ہے، یہ بھی اِن کے حصّے میں آئی ہے۔آغا صاحب کو زمین اور علم سے فطری محبت ہے اور یہ بھی اِن پر بہت مہربان ہیں۔جس زمانے میں آغا صاحب نے زمین کا کاروبار سنبھالا تھا تو یہ ناراض اور ویران تھی۔انھوں نے اپنی انتھک محنت سے اسے لہلہاتے کھیتوں اور سرسبز و شاداب باغات میں بدل دیا۔اسی طرح آغا صاحب نے اپنے مطالعہ کو وسعت دے کر اسے بین الاقوامی سطح پر لا کھڑا کیا۔دولت زر کی ہو یا علم کی، انسان کو حریص اور خود پسند بنا دیتی ہے۔یہ دوسروں کو مرعوب تو کرتی ہے، قریب نہیں کرتی، لہٰذا انسان سے انسان کا رشتہ استوار نہیں ہوتا۔آغا صاحب دولتِ زر کم مگر دولتِ بیدار بڑی محنت اور لگن سے جمع کرتے ہیں تا کہ اس میں دوسروں کو زیادہ سے زیادہ شریک کر سکیں۔

میں استاد ہوں، میرے بڑے بھائی استاد تھے اور سب سے بڑھ کر میرے والد استاد تھے۔میرے نزدیک کسی بڑی شخصیت کے بطون میں اُترنے اور اس کے اصل خدوخال کو دیکھنے کی کسی کو تمنا ہو تو اس شخص کے استاد سے بڑھ کر اور کوئی وسیلہ نہیں ہے۔مولوی میر حسن نہ ہوتے تو علامہ اقبال کی شخصیت کے وہ دل آویز پہلو کبھی سامنے نہ آتے جو ایک طرف استاد شاگرد کے لازوال تعلق کو استحکام بخشتے ہیں تو دوسری طرف علامہ اقبال کو لافانی عظمت بھی عطا کرتے ہیں۔بعینہٖ یہی کیفیت وزیر آغا اور سیّد عباس حسین زیدی میں ربطِ باہم اور تعلقِ خاطر کی ہے۔علامہ اقبال کو مولوی میر حسن کی صحبت ثانوی اور اعلیٰ ثانوی درجات میں میسر آئی جب کہ آغا صاحب کو زیدی صاحب کی محبت اس وقت ملی جب انھوں نے ابھی اپنی پرائمری تعلیم کا آغاز ہی کیا تھا۔اس طرح آغا صاحب کی تعلیم و تربیت کے ساتھ ساتھ ان کی شخصیت کو بنیادی ڈھانچہ فراہم کرنے میں زیدی صاحب کا بڑا ہاتھ ہے۔آغا صاحب بتاتے ہیں کہ ''جب میں پہلے روز اسکول کی چار دیواری میں داخل ہوا تو

زیدی صاحب کو دیکھ کر مبہوت ہو گیا تھا۔ سرخ و سپید چہرہ، سر پر گھنے بال، چھ فٹ کے قریب قد، کسرتی جسم، آنکھیں بڑی بڑی اور روشن، جسم پر سفید براق لباس، سر پر ترکی ٹوپی، ہاتھ میں خوب صورت چھڑی، بھلا ایسی وجیہ شخصیت کو دیکھ کر میں کیسے مرعوب و مبہوت نہ ہوتا۔ ارادہ ہوا کہ واپس گھر بھاگ جاؤں مگر زیدی صاحب کی آنکھوں میں شفقت کی کشش تھی کہ میرے پاؤں جہاں رُکے تھے، وہیں ٹھہرے رہے۔ وہ ایک ایسا رس بھرا لمحہ تھا جو آج اکسٹھ برس گزرنے کے بعد بھی ویسا ہی تر و تازہ ہے۔''

زیدی صاحب کے پڑھانے کا بھی انوکھا انداز تھا۔ ان کے ایک ہاتھ میں کتاب ہوتی تھی اور دوسرے ہاتھ میں رنگ برنگ پنسلوں کا ڈبہ، جب کوئی طالب علم ان کے کسی سوال کا صحیح اور برجستہ جواب دیتا یا ویسے ہی کوئی اچھا سا جملہ بولتا، زیدی صاحب جھٹ سے ایک پنسل نکال کر اس کے ہاتھ میں تھما دیتے۔ آغا صاحب بتاتے ہیں کہ ''میرے پاس زیدی صاحب کی انعام میں دی ہوئی پنسلوں کی اس زمانے میں بہتات تھی۔ ان میں سے ایک آدھ پنسل استاد صاحب کی مقدس نشانی کے طور پر اب بھی میرے پاس محفوظ ہے۔''

زیدی صاحب خود تو شاعر نہیں تھے مگر انھیں اردو فارسی اساتذہ کے سیکڑوں شعر یاد تھے۔ بقول آغا صاحب: ''میر انیس کے تو زیدی صاحب حافظ تھے۔ پورے کے پورے مرثیے انھیں یاد تھے۔ محرم کے ایام میں انھیں تحت اللفظ سناتے۔ الفاظ کو ایسے موزوں انداز میں ادا کرتے کہ مجلس کے اَن پڑھ سامعین بھی جھوم جھوم اٹھتے۔ آغا صاحب کے شعری ذوق کی ابتدائی نشو و نما زیدی صاحب کے زیرِ اثر ہوئی اور زیدی صاحب ہی کی وساطت سے آغا صاحب کی سب سے پہلے جس اردو شاعر سے شناسائی ہوئی وہ میر انیس تھے۔ میر انیس شیعہ گھرانوں کا ایک قیمتی تہذیبی ورثہ ہے جس کی نمایاں خصوصیات حق و صداقت، اخلاق و شائستگی، مہر و وفا اور ایثار و فیاضی ہیں۔ غالبًا اسی کا فیضان ہے کہ زیدی صاحب سے آغا صاحب کے رسمی استادی شاگردی کے تعلق کو منقطع ہوئے آدھی صدی گزر گئی مگر ان دونوں کے درمیان جو روحانی رشتہ پیدا ہوا تھا، وہ ابھی تک باقی رہا۔ اسّی سال سے اوپر ہو چکے تھے۔ لاہور کی ایک نواحی بستی میں مقیم تھے۔ ہاتھوں میں اگرچہ رعشہ آ گیا تھا مگر مہینے دوسرے مہینے اپنی شاگرد کو اپنی دعاؤں میں معطر خط بھیجنا نہیں بھولتے تھے۔ سال میں دفعہ وزیر کوٹ ضرور آتے۔ اپنے شاگرد کے پاس گھنٹوں بیٹھتے اور پرانی یادیں تازہ کرتے۔ اسکول میں اس پیڑ کی زیارت لازمی کرتے جو کبھی انھوں نے اپنے ہاتھ سے لگایا تھا۔ وہ بھی ان کی طرح بوڑھا ہو چکا تھا۔ اس کے ساتھی ایک مدت ہوئے مر چکے تھے مگر اس میں وہی دم خم تھا جو زیدی صاحب میں اب بھی موجود تھا۔ جہاں تک شاگردِ رشید کا اپنے استادِ مکرم سے حقِ شاگردی کا تعلق ہے، آغا صاحب نے ہر ماہ ایک مخصوص رقم بھیجنے میں کبھی کوتاہی نہ کی۔

آغا صاحب کی طرح ان کی بیگم صاحبہ بھی دریا دِل اور سخی تھیں۔ انھیں صرف دو کاموں سے دلچسپی تھی۔ اپنے شوہر اور بیٹا بیٹی (سلیم اور بینا) کی صحت و آسائش کا ہر دَم خیال اور سال بھر ان بچیوں کے جہیز کی فکر جنھیں پہلے وہ اپنے پاس رکھ کر پالتیں پوستیں، کام کاج سکھاتیں، دلہن بناتیں اور گھر سے رخصت کرتی تھیں۔

بیگم صاحبہ کی یہ ادا، آغا صاحب کو بہت پسند تھی۔ اس کے بارے میں کہا کرتے کہ لوگوں کے طرح طرح کے مشغلے ہوتے ہیں مگر ہماری بیگم صاحبہ کا یہی دل پسند مشغلہ ہے کہ نادار گھرانوں کی بیٹیاں لیتیں اور پال پوس کر بیاہ دیتی تھیں۔

استاد شاگرد کا ذکر اَدھورا رہ جائے گا اگر میں اس ''انتساب'' کا ذکر نہ کروں جو شاگرد نے اپنے استاد کے نام کیا تھا۔ اس کا بھی عجیب قصّہ ہے۔ آغا صاحب بہت پہلے اپنے استادِ محترم کے نام اپنی کسی کتاب کو معنون کرنا چاہتے تھے مگر دوسری جانب سے اس کا اِذن نہیں ہوتا تھا۔ پچھلے برس ابھی آغا صاحب نے اپنی کوئی نئی کتاب چھاپنے کا ارادہ بھی نہیں کیا تھا کہ زیدی صاحب نے خط لکھا ''برخوردار اب جینے کی مزید ہوس نہیں رہی، اگر تم چاہو تو اپنی نئی کتاب میرے نام معنون کر دو مگر اس شرط کے ساتھ کہ جب اس کتاب کی پہلی جلد تیار ہو تو مجھے اطلاع ہو تا کہ میں خود آ کر اسے وصول کروں۔'' اس روز آغا صاحب کی خوشی قابلِ دید تھی۔ انھوں نے جلد از جلد اپنے بکھرے انشائیوں کو اکٹھا کیا اور کلبِ عباس کو بلا کر استدعا کی کہ وہ ہفتے عشرے میں اس کی کتابت مکمل کر دیں۔ اس عرصے کے لیے ''اوراق'' کی کتابت کا کام روک دیا گیا۔ کلبِ عباس اور مکتبہ جدید پریس کے تعاون سے ''دوسرا کنارا'' کی پہلی جلد ایک مہینے کے اندر اندر آغا صاحب کے پاس پہنچ گئی۔ کتاب استادِ مکرم سیّد عباس حسین زیدی کے نام تھی۔ ساتھ ہی آغا صاحب کا یہ شعر درج تھا:

جائیں گے ہم بھی خواب کے اس شہر کی طرف
کشتی پلٹ کے آئے مسافر اُتار کے

اس دن آغا صاحب نے زیدی صاحب کو بذریعہ تار سرگودھا آنے کی دعوت دی۔ یہی گرمیوں کے دِن تھے، آغا صاحب نے معین دِن اپنے دس پندرہ احباب کو اکٹھا کیا، ضیافت کا اہتمام کیا اور اس وقت تک اپنے گھر کے گیٹ پر کھڑے رہے جب تک زیدی صاحب نہ آ گئے۔ احباب کی تالیوں میں آغا صاحب نے زیدی صاحب کو اپنی کتاب پیش کی۔ میں نے دیکھا کہ اس وقت استاد اور شاگرد کی آنکھوں میں آنسو تیر رہے تھے اور یہ بھی کہ اس لمحے استادِ مکرم کے سامنے وہ لڑکا نہیں کھڑا تھا جو کبھی پہلی بار اسکول کی چار دیواری میں پہنچ کر زیدی صاحب کی ظاہری اور علمی وجاہت سے مرعوب و مبہوت ہو گیا تھا بلکہ یہ خود زیدی صاحب تھے جنھوں نے اپنی شخصیت کا سارا حسن اور وجاہت اس شاگردِ رشید میں منتقل کر دیا تھا۔ ایک سال کے بعد زیدی صاحب اِس جہان سے اُٹھ گئے اور اَب میں بھی خواب کے اس شہر کی طرف جانے کے لیے تیار بیٹھا ہوں جہاں زیدی صاحب گئے ہیں اور کشتی کے پلٹنے کا انتظار کر رہا ہوں۔

**نوٹ:**

یہ مضمون میں نے اب سے چھبیس برس پہلے لکھا تھا۔ اس کے پہلے قاری آغا صاحب تھے۔ آغا صاحب کے لاہور منتقل ہونے سے پہلے سرگودھا کی ادبی تنظیم ''سرگودھا اکادمی'' اور ''رائٹرز کلب'' نے آغا

صاحب کے ساتھ ایک شام منانے کا اہتمام کیا۔تقریب کے اسٹیج سکریٹری پروفیسر ریاض احمد شاد تھے۔ مقررین میں غلام جیلانی اصغر اور ڈاکٹر انور سدید نمایاں ادبی شخصیات تھیں۔ سرگودھا اکادمی کے سکریٹری ایم ڈی شاد نے مجھے بھی اظہارِ خیال کی دعوت دی۔ میں نے مضمون پڑھنے سے پہلے آغا صاحب سے استدعا کی کہ مضمون پر ایک نظر ڈال لیں۔ انھوں نے مضمون لفظاً لفظاً پڑھا اور بعض حصوں کے پڑھنے سے منع کیا۔ اصل میں انھیں ان کی مدح کا پہلو نکلتا تھا جو اُن کے مزاج کے خلاف تھا۔ آغا صاحب اَب ہم میں نہیں ہیں۔ لاہور میں آغا صاحب، انور سدید صاحب اور میں ہی سرگودھا کی ''شامِ دوستاں'' کی نشانی رہ گئے تھے۔ ڈاکٹر انور سدید اور میرے لیے تو آغا صاحب کی رفاقت بہت بڑی نعمت تھی۔ ٹیلی فون پر ملاقات تو روز کا معمول تھا۔ مہینے دوسرے مہینے ۱۱۵/ سرور روڈ پر ان کے گھر بھی ملاقات ہو جاتی تھی۔ میں نے یہ مضمون آنسوؤں کے درمیان نقل کیا ہے۔ میں ابھی بیماری سے باہر نہیں آیا۔ حفیظ جالندھری کے اس شعر پر اپنا مضمون ختم کرتا ہوں:

میری بزمِ وفا سے جانے والو
ٹھہر جاؤ کہ میں بھی آ رہا ہوں

(بشکریہ: روشنائی کراچی، دسمبر ۲۰۱۰ء)

☆☆☆

''میراجی کے بعد وزیر آغا اردو ادب کی دوسری ایسی شخصیت ہیں جنھوں نے بیک وقت مشرق اور مغرب دونوں سمتوں میں دور تک سفر کیا ہے اور پھر اس سفر کی داستان ایک سے زیادہ ادبی اصناف میں بیان کی ہے۔ دنیا کے جدید ترین علوم سے بھی ان کا بہت قریبی رشتہ ہے اور وہ ہمہ وقت حصولِ علم میں مشغول رہتے ہیں۔ ادب، سائنس، فلسفہ، مذاہب، سبھی پر ان کی گہری نظر ہے۔ ان کے ذریعے اردو ادب کا قاری بہت سے ایسے موضوعات سے روشناس ہوا ہے جو اس کے لیے بالکل اجنبی تھے۔ انھوں نے ایک سے زیادہ نسلوں کی تربیت کی ہے۔

جس شخصیت نے اتنا زیادہ کام کیا ہو اس سے مکمل طور پر اتفاق نہیں کیا جا سکتا۔ میرا اندازہ ہے کہ وزیر آغا کی وجہ سے جدید اردو ادب میں بہت سے مباحث کا آغاز ہوا ہے......ان سے اختلاف کیا جا سکتا ہے مگر ان کی عظمت کے اعتراف کے بغیر چارہ نہیں۔''

— شہزاد احمد

**اقتدار جاوید**

# آغا صاحب

میں بغیر پیشگی اطلاع کے ایک دوست کے ساتھ وزیر آغا کے گاؤں وزیر کوٹ پہنچا تو قلعہ نما حویلی کا کوئی بیس فٹ اونچا اور دس بارہ فٹ چوڑا دروازہ کھلا تھا۔ یہ اتنا بڑا دروازہ تھا کہ اس سے ہاتھی بھی بآسانی گزر سکتا تھا۔ دروازے پر ہی خلیفہ کھڑا تھا۔ خلیفہ آغا صاحب کا پرانا ذاتی ملازم تھا۔ اس نے بتایا کہ آغا جی اپنے کمرے میں ہی ہیں۔ کمرہ کتابوں سے بھرا پڑا تھا۔ کمرے میں داخل ہوتے ہی پلنگ پر آغا صاحب بیٹھے کچھ لکھ رہے تھے۔ چہرے پر تازگی اور زندگی کی بھرپور امنگ، مضبوط مگر ہڈیوں سے بھرے ہاتھوں میں قلم اور سفید براق لباس میں ملبوس ایک عام قد و قامت کا شخص جس کی دھوم برصغیر پاک و ہند میں تھی، مسکرا اٹھا۔ کہنے لگے ''اس قدر خوشگوار حیرت! آپ اور اچانک۔ بھلے آدمی سجاد نقوی (شریک مدیر'اوراق' اور مشہور افسانہ نگار غلام الثقلین نقوی کے برادرِ خورد) کو بھی ساتھ لے آتے''۔ آغا صاحب کیا تھے کوئی سفید کاغذ کی بنی ہوئی شخصیت۔ سفید رنگ سے پتا چلتا کہ یہ رنگ سرگودھا کے قدیمی باسیوں کا نہیں۔ ایرانی رنگ مگر نین نقش بالکل منگول نسل کے تھے۔ وہ قزلباش تھے مگر وہ نام کے ساتھ آغا اور ان کے بیٹے سلیم اپنے نام کے ساتھ قزلباش کا لاحقہ استعمال کرتے تھے۔ جسم ہلکا پھلکا، دست و بازو کشادہ، ماتھا بڑا، آنکھیں گہری اور سوچتی ہوئیں، ناک کی ہڈی اونچی اور لباس انتہائی دیدہ زیب جس پر کہیں کسی سلوٹ کا نشان تک نہ تھا۔

پلنگ پر تکیے کی ٹیک لگائے بیٹھے تھے۔ تکیہ دیوار کے ساتھ لگا تھا یعنی وہ نیم دراز سے تھے۔ آنکھوں میں بے پناہ تخلیقیت اور ذہانت ابل رہی تھی۔ لگتا تھا یہی ان کی سٹڈی ہے اور یہی سونے اور آرام کا کمرہ۔ ان کا ڈرائنگ روم الگ تھا۔ ان کا کمرہ بہت بڑے صحن میں کھلتا تھا جہاں دیہاتی نوکروں کی فوج ظفر موج اپنے اپنے کاموں میں مصروف تھی۔ صحن کے جنوب میں ایک اور گھر بھی تھا جہاں آغا صاحب شادی کے بعد بیگم کے ساتھ رہتے تھے۔ یہ وہی نیا گھر تھا جسے انھوں نے اپنی سوانح ''شام کی منڈیر سے'' میں ''تاج محل'' کہا ہے۔ یہ ایک عام سا گھر تھا اور اب قدرے پرانا ہو چکا تھا مگر کچے گھروں میں رہنے والی دیہی ملازم عورتوں کے لیے یہ واقعتاً تاج محل ہی تھا اور اسے تاج محل کا نام بھی ان میں ہی سے کسی نے دیا تھا۔

وہ گھر میں آغا جی، دوستوں میں آغا صاحب اور ادبی دنیا میں ڈاکٹر وزیر آغا کے نام سے جانے جاتے تھے اور جانے جاتے ہیں۔ ابھی ہم بیٹھے ہی تھے کہ آغا صاحب کے صاحبزادے سلیم آغا قزلباش کمرے

میں داخل ہوئے۔ ایسے جیسے ابھی نہا کر اور شیو کر آئے تھے۔ ساتھ ہی ایک کرسی پڑی تھی بیٹھ گئے۔ سنجیدہ نوجوان مگر جس کے چہرے پر سنجیدگی قطعاً سج نہیں رہی تھی۔ ہماری ہی عمر کے تھے شاید دو تین کلاس آگے رہے ہوں گے۔ مگر ہر شے سے کچھ کھنچے کھنچے سے لگ رہے تھے۔ آغا صاحب بہت خوش ہو رہے تھے۔ ان دنوں ہی کشور ناہید کے رسالے ''ماہِ نو'' میں ان کا افسانہ چھپا تھا۔ اس کے بارے میں تھوڑی سی گفتگو ہوئی اور چند ثانیوں کے بعد ہی وہ اٹھ کر چلے گئے۔ آغا صاحب کے پلنگ پر ایک دو کتب پڑی تھیں۔

تھوڑی دیر میں ہی خلیفہ چائے لے کر آ گیا۔ مہمان کے لیے بھی اور اپنے لیے وہ ہمیشہ چائے خود بناتے۔ چینک پر ایرانی طرز کی ٹی کوزی اتری تو گرما گرم قہوے کی خوشبو کمرے میں پھیلتی ہی چلی گئی۔ آغا صاحب نے انتہائی احتیاط اور محبت سے اپنا کپ قہوے سے بھرا، تھوڑا سا دودھ ڈالا اور ہمارا کپ بنانے لگے۔ میں کبھی ان کو دیکھوں اور کبھی کپ کو اور نیازمندی سے ذرا سے آگے ہوا کہ اپنا کپ خود بنا لوں۔ اشارے سے منع کیا اور کپ اٹھا کر مجھے دیا۔ آغا صاحب نے چائے کی چسکی لی اور بتایا کہ نیاز صاحب مینیجر اوراق لاہور کے انتقال سے اوراق کی ترسیل کا کام بہت متاثر ہو رہا ہے۔ نیاز صاحب لاہور میں مجلّے کی جملہ امور کی نگرانی کرتے تھے۔ آغا صاحب کا گاؤں جیسے ان کی ایک چھوٹی سی ریاست تھی وہی ان کا مسکن تھا اور وہی ان کی روزی کا ذریعہ بھی مگر متانت اور انکساری جیسے ان کی جبلت تھی۔ ان کی گفتگو سے اور رہن سہن کے انداز سے کہیں شان و شوکت کا اظہار نہیں ہوتا تھا۔ اتنا پڑھا لکھا ہونے کے باوجود ان کی باتوں سے بیجا علمیت کا کہیں گزر نہیں تھا۔ ان کا رہن سہن سادہ مگر الگ کلاس کا تھا۔ کھانا وہ بہت کم کھاتے مگر دوسروں کو بہت کھلاتے۔ مہمانوں کے لیے کھانے میں باقاعدہ اہتمام نہ ہونے کے باوجود دیسی مرغ، بٹیر، مرغابی اور نازک اور ہلکی پھلکی چپاتیاں ہوتیں۔ سیب ان کے کھانے کا لازمی حصہ تھا۔ انھوں نے ہمیں تازہ ''اوراق'' تحفے میں دیا اور کہا کہ ہر پرچہ آپ کو ملے گا مگر اس کی واحد شرط ملاقات ہے۔ یہاں آیئے، اٹھاون سول لائنیز آیئے اور لے جایئے۔

آغا صاحب، سرگودھا علم کی روشنی اور اٹھاون سول لائنیز اِک مِک ہو گئے تھے۔ ریلوے اسٹیشن کے ساتھ ایک انتہائی دلکش اور سچ مچ عظیم الشان کوٹھی جو دور سے نظر آتی تھی۔ اس کے در و دیوار کسی قسم کا احساسِ برتری کے نہیں ایک علمی اور تہذیبی شکوہ کا مظہر لگتے۔ پچاس کی دہائی میں رؤسا کے شہر سرگودھا میں دو دیوہیکل کوٹھیاں تھیں۔ ایک میاں عمر دراز کا ننگیانہ ہاؤس اور دوسری یہی آغا صاحب کی کوٹھی جو اَب ادب کی تاریخ میں زندہ ہے یا ہماری یادوں کے خزانے میں۔ اس کے پچھواڑے تک ریلوے لائن آتی تھی اور یہیں سے ان کے گھوڑی پال مربعوں کے تیار کردہ گھوڑے مال بردار گاڑیوں پر سوار کیے جاتے۔

چند سال قبل جب یہ کوٹھی بکی اور اس کا ملبہ وہاں بکھرا پڑا تھا تو مجھے مجید امجد کی نظم ''توسیعِ شہر'' بے تحاشا یاد آئی۔ تجزیاتی مطالعے میں وزیر آغا کی تحریر میں یہ نظم زیرِ بحث آئی تھی اور خود مجھے آغا صاحب کی زبان سے یہ نظم سننے کا بھی موقع ملا تھا۔

بیس برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار
جھومتے کھیتوں کی سرحد پر بانکے پہرے دار
گھنے سہانے چھاؤں چھڑکتے بور لدے چھتنار
بیس ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار
جن کی سانس کا ہر جھونکا تھا ایک عجیب طلسم
قاتل تیشے چیر گئے ان ساونتوں کے جسم
گری دھڑام سے گھائل پیڑوں کی نیلی دیوار
کٹتے ہیکل جھڑتے پنجر چھٹتے برگ و بار
سہی دھوپ کے زرد کفن میں لاشوں کے انبار
آج کھڑا میں سوچتا ہوں اس گاتی نہر کے دوار
اس مقتل میں صرف اک میری سوچ لہکتی ڈال
مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک اے آدم کی آل

وہ ہفتہ میں ایک دن سرگودھا آتے اور وہ دن ان کا سرگودھا آنے کا تھا۔ آغا صاحب کے کمرے میں سینئر ادبا سجاد نقوی، غلام جیلانی اور ایک دو اور بزرگ موجود تھے۔ نوجوان ادیبوں کی ٹولی اٹھاون سول لائنز کے کشادہ برآمدے میں خوش گپیوں میں مصروف تھی۔ ان میں صفدر رضا صفی، عابد سیال، ذوالفقار احسن اور چند اور لوگ شامل تھے۔ کچھ دیر بعد ہی ایک معصوم اور ہوا کے جھونکے سے اڑ جانے والی لڑکی آغا صاحب کے کمرے کی طرف جاتی دکھائی دی۔ میں نے چہرے بشرے سے پہچان لیا کہ یہی نجمہ منصور ہیں۔ تب ان کی پہلی کتاب شائع ہوئی تھی۔ آغا صاحب کے نام برصغیر کے ہر شہر سے رسائل اور جرائد آتے جنھیں وہ ایک نظر دیکھتے جوان کے کام کے ہوتے وہ بابو کے حوالے ہو جاتے جنھیں وہ گاڑی میں رکھ کر آغا صاحب کے مطالعے کے لیے گاؤں لے جاتا باقی وہیں تقسیم ہو جاتے۔ اس دن ڈاک آئی تو کراچی سے فہیم اعظمی کا خوب صورت پرچہ ''صریر'' بھی شامل تھا۔ فہیم پاکستان ایئر فورس کے سکواڈرن لیڈر کے عہدے سے ریٹائر ہوئے تھے اور بے پناہ مطالعہ کے حامل مدیر تھے۔ وہ اپنے پرچے کے سرِ ورق پر قدیم زمانے کی مائتھالوجی سے متعلقہ تصاویر شائع کرتے۔ صریر کے اس پرچے کے سرِ ورق پر ایک ننھے سے برہنہ دیوتا کی تصویر چھپی تھی۔ نوجوان ادیبوں کی ٹولی اس چھوٹے دیوتا کے بارے میں اندازے لگا رہی تھی کہ یہ کون ہو سکتا ہے اور یہ کس عہد کی نمائندگی کر رہا ہے۔ اپنے اپنے قیافے لگ رہے تھے ہم بھی اس ٹولی میں شامل تھے ہم نے اچٹتی نظر سے اس چھوٹے برہنہ دیوتا کو دیکھا اور بے ساختہ کہا ''او یار انشائیہ ہے نا''۔ اتنے زور کا قہقہہ بلند ہوا کہ میں نے اس ٹولی سے آہستہ قہقہے لگانے کی درخواست کی کہ کہیں آواز آغا صاحب کے کمرے تک نہ پہنچے۔ آغا صاحب کے بے تکلف اور سینئر دوست تو

کھانے کے بعد وہیں آرام کرتے۔ میرے جیسے اور کئی اس موقع کو غنیمت جانتے اور ان کے آس پاس بیٹھ جاتے۔ وہ کہتے ہم ایسے ہی وع خ کے چوگرد بیٹھ جایا کرتے تھے۔ آغا وسعت علی خان ان کے والداور ویدانت کے عالم تھے۔ تب انھوں نے ٹی ایس ایلیٹ کی آواز میں ویسٹ لینڈ کا ذکر کیا تھا۔ انھوں نے بتایا کہ وہ ایلیٹ کی آواز سن کر مسحور ہو گئے یعنی نشہ دوآتشہ ہو گیا۔ اب تو یہ نظم نیٹ پر بھی دستیاب ہے اس زمانے میں ان کو کہاں سے ملی کچھ معلوم نہیں۔ اس کے بعد انھوں نے اپنی تازہ نظمیں سنائیں۔

میں اور بیگم نے جب ملکوال سے فیصل آباد جانا ہوتا تو سرگودھا سے ہی دوسری ٹرین پر بیٹھنا ہوتا تھا۔ اس دوران ایک دو گھنٹے ضرور ہوتے تب فیصل آباد کی ٹرین ملتی۔ یہ دو تین گھنٹے ہم اٹھاون سول لائنز کے برآمدے میں گزارتے۔ وہاں آغا صاحب نہ بھی ہوتے تب بھی ایک ملازم ہمہ وقت موجود ہوتا اور کوٹھی کا مین گیٹ کھلا ہوتا۔ آغا صاحب کو جو ایک بار ملتا انھیں کا ہو جاتا۔ اس میں کسی ادیب یا غیر ادیب تخصیص نہیں تھی۔ ان کے دو ملازم خلیفہ اور باہو اس کی زندہ مثالیں ہیں۔ باہو اپنے انتقال اور خلیفہ آغا صاحب کے انتقال تک ان کی زندگی کا حصہ رہا ہے۔ خلیفہ بذات خود ایک کردار ہے جس کے بارے میں الگ بھی بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے۔ لیکن پہلے آغا صاحب سے پہلی ملاقات کا ذکر ضروری ہے۔

باہو، آغا صاحب کا ڈرائیور تھا۔ بہت عرصہ وہ آغا صاحب کا ڈرائیور رہا۔ وہ آغا صاحب کا مزاج آشنا تھا۔ جس زمانے میں پاکستان میں ڈرائیونگ کے دوران سیٹ بیلٹ لگانے کا کسی کو احساس تک نہیں تھا، باہو سیٹ بیلٹ لگا کر ڈرائیونگ کرتا۔ تب میں ایک نجی بینک کی شاہ تاج شوگر ملز برانچ میں کام کرتا تھا۔ ہمارا دفتر عین نو بجے کھلتا تھا۔ گرمیوں کے دن تھے مگر ہماری برانچ جس بلاک میں واقع تھی اس وقت وہاں ٹھنڈی صبح تھی۔ عین دروازے کے سامنے سفید رنگ کی ایک چمکتی اور دھلی دھلائی گاڑی آہستہ آہستہ رکی۔ میرے دفتر میں میری نشست سب سے آگے تھی۔ جو کسٹمر بھی آتا اس کا واسطہ سب سے پہلے مجھ سے پڑتا۔ ہر آنے والا میری آنکھوں کے سامنے ہوتا تھا۔ یہ تب کا واقعہ ہے جب میں نے ابھی وزیر آغا کو بالمشافہ نہیں دیکھا تھا۔ لیکن اخبارات میں ان کی تصاویر بہت دیکھی تھیں۔ میں نے دیکھا کہ اگلی سیٹ سے وزیر آغا مسکرا رہے ہیں جیسے ان کو علم ہو کہ یہاں میں لازماً موجود ہوں۔ باہو نے گاڑی روکی اپنی سیٹ سے اترا اور آغا صاحب کی سائیڈ پر آ کر کھڑا ہو گیا۔ انھوں نے اپنی سیٹ بیلٹ کھولی اور گاڑی سے اس قدر سکون اور آرام سے اترے جیسے مالن شاخ سے کلی اتارتی ہے۔ آغا صاحب کو چند ماہ پہلے میں نے ان کے عہد ساز پرچے ''اوراق'' کے لیے ایک دو نظمیں بھیجی تھیں۔ جس کے جواب میں انھوں نے خط لکھا جس میں انھوں نے کفایتِ لفظی کی اہمیت بتائی تھی کہ نظم میں کم الفاظ میں زیادہ کا مفہوم نظم کا حسن ہوتا ہے۔ اسی ایک خط کے علاوہ میرا ان سے کوئی رابطہ نہیں تھا۔ میں نے وزیر آغا کو گاڑی سے اترتے دیکھا تو وارفتگی کے عالم میں ان کو دیکھا۔ انھیں اپنے سامنے والی نشست پر بیٹھنے میں مدد کی۔ میرے بائیں جانب ریک پر میرا دفتر کا فون پڑا تھا اسے اٹھایا اور ایک شاعر دوست کو فون کیا اور اسے اسی وقت اپنے دفتر

آنے کا کہا۔ یہ میرے وہی دوست شاعر تھے جو م ت ذکی کے ادبی نام سے لکھتے تھے اور کراچی کی اردو کالج سے فارغ التحصیل تھے۔ ان کا اصل نام محمد تقی تھا اور غزنی سے تعلق ہونے کے سبب غزنوی بھی لکھتے تھے۔ (میرے بے تکلف دوست تھے میں نے انھیں م ت ذکی سے تقی غزنوی ادبی نام رکھنے کا مشورہ دیا تو کہنے لگے ''اصل میں میں م ت کے نام سے مشہور ہو چکا ہوں'')۔ آغا صاحب نے اردو ادب میں نظم کی اہمیت پر ایک دو باتیں کیں اور چائے پی، کچھ دیر رکے اور عازمِ راولپنڈی ہو گئے۔ اصل میں کفایتِ لفظی والے خط کے بعد میں نے اوراق کے لیے ایک نظم ''ہوا'' بھی ارسال کی تھی۔ انھوں نے اس کی رسید بھی اور فن پارہ (ان کے الفاظ میں) تخلیق کرنے پر مبارک بھی دی۔

غلام جیلانی اصغر ان کے بے تکلف دوست تھے۔ جب بھی آغا صاحب گاؤں سے اٹھاون سول لائنز آتے تو رونق لگ جاتی۔ سجاد نقوی، غلام جیلانی اصغر کبھی کبھی انور سدید نو جوانوں میں یونس خیال، یوسف خالد اور صفدر رضا صفی موجود ہوتے مگر سب کے سب ان کے سامنے ذرا ریز رو سے رہتے ایک غلام جیلانی اصغر تھے جو چہکتے رہتے۔ دونوں دوست بھی تھے ہم راز بھی اور ہم خیال بھی۔ میری خوش قسمتی کہ دونوں سے نیاز مندانہ تعلق تھا اور بہت عزت سے نوازتے تھے۔ اکادمی ادبیات کے اردو ادب کے معمار سیریز میں غلام جیلانی اصغر پر بھی کتاب شائع ہوئی تھی۔ دونوں حاضر جواب بھی بہت تھے موڈ بنتا تو ایک دوسرے پر پیار بھری چوٹیں بھی لگاتے۔ ایک دفعہ اٹھاون سول لائنز میں ان کی پیار بھری نوک جھونک سننے اور دیکھنے کا اتفاق ہوا۔ عمر میں آغا صاحب چند سال چھوٹے اور جیلانی صاحب بڑے تھے۔ اس دن جب دونوں کی تاریخ پیدائش کا ذکر چلا تو آغا صاحب گویا ہوئے جیلانی صاحب ''میں تو آپ سے چھوٹا ہوں''۔ قہقہہ بلند ہوا۔ جیلانی صاحب ترنت بولے ''میں تو کب کا کہہ رہا تھا۔ آج آپ نے خود مان لیا'' اس دفعہ اور زوردار قہقہہ بلند ہوا۔

باتوں باتوں میں آغا صاحب ایک انگریزی نقاد لیور پول کا نام لیا۔ بس نام لینا تھا کہ جیلانی صاحب بولے ہم مانتے ہیں آپ برصغیر کے سب سے بڑے نقاد ہیں۔ مگر لیور پول ایک شہر ہے کسی نقاد کا نام نہیں۔ اس دفعہ آغا صاحب نے تھوڑی بحث کی اور کہا کہ اس نام کا نقاد بھی ہے۔ جیلانی صاحب کہاں ماننے والے تھے۔ اتنا کہہ کر وہیں صوفے پر سو گئے۔ دوپہر کے کھانے کے بعد وہاں ایک پلنگ پر سجاد نقوی پہلے ہی خراٹے لے رہے تھے۔ کچھ دیر بعد میں نے بھی آغا صاحب سے اجازت لی اور واپس گھر آ گیا۔ ایک دو دن بعد آغا صاحب کا خط موصول ہوا (شاید کاغذات میں وہ خط اب بھی کہیں محفوظ ہو)۔ اس میں آغا صاحب نے لیور پول کے بارے میں اور اس کے کام کے بارے تفصیل سے آگاہ کیا اور لکھا کہ ''جیلانی صاحب کچھ بھی کہہ سکتے ہیں وہ خود لارڈ ہیں بلکہ لینڈ لارڈ ہیں''۔ اس خط سے میں نے اندازہ لگایا کہ انھیں اپنے کہے گئے الفاظ کا کس قدر پاس ہے۔

ان کی ادبی زندگی معرکوں سے بھری ہوئی تھی۔ انھوں نے ایامِ جوانی میں ''نظم جدید کی کروٹیں'' میں

فیض کو انجماد کی مثال قرار دے کر کسی لگی لپٹی کے بغیر اپنے خیالات کا اظہار کیا تھا۔ کسی نے کہا تھا کہ فیض کو ''انجماد کی مثال'' قرار دے کر انھوں نے گویا خود کو اختلافات کی بھٹی میں جھونک دیا تھا۔ انھوں نے اس کتاب میں ان کے بارے میں لکھا کہ فیض نے ''نقشِ فریادی'' میں جس اجتہادی نقطۂ نظر کو پیش کیا تھا ''دستِ صبا'' اور ''زنداں نامہ'' میں بھی وہ اسی نقطۂ نظر کے اظہار اور اپنے اسی مسلک کی تشہیر پر کاربند رہے ہیں۔ یہ نہیں کہ فیض کا یہ نقطۂ نظر غلط ہے۔ ایک عالم اس نظریے کی افادیت اور ہمہ گیری کا معترف ہے۔ کون ہے جو ظلم، جبر، غلامی اور حق تلفی کی حمایت کرے گا لیکن فیض کا منصب شاعر کا ہے مصلح یا سیاسی لیڈر کا نہیں۔ لیڈر یا مصلح کے لیے ایک خاص نقطۂ نظر کی لکیر پر کاربند رہنا ازبس ضروری ہے۔ لیکن شاعر، نشوونما، مسلسل تخلیقی عمل اور تدریجی ارتقاء کا نقیب ہوتا ہے اور اس کے لیے کسی ایک مقام پر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے رُک جانا اُس کی شاعری کے حق میں مفید نہیں ہوتا۔ ''نقشِ فریادی'' کے بعد فیض کے ہاں جو ٹھہراو، ایک رُکی رُکی سی کیفیت ملتی ہے نقطۂ نظر کے انجماد ہی کا نتیجہ ہے۔

آغا صاحب کی سرپرستی میں ایک رسالہ اردو زبان بھی نکالا گیا۔ ''اردو زبان'' مجلّے کا مزاج ادبی دنیا اور اوراق سے بالکل الگ تھا۔ ایک زمانے میں تو زبان دراز سرگودھوی کے جنگی نشانے کچھ زیادہ ہی تیز ہو جاتے تھے۔ اردو زبان کی بندش کے بعد ہی آغا صاحب نے اوراق میں احمد ندیم قاسمی کی نظم اور غزل کو موضوع بحث بنایا تھا۔ ''اردو زبان'' میں سلیم احمد اور شمیم احمد دونوں بھائیوں سے دو دو ہاتھ کیے گئے تھے۔ اب جب میں نے ''اردو زبان'' کی فائل چیک کی تو اس کے مدیران میں ہمارے دوست مسعود انور کا نام دیکھا۔ مسعود انور ڈاکٹر انور سدید کے صاحب زادے ہیں۔ مگر جب میری آغا صاحب سے دوستی ہوئی اور میل ملاپ شروع ہوا تب یہ قصۂ پارینہ ہو چکا تھا اور وقت بہت آگے نکل چکا تھا۔ انھوں نے میرے ساتھ رسالے اردو زبان اور اس کے متعلق کبھی کوئی بات نہیں کی۔ البتہ فیض اور احمد ندیم قاسمی کے متعلق ان کی رائے وہی تھی جس کا انھوں نے نظم جدید کی کروٹیں اور اپنے مضامین میں اظہار کیا تھا۔ فیض ان کے پسندیدہ شاعروں میں شامل تھے اور ان کی شاعری سے تعارف کا قصہ بھی سناتے تھے کہ وہ فیض کے نام اور شاعری سے کس طرح متعارف ہوئے۔ جب انھوں نے گورنمنٹ کالج میں داخلہ لیا تو ورخ یعنی ان کے والد آغا وسعت علی خان اِن کو اندرون شہر میں اپنے ایک رشتہ دار کے ہاں قیام کے لیے چھوڑ گئے تھے۔ اندرون شہر جس گھر میں وہ مقیم تھے اس کے اندر ایک کنواں تھا جس کو بھر دیا گیا تھا۔ یہ کنواں اس گھر کے صحن میں تھا۔ رات کو ان کی چارپائی وہاں بچھادی جاتی اور وہ اس کنوئیں کے عین اوپر سوتے۔ یہاں تک کہہ چکے تو کہنے لگے لوگ کہتے ہیں کہ میرے پاس بہت دولت ہے اگر ایسا ہوتا تو کیا میرا قیام اسی گھر میں ہوتا۔ ان کے پاس ایک سائیکل تھی جس پر وہ کالج جاتے تھے۔ ان کا طریقہ ایسا تھا کہ سائیکل چلاتے ہوئے کسی تانگے کو پکڑ کر کالج تک پہنچ جاتے۔ کسی دن اسی طرح تانگے کا سہارا لے کر وہ کالج جا رہے تھے کہ اچانک آندھی چلی تو اخبار کا ایک ٹکڑا اڑتا ہوا ان کے چہرے پہ آ لگا۔ اسی اخبار میں فیض کی نظم ''تنہائی'' شائع ہوئی تھی اور یہیں سے وہ فیض سے متعارف ہوئے۔ یہ نظم ان کی پسندیدہ نظموں میں شامل تھی اور فیض انجماد

کی مثال کے بعد بھی فیض ان کے پسندیدہ شاعر تھے۔ میں ان کے نزدیک تر آتا گیا اور وہ مجھ سے جیسے ادبی دنیا سے متعلق بے تکلف ہوتے چلے گئے اور باتوں کے علاوہ شمس آغا کے بارے میں بھی سب کچھ بتا دیا اور ان کی گمشدگی کی جو کہانی مشہور تھی اس سے بھی پردہ اٹھایا۔ شمس آغا ان کے دوست بھی تھے اور بھانجے بھی اور افسانہ نگار بھی۔ وہ شمس آغا کا ذکر کرتے تو اداس ہو جاتے کبھی چپ ہو جاتے۔ ان کے افسانے پڑھنے کا مجھے موقع تو نہیں ملا مگر ان کے افسانے اوراق میں شائع ہوتے تھے۔ آغا صاحب نے گلوگیر آواز میں انکشاف کیا کہ شمس آغا کہیں گم نہیں ہوا تھا اس نے خودکشی کی تھی۔ وہ آغا صاحب کا ہم عمر بھانجا دوست اور ہم راز اور سب کچھ تھا۔ میں نے شمس آغا کے بارے میں کچھ اور پوچھنا چاہا مگر آغا صاحب کی افسردگی لاچاری اور بے بسی کو دیکھ کر چپ ہو گیا۔

ن م راشد کی نظم حسن کوزہ گر کا ذکر ہوا تو کہنے لگے کہ میں نے 'اوراق' میں اس نظم کے بارے میں لکھا تو راشد نے مجھے ایک توہین آمیز خط لکھا۔ میں چونکا کہ کسی نظم کی تفہیم پر ایسے خط لکھنے کی کیوں نوبت آئی مگر سوال صرف یہ کر سکا کہ آیا وہ خط آپ کے پاس ہے۔ بولے نہیں میں نے اسے ضائع کر دیا مگر جس طرح میں نے کوزہ گر کے برتنوں کی تشکیل کا ذکر کیا تھا وہ حسن کوزہ گر کے اگلے حصے میں من و عن موجود ہے۔

احمد ندیم قاسمی سے جس طرح کے ان سے اختلاف تھے۔ انھوں نے قاسمی صاحب کی غزل اور نظم پر اوراق میں طویل مضمون لکھے تھے۔ ایک دفعہ آغا صاحب کی صاحب زادی نے مجھے بتایا کہ قاسمی صاحب کو سوجی کا حلوہ بہت پسند تھا۔ میں نے استفسار کیا کہ آپ کو کیسے علم ہے تو کہنے لگیں قاسمی صاحب جب بھی خوشاب جاتے تو ہمارے ہاں قیام کرتے اور آنے سے پہلے فون کر کے سوجی کا حلوہ تیار کرنے کا کہتے۔ ان کے آپ کے ہاں آنے کا سلسلہ کب تک رہا تو کہنے لگیں کافی دیر۔ اور بتایا کہ وہ آغا صاحب کا بہت احترام کرتے تھے۔ یہ سب باتیں میرے لیے بالکل نئی تھیں۔ یہ جو شاعری میں کرافٹ کی باتیں ہوتی ہیں کہ فلاں شاعر کرافٹ کا شاعر ہے یہ بات بھی پہلی دفعہ انھوں نے ہی احمد ندیم قاسمی کے بارے میں کہی تھی۔ آغا صاحب جب بھی بات کرتے تو اپنے نقطۂ نظر میں بہت واضح ہوتے اور بقول ظفر اقبال ''مکمل اتھارٹی سے بات کرتے''، اگر مگر، چونکہ جیسے الفاظ جن میں سننے والا کوئی اور مفہوم نکال سکتا ہے، سے حد درجہ گریز کرتے۔

آغا صاحب جو خود کو شہر میں ایڈجسٹ نہیں کر سکے تھے ان میں لاہور شہر کے ادبا کا بھی خاصا ہاتھ تھا۔ خالص شہر کے ادیبوں سے دور نہ بھی رہے ہوں ان ادبا کے سلوک کے وہ شاکی تھے۔ آغا صاحب نے ان ادبا کے اعزاز میں گھر میں ضیافتوں کا سلسلہ شروع کیا۔ جو وہ کہتے اس کا انوکھا سا مفہوم اگلے دن کسی اخبار کے کالم کی زینت بنا ہوتا۔ ایک دعوت جس میں انتظار حسین بھی شریک تھے، نثری نظم پر گفتگو کے دوران سلیم آغا قزلباش نے نثری نظم کی تن آسانی کی طرف اشارہ کیا۔ اگلے دن کالم انتظار حسین نے لکھا کہ ''سلیم آغا سیکنڈز میں نثری نظم لکھتے ہیں''۔ حالانکہ سلیم کا اشارہ نثری نظم کی بے حد و حساب آزادی کی طرف تھا۔ وہ منیر نیازی کی شاعری کے

مداح تھے مگر ان کے شخصی رویے پر شاکی تھے۔انھوں نے بارہا کہا کہ وہ منیر نیازی کی نظم اور غزل پر لکھنا چاہتے ہیں مگر جب بھی سوچا ان کا شخصی رویہ ہمیشہ ان کے بارے میں لکھنے سے روک دیتا تھا۔

گل بخشالوی ہمارے دوست کھاریاں میں مقیم ہیں۔مرنجان مرنج انسان ہیں۔قلم قافلہ تنظیم کے تحت نعتوں اور غزلوں کے کئی مجموعے مرتب کر چکے ہیں۔اب بھی وہ اپنی ادبی سرگرمیوں میں مصروف ہیں۔ انھوں نے بہت محبت سے ایک مشاعرے کا پروگرام بنایا اور آغا صاحب کو دعوت دے دی۔آغا صاحب سرگودھا شہر کے مشاعروں میں تو کبھی کبھی شاید شریک ہو جاتے مگر کہیں اور مشاعرے میں جانے سے گریز کرتے۔بالآخر گل بخشالوی کے اصرار پر مشاعرے میں شریک ہوئے صدارت کی اور شعر سنائے۔آ کر مسکراتے ہوئے مذاقاً گویا ہوئے ''چھڈو جی اسیں ایویں مشاعرے توں ڈردے رہے پتہ نئیں مشاعرہ کیہ بلا ہونداا ے'' (چھوڑیں جی ہم یونہی مشاعروں سے ڈرتے تھے کہ پتا نہیں کیا بلا ہوتی ہے)۔

اکادمی ادبیات نے پاکستان میں لکھی جانے والی نثری نظم کا نمبر نکالنے کا ارادہ کیا تو میں نے ان کا نثری نظم سے متعلق بالتفصیل انٹرویو کیا جو وزیر آغا سے انٹرویو کے نام سے اس شمارے میں شائع ہوا۔اس میں نثری نظم کے جواز، غزلیہ معاشرے میں اس کے امکانات، صنف کا ازخود اپنا جواز ہونا اور ادبی مجلوں کے مدیران سے مہرِ تصدیق لگوانے کی کیا ضرورت ہے، جیسے سوالات کیے۔اس سوال کے جواب میں کہ آپ موجودہ منظر نامے میں غزل، آزاد نظم اور نثری نظم کو کس طرح دیکھتے ہیں۔بولے:

> ''آنے والے دنوں میں غزل اور آزاد نظم ------۔ان دونوں اصناف کے پھلنے پھولنے کے امکانات خاصے روشن ہیں۔غزل صرف برصغیر پاک و ہند تک محدود ہے؛ ایران میں بھی اب اس کا چلن انحطاط پذیر ہے؛ البتہ تارکینِ وطن کی بستیوں یعنی یورپ، امریکہ اور خلیجی مما لک میں، غزل کے کلاسیکی پیرائے بہت مقبول ہیں۔غزل کی نکتہ آفرینی نیز اس کی گیرائی اور وسعت نظری کے پیش نظر یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ یہ صنفِ شعر زندہ رہے گی۔دوسری طرف آزاد نظم کو گلوبل سطح پر بڑی اہمیت حاصل ہو چکی ہے اور وہ شاعری کے میدان میں اب سکہ رائج کی حیثیت رکھتی ہے۔نثری نظم ابھی تجرباتی دور سے گزر رہی ہے۔عام قارئین اس کے ''دستخط'' کو پہچان نہیں سکے۔لیکن آگے چل کر اگر ایسا ہو گیا تو اس امکان کو مسترد نہیں کیا جا سکتا کہ یہ مقبولیت ضرور حاصل کر لے گی -------۔شاعری کی حیثیت سے نہیں، ادب کی حیثیت میں!۔

میں نے پوچھا کہ نثری نظم کے داخلی آہنگ کی بات بار بار کی جاتی ہے۔ یہ داخلی آہنگ کیا شے ہے، بولے:

"داخلی آہنگ کے بارے میں اذہان صاف نہیں ہیں۔اکثر لوگ ہم قافیہ مصرعوں یا سطروں سے ابھرنے والے آہنگ کے متوازی، شعر کی بنت میں موجود ہم قافیہ الفاظ کی تکرار سے پیدا ہونے والے آہنگ کو داخلی آہنگ گردانتے ہیں۔مثلاً خوشی محمد ناظر کی مشہور نظم "جوگی" کے اس شعر میں ۔

مستانہ ہوائے گلشن تھی جانانہ ادائے گلبن تھی

ہر وادی وادیِ ایمن تھی، ہر کوہ پہ جلوۂ طور ہوا

دہرا تہرا آہنگ ابھرا ہے مگر یہ آہنگ داخلی آہنگ سے مختلف ہے۔داخلی آہنگ، صوتی لہروں کے لطیف انضمام سے وجود میں آتا ہے جس سے شعر میں صوتی بہاؤ کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔مزید یہ کہ یہ صوتی بہاؤ، بغیر کسی کاوش کے، تخلیقی بہاؤ سے پھوٹتا ہے اور از خود موزوں مقامات پر ایک لطیف کیفیت میں ڈھل جاتا ہے۔نظم میں Alliteration سے بالعموم یہ داخلی آہنگ وجود میں آتا ہے اور نظم کے شعری آہنگ کی توسیع قرار پاتا ہے۔اصلاً داخلی آہنگ، نظم کے شعری آہنگ کی اساس پر استوار ہوتا ہے۔مگر نثری بہاؤ کی بالائی سطح پر داخلی آہنگ نظر نہیں آتا۔چونکہ نثر، شعری آہنگ کی بجائے نثری بہاؤ کو بروئے کار لاتی ہے، لہٰذا وہ اس داخلی آہنگ سے ناآشنا رہتی ہے جو شاعری کا مابہ الامتیاز ہے۔نثری نظم میں شعری آہنگ موجود نہیں ہوتا؛ اس کی بجائے نثری بہاؤ سے ملتی جلتی ایک طرح کی روانی ہوتی ہے جس میں داخلی آہنگ کی وہ صورت دکھائی نہیں دیتی جو Alliteration سے پیدا ہوتی ہے"۔

یہ انٹرویو تو بہت طویل تھا اور اس کی یہاں گنجائش بھی نہیں مگر چند اور باتیں جو انھوں نے انٹرویو میں کیں قابل غور ہیں۔مثلاً انھوں نے کہا کہ نثری نظم کو میں نثر ہی سمجھتا تھا جب خود نثری نظمیں لکھیں تو بھی یہی سمجھا کہ نثر پارہ ہے شاعری نہیں۔بلکہ نثری نظم، نظم اور نثر کو ایک نقطہ اتصال پر قطعاً نہیں لا سکی۔نظم آزاد ان کی پسندیدہ ترین صنف ادب تھی۔اس کے بارے میں بھی اور اس کی باطنی اور ظاہری شکل کو برابر اہمیت دیتے تھے۔

مولانا صلاح الدین احمد کے ساتھ ادبی دنیا کی ادارت کے دوران ان کا آزاد نظم کے بارے میں ایک مکمل، جدا اور عام ڈگر سے ہٹ کر موقف واضح اور دوٹوک تھا۔

دشتِ تنہائی، یاد کا ہاتھ، صحرائے انتظار، عقیدوں کے نیزے، گلشنِ یاد، درد کا پیڑ، صرصرِ تعلق، ہجر کی راکھ، یادوں کی چادر کی سی تراکیب کو لایعنی قرار دیتے تھے۔ان کا خیال تھا کہ ترکیب میں دونوں الفاظ Tangible ہونے چاہییں اور بعید از قیاس تراکیب سے گریز کرنا چاہیے۔انھوں نے کئی بار کہا کہ ایسی تراکیب انھوں نے کبھی نہ بنائی ہیں اور نہ استعمال کی ہیں۔اور یہ کہ "ان کی کسی نظم میں ایسی ترکیب نہیں ہے۔"

دوئم وہ نظم کو قرطاس پر منتقل کرتے ہوئے امیج کا خاص خیال رکھتے ہیں جیسے ''درخت کی چھاؤں'' کو ایک لائن میں لکھ دیتے، جس سے قاری کو امیج کی واضح شکل نظر آتی۔ جیسے ''ریلوے لائن پر گاڑی دوڑے جا رہی تھی''، تو ''ریلوے لائن'' اور گاڑی کے لیے ایک ایک لائن مختص کر دیتے۔ امیج سازی پر آغا صاحب سے میری کافی بحث ہوتی۔ انھوں نے بتایا کہ امیج سازی کی تحریک ایذرا پاؤنڈ نے تیس کی دہائی میں شروع کی تھی تو عرض کیا کہ پنجابی زبان کے کلاسک میاں محمد بخش کا انتقال بیسویں صدی کے پہلے عشرے میں ہوا تھا مگر ان کی ساری شاعری امیج سازی کی بہترین مثال ہے۔ پنجابی کلاسک شعرا فارسی زبان و ادب سے بخوبی آگاہ ہونے کے باوجود فارسی زبان کے زیرِ اثر کبھی ترکیب کا سہارا نہ لیتے۔ ایسی تراکیب جن کا اوپر ذکر آیا ہے کسی پنجابی کلاسک کی شاعری میں نظر نہیں آتیں۔ میں انھیں میاں محمد صاحب کے کئی اشعار سناتا جن میں امیج سازی واضح بھی تھی اور خوب صورت بھی جیسے

تیلاں باہجھ نہ بلن مشالاں درداں باہجھ نہ آہیں
کیہ ہویا تساں بولن چھڈیا اساں ویکھن چھڈنا ناہیں
اُچے ٹبے شیراں ملے جل ملے مُرغائیاں
چارے کُوٹاں موت نے ملیاں فضل کریں رب سائیاں
اُچا نام لکھایا جس نے چُلّھے دے وِچ سَڑیا
نِیواں ہو کے لَنگھ محمد لَنگ جاویں گا اَڑیا

اب مجھے یاد نہیں کہ یہ انٹرویو میں نے از خود کیا تھا یا اکادمی ادبیات کے کہنے پر کیا تھا مگر آغا صاحب کی دوٹوک گفتگو نے نثری نظم سے متعلق بہت سارا گرد و غبار صاف کر دیا۔ اس وقت وہ ادبی دنیا کی سب سے بڑی شخصیت تھے۔ ان کا کہا جیسے حرفِ آخر ہوتا تھا۔ نثری نظم والوں نے یہ بات بھی پھیلائی ہوئی تھی کہ پوری دنیا میں نثری نظم لکھی جا رہی ہے اور اب مغرب میں ''شاعری کی یہی زبان'' رائج ہے۔ اس پر آغا صاحب نے کہا اردو کا شاعر اور قاری مغرب کے اوزان سے ہی ناواقف ہے اور انھیں مغربی شاعری نثری نظم کے طور پر دکھائی دیتی ہے۔ انھوں نے کہا ''اس میں شک نہیں کہ مغربی ادبیات میں نثری نظم لکھنے کے تجربات ہوئے ہیں لیکن یوں لگتا ہے جیسے وہاں کے بیشتر لوگ نثری نظم کے خاص پیکر کو پہچان نہیں سکے۔ مجھے مغرب میں لکھی گئی نثری نظمیں پڑھنے کا اتفاق ہوا ہے اور میں نے دیکھا ہے کہ وہاں کی اکثر نظمیں نثر کے پیراگرافس کی صورت میں لکھی جاتی ہیں۔ ایک مختصر ناول (غالباً ہرمن ہیسے کا ناول) کے بارے میں تو وہاں کے ایک نقاد نے یہاں تک کہہ دیا تھا کہ پورا ناول ایک نثری نظم ہے۔ ہمارے ہاں نثری نظم کا جو پیرایہ رائج ہوا ہے، اس کے علی الرغم مغرب میں ایک مختلف پیرایہ عام طور پر رائج رہا ہے گو نثری نظم کے پیرائے میں بھی لکھنے کی بھی کوششیں ہوئی ہیں۔ بہر حال اصل بات یہ ہے کہ آج مغرب کی شاعری کا معتد بہ حصہ آزاد نظم کی صورت میں موجود ہے جس میں میٹر کی شرط کو ملحوظ

رکھا گیا ہے''۔

آغا صاحب دوستوں کے دوست ایسے تھے کہ دوستوں کے اوراق اور اردو زبان میں شائع مضامین یکجا کر کے زیورِ طباعت سے آراستہ کرواتے اور مصنف کی کتابوں سے کار کی ڈگی بھرتے اور اچانک اس کے گھر جا کر اس کو کتاب پیش کر کے حیران کر دیتے۔ سجاد نقوی اوراق کے شریک مدیر تھے ان کے تنقیدی مضامین کو یکجا کیا اور خود اس کتاب کا نام ''مطالعے'' تجویز کر کے شائع کروا دیا۔ سجاد نقوی کہتے ہیں کہ میرے مراد آباد کالونی والے گھر آغا صاحب اچانک آئے تو مجھے ''مطالعے'' عنایت کی۔ سجاد نقوی نے اس کا ایک نسخہ مجھے بھی دیا۔

تخلیقی اور متجسس طبع ان کی ادب تک محدود نہ تھی اور انھوں نے علامتی افسانہ اور انشائیہ ہی متعارف نہیں کروایا اپنی زمینوں پر کینو بھی پہلی بار کاشت کیا اور متعارف کروایا۔ اوراق کو تو انھوں نے جدید رجحانات کا پلیٹ فارم بنایا ہی تھا شہرہ آفاق پھل کینو کو بھی متعارف کروایا۔ اس کی کاشت اور اس کے تعارف کے بارے میں کہنے لگے میں بھی ان پہلے کاشتکاروں میں تھا جنھوں نے پہلی بار کینو کاشت کیا مگر اب نام میرا ہی لیا جاتا ہے۔ فروری مارچ میں ایکسپورٹ کوالٹی کے کینو کی پیٹیاں بنواتے اور دوست احباب کے گھر بھجواتے۔ جب پہلی بار وہ پھل ہم نے موصول کیا تو اس کی کوالٹی دیکھ کر جیسے حیران سے ہو گئے۔ سائز میں عام کینو سے کہیں بڑا اور رس سے بھرا پرا اور ذائقہ لاجواب تھا۔ میری بیگم کہتیں اس کینو نے تو سر تا پا تازہ دم کر دیا۔ ایک آدمی بس ایک کینو ہی کھا سکتا ہے۔

انہی دنوں میں حکومت پنجاب نے انھیں مشیر برائے زراعت پنجاب نامزد کیا، تو کمشنر کے دفتر میں کسی میٹنگ میں آغا صاحب دیر سے پہنچے تو صاحب بہادر کا تو موڈ جیسے آسمان کو پہنچا ہوا تھا اور گویا ہوا کہ آپ لیٹ کیوں آئے ہیں۔ آغا صاحب ہر ایک سے عزت سے پیش آتے تھے مگر اپنی توہین پر سخت ردعمل دیتے۔ انھوں نے اس کے بعد کمشنر کی کسی میٹنگ میں شرکت نہیں کی۔ اس کمشنر کا نام بھی انھوں نے بتایا تھا۔ ریٹائرمنٹ کے بعد وہ بیمار ہوا اور چلنے پھرنے سے بھی معذور ہو گیا۔ ان کو پتا چلا تو اس کی مزاج پرسی کے لیے گئے۔ اسے اپنا وہ رویہ ابھی تک یاد تھا اور بھولے آغا صاحب بھی نہیں تھے بلکہ آغا صاحب کے الفاظ تھے کہ ''ہم بھولتے نہیں ہیں''۔ اس نے اپنے رویے پر انتہائی معذرت کا اظہار کیا۔ انھوں نے بتایا اسی زمانے میں حکومت نے انھیں تمغۂ امتیاز دینے کا اعلان کیا۔ جب آغا صاحب کو معلوم ہوا کہ یہ ادب کے میدان میں نہیں بلکہ کاشتکاری کے لیے خدمات کے اعتراف میں دیا گیا ہے تو انھوں اسے قبول کرنے کرنے سے انکار کر دیا۔ حکومتی ادبی اداروں کے رویوں سے وہ نالاں ہی تھے اور اکثر کہا کرتے تھے ''ہمارے پاس تو بس ادب ہے وہی دے سکتے ہیں اور یہ بھی کہ ہم نے شمع بجھا رکھی ہے جو جانا چاہتا ہے اسے اجازت ہے''۔

ہمارے دوست اور معروف شاعر نصیر احمد ناصر نے بیسویں صدی کے آخری سالوں میں اپنے پرچے تسطیر کا اجرا کیا۔ وہ اداریے میں مختلف نکات اٹھاتے اور اس پر اظہارِ خیال کی دعوت بھی دیتے۔ ہمارا اور

تسطیر کا پہلے دن کا ساتھ ہے۔ پہلے شمارے سے لے کر آج تک کوشش ہوتی ہے کہ اس میں میری نظمیں بھی شامل ہوں۔ایک اداریے پر اظہار خیال کے لیے انھوں نے آغا صاحب کے مطابق ''بار بار درخواست کی''۔آخر انھوں نے مختصر سی رائے دی۔اگلے شمارے میں نصیر احمد ناصر نے آغا صاحب کی رائے سے نہ صرف اختلاف کیا بلکہ اسے شائع بھی کر دیا۔آغا صاحب نے کئی بار کہا کہ میرے پاس تو وقت ہی نہیں تھا کہ اس بارے میں کچھ لکھتا مگر نصیر نے جو کچھ لکھا اور جس طرح اختلاف کیا اس کی قطعاً ضرورت کیا گنجائش بھی نہیں تھی۔ان کی نظمیں بھی اوراق میں شائع ہوتیں اور ان پر اوراق میں گوشہ بھی شائع ہوا تھا۔اس سے پہلے ستیہ پال آنند پر بھی گوشہ شائع ہو چکا تھا۔

نصیر نے آغا صاحب سے اور غلام جیلانی اصغر سے تسطیر کے لیے نظموں کا تقاضا کیا تو آغا صاحب نے بھی ایک دو نظمیں ارسال کر دیں۔اس وقت آغا صاحب کا کلام کسی پرچے میں نظم نگاروں میں سرِ فہرست ہوتا۔تسطیر میں یہ ترتیب الٹ دی گئی۔پرچہ آیا تو نظموں کے سیکشن میں غلام جیلانی اصغر پہلے اور آغا صاحب کو ترتیب میں ان کے بعد رکھا گیا۔ہوا یوں کہ غلام جیلانی اصغر کا ایک خط تسطیر میں شائع ہوا جس میں انھوں نے نصیر احمد ناصر کی نظموں کی توصیف کچھ ایسے الفاظ کی ''کبھی کبھی آپ کی نظمیں پڑھ کر ایسا لگتا ہے کہ کائنات تسخیر کر دی گئی ہے''یا اسی مفہوم کو ادا کرتا کوئی جملہ تھا۔آغا صاحب نے کئی دفعہ اس بارے میں بات کی کہ ''یہ جملہ پڑھ کر دانستہ طور پر نصیر نے فہرست میں میری نظمیں جیلانی اصغر کے بعد رکھیں۔اس نے دانستہ میری توہین کی تھی''۔

آغا صاحب خود تو مطالعے کے شوقین تھے ہی اور ادبی تھیوریوں پر بھی اور عالمی ادب پر بھی ان کی گہری نظر تھی ہی وہ احباب کو مغربی مصنفین کی کتابوں کے تازہ ایڈیشن دستیاب کراتے۔جب مابعد ساختیات کا اردو ادب میں ورود ہوا تب بھی سب سے پہلے انھوں نے ہی اردو حلقوں میں اسے متعارف کروایا۔مابعد ساختیات کے حوالے سے بہت سارے ادبا کو اس کے متعلق مغرب سے شائع ہوئی کتب مطالعے کے لیے دیں جو تنقید میں کام آسکیں۔اوروں کے علاوہ انھوں نے اپنے دوست ڈاکٹر انور سدید کو کتب بھی دیں مگر ایک دن ڈاکٹر صاحب مجھے کہنے لگے میں نے ان کتابوں کا مطالعہ کیا اور آغا صاحب کو واپس کر دیں کہ انھیں ہضم کر لینا میرے لیے مشکل کیا ناممکن تھا۔

میں نے ان سے اپنے پسندیدہ فریڈرک نطشے کی پسندیدہ ترین ''زردشت نے کہا'' کتاب کا ذکر کیا اور کہا کہ ڈاکٹر ابوالحسن منصور کے ترجمے سے بھی مدد لے رہا ہوں اور کہا کہ نطشے کے پہلے ''شعر'' نے ہی مجھے مست کر دیا ہے بولے کون سا شعر میں نے کہا:

Thou great star! what would be thy happiness if thou hadst not those for whom thou shinest"

پھر میں نے کہا:

what is heavy? so asketh the loa -bearing spirit;then kneeleth it down like the camel, and wanteth to be well laden.

اس کے بارے میں مجھ میں تو کچھ کہنے کا یارا ہی نہیں۔ پھر آہستہ سے قلبِ ماہیت کے اس عمل کو زیرِ لب دہرایا۔ پھر کہا اس کتاب کے مطالعے کے بعد ''ہم ٹی ایس ایلیٹ کو پڑھیں گے'' لیکن وہ نوبت نہ آئی اور میں ان کی انگلش لٹریچر سے دلچسپی اور محبت کو نہ دیکھ سکا۔ ان کا مغرب کی شاعری کا مطالعہ بہت وسیع تھا اور بہت سارے شاعروں کی نظمیں یاد تھیں جن میں ییٹس، ایلیٹ، ایزرا پاؤنڈ، رابرٹ فراسٹ اور کئی اور شامل تھے۔ اپنی ایک نظموں کی کتاب ''چنا ہم نے پہاڑی راستہ'' فراسٹ کی ہی ایک لائن کا ترجمہ تھا۔

میرا دلی جانے کا پروگرام بنا تو آغا صاحب نے نریندر سوز کا ایڈریس دیا جو دریا گنج میں پبلشنگ کا کام کرتے تھے۔ دلی جانے سے پہلے انھوں نے اپنی نوجوانی میں دلی اور شاید کشمیر کی سیر کا ذکر کیا تھا۔ یہ سفر انھوں نے اکیلے کیا تھا اور کچھ ماہ ہندوستان کے بعض شہروں میں رہے۔ مجھے کہنے لگے پاسپورٹ کی حفاظت بہت ضروری ہے۔ بتایا کہ ان کی والدہ نے قمیض کے اندرونی جیب میں پاسپورٹ رکھ کر جیب کو سی دیا تھا۔ بلراج کومل اور جوگندر پال اوراق میں شائع ہوتے تھے ان کے نام سے مجھے غائبانہ اور کام سے اچھی خاصی ''حاضرانہ'' واقفیت تھی۔ نریندر سوز کا نام پہلی بار سنا تھا مگر جب ملاقات ہوئی تو ان سب سے خوش مزاج وہی نکلے۔ بلراج کومل سے کانفرنس میں ہی ملاقات ہوئی اور جوگندر پال کے گھر بھی ہم گئے۔ نند کشور وکرم کے ہاں تقریباً پوری رات گزاری۔ آغا صاحب نے سوز صاحب کا ایڈریس بھی دیا اور پیغام بھی دیا کہ سلیم آغا قزلباش کی جو کتاب ان کے پبلشنگ ہاؤس سے شائع ہوئی تھی اس کی پانچ دس کاپیاں ضرور لیتے آنا۔ انھوں نے سوز صاحب کے نام ایک خط بھی دیا۔ میں دلی کے بازاروں سے ہوتا ہوا جب سرسید روڈ پر پہنچا تو اردو کی خوشبو آنا شروع ہوگئی۔ مخدوش سیڑھیوں سے ہوتا جب سوز صاحب کی دکان میں داخل ہوا تو میری پسندیدہ کتاب ''تخلیقی عمل'' نظر آئی۔ حرف کی طاقت آپ کو کہیں سے کہیں پہنچا سکتی ہے۔ سوز صاحب دلچسپ آدمی نکلے۔ ان کی عمر ساٹھ ستر سال کے قریب تھی۔ وہ ایبٹ آباد سے تعلق رکھتے تھے اور تقسیم کے وقت جن مشکل مرحلوں سے وہ گزرے، ان کا سننا بھی بہت تکلیف دینے والا تھا مگر وہ جاندار قہقہہ لگاتے تھے۔ جب میں نے آغا صاحب کا خط ان کے حوالے کیا تو کہنے لگے جتنی مرضی ہو کتابیں اٹھا لیں۔ انھوں نے تخلیقی عمل کے علاوہ بھی بہت ساری کتابیں تحفے میں دیں جو آغا صاحب کے لیے تھیں مگر سلیم آغا کی کتاب ان کے پاس نہیں تھی۔ جوگندر پال کے گھر ہم اسلم سراج الدین کو ساتھ لے کر گئے۔ دہلی کے ایک شاعر سلطان سیماب پوری ہماری رہنمائی کے لیے ہمارے ساتھ تھے۔ میں نے جوگندر پال کی فون پر آغا صاحب سے بات کروائی۔ جوگندر پال نے فون ملتے ہی کہا ''بھائی جی سلام ہووے''۔

جوگندر پال کے افسانے اوراق میں متواتر شائع ہوتے تھے۔ ان سے مل کر بہت خوشی ہوئی۔ ان کی بیگم باہر کھلی فضا میں بیٹھی تھیں۔ انھوں نے بھی بہت محبت سے آغا صاحب کو سلام بھیجا اور ہمیں اپنی کتب اور ''شاعر'' رسالے کا جوگندر پال نمبر عطا کیا۔ میں نے ایک طویل نظم لکھنے کا ارادہ کیا، اس کا ابتدائیہ بھی لکھا گیا جو بعد میں میری نظموں کے دوسرے مجموعے میں ''سانس توڑتا ہوا'' میں ''ہجوم ایک ایڑی پہ کب سے کھڑا ہے'' کے

نام سے شامل ہے۔اس نامکمل نظم کا نام میں نے ''الہ دین'' تجویز کیا تو بہت خوش ہوئے۔کہنے لگے

منم ساختم رستمِ داستاں
وگرنہ یلے بود در سیستان

یعنی یہ تو میں نے رستم کو داستان کا ہیرو بنایا ہے ورنہ وہ تو سیستان میں گدھا ہی رہتا۔

اپریل دو ہزار آٹھ کی بات ہے کہ خالد شریف کا فون آیا اور کہا کہ وہ ''ماورا'' کا وزیر آغا نمبر نکالنا چاہتے ہیں۔آپ نے فون سنا، اس کا چونگا دھرا اور آہستہ آہستہ قدم اٹھاتے ہوئے اپنی کرسی کی جانب آتے ہوئے طنزاً امیر مینائی کا شعر پڑھا۔

مری خاک بھی لحد میں نہ رہی امیر باقی
انھیں مرنے ہی کا اب تک نہیں اعتبار ہوتا

مجھے ان کی غزل کے چند اشعار ازبر بھی تھے اور اب بھی ہیں۔ایک دفعہ کچھ لوگ انٹرویو کے لیے آئے۔ان کو اپنی کتاب ''چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل'' دیتے ہوئے اپنا کوئی شعر یاد کرنے لگے کہ وہ بھی ساتھ لکھ دیں مگر کچھ یاد نہ آیا۔پوچھنے لگے آپ کو میرا کوئی شعر یاد ہے۔میں نے

جائیں گے ہم بھی خواب کے اس شہر کی طرف
کشتی پلٹ تو آئے مسافر اتار کے

سنایا، یہی شعر اپنے دستخطوں کے ساتھ لکھ دیا۔میں نے

لاکھوں پرند پیاس بجھانے کو آئیں گے
ہے شرط چشمہ پھوٹ کے نکلے زمین سے

رنگ اور روپ سے جو بالا ہے
کس قیامت کے نقش والا ہے
کپکپانے لگے ہیں لب اس کے
جانے کیا بات کرنے والا ہے

تین چار اور اشعار ان کو سنائے۔آخری عمر تک خوش مزاج رہے۔ایک بار دبستان دلی اور دبستان لکھنؤ کا ذکر چھڑا تو کہنے لگے لکھنؤ والے زبان اور دلی والے خیال پر زور دیتے تھے۔پھر داغ کا شعر سنایا۔

بات تک کرنی نہ آتی تھی تمھیں
یہ ہمارے سامنے کی بات ہے

داغ کا ایک اور شعر سنانا چاہتے تھے مگر یاد نہیں آ رہا تھا۔کہنے لگے اس شعر میں کلکتہ کا ذکر ہے۔ساتھ ہی کہنے لگے میرا حافظہ کمزور ہونے لگا ہے۔اب میرا یہ حال ہے کہ بڑا ہوں گا تو حافظے کا کیا بنے گا۔پھر

شعر سنایا۔

کوئی چھینٹا پڑے تو داغ کلکتے چلے جائیں
عظیم آباد میں ہم منتظر ساون کے بیٹھے ہیں

پھر تو طبع رواں ہوتی گئی۔

تہی دستی ہے خالی ہو گیا ہوں
جمیل الدین عالی ہو گیا ہوں
رائٹرز گلڈ بنانے میں ہے آگے عالی
قحبہ چوں پیر شود پیشہ کند دلالی

پھر الفریڈ ٹینی سن کی نظم The Lady of Shellot سنائی۔ انوری کا شعر سنایا ۔

ہیچ مادر کس نہ زاید زیر چرخ چنبری پادشا
ہے چوں جلال الدیں گدا چوں انوری

اپنا شعر سنایا

اک عجب تجربہ ہے اپنے پرانے گھر میں
مدتوں بعد کسی شخص کا آ کر رہنا

اتنے میں سامنے پڑے اکادمی ادبیات کے وفیات ایڈیشن کے بارے میں بات ہوئی تو کہنے لگے کہ بہت سے شعرا نے ان میں اپنا نام وفیات میں شامل نہ ہونے پر گلہ کیا ہے۔ آغا صاحب موڈ میں تھے کہنے لگے کہ یہ تو وفیات کا ایڈیشن ہے اور آپ ماشااللہ زندہ ہیں تو ایک شاعر کہنے لگے یہ جینا بھی کوئی جینا ہے۔

میں نے ان کی چند نظموں کا پنجابی میں ترجمہ کیا تھا۔ (میں تو اس کام کو آگے نہ بڑھا سکا مگر آغا صاحب کے انتقال کے بعد ڈاکٹر یونس خیال بازی لے گئے اور ان کی ایک طویل نظم اور سولہ دوسری نظموں کو پنجابی کے قالب میں ڈھالا اور اک کتھا انوکھی کے نام سے زیور طبع سے آراستہ کرایا)۔

ان کی کلیات ''چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل'' میرے پاس موجود تھی۔ جان عالم اپنے رسالے کا وزیر آغا نمبر شائع کرنا چاہتے تھے تو آغا صاحب کے کہنے پر ''وزیر آغا کی غزل'' لکھنے کا ارادہ کیا۔ یہ نثر میں میری پہلی تحریر تھی۔ ایسا مضمون تنقید کے زمرے میں ہی آتا تھا اور مجھے اس کا تجربہ نہیں تھا سو آغا صاحب سے اس ضمن میں اپنی معذوری کا اظہار کر دیا۔ کہنے لگے آپ بطور تنقید نگار نہیں بطور شاعر اس غزل پر لکھیں۔

خود ''چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل'' پر بھی اعتراض کرنے والوں نے اعتراض کیا تھا۔ آغا صاحب

نے کہا قلقلِ مے بھی تو وہی شے ہے اس پر تو اعتراض نہیں کرتے۔

وہ مسلک کے اعتبار سے شیعہ تھے اور بچپن میں مجلسوں میں میر انیس اور دبیر کے مراثی پڑھتے اور سناتے تھے مگر مزاجاً سیکولر تھے اور کھلے ڈھلے نظریات کے والہ وشیدا تھے۔ان کا کہنا تھا کہ انیس اور دبیر نے مرثیوں کی جانب جا کر اردو غزل کو نقصان پہنچایا ہے غزل میں اس روایتی واویلے اور رونے دھونے کو مستحسن نہیں سمجھتے تھے۔میر کے اس رویے کو جو ترحم آمیز ہو جاتا ہے اسے بھی غزل کے مجموعی مزاج کے لیے نقصان دہ سمجھتے تھے بالخصوص وہ میر کا مشہورِ عالم شعر پڑھتے ۔

اب جانِ جسمِ خاکی سے تنگ آ گئی بہت
کب تک اس ایک ٹوکری مٹی کو ڈھوئیے

اور اس کے معنی کو نیک شگون نہ سمجھتے جس میں ایسے لاچاری در آئی ہو۔

خلیفہ عبدالحکیم شارح اقبال بھی تھے اور خود بھی فلسفے کے آدمی تھے۔اقبال کی سفارش پر ہی وہ عثمانیہ یونیورسٹی میں پروفیسر بلکہ صدرِ شعبہ مقرر ہوئے تھے۔ادارہ ثقافتِ اسلامیہ قائم ہوا تو اس کے پہلے صدر نشین بھی وہی تھے۔حکیم صاحب نے آغا صاحب سے بات کرتے ہوئے غالب کا مشہور عالم شعر

یوں ہی گر روتا رہا غالب تو اے اہل جہاں
دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں

پڑھا اور کہا غالب اور اس قدر غلو؟ آنکھوں نے کون سے دریا بہا دینے ہیں کہ جن سے بستیوں کے ویران ہو جانا تھا۔آغا صاحب شعر کی تفہیم میں الگ ہی قسم کے وظیفے کے قائل تھے، بولے حکیم صاحب میں آپ کے سامنے اس شعر کی قرأت کروں گا اور آپ جان جائیں گے کہ شعر عین مبنی برحقیقت ہے اور اس میں کہیں غلو کا شائبہ تک نہیں۔بس شرط یہ ہے کہ جب میں شعر پڑھوں تو آپ میری طرف دیکھتے رہنا۔تب آغا صاحب نے یہی شعر پڑھا اور جب ''بستیوں'' پر پہنچے تو اپنی دو آنکھوں کی طرف اشارہ کیا کہ

دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں

ہلکی پھلکی گفتگو بھی بہت مزے کی کرتے جس میں کسی کی سبکی کا بھی قطعاً احتمال نہ ہوتا اور بات کا لطف بھی دوبالا ہو جاتا۔ایک دفعہ مرزا غالب کے ذکر پر کہنے لگے کہ اگر غالب میرے زمانے میں ہوتا تو میں غالب سے کہتا ''مرزا جس چیز کی ضرورت ہو،چٹھی لکھ دیا کرو،بھیج دوں گا آنے کا تکلف مت کیا کرو۔''

''شعر وسخن'' کا وزیر آغا نمبر شائع ہوا تو جان عالم یہ شمارہ آغا صاحب کو پیش کرنے کے لیے مانسہرہ سے خود لاہور آئے۔ہم چند لوگ آغا صاحب کے پاس بیٹھے تھے۔رات ہو گئی تو میں نے اجازت طلب کی تو کہنے لگے مانسہرہ سے جان عالم آ رہے ہیں۔جان عالم نے ''شعر وسخن'' کا ایک نسخہ ہمیں عطا کیا۔اس نمبر میں میرا مضمون ''وزیر آغا کی غزل'' شامل تھا۔آغا صاحب غزل کو قافیہ کی قید سے آزاد کرنے کے قائل تھے۔اگرچہ ان

کے کلیات میں صرف چھ غیر مردف غزلیں شامل ہیں مگر وہ سمجھتے تھے کہ غیر مردف غزلوں میں ایک کشادگی، ایک کھلے پن کا احساس ہوتا ہے۔ غزل کو بند نہیں ہونا چاہیے نظم کی طرح کھلا ہونا چاہیے تا کہ خیالات پر کم سے کم قدغن ہو۔ ان کی غیر مردف غزلوں کے ایک دو مطلعے دیکھیں

روک کر خوشبو نے میرا راستہ مجھ سے کہا
اے ہوا کے سرد جھونکے، چھوڑ کر مجھ کو نہ جا

لٹا کر ہم نے پتوں کے خزانے
ہواؤں سے سنے قصے پرانے

کب سے ہے تیرے کھوج میں اے صبحِ بے نشاں
بے چہرہ ساعتوں کا تھکا ہارا کارواں

پتھروں کی قید میں اک آبجو
بے کراں نیلا سمندر چار سو

''وزیر آغا کی غزل'' والا مضمون انھیں پسند آیا یا نہ آیا، اس سے مجھ میں نثر لکھنے کا حوصلہ آ گیا۔ ''شعر و سخن'' کی کاپی لی اس وقت سیلفی کا رواج آ چکا تھا سو سب دوستوں کے ساتھ سیلفی لی اور رخصت لی۔ ان کی غزل پر بھی ان کے مخالفین ادبا اعتراضات اٹھاتے رہتے تھے۔ ایک دفعہ میں نے ان کا شعر ؎

تم آ گئے تھے یہ اچھا ہوا وگرنہ یہاں
شریک ہونے کو سیلِ صدا میں تھے ہم بھی

پڑھا تو کہنے لگے اس شعر کا کیا مطلب ہے بھلا۔ میں نے قہقہہ لگاتے ہوئے پنجابی زبان میں عرض کیا کہ ''اس دا مطلب اے سجناں توں چنگا کیتا کہ آ گیا ایں نئیں تے میں وی جلوس وچ شامل ہو کر تیرے خلاف نعرے لانے سن''۔ خوش ہوئے اور کہنے لگے ''کہ ساقی فاروقی کہتا ہے کہ یہ بے معنی شعر ہے''۔ خاکہ لکھتے وقت اس مضمون کی ضرورت پیش آ گئی سو برادر جان عالم نے مہربانی کی اور شعر و سخن کا وہ خصوصی نمبر دوبارہ بھیج دیا۔

آغا صاحب اوراق کی بندش کے بعد جیسے تنہا سے ہو گئے تھے۔ وہ زود رنجی کا شکار بھی ہو گئے تھے۔ وہی ادبا جو ان کے آس پاس پھرتے تھے آہستہ آہستہ نہیں، یکدم ان سے دور ہو گئے تھے۔ کسی نے اوراق اور فنون کی دیکھا دیکھی اپنا پرچہ جاری کر لیا کسی نے اپنا ادبی قبلہ تبدیل کر لیا اور بعض تو یوسفِ بے کارواں ہو گئے۔ تب بیماری کے ہاتھوں مجبور ہو کر وہ آدھے لاہور شفٹ ہو گئے تھے۔ آدھے یوں کہ سلیم آغا قزلباش تو وزیر کوٹ میں

ہی رہے آغا صاحب اپنے کینٹ والے گھر میں شفٹ ہو گئے۔ وہیں آغا صاحب کی صاحب زادی اپنی چھوٹی دو بچیوں اور ایک بیٹے کے ساتھ رہتی تھیں۔ ان کی زندگی کے آخری تین سالوں میں میرا ان سے تعلق دوستانہ اور بے تکلفانہ ہوتا گیا۔ بظاہر وہ صحت مند تھے مگر معلوم ہو گیا تھا کہ وہ قطعاً صحت مند نہیں ہیں۔ اب مجھے اوراق کی بند ہونے کی وجہ بھی صحیح معنوں میں سمجھ آئی۔ آغا صاحب کے پاس بہت کم ادیب آتے تھے بالکل گنتی کے چند ادیب۔ ان میں گاہے ماہے آنے والے بھی انگلیوں پر گنے جا سکتے تھے۔ ان میں انور سدید، سجاد نقوی، خورشید رضوی، خالد فتح محمد، محمود احمد قاضی، خالد اقبال یاسر، نیاز صوفی، مسعود عثمانی، مسعود تنہا، محیط اسماعیل اور ایک آدھ اور ادیب ہی مجھے وہاں ملے۔ میرا ان سے تعلق تو دو عشروں سے زیادہ کا تھا مگر میل ملاپ اور متواتر میل ملاپ یہیں شروع ہوا۔

مجلسِ ترقی ادب کے ناظم شہزاد احمد تھے۔ انھوں نے اردو شاعری کا مزاج ادارے کی طرف سے شائع کی تو آغا صاحب کہنے لگے ایک کاپی آپ اعتزاز احسن کو دے آئیں گے؟ اعتزاز احسن ایک دانشور سیاست دان ہیں انھوں انڈس ساگا کے نام سے معرکتہ الارا کتاب لکھی ہے۔ ایک دفعہ آغا صاحب نے مجھے کہا کہ انھیں اعتزاز احسن نے بتایا یا کہیں اعتزاز احسن کا بیان پڑھا کہ انھوں نے انڈس ساگا لکھنے سے قبل ''اردو شاعری کا مزاج'' کا تفصیل سے مطالعہ کیا جو اس کتاب کے لکھنے میں معاون ثابت ہوا۔ ایک دفعہ شہزاد احمد سے ملاقات ہوئی تو کہنے لگے آغا صاحب کا مطالعہ مغرب کا زیادہ اور مشرق کا کم ہے بالخصوص انھوں نے اساتذہ کو نہیں پڑھا۔ جب یہی بات میں نے آغا صاحب سے کی تو مسکرائے اور کہا ''جتنا اساتذہ کو میں بالاستیعاب پڑھا ہے کسی نے بھی نہیں پڑھا۔ اگر میں نے ان کو نہ پڑھا ہوتا تو اردو شاعری کا مزاج کس طرح لکھ پاتا''۔ آغا صاحب اور شہزاد احمد جوانی کے مزاج آشنا دوست تھے۔ جب شہزاد احمد مجلسِ ترقی اردو کے ناظم تھے تو آغا صاحب کی کتاب مجلس کی طرف سے ''کلچر کے خدوخال'' شائع کی۔ شہزاد احمد نے اس کا ایک نسخہ مجھے دیتے ہو کہا کہ آغا صاحب کو کہہ دیا ہے کہ جب تک میں اس مجلس میں ہوں آپ کتابیں لکھتے جائیں مجلس اسے شائع کرتی جائے گی۔ وہ غزل میں شکیب جلالی، ظفر اقبال اور شہزاد احمد کی غزل کے معترف تھے اور شکیب کے انتقال کو اردو غزل کا بھی نقصان سمجھتے تھے۔ شکیب کی خودکشی کے بعد ریلوے اسٹیشن پر سب سے پہلے پہنچنے والے وہی تھے بلکہ جنازے میں بھی شریک ہوئے۔

''اوراق'' کی بند ہونے کے بعد انھوں نے ایک اور پرچہ جاری کیا جس کے مدیر تو کوئی اور تھے مگر پیچھے دماغ اور پیسہ انہی کا چلتا تھا۔ ''اوراق'' کے بہت سارے ادبا تو آغا صاحب کو چھوڑ چکے تھے۔ اکاّ دکاّ اس پرچے میں شمولیت کرتے۔ ایک دفعہ اس پرچے کا اداریہ ''مارفیم اور فونیم'' کے متعلق تھا۔ انھوں نے مجھے بھی اس اداریے کے بارے میں کچھ لکھنے کو کہا۔ اس کے لیے میں نے مجلسِ ترقی ادب سے رشید حسن خان کی املا کے متعلق شہرہ آفاق کتاب بھی خریدی مگر بعد میں آغا صاحب سے ایسے ہی معذرت کی جیسے انور سدید نے

ساختیات اور مابعد ساختیات کی کتب دیکھ کر کی تھی۔ وہ پرچہ اب ماضی کا قصہ ہو چکا۔ آغا صاحب کے انتقال کے چند دن بعد ہی سلیم آغا قزلباش نے اس پرچے کے مدیر کے متعلق مجھے کہا تھا ''پتا نہیں وہ (مدیر) میرے ساتھ چل بھی سکے گا یا نہیں''۔

میں نے شبہ طراز کی تنظیم ادارہ تجدیدِ نو کے ساتھ مل کر آغا صاحب کے تعزیتی ریفرنس کا انعقاد کیا تھا۔ اس ریفرنس کی قصہ بھی بڑا دلچسپ ہے وہ یوں کہ آغا صاحب کا دسترخوان بہت وسیع تھا۔ کچھ ادبا جو ہمہ وقت آغا صاحب کے ارد گرد ہوتے تھے انھیں ظفر اقبال ''وزیر آغا کے دسترخوان کی مکھیاں'' کہتے تھے۔ ان میں کسی نے بھی آغا صاحب کے تعزیتی ریفرنس منعقد نہ کروایا۔ اس ریفرنس کے لیے میں نے الحمرا لاہور کا ایک ہال بک کروایا اور اس کی بکنگ کی ادائیگی بھی کی۔ اس وقت الحمرا آرٹس کونسل کے چیئرمین عطاء الحق قاسمی تھے۔

آغا صاحب اور قاسمی صاحب دونوں ساری عمر ایک دوسرے کے مخالف ہی رہے تھے اور ایک دوسرے کے بارے میں کلمۂ خیر کہنے کے روادار نہیں تھے۔ جب بکنگ بھی اور پیمنٹ بھی ہو گئی تو میں نے عطاء الحق قاسمی کو فون کیا اور ہال کی بکنگ کا شکریہ ادا کیا۔ اس وقت میری ان سے کوئی میل ملاقات نہیں تھی۔ حال احوال کے بعد پوچھنے لگے ہال کی پیمنٹ تو نہیں کی۔ بتایا جی ہاں ادائیگی ہو چکی ہے۔ کہنے لگے ایگزیکٹو ڈائریکٹر کو کہیں کہ چیئرمین صاحب نے بکنگ کی رقم واپس کرنے کا حکم دیا ہے۔ اسی دن ہی ساری رقم مجھے واپس مل گئی۔ اس ریفرنس کے لیے پہلے میں نے نصیر احمد ناصر کو صدارت کے لیے کہا تو انھوں نے عجیب و غریب منطق کے بعد اس کی صدارت سے انکار کر دیا جس سے ظاہر ہوتا تھا کہ وہ آغا صاحب سے بعد از وفات بھی کسی قسم کے تعلق کے مکلّف نہ تھے۔ بعد میں اس کی صدارت میرے دوست اور مہربان شہزاد احمد نے کی جب کہ مہمانِ خصوصی تنویر اشرف کائرہ (صوبائی وزیر) تھے۔ اس ریفرنس میں شہر کے تمام چیدہ چیدہ ادبا شریک ہوئے۔ ان میں خواجہ زکریا، خورشید رضوی، توقیر احمد فائق فیڈرل سیکرٹری حکومت پاکستان، انور سدید، عذرا اصغر، حسین مجروح، امجد پرویز، ضیا حسین ضیا، مرزا حامد بیگ، ناصر عباس نیر، محمد خالد، ڈاکٹر ابرار احمد، بشریٰ اعجاز، شبہ طراز، سلیم آغا قزلباش، چندن میاں، مونا (آغا صاحب کی نواسی) شامل تھے۔ میں نے سلیم آغا قزلباش کو بکنگ کی رقم اور اس کی واپسی کا بتایا تو انھیں قطعاً خوشی نہ ہوئی بلکہ ان کا خیال تھا کہ مجھے قاسمی صاحب سے اس بارے میں بات ہی نہیں کرنی چاہیے تھی۔ بھلا میں بات کیوں نہ کرتا۔ میں نے کون سے رقم کی واپسی کے لیے عطاء الحق قاسمی کو فون کیا تھا۔ انھوں نے از حد یہ رقم واپس کی تھی ان کا شکریہ ادا کرنا واجب تھا۔

آخری سالوں میں آغا صاحب کے ہاں آنے والوں میں چند ادبا ہی ہوتے تھے۔ کبھی کبھی انور سدید، خورشید رضوی بھی ملنے آ جاتے تھے۔ زیادہ تر ان کے ہاں ان کی خط و کتابت اور ڈاک کا انتظام سنبھالنے والے ایک اور ادیب ہوتے۔ وہ بلا ناغہ ان کے ہاں جاتے۔ خود میرا دفتر ان کی رہائش کے قریب ہی تھا۔ میں دفتری اوقات میں بھی اور اس کے بعد بھی وہاں چلا جاتا۔ بے تکلفی اس قدر بڑھ گئی کہ آغا صاحب نے ادیبوں

کے بارے میں وہ کچھ بتایا جن کا وہ عام طور پر تذکرہ نہیں کیا کرتے تھے۔ایک بڑے پرچے کے مدیر کے بارے میں بہت ساری باتیں کیں اور چھوٹے موٹے مدیران کے بارے میں بلا تکلف تبصرہ کرتے۔ایک مدیر کو ''بالکل خالی'' کسی کو ''زنبور'' اور کسی کو ''جھوٹا'' کہہ کہہ کر ان کی باتیں سناتے اور لطف اندوز ہوتے۔اصل میں کچھ لوگ ان کے علمی شکوہ سے ڈرتے تھے اور ان کے خلاف جھوٹے قصے گھڑتے رہتے تھے۔جیسے دھرتی پوجا کی مثال لیں۔اس میں میرا جی اور آغا صاحب کا فکری میلان اور موقف ایک تھا۔دھرتی پوجا کی بنیاد بنا کر بڑے بڑے جغادری ادبا ان کی مخالفت کرتے تھے اور ان ورثے میں ملی ہوئی زمین پر اعتراضات کرتے اور طعنہ زن ہوتے کہ ''وزیر آغا دھرتی پوجا کی بات اس لیے کرتے ہیں کہ وہ خود دھرتی کے ایک بہت بڑے حصے کے مالک ہیں''۔ چونکہ وہ زمیندارہ پس منظر سے تعلق رکھتے تھے کچھ ادیب ان کی دولت پر بھی معترض ہوتے۔آغا صاحب کہا کرتے تھے کہ مجھ پر اعتراض کرنے والوں نے جائز اور ناجائز اور غیر اخلاقی غرض ہر طرح کے حیلوں سے جب دولت اکٹھی کر لی تب تک ان سب نے مجھ کو دولت کے ارتکاز کا طعنہ دینا بند ہی نہیں کیا۔وہ لوگ اب بالکل خموش ہیں اور میری وراثت میں ملی ہوئی زمین پر معترض نہیں ہوتے کیونکہ اب وہ میرے مقابلے میں کہیں زیادہ امیر ہیں۔

نظم نگاروں کا ایک خاص گروہ ان کے بہت نزدیک تھا۔پلوں کے نیچے سے پانی بہا، آغا صاحب نے اوراق بند کیا، صحت کے مسائل پیدا ہوئے تو اور ادبا کے ساتھ ان لوگوں نے ان سے ترکِ مراسم کر لیا۔اس پر آغا صاحب از حد دل گرفتہ تھے مگر غیر ممالک بالخصوص ہندوستان سے ادبا آتے تو ان سے ضرور ملنے آتے۔ گوپی چند نارنگ اور شین کاف نظام ہندوستان سے آئے تو یہ لوگ آغا صاحب کے پاس بہت دیر تک بیٹھے رہے۔اندرون خانہ ایک اور ڈرائنگ روم تھا۔جب اصغر ندیم سید کے ہمراہ گوپی چند نارنگ، شین کاف نظام، ترنم ریاض اور شہریار آئے تو آغا صاحب نے انھیں اپنے ڈرائنگ روم میں بٹھایا۔یہاں بیس پچیس لوگوں کے بیٹھنے کی گنجائش تھی۔یہاں ایک آدھ منٹ میں ہی اجنبیت ہٹتی گئی اور بے تکلفی اور خوش گپیوں کا آغاز ہو گیا۔لیکن یہ گفتگو دو بڑوں کے درمیان ہی ہوئی باقی دوست احباب ان کی گفتگو سے مزا لیتے رہے۔راجہ مہدی علی خان اور ان کی نظموں کا تو جیسے سیلاب ہی آ گیا۔ایک چپ ہوتے تو دوسرے نظمیں سنانے لگتے۔راجہ مہدی علی خان کی کتاب ''اندازِ بیان اور'' جو انیس صد باسٹھ میں شائع ہوئی تھی اس کا دیباچہ بھی آغا صاحب نے لکھا تھا۔راجہ صاحب مولانا ظفر علی خان کے بھانجے تھے اور وزیر آباد کے رہنے والے تھے۔

وزیر آغا نے ان کی نظم ''بیوی کی سہیلیاں'' سے یہ شعر پڑھے ؎

آئی جو ایک اور بھی آتی چلی گئیں
چھوٹے سے ایک گھر میں سماتی چلی گئیں
بچوں کی فوج لے کے ہوئیں گھر پہ حملہ زن

ہم ''دشمنوں'' کے ہوش اڑاتی چلی گئیں
غنچہ دہن اگلتے رہے دودھ بار بار
یہ بار بار دودھ پلاتی چلی گئیں
ننھوں نے فرش پاک پر دریا بہا دیے
دریاؤں میں یہ بند لگاتی چلی گئیں
بچوں نے چھیڑے ناک سے نغمے شرڑ شرڑ
ناکیں پکڑ کے چھوں یہ کراتی چلی گئیں

گوپی چند نارنگ مسکراتے جا رہے تھے۔آغا صاحب چپ ہوئے اور نارنگ گویا ہوئے ۔

سوجاہیبت خاں کے پوتے سوجا چنگیز دھاڑ خاں
ایک دن کا ذکر ہے روتی تھی میں سوتی نہ تھی
باپ تیرا چپ کراتا تھا میں چپ ہوتی نہ تھی
توڑ ڈالیں اس نے اک مکے سے میری پسلیاں
سوجاہیبت خاں کے پوتے سوجا چنگیز دھاڑ خاں

دونوں اطراف سے راجہ صاحب کی اور بھی نظموں کے ٹکڑے سنائے گئے۔ نارنگ اور ان کے دوستوں کا قافلہ چلے جانے کے بعد آغا صاحب نے بتایا نارنگ اسی رفتار سے مسلسل گفتگو کرتے چلے جاتے ہیں جیسے دریائے بلاخیز ہوتا ہے ویسے ہی نارنگ ہوتے ہیں۔علم اور تجربے سے بھری ہوئی گفتگو کرتے ہیں اور گھنٹوں کرتے چلے جاتے ہیں۔ ان دنوں نارنگ کے سرقے پر مبنی کتاب کا بہت شور وغوغا تھا۔ وہ جدید تھیوریوں کو متعارف کرنے والے اولین لوگوں میں سے تھا۔آغا صاحب بھی اس شور سے واقف تھے انھیں بھی نارنگ سے ایسی توقع نہیں تھی۔

ان دنوں ہی میری شاعری کا پہلا مجموعہ ''ناموجود'' شائع ہوا تھا۔آغا صاحب نے اس کا ایک نسخہ اور چند کتابوں کے ساتھ گوپی چند نارنگ کو پیش کیا۔کچھ دیر بعد یہ سب ادیب اصغر ندیم سید کے ساتھ رخصت ہوئے۔

اوراق کا انیس صد چھیاسٹھ میں پہلا پرچہ شائع ہوا اور آخری دو ہزار پانچ میں منظر عام پر آیا۔اوراق سے پہلے پنجاب سے نقوش اور فنون کا اجرا ہو چکا تھا۔''نقوش'' پاکستان کے بننے کے ایک سال بعد ہی جاری ہو گیا تھا اور احمد ندیم قاسمی اور ہاجرہ مسرور اس کے پہلے مدیران تھے۔احمد ندیم قاسمی نے عہد ساز رسالہ فنون انیس صد تریسٹھ میں جاری کیا تھا۔ بہت سارے جرائد آئے کچھ ماہ کچھ سال چلے مگر ان دونوں جرائد کی بادشاہی کے زمانے میں پرچہ نکالنا ایک مشکل کام تھا۔اوراق کے پہلے شمارے کے آغا صاحب کے ساتھ دوسرے مدیر عارف

عبدالمتین تھے۔تب ان کی شہرت ایک ترقی پسند ادیب کی تھی۔آغا صاحب اس تحریک سے جدا ہی رہے۔ادب کے دوالگ دھاروں کے نمائندہ ادیبوں کے پرچے نے پہلے شمارے کے ساتھ الگ نقش قائم کرلیا تھا۔ بعد میں اسی اوراق نے علامتی افسانہ، جدید نظم اور انشائیہ کے لیے بھرپور کام کیا۔ہمارے ایک دوست عمران غنی ڈائریکٹر جنرل پبلک لائبریرز تعینات ہوئے تو ان کی خصوصی توجہ اوراق کی ساری فائل قائداعظم لائبریری میں محفوظ کرنے کا منصوبہ بنایا۔آغا صاحب کو بتایا تو بہت خوش ہوئے۔اوراق کی فائل ان کے آبائی گھر سے اٹھوائی اور قائداعظم لائبریری میں محفوظ ہوگئی۔میں نے آغا صاحب کی طرف سے عمران غنی کا شکریہ ادا کیا۔انہی دنوں میری نظموں کی دوسری کتاب ''میں سانس توڑتا ہوا'' کی اشاعت ہونی تھی۔اس کا مسودہ آغا صاحب کو دیا کہ ان نظموں کے بارے میں کچھ لکھ دیں۔تب ان کی صحت انتہائی مخدوش ہوچکی تھی۔ایک دن بعد جب میں آغا صاحب کو ملنے گیا تو معلوم ہوا کہ صحت کے مسائل کی وجہ سے انھیں کیولری ہسپتال داخل کروا دیا گیا ہے۔ان کا کمرہ خالی پڑا تھا۔ان کا بیڈ، صوفے اور ان کی کتب کا شیلف اٹھا کر صفائی ہو رہی تھی۔

چند دن قبل آغا صاحب نے مجھے کہا کہ ان نظموں کے بارے میں کیا لکھنا ہے میں نے سوچ لیا ہے۔ میں ابھی وہیں کھڑا کیولری ہسپتال جانے کا سوچ ہی رہا تھا کہ ان کی صاحب زادی نے وہی مسودہ میرے حوالے کیا۔کہنے لگیں آغا صاحب ہسپتال جاتے ہوئے بھی مسودے کے بارے میں بہت پریشان تھے اور کہہ رہے تھے کہ اسے حفاظت سے رکھنا اور جب بھی اقتدار جاوید آئیں ان کے حوالے کر دیں۔اگلے دن میں قائداعظم لائبریری گیا اور عمران غنی کو آغا صاحب کی ہسپتال منتقلی کا بھی بتایا۔کہنے لگے کسی طرح ان سے دو حرف لکھوالیں یہ اس صدی کا سب سے بڑا نقاد ہے۔انھوں نے یہ جملہ ایسے ادا کیا جیسے وہ سمجھ رہے ہوں کہ مجھے آغا صاحب کے مرتبے کا علم نہیں۔

ہسپتال میں آغا صاحب قدرے بہتر تھے۔پہلی بات ہی یہ کی ''مسودہ مل گیا''۔میں نے جی کہا تو ایسے خوش ہوئے جیسے کوئی ذمہ داری ادا ہوگئی ہو۔وہ بہت باہمت انسان تھے اپنی صحت کی مخدوش صورت کے بارے میں کہتے It is a process of life.

خلیفہ اور آغا صاحب لازم وملزوم تھے۔خلیفہ ان کا ذاتی ملازم تھا۔مذہباً وہ ہندو تھا اور اس کا خاندان وزیرکوٹ میں ہی نسلوں سے مقیم تھا۔ جب پاکستان بنا تو اس کے والدین، بہن بھائی دوست رشتہ دار سب ہندوستان چلے گئے مگر خلیفہ نے ان کے ساتھ جانے سے انکار دیا اور انہی کے پاس ہمیشہ کے لیے ٹِک گیا اور آج بھی وزیرکوٹ میں مقیم ہے۔

آغا صاحب کے سارے کام وہی کرتا اور کچن میں کُک کی بھی ذمہ داریاں سنبھالتا۔ہمیں بھی اس کے ہاتھ کی بنی ہوئی چپاتیاں کھانے کا کئی بار اتفاق ہوا۔وہ بہت کم کھانا کھاتے اور بہت محتاط اور Choosy تھے۔کھانا سادہ بھی ہوتا اور صحت بخش بھی۔کھانے کے بعد سیب کی ایک دو قاشیں ضرور لیتے اور پھوگ (سیب کا

چورااور پھوک ) کبھی نہ کھاتے ۔خلیفہ وہیں آس پاس موجود ہوتا۔

چائے کا ذکر ہو چکا اس کے قہوے کی خوشبو ہی ارد گرد مہکا دیتی ۔ چائے ہلکی ہوتی اور کبھی معدے پر گراں نہ ہوتی ۔ان سارے مراحل میں خلیفہ موجود ہوتا۔ کمرے کے دروازے پر کسی مستعد سپاہی کی طرح چوکس کھڑا ہوتا۔ یوں بھی اس کا قد چھ فٹ سے نکلتا ہوا تھا۔ رنگ سیاہ مگر باطن ابرق کا کاغذ۔ مجھے ہمیشہ جوید صاب (جاوید صاحب ) کہہ کر بات کرتا۔ سادہ مگر آغا صاحب کے سب معمولات سے واقف تھا۔ کس وقت آغا صاحب نے سونا ہے کب صبح کی چائے پیش کرنی ہے کب ناشتہ اور لنچ ڈنر کس وقت کرنا ہے سب اسے معلوم تھا۔ وہ سینڈوچز بھی بہت اعلیٰ بناتا۔ ایک دفعہ ایک ادیب اور میں نے اس کے تیار کیے ہوئے سینڈوچز جی بھر کر کھائے۔

بیگم اور میں آغا صاحب کو ملنے گئے ۔ بہت خوش ہوئے ۔ وہ کبھی کبھی ہمارے گھر بھی فون کرتے ۔ جب بیگم فون اٹھاتیں تو بہت محبت اور شفقت سے ان سے باتیں کرتے ۔ ہم ایک دو ادیب آغا صاحب کے پاس بیٹھے ہوئے تھے کہ میری بیگم کا فون آ گیا میں نے کہا آغا صاحب کے ہاں ہوں تھوڑی دیر ہو جائے گی ۔آغا صاحب فرمانے لگے یہ کسی مشکوک علاقے میں بھی جائیں اور ان کی بیگم کا فون آئے تو یہی کہتے ہیں ”آغا صاحب کے ہاں ہوں یہ مشکوک کام خود کرتے ہیں بدنام مجھے کرتے ہیں“۔

بیگم اور میں نے آغا صاحب کے ساتھ فوٹو کھنچوانا تھا۔ آغا صاحب نے اسے چھوٹی نواسی کو بلوانے کو کہا کہ وہ آ کر فوٹو بنا دے۔خلیفہ واپس آیا تو کہنے لگے ”وہ کہہ رہی ہیں میں نے نہیں آنا“۔ آغا صاحب خود اٹھ کر گئے تا کہ مونا سے پوچھیں، تو سارے گھر میں جیسے شور پڑ گیا۔ادھر ان کی صاحب زادی آ رہی ہیں، ان کے پیچھے ان کی بہو (چندن میاں کی بیگم )، ان کے ساتھ مونا اور پیچھے پیچھے خلیفہ جیسے بھاگتے ہوئے آ رہے تھے۔ ان بچیوں نے یک زبان ہو کر کہا کہ آغا جی کسی نے آنے سے انکار نہیں کیا۔اصل میں گھر میں ان کا مقام کسی پیر کا سا تھا جس کی حکم عدولی کا تصور ہی ناپید تھا۔ مسکرا کر کہنے لگے واہ خلیفہ واہ۔ مونا نے ہم تینوں کی تصویر بنائی۔ وہ تصویر ہم نے خاندانی البم میں رکھی ہوئی ہے۔اسی مونا کے لیے انھوں نے نظم ”ایک پرانا قلعہ“ لکھی تھی اور جو انھوں نے سنائی بھی تھی۔

ایک پرانا قلعہ زین۔۔۔۔۔۔۔
میری نواسی ہے
چھوٹی سی ہے
پر وہ باتیں مزیدار کرتی ہے
کتنے دنوں سے وہ آئی نہیں تھی
سو میں نے اسے

فون کر کے یہ پوچھا ہے
بی بی کہاں ہو
وہ کہتی ہے میں اور مری اک سہیلی
پرانے زمانے کے اک فورٹ کو دیکھنے آج آئی ہیں
گزرے زمانوں نے
حیرت سے دیکھا ہے، ہم کو
زمیں میں اترتے ہوئے خفیہ رستوں کو
ڈر ڈر کے دیکھا ہے، ہم نے
بہت خوب صورت پرانی سی بارہ دری سے
لگاتار آتی دھنوں کی پراسرار لرزش
کو ہم نے چھوا ہے
بہت یاد ہم نے کیا ہے انہیں
جن کو اب یاد کوئی بھی کرتا نہیں ہے
یہ سوچا ہے، ہم نے
وہ شہزادیاں
کاش اپنے زمانے کی
تاریک مٹھی سے باہر نکل کر
ہمارے زمانے کی روشن ہتھیلی پہ آئیں
تو ہم ان کو برگر کھلائیں
کسی پارلر میں دلہن کی طرح ہم سجائیں
کوئی خوبصورت پلازہ دکھائیں انہیں ہم۔۔۔۔۔
میں کہتا ہوں اب چپ کرو
تم پرانے زمانے کے اس فورٹ کو
دیکھنے کی بجائے
مجھے آ کے دیکھو
(یہ نظم جنوری دو ہزار دس کی تخلیق ہے)
آخری دنوں میں سوتے جاگتے کی کیفیت تھی۔سلیم آغا کو بتایا کہ اس کیفیت میں جو کچھ انھوں نے

دیکھا ہے، مجھے مہلت ملی تو اس کیفیت میں دیکھے ہوئے واقعات کو قلمبند کروں گا۔ اگر میں ان کو لکھ سکا تو یہ کہانی الگ ہی نوعیت کی ہوگی۔ میں عجیب تجربے سے گزر رہا ہوں۔ مگر اس کے بعد ان کی طبیعت بحال نہیں ہوسکی۔ میں ہسپتال پہنچا تو خلیفہ آغا صاحب کے کمرے کے باہر بیٹھا تھا۔ پوچھا کہ کیا حالات ہیں تو سادہ آدمی نے بہت گہری بات سادگی بھرے لہجے میں کہہ دی ''گل پچھا نہہ پچھا نہہ ہی جاندی پئی اے'' (بات پیچھے ہی پیچھے جارہی ہے گویا حالت پہلے سے بھی خراب ہے)۔ الٹی گنتی شروع ہوچکی تھی آغا صاحب کو شہر کے سب سے مہنگے ہسپتال میں منتقل کر دیا گیا۔ رات کا اندھیرا پھیل چکا تھا میں آہستہ آہستہ سیڑھیاں چڑھتے ہوئے ان کے بستر کے پاس پہنچا۔ ان کی نواسی پریا کے ساتھ تھی۔ آغا صاحب کے چہرے پر سوجن تھی۔ وہ نین نقش سے اس وقت سو فیصد منگول لگ رہے تھے۔ ان کا بولنا مفقود ہوگیا تھا۔ مسکرا کر مجھے ملے اور اشارے سے قلم کاغذ منگوایا۔ اس پر اپنی خوراک کے متعلق نواسی کو لکھ کر کچھ ہدایات تھیں۔

آغا صاحب اس حالت میں بھی پوری طرح ہوش وحواس میں تھے اور تکیے کی ٹیک لگا کر سکون سے بیٹھے تھے۔ میری آنکھیں بھر آئیں تو انھوں نے ہاتھ آگے کیا گویا وہ مجھے خدا حافظ کہہ رہے تھے اور یہ بھی کہ آپ اب جائیں۔ میں نے ان کی طرف پشت کرکے آنکھیں صاف کیں۔ پچھلی دیوار پر قرآن کی کوئی آیت لکھی ہوئی تھی اس کو پڑھا۔ پریا سے یہ میری پہلی ملاقات تھی۔ انھوں نے مجھ سے فون نمبر لیا یہ اس بات کا اشارہ تھا کہ ناگہانی گھڑی سر پر کھڑی ہے۔ میں نے آخری بار آغا صاحب کو دیکھا۔ کوئی گیانی جیسے گیان میں کھویا پڑا تھا۔ وہ اسی طرح تکیہ کی ٹیک لگائے پرسکون انداز میں بیٹھے تھے اور جیسے کہہ رہے تھے:

It is a process of life.

☆☆☆

''علم آخر کیا ہے؟ نامعلوم سے معلوم کی طرف چلنے کا نام علم ہے اور بے ادبی سے ادبیت کی طرف رواں ہونے کا نام ادب ہے۔ ادب شعور پر منحصر ہے اور شعور نامعلوم کو معلوم کی طرف لے جاتا ہے۔ جو تحریریں نامعلوم کو معلوم میں تبدیل کرتی ہیں وہ بڑا ادب کہلاتی ہیں۔ اس تناظر میں وزیر آغا بڑے ادیب وشاعر ہیں۔''

— خیال امروہوی

رؤف خیر

# اک نظم وزیر آغا کے نام

(مشہور و معروف نقاد و شاعر مدیر 'اوراق' کے تخلیقی شاہ کاروں کے حوالے سے)

یہ کیسی رس بھری آواز ہے، شام اور سائے
یہ کیا آواز ہے؟ آواز کی خاطر
چنا ہم نے پہاڑی راستہ
دھنک آکاش پر پھیلی ہوئی ہے
سخن سارے ہمارے دم سے قائم ہیں
پگھلتی برف، دن کا زرد کوہستان
عجب اک مسکراہٹ
نردبان۔۔۔منزل بہ منزل
انوکھی اک کتھا ہم نے سنائی
مگر آدھی صدی کے بعد
یہ آواز کیا ہے؟
ہم آنکھیں ہیں
ہماری آنکھ میں جب پتلیاں ہیں
رسیلی گھاس میں سب تتلیاں ہی تتلیاں ہیں
ہمارے بعد تم نے دیکھنا ہے
پہاڑی راستہ بے چاپ
دن کا زرد کوہستان بے آہٹ
فلک کو بے دھنک بے مسکراہٹ
بے کتھا شام اور سائے
اور گہرے اور گہرے

# نظر ثانی

(جیسا سمجھا جیسا جانا)

شہناز نبی

# وزیر آغا کی تنقیدی بصیرت

بیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں وزیر آغا کا نام بحیثیت تنقید نگار مقبول و معروف ہونے لگا تھا۔ یوں تو علم و ادب سے ان کا ربط پہلے ہی ظاہر ہو چکا تھا کہ ان کی پہچان بنانے میں ان کے رسالے ''اوراق'' نے کلیدی کردار ادا کیا تھا۔ علاوہ ازیں تنقیدی مضامین کے کئی مجموعے منظرِ عام پر آ چکے تھے۔ بحیثیت شاعر اور انشائیہ نگار کے بھی وہ خاصی شہرت رکھتے تھے اور ہند و پاک میں یکساں طور پہ مقبول تھے۔ جب ان کی کتابیں ہندوستان سے بھی شائع ہونے لگیں اور آسانی سے دستیاب ہوئیں تو ان کی ادبی خدمات سے واقفیت کا سلسلہ دراز ہونے لگا۔

ساٹھ کی دہائی میں جدیدیت کا غلغلہ بلند ہوا اور اردو کی تقریباً ہر صنف کو جدیدیت کے پیمانے میں ناپا گیا۔ جہاں تک تنقید نگاری کی بات ہے، اس دور میں تنقید نگاروں کی ایک اچھی کھیپ تیار ہوگئی تھی۔ ہند و پاک میں ادب کو جدید نقطۂ نظر سے پرکھنے کی شروعات ہوئی اور معروضیت کی اہمیت واضح کی گئی۔ اردو میں تنقید نگاری کے کچھ نئے تجربے کیے گئے، کچھ نئے دبستان وجود میں آئے، علامتوں و استعاروں پہ جی کھول کر بات کی گئی۔ ان جدید نقادوں میں شمس الرحمان فاروقی کا نام سرِ فہرست ہے۔ فاروقی صاحب کا رسالہ 'شب خون' جدید ترین نظریات کو مقبول بنانے اور جدیدیت سے متعلق فاروقی کے خیالات کی تشہیر میں معاون ثابت ہوا۔ فاروقی نے صرف نظریات پہ بات نہیں کی بلکہ رسالے میں ایسا مواد فراہم کیا جو جدید طرزِ فکر کی ہم نوائی کرتا تھا۔ رسالے کی وجہ سے اردو کے عام قاری تک فاروقی کے نظریات کی رسائی ممکن ہوسکی۔ یہ کہنے میں تامل نہ ہونا چاہئے کہ فاروقی نے اس دور میں ادب کے تعلق سے ایک طرح کی ذہن سازی کی تھی اور جس کا اثر ایک طویل عرصے تک قائم رہا۔

یوں تو انیسویں صدی کے اواخر میں حالی کی کتاب 'مقدمۂ شعر و شاعری' سے ادب کی پرکھ کا سلسلہ شروع ہوا اور آزاد نے بھی 'آبِ حیات' لکھ کر شعر و ادب سے متعلق سرسری طور پر اپنے خیالات پیش کئے تھے لیکن اسے تنقید کا نام نہیں دیا جاسکتا کہ اس وقت تک ادب کی پرکھ کے لیے باضابطہ طور پر لفظ 'تنقید' کا استعمال نہ ہوا تھا۔ ان کتابوں سے کہیں پہلے تذکروں میں بھی تذکرہ نگار حضرات شاعروں کی طرزِ شاعری پر اکّا دکّا جملے لکھا کرتے تھے لیکن ہم اسے بھی 'تنقید' کا نام نہیں دے سکتے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ اس تنقید کو ادبی تاریخ سے

خارج کر دیا گیا بلکہ ان جملوں کو تاثرات کا نام دے کر محفوظ کر لیا گیا۔ تذکروں کے تاثراتی فیصلے اور کسی طرح کی ناقدانہ سنجیدگی کے فقدان کے سبب تنقید میں اصول وضوابط پہ توجہ دی گئی۔ ترقی پسند تحریک کے دور میں زیادہ تر مارکسی فلسفے کی روشنی میں اردو ادب کو پرکھنے کی کوشش کی گئی تھی اور ادب کا زندگی اور سماج سے رشتہ کتنا ہے اور کیوں ہے پر بحث ہوئی تھی۔ ساٹھ کی دہائی تک ترقی پسندی اپنی اہمیت کھونے لگی اور 'جدیدیت' کے نام پر نئے نظریات ادب کی پرکھ کا ذریعہ سمجھے گئے۔ یہ باتیں اردو کا عام قاری بھی جانتا ہوگا تاہم یہاں اردو کی تنقیدی روایات پہ بات کرتے ہوئے اس طرح کے جملوں کو دہرانا ناگزیر ہو جاتا ہے۔ جدیدیت کی تعریف کرتے ہوئے وحید اختر کہتے ہیں کہ:

> ''جدیدیت کی مختصر ترین تعریف یہی ہو سکتی ہے کہ یہ اپنے عہد کی زندگی کا سامنا کرنے اور اسے تمام خطرات وامکانات کے ساتھ برتنے کا نام ہے۔ ہر عہد میں جدیدیت ہم عصر زندگی کو سمجھنے اور برتنے کے مسلسل عمل سے عبارت ہوتی ہے اس لحاظ سے جدیدیت ایک ایسا مستقل عمل ہے جو ہمیشہ جاری رہتا ہے۔''
>
> (جدیدیت اور ادب۔ مرتبہ: آل احمد سرور۔ 1969)

ان جملوں کو کہے ہوئے تقریباً پچاس سال گزر گئے لیکن مجھے نہیں لگتا کہ ان کی معنویت میں کوئی فرق آیا ہو۔ ترقی پسندی کے دور میں جو نظریہ پیش کیا گیا وہ اپنے اعتبار سے جدید تھا اور جب جدیدیت کا دور آیا تو ادب کو پرکھنے کے لیے جو نظریات پیش کئے گئے وہ اپنے اعتبار سے جدید تھے۔ آئندہ بھی ادب کو پرکھنے کے مختلف اور متنوع تصورات ظہور میں آئیں گے اور وہ اپنے عہد اور مزاج کے اعتبار سے جدید ہوں گے۔

بیسویں صدی کے ابتدائی دور میں اردو تنقید میں مغربی تصورات در آنے لگے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اردو نقادوں کے ذہن پر انگریزی کے مصنف I.A.Richards(1893-1979) کے تنقیدی نظریات کا خاصہ اثر ہو رہا تھا۔ کلیم الدین احمد بھی رچرڈس کی تحریروں سے خوب متاثر ہوئے۔ یہاں تک کہ اپنی کتاب کا نام بھی رچرڈس کی کتاب کی تقلید میں 'عملی تنقید' رکھ لیا۔ یعنی Practical Criticism کا ایسا سحر طاری تھا۔ رچرڈس، انگریزی میں 'نئی تنقید' کا بنیادگزار تھا۔ اس سے متاثر ہونا اور اس کے تصورات کو اردو میں منتقل کرنا کوئی برا کام نہ تھا۔ رچرڈس نے ادب میں ہیئت کو بہت اہمیت دی کہ وہ ادب کو قریب سے دیکھنے اور پرکھنے کے لیے فارم کے قریب ہونا چاہتا تھا بالخصوص شاعری کے تجزیے کے لیے۔ وہ انسانی فکر پہ زبان کے اثرات کی اہمیت اور علامات کی سائنس کو سمجھنا چاہتا تھا۔ رچرڈس نے اپنی کتاب The Meaning of Meaning میں اپنی توجہ زبان اور علامات پہ مرکوز رکھی ہے۔ اردو نقادوں نے رچرڈس کی کتاب Principles of Literary Criticism سے بھی تنقید کے متعلق نئے فکری ابعاد کو سمجھنے کی خوب کوشش کی۔ حالانکہ ان کتابوں کی شہرت اردو میں ترقی پسندی کی شروعات سے پہلے ہو چکی تھی لیکن اس طرح کے نظریات سے استفادہ نیز اردو ادب میں ان کی تقلید کو کچھ وقت لگا۔

گویا بیسویں صدی کی ابتدا میں ہی 'تنقید' کا لفظ اردو میں عام ہوگیا تھا اور ادب کو پرکھنے کی با قاعدہ شروعات ہوگئی تھی۔ اردو تنقید میں اس وقت تک جو کمیاں اور خامیاں تھیں ان کی طرف کلیم الدین احمد نے صرف اشارہ ہی نہیں کیا بلکہ سخت لفظوں میں اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ غرض اردو تنقید پہ پہلا اور زبردست حملہ کلیم الدین احمد نے کیا۔ انھوں نے مغربی ادب پہ خاصہ درک حاصل کر لیا تھا اس لیے اردو تنقید کی خامیوں اور کمیوں کو بخوبی محسوس کیا اور تقابلی جائزے سے اردو تنقید کی کم مائیگی کو ظاہر کر دیا۔ مثالوں سے اس کی وضاحت ہو سکتی ہے۔ اردو تنقید سے دلچسپی رکھنے والے بیشتر قارئین ان جملوں سے واقف ہوں گے۔

> '' اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے۔ یہ اقلیدس کا خیالی نقطہ ہے یا معشوق کی موہوم کمر ہے۔'' (اردو تنقید پر ایک نظر۔ کلیم الدین احمد)

> '' مطمحِ نظر کی بلندی کے ساتھ ساتھ اس کمی کا احساس بھی ہونے لگا لیکن پراگندگیٔ تخیل گویا فطرتِ ثانی بن گئی تھی۔ اس لیے کچھ کام نہ ہو سکا۔ کسی نقاد نے بھی بنیادی اصول کی طرف توجہ نہ کی تھی''۔ (ایضاً)

کلیم الدین احمد کے جارحانہ جملوں نے تنقید لکھنے والوں کو یاوہ گوئی سے گریز کرنے کا اشارہ تو کر ہی دیا تھا۔ انگریزی طرزِ تعلیم کی وسعت سے مغربی ادب کا مطالعہ عام ہوا اردو کے ناقدین کو ادب کی پرکھ کے لیے نئے نئے تصورات سے کام لینے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ جسے جو طریقہ مناسب لگا اس نے اسی پیمانے کو استعمال کیا۔ اس طرح تنقید کے مختلف دبستان تیار ہوگئے۔ یہ دبستان انگریزی ادب میں پہلے سے ہی موجود تھے۔ یوں تو بیش و کم دنیا کی زیادہ تر زبانوں کے ادب میں مغرب سے استفادہ کی کوشش عام بات ہے لیکن اسے بیک وقت معیوب بھی سمجھا جاتا ہے۔ اردو ادب میں مغرب بالخصوص انگریزی سے استفادہ کرنے میں کسی کو عار نہ تھا۔ ہندوستان میں قدم جمانے کے بعد انگریزوں کی پہلی کوشش یہ تھی کہ ان کی زبان اور ذریعۂ تعلیم کو عام کیا جائے۔ اس میں انھیں بڑی کامیابی ملی۔ انگریزی کے بعد دوسری غیر ملکی زبانوں سے بھی استفادہ کرنا آسان ہوگیا۔ تراجم کے ذریعہ اردو میں اُن دبستانوں کے طرز پہ دبستان تیار ہوئے۔ البتہ ادب کو پرکھنے کو جو مشرقی طریقہ تھا وہ حرفِ باطل نہ قرار دیا گیا بلکہ ان کی جگہ جیسی تھی ویسی رہی۔ جنھیں مشرقی تنقید سے واسطہ تھا، وہ اسی رنگ میں رہنا چاہتے تھے۔ لیکن جو تنقیدی نمونے وجود میں آچکے تھے، وہ نئی تنقید کی زد سے بچ نہ سکے۔ نئے اور پرانے تذکروں پہ کلیم الدین احمد کی تنقید جارحانہ ضرور ہے لیکن بے ضرر ناقدوں کے لیے جائے عبرت ہے۔ مغربی ادب کے مطالعے سے تنقیدی شعور کو بالیدہ ہونے کا موقعہ ملا اور نئے ناقدین میں ایک طرح کی رسہ کشی نظر آنے لگی۔ ایک دوسرے پہ اعتراض کی بڑی وجہ یہ تھی کہ کون کسے مطعون کر کے کتنا بڑا نقاد بن سکتا ہے، مغرب سے استفادے میں کون کتنا آگے ہے اور مغربی اصولوں کا اطلاق اردو ادب پہ پوری طرح ممکن ہو رہا

ہے یا پھر ایک طرح کی بھونڈی تقلید ہو رہی ہے۔ کہنے اور سننے میں یہ باتیں بری معلوم ہوتی ہیں لیکن اس دور میں مغربی زبان کے پروردہ اردو زبان کے تنقیدی سرمائے کو فرسودہ اور بے اعتبار ثابت کرنے پہ تلے تھے۔ اس کوشش میں کہ اردو ادب کو معیار کے اعتبار سے مغربی ادب کے شانہ بہ شانہ لایا جا سکے، مغربی ادب سے استفادہ ضروری سمجھا گیا۔

ترقی پسند تحریک بھی اردو ادب و تنقید میں انقلابی تبدیلیاں لانے کی باعث بنی۔ مختلف علوم کی روشنی میں ادب کو پرکھنے کا سلسلہ شروع ہوا اور انھیں دبستانوں کی شکل عطا کرتے ہوئے قدیم ادب کے سرمائے کو کھنگال کر ان دبستانوں کے بنیادی تصورات کی افادیت و اہمیت کو واضح کیا گیا۔ اس طرح کچھ پرانے نظریات کی بازیافت ہوئی تو کچھ نئے نظریات کی بنیاد پڑی۔ اردو میں تنقیدی دبستانوں کی اہمیت کا اندازہ کرتے ہوئے کئی مصنفین نے کتابیں لکھ ڈالیں۔ سلیم اختر کی کتاب 'تنقیدی دبستان' اس سلسلے کی ایک مبسوط کتاب مانی جاتی ہے۔ 'دبستان' کی تعریف کرتے ہوئے آپ کہتے ہیں کہ:

> ''کسی بھی نظامِ فکر سے وابستہ افراد اور ان کی ذہنی کاوشوں کو 'دبستان' سے تعبیر کیا جاتا ہے''۔ مزید یہ کہ اگر'' وقت گزرنے کے باوجود دبستان کے محرک تخلیقی رجحانات میں تسلسل برقرار رہے اور نئی نسل کے ادیب بھی ہم نوا ہو کر اس میں شامل ہوتے رہیں تو پھر یہ تحریک بن جاتی ہے۔''
>
> (تنقیدی دبستان۔ سلیم اختر۔ ص:43)

اردو تنقید کی تاریخ میں وقت کے ساتھ ساتھ دبستانوں کا اضافہ ہوتا گیا یعنی ابتداً اردو کی تنقیدی روایت عروض و بیان پہ توجہ کے سبب متشکل ہوئی۔ بعد ازاں جمالیات سے بھی استفادہ کیا گیا۔ کچھ نظریات مغربی تنقید سے در آئے۔ اس طرح اردو ادب کو جانچنے کی خاطر صرف زبان و بیان کی چھان پھٹک ضروری نہ رہی بلکہ کسی فن پارے کو جانچنے کے لیے مختلف علوم کا بھی سہارا لیا گیا۔ دیکھتے دیکھتے دبستانوں کی تعداد بڑھتی گئی اور اردو میں تنقیدی روایت توانا ہوتی گئی۔ مختلف علوم نے ادبی جائزے کو نئے نظریے مہیا کئے اور ادب کی تفہیم میں رنگا رنگی پیدا ہو گئی۔ اردو میں نہ صرف علوم کے اعتبار سے دبستانوں کی نشاندہی کی گئی بلکہ پُر مغز بحثیں بھی ہوئیں۔ عروضی، جمالیاتی، تشریحی، سائنسی، نفسیاتی، نخست مثالی، تاریخی، عمرانی، تاثراتی، مارکسی، ہیئتی، اسلوبی، ساختیاتی، پس ساختیاتی، وغیرہ پہ عالمانہ مکالمے ہوئے۔ تنقید کو اقسام اور اسالیب میں بانٹا گیا۔ غرض اردو تنقید، حالی کی تصنیف 'مقدمۂ شعر و شاعری' (جسے حالی نے 'تنقید' قرار نہیں دیا تھا) سے نکل کر شمس الرحمٰن فاروقی کی کتاب 'عروض، آہنگ اور بیان' تک پہنچ گئی۔ دونوں کتابوں میں زمانی بُعد تو ہے ہی لیکن رویے کا فرق ہے جو یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ اردو تنقید آگے بڑھ چکی ہے۔ کلیم الدین احمد کے یہ کہہ دینے سے کہ اردو تنقید حالی کے زمانے میں جہاں تھی، اب بھی وہیں ہے، بات نہیں بنتی۔ اس طرح کے متعصّبانہ رویے پہ ہم قائم رہے تو

پھر کلیم الدین احمد کی گنتی بھی نقادوں میں نہ ہوگی۔ ایسا بھی نہیں کہ اردو تنقید صرف شاعری کی تنقید رہی بلکہ نثری کاوشوں کی بھی خوب پرکھ ہوئی۔ اصنافِ نظم ونثر میں نئی اصناف کی پہچان اوران کی خوبیوں اورخامیوں پر بھی گفتگو ہوئی۔

اردو تنقید میں نفسیاتی نظریے سے ادب کو جانچنے کی روایت پہلے بھی موجود تھی لیکن انگریزی ادب کے مطالعے نے تقریباً ہر دبستانِ تنقید کو وسعت بخشی۔نفسیاتی نظریے سے ادب کو جانچنے کی روایت صدیوں سے قائم ہے تاہم اس میں وسعت اس وقت پیدا ہوئی جب نفسیات کو ایک علم کی حیثیت سے فروغ حاصل ہوا۔ اردو تنقید کے ابتدائی دور میں علمِ نفسیات سے استفادہ کی کوئی خاص کوشش نہیں ملتی۔ بعدازاں اکّا دکّا مثالیں ملنے لگیں۔ اردو میں نفسیاتی تنقید کی نشانیاں نہ ملنے کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ اردو تنقید زیادہ تر زبان وبیان میں الجھی ہوئی تھی۔ نیز نفسیاتی علوم کی نشانیاں ملنے کے باوجود انھیں ادب کی افہام وتفہیم کے لیے استعمال نہ کیا گیا تھا۔سلیم اختر ،مرزا رسوا کو پہلا ایسا نقاد مانتے ہیں جنھوں نے ادب کے مطالعے میں نفسیات کو اہمیت دی۔ انھوں نے مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات میں نفسیات اور ادب کے رشتے کی مثالیں ڈھونڈ ھ نکالیں۔ کہتے ہیں کہ

> ''مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات علم النفس کی جدید معلومات کی روشنی میں ادب اوراس کے اجزا وعناصر کو سمجھنے کی پہلی کوشش کہی جا سکتی ہے۔ان میں بصیرت بھی ہے اورندرت بھی۔'' (مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات۔مرتبہ:سلیم اختر۔ص:۷۷)

رسوا کے بعد اردو میں نفسیاتی تنقید کے بنیاد گزاروں کے طور پر میراجی، حسن عسکری، ریاض احمد، سلیم احمد، دیویندر اسّر ،شبیہ الحسن وغیرہ کے نام لیے جاتے ہیں۔لیکن مغرب میں نفسیات سے ادب کی افہام وتفہیم کا جو کام لیا گیا وہ اردو میں کافی سست رو تھا یعنی اس وقت تک تنقیدی نظام کا سارا دارومدار وجدان، عقل اور تخیل پہ مبنی تھا۔علمِ نفسیات نے جب ترقی کی منزلیں طے کیں تو ادب کی پرکھ کے لیے نفسیاتی اصول وضوابط سے کام لیا گیا۔

علمِ نفسیات کے تین اہم نام فرائڈ، ایڈلر اور یونگ ہیں۔ان میں پہلے پہل فرائڈ کے اصولوں نے ادیبوں کو کافی متاثر کیا۔ بعدازاں ایڈلر اور یونگ نے ادیبوں کو متوجہ کیا اور علامات پر پُر مغز بحثیں شروع ہوئیں۔فرائڈ نے ادب اورانسان کے رشتے کو ظاہر کرنے کے لیے انسان کی تشنہ خواہشوں کو اہم بتایا۔ اس کا خیال تھا کہ انسان کی ہیجانی کیفیات ادب اورفن کے روپ میں ڈھل جاتی ہیں۔سگمنڈ فرائڈ نے شاعروں و ادیبوں کی تخلیقات کا مطالعہ کر کے ان کی ذہنی ساخت و کیفیات کو سمجھنے کی کوشش کی۔کلیم الدین احمد نے اپنی کتاب Psychoanalysis and Literary Criticism (اردو ترجمہ: ممتاز احمد) میں ادبی تنقید اور تحلیل نفسی کے رشتے کو اپنی پُر مغز بحث کے ذریعہ بہترین طور پہ سمجھایا ہے۔الفریڈ ایڈلر نے فرد کی نفسیات کو اہمیت دی۔ ایڈلر کے نزدیک انفرادی نفسیات کی اہمیت اس لیے تھی کہ ایک انسان اپنے طور پر دنیا کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اوراس

کا انفراد ہی اس کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل کرتا ہے۔ایڈلر نے احساسِ کمتری و برتری کو بھی موضوع بنایا نیز سماجی دلچسپیوں پر بھی بحث کی۔غرض یہ بات بلا جھجھک کہی جا سکتی ہے کہ نفسیاتی اصولوں کو بالواسطہ یا بلا واسطہ ادب میں داخل کرنے والے جن ماہرینِ نفسیات نے نمایاں کردار ادا کیا وہ فرائڈ، ایڈلر اور یونگ ہیں۔فرائڈ نے نظریۂ لاشعور پیش کیا تو ایڈلر نے احساسِ کمتری و برتری کی تشریح کی جبکہ یونگ نے اجتماعی لاشعور کی اہمیت واضح کی۔

وزیر آغا کے تنقیدی رویے میں اس دور کے اردو ناقدین و محققین کو آرکی ٹائپل انداز کی جھلکیاں نظر آئیں۔اس وقت تنقید کی دیگر دبستانوں کے درمیان آرکی ٹائپل یا نخست مثالی ایک نئی چیز تھی۔یہ اصلاح اس لیے وضع کی گئی کہ ماہرِ نفسیات یونگ کے نظریات کے زیرِ اثر تنقید میں ادبی فن پاروں کا جائزہ لینے کی کوشش ہوئی۔اس تنقیدی کاوش کو ایک مخصوص نام دینے کی خاطر یونگ کے نظریات کے تحت تشکیل پانے والے تنقیدی دبستان کو 'آرکی ٹائپل' کا نام دیا گیا۔یہ نظریہ دراصل ماہرِ نفسیات فرائڈ کے ہی نفسیاتی اصولوں سے اخذ کردہ تھا۔فرائڈ کے نظریۂ تحلیل نفسی نے پہلے ہی ادب کی افہام و تفہیم کے سلسلے میں کافی اتھل پتھل مچا رکھی تھی۔اب یونگ کی اس اصطلاح نے بھی بہت حد تک اپنی جگہ بنا لی۔یوں تو فرائڈ اور یونگ دونوں نے ہی تخلیقی عمل کی گہرائیوں کو کھنگالنے کی خوب کوشش کی تھی مگر دونوں کے نظریات میں ہلکا سا فرق ضرور تھا۔فرائڈ لاشعور کو تخلیقی عمل کا منبع قرار دیتا ہے جبکہ یونگ کے یہاں اجتماعی شعور کا تصور بھی ہے۔یونگ کے نزدیک فنکار نیوراتی اور ذہنی مریض نہیں بلکہ اجتماعی اور انفرادی زندگی کا رہنما ہے۔اس کے نزدیک ادب وہ عمل ہے جو فرد اور سماج کو نیوراتیت سے بچاتا ہے اور اسے ذہنی توازن عطا کرتا ہے۔یونگ علامات کی تفہیم کے لیے راستے نکالتا ہے اور اس کے لیے آرکی ٹائپس کا سہارا لیتا ہے۔اس کے نزدیک آرکی ٹپس کے پس پشت صدیوں پہ محیط تجربات و مشاہدات کی تکرار اور اعادہ موجود ہے۔مشاہدات کی اس تکرار کی بنیاد پر ہم مخصوص آرکی ٹاپس کے واسطے سے اپنی داخلی و خارجی زندگی کے اسرار واضح کرتے ہیں۔آرکی ٹائپ کے متعلق ناقدین کا کہنا ہے کہ یہ ادبی تھیوری کی وہ شاخ ہے جو متن میں چھپے معنی کو دریافت کرتی ہے۔

اس تلاش کے دوران وہ بار بار ابھرنے والے نمونوں، علامات، اور کرداروں کو سامنے لاتی ہے جس سے آفاقی انسان کے جذبات و تجربات نمایاں ہوتے ہیں۔یہ وہ پیٹرن ہوتے ہیں جو آرکی ٹاپس کہلاتے ہیں اور دنیا کی مختلف تہذیبوں اور ٹائم پیریڈ میں موجود ہوتے ہیں۔یہ ایک مشترکہ انسانی نفسیات کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور دنیا کو سمجھنے میں معاون ہوتے ہیں۔الغرض آرکی ٹائپل یا نخست مثالی طرزِ مطالعہ سے ہم وہ آرکی ٹاپس دریافت کرتے ہیں جو عالمی ہیں۔یہ بار بار ابھرنے والی علامات اور کردار ہیں۔یہ وہ موٹف (motif) پیش کرتے ہیں جو بنی نوع انسان کے ابتدائی تجربات کا حوالہ ہیں مثلاً کسی جانباز یا ہیرو کا سفر، ایک دانشمند بزرگ، کوئی سایہ وغیرہ۔

آرکی ٹائپ کی نمائندگی کرنے والے تنقید نگاروں کا کہنا ہے کہ انسانی حالات کے سلسلے میں ادب

،آفاقی سچائیوں کو واضح کرتا ہے۔اگر ہم بار بار ابھرنے والے ان نمونوں یا پیٹرن کو سمجھنے کی کوشش کریں تو ہم انسانی زندگی کے حالات کو بھی بہتر طور پہ سمجھ پائیں گے۔آرکی ٹائپس علامات کے ذریعہ بیان کئے جاتے ہیں اوراس طرح کے بیانیہ میں چیزیں،کردار، حالات وغیرہ صرف ادبی معنی کی ترسیل کرنے کے بجائے گہرے معنی کے حامل ہو جاتے ہیں۔اس طرح آرکی ٹائپس نفسیات سے قریب تر ہو جاتا ہے۔بالخصوص کارل یونگ کے نظریے سے جہاں وہ ایک مجموعی لاشعور یعنی Collective Unconscious کی بات کرتا ہے اور جو ایک مجموعی آفاقی آرکی ٹائپس کا حامل ہوتا ہے۔

وزیر آغا کی تنقید نگاری پہ کچھ کہنے سے پہلے اس پس منظر کو جاننا ضروری تھا۔نفسیاتی تنقید سے وزیر آغا کی وابستگی تو تھی لیکن وہ فرائڈ اور یونگ کے نظریات کو ادبی تجزیے کی خاطر ہو بہو منتقل کرنا غیر ضروری سمجھتے تھے۔اپنے مضمون 'نفسیاتی تنقید کی اہمیت' (مشمولہ: نئے تناظر) میں فرماتے ہیں کہ:

''اس بات کو فراموش نہیں کرنا چاہئے کہ ادبی تخلیق اپنی جگہ ایک منفرد اور مقصود بالذات شئے ہے اور اس کا وجود محض باہر کی کسی شئے کے وجود سے مشروط نہیں۔مراد یہ ہے کہ ادب کو محض طبقاتی کشمکش کے حوالے سے یا فرائڈ کے لا شعور یا ژنگ کے اجتماعی لاشعور کے واسطے سے پہچانا جائے تو پھر اس کا اپنا کردار مسخ ہو کر رہ جائے گا۔بے شک اک ادبی تخلیق انسانی تجربات بلکہ انسانی زندگی کے ماضی میں پھیلی ہوئی طویل حیوانی زندگی کے تجربات سے فیض یاب ہوتی ہے مگر یہ محض ان تجربات کو منتقل کرنے پر مامور نہیں۔'' (نئے تناظر۔ص:102)

درج بالا اقتباس سے اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ وزیر آغا مختلف نظریاتِ تنقید سے واقفیت رکھنا برا نہیں سمجھتے لیکن انھیں اس بات پہ اعتراض ہے کہ ادبی فن پارے کو کسی نظریے کی روشنی میں دیکھنا ضروری قرار دیا جائے۔مزید کہتے ہیں کہ:

''ادب جدید، تازہ اور پرانے انسانی تجربات سے ہم رشتہ ضرور ہے مگر وہ ان تجربات کو منتقل کرنے کے بجائے انھیں منقلب کرتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے ایک بالکل نئی شئے کو خلق کر دیتا ہے۔اگر وہ ایسا نہ کر سکے تو پھر اس کا تخلیقی عمل بے معنی ہے اور اس کی حیثیت ایک 'ذریعہ' کی ہے۔لہٰذا مارکسی یا نفسیاتی تنقید میں یہی ایک نقص ہے۔'' (نئے تناظر۔ص:102)

وزیر آغا تنقید کو تخلیقی عمل مانتے ہیں۔'تنقید اور احتساب' (1968) کے 'پیش لفظ' میں لکھتے ہیں کہ:

''میں اس سے قبل تنقید کی کئی کتابیں لکھ چکا ہوں اور اب اپنے تجربے کی بنا پر یہ کہہ سکتا ہوں کہ تنقید دو تخلیقی لمحوں کا وہ درمیانی وقفہ ہے جس میں مصنف تخلیق کی

''بازآفرینی'' میں مبتلا ہوتا ہے (گویا یہ بھی مزاجاً ایک طرح کا تخلیقی عمل ہی ہے)
شاید اسی لیے مجھے ہمیشہ یہ محسوس ہوا کہ میری تنقید میرے تخلیقی عمل سے ماخوذ
ہے، اس کی محرک ہرگز نہیں۔'' (پیش لفظ۔تنقید اور احتساب۔وزیر آغا۔ص:10)

وزیر آغا کی اس کتاب میں مختلف موضوعات پہ مقالات ملتے ہیں جن سے ان کی تنقیدی بصیرت کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ ابتدائی دنوں میں انھوں نے زیادہ تر تنقیدی مضامین لکھے اور پھر انھیں یکجا کر کے شائع کر دیا۔ یہ کوئی نئی اور عجیب بات نہ تھی۔ زیادہ تر ناقدین اسی طور پہ تنقید کی دنیا میں وارد ہوتے ہیں۔ بعد ازاں کسی مستقل موضوع پہ ان کا تنقیدی جوہر مزید نمایاں ہوتا ہے۔ مثلاً وزیر آغا نے اردو ادب میں طنز و مزاح (پہلی اشاعت: 1958)، تخلیقی عمل (1975) اردو شاعری کا مزاج (دوسرا ایڈیشن: 1978)، نظمِ جدید کی کروٹیں (دوسرا ایڈیشن: 2011)، تنقید اور جدید اردو تنقید (1989) وغیرہ یک موضوعی کتابیں لکھیں۔ آغا صاحب نے ان کتابوں میں بڑی یکسوئی سے اردو ادب کے مختلف موضوعات کا جائزہ لیا ہے۔ طنز و مزاح پہ ان کی کتاب تحقیقی نوعیت کی ہے لیکن تنقید سے مکمل طور پہ صرفِ نظر نہیں کرتے۔ 'انشائیہ کی بنیاد' بھی ان کی اہم کتاب ہے۔

وزیر آغا کی جن دو کتابوں کو کافی شہرت ملی وہ 'اردو شاعری کا مزاج' اور 'نظمِ جدید کی کروٹیں' ہیں۔ اردو شاعری کا مزاج 1965ء میں شائع ہوئی تھی۔ سجاد نقوی نے پیش لفظ میں اسے 'ہنگامہ خیز تصنیف' بتایا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ

''اردو تنقید کو تدریسی قلعہ بندی کے تنگ و تاریک خول سے باہر نکال کر
انفرادیت، امیج، مطالعہ اور اوریجنلیٹی سے روشناس کیا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھئے
تو یہ اردو ادب کی چند بڑی بڑی کتابوں میں شامل کئے جانے کے لائق ہے۔''
(پیش لفظ۔اردو شاعری کا مزاج۔نقشِ ثانی: 1978)

سجاد نقوی آغا صاحب کی کتاب پہ مزید تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ انھوں نے اردو شاعری کو تہذیبی پس منظر میں رکھ کر دیکھنے کے لیے تہذیبی آویزش کی کئی سطحوں کو اجاگر کیا ہے اور وہ سطحیں نفسیاتی، حیاتیاتی، فلسفیانہ، وغیرہ ہیں۔ انھوں نے دو قدیم تہذیبوں کی آویزش سے بھی بحث کی ہے۔ اس ثنویت کو ثابت کرنے کے لیے وزیر آغا نے اس کتاب کے ایک باب بعنوان ''ثنویت کے چند روپ'' میں اس پر مفصل بات کی ہے۔ ان کی گفتگو اس نکتے سے شروع ہوتی ہے کہ کائنات اور اس کے ہر جز و میں دو مخالف قوتیں ایک دوسری سے متصادم ہیں مثلاً روشنی اور تاریکی، زندگی اور موت، روح اور مادہ، اہرمز اور اہرمن وغیرہ۔ لیکن یہ بھی اپنی جگہ ایک اٹل حقیقت ہے کہ عموماً ان قوتوں کی باہمی آویزش کو تمام تر اہمیت تفویض ہوئی ہے۔ آغا صاحب کا کہنا ہے کہ یہ قوّتیں ایک دوسری کو کروٹ بھی دیتی ہیں اور ایک دائرے کو وجود میں لاتی ہے۔ اس فلسفے کو بیان کرنے میں انھوں نے کافی عرق ریزی سے کام لیا ہے اور اس کائناتی نظام میں یہ ثنویت کس کس طرح سے کہاں کہاں

مصروفِ عمل ہے، اس پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اپنے عہد میں غالب نے بھی اسی تصور کے تحت لکھا ہوگا

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزہ کیا

ثنویت کی یہ بحث کم و بیش ڈیڑھ سو صفحات پر محیط ہے۔ ثنویت پہ اپنی اس گفتگو سے متعلق وہ خود ہی کہتے ہیں کہ اس مضمون میں انھوں نے برِصغیر کے سارے ثقافتی اور تہذیبی پس منظر پہ سیر حاصل گفتگو کر لی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ اردو شاعری کے مزاج سے آشنا ہونے کے لیے اس برِصغیر کے سارے ثقافتی اور تہذیبی منظر کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ ان کی اس بحث کا نچوڑ یہ ہے کہ 'شعر کا مزاج دراصل دھرتی کے مزاج سے تشکیل پذیر ہوتا ہے۔ پھر دھرتی کے مزاج کے بھی دو رُخ ہیں۔ مزید برآں

> ''ایک وہ جو اس کے بنیادی اوصاف سے عبارت ہے اور جس میں اس کی باس، ذائقہ، خنکی یا گرمی از خود منتقل اور ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ دوسرا وہ رخ ہے جو بیرونی اثرات کے تحت ابھرتا ہے۔ اور دھرتی کے مزاج میں ایک نئی سطح کا اضافہ کر دیتا ہے۔ کسی ملک کی شاعری نہ صرف دھرتی کے بنیادی اوصاف کی عکاس ہوتی ہے بلکہ باہر سے آئی ہوئی کروٹوں کو بھی خود میں سمو لیتی ہے۔'' (اردو شاعری کا مزاج۔ص:171)

اس کے بعد وہ 'اردو شاعری کا مزاج' پر تفصیلی گفتگو کا آغاز کرتے ہیں۔ اس ذیل میں انھوں نے اردو گیت، اردو غزل اور اردو نظم کا مفصل جائزہ لیا ہے۔ 'حاصلِ مطالعہ' کے عنوان سے انھوں نے جو کچھ بھی لکھا ہے، وہ اردو شاعری کی ان تین اصناف کے مطالعے سے حاصل ہونے والے تجربات کا عرق ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ جس تہذیب کو انھوں نے ان تین اصناف کے ذریعہ سمجھا وہ دراصل ایک عظیم ارضی تہذیب ہے جو افریشیا کے اس خطۂ زمین سے متعلق تھی جس میں عراق، ہندوستان، مصر اور ایران وغیرہ کی تہذیبیں شامل تھیں۔ بقول وزیر آغا:

> ''بحیثیتِ مجموعی یہ ایک ٹھہری ہوئی تہذیب تھی اور اس کا نہایت گہرا رشتہ زمین کے ساتھ تھا۔ اس سے جب وسطی ایشیا کے خانہ بدوش قبائل متصادم ہوئے تو اس کے بطن میں وہ ہیجان پیدا ہوا جس نے ہندوستان اور مشرقِ وسطیٰ کے بیشتر مذاہب، فلسفیانہ افکار اور ثقافتی مظاہر کو پیدا کیا۔ چنانچہ میں اب اس عظیم تہذیبی تصادم کا جائزہ لینے پر مجبور ہو گیا۔'' (اردو شاعری کا مزاج۔ص:444)

وزیر آغا جب بھگتی تحریک پہ بات کرتے ہیں تو وہ ہندوستان کی اُس تہذیب کو مدنظر رکھتے ہیں جس میں آریائی اور دراوڑ تہذیب کا امتزاج تھا۔ انھوں نے اردو میں بھگتی تحریک اور اس کے زیرِ اثر ہونے والی شاعری کے بارے میں بتاتے ہوئے یہ کہنا ضروری سمجھا کہ ہندوستانی معاشرہ مزاجاً مادری ہے۔ کہتے ہیں کہ:

''بھگتی تحریک کی شاعری پر ایک اجمالی نظر ڈالیں تو اس کے چند ایک بنیادی اوصاف ابھرے ہوئے دکھائی دیں گے۔ مثلاً ایک یہ کہ اس میں جنگل کی سی گہرائی ہے اور اسی لیے اس کی فضا نیم تاریک، نیم شعوری اور والہانہ ہے۔ دوسرا یہ کہ جنگل کے اثرات کے تحت اِس شاعری نے بالعموم عورت کی طرف سے اظہارِ جذبات کی صورت اختیار کی ہے۔ ہندوستانی معاشرہ مزاجاً مادری ہے اس لیے یہ قطعاً غیر اغلب نہیں کہ جب اس نے اپنے اصل مزاج کو شعر میں ڈھالا تو اس میں ایک حد تک نسوانیت سرایت کر گئی۔ چنانچہ بھگتی تحریک کی شاعری بحیثیتِ مجموعی عورت کی آواز ہے اور اس میں جہاں کہیں مرد کی آواز ابھری ہے اس پر بھی نسوانیت، لہجے کی غنائیت اور جذبے سے ہم آہنگ رہنے کا رجحان غالب ہے۔ پھر اس شاعری میں جسم اور اس کے تقاضوں کو بھی بڑی اہمیت ملی ہے۔''

(اردو شاعری کا مزاج۔ ص:163)

اردو شاعری کے مزاج کو سمجھنے کے لیے وزیر آغا نے وہی طریقہ اپنایا جو انھیں مناسب لگا۔ جن نفسیاتی مباحث کی روشنی میں وہ اپنا مافی الضمیر بیان کر سکتے تھے، انھوں نے کیا۔ مگر بہتر ہوتا اگر وہ ان نفسیاتی مباحث میں اس درجہ نہ الجھتے کہ اصل موضوع ہی پیچھے رہ جائے۔ کہیں کہیں ان کی بحث اصل موضوع سے الگ جا پڑی ہے۔ اردو کے دوسرے نقادوں نے ان باتوں کی گرفت بھی کی ہے۔ مثلاً فضیل جعفری کو ہی لیجیے۔ وہ تنقید تو لکھتے ہی تھے لیکن تنقید کی تنقید بھی لکھتے ہیں۔ وزیر آغا کے سلسلے میں ان کی تنقید مدلل تو ہے لیکن اگر انھوں نے اپنے لہجے کی کاٹ اور تلخی سے گریز کیا ہوتا تو ان کی نقادانہ اہمیت میں کوئی فرق نہ آ جاتا۔ وزیر آغا پر ان کا یہ الزام کہ انھوں نے صرف یونگ کو ہی اردو تنقید پر لادنے کی کوشش کی ہے، بے بنیاد ہے۔ وزیر آغا پر جعفری صاحب کا مضمون توصیفانہ نہ ہو سکتا تھا، تو نہ سہی، لیکن اتنا تلخ نہ ہوتا تو اچھا تھا۔ دراصل اردو تنقید کی تاریخ میں ایک وقت ایسا بھی آیا تھا جب چند نقادوں نے ادب اور تنقید پہ پہرے بٹھا دئے تھے۔ ان کے سر پہ تو مغربی مصنفین کا جادو سر چڑھ کر بول رہا تھا۔ کچھ اردو شعرا و ادبا ان نقادوں کے بنائے ہوئے چوکھٹوں میں سمانے کی کوشش میں لگے تھے تا کہ موجودہ معیار کی ہم نوائی کر سکیں۔۔ پچھلے صفحات میں تنقیدی دبستانوں کے نام دئے جا چکے ہیں۔ ادب کو ادبی پیمانے سے ہی ناپا جانا چاہئے لیکن اگر سماجی سروکار نمایاں ہو تو سماجیات سے حوالے دینے ہی پڑتے ہیں۔ اسی طرح نفسیات، جمالیات، وغیرہ بھی ادب کو سمجھنے کے لیے ایک آلے کے طور پر ستعمال ہوئے ہیں۔ شیکسپیر پہ لکھنے والے مصنف Stephen Cohen نے New Formalism سے متعلق گفتگو کے دوران یہ بتانا ضروری سمجھا کہ بلا شبہ ادبی تنقید کے دوران ہیئتی اصولوں کو مدِ نظر رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ عصری تقاضوں کو بھی دھیان میں رکھنا چاہئے ورنہ شیکسپیئر کو سمجھنا مشکل ہوگا۔ جب ہم ادب پارے کی ہیئت کو دھیان میں

رکھتے ہیں تو اس کی تاریخی شناخت آسان ہو جاتی ہے۔

وزیر آغا کی ایک اور کتاب ''نظمِ جدید کی کروٹیں'' کو کافی شہرت حاصل ہوئی۔اس کتاب میں آپ نے مختلف نظم گو شعرا کو ایک عنوان سے باندھا ہے اور پھر اسی عنوان کے تحت ان کے فن کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔مثلاً اقبال: فطرت پرستی کی مثال، ن۔م۔راشد: بغاوت کی ایک مثال، میراجی: دھرتی پوجا کی ایک مثال، وغیرہ۔

اس کتاب کی شروعات صلاح الدین احمد کے دیباچے سے ہوتی ہے۔اس کے بعد وزیر آغا کا ایک دیباچہ اور ایک مضمون ہے جو'نظم اور اس کا پس منظر'کے عنوان سے ہے۔اس میں آغا صاحب فرماتے ہیں کہ:

> ''بحیثیتِ مجموعی، نظم کو مغرب میں فروغ حاصل ہوا ہے جب کہ غزل صرف 'مشرق' کی پیداوار ہے۔ایسا کیوں ہے؟ اس سوال کو محض اتفاق پر محمول کر کے مسترد تو نہیں کیا جا سکتا کیونکہ ہر صنفِ ادب نہ صرف شخصیت کا بے محابا اظہار ہے بلکہ اپنے ماحول، زندگی، جغرافیائی حالات اور ان کے اثرات کو بھی پیش کرتی ہے۔یہی نہیں بلکہ ہر صنفِ ادب دراصل اپنے ماحول کی پیداوار ہوتی ہے اور اس کا مزاج اور پیکر اپنے ماحول کا دستِ نگر رہتا ہے۔''
>
> (نظمِ جدید کی کروٹیں۔ص:19)

کچھ حد تک وزیر آغا کی ان باتوں سے اتفاق کیا جا سکتا ہے لیکن اس پیراگراف میں کہی گئیں ساری باتوں سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا۔مثلاً مغرب میں نظم کو فروغ حاصل ہونے کی نشانیاں اٹھارویں صدی کے اواخر اور انیسویں صدی کی ابتدا میں محسوس کی جا سکتی ہیں تاہم مشرق میں قلی قطب شاہ(1612-1565) اور نظیر اکبر آبادی(1830-1735) کی نظمیں بہت پہلے مشہور ہو چکی تھی۔بھلے ہی قلی قطب شاہ کا دیوان بعد میں دستیاب ہوا لیکن نظیر اکبر آبادی کی شاعری تو اشاعت کی منزلوں سے گزرنے سے کہیں پہلے بازاروں میں مقبول ہو چکی ہوتی تھی۔اگر مشرق میں نظم کو دیر سے فروغ حاصل ہوا تو اس کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ غزل کا دور دورہ تھا اور مشاعروں کی روایت توانا تھی۔ویسے آپ درباروں میں پڑھے جانے والے قصائد کو موضوع کے اعتبار سے غزل نہیں کہہ سکتے تھے، نہ ہی مثنوی کو۔آج جن معنوں میں نظم کو'نظم' کہتے ہیں، ان دنوں منظوم شاعری نظم کہلاتی تھی البتہ اس کی اصناف الگ ہوتی تھیں۔مغربی تنقید نگار ولیم ہنری ہڈسن نے نظم کی دو قسمیں 'شخصی وغیر شخصی' بتائی ہیں۔وہ کہتا ہے کہ پہلی قسم کی شاعری وہ ہے جس میں شاعر اپنے اندرون میں اترتا ہے اور اپنی وجہ تحریک کو ڈھونڈتا ہے، اپنے تجربات سے متصل چیزوں پہ غور کرتا ہے، اپنے خیالات و تجربات کا تجزیہ کرتا ہے، پھر انھیں اپنی شاعری میں سموتا ہے۔دوسری قسم وہ ہے جس میں انسان اپنے سے باہر کی دنیا کو دیکھتا ہے، اس میں پیش آنے والے تجربات سے نتائج اخذ کرتا ہے، پھر انھیں اپنی شخصیت سے ہم آمیز کر کے پیش کرتا ہے۔لیکن ہڈسن

یہ بھی کہتا ہے کہ ان دوقسموں کے درمیان کوئی لکیر نہیں کھینچی جاسکتی۔

" The boundary-lines between these two divisions cannot, of course be, drawn with absolute precision, and in much poetry, especially in our extremely composit modern poetry, personal and impersonal elements continually combine." (A introduction to the study of literature, p:96)

وزیر آغا نے 'نظمِ جدید کی کروٹیں' میں اردو نظم کا جائزہ لیتے ہوئے جغرافیائی حالات، تاریخی واقعات، کشمکش وتصادم کو اہمیت دیتے ہوئے فرد کی پہچان پہ نظر ڈالی اور اسے بحیثیت ایک کردار زندہ پایا۔انھوں نے موسمی تغیرات کے سبب مشرق ومغرب کے کرداروں میں بڑا فرق محسوس کیا۔ یہ تفریق غزل ونظم میں نظر آنے والی تفریق کا ذریعہ بنتی ہے۔وہ اپنی بحث کو ان جملوں پہ ختم کرتے ہیں کہ

''بحیثیتِ مجموعی غزل، سماج اور اور سماج کی اجتماعی قدروں کی آئینہ دار ہے لیکن نظم شخصیت اور روح کو پیش کرتی ہے۔سماج بدلتا ہے اور ہر آن بدل رہا ہے لیکن شخصیت اور روح کی بنیادیں بہت گہری ہیں۔غزل کو اس لیے آج ایک خطرے کا سامنا ہے اور نظم اسی لیے آج انکشاف اور دریافت کی ایک نئی سرزمین میں اپنا قدم رکھ رہی ہے۔'' (نظم جدید کی کروٹیں۔ایڈیشن:2011۔ص:24)

قاری کو وزیر آغا کے تصورات سے اتفاق ہو یا اختلاف، انھوں نے اسی نظریے کے تحت تقریباً بارہ شاعروں کی نظم گوئی کا جائزہ لیا ہے۔درج ذیل اقتباسات ملاحظہ فرمائیں۔

''فطرت کی طرف رجحان اقبال کے ابتدائی رجحانات میں سے ہے اور ایک خاص مقام کے بعد اس رجحان کی شدت انحطاط پذیر ہوگئی ہے۔فی الواقعہ جب تک اقبال کو کوئی ایسی منزل نظر نہیں آئی تھی جس کی طرف وہ اپنے تمام عزائم کا رخ موڑ سکتے، وہ فطری مناظر کے قریب جاکر اپنے ذہنی خلفشار کا مداوا تلاش کرنے کی کوشش کرتے تھے۔'' (اقبال: فطرت پرستی کی ایک مثال)

''محبت کو جنسی لذت کے حصول تک محدود کرکے اور خواب وخیال کی غیر مادّی دنیا کے مقابلے میں گزرتے ہوئے لمحے کی'' ٹھوس مادیت'' کو اہمیت دے کر راشد نے صرف محبت کے سلسلے میں ماحول کے عام رجحانات سے بغاوت کی ہے بلکہ اس نقطۂ نظر کی بھی نفی کی ہے جو مشرق میں زمانۂ قدیم سے رائج رہا ہے

اور جس کے تحت گزرتا ہوا لمحہ سرابِ محض ہے۔‘‘(ن۔م۔راشد: بغاوت کی ایک مثال)

’’اردو نظم میں میرا جی وہ پہلا شاعر ہے جس نے محض رسمی طور پر ملکی رسوم، عقائد اور مظاہر سے وابستگی کا اظہار نہیں کیا اور نہ مغربی تہذیب سے ردِ عمل کے طور پر اپنے وطن کے گن گائے ہیں بلکہ جس کی روح دھرتی کی روح سے ہم آہنگ اور جس کا سوچنے اور محسوس کرنے کا انداز قدیم ملکی روایات، تاریخ اور روایات سے مملو ہے۔ دوسرے لفظوں میں میرا جی نے ایک بھگت، درویش یا جان ہار پجاری کی طرح اپنی دھرتی کی پوجا کی ہے۔‘‘(میرا جی: دھرتی پوجا کی ایک مثال)

درج بالا اقتباسات سے اس بات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ وزیر آغا نے اردو ادب کو سمجھنے کے لیے کئی علوم سے استفادہ کیا ہے۔ البتہ ادب کی فہیم کے لیے انھوں نے نہ صرف علم نفسیات کے ذیلی علوم سے استفادہ کیا ہے بلکہ سماجیات کو بھی ذہن میں رکھا ہے۔

سچ تو یہ ہے کہ وزیر آغا اپنے دور کے ایک ایسے نقاد گزرے ہیں جنھوں نے مختلف علوم کا بھرپور مطالعہ کیا تھا۔ ان کے مطالعے نے ان کے تنقیدی رویے کو کئی جہات عطا کئے۔ ایک نقاد کو اپنے فرض کے تئیں پر خلوص ہونا چاہئے تو وزیر آغا نے اپنے موقف کو بارہا واضح کیا ہے۔ اس کوشش میں اردو کے دوسرے ناقدین کو محض اس وجہ سے ان کی تنقید میں خامیاں نظر آتی ہیں کہ وہ اکثر موضوع سے بھٹک جاتے ہیں اور مختلف موضوعات کو الجھا دیتے ہیں۔ اس ضمن میں صرف اتنا ہی کہا جاسکتا ہے کہ وزیر آغا نے اگر دوسرے موضوعات کو اپنی تنقید میں اس حد تک جگہ نہ دی ہوتی تو بہتر ہوتا اور ان کی تنقید دوسروں کی نظر میں اس درجہ مغلق نہ ہوتی۔ تمام خامیوں کے باوجود وزیر آغا کا شمار بیسویں صدی کے اہم نقادوں میں شامل نہ کرنے سے اردو تنقید کی تاریخ ادھوری رہے گی۔

رفیق سندیلوی

# وزیر آغا کا کلچرل شعور

تہذیبی شعور اور تنقیدی بصیرت جب کسی ایک شخصیت میں یکجا ہو جائیں تو وہ محض نقاد نہیں رہتا، ایک فکری روایت کا امین بن جاتا ہے۔ اردو تنقید میں ڈاکٹر وزیر آغا کی حیثیت کچھ ایسی ہی ہے۔ ان کی تحریریں نہ صرف فنِ تنقید کے نئے امکانات کی نشان دہی کرتی ہیں بلکہ انسانی تہذیب، اساطیر، ثقافت، جمالیات اور نفسیات جیسے متنوع موضوعات کو آپس میں جوڑ کر ایک نئی فکری جہت کو جنم دیتی ہیں۔ وہ ادب کو زندگی کے کلچر سے جدا نہیں کرتے بلکہ اسے اس کے عمیق تر معنوں میں دیکھنے پر اصرار کرتے ہیں۔ ان کے ہاں تنقید ایک مجرد تجزیاتی عمل نہیں بلکہ ایک ایسا امتزاجی رویہ ہے جو مختلف علوم وفنون کی سرحدوں کو عبور کرتا ہوا تخلیق اور قاری کے بیچ ایک زندہ ربط پیدا کرتا ہے۔ یہی امتزاجی رجحان اور کلچرل شعور ان کی فکری شخصیت کے وہ پہلو ہیں جو ان کے تنقیدی کارناموں کو جداگانہ اور معتبر بناتے ہیں۔ اردو تنقید میں وزیر آغا کا نام ایک ایسے مفکر اور نقاد کے طور پر ابھرتا ہے جس نے ادب، تہذیب اور نفسیات کو ایک دوسرے سے ہم آہنگ کر کے نہ صرف تنقید کا دائرہ وسیع کیا بلکہ قاری کے فکری تجربے کو بھی گہرائی بخشی۔ ان کے ہاں جو چیز سب سے نمایاں طور پر سامنے آتی ہے وہ ہے ان کا کلچرل شعور......یعنی تہذیبی، روحانی اور تخلیقی عوامل کو سمجھنے، پرکھنے اور اس کے تنقیدی اظہار کی ایک پختہ اور مربوط آگہی۔

وزیر آغا تہذیب کو محض ماضی کی جھلک یا رسم و رواج کا مجموعہ نہیں سمجھتے، اسے ایک زندہ اور تخلیقی عمل تصور کرتے ہیں جو فرد کے اندرونی تجربے، روحانی سفر اور اجتماعی شعور کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ان کے نزدیک تہذیب کا اصل جوہر اس کی ارتقائی قوت میں ہے جو ہر زمانے میں انسان کو اس کے باطن سے جوڑتی ہے اور اس کے وجود کو نئے معانی عطا کرتی ہے۔ ان کی فکر میں کلچر جمالیاتی یا مادی مظہر نہیں، روحانی بیداری اور فکری شناخت کا ذریعہ ہے۔ وہ فرد اور سماج کو ایسی مربوط اکائیاں سمجھتے ہیں جو ایک دوسرے کی نفسیاتی اور تہذیبی ساخت کو متاثر کرتی ہیں۔ اسی لیے ان کے ہاں فرد کی تخلیقی قوت، خواب دیکھنے کی صلاحیت اور نئی راہوں کی تلاش کو تہذیبی احیا کا مرکز قرار دیا جاتا ہے۔ ان کے نزدیک جب کوئی تہذیب جمود کا شکار ہوتی ہے تو اس کے اندر سے کوئی تخلیقی آواز ابھرتی ہے جو اسے ایک نئے شعور، نئی جمالیات اور نئی معنویت سے ہمکنار کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریروں میں کلچرل شعور محض ایک فکری پس منظر نہیں بلکہ ایک حرکی قوت بن کر ابھرتا ہے جو نہ صرف

ماضی سے جڑتی ہے بلکہ حال کو معنی دیتی ہے اور مستقبل کے امکانات کو روشن کرتی ہے۔ ان کے لیے تہذیب صرف تاریخ نہیں، ایک جاری مکالمہ ہے جس میں فرد اور سماج ہر لمحہ اپنی قدروں، خوابوں اور شناخت کو نئے سرے سے دریافت کرتے ہیں۔

وزیر آغا انسانی معاشرے میں بیداری، ربط، دریافت اور ارتقا جیسے تصورات کو اخلاقی اقدار سے آگے تہذیبی بقا کے اجزائے ترکیبی خیال کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک فرد کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ وہ اپنے اندر چھپی ہوئی تخلیقی صلاحیت کو پہچانے اور اسے اس طرح بروئے کار لائے کہ خود کو بھی اور اپنے گرد و پیش کی دنیا کو بھی ایک نیا شعور دے سکے۔ یہی شعور ان کے ہاں تہذیب کی اصل روح ہے۔ یہ کلچرل شعور اس بات کی طرف متوجہ کرتا ہے کہ ایک سچی تہذیب وہی ہے جو مسلسل حرکت میں ہو، جو جمود سے لڑے اور جو اپنے زمانے سے ہم آہنگ ہو کر بھی اپنی داخلی سچائی سے منسلک رہے۔ یہی نقطۂ نظر ان کی تنقیدی بصیرت کو محض ادب کے دائرے تک محدود نہیں رکھتا، اسے ایک تہذیبی تجربے میں ڈھال دیتا ہے۔۔

کلچر، وزیر آغا کے فکری نظام کا نہ صرف ایک بنیادی ستون ہے بلکہ ان کی تنقیدی اور فکری کاوشوں میں یہ ایک ایسا تسلسل ہے جو مختلف زاویوں سے ابھرتا ہے، پھیلتا ہے اور نئی جہات اختیار کرتا ہے۔ ان کی نگاہ میں کلچر جامد مظہر نہیں، ایک ارتقائی عمل ہے جو ادب، فن و فکر اور تہذیب کے تمام پہلوؤں میں زندگی کی گہری معنویت کو اجاگر کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریروں میں کلچر محض ایک موضوع نہیں، ایک زندہ تجربہ بن کر سامنے آتا ہے۔ اپنی تنقید نگاری کے آغاز میں ہی وزیر آغا نے کلچر کی اہمیت کو محسوس کیا۔ ابتدا میں انھوں نے فیض احمد فیض کے تناظر میں جب شاعری کے ''انجماد'' کی بات کی تو دراصل وہ اس امر کی طرف اشارہ کر رہے تھے کہ کلچر جب جمود کا شکار ہوتا ہے تو اس کے اثرات فن پر بھی مرتب ہوتے ہیں۔ وہ شاعری میں نمو، تخلیقی توانائی، اور نئی راہوں کی تلاش کو کلچرل مظاہر سے جوڑتے ہیں۔ ان کے نزدیک جب شاعر کا رابطہ اپنی تہذیب کی روح سے ٹوٹتا ہے تو اس کی شاعری میں بھی ایک داخلی سرد مہری آ جاتی ہے۔ اسی تصور کو انھوں نے بعد میں ''اردو شاعری کا مزاج'' میں زیادہ گہرائی اور پختگی کے ساتھ پیش کیا۔ یہاں وہ اردو شاعری کے مختلف اصناف، غزل، نظم اور گیت کے ذریعے اس بات کا مطالعہ کرتے ہیں کہ کس طرح ہندوستانی کلچر کی تہذیبی کروٹیں اور روحانی ارتقا ان ادبی صورتوں میں جھلکتا ہے۔ وہ شاعری کے فنی سانچوں میں کلچر کے پیٹرن کو تلاش کرتے ہیں اور دکھاتے ہیں کہ کس طرح ادب تہذیب کی زبان بن جاتا ہے۔

وزیر آغا نے کلچر اور تہذیب کے باہمی تعلق کو بھی اپنی تنقیدی نظر سے پرکھا۔ انھوں نے اس فرق کو نمایاں کیا کہ ''کلچر'' ایک زندہ تخلیقی تجربہ ہے جو انسان کے لاشعور، جذبات، خوابوں اور روحانی اضطراب سے جڑا ہوا ہوتا ہے جب کہ ''تہذیب'' زیادہ تر رسموں، روایتوں اور ادارہ جاتی ڈھانچوں کا نام ہے۔ اس فرق کو واضح کر کے وہ کلچر کو انسانی روح کے قریب تر لے آتے ہیں۔ کلچر کے اس تصور کو انھوں نے فلسفیانہ گہرائی میں اقبال کے

تناظر میں بھی برتا۔ ''تصوراتِ عشق وخرد'' کے تحت وزیر آغا نے اقبال کے ہاں عشق کو تخلیقی تحریک اور خرد کو اس تحریک کا شعوری اظہار قرار دیا۔ یہاں بھی کلچر ایک تخلیقی مظہر کے طور پر سامنے آتا ہے جو فرد کو محض ماضی کے سائے میں زندہ رکھنے کے بجائے اسے نئی معنویت عطا کرتا ہے۔ ان کے تجزیے میں عشق صرف ایک روحانی واردات نہیں بلکہ ایک کلچرل توانائی ہے جو فرد کو بیدار کرتی ہے، اسے اس کے تہذیبی جوہر سے جوڑتی ہے اور نئے امکانات کی طرف لے جاتی ہے۔ اسی سلسلے میں وزیر آغا نے شپنگلر کے نظریات پر بھی تنقیدی نظر ڈالی جنھوں نے مشرقِ وسطیٰ کے مذاہب یہودیت، زرتشت، عیسائیت اور اسلام کو ''مجوسی کلچر'' کا ایک مشترکہ حصہ قرار دیا تھا لیکن وزیر آغا کے مطابق شپنگلر نے اس کلچر کی روح کو نہ پہچانا، نہ اس کی تخلیقی وحدت کو پوری طرح سمجھا۔ وزیر آغا کی فکر میں کلچر صرف اشتراکِ مذاہب یا رسوم ورواج کا نام نہیں، ایک ایسی داخلی ہم آہنگی ہے جو ارض وسما کو تخلیقی رشتے میں باندھ دیتی ہے۔ وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ اسلامی کلچر، اگرچہ مجوسی کلچر سے فکری طور پر ہم آہنگ ہوسکتا ہے لیکن اس کی امتیازی روح اور عملیت اسے ایک جداگانہ شناخت عطا کرتی ہے۔ ان کے نزدیک اقبال کا اصل کارنامہ یہی ہے کہ انھوں نے اس فرق کو محسوس کیا، اسے بیان کیا اور اس خلا کو پُر کیا جو مغربی اور مشرقی (خصوصاً اسلامی) کلچر کے درمیان قائم کیا گیا تھا۔ وزیر آغا نے یہ نکتہ اُجاگر کیا کہ جس حرکت، ولولے اور خود آگہی کا اظہار مغربی کلچر میں ہوتا ہے، وہ دراصل اسلامی کلچر کی توسیع ہے نہ کہ اس کا تضاد۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ وزیر آغا کے کلچرل شعور میں ''مشرق'' اور ''مغرب'' کی تفریق محض جغرافیائی یا تہذیبی نہیں بلکہ فکری اور تخلیقی سطح پر ایک مکالمہ ہے۔

یہ تمام پہلو اس بات کا ثبوت ہیں کہ وزیر آغا کا کلچرل شعور ایک عمیق، تخلیقی اور بیدار ذہن کا عکاس ہے جو تہذیب کو نہ تو ماضی پرستی میں دفن کرتا ہے، نہ ہی جدیدیت کے دھارے میں بہا دیتا ہے بلکہ اسے ایک جاری، متحرک اور زندہ تجربہ بنا کر پیش کرتا ہے۔ ان کے ہاں کلچر نہ صرف انسانی شناخت کا بنیادی حوالہ ہے بلکہ ایک ایسا آئینہ بھی ہے جس میں فرد اپنے وجود، اپنے زمانے اور اپنے امکانات کو پہچان سکتا ہے۔

وزیر آغا کے فکری نظام میں کلچر ایک محض لسانی یا تہذیبی اصطلاح نہیں، ایک زندہ، پیچیدہ اور کثیر الابعاد عمل ہے جو انسانی وجود، ذہنی ساخت، فطرت، معاشرت اور تاریخ سے گہرا تعلق رکھتا ہے۔ ان کی کلچرل فکر کا ایک اہم زاویہ پاکستانی کلچر سے متعلق اُن کا تنقیدی رویہ ہے جو نہ صرف یہ کہ دانشورانہ احتیاط کا مظہر ہے بلکہ ایک گہرے فکری تجزیے پر بھی مبنی ہے۔ وزیر آغا نے ان مفروضوں کو چیلنج کیا جو پاکستانی کلچر کو ایک مکمل اور واضح تشکیل شدہ حقیقت کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ ایک غیر حقیقی دعویٰ ہے کہ پاکستانی کلچر کو پورے خدوخال کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے جیسے کوئی شعبدہ باز ہیٹ سے خرگوش نکال کر دکھا دے۔ ان کے خیال میں پاکستانی کلچر اب بھی تشکیل کے مراحل میں ہے......ایک ایسا کلچر جو اپنی جڑیں تلاش کر رہا ہے، اپنی شناخت کو گہرائی سے محسوس کر رہا ہے اور اب بھی اندرونی سطح پر کشمکش کا شکار ہے۔ اس صورت حال میں وزیر آغا

فیض احمد فیض، جمیل جالبی، کرار حسین، اور انتظار حسین جیسے دانشوروں کی آراء کو بھی تنقیدی نگاہ سے دیکھتے ہیں جنھوں نے پاکستانی کلچر کی بحث میں اپنے فکری تحفظات یا نظریاتی وابستگیوں کی بنیاد پر کچھ الجھاؤ پیدا کیا۔ ان کے نزدیک ایسے تصورات میں ابہام، عدم وضاحت اور فکری کنفیوژن کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ وزیر آغا کے نزدیک جغرافیائی حدود سے زیادہ اہم بعض اوقات سیاسی اور نفسیاتی سرحدیں ہوتی ہیں جو کسی قوم یا ثقافت کی تشکیل میں فیصلہ کن کردار ادا کرتی ہیں۔ ان کا یہ نکتہ اس اعتبار سے بہت معنی خیز ہے کہ وہ پاکستانی کلچر کو صرف ایک جغرافیائی مظہر نہیں سمجھتے، اسے ایک نفسیاتی، تاریخی، سماجی اور شعوری تجربے کے طور پر دیکھتے ہیں جو اب بھی نشو ونما کے مراحل میں ہے۔ گو کہ انھوں نے اقتصاد اور سیاست کی قوتوں اور کلچر کی تخلیقی توانائی کے درمیان آویزش یا رقابت کو براہ راست مسئلہ نہیں بنایا لیکن ان کی تنقید میں یہ شعور موجود ہے کہ معاشی و سیاسی عوامل کس طرح ثقافتی سمتوں پر اثر انداز ہوتے ہیں اور کلچر کیسے ان اثرات کے باوجود اپنی انفرادی، تخلیقی راہ تلاش کرتا ہے۔

وزیر آغا کا انداز رومانوی ہے نہ ہی قومی جوش سے لبریز بلکہ ایک دانشمندانہ توازن اور فکری گہرائی کا حامل ہے۔ ان کے مطابق پاکستانی کلچر اگرچہ ابھی ایک واضح اکائی کی صورت میں سامنے نہیں آیا لیکن اس کی ہیولائی شکلیں، اس کی ابتدائی جھلکیاں اور اس کی متحرک روایات ضرور ابھر رہی ہیں۔ وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ پاکستانی کلچر اپنی تشکیل میں ہے لیکن اس تشکیل میں ایسے رجحانات بھی شامل ہیں جو مستقبل میں اس کی شناخت کا لازمی حصہ بن سکتے ہیں۔ اسی تناظر میں وہ پاکستانی کلچر کو صرف ایک ''ملکی کلچر'' کے طور پر نہیں، ایک ''انسانی کلچر'' کے دائرے میں رکھ کر پرکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک کلچر کی تشکیل میں صرف ریاستی عوامل یا ادارے ہی نہیں، فرد، اس کی جبلتیں، اس کی ذہنی ساخت، اس کی روحانی طلب اور اس کا فطرت سے تعلق بھی کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔ وہ علاقائی ثقافتوں کو پاکستانی کلچر کے بنیادی اجزاء کے طور پر لیتے ہیں اور ان کے باہمی اختلاط کو ایک فطری، حیاتیاتی عمل تصور کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ پاکستانی کلچر میں جو بھی نمو ہو رہی ہے، وہ نیچر (فطرت) اور کلچر (ثقافت) کے باہمی انسلاک سے ہو رہی ہے۔ یہ عمل محض بیرونی اشتراک سے نہیں انسانی دماغ کی اندرونی ساخت سے ہم آہنگ ہے۔

وزیر آغا کی یہ رائے نہایت اہم ہے کہ کلچر کا بنیادی کھیل ''نشو ونما'' کا ہے۔ یعنی کلچر کسی جامد تصور یا مکمل شدہ اکائی کا نام نہیں بلکہ ایک ارتقائی مظہر ہے جو وقت، فضا، ماحول، اور انسانی رویوں کے ساتھ مسلسل بدلتا ہے۔ اسی لیے وہ پاکستانی کلچر کو ایک جامد حقیقت کے طور پر نہیں، ایک جاری تخلیقی تجربے کے طور پر دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک علاقائی ثقافتیں جیسے پنجابی، سندھی، بلوچ، پشتو اور سرائیکی وغیرہ پاکستانی کلچر کی اصل روح کی نمائندگی کرتی ہیں اور جب یہ ایک وسیع تر قومی سیاق میں جذب ہوتی ہیں تو یہ گویا فطرت سے دوبارہ جڑنے کا عمل ہوتا ہے، ایک ایسا عمل جس میں انسان اپنی تخلیقی جڑت کو پہچانتا ہے اور اجتماعی شعور میں نئی روح پھونکتا ہے۔

یہ تمام نکات اس بات کا ثبوت ہیں کہ وزیر آغا کا کلچرل شعور ایک وسیع تر انسانی، تہذیبی اور فکری دائرے میں کام کرتا ہے۔ان کے نزدیک کلچر محض ورثہ نہیں بلکہ ایک زندہ عمل ہے جو ادب، ذہن، فطرت، اور معاشرتی رشتوں کے درمیان تخلیقی رابطہ قائم کرتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں کلچر کا تصور کسی محدود قومی بیانیے کی قید کے مترادف نہیں، ایک ایسی تخلیقی قوت ہے جو ماضی سے رشتہ قائم کرتے ہوئے مستقبل کے امکانات کی تشکیل بھی کرتی ہے۔ان کا کلچرل شعور افراط وتفریط، جوش یا مایوسی سے بلند ہو کر ایک متوازن، حقیقت پسند اور تخلیقی موقف اختیار کرتا ہے جو آج بھی ہمارے فکری منظرنامے میں رہنمائی فراہم کرسکتا ہے۔

وزیر آغا جب کلچر پر بات کرتے ہیں تو وہ اسے صرف تہذیبی شعور یا ماضی کی گونج کے طور پر نہیں دیکھتے اسے ایک مسلسل تخلیقی اور متحرک عمل کے طور پر برتتے ہیں جو انسانی زندگی کے ہر پہلو سے مربوط ہے، چاہے وہ ادب ہو، سیاست ہو یا انسانی جبلتوں کی تہذیب۔یہی نکتہ اُن کے مضمون ''ثقافت، ادب اور جمہوریت'' میں شدت سے ابھرتا ہے جہاں وہ جمہوریت کو بھی انسانی نشوونما کی ایک جمالیاتی قوت کے طور پر دیکھتے ہیں، محض ایک سیاسی نظام کے طور پر نہیں۔ان کے مطابق جمہوریت کا اصل وصف یہی ہے کہ وہ نہ تو معاشرتی قوت کو کسی ایک مرکز میں مرتکز ہونے دیتی ہے اور نہ ہی اسے بے لگام چھوڑتی ہے بلکہ اُس کی تربیت اور تہذیب کرتی ہے، بالکل جس طرح ادب انسانی جذبات کو اور کلچر فطرت کی قوتوں کو نکھارتا ہے۔یہاں وہ جمہوریت، کلچر اور ادب کو تین ہم آہنگ دھارے سمجھتے ہیں، جن کا مقصد ایک ایسا باشعور معاشرہ تشکیل دینا ہے جو جذباتی اور فکری سطح پر متوازن اور بیدار ہو۔ان کے نزدیک ایک تخلیق کار کا سیاسی شعور کسی مخصوص جماعتی وابستگی یا انقلابی لفاظی پر مبنی نہیں ہوتا، وہ شعور اصل میں معاشرتی قوتوں کی تہذیب کے فن سے جُڑا ہوتا ہے۔اسی لیے وہ شبلی کی سیاسی نظموں اور غالب کی سماجی بصیرت کی تحسین کرتے ہیں۔وجہ یہ کہ ان میں نہ تو کسی میکانکی مقصدیت کا شور ہے اور نہ ہی کسی یوٹوپیائی خواب کا اندھا یقین بلکہ ایک تہذیبی احساس اور تخلیقی سچائی کا ادراک ہے۔وزیر آغا اس بات کے قائل نہیں کہ ادب کو براہِ راست سیاسی ایجنڈے کا آلہ بنا دیا جائے۔ان کے نزدیک تخلیقی عمل کی جڑیں اگرچہ زمانی و مکانی حقیقتوں سے وابستہ ہوتی ہیں مگر اُن کا جوہر ان حقیقتوں سے کہیں بلند ہوتا ہے۔ادب سماج کو بدلنے کی تمنا رکھتا ہے لیکن اس کی راہ سیاست سے مختلف اور زیادہ پیچیدہ، زیادہ عمیق ہوتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ وہ اس خیال کو مسترد کرتے ہیں کہ ادب کو کسی ''متعینہ منزل'' یا ''منصوبہ بند تبدیلی'' کا ذریعہ بنایا جائے۔ان کے بقول ایسے نظریے دراصل وہ یوٹوپیائی خواب ہیں جن میں تضادات سے خالی معاشرے کی آرزو کی جاتی ہے جب کہ حقیقت میں انسانی زندگی کی حرکت انہی تضادات کے دم سے قائم ہے۔

وزیر آغا کا زور ہمیشہ اس بات پر رہا ہے کہ تخلیق کار کی اصل ذمہ داری کسی ایک نظریے یا طاقت کے ساتھ کھڑا ہونا نہیں، اصلاً اپنے اندر سے اس تخلیقی قوت کو دریافت کرنا ہے جو معاشرے کو شعوری، فکری اور روحانی سطح پر نئی سمت دے سکتی ہے۔وہ ادب کو ایسے ''سیاسی اقتدار'' سے آزاد دیکھنا چاہتے ہیں جو اس کی معنویت کو محدود کر

دے۔ان کے نزدیک اصل جمہوری عمل وہی ہے جس میں اقتدار خود تخلیقی، اخلاقی اور ثقافتی قوتوں سے نمو پاتا ہے، نہ کہ محض ادارہ جاتی جبر سے۔ان کے اس فکری نظام کا بنیادی جوہر یہی ہے کہ ثقافت، سیاست اور ادب تینوں انسانی ذہن کے اس تخلیقی کینوس پر عمل کرتے ہیں جسے وہ ''کائنات کا پھیلتا ہوا فیز'' کہتے ہیں۔ان کے بقول جب تک انسان اس پھیلاؤ کا حصہ ہے، باشعور تخلیقی زندگی جاری رہے گی۔اس کے برعکس جو نظام کسی متعینہ منزل کی تلاش میں انسان کے تخلیقی شعور کو ایک بند گلی میں لے جائے، وہ آخر کار ذہنی جمود کا باعث بنتا ہے۔ اس لیے وزیر آغا کسی مثالی، تضاد سے پاک سماج کے خواب کے اسیر نہیں، تخلیقی حرکت کے تسلسل پر یقین رکھتے ہیں۔وہ کلچر کو ایک مسلسل زندہ تجربہ سمجھتے ہیں، نہ کہ ماضی کے کسی فریم میں ٹھونسا ہوا کوئی خواب۔ان کے ہاں مقصدیت، اخلاقیات، جنس، عصریت اور ارضیت جیسے تمام مسائل پر رائے ضرور ہے مگر یہ رائے کبھی ایک انتہا یا متشدد نظریے کی پرستار نہیں بنتی، ہمیشہ تخلیقی توازن اور باطنی آزادی کی قائل رہتی ہے

کچھ ناقدین کہتے ہیں کہ وزیر آغا کی سیاست نہ تو مکمل آزادانہ مارکیٹ (Laissez Faire) کی پیروی کرتی ہے اور نہ ہی سائنسی نظم و ضبط کے تحت سماجی تشکیل کو قبول کرتی ہے۔یہ تنقید درست ہے، کیونکہ وزیر آغا سیاست کو محض کوئی سخت یا قاعدہ بند عمل نہیں سمجھتے بلکہ ایک تخلیقی عمل کے طور پر دیکھتے ہیں جس میں ادب اور ثقافت کی طرح فکر و احساس اور جمالیات کا بھی دخل ہوتا ہے۔وزیر آغا کا یہ سوال اہم ہے کہ کیا ادب کی سیاسی ایقان کسی منصوبہ بندی یا حکومت کی طاقت سے معاشرے کو بدل سکتی ہے؟ ان کے نزدیک ادب کا مقصد معاشرتی تبدیلی یا تحریک تو ہے مگر اس کا طریقہ سیاسی طاقت یا منصوبہ بندی سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔ادب کا تخلیقی عمل ایک جمالیاتی عمل ہے جو معاشرے کو بیدار کرتا ہے اور ایک طرح سے اس کی روحانی اور فکری پرتوں کو جگاتا ہے۔لہٰذا ادب کو سیاسی عمل کی محدودیت میں رکھنا یا اس پر سیاسی اقتدار کی حلیف یا مخالف بننا مناسب نہیں۔تخلیقی ادب کا اثر وقت اور حالات سے جڑا ہوا ہوتا ہے مگر وہ ان سے بلند بھی ہوتا ہے۔اگر سیاسی اقتدار تخلیقی عمل کو بڑھاوا دینے کی بجائے معاشرتی آزادی کو روک کر آمریت کی طرف لے جائے تو وہ جمہوریت کے خلاف ہوگا۔وزیر آغا کے نزدیک سیاسی اقتدار کا اصل تخلیقی عمل ہی جمہوری عمل ہے جو معاشرے کو بیدار اور فعال رکھتا ہے۔اس نقطہ نظر سے ان کے ادبی اور سیاسی خیالات کی بنیاد ایک ہی تخلیقی اصول ہے۔تاہم اگر کوئی عملی حقائق کو صرف روحانی یا نظریاتی تصورات کے مطابق دیکھے اور ادبی عمل سے کسی خاص سیاسی یا سماجی نتیجے کا توقع رکھے تو یہ ایک غیر حقیقی خواب ہوگا۔تناقضات سے پاک کوئی معاشرہ دنیا میں ممکن نہیں۔اسی پس منظر میں وزیر آغا نے مقصدیت، اخلاقیات، جنس، عصریت اور زمینی حقائق پر بھی غور کیا ہے مگر ان کا رویہ کبھی کسی خاص نظریاتی خانے میں قید نہیں ہوا۔وہ ہر مسئلے کو اس کے سیاق و سباق میں پرکھنے کے قائل ہیں اور یہی فکری لچک ان کے نظریات کو محدود سیاسی یا نظریاتی دائروں سے نکال کر ایک زیادہ ہمہ گیر اور متحرک فریم میں رکھتی ہے۔یوں وہ ادب اور سیاست کے درمیان جو تخلیقی خلیج برقرار رکھتے ہیں، وہ دراصل انسانی تجربے کی اس وسعت کی غماز ہے جو

کسی بھی سخت بندوبست، خواہ وہ سیاسی ہو یا فکری، میں سما نہیں سکتی۔ یہی تخلیقی فاصلہ وزیر آغا کے کلچرل شعور کی وہ اساس ہے جو ''اردو شاعری کا مزاج'' میں جا بجا جلوہ گر ہے۔

وزیر آغا کی کتاب ''اردو شاعری کا مزاج'' صرف اردو ادب کے فنی یا صنفی تجزیے کی کتاب نہیں، ایک ہمہ گیر کلچرل وژن کا بیانیہ ہے جس میں ان کا تہذیبی شعور تہوں در تہوں اپنی جڑیں پھیلاتا چلا جاتا ہے۔ یہ کلچرل شعور کسی سطحی تناظر یا وقتی تاثر کا نتیجہ نہیں بلکہ ایک طویل فکری ریاضت، تاریخی ارتکاز، اور تہذیبی وجدان سے نمودار ہوا ہے۔ خود وزیر آغا نے کتاب کے پیش لفظ میں اس حقیقت کو اعترافی انداز میں بیان کیا ہے کہ یہ کتاب کسی اضطراری جذبے کا نہیں، بلکہ ایک عمیق اور مسلسل فکری سفر کا حاصل ہے، جس کی اساس ثقافت کی اس زیرِ سطح لہر پر رکھی گئی ہے جو وقت کے بہاؤ میں کبھی مدھم، کبھی تند نظر آتی ہے مگر کبھی معدوم نہیں ہوتی۔ اس کتاب میں وزیر آغا کا کلچرل شعور واضح طور پر ہیگل کی جدلیاتی منطق سے متاثر دکھائی دیتا ہے، مگر محض ایک فکری نظام کو من و عن اپنانا ان کا مقصود نہیں۔ وہ ہیگل کے thesis–antithesis–synthesis کے خاکے کو برصغیر کی تہذیبی تاریخ میں رچا ہوا دیکھتے ہیں— آریاؤں اور دراوڑوں کے ثقافتی تصادم سے جنم لینے والی 'ہندی آریائی' تہذیب، مسلمانوں کی آمد سے مرتب ہونے والی 'مسلم ہندی' روایت، اور پھر مغرب سے ٹکراؤ کے نتیجے میں جدید نظم کی ابھرتی ہوئی صورت— یہ سب محض تاریخی واقعات نہیں بلکہ تخلیقی ثنویتوں کے مظاہر ہیں، جو ہر بار ایک نئی صورت، نئی صنف اور نئی فکری ترکیب کو جنم دیتی ہیں۔ وزیر آغا کا کلچرل شعور اس کتاب میں جامد تہذیب کے بیان کے بجائے ایک حرکی اور جدلیاتی تہذیب کا بیانیہ وضع کرتا ہے۔ ان کے نزدیک شاعری کی اصناف— گیت، غزل اور نظم—اپنے اندر صرف فنی یا ہیئتی شناختیں نہیں رکھتیں، بلکہ یہ ثقافتی فہم کی متشکل صورتیں ہیں، جو برصغیر کی تہذیبی شعور کے کسی نہ کسی گہرے سطحی بہاؤ سے جڑی ہوئی ہیں۔ چنانچہ 'گیت' میں دراوڑی زمینی تہذیب کی بے ساختگی، 'غزل' میں مسلم صوفیانہ فکر کی تجریدی لطافت، اور 'نظم' میں مغربی عقلیت کی ساختی توانائی کو تلاش کرنا وزیر آغا کے اسی کلچرل وژن کی توسیع ہے۔

اہم بات یہ ہے کہ وزیر آغا کی نظر صرف تہذیبوں کے ظاہری تصادم پر نہیں، بلکہ وہ ان تہذیبی تصادمات کے پسِ پشت چھپے ہوئے مابعدالطبیعاتی اور نفسیاتی محرکات کو بھی گرفت میں لیتے ہیں۔ ان کے لیے شاعر محض ایک تخلیق کار نہیں، بلکہ وہی آرکیٹائپل کلچر ہیرو ہے جو بے ہیئتی، انجماد، یا ثقافتی جمود کے زمانوں میں ایک جست بھر کر شعور کی نئی سمت متعین کرتا ہے۔ یہی جست ان کے تنقیدی نظام میں بار بار نمودار ہوتی ہے— کبھی ہیگل کے سنتھیسس کے بعد ایک نئی تھیسس کی صورت میں، کبھی تہذیبی پیچھے ہٹنے کے بعد ایک تازہ چھلانگ کے استعارے میں، اور کبھی شاعر کی لاشعوری بینائی کے طور پر جو اس کی تخلیق کو 'عدم' سے 'وجود' کی طرف لے جاتی ہے۔ اس کتاب میں وزیر آغا نے ثقافتی لاشعور کی جستجو کو شاعری کی صنفی شناخت سے جوڑ کر نہ صرف اردو شاعری کے تنقیدی مطالعے کو ایک نئی سمت دی، بلکہ برصغیر کے تہذیبی مزاج کو بھی نئے فکری سانچے میں ڈھالا۔ وہ ثقافت

کوایک ماورائی یا ماضی پرستی کے رجحان کے تحت نہیں برتتے، بلکہ اس کے اندر پنہاں ثنویاتی، متصادم، مگر تخلیقی حرکیات کو دریافت کرتے ہیں۔ یوں ''اردو شاعری کا مزاج'' میں وزیر آغا کا کلچرل شعور نہ صرف ایک ادبی نقاد کا فہم ہے، نہ ہی صرف ایک تہذیبی مؤرخ کی چشم دید، بلکہ ایک تخلیقی کلچر ہیرو کی آگہی ہے، جو ماضی کی تہذیبی قوتوں سے فیض یاب ہو کر حال کی شعریات میں نئی سمتیں تلاش کرتا ہے، اور آنے والے فکری منظرناموں کو فہم کی نئی سطح مہیا کرتا ہے۔ یہی ان کے کلچرل شعور کا جوہر ہے — جامد نہیں، متحرک؛ تقلیدی نہیں، تخلیقی؛ اور ماضی پرستی نہیں، مستقبل کی تشکیل میں مصروف۔

وزیر آغا کے تنقیدی مزاج میں آرکی ٹائپس، متھ، اجتماعی لاشعور اور تہذیبی ثنویت کا ایک زندہ بہاؤ نظر آتا ہے جو ہر دور میں نئی صورتیں اختیار کرتا ہے۔ 'اردو شاعری کا مزاج' دراصل ایک ایسا ثقافتی منشور ہے جس میں وزیر آغا نے تہذیب کی شاخ در شاخ تنوع کو، آریائی اور دراوڑی تقابل کو، اور اس سے جنم لینے والے ادبی رویوں کو غیر معمولی بصیرت کے ساتھ سمجھا اور سمجھایا۔ یہ بصیرت صرف تاریخی حوالوں کی بازیافت پر موقوف نہیں بلکہ وہ نظریاتی پیوستگی رکھتی ہے۔ ہیگل کا جدلیاتی تصور، ٹائن بی کی تہذیبی منطق، اور برگساں کی Elan Vital جیسے تصورات ان کی فکر کا خام مال ضرور ہیں، مگر ان کا اصل جوہر اس میں ہے کہ وہ ان تصورات کو اردو شعریات کی اندرونی ساخت میں گھلا دیتے ہیں، بغیر اس کے کہ یہ کسی خارجی فلسفے کی پیوندکاری محسوس ہو۔ وہ تہذیبی ٹوٹم، بے ہیئتی کی حالت، روشنی کی خواہش، اور کنویں میں قید یوسف کی تمثیل سے گزرتے ہوئے ہمیں ایک ایسے شعور سے روشناس کراتے ہیں جو نہ صرف علامتی فہم کا حامل ہے بلکہ اندرونی تاریخ کا نقب زن بھی۔ شاعری کے بارے میں ان کی سب سے دلکش بصیرت یہ ہے کہ وہ شاعری کو صرف اظہار نہیں، ثقافتی صداقت کی ایک صورت مانتے ہیں۔ گیت ہو یا غزل یا نظم — ہر صنف ان کے یہاں محض جمالیاتی اظہار کا پیرایہ نہیں بلکہ تہذیبی ڈی این اے (DNA) کا پتا دیتی ہے۔ وہ گیت کو دراوڑی، غزل کو آریائی، اور نظم کو جدید مغربی تہذیب کا مظہر سمجھتے ہوئے یہ واضح کرتے ہیں کہ اصناف کے پیچھے انسانی نفسیات، تاریخی کشمکش اور اجتماعی تجربے کا ایک دبا ہوا، مگر تہذیبی طور پر قیمتی خزانہ موجود ہوتا ہے۔ یہی ان کی تنقید کی اصل تخلیقیت ہے۔ انھوں نے اردو شاعری کو ایک ایسی نگاہ دی ہے جو فقط تاریخی ترتیب سے آگے بڑھ کر ثقافتی تعین، نفسیاتی تحلیل اور معنوی انکشاف کی سطح پر جا پہنچتی ہے۔ اردو تنقید میں اس قسم کی گہرائی خال خال ہی نظر آتی ہے۔

اساطیر اور دیومالا کے مطالعے میں بھی وزیر آغا کا کام اہم ہے کیوں کہ انھوں نے اردو ادب کے ذریعے اساطیری امکانات کے فہم کو بہتر بنایا اور کلچر ہیرو کے مطالعے کے ذریعے اردو فکشن اور نظم میں کرداروں کے مزاجی تعین کے لیے ایک مضبوط بنیاد فراہم کی۔ یہ سب ان کے کلچرل شعور کی گہرائی اور ادبی، فکری، سماجی و سیاسی نظریات کی ہم آہنگی کو ظاہر کرتا ہے۔

وزیر آغا کے کلچرل شعور کی تہوں میں کلچر ہیرو ایک ایسی علامت کے طور پر ابھرتا ہے جو ان کی فکری

ژرف بینی کو نیا تناظر بھی عطا کرتا ہے اور ان کی تخلیقی جہتوں کو جلا بھی بخشتا ہے۔ کلچر ہیرو کا تصور ان کی فکر میں محض ایک اسطوریاتی پیکر نہیں، ایک متحرک، زندہ اور تہذیبی جدوجہد کا استعارہ ہے جو ان کے تہہ دار ثقافتی بیانیے کو مسلسل تحریک دیتا ہے۔ وزیر آغا اس کردار کے توسط سے انسانی شعور کی اس جدلیاتی کشمکش کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں جہاں وہبی اور منطقی، اسطوری اور سائنسی، جبلّی اور تجزیاتی قوتیں ایک دوسرے کے متوازی نہیں، متداخل صورت میں ظاہر ہوتی ہیں۔ ان کے ہاں کلچر ہیرو محض ایک ماضی پرست علامت نہیں بلکہ ایسا کردار ہے جو تاریخی وقت کو پار کرتے ہوئے لاشعور کی گہرائیوں میں اترتا ہے اور وہاں سے نیا شعور، نئ اخلاقیات اور نئ بصیرت لے کر نمودار ہوتا ہے۔ یہی وہ کیفیت ہے جس سے وزیر آغا کی کلچرل آگہی ایک استعارہ جاتی توانائی حاصل کرتی ہے۔ وہ جلجامیش کی داستان کو ایک تمثیل کے طور پر ہی نہیں پڑھتے، اسے انسانی وجود کے اس ازلی اضطراب کی علامت کے طور پر برتتے ہیں جو فنا کے خوف کے مقابل ایک لافانی جوہر کی تلاش میں مصروف رہتا ہے۔ اس تلاش میں کلچر ہیرو کی حیثیت گویا انسان کے اس اندرونی سفر کی ہے جو بظاہر افسانوی معلوم ہوتا ہے لیکن حقیقت میں انسانی شعور کے سب سے سچے تجربات کو ظاہر کرتا ہے۔

وزیر آغا کی تحریر میں کلچر ہیرو ایک ایسی قوت ہے جو اسطوری فکر کو تخلیقی سطح پر جواز عطا کرتی ہے۔ کیسیریر کی اس رائے سے کہ اسطوری سوچ اور منطقی فکر ایک دوسرے کے برعکس ہیں، وزیر آغا اختلاف کرتے ہوئے ان دونوں کو ایک دوسرے کے متوازی بہاؤ قرار دیتے ہیں۔ یہی بصیرت ان کے کلچرل شعور کو ایک گہری وسعت عطا کرتی ہے۔ وہ اسطوری فکر کو محض ماضی کی باقیات سمجھنے کے بجائے اس کو فکرِ انسانی کی ابتدائی اور مستقل صورت سمجھتے ہیں جو آج بھی تخلیقی، روحانی اور حتیٰ کہ علمی سطح پر انسان کو توانائی عطا کرتی ہے۔ کلچر ہیرو وزیر آغا کے ہاں تخلیق، تجدید اور جراتِ سوال کا نمائندہ ہے۔ وہ نہ صرف معاشرے کو بچانے نکلتا ہے بلکہ خود اپنے باطن کی تاریکیوں سے نبرد آزما ہو کر آگہی کا چراغ روشن کرتا ہے۔ یہی وہ لمحہ ہے جہاں وزیر آغا کی فکری جہات اس قدر گہری ہو جاتی ہیں کہ وہ محض اسطور کو بیان کرنے والے نقاد نہیں رہتے، ایک ایسے ثقافتی مفکر بن جاتے ہیں جو اسطور اور جدیدیت کے مابین ایک معنی خیز مکالمہ قائم کرتے ہیں۔ کلچر ہیرو نے وزیر آغا کو وہ فکری حوالہ فراہم کیا جس سے وہ نہ صرف ماضی کی معنویت کو آج کی فکر سے جوڑنے کے قابل ہوئے بلکہ ایک ایسی تنقیدی زاویہ نگاہ بھی حاصل کی جو تہذیب کی داخلی روح کو آشکار کرتی ہے۔ ان کے نزدیک اسطور محض غیر منطقی رویہ نہیں، ایک ایسی روحانی اور فکری اساس ہے جس کے بغیر منطق بھی بانجھ ہو جاتی ہے۔ یہی بات ان کے کلچرل شعور کو محض تاریخی یا تجزیاتی سطح سے بلند کر کے ایک ہمہ گیر انسانی تجربے کا حصہ بنا دیتی ہے۔

یوں کلچر ہیرو وزیر آغا کے ہاں فقط ایک اسطوری پیکر نہیں بلکہ ایک تہذیبی استعارہ ہے، ایک ایسی جستجو کی علامت جو انسان کو محض بقا نہیں بلکہ بامعنی وجود کی طرف لے جاتی ہے۔ اس کردار کے ذریعے ان کا کلچرل شعور محض تشریحی نہیں رہتا بلکہ خود ایک تخلیقی واردات میں ڈھل جاتا ہے، جو قاری کو نہ صرف ماضی کی طرف لے

جاتی ہے بلکہ مستقبل کی فکری سمتوں کی بھی خبر دیتی ہے۔ یہی اس تصور کی وہ جلا ہے جس نے وزیر آغا کی فکری شخصیت کو تہذیبی شعور کے ایک منفرد، نادر اور باا ثر ترجمان میں ڈھال دیا۔

وزیر آغا کا کلچرل شعور محض کسی ثقافتی ناسٹلجیا یا تاریخی وابستگی کا مظہر نہیں، ایک متحرک اور تخلیقی بوطیقا کا اعلان ہے جو اردو ادب میں ارضی شعور کی بازیافت، تہذیبی ربط کے احیا اور تخلیق و تنقید کے نئے معیارات کی تشکیل میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ ان کے نزدیک ادب اور ثقافت کا رشتہ محض بالائی نظریات، ماورائی تصورات یا شعوری آدرشوں سے نہیں بنتا بلکہ اس کا سرا زمین، مٹی، فضا، موسم، تاریخ، نسل اور تہذیبی حافظے سے جا ملتا ہے۔ وزیر آغا کے تنقیدی وژن میں ثقافت ایک ایسی اکائی ہے جو ''زمین اور آسمان کے تخلیقی تصادم'' سے جنم لیتی ہے۔ اس میں آسمان محض مذہبی یا روحانی استعارہ نہیں، اضطراری قوت، اشراق اور تجریدی امکان کا استعارہ ہے جبکہ زمین حقیقی تجربے، فطری سیاق، نسل در نسل موروثی لاشعور اور روزمرہ کی زندگی کا مظہر ہے۔ وہ ادب کو اسی تصادم کا تخلیقی نتیجہ سمجھتے ہیں: اگر آسمان کی تحریک نہ ہو تو زمین بانجھ رہتی ہے، لیکن اگر تخلیق آسمان سے وابستہ ہو کر زمین سے منقطع ہو جائے تو وہ محض بیجان تصوراتی تجرید بن جاتی ہے۔ اسی اصول کے تحت ارضی ثقافتی تحریک کو انھوں نے ایک فکری اور تخلیقی اساس فراہم کی جو ادب کو نہ صرف ارضی سیاق میں جڑنے پر آمادہ کرتی ہے بلکہ اسے اس تہذیبی اور روحانی لاشعور سے ہم آہنگ بھی کرتی ہے جو قوموں کی ذہنی تشکیل اور جمالیاتی شعور کا بنیادی سرچشمہ ہوتا ہے۔

یہ بات اہم ہے کہ وزیر آغا کے نزدیک زمین محض جغرافیائی وحدت نہیں، ایک سانس لیتی ہوئی ثقافتی ہستی ہے جس میں نسلوں کا حافظہ، اساطیری حوالہ، مذہبی تجربہ، اور روحانی امکانات یکجا ہوتے ہیں۔ ان کا کلچرل شعور وطن یا زمین سے جذباتی وابستگی سے کہیں آگے کا تصور ہے۔ یہ ایک روحانی جڑت، تاریخی شمولیت اور تہذیبی بقا کی گہری بصیرت پر استوار ہے۔ ان کی فکر میں اقبال سے ملنے والا آسمانی اشراق اور ترقی پسند تحریک سے حاصل شدہ زمینی گہرائی، تخلیقی سطح پر ایک ایسا امتزاج بناتے ہیں جو نہ تو محض تجرید ہے، نہ صرف مادی جدلیات، بلکہ ایک تخلیقی تہذیبی اظہار یہ ہے۔ یہی امتزاج ان کے تنقید، انشائیے اور شاعری میں نمایاں طور پر دکھائی دیتا ہے جہاں آرکی ٹائپس، اساطیر، تہذیبی تلازمات اور روزمرہ کی جمالیات ایک مربوط بیانیے میں ڈھل کر ارضی ثقافتی تنقید کی بنیاد بناتے ہیں۔ وزیر آغا نے یہ واضح کیا کہ ارضی ثقافتی تحریک کسی سیاسی نعرے یا نسلی جذباتیت پر مبنی تحریک نہیں، ایک ایسا فکری نظام ہے جس میں ادب کو نہ تو محض سیاسی پرچار کا ذریعہ بنایا گیا ہے، نہ ہی اسے کسی ماورائی یا مذہبی مسلک کا خادم تصور کیا گیا ہے۔ ان کے خیال میں ادب کا حقیقی سیاسی کردار یہ نہیں کہ وہ کسی نظریے کی حمایت یا مخالفت کرے بلکہ یہ ہے کہ وہ فرد اور معاشرے کو روحانی، فکری اور تخلیقی سطح پر بیدار کرے۔ چنانچہ وہ ترقی پسند تحریک کے سیاسی آدرشوں کے باوجود اس کی فکری تنگ دامانی پر تنقید کرتے ہیں اور اس کے برعکس روحانی اور تہذیبی کشادگی کو تخلیقی مرکز قرار دیتے ہیں۔

ارضی ثقافتی تحریک کی اہمیت اس لیے بھی دو چند ہو جاتی ہے کہ یہ تحریک اردو ادب میں نہ صرف زمین سے جڑنے کا احساس پیدا کرتی ہے، اسے تخلیقی قدر اور جمالیاتی اپچ کی بنیاد بھی بناتی ہے۔ وزیر آغا کے انشائیے اس کا زندہ ثبوت ہیں، جن میں پاکستانی تہذیبی زندگی کے عام مظاہر کو ایک ایسی فکری گہرائی اور لطیف جمالیات کے ساتھ برتا گیا ہے کہ وہ محض نثر پارے نہیں بلکہ تہذیبی اظہار کے علامتی مصدر بن جاتے ہیں۔ مزید برآں، وہ فرد کو کسی اجتماعی نظریاتی نظام کا محض آلہ کار نہیں مانتے۔ ان کے نزدیک فرد اجتماع کا متحرک مرکز ہے اور یہی نکتہ انھیں مارکسی یا ترقی پسند نظریے کے اس تصور سے الگ کرتا ہے جہاں فرد کی آزادی کو طبقاتی ضرورتوں کے تحت مشروط کر دیا جاتا ہے۔ وزیر آغا کی فکر میں انفرادی تخلیق اور اجتماعی لاشعور کا ایک ایسا امتزاج پایا جاتا ہے جو نہ صرف ادب کو ثقافتی معنویت عطا کرتا ہے بلکہ اسے تاریخی تسلسل میں رکھ کر ایک قوم کی تخلیقی شناخت کا حصہ بنا دیتا ہے۔ ان کے نزدیک اساطیر، داستان، اور علاقائی حافظہ صرف ماضی پرستی نہیں، بلکہ مستقبل کے تخلیقی وژن کے لیے ایک لازمی داخلی سرمایہ ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ادب کو محض انفرادی تخیل یا عصری تاثر کا اظہار نہیں سمجھتے بلکہ اسے نسلی، تاریخی اور ارضی تجربے کی گہرائی میں رکھتے ہیں۔ ارضی ثقافتی تحریک اس معنی میں نہ صرف ایک نظری تنقید ہے، بلکہ ایک ایسی جمالیاتی تحریک ہے جو زبان، شعور، ثقافت اور ادب کے درمیان ایک زندہ، متحرک اور تخلیقی رشتہ قائم کرتی ہے۔

یہی رشتہ وزیر آغا کی دو گراں قدر تصنیفات ''تخلیقی عمل'' اور ''تصوراتِ عشق و خرد'' میں کارفرما نظر آتا ہے۔ عقبی سطح پر یہ دونوں کتابیں اُن کے اس کلچرل وژن کو روشن کرتی ہیں جس میں فرد اور اجتماع، ذاتی تخلیق اور تہذیبی تجربہ، وجدان اور منطق ایک خلاقانہ تفاعل میں مدغم ہو جاتے ہیں۔

''تخلیقی عمل'' میں وزیر آغا نے تخلیق کے جن ماخذات مثلاً دیومالا، تاریخ، کائنات، اور فنونِ لطیفہ پر گفتگو کی ہے، وہ دراصل ایک تہذیبی لاشعور کی سطح پر کام کرنے والی ان توانائیوں کی نشان دہی کرتے ہیں جو فرد کی تخلیقی قوت کو اجتماعی حافظے اور زمین سے جڑت کے ساتھ مربوط کرتی ہیں۔ ان کے نزدیک تخلیق کا عمل محض ذہنی یا وجدانی واردات نہیں بلکہ ایک ایسا امتزاجی مظہر ہے جس میں حافظۂ تہذیب، روحِ ارض، اور اجتماعی تجربہ باہم پیوست ہو کر ایک نیا جمالیاتی شعور تشکیل دیتے ہیں۔ یہی تصور، ارضی ثقافتی تحریک کو ایک فکری اساس اور تمدنی جواز عطا کرتا ہے۔ اسی طرح ''تصوراتِ عشق و خرد'' میں بھی وزیر آغا نے اقبال کے فکر کو صوفیانہ اور منطقی خانوں میں محدود کرنے کے بجائے، ایک تخلیقی جہت سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اقبال کے ہاں عشق اور عقل کے مابین جو معنوی کشمکش ہے، وزیر آغا اسے فرد کے اندر جاری ایک تخلیقی تصادم کے طور پر دیکھتے ہیں جو بالآخر ایک ایسی جمالیاتی وحدت میں ڈھلتا ہے جو تہذیب کی روحانی اور عقلی دونوں جہات کو ایک دوسرے میں جذب کر لیتا ہے۔ یہی امتزاج، جسے وہ تخلیقی جست، یا ''بے ہیئتی سے ہیئت کی طرف منتقلی'' کے طور پر بیان کرتے ہیں، دراصل وہی کلچرل رویہ ہے جو ان کی پوری فکری تنقید اور خاص طور پر ارضی ثقافتی تحریک کے بیانیے کے ساتھ گہرے طور پر ہم آہنگ ہے۔ ان دونوں کتابوں میں وزیر آغا کی وہی بنیادی ثقافتی بصیرت کارفرما ہے جو فرد کو نہ تو

محض اجتماع کا تابع بناتی ہے اور نہ اسے اس سے کاٹ کر محض داخلی وحدت کا نمائندہ۔ وہ فرد کو ایک ایسی تخلیقی مرکزیت عطا کرتے ہیں جو زمین سے جڑی ہونے کے ساتھ ساتھ تاریخ، تہذیب اور تخیل کے گہرے چشموں سے بھی سیراب ہوتی ہے۔ یہی وہ تہذیبی حسیت ہے جس نے اردو تنقید کو نظریاتی جکڑ بندیوں سے نکال کر ایک جمالیاتی اور تخلیقی تناظر میں داخل کیا اور جس کے تحت تخلیقی عمل صرف انفرادی اظہار نہیں ایک تہذیبی و تاریخی رواں عمل کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

یہی کلچرل بصیرت آگے چل کر وزیر آغا کے تنقیدی شعور کو ایک ایسی ہمہ گیر امتزاجی جہت عطا کرتی ہے جو نظریے کو تخلیق سے اور فرد کو تہذیب سے مربوط کرتی ہے۔ ان کے ہاں تنقید، محض تشریحی سرگرمی نہیں۔ ایک ایسی فکری کشمکش ہے جو تخلیقی تناؤ، تہذیبی رمز اور فنی توانائی کو یکجا کر کے نئے تنقیدی افق وا کرتی ہے۔

امتزاجی تنقید کا جو خاکہ وزیر آغا کے تنقیدی و فکری متون نے ابھرتا ہے، وہ دراصل ایک ہمہ گیر اپروچ ہے جس میں ساختیات، اساطیر، نفسیات، عمرانیات، روایت اور جدیدیت، سب ایک ساتھ شامل ہیں لیکن کسی حد یا جامد نظام کے بجائے تخلیقی مکالمے کی روح کے ساتھ اس کا زاویۂ نگاہ ہمیشہ متوازی جہات کو ایک ہی فکری رخ میں سمیٹتا ہے اور اس انضمام میں تضاد کو قبولیت کا درجہ دے کر اسے تخلیقی تناؤ میں بدل دیتا ہے۔ اس کا مظاہرہ ان کے ایسے مضامین میں ہوا ہے جہاں وہ مجوس، مغربی اور اسلامی کلچر کے درمیان تقابل کرتے ہیں اور اس تقابل کے ذریعے یہ دکھاتے ہیں کہ کس طرح بظاہر متصادم کلچر خلیجیں دراصل انسانی تخلیقی شعور کی مختلف سطحیں ہیں جو ایک ہی اصل کی متعدد شکلیں ہیں۔ اس امتزاجی شعور کے تحت وزیر آغا نہ صرف 'کلچر ہیرو' جیسے تصورات کو اساطیر اور ارضیت سے جوڑتے ہیں بلکہ انھیں جدید ادب کے کردار، علامت اور ساخت میں بھی ضم کر دیتے ہیں۔ وہ اساطیر کو ماضی کی خوابیدہ داستان نہیں سمجھتے، اسے انسانی شعور کی عمیق ترین علامتوں کا خزینہ گردانتے ہیں...... ایسی علامتیں جو ارضی وجود کو معنی، تحریک اور وحانی توانائی عطا کرتی ہے۔ ان کے نزدیک ہیرو محض کردار نہیں، بلکہ کلچر کا زندہ استعارہ ہے جو ہر عہد کے اجتماعی لاشعور میں زندہ رہتا ہے۔ امتزاجی تنقید ان کے یہاں نہ صرف تہذیبی کائنات کی تفہیم کا ذریعہ بنتی ہے بلکہ فکری جمود کے خلاف ایک بیدار رویہ بھی پیدا کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ادب کو کسی مخصوص سیاسی یا اخلاقی نظریہ کا تابع بنانے سے انکار کرتے ہیں اور اسے ایک ایسی تخلیقی قوت سمجھتے ہیں جو معاشرے کو جمالیاتی سطح پر متحرک کرتی ہے۔ ان کے خیال میں اگر کوئی نظریہ ادب کو ایک مخصوص یوٹوپیا کے تابع کرنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ فطری انسانی تخلیقیت کو مفلوج کر دیتا ہے۔ یہی اصول ان کے سیاسی، روحانی اور اخلاقی خیالات کو بھی فکری امتزاج کا حصہ بناتے ہیں، جہاں نہ کوئی تصور حتمی ہے، نہ کوئی فکر جامد۔

یوں دیکھیں تو وزیر آغا کا کلچر شعور اور امتزاجی تنقید دراصل ایک ہی فکری منطق کی دو جہات ہیں: ایک تہذیب و ثقافت کے سوتوں کو دریافت کرتی ہے اور دوسری ان سوتوں سے جمالیاتی و فکری آبیاری کر کے انسانی شعور کو وسعت دیتی ہے۔ یہی وہ عمل ہے جس کے باعث ان کی تنقید محض تحلیلی نہیں رہتی، تخلیقی ہو جاتی ہے جس میں کلچر شعور رچا بسا ہوتا ہے۔

ناصر عباس نیر

# وزیر آغا اور نئی تنقیدی تھیوری

وزیرآغا کی ادبی خدمات کی ایک سے زیادہ جہات ہیں: شاعری، تنقید، انشائیہ نگاری ــــــ وزیر آغا خود اپنی شاعری کو اوّلیت دیتے تھے جب کہ اردو کے اربابِ نظر ان کی تنقید کو ــــــ اس سے بعض لوگوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ وزیر آغا خود اپنی تنقید کو ثانوی اہمیت دیتے ہیں۔ حالاں کہ اصل معاملہ یہ تھا کہ وزیر آغا شاعری (خصوصاً نظم) کو اپنے تخلیقی اظہار کا سب سے بڑا وسیلہ خیال کرتے تھے اور اس کے مقابلے میں تنقید سمیت کسی بھی دوسری صنف کو لانا غیر ضروری سمجھتے تھے۔ اس طور پر وہ اپنی شاعری اور تنقید کو ایک دوسرے کا نہ تو حریف قرار دیتے تھے، نہ حلیف۔ جب کہ ہمارے یہاں روشِ عام یہ ہے کہ تخلیقی ادب اور تنقید کو ایک دوسرے کے مقابل صف آرا کیا جاتا ہے اور دونوں طرف سے ایک دوسرے پر تیر برسائے جاتے ہیں اور تبری کیا جاتا ہے۔ یہ بات فراموش کر دی جاتی ہے کہ یہ روش دونوں کے حق میں مضر ہے اور دونوں میں ایک ایسا فاصلہ پیدا کرتی ہے جو حقیقتاً موجود ہی نہیں۔ جہاں تک وزیر آغا کا اپنی تنقید کو اپنی شاعری کا حلیف قرار دینے کا قصہ ہے تو عرض ہے کہ انھوں نے متعدد دوسرے ناقدین کے برعکس اپنی تنقید کو اپنی شاعری کے دفاع کا ذریعہ نہیں بنایا۔ ہمارے بیش تر نقاد انھی تنقیدی مسائل کو اہمیت دیتے ہیں جن کا گہرا تعلق ان کی اپنی تخلیقات کی مخصوص موضوعاتی، اسلوبی، ہیئتی جہات سے ہوتا ہے۔ حقیقتاً وہ تنقید نہیں لکھتے، اپنی شاعری یا فکشن کی 'اپالوجی' تیار کرتے ہیں۔ وزیر آغا نے 'اپالوجی' نہیں، تنقید لکھی ہے۔ انھوں نے شاعری کے علاوہ فکشن پر متعدد مقالات لکھے؛ اردو نقادوں پر لکھا؛ ادب کے دیگر شعبوں اور کلامیوں کے رشتے پر قلم اٹھایا؛ تنقید کے قدیم، کلاسیکی، جدید، مابعد جدید، نظری مباحث پر جم کر لکھا اور امتزاجی تنقید کے نام سے اپنا ایک تنقیدی موقف تشکیل دیا۔

وزیر آغا کی تنقید کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ اس میں ''تجسس اور انحصار'' شروع سے آخر تک برقی رو کی طرح محسوس ہوتے ہیں۔ 'تجسس' نے ان کی تنقید کو مسلسل مائل بہ ارتقا رکھا اور چند گنے چنے تنقیدی موضوعات کے کلاوے سے آزادی دی۔ جب کہ 'انحصار' نے ان کی تنقید کو بعض بنیادی نوعیت کے سوالات سے اسی طرح وابستہ رکھا، جس طرح کوئی صنف ادب اپنی ہیئت سے اور کلچر اپنے بنیادی ماخذ سے وابستہ رہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تنقید میں تردید و تضاد کی صورتیں نہ ہونے کے برابر ہیں اور اپنی نہاد رموقف کو قائم رکھتے ہوئے آگے اور دیگر اطراف میں بڑھتے چلے جانے کا رویہ نظر آتا ہے۔ ان کی تنقید کے اس امتیاز کو تھیوری پر لکھے ان کے

مقالات میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ زیرِ نظر تحریر میں ان کے انھی مقالات کا مطالعہ مقصود ہے۔

وزیر آغا اردو کے ان اوّلین لوگوں میں شامل ہیں جنھوں نے نئی تنقیدی تھیوری پر تفصیل سے لکھا اور نتیجتاً تھیوری زیرِ بحث آئی۔ یہی نہیں، ان کے تھیوری سے متعلق خیالات نے تھیوری کے مباحث کو مخصوص رُخ بھی دیا۔ تھیوری سے متعلق غلط فہمیوں اور بدگمانیوں کو دور کیا اور تھیوری کا تنقیدی مطالعہ پیش کرتے ہوئے، ثقافتی اور ادبی صورتِ حال سے اس کے تعلق کی نہج کو بھی اجاگر کیا۔

تنقیدی نظریات کے ضمن میں وزیر آغا نے ایک خاص طریقِ مطالعہ سے کام لیا ہے۔ وہ ہر تنقیدی نظریے کے اس سیاق کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں، جس میں نظریے کا جنم ہوا اور جس کے تحت وہ نظریہ اپنی موزونیت اور معقولیت باور کراتا ہے۔ اسی ضمن میں وہ ہر تنقیدی نظریے/تھیوری کے ہر مبحث کو نہ صرف دیگر نظریات کے متوازی اور مقابل رکھتے ہیں، بلکہ دیگر علوم کی بنیادی بصیرتوں کے تناظر میں بھی زیرِ مطالعہ نظریہ کا محاکمہ کرتے ہیں۔ اس طریقِ کار کا ایک نتیجہ یہ ہے کہ انھیں تنقیدی نظریات کی تمام چھوٹی بڑی تفاصیل پر لمبی چوڑی بحث کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ وزیر آغا نے نئی تھیوری کے مرکزی اور کلیدی مقدمات اور تعقلات کو پیشِ نظر رکھا ہے اور ہر نظریے کی اس بنیادی بصیرت سے سروکار رکھا ہے جو متعلقہ نظریے کے باطن میں مستور ہے اور جو اسے دیگر نظریات سے ممیّز کرتی ہے۔ اس باب میں یہ بات پیشِ نظر رہے کہ کسی نظریے کی بنیادی بصیرت کا تعین دراصل اس نظریے کی تعبیر ہے۔ چنانچہ ضروری نہیں کہ جسے ایک نقاد کسی نظریے کی بنیادی بصیرت قرار دیتا ہے، دوسرے نقاد بھی اسے، نظریے کی اختصاصی جہت تسلیم کرلیں۔ بنیادی بصیرت کا تعین اس تناظر میں ہوتا ہے، جس کا علم بردار نقاد ہے۔ لہٰذا جب کوئی نقاد کسی نظریے کے اختصاص پر حکم لگاتا ہے تو دراصل خود اپنی آئیڈیالوجیکل جہت بھی آشکار کرتا ہے۔ وزیر آغا کی آئیڈیالوجیکل جہت، سیاسی یا معاشرتی نہیں، فلسفیانہ نوعیت کی ہے۔ وہ بالعموم تنقیدی نظریات کے ان پہلوؤں کو مرکزی اہمیت کا حامل قرار دیتے ہیں جو زندگی، کائنات اور جمالیات (تخلیقی عمل) کے بھید کی گرہ کشائی نئے ڈھنگ سے کرتے ہوں۔ گزشتہ سطور میں جسے 'انحصار' کہا گیا ہے، وہ انھی سہ گانہ عناصر کے امتزاج سے عبارت ہے جو وزیر آغا کی تنقید میں پیہم رواں ہے۔ انھوں نے ساختیات، پس ساختیات اور مابعد جدیدیت کا مطالعہ بھی اپنی اسی مخصوص فلسفیانہ جہت سے کیا ہے۔

دوسروں کے برعکس وزیر آغا، ساختیات کو بیسویں صدی کی اجتماعی رَو قرار دیتے ہیں، جس کا مشاہدہ بیسویں صدی کی فلکیات، حیاتیات، فلسفے، لسانیات اور معاشرتی سائنسوں میں کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً عمرانیات میں درکھیم کے معاشرتی ماحول (Social Milieu) کے نظریے، نفسیات میں فرائڈ کے لاشعور اور ژنگ کے اجتماعی لاشعور کے نظریات اور لسانیات میں سوشیور کے لانگ (Langue) کے تصورات میں ساختیات قدرِ مشترک کے طور پر دکھائی دیتی ہے۔ ظاہر ہے یہاں وزیر آغا نے ساختیات کی تمام چھوٹی بڑی جزئیات کی بجائے اس کے کلیدی تصور (تصورِ ساخت) کو پیشِ نظر رکھا ہے۔ ساختیات کا تصورِ ساخت رشتوں کے نظام سے عبارت ہے،

جس میں جز کی اپنی انفرادی حیثیت اور قدر نہیں ہوتی؛ وہ کل کے ساتھ اپنے رشتے کی وجہ سے معنی خیز ہوتا ہے۔

گویا: ع موج ہے دریا میں اور بیرونِ دریا کچھ نہیں

وزیر آغا کے نزدیک اس تصورِ ساخت کو بعض جزوی تبدیلیوں کے ساتھ طبیعیات، حیاتیات، فلسفے، لسانیات اور بشریات میں مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔

وزیر آغا اس سوال کو نظر انداز نہیں کرتے کہ آیا تمام علوم میں بہ یک وقت مذکورہ تصورِ ساخت پیدا ہوا، اتفاقاً پیدا ہوا یا کسی خاص علمیاتی اصول کے تحت ــــ یا پہلے کسی ایک شعبۂ علم میں یہ تصور پیش ہوا اور بعد ازاں دیگر علوم نے اسے قبول کیا؟ ان کا خیال ہے کہ بیسویں صدی کی معاشرتی سائنسوں نے گو سوشیور کے لسانی ماڈل سے گہرا اثر قبول کیا ہے، تاہم ساختیاتی فکر کی ابتدا، ان کی رائے میں جدید طبیعیات سے ہوئی ہے۔ جب برقی قوت ایجاد ہوئی۔ برق چونکہ مادہ نہیں، قوت ہے اس لیے کائنات کے مادی ہونے کا نظریہ چیلنج ہو گیا اور کائنات کو رشتوں کے نظام سے عبارت ایک ساخت کے طور پر قبول کیا جانے لگا۔ وزیر آغا کے مضامین سے یہ اشارہ اکثر ملتا ہے کہ فکری اور علمی منطقوں میں بنیادی نوعیت کی تبدیلیوں کا آغاز طبیعیات کے انکشافات سے ہوا ہے۔ کیا اس سے یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ سوشیور کو ساختیاتی لسانی ماڈل پیش کرنے کا خیال طبیعیات کی تھیوری سے آیا تھا اور فرائڈ اور درکھیم بھی طبیعیاتی انکشافات سے متاثر ہوئے تھے؟ اس سوال کا حتمی جواب ہم نہیں دے سکتے، تاہم اتنی بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ جب ہم بیسویں صدی کی مجموعی انسانی فکر کا مطالعہ کرتے ہیں تو طبیعیات ہی اس کی پیش رو نظر آتی ہے۔ دوسری طرف وزیر آغا کے یہاں Episteme یا روحِ عصر کی طرز کا بھی تصور موجود ہے، جو مختلف شعبوں میں ہونے والی پیش رفت کے عقب میں کارفرما ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ کسی شعبۂ علم کو الگ تھلگ متصور نہیں کرتے؛ فکری اشتراک کی ایک نادیدہ زنجیر انھیں باہم جوڑے رکھتی ہے۔ وزیر آغا اس زنجیر کا سرا پکڑنے کی سعی کرتے ہیں ــــ ساختیات کو اس طور معرضِ تفہیم میں لانے کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کے یہاں اس سازشی نظریے کی پرچھائیں تک نہیں پڑی جو ہر مغربی نظریے کو سامراجی سازش قرار دیتا ہے اور انسانی فکر و بصیرت کے دروازوں کو بند کرنے کا اقدام کرتا ہے۔

وزیر آغا نے ساختیات کے بنیادی قضیے کو (کہ شے نہیں ساخت اصل ہے اور ساخت ہیئتوں کا نظام ہے) انیسویں صدی کی فکر کے مقابل رکھ کر دیکھا ہے:

> ''انیسویں صدی کی فکر مرکز میں، سپرمین میں، فرد میں مرتکز ہو گئی تھی......انیسویں صدی نے ایک مصنف، ایک مرکز اور ایک خالق کا پرچم بلند کیا تھا، جب کہ بیسویں صدی نے تناظر کو، عقبی دیار کو، گہری ساخت اور پیٹرن کو نمایاں کر کے پیش کیا۔''
>
> (دستک اس دروازے پر، ص ۱۱۵، ۱۱۶)

اسی طرح وہ ساختیات کی بنیادی بصیرت کو جدید طبیعیات اور تصوف کے تناظر میں بھی دیکھتے ہیں:

''ساختیاتی تنقید نے قرأت کے جس عمل کو اس قدر اہمیت
دی ہے، وہ جدید طبیعیات کی رُو سے ناظر کی کارکردگی اور تصوف کی رُو
سے سالک کے طرزِ عمل کے مشابہ ہے۔''

(معنی اور تناظر، ص ۹۴)

ساختیات کو اس وسیع علمی، مغربی و مشرقی تناظر میں رکھ کر دیکھنے سے ساختیات کی ایک نئی تعبیر سامنے آئی ہے جو وزیر آغا کے معاصر اردو نقادوں کی ساختیات فہمی سے یک سر مختلف ہے۔ وزیر آغا کی تعبیر کے مطابق ساختیات نہ تو سائنسی فکر سے متصادم ہے اور نہ صوفیانہ فکر سے۔ مگر کیا واقعی؟ جدید طبیعیات (کوانٹم فزکس) میں جسے حقیقت کہا گیا ہے وہ ناظر اور نظارے سے بہ یک وقت عبارت ہے۔ مشاہدہ کرنے والے کا زاویۂ نگاہ، زیر مشاہدہ چیز (ذرّے) کی حقیقت پر اثر انداز ہوتا ہے۔ کچھ یہی صورت ساختیات میں قرأت کی ہے۔ متن کی حقیقت، متن اور اس کی قرأت سے بہ یک وقت عبارت ہوتی ہے۔ قرأت ہی متن کے ان معنیاتی سلسلوں کو متحرک کرتی اور انھیں منظر عام پر لاتی ہے جن کے بغیر متن کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔ لہٰذا ان دونوں میں تو ناظر اور قاری فعال کردار ادا کرتے ہیں، مگر کیا تصوف میں بھی سالک فعال ہوتا ہے یا حقیقتِ عظمیٰ؟ صوفیانہ واردات کا تو امکان ہی اس وقت پیدا ہوتا ہے، جب سالک اپنی ذات، اپنی انا کی نفی کرتا ہے۔ نفی کا یہ عمل سالک کی فعالیت کی طرف اشارہ ضرور کرتا ہے، مگر اس کے بعد وہ جن مقامات و منازل سے گزرتا ہے، ان کا انکشاف سالک کی عدم فعالیت یا ترکِ ذات کے بغیر ممکن نہیں۔ بیدل نے کہا ہے:

حسن یکتائی و آغوشِ دوئی وہم است وہم
تا تو از آئینہ می یابی اثر دیدار نیست

تاہم وزیر آغا کے خیالات سے ساختیات و تصوف کے بعض اشتراکات کو سمجھنے کی تحریک ضرور ملتی ہے۔ مثلاً ہر صوفیانہ واردات میں جو تمثالیں، شبیہیں، صورتیں، شخصیات اور ان کی صفات جلوہ آرا ہوتی ہیں، وہ صوفی کے ثقافتی پس منظر سے منسلک ہوتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہندو رِشی کے صوفیانہ تجربے کی حاکم مہابھارت، عیسائی راہب کی صوفیانہ واردات کی حاکم بائبل اور مسلمان صوفی کے صوفیانہ تجربے کا حاکم قرآن ہوتا ہے۔ ان مذہبی متون کی صوفیانہ تعبیریں ہی ان تمام ہیئتوں اور صورتوں کی تشکیل کرتی ہیں، جن کے تحت اور اندر صوفیانہ تجربات واقع ہوتے ہیں۔ صوفیانہ تجربے کی وضاحت بجائے خود ساختیاتی ہے۔ بہ ہر کیف وزیر آغا نے ساختیات کی ایک ایسی تعبیر ضرور پیش کی، جو اس تنقیدی مکتب کی عمومی تعبیروں سے خاصی مختلف اور بعض صورتوں میں ممتاز ہے۔ مثلاً اکثر اردو نقادوں نے ساختیات کے یہ اوصاف گنوائے ہیں:

ساختیات، موضوع کی نفی کرتی ہے؛ مرکزیت کی مخالف ہے؛ سریت اور ماورائیت کو مسترد کرتی

ہے؛مصنف کی جگہ شعریات کو قابلِ اعتنا سمجھتی ہے۔

جب کہ وزیر آغا کی رائے میں ساختیات نے موضوع، مصنف، مرکز اور پُراسراریت کو بے دخل نہیں کیا،صرف دبایا ہے۔اس ضمن میں ان کا استدلال ہے کہ ساختیات اصلاً Pattern-Oriented ہے۔ (انیسویں صدی میں ساخت کو Center-Oriented سمجھا گیا تھا) جس میں کوئی ایک مرکز نہیں ہوتا،مگر مرکز کی نفی بھی نہیں ہوتی۔مرکز پورے پیٹرن میں پھیل جاتا ہے۔مرکز کے ایک ہونے کا مطلب یہ ہے کہ ساخت کا کوئی نکتہ/جز بنیادی اور Referential ہے، جب کہ دوسرے نکات ثانوی ہیں۔یعنی تمام دوسرے نکات اس بنیادی نکتے کے حوالے سے اپنی معنویت متعین کرتے ہیں۔مرکز کو اقتداری حیثیت حاصل ہے اور باقی سب اس پر منحصر ہیں،مگر مرکز کے پیٹرن میں پھیل جانے کا مفہوم یہ ہے کہ ساخت میں کسی ایک عنصر، جز یا نکتے کو اقتداری حیثیت حاصل نہیں، تمام نکات یکساں اہمیت اختیار کر گئے ہیں۔ساخت کا ہر نکتہ دیگر نکات کے ساتھ رشتے کی وجہ سے اپنی معنویت اور قدر متعین کرتا ہے۔نیز ساخت کی مجموعی معنویت کے تعین میں تمام نکات کا کردار یکساں ہے۔وزیر آغا اس بات کی مزید وضاحت میں اس طبیعیات کے بوٹ سٹریپ نظریے کی مثال دیتے ہیں، جس کے مطابق کائنات ربطِ باہم (Inter-Relatedness) سے عبارت ایک متحرک جال (Web) کی صورت ہے۔ اس جال کے کسی بھی حصے کی صفات بنیادی نہیں اور یہ جال کے دیگر حصوں سے مشروط ہیں۔وہ یہاں سوال اُٹھاتے ہیں کہ کیا یہ اس پُراسراریت کا حامل نہیں جسے ساختیاتی فکر نے مرکز، مصنف، Cogito اور ماورائی مدلول کے ساتھ ہی مسترد کر دیا تھا؟ وزیر آغا کے خیال میں مرکز شعریات میں منقلب ہو کر سامنے آ گیا ہے۔یعنی اب مرکز ایک متحرک ساخت ہے۔تاہم اس میں وہی پُراسراریت ہے جو مرکز سے منسوب چلی آتی ہے۔

وزیر آغا کی تنقید میں پُراسراریت کا لفظ ان قارئین کے لیے چکرا دینے والا ہے، جو تنقید میں قطعیت چاہتے ہیں۔وزیر آغا کے یہاں یہ لفظ ایک باقاعدہ تنقیدی تصور یا ادبی اصطلاح کے طور پر ظاہر نہیں ہوا۔ انھوں نے اسے ''خود توضیحی'' لفظ کے طور پر برتا ہے اور یہ وزیر آغا کے تخلیقی عمل کے تصور کی ایک لازمی جہت کے اشارے کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ان کے نزدیک تخلیقی عمل کسی سیاسی نظریے، آئیڈیالوجی، معاشرتی اصلاحی ایجنڈے، سامنے کی بیّن حقیقت، عمومی تجربے یا شعورِ عامہ کی ترجمانی پر مامور نہیں؛ تخلیقی عمل ایک ایسے جہان کو مَس کرنے کا وسیلہ ہے، جس میں حیرت، بھید، اسرار ہے اور جو غالباً تمام اشیا اور مظاہر کے عقب میں ایک بنیادی، ازلی قوت کے طور پر موجود ہے۔یہ جہان انسان کے باطن میں بھی ہے اور اس جہان کی اسراریت اس کائنات میں بھی ہے،مگر اس تک رسائی تخلیقی عمل کے ذریعے ممکن ہے۔ان کی تنقید میں تصور کا بار بار ذکر بھی اسی تناظر میں ہوا ہے کہ تصوف اور تخلیقی عمل دونوں اسرار تک پہنچتے ہیں۔تاہم وزیر آغا صوفی اور شاعر میں فرق کرتے ہیں۔صوفی اسرار میں تحلیل ہونا پسند کرتا ہے اور شاعر اسرار سے خود کو اور لفظ کو جلا دینا چاہتا ہے اور واپس آنا چاہتا ہے ____ چنانچہ شعریات میں منقلب ہونے والے مرکز میں وزیر آغا جس پُراسراریت کی بات کرتے ہیں، وہ

حیرت اور بھید ہے جو تجزیے سے ماورا ہے۔

وزیر آغا نے شعریات کو مرکز قرار دیا ہے، مگر ایسا مرکز جو شعریات کے تمام اجزا میں پھیلا ہوا ہے۔ اسے ہی وہ لامرکزیت کی حامل مرکزیت قرار دیتے ہیں۔ اگر ہم ایک لمحے کے لیے مرکز سے مراد مصنف لیں تو وزیر آغا کی توجیہہ کے مطابق مصنف اس شعریات میں سرایت کر گیا ہے جو ثقافتی رسمیات اور ضابطوں سے عبارت ہے۔ گویا مصنف متن کے مرکز میں نہیں، متن کے پورے معنیاتی نظام میں مضمر ہو گیا ہے۔ اسی لیے وزیر آغا نے متن سے مصنف کی کامل نفی کے تصور کو قبول نہیں کیا، تاہم ادبی متن کے معانی کی دریافت میں مصنف اور اس کے منشا کو فاعلی قوت بھی تسلیم نہیں کیا۔

وزیر آغا نے ساختیات کے فلسفیانہ مضمرات پر بہ طورِ خاص توجہ دی ہے اور اسے مغربی فکر کے طور پر نہیں، اس انسانی فکر کے طور پر سمجھا ہے، جس پر کسی خاص خطے کا سیاسی، ثقافتی اجارہ نہیں ہے۔ اس کے ساتھ انھوں نے ساختیات کی ادبی و تنقیدی معنویت طے کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ انھوں نے نہ صرف ساختیاتی تنقید کے عملی نمونے پیش کیے (عصمت چغتائی اور منٹو کے نسوانی کرداروں کا مطالعہ) بلکہ اس مکتب کے اطلاقی فریم ورک کا تنقیدی مطالعہ بھی کیا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ وہ کہیں بھی اس نظریے کے شارح نہیں بنے۔ وہ اسے وسیع تناظر میں رکھ کر دیکھتے اور اس کے اطلاقی امکانات کا تنقیدی جائزہ لیتے اور اس کی حدود متعین کرتے ہیں:

> ''میرا تاثر یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید حرفِ آخر نہیں......
>
> ساختیاتی تنقید کی اہمیت ایک تو اس اعتبار سے بنتی ہے کہ اس نے نئی تنقید کی جبریت کو توڑا، دوسرے اس اعتبار سے کہ اس نے نہ صرف مارکسی نظریے کے اثرات قبول کیے بلکہ مارکسی تنقید پر اپنے اثرات بھی مرتسم کیے، تیسرے اس نے ساخت شکن اور نسوانی تنقید کو ایک ایسے عمل پر مجبور کیا جس سے خود ساختیاتی تنقید کی توسیع ہو گئی۔''
>
> (معنی اور تناظر، ص ۹۲، ۹۳)

گویا وزیر آغا کے نزدیک ساختیاتی تنقید، حرفِ آخر نہیں تو حرفِ غلط بھی نہیں۔ تنقید ہی پر موقوف نہیں، انسانی فکر کا کوئی پڑاؤ، کوئی علم، اس علم کا کوئی نظریہ حتمی نہیں ہوتا۔ دیکھنے والی بات یہ ہوتی ہے کہ کوئی نظریہ اپنی حدود میں کیا امکانات رکھتا ہے؟ ساختیات نے اس تنقیدی فکر کو آگے بڑھایا جو نئی تنقید (جس کا دوسرا نام امریکی ہیئت پسندی ہے) پر آ کر رک سی گئی تھی۔ نئی تنقید ادب پارے کو خود مختار اور خود مکتفی قرار دیتی تھی، اس کے ہیئتی ترکیبی عناصر کا تجزیہ کرتی تھی اور ادب پارے کے سماجی اور ثقافتی علائق سے بے گانہ محض رہتی تھی۔ ساختیات نے ادب کی خود مختاریت کے اس تصور کو چیلنج کیا اور واضح کیا کہ ادب، ثقافتی، نشانیاتی نظام کی پیداوار ہوتا ہے۔ یعنی ادب خود پر، اپنی ہیئت پر منحصر نہیں، ہیئت کو ادب نے خود اپنے بطن سے نہیں جنم دیا، ثقافت سے اخذ

کیا ہے؛اس لیے ادب ثقافت پہ منحصر ہے۔ جسے ہم ادب کی شعریات کہتے ہیں وہ ثقافتی رسمیات سے ترتیب پاتی ہے۔شعریات اور ثقافت کا یہی وہ رشتہ ہے جو ساختیات کو مارکسیت سے منسلک کرتا ہے مگر جس سے اردو کے مارکسی نقاد اب تک بے خبر ہیں۔مغرب کے تمام نو مارکسی نقاد( آلتھیوسے، ماشرے، ٹیری ایگلٹن ،فریڈرک جیمی سن اور دوسرے ) ساختیات و مارکسیت کے باہم ربط سے آگاہ ہیں۔حقیقت یہ ہے کہ ساختیات جب متن کو رشتوں کے ایک ایسے نظام سے عبارت قرار دیتی ہے،جس میں کسی ایک جز کو مرکزی حیثیت حاصل نہیں، بلکہ ہر چیز کی قدر اور معنویت دیگر اجزا کے ساتھ رشتے کی مرہون ہے____ تو مارکسیت کو سماج کے مطالعے کے لیے ایک نئی بصیرت فراہم کرتی ہے۔ مارکسیت بھی سماجی اکائیوں کو ایک دوسرے پر منحصر سمجھتی ہے مگر مرکزی اور اقتداری حیثیت،معیشت اور ذرائع پیداوار کو دیتی ہے۔ساختیات، مارکسیت کو یہ اصول فراہم کرتی ہے کہ سماج میں اقتداری حیثیت معیشت کو نہیں،سماج کے تمام شعبے، سیاست،معیشت، مذہب، ادب، قانون، ثقافت، اقدار، ایک دوسرے سے مربوط اور ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔سب میں اثر انداز ہونے اور اثر پذیر ہونے کی صلاحیت ہے۔ اصل شے مرکز نہیں، رشتوں کا نظام ہے۔ اس طور دیکھیں تو ساختیات، مارکسیت کو مطالعے کا ایک نیا تناظر فراہم کرتی ہے،جس میں ادب کے اس سادہ مارکسی تصور پر نظر ثانی کرنے کی پوری گنجائش موجود ہے کہ ادب طبقاتی جدلیات کا آئینہ دار ہے۔آخر سماج میں طبقات کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے! خیر یہ چند باتیں بر سبیل تذکرہ آ گئیں،لیکن ان کی تحریک وزیر آغا کے اس نکتے سے ہوئی کہ ساختیات نے مارکسی تنقید پر اثرات مرتب کیے____ وزیر آغا ساختیاتی تنقید کی حدود کے بیان میں یہ کہنا بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ ساختیاتی تنقید کی سائنسی روِش کے غیر مقلدانہ اتباع سے بچنے کی ضرورت ہے۔ساختیات میں ادبی متن کے جمالیاتی پہلو پر توجہ نہیں ملتی۔وزیر آغا کی رائے ہے کہ متن کے جمالیاتی پہلو کو نظر انداز کر کے متن کی معنی آفرینی کے عمل کا تجزیہ، ایک میکانکی عمل ہے۔ وزیر آغا کے نزدیک ذوقِ نظر ہی وہ میزان ہے جس میں ادبی متن کو اوّلاً تولا جانا چاہیے اور جو تنقیدی نظریہ اس میزان کی موجودگی یا اہمیت کا منکر ہو، وہ محدود ہے۔مگر کیا یہ ’محدودیت‘ فقط ساختیاتی تنقید سے مخصوص ہے؟ نفسیاتی،عمرانی، مارکسی، تانیثی، مابعد نوآبادیاتی تنقیدی دبستانوں میں بھی تو ادبی متن کی جمالیات سے روگردانی موجود ہے۔وزیر آغا نے یہ بجا کہا ہے کہ کسی بھی تنقیدی نظریے کی روشنی میں متن کے تجزیے سے پہلے، متن کو ذوقِ نظر کی میزان میں تولنا چاہیے۔یعنی تجزیہ، متن کے ادبی مرتبے کا تعین نہیں کرتا، نقاد تجزیے سے پہلے کرتا ہے۔تاہم اگر ساختیاتی تنقید کے تمام مضمرات پر نظر کی جائے تو اس میں ادب پارے کی جمالیات تک رسائی کا طریقہ دریافت کیا جا سکتا ہے۔ساختیاتی تنقید، متن کی شعریات، یعنی معنی آفرینی کا نظام دریافت کرتی ہے۔شعریات، رسمیات اور ضابطوں کا نظام ہے۔ جمالیات بھی ایک ضابطہ ہو سکتی ہے، جو ادبی متن کے معانی کی آفرینش میں حصہ لیتا ہے۔آخر جمالیاتی تصورات یا حسن کے معیارات بھی تو ثقافتی ہوتے ہیں۔

ساختیات کے علاوہ مابعد جدیدیت کا مطالعہ بھی وزیر آغا نے اس مخصوص طرزِ فکر سے کیا ہے اور مابعد جدیدیت سے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا ہے، وہ ان کے معاصرین کی فکر سے مختلف ہیں۔ یہ ایک دلچسپ اور بحث انگیز پہلو ہے کہ ساختیات کے ضمن میں وزیر آغا مغربی فکر اور مغربی تہذیب کا ذکر نہیں کرتے ،مگر مابعد جدیدیت کے ساتھ وہ ان دونوں کا تذکرہ کرتے ہیں۔ گویا یہ تذکرہ، تذکرہ ہی ہے، مابعد جدیدیت سے متعلق ان کے ڈسکورس کا مرکزی مبحث نہیں۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ مابعد جدیدیت بہ یک وقت تھیوری اور صورتِ حال ہے۔ تھیوری میں زیادہ تر پس ساختیاتی فکر شامل ہے، جب کہ مابعد جدیدیت جس صورتِ حال سے وابستہ ہے، وہ معاصر مغربی سائنسی، ثقافتی صورتِ حال ہے۔ وزیر آغا تسلیم کرتے ہیں ''مابعد جدیدیت مغرب کی سائیکی کی پیداوار ہے جو مشرق کی سائیکی سے ایک الگ اور جدا مزاج رکھتی ہے۔'' اور پھر یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں ''اردو میں مابعد جدیدیت کے اس خاص مزاج کے فروغ پانے کے امکانات بہت کم ہیں جو مغرب میں پیدا ہوا ہے۔'' (معنی اور تناظر،ص ۲۲۱) یہاں ان کا واضح اشارہ معاصر مغربی سائنسی ثقافت کی طرف ہے، جسے لیوتار 'پوسٹ ماڈرن کنڈیشن' کا نام دیتا ہے اور جو مابعد صنعتی عہد کی صورتِ حال ہے۔ ظاہر ہے جس معاشرے میں ابھی صنعتی عہد ہی رونما نہ ہوا ہو، وہاں مابعد صنعتی عہد کی صورتِ حال کیوں کر ظاہر ہوسکتی ہے۔ اسی وضع کی دلیل مابعد جدیدیت کے دیگر معترضین کی بھی ہوتی ہے، مگر ان کے یہاں یہ دلیل مابعد جدیدیت کو کلی طور پر مسترد کرنے کے لیے لائی جاتی ہے، جب کہ اصلاً یہ دلیل مابعد جدیدیت سے معقولیت کے ساتھ استفادے کو ممکن بناتی ہے۔ وزیر آغا مغرب اور مشرق کے ثقافتی فرق کا لحاظ رکھتے ہوئے مابعد جدیدیت سے استفادے کے حق میں ہیں۔ اصل یہ ہے کہ وہ مابعد جدید صورتِ حال کی بجائے مابعد جدید فکر کی تفہیم اور اس سے ربط ضبط قائم کرنے کی سعی کرتے ہیں۔

وزیر آغا نے مابعد جدیدیت پر جس زاویے سے نظر ڈالی ہے، ان کے اردو معاصرین میں اس کا اشارہ تک موجود نہیں۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ وزیر آغا مابعد جدیدیت کو جدیدیت کا نہیں، فوق جدیدیت / ہائی ماڈرن ازم کا ردِ عمل قرار دیتے ہیں؛ جب کہ ان کے معاصرین مابعد جدیدیت کو جدیدیت کی ضد کہنے پر مصر ہیں۔ وزیر آغا مابعد جدیدیت کو بیسویں صدی کی تنقیدی فکر کی تمام کڑیوں کے ساتھ ملا کر دیکھتے ہیں:

> ''نئی تنقید نے معنی کی کثرت پر زور دیا، ساختیات نے کثیر معانی کی پیدائش کی سٹرٹیجی پر غور کیا، جب کہ ساخت شکنی نے معانی کی absence پر زور دیا اور absence کا یہ تصور دراصل مرکزیت، منطق، سماجی شیرازہ بندی اور قدروں کی موجودگی پر خط تنسیخ کھینچنے کا تصور تھا۔ لہٰذا جب مابعد جدیدیت کا ذکر آئے تو ہمیں اسے جدیدیت کا مد مقابل قرار دینے کی بجائے ہائی ماڈرن ازم کا ردِ عمل قرار دینا چاہیے۔'' (معنی اور تناظر،ص ۲۱۵)

وزیر آغا ساختیات کو ہائی ماڈرن ازم کہتے ہیں اور اسے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی درمیانی کڑی قرار دیتے ہیں، اس لیے ان کے خیال میں مابعد جدیدیت نے جدیدیت کو نہیں، ساختیات یا ہائی ماڈرن ازم کو بے دخل کیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ ساختیات یا ہائی ماڈرن ازم کا جدیدیت سے کیا تعلق ہے؟ ہم جانتے ہیں، جدیدیت کی نمائندگی نئی تنقید نے کی اور نئی تنقید کو ساختیات نے غیر مؤثر کیا، تو کہا جا سکتا ہے کہ ساختیات نے جدیدیت کو اور ساختیات کو مابعد جدیدیت نے بے دخل کیا۔ ویسے سطح پر تو نظریات میں ایک کش مکش نظر آتی ہے، مگر دوسری طرف یہ نظریات دراصل تھیوری کے مظاہر ہیں، اس لیے ان میں اگر افتراقات ہیں تو اشتراکات بھی موجود ہیں۔ چنانچہ وزیر آغا تھیوری کو وسیع منظرنامے کو پیش نظر رکھنے کی تجویز دیتے ہیں؛ ان کے مابین افتراقات اُبھارنے سے زیادہ اشتراکات دریافت کرنے کے حق میں ہیں اور یہی ان کے امتزاجی موقف کا تقاضا ہے۔:

> ''مابعد جدیدیت کے دور کو ایک وسیع منظرنامے کی صورت
> میں دیکھنا چاہیے جس میں جدیدیت، ہائی ماڈرن ازم، ساخت شکنی اور
> دوسرے نظریوں نے مل جل کر ایک ایسی ادبی تھیوری کو سامنے لانے کی
> کوشش کی ہے جو امتزاج پر منتج ہو رہی ہے۔'' (معنی اور تناظر، ص ۲۲۰)

وزیر آغا کا یہ امتزاجی موقف، بہ ظاہر تھیوری کے متعلق ان کی بعض آرا سے ٹکراتا ہے: اگر ساختیات نے جدیدیت (نئی تنقید) کو اور مابعد جدیدیت نے فوق جدیدیت (ساختیات) کو بے دخل کیا تو پھر ان سب کو ایک منظرنامے کی صورت میں کیوں کر دیکھا جا سکتا ہے؟ تاہم وزیر آغا کی دیگر تحریریں دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ''تھیوری'' کو اب تک کے تمام تنقیدی نظریات کا محتوی خیال کرتے ہیں۔ نظریات ایک دوسرے سے آویزش و تصادم کا رشتہ رکھتے ہیں جو دراصل متن کے مطالعے میں ان کی اختیار کردہ حکمت عملی کے فرق کا نتیجہ ہے، مگر یہ تمام نظریات ''میٹا تھیوری'' کا حصہ ہیں، جسے ہم مختلف ناموں سے قدیم ہندوستان اور یونان سے لے کر تاریخ کے مختلف ادوار میں دیکھتے ہیں اور جس کی مدد سے کائنات کے تخلیقی عمل کو سمجھنے کی کوشش ہوئی ہے۔ یہ تھیوری، عمومی اور ابدی جستجوئے انسانی کا ہی حصہ ہے، کوئی نیا اور اچانک وقوع پذیر ہونے والا مغربی مظہر نہیں۔ ہمارے ہاں جن لوگوں نے اسے گزشتہ چار دہائیوں کا منفرد مغربی مظہر قرار دیا ہے اور اسے قدیم سے چلی آ رہی تنقیدی فکر سے کاٹ کر دیکھا ہے، انھوں نے اس کے متعلق بہت گرد اُڑائی ہے۔ اس کے تعقلات کا جم کر مطالعہ کرنے اور اس سے اتفاق و اختلاف کی صورتیں پیدا کرنے کی بجائے اسے مسترد کیا ہے۔ خیر یہاں تک بھی کوئی قباحت نہیں تھی، اگر وہ نئی تھیوری کو مسترد کر کے، اس کا متبادل بھی پیش کرتے اور اہلِ نظر کو دکھاتے کہ اس طرح کہتے ہیں سخن ور سہرا، مگر اس کا کیا کیا جائے کہ معاصر تھیوری پر تو تبرّیٰ کرتے ہیں، مگر اپنے مطالعات میں جن اصولوں کو راہ نما بناتے ہیں، وہ ''قبل نئی تھیوری'' کے مغربی تنقیدی اصول ہوتے ہیں۔ ان کے لیے جارج لوکاچ،

کاڈویل، آرنلڈ، ایلیٹ، لائنل ٹرلنگ، رچرڈز، لیوس، کلینتھ بروکس، ومساٹ، کروچے اوران سے بھی پہلے کے مغربی نقاد قابلِ احترام اور قابلِ تقلید ہیں مگر بارت، دریدا، فوکو، آلیتھوسے، ژولیا کرسٹیوا، ژرارژنیٹ وغیرہ صرفِ نظر کیے جانے کے قابل ہیں جنھوں نے اپنے پہلوں سے آگے کی باتیں کی ہیں۔ ٹیری ایگلٹن اور سعید کا نام بھی اس لیے لیتے ہیں کہ وہ سیاسی نقطۂ نظر رکھتے ہیں، حالاں کہ ان کی فکر پر دریدا، آلیتھوسے اور فوکو جیسے نئی تھیوری کے بنیادگزار مفکرین کے گہرے اثرات ہیں۔ اس تناظر میں وزیرآغا نے نئی تھیوری سے متعلق اُڑائی گئی گرد کو صاف کرنے کی کوشش کی۔

نئے تنقیدی نظریات کی ناگزیریت کا گہرا احساس رکھنے کے باوجود، وزیرآغا ان کے پرجوش شارح کا منصب قبول نہیں کرتے، وہ ان کے متوازن نقاد کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ وہ تھیوری کی نئی بصیرتوں کا کھلے بازوؤں سے خیرمقدم کرتے ہیں، مگر جہاں کہیں یہ بصیرتیں فن کی بنیادی اقدار سے چشم پوشی کرتی ہیں، وہاں انھیں تھیوری کو ہدفِ تنقید بنانے میں تامل نہیں ہوتا۔ مثلاً مصنف سے صرفِ نظر کرنے کے سلسلے میں وزیرآغا نے تھیوری پر تنقید کی ہے۔ ان کا موقف ہے کہ تھیوری نے قاری کی اہمیت کو تو بجا طور پر باور کرایا ہے اور اسے تنقید میں ایک نئے بعد کا اضافہ کردیا ہے، مگر کیا قاری کو مصنف کی مسند پر بٹھایا جاسکتا ہے؟ وزیرآغا اس سوال کا نفی میں جواب دیتے ہیں۔ تھیوری اور خاص طور پر ساختیات نے متن کو مصنف کی بجائے ثقافتی ضابطوں اور رسمیات سے عبارت شعریات کی پیداوار تسلیم کیا ہے اور مصنف کو محض ذریعہ کیا ہے۔ ایک منفعل ذریعہ، متن کی تشکیل میں جس کا کوئی کلیدی کردار نہیں۔ وزیرآغا کی دلیل ہے کہ:

> ''متن مصنف کے بغیر کسی طرح وجود میں نہیں آسکتا کیوں کہ شعریات کے دھاگے کو سوئی کے سراخ میں سے تو گزرنا ہی پڑتا ہے، مگر کیا مصنف کی حیثیت محض ایک عام سی سوئی کے سوراخ کی ہے، دلچسپ بات یہ ہے کہ مصنف سوئی کا ایسا سوراخ ہے جس میں سے شعریات کا دھاگا جب گزرتا ہے تو منقلب ہوکر متن میں تبدیل ہوجاتا ہے......''۔ (معنی اور تناظر، ص ۲۰۰)

وزیرآغا کا مقصود غالباً یہ ہے کہ شعریات یا ثقافت کے ضوابط اور رسمیات تک دسترس تو سب کو ہے مگر اسے متن کا درجہ مصنف کی وجہ سے ملتا ہے۔ ایک غیرتخلیق کار، شعریات کی بازآفرینی یا ترجمانی کرسکتا ہے، اسے منقلب نہیں کرسکتا اور شعریات منقلب نہ ہو تو وہ ادبی متن نہیں۔ لہٰذا جو ہستی یہ کارنامہ سرانجام دیتی ہے، اسے کیوں کر نظرانداز کیا جاسکتا ہے! —— دراصل وزیرآغا اس عمومی غلط فہمی کو دور کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ متن کی تخلیق میں مصنف کا سرے سے کوئی حصہ نہیں ہوتا، وگرنہ وہ تھیوری کے اس سیاق کو اچھی طرح سمجھتے ہیں، جس میں مصنف کی موت کا اعلان کیا گیا ہے۔ اس سیاق میں مصنف، متن کی قرأت میں رُکاوٹ بنتا ہے۔

بارت نے جب مصنف کی مرگ کا اعلان کیا تھا تو درحقیقت یہ کہا تھا کہ متن کی تفہیم میں مصنف حتمی اور بنیادی ماخذ (ریفرنس) نہیں، اگر ہم مصنف کو حتمی ریفرنس تسلیم کریں تو متن کی کثیر الجہاتی تنقیدی قرأت ناممکن ہوجائے۔ مصنف کا منشا، متن کو محض ایک معنی کا پابند بنادے گا اور یہ متن کے استحصال، متن کی علامتی فطرت کو مسخ کرنے کی صورت ہوگی۔ وزیرآغا، بارت کی طرح ایک متوازن موقف کو سنسنی خیز پیرائے میں پیش نہیں کرتے مگر یہ رائے ضرور دیتے ہیں کہ متن کا مطالعہ، متن، قاری اور مصنف کے ایک ایسے رشتے کا مرہون ہے، جس میں کسی ایک کو دوسروں پر برتری حاصل ہے نہ ایک، دوسرے کو بے دخل اور غیر مؤثر کرتا ہے۔ یہ تینوں ایک دوسرے کا دست و بازو بنتے ہیں اور اس کے نتیجے میں متن سے جن معانی کو دریافت کیا جاتا ہے، وہ مصنف کے منشا یا مصنف کے سوانحی کوائف کے علامتی ترجمان نہیں ہوتے۔ اس امر کی عملی مثال وزیرآغا کی غالبؔ کے شعر (آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں / غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے) کی پسِ ساختیاتی قرأت ہے، جس میں کہیں بھی غالب بطور شخص یا بطور شاعر بنیادی ریفرنس نہیں۔ شعر کو دریدا کے تحریر اوّل اور تقریر ثانی کے تصور کی روشنی میں معرضِ تجزیہ میں لایا گیا ہے اور نہایت بصیرت افروز نکات ابھارے گئے ہیں!

☆☆☆

(بشکریہ سمبل ۲۰۱۱ء)

''وزیرآغا نقاد، وزیرآغا شاعر، وزیرآغا انشائیہ نگار، وزیرآغا مدیر، ان مختلف صفاتی الفاظ کو یک جا کرنے کے بعد بھی وزیرآغا کی پوری شخصیت سامنے نہیں آتی۔ یوں کہنا چاہیے کہ یہ مختلف اجزا مل کر جو ایک کل بناتے ہے، وہ ان اجزا کی مجموعی میزان یا حاصل جمع سے بڑھ کر ہے۔ اس کی ایک وجہ شاید یہ بھی ہے کہ وزیرآغا نے اپنی پوری ادبی زندگی میں نئے لکھنے والوں کی ہمت افزائی کر کے انھیں ادب میں قائم ہونے میں مدد کی ہے۔ وہ صرف ادیب ہی نہیں، ادیب گر بھی ہیں۔ اور یہ مرتبہ بہت کم لوگوں کو نصیب ہوتا ہے۔''

— شمس الرحمٰن فاروقی

شافع قدوائی

# کشاکشِ حیات کا دانشورانہ رویا اور وزیر آغا کا سوانحی متن

## ''آدھی صدی کے بعد اور شام کی منڈیر کے حوالے سے''

خودنوشت کو عموماً شخصی فتوحات، دستیابیوں اور حقیقی سے کہیں زیادہ تمنائی فضیلتوں اور قیاسی عظمتوں کے پرشکوہ بیانیہ سے تعبیر کیا جاتا ہے جس میں بسااوقات خود احتسابی، احساسِ ندامت اور رنج کھینچنے کے لمحات بھی منعکس ہوجاتے ہیں۔ آپ بیتی دراصل خود افزائی کے داعیوں کو متحرک کرتی ہے اور مصنف اپنے ہر عمل کا جواز ایک مسکت دلیل کے طور پر پیش کر کے قارئین کو مسخر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس نوع کا بیانیہ کوتاہیوں اور شعوری وغیر شعوری لغزشوں کے ذکر سے عاری ہوتا ہے مگر یوں بھی ہے کہ اپنی ناانصافیوں اور غلطیوں کے برملا اور واشگاف اظہار کو بروئے عمل بھی لایا جاتا ہے کہ اس سے مصنف کی دیانت داری ہویدا ہوتی ہے اور یہ بھی عظمت کی ایک دلیل ہے۔ مشہور امریکی مزاح نگار اور ادیب فرانک لین پی جونس (1980-1908) نے مزاح کے پیرائے میں آپ بیتی کے سلسلے میں بڑے پتہ کی بات کہی ہے: ''"An autobiography usually reveals nothing bad about its writer except his memory." خودنوشت مصنف کے خراب حافظہ کی مظہر ہونے کے باوجود محض داخلی کوائف اور خارجی واقعات کی کتھونی نہیں ہوتی بلکہ اس کے اندراجات وسیع تر انسانی سیاق کو خاطر نشان کرتے ہیں۔

شخصی روداد موضوعی اور عدم تکمیل کے محور پر مسلسل گردش کرتی ہے۔ آپ بیتی حقیقی ہونے کے باوجود تخیلی ہوتی ہے کہ انسان کبھی بھی بے کم و کاست اس زندگی کا بیان نہیں کرتا جو اس نے واقعتاً جی تھی۔ وہ اس میں سے واقعات اور تجربات انتخاب کرتا ہے اور پھر اسے قارئین کے سامنے مکمل رودادِ حیات کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ یہ التباس آگیں حقیقی بیانیہ ہوتا ہے جسے بیسویں صدی کے ممتاز ناول نگار ہنری گراہم گرین ( Henery Graham Greene, 1904-1991) نے ایک نوع کی زندگی (A Sort of Life) سے تعبیر کیا ہے۔ گرین کی خودنوشت بھی اسی عنوان سے 1971 میں شائع ہوئی تھی۔ ان کے مطابق آپ بیتی زندگی کی جامع عکس کشی نہیں کرتی بلکہ ان واقعات اور تجربات کو موضوع گفتگو بناتی ہے جنھوں نے زندگی کی حنابندی کی تھی۔

آپ بیتی کا نقطہ آغاز احساس تنہائی ہے۔ خودنوشت یک موضوعی یا موضوع اساس، مذہبی، دانشورانہ اور فکشن آمیز ہوسکتی ہے۔ خودستائش اور احساس تفاخر سے گریزاں رہنے کی تحریر اردو میں برگ و بار کم

ہی لا سکی ہے اور زندگی کے فوری اعتبارات (immediate concerns) اور نہائی اعتبارات (Ultimate Concerns) کو خودنوشت کے پیرائے میں ایک متحرک حسی تجربے کے طور منعکس کرنے کی روایت بھی عام نہیں ہیں۔آپ بیتی کو جگ بیتی بنانے کو معراج فن سمجھا جاتا ہے۔اس امر سے انکار نہیں ہے کہ اردو میں متعدد خیال انگیز آپ بیتیاں منظر عام پر آ چکی ہیں۔تخلیقی فطانت کو سوانحی اور فکری ڈسکورس کو اظہار کا پیکر بنانے کا دشوار گزار مرحلہ سربرآوردہ نقاد اور معروف شاعر وزیر آغا نے سرانجام دیا ہے۔وزیر آغا اردو کے پہلے ایسے ادیب ہیں جنھوں نے نظم اور نثر دونوں کو آپ بیتی کے اظہار کا پیرایہ بنایا۔اردو میں منظوم سوانح بہت کم لکھی گئی ہیں حمایت علی شاعر، رشیدہ عیاں اور حال ہی میں لکھنؤ کے معروف شاعر سہیل کاکوری کی منظوم خودنوشت ''سہیل نامہ'' شایع ہوئی ہے۔انگریزی میں بائرن اور ورڈز ورتھ نے منظوم خودنوشت لکھی ہے۔ولیم ورڈز ورتھ (William Wordsworth,1770-1850) نے تین حصوں پر مشتمل ایک طویل سوانحی نظم لکھنے کا ارادہ کیا اور 1798 اور 1799 کے درمیان انھوں نے ایک لمبی نظم کا آغاز کیا اس کا عنوان انھوں نے The Recluse تجویز کیا تھا اور پھر اسے Poem to Coleridge بھی کہا۔1804 میں ورڈز ورتھ نے اس میں اضافے کیے اور یہ 1895 میں The Prelude یا Growth of a poet's mind کے عنوان سے شائع ہوئی۔اس طویل نظم میں شاعر نے اپنے اسکول، اور یونیورسٹی کے دنوں کا ذکر کیا ہے اور فرانس سمیت دیگر ملکوں کے اسفار کا تذکرہ کیا ہے اور پھر گھر کی طرف مراجعت کا پہلودار بیان کیا ہے۔ورڈز ودتھ نے شخصی حالات سے کہیں زیادہ اس نکتہ کو اپنی تخلیقی تگ وتاز کا محور بنایا ہے کہ تخیل نے کس طرح عقلیت کو سرنگوں کیا اور کیسے یہ کارزارِ حیات کے سب سے قابل اعتبار وسیلہ کے طور پر صورت پذیر ہوا۔ ورڈز ورتھ کے معروف معاصر جارج گارڈن بائرن بالمعروف لارڈ بائرن (George Gordon Byron,1788-1824) نے بھی منظوم آپ بیتی لکھی ہے بائرن کی مزکورہ طویل بیانیہ نظم چار حصوں پر مشتمل ہے اور یہ چھ برسوں (1812-1818) کے مابین Childe Harold's Pilgrimage کے عنوان سے شائع ہوئی۔

وزیر آغا کی منظوم اور نثری خودنوشت گراہم گرین کی A Sort of Life اور ورڈز ورتھ کی The prelude کی یاد تازہ کرتی ہے کہ وزیر آغا نے سامنے کے واقعات، مشاہدات اور فہم عامہ سے غذا حاصل کرنے والے تصورات کو شکست کرکے انجذاب اور استرداد کا ایک کثیر حسی بیانیہ خلق کیا ہے۔آپ بیتی کے لیے نثر اور نظم سے کیوں بیک وقت استفادہ کیا جائے، یہ بنیادی سوال ہے۔نظم میں واقعات اور انفرادی واجتماعی تجربوں اور سیاسی، سماجی نظریات اور معتقدات و مابعد الطبیعیات کے براہ راست بیان کی گنجائش کم ہی رہتی ہے البتہ زندگی کی نہج تبدیل کرنے والی صورت حال Life Altering Situation کس طرح انمٹ نقوش انسان کے داخل پر مرتسم کرتی ہے، اس کو شعری اظہار کا موضوع بنایا جا سکتا ہے۔وزیر آغا کی مثنوی کی طرز پر لکھی گئی نظم اس نکتہ کا تخلیقی سطح پر اثبات کرتی ہے۔یہ نظم '' آدھی صدی کے بعد'' جنوری 1981 میں شائع ہوئی۔نظم کا مرکزی موتیف افزونی حیات کا محرک اوّل پانی ہے، نظم کے چار اجزاء ''جھرنے''، ''ندی''، ''دریا''، اور ''سمندر'' ہیں۔مصنف نے اپنی اس کاوش کو داخلی اوڈیسی سے تعبیر کیا ہے۔داخلی اوڈیسی کی اصطلاح رومانی وفور کی چغلی کھاتی ہے۔تخلیق کے ضمن

میں مصنف کے معروضات اکثر حقیقت کی راہ میں حجاب بن جاتے ہیں مگر اس کو مرکز نگاہ بنانا فعل عبث بھی نہیں ہے۔آغا صاحب رقم طراز ہیں:

''میری یہ نظم بیسویں صدی کے پچاس سالوں کا احاطہ کرتی ہے۔ان پچاس سالوں میں غیر ملکی، ملکی، اور شخصی سطح پر جو واقعات رونما ہوئے اس نظم کا موضوع نہیں ہیں مگر ان واقعات اور سانحات نے میری ذات کے اندر جو گھاؤ پیدا کیے اور جو نشیب و فراز جنم دئے---ان سب کی باز آفرینی اور ان کے وسیلے سے زندگی کے پراسرار''معنیٰ'' تک رسائی کی کوشش---بس یہی اس نظم کا میدانِ تگ و تاز ہے۔میں اس نظم کے ذریعے اپنے باطن کو صورت پذیر کرنے میں کس حد تک کامیاب ہوا ہوں۔''[1]

وزیر آغا نے بچپن کے واقعات کو جذباتی اثر انگیزی کے ساتھ بیان نہیں کیا ہے بلکہ اس سے وابستہ کیفیات کو متحرک بصری پیکروں میں منقلب کیا ہے۔بچے کے ناشتہ کی امیج دیکھئے گرم روٹی کی تندور سے نکلنے کی آواز پر گردش زمانہ کا کوئی اثر نہیں پڑا اور یہ ایک زندہ تجربے کے طور پر حواس پر موجود ہے:

پھر میں ہنسنے لگوں
اور گزری رتیں لوٹ آئیں
پرندوں کی چہکار---مانوس
گائے کے نازک تھنوں سے
اترتی ہوئی دودھ کی دھار
تازہ
مہکتے ہوئے گرم تنور کی کوکھ سے
دم بدم جست بھرتی
سنہری چنگیروں
میں ٹپ ٹپ اترتی ہوئی
روٹیاں
روٹیوں پر جھپٹتے ہوئے
ہات
چھوٹے چھوٹے سے ہات [2]

نظم کا پہلا حصہ جھرنے ہے جس میں کائنات سے شناسی کی اولین ساعتوں اور شخصیت کے تشکیل پر پڑنے والے اثرات کی صورت گری کی گئی ہے۔دوسرے حصہ ندی میں عنفوان شباب اور پھر دریا میں طریقہ

زیست کے مختلف مراحل اور سائکی پر مرتب ہونے والے دیرپا اثرات کا بیان ہے۔کائناتی تعینات میں مستور مرکزی حقیقت کی تلاش معتقدات اور مابعدالطبیعیات پر توجہ منعطف کراتی ہے اور مہاتما بدھ کی یاد تازہ کرتی ہے کائنات کا ہر مظہر عرفان ذات کا منزل نما ہے اور کسی اوتار کی حاجت نہیں ہے، وزیر آغا کی نظم کا آخری حصہ اسی اجمال کی تفصیل ہے۔جو بودھی تصورِ حیات بھی ہے:

دھرتیاں، کہکشائیں، جھروکے
جھروکوں میں اطلس سے کومل بدن
بھیگی پلکوں پہ دکھ کی تپکتی چبھن
سبز شبدوں کی بہتی ہوئی آب جو
اک انوکھے پراسرار معنیٰ کے
گھاؤ سے رستا لہو
مسکراتے ہوئے لب

یہ سب
میرے اوتار ہیں
میری آنکھیں ہیں
مجھ کو ہمیشہ سے تکتی رہی ہیں
سدا مجھ کو تکتی رہیں گی!! ۳

نظم آدھی صدی کے بعد، داخلی، ملکی اور غیر ملکی سطح پر رونما ہونے والے اہم واقعات کے تئیں ایک سوچتے ہوئے ذہن کے حساس ردعمل کی مختلف کیفیتوں کی غماز ہے۔یہاں شخصی اظہار کے مانوس پیرایوں مثلاً ڈائری، خط، memories، anecdotes اور خودنوشت کو بہم آمیز کر کے ایک منظوم evocative بیانیہ خلق کیا گیا ہے۔

آدھی صدی کے بعد کی اشاعت سے قبل وزیر آغا کے چار مجموعے ''شام اور سائے''(1964)، ''دن کا زرد پہاڑ''(1969)، ''غزلیں'' (1973) اور ''نرد بان'' (1979) اشاعت پذیر ہو چکے تھے۔واقعات کے بجائے تاثر مرکوز منظوم سوانح کی اشاعت کے 7 سال (1986) بعد نثر میں خودنوشت شائع ہوئی۔پھر اس پر نظر ثانی کی اور مفصل اور بڑی حد تک معروضی اور بنیادی طور پر intellectual و informative آپ بیتی ''شام کی منڈیر سے'' (2009) شایع ہوئی۔دو ابواب اور 332 صفحات پر مشتمل خودنوشت کو 2009 میں اظہار سنز نے زیور طبع سے آراستہ کیا۔جذباتی خروش کے داعیوں کو متحرک کرنے کے وسیلے اور آپ بیتی کو Light reading کے مماثل سمجھنے والے مکتبی ناقدین کو یہ آپ بیتی نہایت بوجھل نظر آئی۔مصنف نے عام واقعات اور مانوس تجربات کی کنہ میں موجود گہرے انسانی سیاق کو پیش نظر رکھا ہے اور مختلف ادیبوں اور مفکرین کے علاوہ اپنے مضامین کا بھی

حوالہ دیا ہے لہٰذا فہم عامہ کو تنقیدی سرگرمی کی اساس سمجھنے والوں کو محسوس ہوا کہ ''شام کی منڈیر سے'' میں مضامین اور کتابوں کے اقتباسات اتنی کثرت سے نقل کئے گئے ہیں کہ یہ خودنوشت مصنف کی نگارشات کا انتخاب بن کر رہ گئی ہے۔[۴]

شام کی منڈیر میں ابواب کے ذیلی عنوانات کی ترتیب ایک خاص نوع کے پیٹرن کا اظہار کرتی ہے۔ پہلا حصہ 64 برس کے زمانی عرصہ کو محیط ہے اور یہاں پوری روداد سفر اور قیام کی وساطت سے بیان کی گئی ہے۔ سفر اور قیام کا زمانہ متعین نہیں یعنی ایسا نہیں کہ سفر کے دور کو متعین کر لیا گیا ہے اور پھر قیام کا ذکر ہے یہ دونوں Alternately سامنے آتے ہیں۔اس کی تفصیل یوں ہے سفر 1949-1922۔قیام 1959-1949، سفر 1975-1959، قیام 1980-1975، سفر 1986-1980 دوسرا حصہ سفر 1999-1986، قیام 1999 تا.... خودنوشت کے عنوان پر غور کرنا ضروری ہے۔شام شدید احساس محرومی یعنی منبع حیات روشنی سے مفارقت کو ظاہر کرتی ہیں شام بجھتی ہوئی زندگی ہے جسے میر نے دل سے تعبیر کیا ہے۔منڈیر کی معنویت کیا ہے، اس کے توسط سے زندگی کو آر پار دیکھا جا سکتا ہے اور نظارہ سے خود کا محاسبہ کیا جا سکتا ہے۔مصنف نے درست لکھا کہ منڈیر سے دیکھنے کا یہی فائدہ ہے کہ آپ طلوع اور غروب دونوں کا نظارہ کر سکتے ہیں۔

وزیر آغا کی پیدائش 1922 میں ہوئی تھی اور ان کے والد نے ایک پنڈت سے جنم پتری بنائی تھی یہ دیو ناگری میں تھی لہٰذا پڑھی نہ گئی وزیر آغا اسے پڑھ سکتے ہیں مگر جنم پتری کے تئیں ان کا غیر جذباتی رویہ لائق تحسین ہے۔خودنوشت میں معمولی معمولی واقعات کے تئیں دانشورانہ ردعمل سطر سطر سے عیاں ہے۔وزیر آغا نے لکھا:

> ''جنم پتری آج بھی میرے پاس موجود ہے اس کے کچھ حصے دیمک نے چاٹ لیے ہیں، کچھ کاغذ کا رنگ بدلنے کے باعث ناقابل مطالعہ ہیں مگر کچھ حصے اب بھی پڑھے جا سکتے ہیں۔اگرچہ اب مجھے مستقبل میں کسی طرح کی دلچسپی نہیں ہے تاہم یہ جنم پتری میرے ماضی کے بارے میں بہت کچھ بتا سکتی ہے مگر جتنا اپنے ماضی کے بارے خود مجھے علم ہے اتنا جنم پتری کو کیسے ہو سکتا ہے اگر آج اسے پڑھوا لوں تو اس کا مقصد بہ جز اس کے اور کیا ہوگا کہ پنڈت جی کو جھوٹا ثابت کیا جا سکے اس کا بھی کوئی فایدہ نہیں کہ پنڈت جی کو پرلوک سدھارے اب کتنے ہی جگ بیت گے ہیں۔''[۵]

وزیر آغا کے خاندان میں گھوڑوں کا کاروبار ہوتا تھا اور وزیر آغا کے دادا کی رڈیارڈ کپلنگ سے شناسائی کا سراغ بھی ملتا ہے۔رڈیارڈ کپلنگ (Rudyard Kipling,1865-1936) کا ایک نسبتاً کم معروف پکارسک ناول کم (Kim) میکملن پریس نے 1901 میں شائع کیا تھا۔اس ناول کا locale ہندوستان ہے اور یہاں کے عوام، ان کے معتقدات، ثقافت اور طرز حیات کے مختلف نقوش کرداروں کے حوالے سے واضح کیے گئے

ہیں۔ یہ ناول وسطی ایشیا میں روس اور برطانیہ کی سیاسی تسلط کی جنگ کو، جسے مورخ Great Game کے نام سے یاد کرتے ہیں، موضوع بناتا ہے۔ 1818 اور پھر 1819 کی افغان جنگ اسکاٹ لینڈ کے ایک فوجی OKimball Hara کے حوالے سے بیان کی گئی ہے۔ ناول میں گھوڑوں کے ایک پشتو کاروباری محبوب علی کا تذکرہ ہے جو حکومت برطانیہ کا حامی ہے۔

وزیر آغا کے دادا گھوڑے کے کاروباری تھے اور لاہور میں رہتے تھے مصنف کے مطابق ان کی دوستی لاہور کے سول اینڈ ملٹری گزٹ کے اڈیٹر رڈیارڈ کپلنگ سے تھی۔ وزیر آغا نے بچپن اور لڑکپن کی زندگی سے متعلق تفصیلات کے اندراج میں روایتی باتوں کو اہمیت نہیں دی ہے ہر چند کہ انھوں نے شاعر سے شناسائی اس وقت حاصل کی جب وہ چھٹی کلاس کے طالب علم تھے مگر انھیں الفاظ سے کہیں زیادہ خاموشی عزیز تھی انھیں اسکول میں خاموشی پر انعام ملا۔ شاعری بھی تو الفاظ کے ذریعے خاموشی قائم کرتی ہے۔ وزیر آغا کو اسکول کے پرنسپل شاہ صاحب بہت عزیز رکھتے تھے مگر اس کے خراب اثرات ان پر مرتب نہیں ہوئے انھوں نے اس ضمن میں لکھا:

> ''ترجیحی سلوک نے مجھ پر کوئی بدزیب اثرات مرتب نہیں کیے جیسا کہ لاڈ پیار میں آنے والوں پر عام طور پر مرتسم ہو جاتے ہیں۔ میں نہایت مؤدب۔ کم گو اور شرمیلا تھا۔ اس قدر کہ اسکول کی سالانہ تقریب انعامات میں مجھے خاموشی کا انعام ملا۔''[۶]

انسان کو اپنی بے مائیگی کا احساس اسی وقت ہوتا ہے جب وہ بہتر زندگی سے واقف ہوتا ہے وزیر آغا نے اپنے ایام طفولیت کو خوشیوں سے معمور قرار دینے کے بعد لکھا ہے کہ اس کا سبب یہ تھا کہ بہتر معیار زندگی سے وہ واقف نہیں تھے۔ گاؤں اور قصبات کی زندگی میں پرندوں اور مچھلیوں کا شکار ایک پسندیدہ بلکہ لازمی سرگرمی سمجھا جاتا ہے۔

وزیر آغا نے جب بھی پہلی بار شکار کھیلا تو انکا خود کا ردعمل اور ماں کا ردعمل فہم عامہ کے تابع نہیں ہے: ''میں نے بندوق کی نالی کو ایک درخت کی شاخ پر پوری طرح جما کر اور کھیت میں بیٹھی فاختہ کو نشانہ بنا کر، اسکی لبلبی دبا دی۔ بالکل معمولی سا جھٹکا لگا مگر دوسری طرف فاختہ بے چاری زمین پر ہی ڈھیر ہو گئی۔ میرے سینے میں کئی طرح کے جذبات کروٹیں لینے لگے۔ ایک تو خوشی تھی کہ میں نے وہ کام کیا جو صرف بڑے کر سکتے ہیں دوسرے یہ دکھ کہ میں نے کسی کی جان لے لی۔ ایک لمحہ پہلے فاختہ تمام تفکرات سے آزاد، کھیت میں ٹہل ٹہل کر دانہ چگ رہی تھی اور دوسرے لمحہ وہ محض ایک مشت پر تھی۔ بڑے بھائی نے خاص طور بہت شاباشی دی مگر میری ماں کی آنکھیں بھیگ گئیں، کہنے لگیں یہ تم نے اچھا نہیں کیا۔[۷]

مصنف نے بچپن اور نوجوانی کے واقعات اور تجربات کے بیان میں تعلّی کو کم ہی برتا ہے اور متعدد نئی اور اہم اطلاعات فراہم کی ہیں مثلاً نوبیل انعام یافتہ سائنسدان عبدالسلام نے دور طالب علمی میں اردو میں ایک ڈرامہ لکھا تھا جو کالج میگزین میں شائع ہوا جس کے مدیر وزیر آغا تھے اور وہ انٹرمیڈیٹ کے طالب علم

تھے۔مصنف نے جھنگ کے ایک کالج کی سالانہ تقسیم انعامات کی تقریب کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ انھیں فرسٹ ایئر میں نمایاں کامیابی حاصل کرنے پر کئی انعامات انگریزی کتابوں کی صورت میں حاصل ہوئے۔وزیر آغا نے لکھا کہ انھیں ہکسلے (Aldoux Huxley,1894-1963) کی کتاب Rotunda بھی ملی جواب بھی ان کے پاس محفوظ ہے۔معاملہ یہ ہے کہ Rotunda ہکسلے کی کوئی علاحدہ کتاب نہیں ہے بلکہ یہ ان کی نظموں، افسانوں، اور مضامین کا انتخاب ہے جس میں ایک مکمل ناول Those Barren Leaves بھی شامل ہے اور یہ انتخاب 1932 میں شائع ہوا۔

عبدالسلام جھنگ کے اسی کالج میں میٹرک کے طالب علم تھے مصنف نے اس ضمن میں لکھا: ''اس جلسہ تقسیم انعامات میں سب سے زیادہ انعامات ایک چھوٹے سے قد کے لڑکے کو ملے جو اس وقت میٹرک کا طالب علم تھا اسے کتابوں کا اتنا بڑا ڈھیر ملا کہ اس سے اٹھایا نہیں جاتا تھا۔ریاضی اور سائنس اس کے مضامین تھے جن میں وہ اپنی کلاس کے طلبا سے میلوں بلکہ صدیوں آگے تھا۔اس لڑکے کا نام عبدالسلام تھا اور برسوں بعد اسے طبیعات کا نوبیل انعام ملا۔میں کالج میگزین کا مدیر تھا اور میں نے اس کا ایک اردو ڈرامہ شائع کیا تھا مگر افسوس ہے کہ اس رسالہ کا کوئی نسخہ موجود نہیں ہے۔پچھلے دنوں ڈاکٹر عبدالسلام نے مجھے پیغام بھیجا کہ میں انھی وہ شمارہ مہیا کروں جس میں ان کا ڈرامہ چھپا تھا مگر میں وہ شمارہ کہاں سے لاتا'' [8]

وزیر آغا نے اعلیٰ تعلیم کے لیے گورنمنٹ کالج لاہور میں داخلہ لیا اور 1943 میں معاشیات میں ایم اے کیا۔کالج کے دنوں میں عدم مساوات کا انھیں شدید احساس ہوا اور استحصال کے مناظر انھیں مسلسل کوفت اور ابتلا میں مبتلا رکھنے لگے اس کا مداوا انھوں نے شاعری میں تلاش کیا اور انگریزی اور اردو میں اس موقع پر متعدد نظمیں لکھیں۔وزیر آغا نے ابتدائی نظمیں نصرت آرا نصرت کے نام سے لکھیں اور نابرابری کے جاں گسل احساس ہے ان کی نظم دھرتی کی آواز کے عنوان اور نصرت آرا نصرت کے نام سے 1946 میں شائع ہوئی'':

بادلو! دھند کے مانند بکھرنا سیکھو
اک رِدا بن کے بکھر جاؤ مری دنیا پر
اپنے دامن میں چھپا لو میرے سب بچوں کو
یہ بلکتے ہوئے ہنستے ہوئے معصوم سے لوگ
جن کے ہاتھوں میں کھلونے ہیں، زر و سیم کا بار
یوں بکھر جاؤ کہ اک دل کو بھی محسوس نہ ہو'' [9]

خود نوشتوں میں والدین کے تفصیلی تذکرہ کا التزام رکھا جاتا ہے اور بیشتر مصنفین نے ماں سے تعلق خاطر اور شیفتگی کا تحسینی بیانیہ رقم کیا ہے۔اس ضمن میں ایک استثنائی مثال آل احمد سرور کی آپ بیتی ''خواب باقی ہیں'' ہے۔سرور صاحب نے لکھا ہے کہ بچپن کی بیشتر ناخوشگوار یادوں کا تعلق ماں سے ہے۔والد کا معاملہ مختلف ہے بہت سے ادیبوں نے اپنی سوانحی تحریروں میں باپ کے تئیں اپنے سخت ردعمل اور برگشتگی کا واشگاف انداز میں

اظہار کیا ہے۔فرانز کافکا کا اپنے والد کے نام خط اس کی ایک اہم مثال ہے۔اردو میں گیان سنگھ شاطر نے اپنے سوانحی ناول گیان سنگھ شاطر میں اپنے والد کا ایسا قابل نفرین کردار خلق کیا ہے جس کی کوئی دوسری مثال اردو میں موجود نہیں ہے۔وزیر آغا نے اپنے والد کی دانشورانہ سوچ اور وجودانسانی کے گہرے مسائل پر ان کے غور وخوض کا ایک سحرانگیز اور مدلل بیانیہ خلق کیا ہے جس میں ایک ماورائے جہت پیدا ہوگئی ہے۔اپنے والد کے لیے انھوں نے مخففات و ع خ استعمال کیے ہیں اور مخففات کے استعمال سے myth قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے، انھوں نے لکھا:

> ''و ع خ سے میری پہلی ملاقات ایم اے میں ہوئی با ہر یہ حیران کن بات ہے لیکن حقیقت یہی ہے۔اس سے پہلے وہ ایک سخت گیر باپ کے روپ میں ابھرے تھے۔میرے دل میں ان کا بڑا احترام تھا مگر اس احترام میں خوف کا عنصر بھی شامل تھا۔مجھے یہ تو معلوم تھا کہ وہ تصوف اور ویدانت کے اسکالر ہیں مگر میرے علم میں یہ بات نہیں تھی کہ وہ راہ سلوک کی ڈھیر ساری منزلیں طے کر چکے ہیں اور اب وہ ایک charismatic personality کے مالک ہیں مجھے ان کی سنگت میں بیٹھنے کا اتفاق ہوا۔سنگت کی صورت یہ تھی کہ ہم وہ ہر روز دو، تین گھنٹوں کے لیے بڑ کے درخت کے نیچے چار پائی بچھا کر نیم دراز ہو جاتے اور ان کے سامنے گاؤں کے عمر رسیدہ لوگوں کے علاوہ وقتاً فوقتاً باہر سے آئے ہوئے لوگ بھی آ بیٹھتے۔وہ سب ہمہ تن گوش ہوتے جب کہ و ع خ ایک تار باتیں کر تے چلے جاتے۔ہم ان کے اپدیش میں اتنے منہمک ہوتے کہ ہمیں قطعاً پتا نہیں چلتا کہ کون آیا کون گیا، اس اپدیش میں و ع خ شاذ ہی تکرار کے مرتکب ہوتے، بس معرفت کا ایک سمندر تھا کہ ہر روز ان کے سراپے سے نکل کر ہمیں بہالے جاتا۔''[۱۰]

وزیر آغا نے تحسین کے ثبوت میں استنادی شہادتیں بھی پیش کی ہیں۔و ع خ سادہ اور عام فہم زبان میں ان مسائل کو بیان کرتے جنھیں عام طور پر موضوع بحث بنایا جاتا ہے مگر مسئلہ جیوں کا تیوں رہتا جز و کل کی بحث کی نوعیت کچھ ایسی ہی ہے جز و کل کا واضح فرق و ع خ کی زبان سے سنیے:''جز کا کام یہ نہیں کہ وہ کل میں جذب ہونے کی کوشش کرے۔قطرے کو کیا پڑی کی وہ سمندر کی تلاش کرے قطرے کو تو صرف یاد دلانے کی ضرورت ہے کہ وہ خود سمندر ہے۔قطرہ اور سمندر دونوں پانی ہیں مقدار اور حجم کا فرق بے معنی ہے فرق تو جوہر کا ہوتا ہے اور جوہر کے اعتبار سے قطرے اور سمندر میں کوئی فرق نہیں'' یہ صراحت نکتہ آفرینی سے عاری نہیں۔

اسی طرح ترک دنیا کا، سنیاس کا روایتی تصور و ع خ کو قابل قبول نہیں لگتا تھا اور ان کا خیال تھا: ترک

جسے کرو گے، جہاں جاؤ گے نئے رشتے وجود میں آ جائیں گے، زیادہ سے زیادہ رشتوں میں تبدیلی آئے گی۔ سو ترک کرنے کا اصل مقصد یہ ہے کہ اس کلبلاتی ہوئی نام روپ کی حامل کائنات میں رہتے ہوئے تم نام روپ سے اٹھ جاؤ اور لحظہ بھر کے لیے خود کو اتنا پھیلاؤ کی ہر شئے تمھارے وجود کا حصہ بن جائے۔۔۔ بس یہی معرفت ہے۔'' وزیر آغا نے ان سنگتوں کو خطوط کی شکل میں رادھے شیام کے عنوان سے اپنے موقر جریدہ اوراق میں شائع کیا۔ والد کے پورے نام کی صراحت اور ان کے فکری ڈسکورس کو ایک فرضی نام سے شائع کرنے میں کیا مصلحت تھی، شام کی منڈیر سے اس ضمن میں کوئی رہنمائی نہیں کرتی۔

وزیر آغا کی آپ بیتی بہت سی ایسی باتوں کی توثیق کرتی ہے جس کا عام طور پر ذکر کیا جاتا ہے مگر ٹھوس ثبوت کم ہی دیا جاتا ہے۔ زیرِ مطالعہ متن میں شنیدہ کو دیدہ بنایا گیا ہے۔ پنڈت نہرو کی حس مزاح اور ادبی ذوق کا بیان تواتر کے ساتھ کیا جاتا ہے۔ وزیر آغا اپنے بھانجے شمس آغا، جس سے انھیں حد درجہ ذہنی مناسبت تھی، کے ساتھ 1945 میں ملک گیر سیاحت پر نکلے اور وہ پہلگام پہنچے جہاں پنڈت نہرو انگریزوں کی قید سے رہا ہو کر آئے تھے ان کے ایک جلسہ میں وہ بھی بطور سامع موقع پر موجود تھے: ''نہرو نے گھنٹہ بھر تقریر کی جس کا لب لباب یہ تھا کہ وہ ان فلک بوس پہاڑوں سے روحانی قوت حاصل کرنے کے لیے آئے ہیں۔ جلسہ سے پہلے انھوں نے فرمائش کی کہ اقبال کی نظم ''سارے جہاں سے اچھا'' سے جلسے کا آغاز کیا جائے! یہ نظم تین موٹی موٹی بدصورت بنگالی عورتوں نے گا کر سنائی۔ مگر جب انھوں نے نظم کا مصرع ''ہم بلبلیں ہیں اس کی وہ گلستاں ہمارا'' تو پنڈت نہرو نے سر اٹھا کر ان کی طرف دیکھا اور بے اختیار ہنس پڑے۔ بس پھر کیا تھا سارا جلسہ زعفران زار میں تبدیل ہو گیا اور تینوں بنگالی عورتیں شرم سے پانی پانی ہو گئیں۔''[11]

ہونہار فکشن نگار اور عزیز قریب شمس آغا کی پر اسرار گم شدگی نے وزیر آغا کے وجود کو ہلا رکھ دیا۔ ادبی دنیا کے مدیر اور ادیب مولانا صلاح الدین سے ان کی ملاقات ہوئی اور ان سے ہر سطح پر آغا صاحب نے استفادہ کیا اور اس کا برملا اعتراف کیا۔ انھوں نے لکھا کہ ان کی شخصیت سازی میں اور زندگی کی راہ متعین کرنے میں مولانا کا رول سب سے اہم رہا۔ اس تحریر سے سلیم احمد کی عسکری صاحب سے شیفتگی کی یاد تازہ ہو جاتی ہے سلیم احمد نے لکھا ہے کہ انھوں نے سیکھنے کی ہر بات عسکری سے سیکھی۔ مصنف نے اپنے ذہنی سفر اور مطالعہ کی نوعیت اور تنوع کی تفصیل لکھی ہے اور لکھا ہے کہ 1946 کا زمانہ ذہنی convalescence کا تھا اور وہ خدا کو مجتمع کر رہے تھے اور انھوں نے مذہبی صحائف کا بالاستیعاب مطالعہ کیا پھر بدھ مت اور تاؤ ازم کی کتابیں پڑھیں اور اس سلسلے میں سوامی رام تیرتھ (1873-1906) کی کتاب In Woods of God Realisation سے زبردست طور پر متاثر ہونے کا ذکر کیا ہے۔ یہ کتاب ان کے والد و ع خ نے انھیں دی تھی۔ سوامی رام تیرتھ گجرانوالہ کے ایک موضع میں پیدا ہوے تھے اور ویدانت فلسفہ، یوگ اور ہندو مابعد الطبیعیات کے عالم بے بدل تھے انھوں نے 1902 میں امریکہ کا سفر کیا اور ہندو فلسفہ اور طریقہ حیات سے متعلق لیکچر دے جن کی بڑے پیمانے پر پزیرائی ہوئی۔ مہاتما گاندھی نے سوامی کو ہندوستان ہی نہیں بلکہ دنیا کا عظیم ترین دماغ قرار دیا تھا۔ وزیر آغا نے جس کتاب کا حوالہ دیا

وہ دراصل سات جلدوں پر مشتمل ان کا کلیات ہے۔ وزیر آغا نے تصوف اور مابعد الطبیعیات کے علاوہ اہم سائنس دانوں کا بھی مطالعہ کیا جن میں ڈارون، آئن اسٹائن، برٹنڈ رسل اور کپرا (Fritjof Capra,1939) کی شہرہ آفاق کتاب The Tao of Physics سے استفادہ کا ذکر کیا ہے۔ ان کی ایک اہم تصنیف ساختیات اور سائنس (1991) کے مباحث سے وزیر آغا کے تنوع مطالعہ کا اندازہ ہوتا ہے۔ ساختیات پر اولاً اتنی مبسوط گفتگو وزیر آغا نے کی تھی بعد میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بڑی شرح وبسط کے ساتھ ساختیات اور پس ساختیات پر لکھا۔

وزیر آغا نے معاشیات میں ایم اے کرنے کے بعد اردو میں طنز ومزاح پر تحقیقی مقالہ لکھا تھا اور ہنسی سے متعلق اردو، فارسی اور عربی عالموں کے تصورات کے ساتھ شوپنہار، برگساں اور کوئسلر کا ذکر کیا ہے۔ مصنف نے تقسیم ہند، فرقہ وارانہ تشدد اور مذہبی جنون کے مختلف مظاہر پر اپنے سوچے سمجھے ردعمل سے بھی قارئین کو واقف کرایا ہے۔ مصنف نے زراعت کو بطور ایک پیشہ ورانہ سرگرمی کے اختیار کرنے اور دیہات میں اپنے طویل قیام کو بھی تفصیل سے بیان کیا ہے۔ شادی، پھر لاہور میں قیام، ادبی سرگرمیوں میں شمولیت اور اپنی تصنیفی زندگی اور تخلیقی کاموں کو بھی مرکز نگاہ بنایا ہے۔ وزیر آغا کی تنقیدی بصیرت اور گہرے تجزیاتی مطالعے کا سب سے بہتر ثبوت ان کی کتاب اردو شاعری کا مزاج پیش کرتی ہے۔ اس کتاب اور ان کی بعض دیگر کتابوں کے محرکات اور ماخذات کے سلسلے میں بہت کارآمد گفتگو سے آپ بیتی کے صفحات آباد ہیں۔ شادی، بیوی کی رحلت اور دیگر خانگی صدمات کا بھی دلسوز بیان موجود ہے۔ احمد ندیم قاسمی اور لاہور کے دیگر ادیبوں سے اختلافات کے ضمن میں مصنف کی شرافت نفس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ شام کی منڈیر سے زندگی کے تئیں ایک ادیب کے حساس اور خیال انگیز ردعمل کو خاطر نشان کرتی ہے اور خود افزائی سے بڑی حد تک محترز رہتی ہے۔

**حوالے:**


۱۔ وزیر آغا: آدھی صدی کے بعد، مکتبہ اردو زبان، سرگودھا، 1981 صفحہ نمبر 9
۲۔ وزیر آغا: آدھی صدی کے بعد، مکتبہ اردو زبان، سرگودھا 1981، صفحہ نمبر 37
۳۔ وزیر آغا: آدھی صدی کے بعد، مکتبہ اردو زبان، سرگودھا، 1981 صفحہ 102
۴۔ دستاویز، اردو کی اہم آپ بیتیاں: مرتبہ، عزیز نبیل، مدیر اعلی۔ راشد اشرف اور صفدر امام قادری مدیران اعزازی، دوحہ، دہلی 2016, صفحہ 25
۵۔ وزیر آغا: شام کی منڈیر سے، اظہار سنز، لاہور، 2009, صفحہ 14
۶۔ وزیر آغا: شام کی منڈیر سے، اظہار اینڈ سنز، لاہور 2009, صفحہ 28
۷۔ وزیر آغا: شام کی منڈیر سے، اظہار سنز، لاہور۔ 2009 صفحہ 36
۸۔ وزیر آغا: شام کی منڈیر سے، اظہار سنز، 2009 صفحہ 39
۹۔ شام کی منڈیر سے صفحہ، 45
۱۰۔ شام کی منڈیر سے، صفحہ 53 ۱۱۔ شام کی منڈیر سے، صفحہ 65

امین راحت چغتائی

# یہ کیسی رس بھری آواز ہے!

وزیر آغا کا قلم، ادب کی قلم رو میں گزشتہ ساٹھ برس سے رواں ہے۔ وہ اور اُن کا فن دونوں اس حد تک تازہ دم ہیں کہ قدرت نے جدید تر نظم کی قیادت بھی ان کے سپرد کر دی ہے۔ وہ صاحبِ نظر، رجحان ساز شاعر اور نقاد ہیں۔ اُن کے فکری نظام میں ثنویت اور اربعیت کو کلیدی حیثیت حاصل ہے[1]۔ وسیع المطالعہ ہونے کے باعث، انگریزی ادبیات پر اُن کی نظر بہت گہری ہے۔ بین الاقوامی ادب میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں اور تحریکوں سے وہ بخوبی آگاہ ہیں۔ ساختیات، پس ساختیات اور امتزاجی تنقید کے قائدین میں اُن کا شملہ بقدر علم ہمیشہ اونچا رہا۔ شعر کی بزم میں وہ بظاہر کسی سے متاثر نظر نہیں آتے، مگر ہیں۔ اُن کی نظم میں ڈبلیو بی ییٹس (W.B.Yeats)، ایذرا پاؤنڈ (Ezra Pound) اور ٹی ایس ایلیٹ (T.S. Eliot) ایسی بصیرت (vision) اور ہنروری (craftmanship) کی جھلکیاں ہیں۔ ییٹس نے اپنے عہد کی نظم کو سادگی و پرکاری بھی دی تھی اور جدید خیالات بھی۔ وزیر آغا کی نظم کے بھی یہی اوصاف ہیں۔ ییٹس، اپنی آئرش روایات سے محبت کرتا تھا بلکہ انھیں بھولا ہی نہیں تھا۔ لیکن شعر و ادب میں روایات سے محبت کا نام روایات سے چمٹنا نہیں، اُن کے مثبت اثرات کو فروغ دینا ہے۔ وزیر آغا کے نظامِ فکر و شعر میں مشرقی تہذیب کی شائستگی، آشفتگی اور حزم و احتیاط سب موجود ہیں مگر شعر کا سبھاؤ (treatment) ان کا اپنا ہے۔

وزیر آغا گیت، غزل اور نظم کو شگفتنِ ذات کے تین مختلف مراحل گردانتے ہیں[2] اور کہتے ہیں کہ یہ انسانی سائیکی کے تدریجی ارتقا کے عکاس ہیں۔ لہٰذا ان کی شاعری کو سمجھنے کے لیے اُن کے نظامِ فکر کی تفہیم ضروری ہے۔ وہ چوں کہ خود نقاد ہیں، اس لیے انھوں نے خود بھی اپنے نظامِ غور و فکر پر بہت کچھ لکھ رکھا ہے۔ مثال کے طور پر انھوں ے اپنے ایک مجموعۂ نظم ''عجب اک مسکراہٹ'' کے دیباچے[3] میں نظم کے حوالے سے فکر و فن کے جو ارکانِ خمسہ بتائے ہیں، وہ یہ ہیں:

(۱) بصارت اور بصیرت کی ہم آمیزی سے شعری آگاہی پیدا ہوتی ہے جو نامیاتی کل کو دیکھنے کی قدرت بخشتی ہے۔

(۲) ہر نظم کا ایک ظاہر اور باطن ہوتا ہے مگر ان دونوں میں ایک داخلی نظام، رابطے کا کام دیتا ہے جسے منظم پیچیدگی کہا جاتا ہے۔

(۳) آنکھ سے بڑا کوئی قاری آج تک پیدا نہیں ہوا، لیکن آنکھیں دو نہیں، تین ہوتی ہیں۔ یعنی کائناتی آنکھ، شعری آنکھ اور قاری کی آنکھ (مؤخر الذکر کو وہ انسانی شعور کی آنکھ گردانتے ہیں)۔

(۴) کسی شعری مجموعے کو پرکھنے کے لیے کسی مستقل مقدس مقام کے زاویے سے دیکھنا ضروری نہیں۔ تنقیدی آنکھ کے عدسے، حسبِ ضرورت، تبدیل بھی کر لینا چاہئیں۔

(۵) ایک چوتھی آنکھ بھی ہے جو ابھی پوری طرح نمودار نہیں ہوئی۔ یہ نقاد کو جمالیاتی نکتہ آفرینی سے تخلیق کاری کا حصہ بنا دیتی ہے۔

وزیر آغا نظم کے خدوخال بھی خود ہی متعین کرتے ہیں جو حسبِ ذیل ہیں:

(۱) نظم ایک وسیع میدان میں پیش قدمی کرنے، راستے کی ہر شے کو مس کرنے اور یوں ہر واقعے سے تجربہ اخذ کرنے کا نام ہے۔

(۲) اِس کا طریقِ کار تحلیلی و تجزیاتی ہے۔

(۳) نظم حقیقت پسندی کا میلان بھی رکھتی ہے، نیز کسی شے کو اُس کی انفرادی و خصوصی حالت میں پیش کرنے کی روِش اِس کا امتیازی وصف ہے۔

(۴) نظم کی جہت باہر سے اندر کی طرف ہوتی ہے۔

(۵) گیت اور غزل کی طرح نظم بھی فرد اور سماج کے باہمی ربط کو اُجاگر کرتی ہے۔

(۶) گیت اور غزل کی طرح نظم بھی روح اور جسم کی ثنویت کو پیش کرتی ہے، لیکن اس کا افق کشادہ ہے۔

اِن کی تفصیل، اُن کی مختلف نظموں کا تجزیہ کرتے وقت از خود سامنے آجاتی ہے۔ تاہم نکاتِ ستہ کا ماحصل یہ ہے کہ کسی شاعر کو پرکھنے کے لیے اُس تناظر کا بغور مطالعہ ضروری ہوتا ہے جس میں نظم تخلیق ہوتی ہے۔ یہ تناظر مستقل نہیں ہوتا، ہر نظم کے مرکزی خیال کے ساتھ بدل جاتا ہے بلکہ زیادہ صحیح یہ ہے کہ مرکزی خیال اُس تناظر میں جنم لیتا ہے۔ البتہ شاعر کے مجموعی مزاج کی جھلک اُس کی ہر نظم میں دیکھی جاسکتی ہے۔ اسی طرح نظم میں شاعر کے خیال کی توسیع، اس کا علامتی نظام، الفاظ کا انتخاب، تراکیب سازی اور نظم کا اختتامیہ، اس کے فکر و فن کے ارتقا کو سمجھنے میں بڑی مدد دیتا ہے اور وزیر آغا کی نظم میں ابتدا سے ہی اس کا التزام ملتا ہے۔ ''شام اور سائے'' (۱۹۶۴ء) اُن کا پہلا مجموعۂ کلام ہے جو سب کا سب نظموں پر مشتمل ہے۔ یہ نظمیں ان کی اٹھارہ بیس سالہ کاوشِ فکر کا نتیجہ ہیں۔ ان میں ایک نظم ''دھرتی کی آواز'' بھی ہے۔ کم قارئین جانتے ہوں گے کہ یہ نظم ۱۹۴۶ء میں پہلی بار ماہنامہ ''ساقی'' دہلی میں نصرت آرا نصرتؔ کے فرضی نام سے چھپی تھی۔[۲۳]

آیئے، اسی نظم کے حوالے سے وزیر آغا کے فکر و فن کو سمجھنے کی ابتدا کرتے ہیں! نظم کا پہلا بند ہے:

بادلو! دھند کے مانند بکھرنا سیکھو
یہ بھی کیا اوجِ ثریا پہ گرجتے رہنا

زخمی چیتے کی طرح خود پہ بگڑتے رہنا
یا تو آنا ہی نہ دھرتی کی عیادت کے لیے
اور آنا بھی تو اِک برق سی بن کر آنا
کسی نادار کے خرمن کو جلانے کے لیے
کسی مفلس کی ٹھٹھرتی ہوئی کٹیا کے قریب
اُس کے معصوم سے بچے کو بھسم کر جانا

اس نظم کے آخری تین مصرعے ہیں:

کہ زر و سیم کی تقسیم کا یہ جرم، فریب
میرے بچوں کی ہلاکت کا بنا ہے موجب
بادلو! آؤ، اُتر آؤ مری دنیا پر

تو طے پایا کہ وزیر آغا کے فن کی ابتدا حقیقت نگاری سے ہوئی، حقیقت نگاری کوئی الزام نہیں۔ یہ تو اپنے عہد کے سیاسی اور سماجی شعور کی شہادت ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ چوبیس سال کے بھرپور عہدِ شباب میں بھی اپنی دھرتی کی سب سے تلخ حقیقت یعنی دولت کی نامساوی تقسیم سے پوری طرح آگاہ تھے اور موسمی حالات کے جبر کو بھی اسی تناظر میں دیکھتے تھے۔ مگر یہ بات تو ہوئی ظاہر بیں دو آنکھوں کی۔ وہ تیسری آنکھ کا نقطۂ نظر کہاں گیا؟ ایک بڑے شاعر کی پہچان (کلیتاً نہیں) اُس کی انسان دوستی اور امن پسندی بھی ہوتی ہے۔ وہ سکون کے لمحوں کو عزیز رکھتا ہے۔ بجلی گرتی ہے تو کٹیا ہی نہیں جلتی، معصوم بچے بھی جل کر راکھ ہو جاتے ہیں۔ معصوم بچوں سے محبت تو فطری جذبہ ہے اور محبت کا جذبہ تو ابھرتا ہی اندر سے ہے۔ جب من کی دنیا غارت ہو جائے گی تو سکون کہاں سے میسر آئے گا! فطرت کے مناظر آنکھ کو اِسی لیے بھلے لگتے ہیں کہ اُن میں سکون اور روحانی آسودگی ہوتی ہے، یہ آسودگی ہی تو تیسری آنکھ کا مقصود ہے۔

''شام اور سایے'' ہی کی ایک نظم ''جوانی'' (ص ۸۱) بھی شاعر کے اسی سماجی جبر کے شعور کا سراغ دیتی ہے جس سے وہ نوجوان جوڑا بے خبر ہے جو برگد کے سایے میں کھڑا ہے اور آنے والے افتاد کو نہیں دیکھ سکتا۔ اِسے اُس عہد کی رومانی حقیقت نگاری بھی کہا جا سکتا ہے جس سے ہم سب گزرے ہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ کو تو بذاتِ خود رومانویت کی اصطلاح ہی سے چڑ ہے۔ وہ کہتا ہے کہ یہ محض پروفیسروں اور ادبی تاریخ دانوں کی خوش طبعی ہے...... اسے زیادہ سنجیدگی سے نہیں لینا چاہیے۔ ۵؎ مطلب یہ کہ شاعر تو اپنی کیفیت میں نظم کہہ جاتا ہے۔ اُسے اس سے کیا غرض کہ نظم رومانی ہے یا رومانی حقیقت نگاری کی مظہر!

بہرکیف، مذکورہ نظم میں بھی حکمت کا نکتہ موجود ہے جو زیرآغا کے مخصوص شعری رویے کا پتا دیتا ہے۔ انھوں نے نوجواں جوڑے کو دو شگوفوں سے تشبیہ دی ہے اور انھیں زیست کا سربستہ راز کہا ہے۔ ظاہر ہے، راز کھل

جائے تو راز نہیں رہتا۔ یہی زاویۂ فکر شاعر کو مضطرب کیے ہوئے ہے۔

وزیر آغا کے اِس دور (۱۹۴۸ء) کی ایک نظم ''تخلیق'' (ص ۹۴) بھی ہے جس سے اُن کے اُس شعری مزاج کا سراغ ملتا ہے جو استعاراتی مراحل طے کرتے کرتے آج علامت نگاری کا ایسا دل آویز پھول بن چکا ہے جس کی صورت اور سیرت دونوں دامنِ دل کھینچتی ہیں۔ ''تخلیق'' چھوٹی بحر کی پابند نظم ہے جس میں شبنم کے لیے صبح کے چمکیلے گہر کا اِستعارہ استعمال ہوا ہے اور دیکھیے، تخلیق کا مرحلہ کس لطیف ونظیف اسلوبِ اظہار کا حامل ہے:

جب صبح نے مسکا کر
چمکیلا گہرا پنا
قاصد کے لبادے میں
پھولوں کی طرف بھیجا
میں ساتھ چلا آیا
کیا جرم تھا یہ میرا؟

نظم کا پہلا مصرع ''کیا جرم تھا یہ میرا'' استعجابیہ ہے اور یہی مصرع جب آخر میں دُہرایا گیا تو استفہامیہ ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ میرا ساتھ چلے آنا تو اُن لطیف عوامل کا فطری نتیجہ ہے۔ یہ میرا جرم کیسے بن گیا! چھوٹے چھوٹے مصرعوں کی اِس نظم کا آہنگ اور اندر سے باہر آنے کے لیے مضطرب جذبے کی اَن کہی کہانی سب کچھ کہہ بھی چکی اور شائستگی کی جبیں پہلے سے کہیں زیادہ کشادہ نظر آئی۔ اسے ہونہار بروا کے چکنے چکنے پات کہہ کر خوش ہونے کو تو یقیناً جی چاہتا ہے کہ وزیر آغا کی عمر اُس وقت چھبیس سال تھی مگر تیسری آنکھ اپنا کام کر رہی تھی۔

ایک بڑا شاعر منفرد اسلوبِ بیان ہی نہیں رکھتا، تہہ دار اسلوبِ فکر کا بھی حامل ہوتا ہے۔ اِسی کو منظّم پیچیدگی کا نام دیا گیا ہے۔ وزیر آغا کے نظامِ فکر میں زمینی رشتوں کو بہت اہمیت حاصل ہے اور انھیں رِشتوں سے وہ اپنا اسلوبِ فکر متعین کرتے ہیں۔ مگر اُن کے اسلوبِ فکر کو وضع کرنے میں دو مصنفین نے اہم کردار ادا کیا۔ ایک تو In Woods of God--Realization کے مصنف سوامی رام تیرتھ ہیں اور دوسرے ٹی ایس ایلیٹ جن کا ایک بہت شہرہ رکھنے والا مضمون Tradition and the Individual Talent اب بھی ہمارے ادبا و شعرا کے خیال و فکر کو مہمیز لگاتا رہتا ہے[۶]۔ نتیجتاً وہ عدم اور وجود کے ایک ہی دائرے کی دو کروٹوں کے ذریعے اپنا مافی الضمیر بیان کرتے ہیں اور اِس سلسلے میں وہ حوالہ بھی سوامی رام تیرتھ ہی کے نقطۂ نظر کا دیتے ہیں یعنی: خدا ایک دائرہ ہے، جس کا محور تو ہر جگہ ہے، محیط کہیں نہیں۔[۷]

God is a Circle whose Centre is anywhere but Circumstances nowhere.

وزیر آغا کہتے ہیں:

''اس دائرے میں عدم کی یہ خاصیت ہے کہ اس میں ایک طویل عرصے تک مکمل انجماد قائم رہتا ہے لیکن پھر ایک فطری اصول کے تحت اس کے بطن میں پہلا تحرک پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ تحرک وجود میں ڈھل کر گویا رحمِ مادر سے باہر آتا ہے اور ایک قوس کا سا انداز اختیار کر کے دوبارہ رحمِ مادر میں ڈوب جاتا ہے۔''[۸]

یہ اسلوبِ فکر، وزیر آغا کی کم و بیش سبھی نظموں میں پایا جاتا ہے۔ تیسری آنکھ اور اندر کے سفر کا اعادہ اِسی طرزِ فکر کا مظہر ہے۔ اب مذکورہ صدر نظم ''تخلیق'' کو دوبارہ پڑھیں تو اِس کی مزید تفہیم محسوس ہوگی۔

اُدھر ایلیٹ، ماضی کی ماضیت کو ایک زندہ حقیقت کے طور پر قبول کرنے پر زور دیتا ہے۔ وہ اسے ایک فکری لہر سمجھتا ہے جس کے انجذاب سے ادب آگے بڑھتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک بچے میں اپنے والدین کے خدوخال کی جھلک ہوتی ہے۔ یہ ماضی کی صحت مند روایت کا انجذاب ہے۔ پھر بچہ شعور کی منزل میں قدم رکھتا ہے تو اپنے علم، تجربے اور مشاہدے سے کچھ نئی راہیں تلاش کرتا ہے۔ یہ اُس کی انفرادیت ہے لیکن یہ بھی ماضی کے تسلسل کا نتیجہ ہے، ماضی سے انقطاع کا نہیں۔ لہٰذا اپنی آسانی کے لیے ایسا سمجھ لیجیے کہ یہ ماضیت میں (جو زندہ کل ہے) جھانکنا اور اس سے استفادہ کرنا، وزیر آغا کے ہاں کہیں اندر کا سفر بن گیا ہے اور کہیں تیسری آنکھ۔

یورپ کے ادب میں انیسویں صدی کے اواخر میں رومانی تحریک کا احیا ہوا تھا۔ ییٹس اِس تحریک کا سرخیل تھا۔ بعد ازاں ٹی ای ہیوم (T.E. Hulme) اور ایذرا پاؤنڈ کی سرکردگی میں تمثال نگاری کی تحریک (Imagist Movement) چلی تو ییٹس، اِس سے بھی متاثر ہوا۔ اگر چہ یہ تحریک دیرپا ثابت نہ ہوئی، تاہم ییٹس کے ہاں بازنطینی طرزِ اظہار کی پیچیدگی اور پُراسراریت ضرور داخل ہو گئی۔ اُس کے ہاں اشارت نگاری (Symbolism) کا بھی ایک پیچیدہ نظام موجود ہے، لیکن وہ ہر نظم میں اپنا علامتی اظہار بدلتا رہتا ہے۔ اِدھر ییٹس کی طرح وزیر آغا کے ہاں بھی ایک پیچیدہ علامتی نظام موجود ہے۔ انھوں نے بھی خالص شاعری (Pure Poetry) کبھی نہیں کی۔ وہ بھی اپنا علامتی اظہار بدلتے رہتے ہیں۔

وزیر آغا نے ابتدا میں نظم پابند، نظم معرا اور نظم آزاد تینوں کو اپنا ذریعۂ اظہار بنایا۔ لیکن مرکب اضافی اور مرکب توصیفی ایسی بوجھل تراکیب کم بلکہ بے حد کم استعمال کیں۔ اُن کا مزاج شروع ہی سے سبک لفظی تراکیب کی طرف مائل رہا۔ ابتدا میں اُن کے ہاں مروّجہ میلان کے مطابق طویل مصرعوں والی آزاد نظمیں بھی ملتی ہیں۔ مثلاً 'تمھیں اپنی بکھری ہوئی ریزہ ریزہ ہوئی ذات کا اک ہیولا اُبھر کر بلائے' ('شام اور سائے' کی نظم 'اجڑتا شہر'، ص ۲۱)۔ لیکن مجموعۂ نظم ''ہم آنکھیں ہیں'' تک پہنچتے پہنچتے، نظموں کے مصرعے انتہائی مختصر ہو گئے ہیں بلکہ سہل ممتنع کی صورت اختیار کر گئے ہیں۔ مثلاً مذکورہ مجموعے کی نظم ''ہم خالی کوزے آنکھوں کے'' میں یہی عنوان والا مصرع یا ایک اور مصرع ''حیرت سے تہی'' ابتدائی بیس سالوں کی شاعری میں لغت کا استعمال کہیں کہیں نظر

آتا ہے لیکن پچھلے دس پندرہ سال کی شاعری میں یہ کم سے کم تر بلکہ ناپید ہوگیا ہے۔ متنوع موضوعات کی طرف میلان بڑھ گیا ہے۔ نظم بظاہر سادہ لیکن بباطن پیچیدہ ہے۔ علامتیں بڑھ گئی ہیں۔ قاری کی فکری سطح بلند دیکھنے کی آرزو پیدا ہوگئی ہے۔ بعض شعرا، بعض اوقات اپنی سابقہ (عہد کی) شاعری پر اطمینان کا اظہار کم کرتے ہیں۔ ییٹس نے بھی ایسا کیا ہے۔ لیکن وزیر آغا کی کسی تحریر میں ایسا اظہار نہیں ملتا۔ اُس کی وجہ یہ ہے کہ ہیئت میں معمولی تبدیلی کے سوا، اُن کی شاعری کا مجموعی مزاج تلون نا آشنا ہے۔ دھیمے لہجے کے شاعر ہیں۔ نادیدہ موضوعات کو دیدہ بنا دینا اُن کی طبیعت کا خاصہ ہے۔ اُن کی نظموں میں کمیت سے زیادہ کیفیت اہم تر ہے۔ کسی شاعر میں یہ بات اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب اس کے مطالعے کا تسلسل قائم رہے اور وسعتِ مطالعہ، نظامِ انہضام کو برقرار رکھے۔

ایذرا پاؤنڈ اور وزیر آغا کی شاعری کا موازنہ تو نہیں کیا جا سکتا لیکن ایک قدرِ مشترک بیان کی جا سکتی ہے۔ اِسے avnat-grade کہا جاتا ہے۔ یہ لفظ ایسے ہم خیال ادیبوں کے گروہ کے لیے بولا جاتا ہے جو شعر و ادب میں اُتھل پتھل کے آرزو مند ہوں، یعنی مروّجہ روایات سے ہٹ کر نئی شاعری کی تحریک چلانا چاہتے ہوں اور ادب میں کوئی نیا طرزِ فکر پیدا کرنا چاہتے ہوں۔ ایذرا پاؤنڈ ۱۹۱۴ء میں لندن منتقل ہوگیا تھا۔ اُسے وہاں کی انگریزی شاعری پسند نہیں تھی اور وہاں کے شعرا کو ایذرا پاؤنڈ پسند نہیں تھا۔ وہ گھسی پٹی رومانی شاعری کے لیے کوئی کلمۂ تحسین نہیں رکھتا تھا اور ایک تحریکِ تمثال نگاراں (imagist Movement) چلانا چاہتا تھا۔ چنانچہ اس نے اپنے عہد کے چند ہونہار شعرا کو اکٹھا کیا، جن میں ہلڈا ڈولٹل (Hilda Doolittle)، ٹی ای ہیوم اور ایلیٹ خاص طور قابلِ ذکر ہیں۔ ایذرا پاؤنڈ اپنے عہد کی انگریزی شاعری کو قیاس آرائی (Utopian Tapestry) کہتا تھا۔ وہ اپنے آپ کو روایت پرست بھی کہتا تھا لیکن ایسی روایت کا قائل تھا جو موروثی نہ ہو، اپنی تخلیق کردہ ہو۔ بالفاظِ دیگر وہ شاعری کے فکر و اظہار میں کچھ نیا پن پیدا کرنا چاہتا تھا اور ساتھ ہی اسے دانش و رانہ فہم کی چیز بھی بنانا چاہتا تھا۔

وزیر آغا نے بھی جب سکۂ رائج الوقت سے ہٹ کر اپنا فکری و شعری سکہ چلانا چاہا تو اُنھیں بھی چند ہونہار شاعروں، ادیبوں کی ضرورت محسوس ہوئی اور جب وہ اپنا ادبی حلقۂ فکر بنانے میں کامیاب ہوگئے تو پھر ایک ایسے ادبی رسالے کی بھی احتیاج پیدا ہوئی جو اِس حلقے کے افکار کو اربابِ علم و ادب تک پہنچا سکے۔ چنانچہ ۱۹۶۶ء میں مجلّہ ''اوراق'' معرضِ وجود میں آیا۔ رفتہ رفتہ وزیر آغا نے، اُن کے افکار اور ان کی شاعری کے پیچیدہ علامتی نظام نے علمی و ادبی حلقوں کو اُسی طرح چونکایا جس طرح ایذرا پاؤنڈ اور ایلیٹ نے چونکایا تھا۔ پھر بہت عرصے تک بگولے چلتے رہے، دھول اُڑتی رہی بلکہ اب تک اُڑ رہی ہے مگر شعر و ادب کو دو بڑے فائدے پہنچے۔ ایک تو اردو ادب کے قارئین اُن بیرونی ادبی فکری تحریکوں سے آشنا ہوئے جنھیں وہاں رائج ہوئے نصف صدی گزر چکی تھی۔ لیکن وہ ہمارے قارئین کے لیے نئی تھیں۔ اُن میں سے بعض معروف تحریکوں کا ذکر گزشتہ سطور میں آچکا ہے۔ دوسرے یہ کہ شعر، افسانے اور تنقید میں وہ جو ایک مقدس مقام کے زاویے سے ادب تخلیق کرنے اور

تنقید لکھنے کا میلان عام ہو گیا تھا، اُس میں ٹھہراؤ آ گیا۔ اور جدید تر شعرا کی ایک جماعت نے باطنی کائنات کے مشاہدوں کو بھی اپنا موضوع بنایا۔ وزیر آغا نے نظم آزاد کے تار و پود پر بطورِ خاص توجہ دی اور ستمبر اکتوبر ۱۹۸۱ء کے ''اوراق'' میں بڑا بصیرت افروز اداریہ لکھا۹ اور آزاد نظم کے روایتی اسلوب، تکرارِ لفظی، مترادفات کے استعمال، مصرعوں کی طوالت اور غزل کی لفظیات کو بڑے مدلل انداز میں رد کیا اور اِس سلسلے میں ایذرا پاؤنڈ ہی کے حوالے سے آزاد نظم کو نیا حسن و جمال عطا کرنے کے مشورے دیے۔ وزیر آغا نے خود بھی اِس معیار کے مطابق نظمیں لکھیں اور آزاد نظم کو متنوع فکر و اسلوب دینے کے لیے اپنی مثال پیش کی۔ اس سلسلے میں ''ہم آنکھیں ہیں'' کے حوالے سے وزیر آغا اپنے فکر و فن کے عروج پر نظر آتے ہیں۔ انھوں نے اکہری نظم کم اور تہہ دار نظمیں زیادہ کہیں بلکہ اس میلان کو دانش ورانہ فہم کی سطح تک پھیلا دیا۔ ایک اچھی نظم میں اتنی ہنر وری تو ہونا چاہیے کہ قاری اس کے علامتی نظام کو عطا کردہ کیفیات سے کماحقہٗ لطف اندوز ہو سکے۔ ایک اچھا شاعر، ایک اچھی نظم ہی تخلیق نہیں کرتا، وہ ایک اچھا قاری یا ایک حلقۂ قرأت بھی پیدا کرتا ہے۔ وزیر آغا نے نظم آزاد کے ذریعے یہی کام کیا ہے۔ ایک وقت آئے گا جب ناقدینِ فن کو کہنا پڑے گا کہ وزیر آغا کے بغیر جدید ترین آزاد نظم میں اِتنا تنوع ممکن نہیں تھا۔

وزیر آغا خلاق شاعر (Original Poet) ہیں۔ ادب میں خلاق سے مراد یہ نہیں کہ کسی شاعر نے جو نظم کہی اُس کا مرکزی خیال، الفاظ، تراکیب اور علامتیں، اُس سے قبل کسی اور شاعر پر نازل نہیں ہوئیں۔ لفظ خلاق کو طبع زاد کے مفہوم میں برتنا چاہیے۔ خلاق شاعر ہیئت و تکنیک ہی میں نہیں، خیال و اسلوب میں بھی جدت پسند ہوتا ہے، اور کوئی بات اس طرح کہہ دیتا ہے کہ اُسے ندرتِ فکر و فن کے سوا کوئی نام نہیں دیا جا سکتا۔ مثلاً بودلیئر، بعض ناقدین کے ذہنی تحفظات کے باوجود بڑا شاعر ہے لیکن جب نظم آزاد کی قدر و قیمت کا ذکر آتا ہے تو جل لافورج (Jules Laforgue) کو تکنیکی جدت پسندی اور فکری ندرت کے اعتبار سے اہم شاعر گردانا جاتا ہے۔ اِس کی وجہ یہ ہے کہ اُس کی شاعری میں بیک وقت پھیلاؤ بھی ہے اور سمٹاؤ بھی۔ وہ فرانسیسی روایت کو چھیڑتا بھی ہے اور اُسے آگے بھی بڑھاتا ہے جب کہ بودلیئر تو ہے ہی اپنے عہد سے آگے کا شاعر۔ اب شاید یہ بات واضح ہو گئی ہوگی کہ میں نے وزیر آغا کو Original Poet کیوں کہا ہے۔ اِس کی تائید میں وزیر آغا کی نظم آزادی ۱۰ پر غور فرمائیے۔ اِس میں ایک نوجوان لڑکی اور چڑیا کے درمیان مکالمہ ہے۔ ہماری سماجی روایات ایسی ہیں کہ نوجوان لڑکی کو تنہا گھر سے نکلنے کی اجازت نہیں دیتیں جس پر وہ ناراض ہے اور منھ پھلائے آنگن میں آ کر دھپ سے کھاٹ پر گرتی ہے اور لیٹ جاتی ہے۔ وہ خموشی کی تصویر بنی ہوئی ہے اور شاعر نے پیار سے اُسے خموشی ہی کے نام سے مخاطب کیا ہے۔ چڑیا چھت کی منڈیر سے اسے دیکھتی ہے اور احوال جاننے کے لیے پھدک کے کھاٹ کے پایے پر آ بیٹھتی ہے اور پھر مکالمہ شروع ہو جاتا ہے۔ مرکزی خیال، سماجی روایات کی مصروفیت ہے۔ ساری نظم باون مصرعوں کے چھوٹے چھوٹے مکالموں پر مبنی ہے۔ لڑکی کی برہمی کا سبب یہ ہے کہ اُسے اپنی مرضی سے

باہر جانے کی آزادی نہیں۔ وہ چڑیا سے کہتی ہے کہ تُو تو پھدک کر جہاں جی چاہے جا سکتی ہے۔ میں پابند ہوں! اِس پر چڑیا چہک کر کہتی ہے کہ بھئی یہ ٹھیک ہے، مگر میرے پر بھی تو ہیں، جن سے اُڑ کر واپس آ سکتی ہوں، تو نے دہلیز سے باہر قدم رکھا تو پھر کون جانے کہ تو واپس بھی آ سکے گی یا نہیں! مرکزی خیال پیش کرنے کا انداز متنوع بھی ہے اور دل آویز بھی۔ نو جواں لڑکی کی جذبات کی ترسیل بھی ہے اور معاشرتی گرد و پیش پر دھیمے لہجے میں تنقید بھی، لیکن تفہیم کے ساتھ! ہیئت اور تکنیک کے اعتبار سے دیکھیں تو آپ کو بے حد سہل زبان میں نہایت مختصر مکالموں کی صورت میں نظم ملے گی۔ نظم آزاد کو ایک نئی راہ سجھائی گئی ہے۔ بعض مصرعے صرف خموشی، بولی، کہا، تو چڑیا ہے، ایسے مختصر الفاظ پر مشتمل ہیں۔ مکالموں کا لب و لہجہ پوری نظم میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اِس نظم میں ہمارے سماجی جبر کے زیرِ سایہ پلی ہوئی لڑکی کو خموشی کی علامت میں لپیٹ کر پیش کیا گیا ہے۔ ہماری کلاسیکی تنقید کے عہد میں ایک اصطلاح محاکات بھی ہوتی تھی جو شاید میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' کی شرح کے ساتھ ہی ختم ہوگئی مگر وزیر آغا اسی روایت کے پرداختہ ہیں، اس لیے زیرِ نظر نظم اُس کا لطف بھی دیتی ہے۔ محاکات کا لفظی معنی کسی چیز یا حالت کی نقل کرنا ہے۔ آج کی زبان میں کسی کردار کی انتہائی دلچسپ، بے ساختہ حرکت کو ٹی وی کیمرے کی آنکھ سے ایک سیکنڈ سے بھی کم مدت میں فلیش کے ذریعے ناظرین تک پہنچانے کو محاکات کہا جا سکتا ہے۔ لیکن آج کی نظم میں شاعر، اور تنقید میں نقاد، دونوں اس فن کو بھول گئے ہیں۔

مقامِ تحسین کہ وزیر آغا نہیں بھولے۔ مثلاً

خموشی

منھ پھلائے

دھپ سے آ کر

کھاٹ پر لیٹی تو چڑیا

ہنس پڑی، چھت سے

اتر کر

کھاٹ کے پایے پر آ بیٹھی

اِن چھ مصرعوں میں محاکاتی فن کاری کے دو مظاہرے نظر آتے ہیں۔ اوّل، دھپ سے کھاٹ پر لیٹنا، یہ شدید غصے کی حالت نہیں، روٹھنے کی ادا ہے جسے شاعر نے اپنی آنکھ کے فلیش سے فوراً قرطاس پر منتقل کر دیا۔ خوبی یہ ہے کہ قاری بیک وقت وہ منظر پڑھ بھی رہا ہے اور دیکھ بھی رہا ہے۔ اسے دلربایانہ احتجاج کی ایک کیفیت کہہ لیجیے۔ دوسرا محاکاتی منظر چڑیا کا پھدک کر کھاٹ کے پایے پر آ بیٹھنا ہے۔ محاکات کا ایک معنی باہمی بات چیت بھی ہے۔ کھاٹ کے پایے پر آ بیٹھنے کا مقصد یہ ہے کہ چڑیا، لڑکی کی بات سننے کے لیے اُس کے قریب ہونا چاہتی ہے۔ اسی محاکاتی منظر کا تسلسل اگلے مصرعوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ جب چڑیا لڑکی کی بات سن چہکتی ہے

اور اپنی بات کہنا چاہتی ہے تو وہ پھدک کر دوسرے پایے پر آ جاتی ہے۔ گویا اس کے اور قریب ہونا چاہتی ہے۔ یہی نہیں، ایک اور محاکاتی فن کاری دیکھیے۔ جب لڑکی کی بات قدرے طویل ہوجاتی ہے اور وہ اپنی دُھن میں کہے جاتی ہے کہ ''میرے اِردگرد تو اَن کہے بولوں کی دیواریں کھڑی ہیں'' تو شاعر فوراً ڈرامائی تکنیک بروئے کار لاتا ہے۔ جونہی لڑکی کہتی ہے:

مِرے چاروں طرف مجھ کو ڈراتی......
چہک کر ننھی چڑیا نے
خموشی کی لرزتی بات کاٹی
اور پھدک کر دوسرے پایے پر آ بیٹھی
کہا:
بی بی! مِرے پر ہیں
یہ پر میرے محافظ ہیں

باہمی گفتگو میں قطعِ کلام، عام طور پر، اُس وقت کیا جاتا ہے جب مخاطب پر اپنا موقف فوراً پیش کرنا ضروری ہو جائے۔ پوری نظم ایک متحرک منظر پیش کرنے کے انداز میں قلم بند کی گئی ہے۔ آخری بند میں چڑیا لڑکی کو سمجھاتی ہے کہ حصارِ عافیت توڑنے کا انجام یہ ہوگا کہ تو، بے آبرو ہو جائے گی۔ میرے تو پر ہیں، میں اُن سے اُڑ کر باہر جاتی ہوں تو واپس بھی آ جاتی ہوں لیکن تو نے ایسا کیا تو تیرے ملبوس کے پُرزے تک اُڑ جائیں گے اور......

پھر کون جانے
واپسی کا راستہ تجھ کو ملے
یا ناں ملے!

غور کیجیے، سادہ و آسان زبان میں کتنی تہہ دار اور بڑی باتیں نظم ہوگئی ہیں! بظاہر ایسے سادہ سے مصرعے کہنا بہت آسان لگتا ہے مگر نظم کا پھیلاؤ پیشِ نظر ہو تو شاید یہ کام اتنا آسان نہ لگے۔

اِس محل وقوع میں مجھے ایذرا پاؤنڈ کی ایک علامتی نظم A Girl یاد آ رہی ہے[11] جس میں ایک نوجواں لڑکی کے حاملہ ہونے کے بعد کے محسوسات و جذبات پیش کیے گئے ہیں۔ ہر جواں عورت بچے کی صورت میں اپنی شخصیت کی تکمیل چاہتی ہے۔ چنانچہ وہ کہتی ہے کہ ''میرے اندر ایک درخت اُگ آیا ہے، اُس کی شاخیں بازوؤں کی صورت باہر نکل رہی ہیں اور یہ درخت تم ہو، سبزہ تم ہو (اور ایسا لگتا ہے) تم ہوا کے ساتھ (سبزے پر) قرمزی اور سفید پھولوں کی خوشبو بکھیر رہے ہو، لیکن ان سب (احساسات) کو دنیا والے تو حماقت سمجھتے ہیں!''
آخری مصرع انگریزی میں بھی پڑھ لیں: And all this is folly to the world. اس سے وزیر آغا کی مذکورہ

صدر نظم کا کوئی تعلق نہیں۔ مجھے صرف آخری مصرع سے غرض ہے۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ:

''ایسے مصرعے تو میں ہی نہیں، دوسرے متعدد شعرا بھی کہہ سکتے ہیں، لیکن یہ بات غلط ہے۔ میں یقیناً اس میں کوئی اضافہ نہیں کرسکتا۔''[۱۲]

اب وزیر آغا کی نظم کے آخری یہ تین مصرعے دوبارہ پڑھیں:

پھر کون جانے
واپسی کا راستہ تجھ کو ملے
یا ناں ملے

بادی النظر میں ہمارا ردِ عمل بھی یہی ہونا چاہیے کہ ایسے مصرعے تو کوئی بھی شاعر کہہ سکتا ہے لیکن نظم کے پورے تناظر میں سینے پر ہاتھ رکھ کر کہیے، کیا اِن میں کوئی اور جامعیت پیدا کرنے کی گنجائش ہے؟

ایذرا پاؤنڈ اور وزیر آغا کی شاعری میں کوئی مماثلت نہیں۔ مگر کچھ اتفاقات ایسے ہیں جو مطالعے کے دوران میں سامنے آجاتے ہیں، انھیں اسی جذبے سے پڑھنا چاہیے۔ ایک بڑے شاعر کو جو اپنے آپ کو دُہراتا نہ ہو، سمجھنے کے لیے اس کی پچھلی شاعری کو پڑھنا اُتنا ہی ضروری ہوجاتا ہے جتنا اُس کی موجودہ شاعری کو...... یہ بات ایلیٹ نے ایذرا پاؤنڈ کے بارے میں کہی تھی۔ یہی بات وزیر آغا کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ اسی لیے میں نے ان کی نئی نظموں کا ذکر کرنے سے پہلے اُن کی ۱۹۸۵ء کی نظم کا ذکر کرنا مناسب سمجھا جب کہ ایذرا پاؤنڈ کی مذکورہ نظم ۱۹۱۲ء کی ہے۔

وزیر آغا کا تشبیہات، استعارات، پیکر تراشی اور علامت نگاری کا نظام ایک بڑے شاعر کی طرح منفرد بھی ہے اور دلچسپ بھی۔ نیز ییٹس ہی کی طرح بہ تدریج پیچیدہ ہوتا چلا گیا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ اُن کا تشبیہ و استعارہ سازی کا فن اُن کے نظامِ نظم سے مربوط ہے، یعنی غزلیہ تشبیہات و استعارات سے گریز، اُن کا اپنا نقطۂ نظر بھی یہی ہے کہ نظم میں غزل کی جھلک، عجزِ فن کی دلیل ہے۔ ویسے بھی ان کی زبان، اسلوب، تکنیک اور ہیئت عام جدید نظم سے مختلف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کی بیشتر نظمیں سامنے کے موضوع پر ہوتے ہوئے بھی نئے مفاہیم کی ترسیل کرتی ہیں اور سی جی ینگ (C.G.Jung) کے اجتماعی لاشعور (Collective Conscious) کا سراغ دیتی ہیں[۱۳]۔ ان کی تشبیہات و استعارات میں بھی ندرت ہے اور وہ اِن سے مکمل پیکر سازی کا کام لیتے ہیں۔ اِس سلسلے میں یہ چند مثالیں اُن کے شعری پیکر سازی کے فن کو سمجھنے میں بڑی مدد دیں گی۔

نظم ''اجنبی'' (شام اور سایے ص۲۲) کا پہلا ہی مصرع ہے ''اون اتری بھیڑ کے مانند پیڑ'' ٹنڈ منڈ درخت کے لیے کیسی انوکھی تشبیہ ہے! اسی مجموعے کی ایک اور نظم ''گوری اور کالی'' (ص۱۲) میں گہری تاریک رات کے سناٹے کو ابھارتی ہوئی یہ تشبیہ دیکھیے:

سیہ چار شب کے کونوں پہ بھاری سے پتھر رکھے
خامشی جاگتی تھی

اور محسوس کیجیے کہ روشنی پر تیرگی کے تسلط کی شدت کو کس ہنروری سے پیش کیا ہے! یہ عام روِش سے ہٹ کر محض تشبیہ نہیں، ظلمت کی پیکر سازی بھی ہے۔ یہ ایک طرف ظلمت کے جبر اور دوسری طرف خاموشی کی بے بسی کی تصویر ہے اور اگر کالی دیوی کا تصور ذہن میں ہو اور تیسری آنکھ کھل جائے تو نظم کے پیچیدہ باطن کو سمجھنے میں مزید مدد مل سکتی ہے۔

اور اب مسکراتی سحر
اپنے چمکیلے ریشم کے گچھوں سے
سہمی ہوئی رات کی مشکیں باندھے کھڑی ہے
اُجالے کے اندھے نگر میں
لرزتے ہوئے سرخ ہونٹوں سے
رستا لہو پونچھ کر
ہنس رہی ہے
عجب تیرگی ہے!

سحر نے اپنے چمکیلے ریشم کے گچھوں سے رات کی مشکیں کس رکھی ہیں اور لرزتے ہوئے سرخ ہونٹوں سے رِستا لہو پونچھ کر اپنی کامیابی پر خوش ہے اور 'تیسری آنکھ' سحر کی عقل کا ماتم کر رہی ہے کہ ''عجیب تیرگی ہے!'' یہ نظم کا آخری مصرع ہے۔ یعنی سحر کو شعور ہی نہیں کہ وہ ایک بار پھر تیرگی کے شکنجے میں کسی جانے والی ہے۔ لیکن اصل میں یہ وہی وحدت کے ثنویت میں مبدل ہونے کا فلسفہ ہے۔ اِس نکتے کی وضاحت وزیر آغا ہی کی زبان سن لیجیے:

''روشنی کا وجود ثابت ہی نہیں ہوتا جب تک کہ اس کے مقابل تاریکی کی حقیقت اُبھر کر نہ آئے۔ ایک کے اندر جب حرکت کی خواہش پیدا ہوئی تو گویا ایک نے اپنی تکمیل کی طرف اہم قدم اُٹھایا۔ یوں وحدت ثنویت میں مبدل ہوئی۔''[۱۴]

نظم، ایک اور نادر تشبیہ اور استعارے سے آراستہ ہے۔ طلوعِ آفتاب کے وقت سورج کی روشنی سفید بادلوں کو سنہری بنا دیتی ہے، یہ سحر کی ریشمیں زلفیں ہیں۔ اُدھر اندھے نگر میں ظلمت اور سحر کے درمیان جو خوں ریز معرکہ ہوا اور سحر نے ظلمت کو جس طرح لہولہان کیا، وہ شفق کا استعارہ ہے۔ نظم اپنے فن کارانہ تار و پود کے ساتھ زندگی کے نشیب و فراز اور بھرپور جد و جہد کی نہایت فکر انگیز علامت کے طور پر ابھرتی ہے اور بتاتی ہے کہ ''کالی دیوی'' کی اشتہا کبھی کم نہیں ہوتی۔

''شام اور سائے'' کی ایک اور نظم طلسم (ص ۷۷) میں سنسان اور ویران گلی کے کے لے گونگے شہر کا مرقد کا استعارہ بھی منظر کی سنگینی کا بھرپور ترجمان ہے اور نظم ''ٹرمینس'' (گھاس میں تتلیاں، ص ۱۱۲) میں

اسکول کے بچوں کے لیے کسی آنے والے زمانے کے سکے کی تشبیہ تو شاید آپ پہلی بار پڑھیں گے۔ اسی مجموعے میں ایک نظم ''الاؤ'' (ص ۱۲۷) ہے جس میں سیہ رات میں نامکمل چاند کو ایک ٹوٹے سے دروازے سے تشبیہ دی گئی ہے۔ کیا ایسی انوکھی تشبیہ، غیر معمولی تحسین کی مستحق نہیں؟

''اک کتھا انوکھی'' وزیر آغا کا ایک اور خیال افروز مجموعۂ کلام ہے۔ اس کی نظم ''تو پھر اب کیا کریں'' (ص ۶۳) میں دہکتی ڈستی باتوں کو سیہ سنپولیے سے تشبیہ دی گئی ہے۔ تیکھی، طنزیہ باتیں کانوں پر یوں گراں گزرتی ہیں جیسے سماعت کو سیہ سنپولے ڈس رہے ہوں۔ اسے ناگواری اور بے بسی کے شدید احساس سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ نظم بذاتِ خود گہرے غور و خوض کی مقتضی ہے اور فکری و عملی الجھاؤ سے بچنے کے لیے اپنے آپ میں اُترنے کی ترغیب دیتی ہے۔ اِسے انفعالی رویہ نہ سمجھیں۔ جب آسمان دور اور زمین تنگ ہو جائے تو پھر مثبت رویہ یہی ہے کہ تمام اسباب و علل پر غور کرنے کے بعد کوئی قدم اُٹھایا جائے۔

وزیر آغا کے مجموعۂ کلام 'یہ آواز کیا ہے'' کی ایک نظم 'تم جو آتے ہو' (ص ۹) میں پہاڑ کے لیے مردہ لمحات کے ڈھیر کی تشبیہ بھی قارئینِ ادب، ممکن ہے، پہلی بار پڑھیں۔ تشبیہ کے جہانِ معانی کی غواصی کرتے جائیں اور سوچتے جائیں کہ مردہ لمحات کے ڈھیر میں کتنی تہذیبیں دفن ہوئیں تو ایک پہاڑ بنا، یہ ماضی کے کتنے تصادم اپنے سینے میں چھپائے ہوئے ہے، کتنے عہد اپنے انہدام کے عمل سے گزر کر ایک تودۂ خاک کو تہہ در تہہ داستانوں کا ڈھیر بنا گئے ہیں! اس نظم میں 'استوالۂ تعطل' (suspended animation) کی صورت میں سماعت پر چاپ کا جمنا ایسا نیا استعارہ تخلیق ہوا ہے۔ آواز کانوں تک پہنچنے کے عمل سے گزر رہی تھی کہ وہیں رُک گئی۔ گوش تک آواز کی ترسیل کو سوئیوں سے تشبیہ دی گئی ہے۔ کسی بے حد باریک سوراخ کو کھولنے کے لیے بالعموم سوئی استعمال کی جاتی ہے مگر یہاں آواز ایسی لطیف چیز بھی اس وقت تک سماعت بحال نہیں کر سکتی، جب تک وہ غارت گرِ عقل و ہوش موجود ہے۔ یہ نظم دراصل عالمِ تحیر کی داستاں ہے جس میں بڑی بے ساختگی سے نئی تشبیہیں اور نئے استعارے اُبھرتے ہیں اور نئی نظم کے دامن کو مالا مال کرتے چلے جاتے ہیں۔

''یہ آواز کیا ہے'' کی ایک اور نظم 'پہلی رنجش کے بعد' (ص ۱۸) میں روشنیوں کا فرغل ایسا ایک اور نیا استعارہ جنم لیتا ہے۔ سڑک کنارے ایک نیا ریستوران کھلا ہے جس کی بیرونی دیواریں رات کے وقت بجلی کے چھوٹے چھوٹے قمقموں کی لڑیوں سے جگمگا رہی ہیں۔ وزیر آغا نے اسے روشنیوں کا فرغل کہا ہے۔ یہ بھی بظاہر ایک چھوٹے سے موضوع پر بہت بڑی علامتی نظم ہے۔ ''آزادی'' کی طرح یہ بھی مکالماتی نظم ہے۔ شوہر، روٹھی ہوئی بیوی کو صلح کے بعد ایک نئے جگمگاتے ہوئے ریستوران میں لے جاتا ہے اور بتاتا ہے کہ یہاں ہر طرف سکون ہے۔ کوئی چبھتی ہوئی طنزیہ باتیں نہیں کرتا۔ شیشے کے بکس میں تیرتی چھوٹی چھوٹی مچھلیاں دِکھا کر کہتا ہے کہ دیکھو یہ اپنی چھوٹی سی دنیا میں مطمئن ہیں۔ ذائقے دار چیزیں کھلانے کے بعد بیوی کو قہوہ پینے پر آمادہ کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ تلخی کا بھی اپنا مزہ ہے۔ لہٰذا:

دُکھ کے ساتھ بھی رہنا سیکھو

میرے ساتھ بھی رہنا سیکھو

اِن مصرعوں پر نظم ختم ہو جاتی ہے۔ چھوٹے چھوٹے مصرعوں میں بڑے بلیغ اشارے ہیں اور وزیر آغا علامتی انداز میں بڑی بڑی باتیں کہہ گئے ہیں۔ ریستوران کے جس گوشے میں میاں بیوی بیٹھے ہیں، وہاں دیوار پر کچھ تصویریں بھی بنی ہوئی ہیں۔ اُن میں سے ایک تصویر کی طرف اشارہ کر کے کہتے ہیں:

دیکھو، اُس دیوار پہ اژدر

اپنا سایہ چھوڑ گیا ہے

کینچل سے آزاد ہوا ہے!

دل کی کدورت ختم ہو جانے کے باوصف، دل کو بوجھل بنائے رکھتی ہے۔ اژدر اپنی کینچلی تو اُتار گیا مگر کہیں موجود ضرور ہے۔ یہ کینچلی اسی کو ظاہر کر رہی ہے۔ یہ بھی ثنویت کی طرف ہی اشارہ ہے۔ ساری نظم میں بیوی کے لیے شوہر کی محبت کا بھرپور اظہار ملتا ہے لیکن بے حد قرینے اور سلیقے سے۔

وزیر آغا کی متعدد علامتی نظمیں سماجی منصب بھی رکھتی ہیں جو معاشرے کو معروضی اندازِ فکر دیتی ہیں۔ بہ نظرِ غائر دیکھیں تو اُن کی نظموں میں سماجی ذمے داری اور انسان دوستی کی اقدار بہت نمایاں نظر آئیں گی۔ ایک بڑا شاعر ایسے ہی اوصاف کا حامل ہوتا ہے۔ اِس سلسلے میں اُن کی نظمیں 'مسرت' (نیا نام: بتا کون ہے تو)، اُجڑ تا شہر، انجام، ننھے مزدور، جزیرے، الاؤ، آزادی، پہلی رنجش کے بعد، اک کتھا انوکھی، چرنو بل، ہوا سے کہنا، بن باس، ہیروئن اور مقدس بطورِ خاص پیش کی جاسکتی ہیں، اس موضوع پر اگلے صفحات میں گفتگو ہو گی، ابھی ان کی تشبیہات واستعارات کی جلوہ افروزی دیکھیے!

اُن کی نظموں کے مجموعے ''عجب اک مسکراہٹ'' میں 'کہاں گئی وہ بات' (ص ۳۲) میں تاروں کو باسی چاول سے تشبیہ، نظم 'ترغیب' (دن کا زرد پہاڑ، ص ۳۸۹) میں گدھ کے لیے 'بلڈوزر' کا استعارہ، ''چنا ہم نے پہاڑی راستہ'' کی ایک نظم 'شپرک' (ص ۲۳) میں رات کی تجسیم کے لیے آبنوسی بدن کی تشبیہ اور اِسی مجموعے کی ایک نظم 'مگر ہم عمر بھر پیدل چلے ہیں' (ص ۲۷) میں شفق کے لیے 'زخم خوردہ شام' کا استعارہ، نہ صرف ایک حسیاتی پیکر تراش رہا ہے بلکہ قاری تک بھی ہو بہو منتقل ہو رہا ہے۔

کسی شاعر کا علامتی نظام تشبیہات، استعارات، محاکات اور پیکر تراشی ہی سے تشکیل پاتا ہے اور محاکات کا فن جس کا ذکر گزشتہ سطور میں کیا جا چکا ہے، شاعرانہ پیکر تراشی کا ہی جزو ہے۔ وزیر آغا کی مذکورہ صدر تشبیہات واستعارات کا بغور جائزہ لیں تو قدم قدم پر لفظی پیکر ملیں گے۔ اُن کی ساری نظمیں پڑھ جائیے، روایتی تشبیہ یا استعارہ نہیں ملے گا۔ اُن کی ندرتِ فکر ایسے ایسے شعری پیکر تراشتی ہے کہ آپ اُن کے سہارے، موقلم سے، بے تکان اوراق مصور کرتے چلے جائیں۔

خزاں رسیدہ پیڑ کے لیے اُون اتری بھیڑ، تاریک رات میں نامکمل چاند کے لیے ٹوٹے سے دروازے کی تشبیہات اور وقت کے لیے اُڑتی تتلی، موت کے لیے ہچکیوں کے فاصلے، گدھ کے لیے بلڈوزر اور زینے میں محبوب سے ملاقات کے لیے ملائم لبادے میں مجوب سی سراسراہٹ ایسے استعارے، تصور کی آنکھ سے ایسے ایسے نرالے پیکر تراشتے ہیں جو آپ نے کم کم دیکھے ہوں گے۔ مؤخر الذکر استعارے میں محاکات کی ہنروری سے بھی کام لیا گیا ہے جس کے باعث ایک بے حد دل آویز حسی پیکر اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ میں نے وزیر آغا کی انوکھی پیکر تراشی ہی کے نقطۂ نظر سے اُن کی تشبیہات و استعارات کی قدرے طویل فہرست مہیا کی ہے۔ وہ میراجی کی طرح زبانِ سادہ استعمال کرتے ہیں لیکن سادگی میں پرکاری ہمہ وقت جلوہ گر رہتی ہے۔ وہ اپنے علامتی نظام میں میراجی سے دو قدم آگے ہیں، اس لیے کہ میراجی کا علامتی نظام ایک مخصوص جہت میں اپنا جلوہ دِکھاتا ہے جب کہ وزیر آغا کا علامتی نظام ہمہ جہتی ہے۔ اُن کا اپنا طرزِ فکر، طرزِ احساس اور طرزِ بیاں ہے۔ اس کے علاوہ ان کی نظم میں ایک تہذیبی رکھ رکھاؤ، فکری آسودگی اور سماجی منصب سے آگاہی بھی ہے جس نے ان کے علامتی نظام کو دل آویز تہہ داری کے ساتھ توقیر اور قدر و منزلت بھی عطا کی ہے۔ اس کی ایک مثال 'ابھی کوندا نہیں اترا' (عجب اک مسکراہٹ، ص ۱۷) سے پیش کی جا سکتی ہے۔ اسے ان کی تہہ دار علامتی نظموں میں سے ایک نظم کہہ لیجیے۔ اِس کا مرکزی خیال احساس کے رائیگاں جانے کی اذیت ہے۔ نظم کے یہ تین مصرعے دیکھیے:

کوئی آنسو بھی جس کی
ابھی بے نام گنبد کا کلس بننے نہیں پائی
ابھی مرقد کی چادر پر کوئی سلوٹ نہیں آئی

اِس کی تفہیم کے لیے کچھ ذہنی مشق کرنا پڑتی ہے مگر فکر بلند ہے۔ شاعر کا غم تازہ ہے۔ اذیت یہ ہے کہ دکھ کے احساس کو ابھی تک وہ شدت نہیں ملی جس نے شاہجہاں کی آنکھ سے ٹپکتے ہوئے آنسو کو تاج محل بنا دیا تھا۔

'آنکھ صدف بن جاتی ہے' (ایضاً ص ۳۰) ایک اور خیال افروز و دل آویز علامتی نظم ہے جو شعریت سے سرشار، جمالیاتی طرزِ احساس کی غماز لطافتِ بیاں سے آسودہ اور شائستگی اظہار کی امیں ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ آواز کی مؤثر ترسیل تو لفظ سے ہوتی ہے جو حرف کے بیجوں سے اُگنے والے پودے سے بنتا ہے۔ پھر لفظ کی لطافت، شاخ کا روپ دھار لیتی ہے جس پر شائستگی کی کلیاں نمودار ہوتی ہیں جو حسنِ ذوق سے پھول بن جاتی ہیں۔ اس پھول سے پھر تشبیہیں اور تمثیلیں جنم لیتی ہیں۔ اِسی طرح جب وقت اپنے داخلی تفکر کی شدت سے پھٹتا ہے تو اس کے اندر سے گراں قدر خیالات فضا میں یوں بکھرتے ہیں جیسے تارے اپنے بیج اڑا رہے ہوں۔ یہیں سے آنکھ کسی خیال (تصور) کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے اور پھر خواب کے موتی اچھالتی ہے۔ گویا آواز کو عمل یا حرکت کا پیش خیمہ سمجھ لیا جائے اور وقت کے تقاضے کو رہ نما بنا لیا جائے تو زندگی گوہرِ مقصود پا لیتی ہے۔ شائستہ معاشرے کی تشکیل سے لے کر صحت مند نظامِ حیات تک سبھی عوامل ہمکتے خوابوں ہی سے تو جنم لیتے ہیں۔ نظم کو

اس زاویے سے پڑھیے تو ایک ارفع طرزِ احساس کی داستاں رقم ہوتے چلی جائے گی۔

وزیر آغا کی کم وبیش سبھی نظمیں علوئے فکر کی حامل ہیں۔مثال کے طور پر ایک نظم 'کینوس' (عجب اک مسکراہٹ، ص۲۰) کا مرکزی خیال دیکھیے: وہ کہتے ہیں 'خدا نے تو دنیا حسین بنائی تھی مگر اس کے رکھوالوں نے اسے ظلم وجبر سے پامال کر دیا۔'بڑے ڈرپور ہو تارو' (ایضاً ص۲۲) ایک اور نظم ہے جس میں کہا گیا ہے کہ اِنسان کو تو عزم وہمت کا سورج بن کر طلوع ہونا چاہیے، غروب ہو جانے کا خوف دل میں نہیں لانا چاہیے۔اِس کے ساتھ ہی اُن کے حسن بیاں کی ایک جھلک بھی ملاحظہ کیجیے:

کبھی تم
جگنوؤں کے بھیس میں
یا چاندنی کی اوڑھنی میں
چھپ کے آتے ہو،
کبھی تم
روشنی کی اَن گنت میخوں کی صورت
تیرگی کے جسم میں پیوست ہوتے ہو

نظم کے مخاطب تارے ہیں جنھیں ڈرپوک ہونے کا طعنہ اِس لیے دیا گیا ہے کہ یہ دِن کو غائب ہو جاتے ہیں۔لیکن نظم پڑھتے ہوئے شاعری کا ایک نیا ذائقہ محسوس ہوتا ہے۔تاروں کی چمک کو 'تیرہ شب کی چھت میں، چمکیلی میخوں سے تشبیہ بذاتِ خود ایک نئے طرزِ احساس کی غمازی کرتی ہے۔

اگلی نظم 'اگر ہم اپنی آنکھیں کھول دیتے' کا ماحصل یہ ہے کہ من کی آنکھ خواب دیتی ہے، تن کی آنکھ جلن دیتی ہے۔گویا بصارت کو بصیرت کے طابع کر دیا جائے تو زندگی آسودہ خوابوں سے معمور ہو جائے۔'ژالہ باری' ایک اور خوب صورت مگر قدرے پیچیدہ علامتی نظم ہے۔تاہم حاصل مطالعہ یہ ہے کہ اِنسانوں کے دکھ بہت شدید ہیں، انھیں دیکھ کر بادل بھی رو دیا ہے۔رمزیت اور علامت نگاری، وزیر آغا کی نظم کی جان ہے۔دراصل یہی تخلیق کاری ہے جو استعارے کے ذریعے اپنے جوہر دِکھاتی ہے۔تاہم یہ بات ضرور پیشِ نظر رہے کہ پیکر تراشی اور علامت نگاری محض شاعرانہ رویے کا نام نہیں۔شاعر جب خود احساس، فکر، تجربے اور مشاہدہ کے علاوہ فنی پختگی کی کٹھالی میں سہ آتشہ حدت سے پگھل کر جوہر کی صورت اختیار نہیں کرتا، مذکورہ اوصاف پیدا نہیں ہوتے۔بہر حال اک رنگ کے مضمون کو سوڈھنگ سے باندھنے کا اصل کام تو یہی علامتی شاعری انجام دیتی ہے بلکہ انجام دینے کا دعویٰ بھی گمراہ کن ہے۔علامتی نظم کو کسی انجام پر پہنچانا مقصود ہوتا تو پھر دو اور دو چار کہہ دینا کافی تھا۔علامتی نظم تو بس معنویت کا بحرِ ناپید کنار ہے۔

یہاں ایک وضاحت ضروری ہے۔تشبیہات کو بلاواسطہ علامتی نظم کے اجزائے ترکیبی میں شامل نہ کیا

جائے تو بھی انھیں پیکر سازی کا جز و لاینفک بنائے بغیر پیکر سازی کا بھرپور عمل مکمل نہیں ہوتا۔ جہاں ناقدینِ ادب استعارے کو بیک وقت لسانی تجربے اور تخلیقی حرکت کا فن سمجھتے ہیں، وہاں وہ تشبیہ کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے کہ اس کے اجزا میں بھی لسانی و تخلیقی تجربہ شامل ہے۔ وزیر آغا کے علامتی نظام میں تو بیشتر جگمگاہٹ انھیں تشبیہات کی پیدا کردہ ہے۔ ایک بات اور جو وزیر آغا کو دیگر علامتی شعرا سے ممتاز کرتی ہے، وہ اُن کے علامتی نظام کا مثبت رویہ ہے۔ علامتی نظام میں منفی رویہ کوئی گناہ نہیں لیکن اس کے اسباب میں کچھ نفسیاتی عوارض بھی شامل ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر ن م راشد اور میرا جی کی نظمیں دیکھی جا سکتی ہیں مگر وزیر آغا کا تمام تر علامتی نظام ایک صحت مند، خیال افروز اور سکوں آمیز نظام ہے جس میں بصیرت کو بے حد اہمیت حاصل ہے۔ یہ بصیرت انھیں اپنے سماجی منصب کا بھی احساس دلاتی ہے اور عالمی تناظر میں امن اور انسان دوستی کے میلانات سے بھی وابستہ رکھتی ہے۔

سماجی منصب کے پس منظر میں وزیر آغا کی دو نظموں 'دھرتی کی آواز' اور 'آزادی' کے تفصیلی حوالے گزشتہ صفحات میں دیے جا چکے ہیں۔ اب جنگ کی بربریت کے پس منظر میں اُن کی نظم 'اُجڑ تا شہر' (شام اور سائے ص۲۰) دیکھیے۔ یہ استعاروں بھری علامتی نظم ہے اور گہرے غور و فکر کی حامل ہے۔ رواں دواں تہذیب کی آسودگی، امن و سکوں اور خوشیاں، ایک ہی جھٹکے میں، چیخوں میں تبدیل ہو جاتی ہیں اور کتنی ہی معصوم زندگیاں آتش و آہن کی نذر ہو جاتی ہیں۔ نظم کا آغاز ہی سیہ رو قلندر کے خوفناک استعارے سے ہوتا ہے۔ یہ قلندر بڑی بے دردی بے نیازی سے لوہے کا چمٹا بجا رہا ہے اور آتش و آہن کا کھیل آغاز ہو رہا ہے، چہچہاتے ہوئے ننھے بچے لقمۂ اجل بن رہے ہیں، قہقہے چیخوں میں تبدیل ہو رہے ہیں اور انسانیت ریزہ ریزہ بکھر رہی ہے۔ یہ بڑی فن کارانہ چابک دستی سے کہی گئی نظم ہے۔ اس میں وزیر آغا نے کہیں بھی امن کا پرچار نہیں کیا۔ وہ نتائج اخذ کرنے کے بھی شائق نہیں۔ تانگہ، ہماری نرم رو تہذیب کی علامت ہے جو اَب تانگہ بان کے چابک کے جبر سے سواریوں کا سکون غارت کر رہا ہے۔ پھر سائیکلوں کا استعارہ ہے۔ کم وسائل رکھنے والے کلرک پیشہ لوگ، سائیکلوں پر اپنے دفاتر کو جا رہے ہیں مگر نہیں جانتے کہ وہ بھی جنگ کے شعلوں میں بھسم ہو کر ایک کالے دھبے میں تبدیل ہونے والے ہیں۔ پھٹی سرخ آنکھوں کا زنداں، جنگ کے بعد ابھرنے والی تلخ یادوں اور بھیانک مناظر کا استعارہ ہے۔ المیہ یہ ہے کہ اب تباہی کا تماشا دیکھنے والا بھی کوئی نہیں۔ نظم پڑھ کر کھلی آنکھوں جنگ کی ہولناکیوں کا منظر دہراتے ہوئے کلیجے سے ایک ہوک اٹھتی ہے اور یہی نظم کے پُر تاثیر ہونے کی دلیل ہے، اور سماجی ذمہ داریوں اور امن دوستی دونوں کی غماز ہے۔

'ننھے مزدور' (ایضاً ص۱۰۶) علوئے فکر کی حامل ایک اور نظم ہے جس میں ننھے مزدور کی علامت پرندوں کے لیے استعمال کی گئی ہے جو صبح سویرے دانہ دنکا چگنے کھیتوں میں جا اُترتے ہیں جہاں کسان علی الصبح فصل اگانے کے لیے بیج بونے آ جاتا ہے۔ پرندے بس اتنا ہی دانہ چگتے ہیں کہ اُن کا پیٹ بھر جائے۔ انھیں فکرِ

فردا بالکل نہیں:

روزی دِن کی آج ملے بس یہ اُن کی فریاد
دہقاں کو ہے غم فردا کا، یہ اُس سے آزاد

یہ نظم اُس جا گیرداری معاشرے پر بھی بھر پور طنز ہے جسے دن رات غلہ اور زر وسیم جمع کرنے کی ہوس مضطرب رکھتی ہے اور اُن بڑی طاقتوں پر بھی زوردار ضرب ہے جو اپنے لیے نئی منڈیاں ڈھونڈنے نکلتے ہیں اور جنگ کے ذریعے دوسرے علاقے زیرِ تسلط لاتے چلے جاتے ہیں۔ اُن کے توسیع پسندانہ عزائم انسانیت کو کتنی ہی بار خون کا غسل دے چکے ہیں۔ اگر معاشرے میں قناعت پیدا ہو جائے اور نئی منڈیاں تلاش کرنے کی ہوس ختم ہو جائے تو انسانیت کو تباہی سے بچایا جاسکتا ہے اور امن کو فروغ حاصل ہوسکتا ہے۔

'چرنوبل' میں بھی شاعر انسانیت کو یکسر تباہی سے بچانے کے لیے اپنا فرضِ منصبی ادا کر رہا ہے۔ یہ نظم دو حصوں پر مشتمل ہے۔ اس کا پہلا حصہ ۱۹۹۰ء کی نظموں ''اک کتھا انوکھی'' میں اور دوسرا حصہ ۱۹۹۷ء میں شائع ہونے والے مجموعے ''عجب اک مسکراہٹ'' میں شامل ہے۔ پہلی نظم میں نرم وگرم جذبوں کے ہنستے کھیلتے علاقے کی داستان ہے جو ایٹمی مواد کی زد پر آکر تباہ ہونے والا ہے۔ چنانچہ شاعر اپنے اندیشے بیان کر رہا ہے کہ اب آسماں تپتے تانبے کی طرح ہو جائے گا۔ کھیت، پھل، پھول سب جھلس جائیں گے۔ بدن خاک ہو جائیں گے۔ جو لوگ بچ جائیں گے، اُن کی بھی کتنی ہی نسلیں جراثیمی بیماریوں کی زد پر آ جائیں گی یعنی کالی اپنا کام جاری رکھے گی۔ دوسری نظم چرنوبل، دس برس بعد ہے۔ اِس منظر میں بچے کچے بے کار بوڑھے اپنے ہلوں سمیت لوٹ آئے ہیں مگر فضا اب بھی اِتنی زہر آلود ہے کہ یہاں بچوں کو لانے کی اجازت نہیں۔ تاہم زندگی لوٹ آئی ہے۔ لوگوں نے کھیتوں میں کاشت شروع کر دی ہے۔ پرندے بھی آبادی دیکھ کر واپس آ گئے ہیں لیکن اُڑتی تتلی پھر بھی افسردہ ہے۔ ظاہر ہے کہ مرکزی خیال، چند افراد کی بالادستی کی خواہش سے پیدا ہونے والی اِنسانی تباہی اور پھر زندگی کی جزوی بحالی کا المیہ ہے۔ آخر میں تتلی یوں غمزدہ ہے کہ پھول اگر اُگ بھی گئے تو اَب اُن میں وہ بو باس اور تازگی نہیں ہوگی جو اسے اپنی طرف متوجہ کر سکے۔ ویسے بھی بچے اور تتلی کا بہت پرانا رشتہ ہے، اس لیے تتلی بچوں کے لیے اُداس ہے۔ اس نظم میں وزیر آغا ایک بار پھر انسان دوستی نبھانے کا فریضہ نہیں بھولے اور عالمِ انسانیت کو ایٹم بم کے مہلک اثرات سے بروقت آگاہ کر رہے ہیں، یہ اُن کی شاعرانہ عظمت کا بہت بڑا ثبوت ہے۔

اُن کے اسی میلان کا تسلسل ''چنا ہم نے پہاڑی راستہ'' (۱۹۹۹ء) کی نظموں میں بھی ملتا ہے۔ اِس سلسلے کی ایک نظم 'بھوت' (ص ۶۵) ہے۔ آج کی زمین جس کرب میں مبتلا ہے، یہ نتیجہ ہے اُس جور وستم کا جو اُس نے اپنے بے بس انسانوں سے روا رکھا ہے۔ 'بھوت' اسی کرب کی علامت ہے جو ضمیر بن کر جابر و بااختیار افراد کو اندر سے اذیتیں دے رہا ہے اور وہ سمجھتے ہیں کہ جن مظلوموں کو زمین کے پاٹوں میں پیس ڈالا گیا تھا، اُن کی روحیں ظاہر ہوگئی ہیں جو انھیں آگے میں تپتی ہوئی برچھیوں سے داغ رہی ہیں۔ نظم، دو افراد کے مکالمے کی صورت

میں ہے: ایک جو روحوں سے ڈر رہا ہے اور دوسرا جو اُسے مکافاتِ عمل سے آگاہ کر رہا ہے۔ ساری نظم بھوت کی علامت میں لپٹی ہوئی ہے اور معروضی انداز میں آگے بڑھتی ہے۔

وزیر آغا ایک بڑے شاعر کی طرح انسان کی پوری شخصیت کی تراش خراش پر نگاہ رکھتے ہیں مگر اُس پر پند و نصائح کا بوجھ نہیں لادتے۔ وہ تو معاشرے کو بس آسودہ آسودہ دیکھنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ نظم 'جلی حرف مٹا کر دیکھو' (ص ۶۷) اسی پہلو سے منکشف ہوتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ انسان کے بہروپ (چہرے کی تختی پر لکھے رجلی حروف کی زیبائی) کے باعث، اس کا روپ، حسن باطن، ابھر نہیں سکتا۔ ظاہر کی منافقت ترک کر دی جائے تو اندر کی دبی دبی صلاحیتوں سے استفادہ ممکن ہے۔ پوری نظم جلی حروف اور پتھر حرفوں کی علامتوں سے قاری کو ایک مثبت رویے کی ترغیب دیتے نظر آتی ہے۔

اپنے منصب سے آگاہ شاعر کی ایک خوبی یہ بھی ہوتی ہے کہ وہ معاشرے میں قنوطیت نہیں پھیلاتا، رجائی انداز سے افرادِ معاشرہ کی الجھی ہوئی سوچ کو سلجھاتا ہے مگر کام پنچم سروں سے لیتا ہے۔ چنانچہ 'سکتہ' بھی اسی نوعیت کی نظم ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ جب سوچ کے سوتے خشک ہو جائیں، عقل بے جہت ہو جائے، خواب ٹوٹتے ہوئے محسوس ہوں تو بھی سورج کی اُس کرن کو نگاہ میں رکھنا جو امید کی شعاع بن کر آسمان اور زمین کے درمیان رابطے کا کام دیتی ہے۔ اِس کی تائید میں نظم کا آخری حصہ ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

کیا آپ نے سورج کی کرن کے لیے 'مانجھے کی پیلی ڈور' کا استعارہ پہلے کبھی پڑھا ہے؟ میں وزیر آغا کو نئی نظم کا امام سمجھتا ہوں کہ اُن کے خیال کی وسعت اور نظر کی گہرائی نت نئے انوکھے استعارے تلاش کرتی رہتی ہے۔ علامتی اظہار ان کے ہاں شوقِ فراواں کا درجہ رکھتا ہے۔ ہنروری یہ ہے کہ کسی علامت میں تکرار نہیں۔ علامت میں تسلسل، فکر کو محدود بھی کر دیتا ہے جب کہ علامت، بذاتِ خود شعری حسن کا درجہ رکھتی ہے۔ جس طرح حسن کو بیان کرنے کے لیے مختلف زاویے از خود اُبھر کر سامنے آ جاتے ہیں، اُسی طرح اظہاریت اپنے لیے علامت کا سانچہ خود ڈھونڈ لیتی ہے، اور دونوں میں قدرے مشترک، بے ساختہ پن ہے۔ اسے وزیر آغا کی نظم کا ایک اور باطنی وصف سمجھنا چاہیے۔ اس کا بھرپور اظہار ''اجڑتا شہر'' میں نظر آتا ہے جہاں منظر کے ساتھ ساتھ استعارے بھی بدلتے جاتے ہیں۔

سوئن برن (Swinburne) کے بارے میں اس کے مجموعۂ کلام کا دیباچہ نگار بونامی ڈوبری (Bonamy Dobree) لکھتا ہے کہ سوئن برن کی نظم میں آہنگ و احساس کے ساتھ الفاظ اس کے پیچھے پیچھے دوڑتے چلے جاتے ہیں۔ وہ ایک اچھا ہنرور تھا۔ بڑی احتیاط سے لفظوں، تشبیہوں اور استعاروں کا انتخاب کرتا تھا۔ پھر مثال کے طور پر اس کی ایک نظم کا یہ شعر پیش کرتا ہے:

Time with a gift of tears;

Grief with a glass that ran,

یعنی سوئن برن نے ایک بڑی حقیقت ایجاز و اختصار سے بیان کر دی۔ فالتو لفظ ضائع نہیں کیے۔ وقت گزر جاتا ہے تو آنسو تھم جاتے ہیں اور دل کا بوجھ (غم) شیشۂ ساعت کی ریت ختم ہونے پر ہلکا ہو جاتا ہے۔ ہمارے ہاں فارسی و اردو میں اِس مفہوم کے متعدد اشعار مل جائیں گے لیکن یہاں یہ شعر بیان کرنے کا مقصد شاعر کے شعری رویے کو پیش کرنا ہے۔ وزیر آغا کا شعری رویہ بھی اِس سے مختلف نہیں۔ اُن کی بحروں کا آہنگ، الفاظ کا انتخاب اور لفظی پیکر تراشی کا فن، منفرد بھی ہے اور متنوع بھی۔ اور ''چنا ہم نے پہاڑی راستہ'' تک پہنچتے پہنچتے اُن کی نظم موضوع، فکر اور فن کے اعتبار سے شگفتنِ گل کا سماں باندھ دیتی ہے۔ اس کتاب کی کلیدی نظم کا نام بھی 'چنا ہم نے پہاڑی راستہ' ہے۔ وہی چھوٹے چھوٹے مصرعے، بڑی بڑی باتیں، ہر بات کی تہہ میں سوچ کا ایک جھٹکا، ہر تشبیہ یا استعارے میں سمٹے تو دلِ عاشق، پھیلے تو زمانہ ہے کی کیفیت۔ مرکزی خیال تو بس اتنا ہے کہ سیدھی راہ چلتے چلتے قوسوں کی ترغیب میں عام روِش سے ہٹ کر ٹیڑھے میڑھے پہاڑی راستے اختیار کیے۔ جذبوں کی تسکین تو ہو گئی مگر حصولِ منزل کا شوق مدھم پڑ گیا۔ اب متن پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ روایت سے بغاوت کے فائدے بھی ہوتے ہیں۔ مثلاً ایک ہی ڈھرّے پر چلنے کی روش ترک کی تو نئے نئے راستوں اور اُن کے بدلتے منظروں سے آگاہی ہوئی۔ جب مہم جو بلند و بالا چٹانوں پر چڑھنے کی کوشش کرتا ہے تو لڑھکتا بھی ہے۔ گویا ارفع مقاصد کا حصول، پیشِ نظر ہو تو بلندی سے نیچے گھاٹی کی طرف بھی دیکھ لینا چاہیے کہ فائدے میں گھاٹا بھی ہوتا ہے۔ شاعر نے آگے چل کر اِس سے بھی بڑی بات بتائی:

کھڈوں کی تہہ میں بہتے پانیوں سے
ہم نے چلنے کا چلن سیکھا
درختوں اور پھولوں سے
قطاریں توڑنے کی
اور ہوا سے
منہ اُٹھا کر، اپنی مرضی سے
کئی سمتوں میں بے آرام ہونے کی ادا سیکھی

پہاڑی نالے جب کھڈوں سے گزرتے ہیں تو رواں دواں نہیں ہوتے۔ پانی کہیں اپنی روانی کے زور سے چٹانوں کے اوپر سے گزر جاتا ہے۔ کوئی بڑی چٹان دیکھتا ہے تو اس سے مفاہمت کر لیتا ہے اور نگوں سر ہو کر اُس کے نیچے سے گزر جاتا ہے۔ جہاں پانی کے ریلے کے لیے چٹان کے اوپر سے گزرنا یا اُس کے نیچے سے بہنا ممکن نہ ہو، وہاں وہ چٹان سے جا ٹکراتا ہے، اُسے توڑتا ہے اور گزر جاتا ہے۔ خود رَو پھولوں اور درختوں کی بے ترتیبی کا اپنا حسن ہے۔ محبوب کی زلفِ پریشاں میں شاعر کا دل یوں ہی تو نہیں اٹک جاتا، الجھے سلجھے گیسوؤں کی اپنی دل آویزی ہے۔ لیکن یہ نکتہ بھی فطرت نے بتایا۔ پہاڑوں کے خمیدہ راستوں میں گھومتے پھرتے، ہوا

سے بھی مڈ بھیڑ ہوگئی۔ وہ کبھی سامنے سے آ لپٹی، کبھی پہلو کو چھوکر گزر گئی اور کبھی پشت سے آ لگی۔ گویا منہ اُٹھائے اپنی مرضی سے اِدھر اُدھر چل رہی تھی۔ مگر یوں آزادانہ چلتے پھرتے کبھی اونچی چٹانوں سے بھی جاٹکراتی اور منہ کی کھاتی۔ کہیں فلک بوس درختوں سے جا اُلجھتی۔ برہم بھی ہوتی، کلفت بھی اٹھاتی، آخر بے جہت آزادی کی کچھ نہ کچھ قیمت تو ادا کرنا ہی پڑتی ہے نا! سو یہ سبق بھی فطرت سے ہی سیکھا۔ آخر سب سے بڑا سبق تو زمانے نے سکھایا۔ پہاڑوں میں کئی دشوار گزار مراحل بھی آ جاتے ہیں۔ کبھی ہموار چٹانیں بھی مل جاتی ہیں، جن پر بیٹھ کر سستایا جاسکتا ہے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ جیسا بھی ماحول ملے، اُس سے اپنے آپ کو مانوس کرلیا جائے تو راستہ کٹ ہی جاتا ہے۔ لیکن خسارے کے سودے میں نفع نہیں ہوتا۔ یعنی:

کسی سیدھی سڑک پر
دور......اک بستی کے سینے سے لگے
برسوں پرانے
ہچکیاں لیتے مکاں کی سمت جانے کا جنوں
مدھم پڑا
ہم بٹ گئے
چیڑوں کی شاخوں سے اترتی کترنوں میں
چنا ہم نے پہاڑی راستہ!

نظم کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے بھی شاعر ایک نیا استعارہ دے گیا۔ چیڑ کے درخت سے گرتے ہوئے خشک پنجر ایسے خوشوں کے لیے اترتی کرنوں کا استعارہ۔ یہ خشک خوشے نیچے گرتے ہیں، ٹوٹتے ہیں، بکھر جاتے ہیں۔ پہاڑی راستوں کی قوسوں میں چلنے والوں کی آرزوئیں بھی اسی طرح ٹوٹتی ہیں، بکھر جاتی ہیں۔ یہ خوشوں کے پنجر بھی بلندی سے نیچے گرتے ہیں اور مہم جو کی بے جہت آرزوئیں بھی بلند و بالا چوٹیوں پر گھومنے پھرنے کے باوجود اُس محبوبہ سے ہم کنار ہونے کا شوق کھو بیٹھتی ہیں جو کب سے فراقت کی ماری وادی کے ایک مکاں میں منتظر ہے۔ یہاں ہچکیاں لیتا مکان، دراصل اس کی ہچکیاں لیتی ہوئی محبوبہ ہے جسے وسیع تر مفہوم میں منزل کا نام دیا جاسکتا ہے، گو ہر مقصود کہا جاسکتا ہے۔

'ہم آنکھیں ہیں'، وزیر آغا کا ایک اور مجموعۂ نظم ہے۔ اِس کی نظمیں ایک خاص فکری سطح سے پڑھیں تو محسوس ہوگا کہ قاری بھی شاعر کے ساتھ تخلیقی حسیت (Creative Sensibility) کے مدارج سے گزر رہا ہے۔ اس سلسلے کی پہلی نظم تکوین ہے۔ قاری کو بتایا جارہا ہے کہ وہ جو سُر نے سُر ندیا میں ہلچل پیدا کی تھی وہ مہاساگر بن چکی ہے اور اسی کے سُر سے لہریں وجد میں آ کر رقص کناں ہیں لیکن ہم بے خبر کے بے خبر۔ اب شاعرانہ حسیت دیکھیے کہ پہلے تو کائنات کو سُر ندیا کہا۔ یہ کن (وحدت) کا مرحلہ تھا۔ پھر زم دباؤ ڈال کر اُسے چھیڑا۔ حتیٰ کہ وہ

اپنے داخلی سرور و کیف سے صوتِ سمندر بن گئی۔ یہ فیکون کا منظر ہے۔ جسے وزیر آغا کے نظامِ فکر میں ثنویت کہا گیا ہے۔ اب جہاں سُر بھی ہو، سرور و کیف بھی، وہاں کائنات رقص کیوں نہیں کرے گی! اسے یقین ہی نہیں آ رہا کہ ایسی چنگاری بھی یارب اپنی خاکستر میں تھی! چنانچہ اپنے وجود کے ایقان کے لیے ساحل کو چھو چھو کر دیکھ رہی ہے۔ ساحل لہروں کی منزل نہیں، یہ تو ان کے حصولِ کیف کا ایک ذریعہ ہے۔ وہ اُسے چھو کر فوراً پلٹتی ہیں اور وفورِ انبساط سے رقص کرتی ہیں۔ آخر میں شاعر کو پھر وہی مخروطی انگلیاں یاد آ جاتی ہیں جنھوں نے اِکتارے کے تار پر ساری ہلچل مچا رکھی ہے۔ اب سوچیے، کیا 'تکوین' میں حمد کے تمام اجزا موجود نہیں! لیکن وزیر آغا اِسے اربعیت کا نام دیتے ہیں۔

یہ نظم تفہیم کے مراحل میں کچھ جھٹکے بھی دیتی ہے۔ یہ کام ایلیٹ کے دوست ایذرا پاؤنڈ نے شروع کیا تھا۔ اُس نے The wasteland پر نظرِ ثانی کرتے ہوئے نظم کے ارتباطی مصرعے حذف کر دیے تھے۔ چنانچہ دورِ جدید کی نظموں میں سب سے زیادہ جھٹکے ایلیٹ کو پڑھتے وقت لگتے ہیں۔ اِسے ابہام نہ سمجھیے۔ نظیر اکبر آبادی کی شاعری سب کی سمجھ میں آتی ہے، غالب کی نہیں: اس لیے کہ دونوں کے مخاطبین اور قارئین کی فکری سطح الگ الگ ہے۔ بعض شعرا بجا طور پر سمجھتے ہیں کہ اُن کے قارئین لطیف ذوق کے مالک ہیں: کنایوں، اشاروں اور علامتوں کے ہجے نہ کریں تو بھی تخیل کی پرواز قارئین تک پہنچ جائے گی۔ وزیر آغا بھی ایسے ہی مزاج کے حامل ہیں۔

مذکورہ مجموعۂ کلام میں ایک نظم Titanic بھی ہے۔ اِسے نقیض (Antithesis) کہہ لیجیے۔ انسان اپنے آپ کو عظیم الشان کہلا کر خوش تو ہوتا ہے لیکن خواہشوں کی دراڑیں اُس کے انہدام کا سبب بن جاتی ہیں۔ وہ عظیم اُس وقت تک رہتا ہے جب تک اُس میں عزم و استقلال کی قوت رہتی ہے۔ وہ کوہِ گراں بنا رہتا ہے مگر سفلی خواہشات اُسے کمزور کر دیتی ہیں۔ نظم کا سبھاؤ (Treatment) دیکھیے کہ شاعر ایک بلند فکری سطح سے یہ احساس دِلانے کی کوشش کر رہا ہے کہ تودۂ خاک، کسی لطیف شے کی ہم سری کیسے کر سکتا ہے...... شاعر ایک بار پھر حشو و زواید سے پاک اور شعری لطافت سے سرشار نرم نرم لہجے میں کتنی بڑی بات کس قرینے سے قاری تک پہنچا رہا ہے۔

''ہم آنکھیں ہیں'' بھی بڑی تہہ دار اور دِل آویز نظم ہے۔ آنکھیں، جذبات و مشاہدات کی علامت بھی ہیں اور تعقلی رویے کی بھی۔ یہاں دونوں رویے پہلو بہ پہلو پیش کیے گئے ہیں لیکن آخر میں جذبات غالب آ جاتے ہیں۔ آنکھیں غنچے کے دل میں خوشبو کی لہر اُٹھتے ہوئے دیکھتی ہیں۔ اِسے عنفوانِ شباب کا لمحہ تصور کر لیجیے۔ غنچے کے بندِ قبا کے کھلنے، خوشبو کے باہر آنے اور خوشبوؤں کے راس رچاتے میلے میں رچ بس جانے کو نمودِ حسن کہہ لیجیے۔ شباب کا ایک تقاضا اَنگ بھگونا بھی ہے۔ لہٰذا ہوا کو بادلوں سے چہلیں کرتے دکھایا گیا ہے۔ آنکھیں اِن سے بھی انبساط حاصل کرتی ہیں لیکن سخن گسترانہ بات تو مقطع میں آ پڑی ہے۔ رعنائیاں اور اٹکھیلیاں

اپنی جگہ مگر کیا آنکھوں کو اِنھیں مشاہدات تک محدود رکھا جا سکتا ہے! اِن کے دل میں بھی ایک ترنگ اُٹھتی ہے کہ خوشبو اور ہوا کی طرح آزاد ہو کر، محنت کش لکڑہاروں ایسی قامت لے کر چشموں، ندی نالوں کو پھلانگتے، کارگاہِ عالم کی سیر کی جائے۔ دنیا کا کھلی آنکھوں سے مشاہدہ کیا جائے لیکن پھر جذبات چھلک پڑتے ہیں:

اور لوٹ آنے کی صدیوں پرانی
خواہش کو
پلکوں سے پونچھتی جائیں گی

یہاں نظم ختم ہو جاتی ہے۔ روایت سے دامن کش ہونا اِتنا آسان نہیں۔ مگر یہ روایت داخلی اکائی ہی تو ہے۔

اسی مجموعے میں 'کہا تھا اُس نے' ایک انوکھے زاویے سے کہی گئی نظم ہے۔ اس کا پہلا بند......

کہا تھا اُس نے
پہاڑ سارے
بنیں گے اک دن
سفید روئی کے نرم گالے
فضا میں اُڑتے پھریں گے ہر سُو

تو براہِ راست قرآن حکیم کی ۱۰۱ رویں، سورہ قارعہ کی پانچویں آیت وتکون الجبال کالعھن المنفوش (اور پہاڑ دھنی ہوئی روئی کے مانند ہو جائیں گے۔) کی طرف اشارہ کرتا ہے، مگر اگلے بند میں ایک عجیب فکر انگیز موڑ آتا ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ قیامت تو جب آئے گی سو آئے گی، اس کا ہمیں علم نہیں۔ لیکن یہ پہاڑ تو اُس نے زمین کا توازن قائم کرنے کے لیے نصب کیے تھے۔ اِن پر جو دھوئیں کی گرم چادر تن گئی ہے، یہ تو زمین کا مرقد معلوم ہو رہی ہے، اور فلک کی آنکھوں میں یہ آنسوؤں کی جھڑی کیوں لگی ہوئی ہے! کہیں ایسا تو نہیں کہ اُسے خود گل بوٹے اُگانے والی زمین کے انجام پر افسوس ہو رہا ہو! گویا جب پہاڑ دھنک دیا جائے گا، زمین کا توازن قائم نہیں رہے گا اور یہ تباہ ہو جائے گی تو دھنکا ہوا پہاڑ دھوئیں کی چادر میں یوں لپٹا ہوا نظر آئے گا جیسے کسی نے قبر پر چادر چڑھا رکھی ہو۔ دراصل شاعر آسمان کو اس حالت پر ماتم کناں دِکھا کر خالقِ کائنات کے جذبۂ ترحم کو اُبھار رہا ہے۔

اب میں اِس کتاب کی ایک اور تہہ دار نظم 'پتھر کے درّے سے آگے' کی طرف آتا ہوں۔ اِس میں معاشرے کی ایک بڑی بے رحم حقیقت کا بیان ہے۔ پتھر کا درّہ، دھند کی بستی اور چھلاوے اُن پُراسرار طاغوتی طاقتوں کی علامت ہیں جو اصلاحِ احوال نہیں ہونے دیتیں اور اخبارات میں ایک دہشت ناک خبر بن کر سب کو دم سادھے چپ رہنے پر مجبور کر دیتی ہیں۔ جب کوئی جرأت کر کے آگے بڑھتا ہے تو یہی پُراسرار طاقتیں اُسے

پتھر بنا دیتی ہیں یعنی اُسے ختم کر دیتی ہیں۔

اس نظم کے تار و پود بڑی ہنروری سے بنے گئے ہیں۔ علامتوں کی پُر اسراریت اپنے اندر ایک جہانِ معانی سمیٹے ہوئے ہے۔ مفہوم کا سرا پکڑنے کے لیے دھند کے کئی دروازوں میں سے ہو کر گزرنا پڑتا ہے۔ نظم کے مرکزی خیال کو پُر اسرار موڑوں سے گزار کر ایک دہشت بھی طاری کی گئی ہے جو تاثر میں شدت پیدا کرتی ہے۔

''ہم آنکھیں ہیں'' کی نظمیں، سابقہ نظموں سے کئی اعتبار سے زیادہ متنوع ہیں۔ ایک فرق تو بالکل واضح ہے یعنی سادہ زبان اور مختصر مصرعوں کے استعمال کا جو رُجحان ''آدھی صدی کے بعد'' (۱۹۸۰ء) سے شروع ہوا تھا، وہ دھیرے دھیرے ''اک کتھا انوکھی'' (۱۹۹۰ء)، ''عجب اک مسکراہٹ'' ((۱۹۹۷ء) اور ''چنا ہم نے پہاڑی راستہ'' (۱۹۹۹ء) سے آگے بڑھتے بڑھتے ''ہم آنکھیں ہیں'' تک پہنچ کر یکسر ایک نئی نظم کی ہیئت اختیار کر گیا ہے۔ یہ ہیئت، وزیر آغا نے نہایت خاموشی سے خود ہی متعارف کروائی تھی۔ لہٰذا وہی اس کے رجحان ساز ہیں۔ دوم، علامتیں پیچیدہ تر ہو گئی ہیں اور شاعر کی ذہنی اپج تک رسائی حاصل کرنے کے لیے علامتی شعرا کے طریق کار کا متین مطالعہ ضروری ہو گیا ہے۔ سوم، علوئے فکر بڑھ گیا ہے، نتیجتاً نظم کا ترسیلی تحرک، ذہن رسا کا متلاشی رہتا ہے اور چہارم، نظم نامحسوس انداز میں داخلی اکائی پر زیادہ زور دیتی ہے...... یہ اجزائے اربعہ وزیر آغا کی نظم کو ایسا جمال عطا کرتے ہیں جو آنکھوں کو خیرہ نہیں کرتا۔ بصارت و بصیرت دونوں میں اضافے کا باعث بنتا ہے۔ اِسے بھی انسانی سائیکی کے حوالے سے شگفتن ذات کے چار اہم مدارج میں شمار کر لیا جائے تو حقیقی عظمت کی بوقلمونی سے لطف اندوز ہونے اور وزیر آغا کی نظموں کے پس ساختیات پہلوؤں کو سمجھنے میں آسانی پیدا ہو سکتی ہے۔ ۱۶؎

**حوالہ جات:**

(۱) ''وحدت سے اربعیت تک'' مشمولہ ''تنقید اور احتساب'' وزیر آغا، جدید ناشرین، لاہور، طبع اوّل، ۱۹۶۸ء، ص ۱۱ تا ۲۹

(۲) ''اردو شاعری کا مزاج'' وزیر آغا، ایضاً طبع اوّل ۱۹۶۵ء، ص ۲۸۹

(۳) ''دیکھنے کی بات'' (دیباچہ) مشمولہ ''عجب اک مسکراہٹ'' وزیر آغا، مکتبہ زبان سرگودھا، ۱۹۷۷ء، ص ۹ تا ۱۴

(۴) ''شام اور سائے'' وزیر آغا ز، جدید ناشرین لاہور، طبع اوّل ۱۹۶۴ء، ص ۸۸

(۵) Selected Prose, T.S. Eliot, Penguin Books, Middlesex, 1958m P.31

(۶) اِن دونوں مصنفین کا ذکر وزیر آغا نے ''اردو شاعری کا مزاج'' کی Bibliography کے صفحہ ۴۳۲ پر بھی کیا ہے اور کتاب کے متن و حواشی میں بھی۔

(۷) ''اردو شاعری کا مزاج'' وزیر آغا، حاشیہ ص ۴۱۷

(۸) ایضاً ص ۴۱۷ تا ۴۱۸

(۹) اوراق کے اداریے، وزیر آغا، کاغذی پیرہن لاہور، طبع اوّل ۲۰۰۰ء، ص۔ ۱۱۶

(۱۰) ''گھاس میں تتلیاں'' وزیر آغا، مکتبہ فکر و خیال لاہور، طبع اوّل ۱۹۸۵ء، ص ۸۶

(۱۱) Selected Poems, Ezra Pound, Faber and Faber, London, 2nd Impression, P. 75

(۱۲) ibid, intoduced by T.S. Eliot, 1928, P. 14

(۱۳) سی جی ینگ چوں کہ تخلیق فن کو ایک نفسیاتی عمل سے تعبیر کرتا ہے، اس لیے علامتی شاعری کا سرچشمہ لاشعور کی دیومالا کو قرار دیتا ہے جس کے اساسی تصورات بنی نوعِ انساں کی مشترکہ میراث ہیں، اور انھیں کو وہ اجتماعی لاشعور کہتا ہے اور سمجھتا ہے کہ یہی اساطیری تصورات، تشبیہات اور استعارات تخلیق کرتے ہیں:

The Spirit in Man, Art and Literatue, C.G. Jung, ARK Paperbacks, London, 1984, P. 80

(۱۴) تنقید اور احتساب، وزیر آغا، ص ۱۳

(۱۵) Swinburn, Selected and introduced by Bonamy Dobree, Penguin Books, Middlesex, 1961, P. 13

(۱۶) تنقید اور احتساب، وزیر آغا، ص ۱۲

(بشکریہ کاغذی پیرہن ۲۰۰۵)

☆☆☆

*Truly speaking, Wazir Agha is not a poet to be cricumscribed with certain limits and put under a certain label.... Poetry for Wazir Agha is a spritual journey beyond the grip of words.*

**Baldev Mirza**

رفیق سندیلوی

# امتزاجی تنقید

بیسویں صدی کے نصف آخر کے اردو ادب کے منظر نامے پر ایک نگاہ ڈالی جائے تو وزیر آغا کی تنقیدی حیثیت کا اِدراک ایک ہالۂ نور کے طور پر ہوتا ہے جس کی روشنی کے مسلسل و مدوّر پھیلاؤ سے تنقید کے دھارے کا رُخ ہی بدل گیا ہے۔ وزیر آغا بغیر کسی تعطّل کے تنقید کے نظری و عملی میدانوں میں سرگرمِ سفر ہیں۔ اُن پر ذہنی تھکن وارد نہیں ہوئی ہے۔ یہ اُن کی متجسس و متحیر روح کی طلب اور حالات کی سازگاری کا کرشمہ ہے جس نے انھیں مختلف علوم مثلاً نفسیات، طبیعیات، اساطیر، تاریخ، فلکیات، حیاتیات، فلسفہ، معاشیات، بشریات، عمرانیات اور لسانیات کے نئے مباحث کو نقدِ ادب کی تازہ ترتھیوریوں کے ساتھ ملا کر پڑھنے کا حوصلہ بخشا اور یوں انھیں لکھت کی تازہ دمی میسر رہی۔

وزیر آغا نے تنقید کا آغاز اُس دور میں کیا تھا جب ایک طرف یہ نظریے کے کھونٹے سے بندھی تھی اور سیاسی وطبقاتی قسم کے جبری مواد کو پس منظر کے طور پر استعمال کرتی تھی، جس کے تحت فن پارے کی اصل روح یا اُس کے ابعاد تک پہنچنے کا عمل ہی مسخ ہو جاتا تھا، گویا شعریات کی تلاش کے بجائے منشور کی تلاش کو فوقیت حاصل تھی اور دوسری طرف وہ تنقید تھی جو جمالیاتی اندازِ نظر کی مؤید تھی، تجزیے کی آزادانہ روِش کی ہم نوا تھی اور ذریعۂ ادّعا جاننے کے بجائے فن پارے کو مقصود بالذات قرار دیتی تھی۔ ہر چند کہ اُس میں نفسیات، تہذیب وثقافت اور اظہاریت وروحانیت کا ابتدائی فہم بھی دھیرے دھیرے آمیز ہو رہا تھا لیکن مجموعی طور پر فضا اکہری تنقید ہی کی تھی۔ معنی کی حتمیت اور تاثر کی قطعیت مسلم تھی اور امتزاجی رد کے وہ آثار ہویدا نہیں ہو رہے تھے جو فن پارے کے نقاب اندر نقاب اور تہہ در تہہ سلسلے کو کھولنے اور معنی کی وحدت کو عبور کر کے اُس کی کثرت کا منظر دِکھانے کی طرف پیش رفت کر سکتے۔ وزیر آغا اردو ادب کے باقاعدہ طالب علم نہیں تھے، سو اُن پر مکتبی تدریس کی منجمد اور مصنوعی فضا اثر انداز نہ ہو سکی اور وہ مغربی و مشرقی فلسفے کے راستے سے ادب کی ماہیت و مزاج کو جاننے کی طرف راغب ہوئے۔ اُس وقت اُردو ناقدین میں سے کوئی بھی اُن کا ماڈل نہ بن سکا۔ البتہ وہ ذہنی طور پر میرا جی اور مولانا صلاح الدین احمد سے متاثر تھے۔ میرا جی سے اس لیے کہ اُس کا رُخ ارضی وثقافتی سرچشموں کی طرف تھا جب کہ مولانا صلاح الدین احمد اُن کے لیے اُردو ادب کی روایت سے صحت مندانہ تعارف و تفہیم کا وسیلہ تھے۔ اُس زمانے میں محمد حسن عسکری بھی موجود تھے، نئی تنقید کے شعور سے بہرہ ور ہونے کے باوجود جن کی زیادہ تر ادبی

قوت شوشہ بازی میں خرچ ہورہی تھی۔ وزیر آغا کا ذہن، فکری انضباط اور فلسفیانہ تجزیے کے باعث اُن سے قطعی مختلف تھا۔ اوّل اوّل جب وزیر آغا مسرت کی نوعیت دریافت کرنے کی طرف مائل بہ توجہ ہوئے تو دراصل ان کا یہ قدم زندگی کے اُن امتزاجی رشتوں کی تفہیم ہی کی جانب اُٹھ رہا تھا جو بظاہر قاشوں میں منقسم تھے اور ایک دوسرے کے نقیض تھے، مگر ان کے عقب میں انھیں کوئی ایسی کشش ضرور نظر آرہی تھی جس کے ذریعے انھیں جوڑا جاسکتا تھا، Web of Relation بنایا جاسکتا تھا۔ وزیر آغا کی کتاب ''مسرت کی تلاش'' وہ راستہ ہے جس سے آگے انھوں نے تخلیق کار کے بطون کی تلاش، جڑوں کی تلاش اور ادب کی شعریات کی تلاش کا سفر کیا اور مسلسل کتاب پر کتاب لکھتے چلے گئے۔ ''مسرت کی تلاش'' (۱۹۵۴ء) سے معنی اور تناظر (۱۹۹۸ء) تک اٹھارہ کتابوں کی یہ زنجیر حلقہ درحلقہ ایک دوسری سے پیوست ہوکر تنقیدی تھیوری کا ایک ایسا Web بناتی ہے کہ اسے اگر ایک بڑی کتاب تصور کرلیا جائے تو وزیر آغا کا موقف ایک کوندے کی طرح چمک کر واضح ہوجاتا ہے۔ اگر کورانہ تقلید کا معاملہ ہوتا تو اُن کا تنقیدی نظام ایستادہ نہ رہ پاتا۔ وزیر آغا نے شروع سے اب تک جو مطالعہ کیا ہے، اُس میں ایک فکری اتصال اور تفہیمی انسلاک قائم رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کی تنقید سیدھے خط پر چلنے کے بجائے نامیاتی انداز میں پروان چڑھتی چلی گئی ہے۔ ۸۷-۱۹۸۵ء تک، جب انھوں نے ساختیات اور پس ساختیات کی تھیوری کا بالاستیعاب مطالعہ بھی نہیں کیا تھا، اس تھیوری کی شبیہیں، طریقے اور رویّے اُن کی تحریروں میں یہاں وہاں جھلک رہے تھے۔ فکر کی متعدد سمتیں اُن کے زیر قلم تھیں۔ نفسیات کے میدان میں فرائڈ سے آگے یونگ اور ایڈلر کی تھیوری نے انھیں تفہیم کی نئی راہوں کا پتا دیا تھا۔ ہیئت اور پیٹرن کی جستجو نے انھیں تخلیقی طور پر فعال بنادیا تھا۔ آرتھر کوئسلر کے نظریۂ ارتقاع میں متعدد امکانات نظر آرہے تھے۔ تصنیف کے توسط سے شعری تشخص کی جویائی اُن کا محبوب مشغلہ تھا۔ وہ اردو شاعری کے مزاج کو شعریات کی سطح پر دریافت کررہے تھے۔ فطرت اور کائنات کے طریقۂ کار سے اُن کی دلچسپی بڑھ رہی تھی۔ تہذیب و ثقافت کی تہہ میں اُترنے کا عمل بھی اسی مطالعے سے منسلک تھا۔ چامسکی، وٹ گنس ٹائن اور سوسن کے لینگر کے لسانیات نظریات کا شعور انھیں حاصل تھا۔ جدیدیت کا مثبت رُخ اُن کے سامنے تھا۔ وہ جدلیات کی تھیوری کو نیا رُخ دے رہے تھے۔ تاریخیت کے تسلسل اور عدم تسلسل کا فہم اُنھیں میسر تھا۔ اشیا کے مابین ربط و تماثل کے تماشے نے انھیں تخلیقی کارکردگی کے تجزیے کی طرف موڑ دیا تھا۔ سوانھوں نے حیاتیات کی وساطت سے تخلیقی عمل کی تھیوری میں جست اور تقلیب کا نظریہ بھی مربوط انداز میں پیش کیا۔ شعور میں لاشعور اور لاشعور میں اجتماعی لاشعور اور اسطور میں مہا اسطور کی صندوق در صندوق دنیا بھی اُن پر اسی نظریے کے تحت کھلی تھی۔ تھیسس اور اینٹی تھیسس کی ثنویت کا نظارہ انھوں نے بارہا کیا جو سنتھی سس میں بدل جاتی تھی اور پھر تھیسس بن کر اپنے بالمقابل ایک نئے اینٹی تھیسس کو جنم دے ڈالتی تھی، اور یوں اس کا سلسلہ قوس در قوس پھیلتا چلا جاتا تھا۔ کثرت یا Plurality کی کشادگی کا بھید بھی اُن پر کھُل رہا تھا۔ مطالعے کی ان ہی جہات کے ذریعے انھوں نے تنقید کو افقی و عمودی سے کثیر السمتی و مدوّری بلکہ کائناتی نظر عطا

کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ اِس نظریے کے عقب میں دراصل کل کو دیکھنے کا تجسس کارفرما ہے جس کے تحت وہ بڑے اعتماد کے ساتھ اُس Noumenon میں سفر کر سکے ہیں جسے شعورِ مسلم تو مانتا ہے مگر وہ اشیا و مظاہر کی مخفی سمتوں کا ایک جہان ہے جسے حواسی سطح پر اِدراک میں نہیں لایا جا سکتا۔ اِسی باسعادت سفر کی دین ہے کہ اُنھیں کائنات، حسن، وجود، کلچر، زبان، علامت، دماغ، تنقید اور تخلیق کے ساختیوں میں ایک ہی ساختیے کا پیٹرن نظر آیا۔ یوں اُن کے مطالعے کے اندر گرداں اِن تمام ساختیوں سے منسلک تھیوریاں جڑ کر ایک ہو جاتی ہیں اور ایک دوسرے کے بطون میں تفہیم و تعبیر کا دلچسپ نظارہ دِکھاتے چلی جاتی ہیں۔

وزیر آغا نے ہر دَور میں مغرب سے در آمدہ تھیوریوں اور تنقیدی نظریات کا عمیق نگاہی سے مطالعہ کیا مگر انھیں من و عن قبول نہیں کیا۔ دانشِ مغرب نے اُن کی دستگیری تو کی ہے مگر اُن پر اپنا تحکم نہیں جتا سکی۔ انھوں نے مغرب کی تھیوریوں سے تجزیاتی قوت کے ساتھ ٹکر لی ہے اور انھیں مشرقی دانش کی کٹھال میں پگھلا کر اور اپنے ثقافتی ورثے اور تمدنی و تاریخی ماحول میں جذب کر کے، ایک نئی صورت میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔ مگر یہ ملغوبہ نہیں، ایک ایسا امتزاج ہے جو اپنے اجزا کے انضمام سے رفیع تر ہے اور حقیقت کی تفہیم کو متعدد سطحوں پر ممکن بنانے کا ایک طریق ہے۔ ایسے لگتا ہے وزیر آغا کی تخلیقی شخصیت سیال ہو کر تھیوری کے متحرک سانچے میں ڈھل گئی ہے۔ وزیر آغا کی تھیوری، امتزاجی تنقید کی تھیوری ہے جس کی چھتری ان کے تنقیدی افکار پر پوری طرح کھلی ہوئی ہے۔ وزیر آغا ز کا اندازِ نظر، اپنی ذات میں وقوفی یعنی Cognitive سائنس کے نئے شعبے ایسا ہے جس کے تحت خالص سائنسوں اور سماجی سائنسوں کے علما، باہم مل کر تفہیمِ حقیقت کے لیے کوشاں ہیں۔ مشرق و مغرب کی فکریات کو گوندھنے کے حوالے سے وزیر آغا، کیپرا اور گیری ذوکاف کے قبیلے کے آدمی ہیں اور اندر ہی اندر ان کا رشتہ نارتھروپ فرائی کی متھ تنقید سے بھی جڑا ہوا ہے۔

امتزاجی تھیوری کے حوالے سے وزیر آغا کی اہم ترین کتاب ''اردو شاعری کا مزاج'' ہے جس نے اپنے موضوع کے اساسی تصور کے باعث ایک بڑی آویزش کو اُبھارا اور ذہنوں کو تحرک دے کر نظری و عملی تنقید کے جمود کو توڑ دیا۔ اِس دور میں کہ جب پوری دنیا میں نشانیاتی نظام کا چرچا ہے، جڑوں کی تلاش کا عمودی مطالعہ اہمیت اختیار کرتا چلا جا رہا ہے اور ادب کی گہری سطحوں کے پسِ پشت، ثقافتی مواد کی بین المتنیت کے تجزیے پر توجہ مرکوز کی جا رہی ہے، اِس کتاب کی قدری سطح اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ اصلاً اس کتاب میں کلچر اور شاعری کے امتزاجی روابط کو معرضِ اظہار میں لایا گیا ہے اور اردو شاعری کے مزاجی مطالعے کے لیے، برصغیر کی دھرتی کا ثقافتی پس منظر تلاش کیا گیا ہے۔

''اردو شاعری کا مزاج'' میں وزیر آغا نے جس تصور سے خصوصی استفادہ کیا تھا، وہ ثنویت اور جدلیت کا تصور تھا مگر ہیگل کی جدلیاتی مثالیت اور مارکس کی جدلیاتی مادیت سے اُس کا تعلق محض تصادم اور انضمام کے طریقِ کار کے اخذ و قبول تک تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وزیر آغا نے شاعری کے مزاج کو ہیگل کے مثالی معاشرے

اور مارکس کے غیر طبقاتی سماج کی طرح جدلیاتی عمل کی کسی آخری منزل میں مرتکز نہ سمجھا اور شاعری بلکہ فن کے حوالے سے تخلیق کار کی فعال، لچک دار اور غیر معینہ حیثیت کو تسلیم کیا۔ ہیگل نے فرد کی الگ حیثیت کو پامال کر دیا تھا اور معاشرے کی محتاجی اور متقدرِ اعلیٰ کی متابعت، اُس کے مقدر سے منتھی کر دی تھی۔ اسی طرح مارکس نے تاریخ کی تعبیر، مادی رُخ سے کی تو تمام بشری و معاشرتی امور، بالائے طاق رکھ کر محض اقتصاد پر زور دیا اور ہیگل کے مقتدرِ اعلیٰ کی طرح مزدور کو اجتماعی سطح پر منبعِ معاشرت سمجھ لیا تھا۔ وزیر آغا کا مسئلہ اِن دونوں مفکرین کے سیاسی پیچ وخم اور معاشی تعینات سے مختلف تھا۔ اُن کا رُخ تو ثقافتی تاریخ کی تخلیقی تعبیر اور ادب اور کلچر کے مابین راہِ تطابق کی طرف تھا۔ سو اِس حوالے سے انھوں نے فن کار کی خلاقیت اور دیدہ وری کو اہمیت دی جو سوسائٹی کا چاکر بن کر فن کو ظہور میں نہیں لاتا، سوسائٹی کو اپنی نہج پر لا کر تشکیلِ نو سے اس کی کایا پلٹ دیتا ہے۔ وہ ''اردو شاعری کا مزاج'' کے صفحہ ۳۹ پر لکھتے ہیں:

> ''فن کار ایک شدید تخلیقی دباؤ کے تحت اپنی ذات کا انکشاف کرتا ہے اور نئی قدروں کو وجود میں لاتا ہے۔ سوسائٹی تھوڑا سا بُرا مان کر کچھ عرصے کے بعد اُن قدروں کو تسلیم کر لیتی ہے تا آنکہ تقلید اور تتبع کے تحت یہ اقدار زنگ آلود ہونے لگتی ہیں۔ ایسے میں فن کار ایک تازہ تخلیقی اُبال سے ایک بار پھر نئی قدروں کو وجود میں لاتا ہے۔ یوں فرد اور سوسائٹی کی آویزش جاری رہتی ہے۔''

''اردو شاعری کا مزاج'' میں پیش کردہ تنقیدی تھیوری کو بحث میں لا کر میں نے جس مجمل انداز میں پیش کیا ہے، اس سے یہ نکتہ اُبھرتا ہے کہ شاعری کا مزاج کسی بے جاں یکتائی کا پابند نہیں، یہ مختلف شخصی، تہذیبی اور ثقافتی عوامل کے اِنضمام سے عبارت ہے یعنی ایک Construct یا Structure ہے، ایک تشکیل یا ساخت ہے جو محض اپنے اجزا و عوامل کی میزان نہیں، اِمتزاج سے شے دیگر بن گئی ہے۔ گویا اس میں کسی غیر مرئی اور انوکھی چیز کا اِضافہ ہو گیا ہے جسے نشان زد نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح ثقافت بجائے خود امتزاج کا درجہ رکھتی ہے جس میں وقت کے جزر و مد، تاریخ کے ادوار، موسموں کی مہکار، آسماں کی جہات، زمیں کے اوصاف، نسلوں کے ملاپ، حتیٰ کہ زبانوں کے اختلاط کا بھی حصہ ہے، مگر خود ثقافت بھی ایک نامیاتی چیز ہے اور اپنے اجزا و عوامل کے مجموعے یعنی Aggregation ہی تک محدود نہیں، امتزاج سے اِس میں ایسی اسراریت و انفرادیت آ جاتی ہے یا ایسی بو باس جنم لیتی ہے جو اِسے دیگر ثقافتوں سے ممیّز کرتی ہے۔ جب شاعری ثقافت کے بطون سے نمودار ہو تو اُس میں ثقافت ہی کی خوشبو اور چمک جھلک اُٹھتی ہے اور یہی مزاج اس کی شعریات قرار پاتا ہے۔ سو پتا یہ چلا کہ شاعری (ادب) سے اخذِ معنی کا استدلال امتزاجی یا ثقافتی ذہن کے بغیر ممکن ہی نہیں اور یہ کہ ادب اور ثقافت کا تفاعل اصلاً ایک دوسرے سے مربوط ہے بلکہ جہاں ادب، ثقافتی مظاہرے سے جنم لیتا ہے، وہاں معاشرے میں فن کار کی جست کے توسط سے ادب، ثقافتی مظاہر کو خلق بھی کرتا ہے۔

وزیر آغا کے سارے کام کو ''اردو شاعری کا مزاج'' کے ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو ماننا پڑتا ہے کہ انھوں نے کلچرل تھیوری کے علما ہی کا راستہ اختیار کیا، اِس فرق کے ساتھ کہ یہ لوگ، اینٹی لٹریچر کو بھی ادب کی طرح ایک متن گردانتے ہیں اور لٹریچر میں اینٹی لٹریچر کے عناصر کو دخیل مانتے ہیں اور یوں وہ ادبی متن کو ثقافتی متن کے زیرِ اطاعت لے آتے ہیں، یعنی متون کو ایک دوسرے سے مشروط کر دیکھتے ہیں جب کہ وزیر آغا کے نزدی مشروطیت کا یہ مسئلہ تخلیقی عمل کی تھیوری میں اُس فعال رُخ تک ہی محدود ہے جو قیدِ زمان و مکاں کے اندر مصنف کے شخصی وعصری ماحول اور مشاہدہ و مطالعہ سے مرتب ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ تخلیقی عمل میں زمان و مکاں کی جبریت سے بری اور اصلاً نسلی یا آرکی ٹائپل مواد پرمبنی ایک منفعل رُخ بھی ہوتا ہے۔ ادبی متن ان خصوصیات کی باہمی اتصالیت و تقلیبیت سے معرضِ وجود میں آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وزیر آغا ادبی تخلیق کو محض دیگر تخلیقات کا آمیزہ تسلیم نہیں کرتے، وہ تخلیق یا ادبی متن کو خود کفیل اور منفرد حیثیت دیتے ہیں اور اُس کا رشتہ ذہن اور جمالیات سے جوڑتے ہیں۔ اُن کا موقف یہ ہے کہ ہر قسم کا متن قاری کو تخلیقی سطح کے جمالیاتی حظ یا انبساط پرور وجد سے ہمکنار نہیں کرسکتا۔ متون میں مدارج کا فرق، فنی اور شعبہ جاتی، کئی طرح کا ہوتا ہے۔ اِسی لیے غیر ادبی متن کے مقابلے میں ادبی متن کی حیثیت بلند ہوتی ہے۔ تاہم اِس بات سے انکار نہیں کہ حالیہ برسوں میں ثقافتی مطالعات نے نقاد کو ادب کی پرکھ کے لیے امتزاجی وژن ضرور عطا کر دیا ہے۔ اسی وژن کے تحت وزیر آغا نے فن پارے کو ایک ساخت مانا ہے۔ وزیر آغا کا یہ تصور گسٹالٹ کی تھیوری، پیجے کی تصورِ ساخت اور کوانٹم طبیعیات کے نظریے سے منسلک ہے جب کہ دریدا نے Text کو گورکھ دھندا یا تُنجلک کہہ کر اینٹی ساخت پر زور دیا ہے۔ وزیر آغا کے نزدیک تخلیق کا عمل ساخت کو وضع کرتا ہے، اُسے منہدم نہیں کرتا۔ ذہنی طور پر اسی تصور کے تحت وزیر آغا نے ''اردو شاعری کا مزاج'' میں ثقافت کی تخلیقی ساخت کا تجزیہ کیا اور دیکھا کہ جب تھیسس، اینٹی تھیسس پر کارگر نہیں ہو پاتا تو اُس کے نتیجے میں سنتھی سس واقع ہوتا ہے، مگر ایک دم واقع نہیں ہوتا، اِس سے پہلے وہ جست نمودار ہوتی ہے جو فن کو وجود میں لانے کا باعث بنتی ہے۔ اِسی جست کی کارکردگی کو وزیر آغا نے ''تخلیقی عمل'' ۱۹۷۰ء میں موضوع بنایا تھا جو امتزاجی تھیوری کے حوالے سے اُن کی نادرہ کار کتاب ہے۔

''اردو شاعری کا مزاج'' میں وزیر آغا نے تفہیم علامت کے توسط سے قاری اور تخلیق کار کے رشتۂ باہم کو موضوع بنایا تھا اور قاری کے وجود کی نفی کو فن کار کے وجود کی نفی گردانا تھا۔ انھوں نے تخلیق کی حاجت کو اُس قاری سے تو لازماً مشروط کیا تھا جو تخلیق کار کے وجود کا حصہ ہوتا ہے، تاہم قاری کو الگ وجود یا فریقِ ثانی کے طور پر بھی تسلیم کیا تھا اور قاری کے جمالیاتی حظ کو تخلیق کار کے جمالیاتی حظ سے جوڑ دیا تھا، یعنی قرأت کے عمل میں دونوں کے اشتراکِ تجربہ کو اہمیت دی تھی اور اُسے ابلاغ کے بنیادی ضابطے میں شمار کیا تھا۔ مگر اشتراکِ تجربہ پر مبنی ابلاغ کا مطلب طے شدہ یا مرتکز معنی کے بجائے معنی کا وہ بے پایاں احساس تھا جس سے قاری اور تخلیق کار متن خوانی میں آشنا ہوتے ہیں۔ فی الاصل یہ نظریہ، قرأت کے دوران میں متن اور قاری کے ایک دوسرے میں تحلیل

ہونے کے نظریے سے منسلک تھا جس کے تحت قاری اپنے وجود میں اُس ہستی کا ادراک کرتا ہے یا اُس سے تطابق محسوس کرتا ہے جو متن کی ساخت میں موجود ہوتی ہے۔ یہ قرأت کا مظہری شعور تھا جسے وزیر آغا نے ''اردو شاعری کا مزاج'' کے بعد 'تخلیقی عمل' اور پھر اپنی دیگر کتب میں مزید اُجاگر کیا۔

وزیر آغا کا موقف یہ ہے کہ تخلیق مصنف، متن اور قاری تینوں کے امتزاج کی زائیدہ ہے۔ اِس میں مصنف Langue کی طرح اصل الاصول، سسٹم یا گرامر کے طور پر تخلیق کو بلیو پرنٹ عطا کرتا ہے، متن اِس کے مطابق خود کو مرتب کرتا ہے۔ وہ اکثر مصنف کے تابع رہتا ہے مگر کبھی کبھی مصنف کی گرفت سے آزاد بھی ہو جاتا ہے۔ رہا قاری، تو وہ اپنی سعی قرأت سے تخلیق کو از سر نو خلق کرتا ہے۔ تینوں آپس میں اِس طرح جڑے ہوتے ہیں جس طرح پیٹرن کے اندر حصے، ایک دوسرے سے حرکی سطح پر وابستہ ہوتے ہیں۔ ابھی یہ تنقیدی رویہ جو اصلاً امتزاجی رویہ ہے، مغرب کی تھیوری میں اُس طرح نہیں اُبھرا جس طرح کہ ایک وضاحت کے ساتھ وزیر آغا کے ہاں تھیوری میں ڈھلتا جا رہا ہے۔ تخلیقی عمل میں جمالیاتی حظ کو بھی خاطر خواہ اہمیت نہیں دی جا رہی۔ وزیر آغا نے مصنف، قاری اور متن کو معنیاتی کثرت اور جمالیاتی حظ کے Web of Relation میں باندھ دیا ہے اور تشریح و تعبیر کے عمل کو ایسی قلبِ ماہیت قرار دیا ہے جو دریافتی نوعیت سے زیادہ جمالیاتی نوعیت کی ہے۔ مصنف کو انھوں نے اِس لیے اہم جانا ہے کہ وہ بھی قاری کی طرح متون اور کوڈز کی کثرت کا مظہر ہوتا ہے۔ یہ مصنف ہی ہے جس کی سوزنِ تخلیق کے ذریعے شعریات کا دھاگا تحرک میں آتا ہے او منقلب ہو کر تخلیق کے متن میں ڈھل جاتا ہے۔ وزیر آغا کے نزدیک متن، مصنف کے ذہن سے الگ محض کنونشنز کا نظام ہی نہیں، کثرتِ معنی سے لبریز ایک اسرار بھی ہے جس کا مکمل انکشاف ممکن نہیں۔ متن اُن کے نزدیک ایک Matrix تو ہے مگر اُسے کھولنے کا عمل محض شعریات کو مس کرنے کا سائنسی یا فلسفیانہ عمل نہیں۔ یہ جراب کی طرح محض اون کی بنتر اور پیاز کی طرح پرتوں کا مجموعہ نہیں، انشراحِ معنی کا ایک دروں اندر دروں سلسلہ بھی ہے۔ پرتوں کو چھیلنے اور دھاگوں کو اُدھیڑنے میں جو حقیقت ظہور پذیر ہوتی ہے، وہی تو حقیقتِ عظمیٰ کا ایک روپ ہے اور اُس سے جو لذت مہیا ہوتی ہے وہی تو حسنِ مطلق کے دیدار کا ایک زاویہ ہے! رولاں بارت، Unfolding کی عمل آرائی سے محض غایت درجے کا انبساط یا وجد آفریں لذت ہی حاصل کر سکا مگر کثرت میں وحدت کا جلوہ نہ دیکھ سکا۔ تاہم اس نے صوفیا کی طرح کائنات کے گورکھ دھندے کو سراب کہہ کر مسترد نہ کیا، اُس کے اندر رہ کر حقیقت کی تفہیم کا قصد جاری رکھا۔ بارت، مرکز کا منکر ہے۔ وزیر آغا نے اُس کے انکار کو بڑی جرأت مندی کے ساتھ نشان زد کیا ہے۔ خود وزیر آغا جوہر یا مرکز کے قائل ہیں مگر وہ اُسے رشتوں کے ایک 'لامرکز جال' کی صورت میں دیکھتے ہیں اور مرکز کو لامرکزیت پر مبنی ایک برتر مرکزیت مانتے ہیں۔ وہ کائنات کو سراب یا فریبِ نظر قرار دے کر ردّ نہیں کرتے، اُسے ایک ساخت مانتے ہیں اور اُس کے متوازی تخلیقی اور قرأتی عمل کے ذریعے اُس میں داخل ہونے پر زور دیتے ہیں۔ قاری اُن کے نزدیک اِسی حوالے سے اہمیت کا حامل ہے کہ اُس کی حیثیت دست نگر، خیراتی یا بھک

منگی کی نہیں، تخلیق کار کی طرح تقلیبی فعالیت کی حامل ہے۔ تاہم وہ قاری کو مطلق العنانی کی سطح پر اِتنا آزاد بھی نہیں سمجھتے کہ وہ متن کو اپنی مرضی کا ملبوسِ معنی پہنا دے۔ البتہ اُن کے نزدیک قاری، متن کے سسٹم کے اندر رہ کر معنی کی جستجو میں آزاد ہوتا ہے۔ اصلاً مصنف، تخلیق اور قاری ایک ہی تعدیل کا حصہ ہیں جنھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

وزیر آغا کی عملی تنقید میں یہی امتزاجی تھیوری اپنے تمام تر مدارج کے ساتھ کارفرما رہی ہے۔ گوپی چند نارنگ اور شمس الرحمٰن فاروقی نے امتزاجی تنقید کے حوالے سے اپنے خدشات کا اظہار کیا ہے۔ دونوں کے خیال میں غیر متجانس رویوں کا امتزاج ممکن نہیں۔ یہ بات درست ہے کہ امتزاجی تنقید جبری مجانست کی قائل بھی نہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ جب فن پارہ خود اپنی جامعیت و امتزاجیت کا اعلان کرتا ہے یا اپنی مختلف سطحوں میں تیل پانی کو ایک کر دِکھاتا ہے تو آپ کیا کر سکتے ہیں! گوپی چند نارنگ نے وزیر آغا کی تنقید کے امتزاجی رویّے کو اُن کی طاقت بھی قرار دیا ہے اور کمزوری بھی:

> ''تنقید میں وزیر آغا بہت کچھ سمیٹ کر چلتے ہیں۔ تخلیقی عمل کی نفسیات، ثقافتی سرچشمے، نسلی، زمینی اور آسمانی اثرات، لوک روایتیں، آرکی ٹائپ، اجتماعی لاشعور کے محرکات، جڑوں کا عمل، دیومالا، تصوف، ویدانت، عمرانیاتی تقاضے، یونگ اور مابعد یونگ، نفسیات، طبیعیات، حیاتیات اور ساختیات، غرض ان کا کینوس بہت وسیع ہے۔ بلاشبہ یہ اُن کی طاقت ہے لیکن شاید کمزوری بھی۔'' (صریر، دسمبر ۱۹۹۰ء)

دلچسپ بات یہ ہے کہ گوپی چند نارنگ نے طاقت کے ساتھ بلاشبہ کا سابقہ استعمال کیا ہے جب کہ کمزوری کے ساتھ شاید کا کیوں کہ وہ شعوری طور پر جانتے ہیں کہ یہ وزیر آغا کی کمزوری نہیں طاقت ہی ہے۔

وزیر آغا کی امتزاجی تھیوری، تنقید کے عالمی ڈسکورس میں ایک بڑا مقام پانے کی اہلیت رکھتی ہے۔ ڈاکٹر فہیم اعظمی نے اُردو تنقید میں امتزاجیت کی تھیوری کی پیش کش کو ساختیات کے نظریۂ کل کی ترویج پذیری پر زمانی تقدم کے لحاظ سے اہمیت دی ہے اور اس تھیوری کی جامعیت و سلامتی کو سراہا ہے۔ اُن کی یہ رائے ملاحظہ کیجیے جس کی بنا پر وزیر آغا کو جدیدیت کا رائد قرار دیا گیا ہے:

> ''وزیر آغا نے ادبی تنقید کے ابتدائی نقوش جو مغربی ادب میں افلاطون، ارسطو، ہوریس اور لانجینس، سولھویں صدی کے فلپ سڈنی، سترہویں صدی کے ڈرائیڈن، اٹھارہویں صدی کے الیگزینڈر پوپ، جی بی وکو کی تاریخیت، انیسویں صدی کے ورڈز ورتھ، کولیرج، میتھیو آرنلڈ، ستیانا، آسکر وائلڈ، تمثالی تحریک (Imagist Movement) کے تخلیق کار اور نقاد، بیسویں صدی کی نئی تنقید سے ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقیدی رویہ، ثقافتی، نفسیاتی، مارکسی، نسائی انتقادی طرز اور

اردو ادب میں سائنسی تنقید کے ابتدائی نقوش اور پھر ترقی پسند مقصدی اور سماجی تنقید کی یلغار کے بعد ہیئتی تنقید اور پھر جدید تر ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقیدی تھیوری، تمام کا مطالعہ کرنے کے بعد یہ تھیوری پیش کی کہ تنقید کو خانوں میں تقسیم کرنے سے بہت سے مشمولہ نقطوں کی یا تو تکرار ہوتی ہے یا اُن کو تنقیدی ٹریڈ مارک کی وجہ سے نظر انداز کرنا پڑتا ہے، لہٰذا تنقید امتزاجی ہونی چاہیے۔ یہ تھیوری شاید اُس تنقیدی رویے کے دھارے کے مخالف ہو جو مغرب میں پروان چڑھ رہا ہے لیکن امتزاجی تنقید میں ایک جامعیت نظر آتی ہے۔ وزیر آغا نے جزئیات کے کُل میں سما کر گسٹالٹ، نفسیات یا ساختیاتی فکر کی ساخت کی سالمیت کی تھیوری کے مطابق، امتزاجی تنقیدی جزئیات کے مرکب کل کو جزئیات سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ اُردو ادب میں امتزاجی تنقید ایک اہم جدید تھیوری ہے جو ساختیاتی تھیوری کے کل کے نظریے کے عام ہونے سے پہلے پیش کی گئی تھی۔ اس لیے جدید فکر میں اس کی اہمیت اور زیادہ ہو جاتی ہے۔ اس طرح وزیر آغا اُردو ادب میں جدید ترین تنقید کے پایونیئر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ (صریر، فروری ۲۰۰۰ء)

امتزاجی تنقید کے فہم ہی سے روشنی لیتے ہوئے حاصلِ کلام کے طور پر بس اتنا عرض ہے کہ موجودہ عہد میں مختلف علوم، اُن متلاشی شعاعوں کی طرح ہیں جو زندگی اور اُس کے امکانات پر مختلف زاویوں اور طریقوں سے روشنی ڈال کر ایک عالمگیر تناظر یعنی World View کو جنم دے رہے ہیں۔ امتزاجی تنقید اس سے استفادہ کرتی ہے۔ یہ کسی ایک نظریے کے سوراخ سے نہیں جھانکتی، اپنی قوتِ زقند کے ساتھ دیوار کو عبور کر کے براہِ راست پوری زندگی کے سینے سے سینہ ملاتی ہے۔ یہ حقیقت کے لامتناہی عکسوں کی نظارگی کے لیے دو آئینوں کی طرح قاری کی امتزاجی شخصیت کو تخلیق کی امتزاجی شخصیت کے مقابل لاتی ہے۔ امتزاجی تنقید صرف ایسے نقاد کی بدولت ہی ممکن ہے جس نے اپنے باطن کو تجربات و مشاہدات اور وسعتِ مطالعہ سے مستنیر کر رکھا ہو لیکن ساتھ ہی وہ تخلیق کاری کا متنوع تجربہ بھی رکھتا ہو۔ وزیر آغا چوں کہ ایسے ہی تخلیق کار ہیں، اور انھوں نے اپنی ذات میں کئی ایک اصنافِ ادب کی کھڑکیاں بھی کھول رکھی ہیں، لہٰذا اِن اوصاف کی بنا پر انھیں حقیقی معنوں میں امتزاجی نقاد قرار دیا جا سکتا ہے۔

(بشکریہ کاغذی پیرہن ۲۰۰۵ء)

نندکشور آچاریہ

# اردو گلستاں سے نئی خوشبو

(ترجمہ: ارشد عبدالحمید)

ہندی زبان کے برتنے والوں میں اردو شاعری کی مقبولیت دو اسباب سے ہے: مشاعروں کی روایت اور غزل گائیکی لیکن اسی سبب سے اردو شاعری کا وہ رنگ روپ ہندی قارئین کے سامنے کم آ سکا جو اِن دونوں سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ اردو نظم ہندی قارئین میں غزل جیسی مقبولیت حاصل نہیں کر پائی کیوں کہ اسے مشاعروں اور گائیکی میں وہ مرتبہ حاصل نہیں ہو سکا جو غزل کو حاصل تھا۔ قبولیتِ عام کے جبر کے باعث مشاعروں میں اکثر غزلیں بھی وہی سنی اور سراہی جاتی رہیں جو کم و بیش رومانی مزاج کی تھیں۔ جدید مزاج کی شاعری، خواہ وہ نظم ہو یا غزل، کے مزے سے ہندی کا قاری یا معاشرہ بیشتر محروم ہی رہا۔ یہی وجہ ہے کہ ہندی قارئین میں میرا جی اور راشد جیسے شعرا کے بارے میں معلومات بہت کم رہی جب کہ اردو شاعری کی جدید تقلیب کے آغاز کا سہرا انھی دو شعرا کے سر ہے۔

وزیر آغا بھی میرا جی اور راشد کے راستے کے مسافر ہیں۔ ان دونوں کے بعد جدید اردو شاعری کے ارتقا اور اسے منوا لینے کے کام میں سب سے زیادہ حصہ وزیر آغا کا ہے کیوں کہ ایک تخلیق کار ہونے کے ساتھ وہ جدید اردو نظم کے مضبوط اصول ساز بھی ہیں۔ اپنی ادبی فکر اور ''اوراق'' کے ذریعے جدید اردو شاعری کی اصولیت واضح کرنے اور نئی تخلیقی صلاحیتوں کو سنوارنے اور قائم کرنے میں ان کا کردار تاریخی ہے۔

جدید اردو شاعری کی ایک قابلِ ذکر کرداری خصوصیت اس بات میں ہے کہ وہ بیان سے پہلے جاننے کا عمل ہے۔ اس طرح لفظ شاعر کے لیے کچھ کہنے کا نہیں، جاننے کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ جب شاعری کو ایلیٹ 'ذات سے ہجرت' کہتے ہیں اور اگیے 'انا کا انضمام' تو کچھ فرق کے باوجود بنیادی بات شاعری کے انفرادیت کے عمل کی ہے۔ اس عمل میں فکر اور شعریت کی جذباتی ارضیت ایک سطح پر یکساں ہو جاتی ہے۔ اگیے کی ایک نظم ہے: ''چڑیا نے ہی کہا''، جس میں نظم تبھی واقع ہوتی ہے جب شاعر کہنے کی کوشش بند کر دیتا ہے اور تبھی جان پاتا ہے کہ ''کہنا سب سننا ہے، سُور کیول سناٹا''۔ وزیر آغا کا یہ شعر بھی نہ صرف لفظ کو سننے کی معنی خیزی کو مترشح کرتا ہے بلکہ اپنی آواز کے درمیان میں آ جانے کی عدم مطابقت اور اس کے نتیجے کو بھی:

نافۂ لفظ کی خوشبو کا بکھرنا دیکھیں
اپنی آواز سنیں، اس کا سمٹنا دیکھیں

لیکن یہ سننا اس جدید من کا سننا ہے جو سوالات سے بھرا ہے اور یہ سوالات اپنی زبان، اپنی روایت اور اپنے اعتقاد سے ہے:

قفل کیسے کھلے گا اس لب کا
میرے لب پر اگر سوال نہ ہو

سوالات کی یہ بے چینی ہی وزیر آغا کی شاعری کے زمان و مکان میں توسیع کرتی ہے اور بالآخر انھیں خود سے متجاوز کرتے ہوئے ایک آفاقی اجتماعی من تک پہنچانے کی ترغیب دیتی ہے۔ میرا جی کو فرائڈ کے دبی ہوئی خواہشات کے تصور سے متاثر مانا جاتا ہے جب کہ وزیر آغا کو یونگ کے اجتماعی لاشعور کے اصول سے۔ اپنی نفسیات میں میرا جی سے الگ ہونے کے سبب ہی وزیر آغا کی شاعری میرا جی کا اتباع نہیں بلکہ اس سے تجاوز کرتی ہے اور جدید اردو شاعری کے سفر کا ایک الگ راستہ بناتی ہے۔ وزیر آغا کے بعد کی پیڑھی نے ان کے تجربات سے قابلِ ذکر تخلیقی استفادہ کیا ہے جسے بغور دیکھتے ہی پہچانا جا سکتا ہے۔

وزیر آغا کو بنیادی طور پر نظم کا شاعر مانا جاتا رہا ہے۔ کچھ ناقدین کی رائے میں تو ''جب انھوں نے غزلیں لکھنے کی کوشش کی تو لفظ و معنی کی ایسی ایسی ٹھوکریں کھائیں کہ الاماں۔ اصل میں وزیر آغا غزل کے شاعر نہیں۔'' میں اس رائے سے متفق نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ وزیر آغا کی نظموں کا کردار خصوصی طور پر جدید ہے، شاید اس لیے بھی کہ جدید شعری حسیت تخلیقی آزادی کی طلب گار ہے، اس کے امکانات نظم کے میدان میں زیادہ ہیں۔ ''آدھی صدی کے بعد'' اور ''اک کتھا انوکھی'' جیسی طویل نظمیں ہی نہیں، ''صحرا کی بارش''، ''یہ لوگ''، ''اجڑتا شہر''، ''سناٹا''، ''اکیلا''، ''نروان'' اور ''تعاقب'' جیسی مختصر نظمیں بھی اس امر کو ثابت کرتی ہیں لیکن قابلِ ذکر یہ ہے کہ غزل کے اپنے بندھنوں کے باوجود وزیر آغا کی غزلیں کم جدید نہیں ہیں۔ غزل کے جبر کو نباہتے ہوئے اسے جدید طرز میں ڈھالنا ایک بڑا تخلیقی چیلنج ہے جسے وزیر آغا نے نہایت کامیابی اور معنی خیزی کے ساتھ پورا کیا ہے۔ البتہ غزل کا روایتی تصور اُن کے اِس کارنامے کی درست تعیینِ قدر میں مانع ہے۔ میرے ہم کار شین کاف نظام تک اس روایتی تصور کو تسلیم کرتے ہیں کہ ''غزل جذباتی سنجیدگی کے اظہار کا ذریعہ ہے جب کہ نظم فکری سنجیدگی کا۔''...... لیکن مجھے یہ ایک نوع کی سہل کاری معلوم ہوتی ہے بلکہ نظامؔ کی اپنی نظمیں اس تصور کی نفی کرتی ہیں۔ مجھے تو غزل کا ہر شعر اپنے آپ میں ایک نظم لگتا ہے۔ ایک مخصوص وزن کی ہیئت میں ڈھلی ہوئی نظم...... جو بحر کی یکسانیت کے باعث ایک غزل کا حصہ ہو جاتی ہے۔ اسی لیے غزل اور نظم میں، بالخصوص ان کی جدید شکل میں، فرق کرنے کی کوئی مجبوری میری سمجھ میں نہیں آتی۔ جن زبانوں میں غزل جیسی شعری ہیئت نہیں ہے، کیا ان کی شاعری میں جذباتی سنجیدگی کم ہوتی ہے؟ ایلیٹ کا تو ماننا ہے کہ ہر باریک جذبے کا رُخ فکری ہیئت کذائی کی جانب ہوتا ہے۔ خود غالب کی شاعری اس کا سب سے بڑا ثبوت ہے۔ اس لیے یہ فطری ہی ہے کہ خود وزیر آغا اپنا مزاج غزل ہی کو تسلیم کرتے ہیں۔ ''سرشت اس کی قصیدہ، غزل مزاج مِرا'' ہاں اس میں کوئی شک نہیں کہ غزل

اپنے آپ میں ایک لہجہ ہے اور وزیر آغا اسی لیے ایک مخصوص غزل گو ہیں کہ وہ اپنے لیے اس لہجے کا ایک نیا آہنگ تشکیل دیتے ہیں اور اس سے ایک نئی خوشبو بکھیرتے ہیں:

میں خوش کہ مل سکا تجھے اک اجنبی کی طرح
تو مطمئن کہ میں تجھے پہچانتا نہیں

---

تم گود سے زمین کی اُترے تو ہو مگر
کھیلوگے ساتھ کس کے خلا کے غبار میں

---

ہوں اکیلا بھرے زمانے میں
کوئی مجھ سا بھی بے مثال نہ ہو

---

ستم ظریفی یہ ہے کہ یہ احساس ہی وزیر آغا کو ایک جدید شاعر بناتا ہے۔ یہ تجربہ اور اس سے پیدا شدہ لہجہ ان کے بعد کی غزل میں خوب پھلا پھولا لیکن شاید اجتماعی شعور میں یقین کے سبب، ستم ظریفی کے اس ادراک کے باوجود، اور اس سے تجاوز کرتے ہوئے ایک گہری اعتقادیت بھی کبھی کبھار اُبھر آتی ہے:

بتا کون ہے تو؟
کہ اِن زرد پتوں، جلی کونپلوں
ادھ کھلی خوشک کلیوں کی چادر پہ اکثر
ترے نرم قدموں کی موہوم آہٹ
اُبھرتی ہے ـــــ پھر ڈوبتی ہے اُبھر کر

بتا کون ہے تو؟
کہ یہ دل ازل سے تجھے جانتا ہے
تجھے تیری آہٹ سے پہچانتا ہے

وزیر آغا کی شاعری یوروپی زبانوں میں ترجمہ ہوکر سراہی جا چکی ہے۔ ان کی تخلیقات کا انتخاب ہندی دنیا کے سامنے پیش کرنے کا ذریعہ بننے کی خوش قسمتی میرے حصے میں آئی اس کے لیے ہم ان کے ممنون ہیں۔

☆☆☆

مصور سبزواری

## وزیر آغا کی کلیاتِ غزل

# ’’چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل‘‘

عام طور پر اُردو غزل اپنے آغاز اور انجام دونوں شکلوں میں تخلیق کار کے اندر ہی کی طرف گرتی ہے۔ صدیوں کی یہ منجمد ڈھلان اِس لیے بھی قوی تر ہوئی ہے کہ اِس کے درو بست میں شاعر کی والہانہ خودسپردگی کی تہیں اتنی دبیز ہو جاتی ہیں کہ بعد میں چاہنے کے باوجود بھی وہ اِن سے مزاحمت نہیں کرسکتا۔ یہاں جو سب سے بڑا مسئلہ رہا ہے، وہ غزل کے مرکزی کردار کا ہے۔ قدیم سے مابعد جدیدیت تک کی غزل کے کردار بھی مَیں یا ہم ہی رہے۔ حد تو یہ ہے کہ اِس کے ’تم‘ اور ’وہ‘ بھی فرضی ہیں۔ اِن کی اصل بھی واحد متکلم یا جمع متکلم ہی ہوتی ہے۔ کہیں نیم رومانیت کا لجلجا پن تو کہیں اِس کی برخود تقلیدی، جمالیاتی یا جذباتی حس جو قدما ہی سے مستعار ہوتی ہے، زندگی کی واقفیت سے فرار کا ایک غیر منطقی اور بوسیدہ جواز ہوتی ہے۔ آج بھی غزل کی اُسی بے روح انفعالیت کو جو درد و کرب کی دریوزہ گری سے پیدا ہوئی ہے، تاثیر اور گھلاوٹ کا نام دیا جارہا ہے۔ جس طرح مردہ جولیس سیزر زندہ جولیس سیزر سے زیادہ طاقت ور ثابت ہوا، اُسی طرح اِس مشینی دور میں غزل کا یہ نیم مردہ داخلی رُجحان محض ذائقہ بدلنے کے لیے نہیں اُبھرا، غزل اور اِس کے خالق کے تمام تر انکار و انحراف کے باوجود غزل کا سب سے حاوی جز بن گیا ہے۔ داخلی رجحان ہمیشہ بُرا نہیں ہوتا مگر جب یہ مریضانہ شکل اختیار کرلے تو ناقابلِ قبول ہو جاتا ہے۔ تاہم جب غزل کے گرد آلود گل دان میں سوکھی پتیوں کی جگہ تازہ گلابوں کی مہک آنے لگے اور مشامِ جاں بھیگ بھیگ جائے تو ’’چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل‘‘ کی طرف فوری دھیان جاتا ہے جو وزیر آغا کی غزلوں کی کلیات ہے۔

یہ دیکھ کر بڑی خوشی ہوتی ہے کہ وزیر آغا ذات کی گمشدگی اور اس کی بازیافت کے سراب کی زد پر بالکل نہیں آئے۔ خارجی مظاہر سے جو تشخص انھوں نے اپنی نئی غزلوں سے برآمد کیا ہے، وہ داخل اور خارج کے غیر منقسم نقطۂ تقسیم کا ایک قبول تریں عمل ہے، خود وزیر آغا کے الفاظ میں: ’’انکشافِ ذات کی آڑ میں قاری کو الجھن میں مبتلا کر دیتا ہے۔‘‘ جب کوئی عہد آفریں ذہن اپنے دور کی بالائی سطح سے بلند تر ہونا چاہتا ہے اور اُس کے فن کے مختلف اعیان و اثرات کی تگ و دو سے کائناتی مظاہر کو نئی صلاحیت ملنے لگتی ہے تو اُس کے ہم عصروں کا

ذہن اس کے خلاقی اور ذہنی پیکروں تک بہت کم رسائی حاصل کرتا ہے یا جان بوجھ کر ایسا کرتا ہے۔ اِس کی وجہ غیر مشروط عبوری دور کی وہ پیچیدگیاں ہوتی ہیں جنھیں ایک ہی وقت میں ایک ہی طرح سمجھنا سب کے لیے ممکن نہیں ہوتا۔ لیکن اہلِ کمال ہوتے ہوئے وزیر آغا کو ترسیلی سطح پر یہ المیہ کبھی پیش نہیں آیا، وہ ہمیشہ ہی مقبول رہے۔ شعر وادب اور تنقیدی نظریات پر انھوں نے اِس قدر لکھا ہے کہ ادب کی کوئی بھی اہم صنف اُن کے دائرۂ کار سے باہر نہ رہ سکی۔ حیرت ہوتی ہے اور سوال اُٹھتا ہے کہ یہ تنہا ایک شخص کا کام ہے یا کئی مشترکہ اِداروں کا! ہاں تو پھر ''چھک اٹھی لفظوں کی چھاگل'' کی بات کی جائے!

اِن غزلوں کے بین السطور میں سب سے بڑا وصف یہ نظر آتا ہے کہ شدید فکری ذہنی اور اعصابی تناؤ کی فضا ہوتے ہوئے بھی موضوع، مواد، ہیئت اور فطرت پرستی کا روحانی نظام قائم رہتا ہے۔ کسی حس کو اس طرح جگانا کہ تمام تار ایک ساتھ بج اٹھیں اور آوازوں کے وجدان کا سماں پیدا ہو جائے، معرکے کا کام نہ سہی مشکل ضرور ہے:

سکھا دیا ہے زمانے نے بے بصر رہنا
خبر کی آنچ میں جل کر بھی بے خبر رہنا

---

وہ خوش کلام ہے ایسا کہ اُس کے پاس ہمیں
طویل رہنا بھی لگتا ہے مختصر رہنا

---

آہستہ بات کر کہ ہوا تیز ہے بہت!
ایسا نہ ہو کہ سارا نگر بولنے لگے

---

خود ہی سے باندھ لو کوئی پیمانِ دوستی
ڈھونڈو گے اِس سفر میں کوئی ہمسفر کہاں؟

---

فکر اِن چیزوں سے بہت اوپر اٹھ کر اپنا مستقر تلاش کرتی ہے اور پورے کرۂ ارض میں پھیلنے کی متمنی ہوتی ہے۔ وزیر آغا کی لفظیات کے زیر و بم کو بکھیرتی اسالیبی تلاش اور جذباتی شدت، ٹھہراؤ میں ڈھل کر جو پیکر تیار کرتی ہے، وہ جہد البقا کے دائرے سے بھی آگے جاتا ہے۔

جدید غزل میں فطرت پرستی کی جگہ اب اشیا پرستی نے لے لی ہے مگر وزیر آغا کے غیر تقلیدی رویے نے مادّہ پرستی کو ٹھکرا کر غزل کو ارضی اور معاشی سطح سے بڑی حد تک بلند کر کے مابعد الطبیعیاتی اُفق تک لے جانے

کی سعیِ کامراں کی ہے۔اُن کی وابستگی جغرافیائی اور مادّی حدود سے الگ دنیا کے کسی بھی گوشے تک پہنچنے کے لیے خودمختار دکھائی دیتی ہے، جس کے نتیجے میں وہ غیر تخلیقی ذہن کی ضرب وتفریق سے محفوظ رہے۔لیکن ایسا بھی نہیں کہ اُنھیں اس دنیا میں سب کچھ ٹھیک طریقے سے بنابنایا مل گیا ہو۔انھیں بہت کچھ کرنا پڑا ہے۔انھوں نے پورے اِنہاک اور عرق ریزی سے، ناموافق لمحوں سے پسندیدہ لمحے کشید کیے ہیں اور وہ بھی بے حد انفرادی ڈھنگ سے!غزل کی مروّجہ، ہر دل عزیز ساخت سے الگ ہوجانے کی شعوری کوشش اکثر غیر مانوس تجربات کو ظہور میں لاتی ہے مگر وزیرآغا کا معلوم سے نامعلوم تک کا سفر اُن کے قاری کو اسی ڈور میں باندھے رکھتا ہے جس کا سرا وزیرآغا کے ہاتھ میں نہیں، کسی نامعلوم قوت کے ہاتھ میں ہے۔اُن کے اشعار کا یہی سسپنس جو تحمل اور تامل کی دعوت دیتا ہے، ترسیلی قوت اور دل کشی کا راز ہے۔عوامی مرکزیت، حرکت پذیری اور توانائی، اُن کے اشعار میں لہو کی طرح رواں دواں ہے۔اُن کے یہاں بہت زیادہ ایسے مقامات ہیں جہاں خیال کے نئے پن کا شدید احساس ہوتا ہے:

ایسے بڑھے کہ منزلیں رستے میں بچھ گئیں
ایسے گئے کہ پھر نہ کبھی لوٹنا پڑا

---

زنگ آلود گھر کا سناٹا
اور میں چیختی ہوا کی طرح

---

ستارہ جل بجھا مختار تھا وہ
دیا مجبور تھا جلتا رہا ہے

---

نافۂ لفظ کی خوشبو کا بکھرنا دیکھیں
اپنی آواز سنیں اُس کا سمٹنا دیکھیں

---

بظاہر ناسٹیلجیائی مگر بے پناہ کیفیت کا مظہر شعر:

آہ اُس یاد کے پروں کا لمس
جس نے سارا بدن اُجالا ہے!

---

کیٹس کی نظم 'اوڈ ٹو آٹم' ایسے احساس سے لبریز یہ شعر اور اس کا پیکر:

عجب رنگ میں وارد ہوئی خزاں اب کے
دہکتے ہونٹ سلگتی نظر دہکتے گال!

سانحۂ کربلا کے سب سے معصوم کردار علی اصغرؓ سے وابستہ یہ استعارہ:

منسوخ اس نے حکم کیا اور کہا ابھی
میدانِ تشنگی میں یہ غنچہ دہن رہیں!

---

وزیر آغا کے یہاں ایک اہم صفت یہ ہے کہ وہ اپنے داخلی نظام میں محبوس نہیں ہوئے، وہ اپنے اندر کے شخص کو اپنے اشعار میں منعکس کرتے وقت اُس شخص کو مسلط نہیں کرتے جو ذوقِ تجسس کے مسلسل عمل سے گریزاں ہو۔ کانچ کے ننگے فرش پر کٹھن تخلیقی سفر میں وہ اپنے قدموں کو جما جما کر جس انداز سے چلتے ہیں، وہاں سے فلسفیوں کی ریتلی سڑکیں شروع نہیں ہوتیں، روشنی کے فوارے پھوٹتے ہیں۔ انفرادی تجربوں کو اجتماعی احساس بنا دینا، وزیر آغا کی قدرِ اوّل ہے۔ کرب ناک سچائیوں کی کشیدہ کاری، ناہمواریوں سے الجھنا، تہہ در تہہ حقائق کے پرت کھولنا، اپنی ارضیت اور ماورائیت کو مشتعل کرنے کی کوششیں، تخلیقی ذائقوں کا نوبہ نولمس، خارجی مشاہدات کے توسط سے ذہن اور دل کے متضاد رویوں کی تفہیم، سماج کے اجتماعی بھنور کا ذہنی تشنج اور اپنی بھرپور شناخت کا مسلسل اصرار، اُن کے اشعار میں نمایاں ہے۔ ورڈز ورتھ کو تو بچے میں محض کسی سیدھے سادے اِنسان ہی کا وجود نظر آتا تھا مگر وزیر آغا کی امیجری اور استعاراتی تجسیم میں سالم انسان کے ساتھ ساتھ فطرت کی معصوم اور جابر، دونوں قوتوں کی چہرہ نمائی ہوتی ہے۔ ایک نمایاں عنصر جو ان غزلوں کے جائے وقوع میں ہے، وہ یہ کہ اِن میں کہیں بھی، نہ شہر ہیں نہ سڑکیں، نہ مشینوں کی گڑگڑاہٹ ہے، نہ آبادی کا سیل بے کراں! اس کا مطلب یہ نہیں کہ یہاں صرف دیہی یا صحرائی ماحول ہی ہے، اس کے پس منظر میں موجودہ دور کا سارا خود غرض اور منافق معاشرہ سانس لیتے محسوس ہوتا ہے جسے اِن غزلوں کے نادر اشعار میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ اِن غزلوں کا تنہا انسان اور اُس کا تخاطب اکثر اساطیری سا بھی لگتا ہے لیکن مشاہداتی دھند صاف ہوتے ہوتے جب ذہن کی طلبیدہ قوتیں دسترس میں آجاتی ہیں تو ہمیں وہی ازلی سچا اور کھرا انسان واضح طور پر دکھائی دینے لگتا ہے جسے اپنی حقیقی دراوڑی تہذیب اور کلچر کی نمائندگی نہ ہونے کا عمیق دکھ ہے:

کون زندہ ہے اِس اندھیرے میں
اک سسکتی ہوئی صدا کی طرح!

خود نگر صنعتی تہذیب کے دباؤ، غلط اندازوں، اپنی معاشرت میں جلاوطن ذہنوں اور غلط رشتوں کے کھوکھلے پن کے درمیان معلق انسان کی طرح وزیر آغا بھی کبھی کبھی کراہتے ہیں مگر زندگی آموز اور حیات بخش اقدار کے خاتمے پر اپنے ہم عصروں کی طرح ماتمی اور بیانیہ لہجہ اختیار نہیں کرتے، اور پھر یہ سوچ کر پرسکوں ہو جاتے ہیں کہ انسان اور انسان کے بیچ دلوں کے بُعد کا گہرا گھاؤ اُس کا مقدر ہے اور اِنسان اسی حصار میں جینے کا پابند ہے:

زخم دروازہ نہیں ہے کہ مقفل کرلیں
زخم ہر حال میں آغوش کشا ہوتا ہے

---

ایک لمحہ اگر گزر جائے
دوسرا تو گزر ہی جائے گا

---

لیکن وزیر آغا کو بخوبی یہ بھی معلوم ہے کہ اِس ایک لمحے کے گزر جانے میں صدیوں کا خوں بھی ہوسکتا ہے۔ یہاں صرف گزشتہ زمانوں کی بازیافت ہی کی تمنا نہیں، اُن مسترد قدروں کی بحالی کا بھی سوال ہے جن میں زندگی کو اپنے طور پر برتنے اور جینے کے بہت سے پُرسکوں ساز و برگ موجود تھے اور انسانی کرداروں کی ساری طنابیں انسانوں کے ہاتھ میں تھیں۔

خواب اور تعبیر کے دو مختلف ادوار اور کناروں کی یک جائی کی آرزو تو سبھی کرتے ہیں مگر کتنے لوگ ہیں جو وزیر آغا کی طرح قاری کے ذہن کو شدید متحرک کرنے کے ساتھ ساتھ اُس کے ساتھ مزید مزاحمت بھی کریں اور قاری کے حوالے سے پوری کائنات کے دُکھ درد اور ناقابلِ تسخیر حادثوں اور المیوں پر غور بھی کریں! امکانات کی نئی نئی سیڑھیاں، نئے نئے آفاق، اُن کی غزلوں سے طلوع ہوتے دِکھائی دیتے ہیں۔ ایک کمال یہ کہ اُن کا لہجہ پُرشکوہ ہے نہ کلاسیکی آداب سے بوجھل۔ اُن کے اشعار کی اوپری سطح، ماتمی رنگ و نور سے الگ سہی مگر غزل کا وہ بے حد پُرسوز لحن ہے جس کی تمنا کرتے کرتے بہت سے قدآور غزل گو ختم ہوگئے۔ ہنگامی لمحوں سے پیدا شدہ سماجی یا انفرادی مسائل کا ثمرہ کچی ریاضت کی طرح پشیمانیوں کے روپ میں اُن کے اشعار کی پیشانی سے کبھی نہیں بہتا؛ اس لیے کہ اُن کا منصب شاعر کا ہے، مصلح کا نہیں۔ انھوں نے شاعری کی دوامی قدروں کو جس نئی تخلیقی قوت کے ساتھ استعمال کیا، اُسی عدیم المثال قوت نے انھیں نابغۂ روزگار بنا دیا ہے۔ اپنی شاعری کو اعتبارِ موجود اور اعتبارِ آئندہ عطا کرنے کے لیے انھوں نے جس لگن اور اِستقامت کا ثبوت دیا ہے، وہ حیرت انگیز ہے۔ اُن آندھیوں میں جہاں خیمۂ وقت کی طنابیں اکھڑتی دکھائی دیں، وزیر آغا کا ڈٹے رہنا، بیسویں صدی کے آخری لمحوں کا وہ آئینہ ہے جو کرچی کرچی ہوتے ہوئے اپنے سارے عکس، اپنے سارے زمانے اور اپنے سارے بود و نابود، اپنے اندر سلامتی کے ساتھ سمیٹے ہوئے ہے۔ اُن کے اشعار پڑھتے وقت ایک عجیب سی نامعلوم کیفیت، کبھی خواب سی، کبھی نیم خواب سی، کبھی کھلی آنکھ سی محسوس ہوتی ہے، جس سے قاری جسمانی اور روحانی دونوں لذتیں حاصل کرتا ہے۔ جسمانی لذت تو کئی غزلوں اور نظموں سے حاصل ہوسکتی ہے، لیکن وزیر آغا کی غزلوں کے پاس اکیلا جسم نہیں، ساری کائنات اور مظاہر کے غیر مادّی نظارے ہیں۔ اس عمل کو روحانی تجسیم کہا جا سکتا ہے، محض بصری پیکر تراشی نہیں کہ جس کی گرفت میں لمسی پیکر نہیں آپاتا۔ اُن کے استعارے خواہ ستارہ، آنسو، شبنم اور دکھ ہی ہوں لیکن اُن کی تخلیقی ندرت بلا کی ہے کہ اسے اردو غزل نے آج تک چھوا ہی نہیں۔

وزیر آغا کی یہ ذہنی بلوغت بھی کم قابلِ ستائش نہیں کہ وہ پنہاں اور ظاہر امتیاز کے اِدراک کی تماشے میں حدِ فاصل کھینچنے کی اہلیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے صبحِ کاذب کے سراب میں گھر کر کبھی روشنی اور آگہی سے پردہ نہیں کیا۔ نہ کمزور اور رو بہ زوال عصری صداقتوں سے سمجھوتا کیا، نہ لفظوں کا کاروبار کیا، نہ ادب کی سیاست اور تجارت کی۔ ایک قطعی آزاد اور قلندرانہ شخصیت کی نشوونما نے اُن کے فن کو جو بامعنی تناظر فراہم کیا ہے، اُس کی مثالیں اُردو غزل میں کیا اُردو شاعری میں بھی خال خال ہیں۔

زبان و بیان میں اپنے قاری سے آگے نکلنے کی شعوری یا لاشعوری کوشش میں انھوں نے لسانی رابطوں کی کہیں تخریب نہیں کی۔ وہ بڑے شاعر ہیں اور اُن کی شاعری بھی بڑی ہے مگر اس بڑے پن کے زعم میں انھوں نے اپنے دور اور اپنے ہم عصروں کی کبھی تذلیل نہیں کی: اس حقیقت سے ان کے سخت گیر نقاد بھی مشکل سے انکار کریں گے۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے، وزیر آغا کے ہمہ جہت کارناموں کی معقول اور مہذب پذیرائی خوب خوب ہوئی ہے۔ سورج اپنی پوری آب و تاب سے نکل رہا ہے اور نکلتا رہے گا، چاہے کتنے ہی لوگ اُس کی طرف پشت کیے کھڑے رہیں:

پھول، خوشبو، رنگ کاغذ اور میں
ہو رہی ہے بے صدا اک گفتگو

لڑھکتے ہوئے پتھروں کو بتاؤ:
ہمالہ جہاں تھا، وہیں پہ کھڑا ہے!

وزیر آغا کے لسانی رابطوں کا فطری عمل، اکثر سہلِ ممتنع کا استعمال، علامتوں کی سادہ طلسم بندی، استعاروں اور کنایوں کی ساحرانہ طاقت، محسوس اور نامحسوس واقعات میں ایک نئی معنوی مطابقت کا ناقابلِ تردید سلسلہ 'نوزائیدہ اسالیب کا تخصیص سے تعمیر کی طرف سفر'، مقصود بالذات نہیں، یہ بھی کسی عالمگیر سچائی کا جزوِ اعظم بنتے ہوئے کشیدِ فکر و نظر ہی کی ایک صورت ہے۔ اُن کے شعور کے تجریدی عمل میں جھانک کر دیکھا جائے تو وہ بھی کسی آفاقی فضا کا ترجمان لگتا ہے، جسے داخلیت پسندی کی خود پرست عینک اپنے اوپر جمی گرد جو جھاڑنے پر بھی نہیں دیکھ سکتی۔

''چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل'' میں وزیر آغا نے نہ صرف الفاظ کو نئی زندگی اور نیا پیمانہ دیا ہے بلکہ ان کی معنوی ساخت اور عمر بھی بڑھائی ہے:

چاپ ابھری ہے دل کے اندر سے
کوئی پلکوں پہ آنے والا ہے!

جی یہ کہتا ہے کہ اک روز پہن لیں خود کو
اور پھر حشر تلک زینتِ بازار رہیں

---

پتھروں کی قید میں اک آب جو
بے کراں نیلا سمندر چار سو

---

اوراس شعر کا سفراورشعری گداز:

جانے کیا ہے جو کارواں میں نہیں
اور ٹوٹی ہوئی طناب میں ہے!

---

اس شعر میں وقت کا عالمگیر سفراور بار بار رونما ہونے والی جدائی کا نوحہ جس نوعیت کا ہے، وہ کم از کم میری نظر سے تو نہیں گزرا اور نہ جانے کتنے اشعار ایسے ہیں جن پر لوح وقلم خود اپنا سر دھننے لگتے ہیں! اپنے عصر سے بلند تر صوت وصدا کی شاعری کا سلسلہ، فرد سے سماج میں منتقل ہوتا ہوا، وسیع تر کائنات کے پھیلاؤ کا کھوج کرتا ہوا یہ سفر، وزیرآغا کو نہ صرف ممتاز ومنفرد بناتا ہے بلکہ شرافتِ نفس اور تہذیبی تربیت کے سرمایے میں اُن کی غزلیں ایک ناقابلِ فراموش ادبی اضافہ ہیں، ہمہ جہتی اور فکر واحساس کی نئی توانائی کا اشاریہ ہیں۔ اِس دور کے مسائل پر دھیمی دھیمی گفتگو، کہیں کہیں مکالمے کا انداز، کہیں کہیں ڈرامائی تاثر کے باوجود اپنی ذات اور اپنی ہی گفتگو میں سمٹنے کا شائبہ تک نہیں۔ یہ غزلیں کہ غزل کی تاریخ میں ایک نیا معیار مہیا کرتی ہیں، انھیں انسان، پرندے، چاند، سورج، ستارے، جنگل پہاڑ اور سمندر بار بار مختلف زمانوں اور مختلف حادثوں کی شکل میں دہراتے رہیں گے۔ لگتا ہے کہ ایک ہمہ گیر فن کارانہ طاقت ''چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل'' سے طلوع ہوئی ہے جو اپنے تمام عصر میں پھیل کر متوازی افق کے تمام بادلوں کو دور اُڑا دینا چاہتی ہے۔ لسانی اور معنوی، دونوں کناروں پر اِن غزلوں کا لب ولہجہ، لفظی در وبست، شعری مزاج، دروں بینی، تم اور وہ کے خمار سے نجات طلبی، غالب کی تنگ نائے غزل کو شکست دینے کا جرأت مندانہ رجحان، سائنسی دور کی ذہنی اور روحانی ژولیدگی کا تھرتھراتا عکس، جدید اور جدید تر غزلوں سے بہت مختلف ہے؛ اسی لیے وہ اپنے اندر اور باہر تازہ ہوا اور نئی رنگت سموئے ہوئے ہیں۔ میرے خیال میں اِن غزلوں کا سب سے بڑا عنصر، اُس تخلیقی کرب کی فراوانی ہے جس نے لفظ اور معنی کو معتبر بھی کیا ہے اور محترم بھی اور علامت اور فن سازی کی ایک ہفت رنگ اعلیٰ سطح قائم کی ہے۔ وزیرآغا کی نئی شناخت کے لیے ''چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل'' کا مطالعہ ناگزیر ہے: اس لیے بھی کہ اس میں غزل کی الہامی صدیوں کو ایک لمحے کے اندر قید کرنے کا فن موجود ہے۔

(بشکریہ کاغذی پیرہن ۲۰۰۵ء)

خالد جاوید

# وزیر آغا کی غالب شناسی

غالب ہمارے عظیم کلاسیکل شاعر ہیں۔ کلاسیک کے حوالے سے اٹلی کے مشہور فکشن نگار ''اتالو کالوینو'' نے کہا تھا کہ کلاسیکل کتابیں وہ ہیں جن کے بارے میں زیادہ تر لوگ باتیں کرتے رہتے ہیں مگر جنھیں پڑھتا کوئی نہیں ہے۔ مگر دیوانِ غالب کے بارے میں لوگ ہمیشہ سے گفتگو بھی کرتے ہیں اور کبھی سنجیدگی سے، کبھی غیر سنجیدگی کے ساتھ پڑھتے بھی رہتے ہیں۔ ہر عہد اور ہر زمانے میں اپنی اپنی حد بندیوں کے ساتھ یہ کتاب توجہ، کشش اور غور وفکر کا مرکز بنتی رہی ہے۔ کلاسیک ہمیشہ ماضی میں لکھے جاتے ہیں مگر وہ مستقبل میں بھی موجود رہتے ہیں۔ ملارمے کے تخیل میں جس مکمل کتاب کا تصور تھا وہ کلاسیک ہی ہوسکتی ہے۔ کلاسیک اپنے عہد میں لکھے جانے کے باوجود اپنے عہد سے آزاد اور ماورا ہوتے ہیں۔ ان کی نوعیت ایک اعتبار سے Metahistorical ہوتی ہے، کیوں کہ وہ وقت کے تینوں صیغوں میں ایک ساتھ موجود اور غیر موجود ہوتے ہیں۔ وقت کی استمراری کیفیت ان کا سراغ نہیں لگا پاتی۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ کلاسیک صرف اپنے آپ میں ہی موجود نہیں رہتے بلکہ وہ دوسری تخلیقات میں بھی موجود رہتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ کلاسیک ہمیشہ ہم عصر ہوتے ہیں کیوں کہ انھیں جو کہنا ہوتا ہے وہ کبھی ختم نہیں ہوتا، وہ تخلیقی عمل اور وجدان کا ایک بے حد جرأت آمیز اظہار ہوتے ہیں، جس کی معنویت ہر عہد میں نئے اور مختلف سیاقوں میں ہمیشہ جاری اور ساری رہتی ہے۔

کلاسیک کی ایسی تعریف پر راقم الحروف کے خیال میں اردو میں دیوان غالب ہی پورا پورا اترتا ہے۔ ہر عہد کے ناقدوں اور ادبی مورخوں نے اپنی اپنی طرح سے غالب کی تفہیم اور تشریح کرنے کی کوشش کی ہے۔ جہاں تک نئی تنقید کا سوال ہے تو اس سلسلے میں آل احمد سرور، شمس الرحمٰن فاروقی، شمیم حنفی، جیلانی کامران، سلیم احمد، اسلوب احمد انصاری، شبیہ الحسن، عمیق حنفی، محمود ہاشمی، شکیل الرحمٰن، عالم خوندمیری، ممتاز حسین، سردار جعفری، وحید اختر اور خلیل الرحمٰن اعظمی وغیرہ نے اپنے مضامین کے ذریعے غالب کی پراسرار شعری کائنات کی گرہیں کھولنے کی قابل قدر کوششیں کی ہیں اور قاری کے ذہنی افق کو وسیع تر کیا ہے۔ جدید تنقید کی غالب سے اس رغبت میں ایک فطری عنصر موجود ہے مگر وہ فطری عنصر کیا ہے اس نکتے کی جانب سب سے پہلے ہماری توجہ شمس الرحمٰن فاروقی نے دلائی تھی۔ اپنے مضمون ''غالب اور جدید ذہن'' میں وہ لکھتے ہیں:

''یہ بات تو تسلیم شدہ ہے کہ جب میں جدید نقاد کی اصطلاح استعمال کرتا ہوں

تو یہ پہلے سے فرض کر لیتا ہوں کہ وہ جدید ذہن کا مالک ہوگا، لیکن جدید ذہن کا تعین کیے بغیر
یہ واضح نہیں ہوسکتا کہ غالب کے کلام کا جو ذہنی جواب Response جدید نقاد نے دریافت
کیا ہے اس کی اعتباریت اور وقعت کیا ہے؟''

آگے چل کر فاروقی لکھتے ہیں:

''اسی طرح صرف یہ کہہ دینے سے کام نہیں چلے گا کہ جدید نقاد نے غالب میں
کچھ نئی باتیں دریافت کی ہیں۔ یہ کہنے کے ساتھ ساتھ اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ
جدید نقاد نے غالب میں جو نئی باتیں ڈھونڈی ہیں یا غالب کی جو معنویت اب ثابت کی ہے،
وہ جدید عہد کی صورت حال کا ایک حصہ ہے اور اس کا وجود بھی جدید عہد میں ہی ممکن تھا۔''

فاروقی کے خیال میں غالب کی شعری دنیا 'اس دنیا' سے بہت قریب ہے جس کی یادیں جدید انسان کے اجتماعی لاشعور میں پوشیدہ ہیں۔ دوسری طرف وحید اختر اپنے مضمون ''غالب کا فکری مزاج'' میں لکھتے ہیں:

''غالب ہر اس نئی نسل کی روح سے قریب نظر آتے ہیں جو اپنے بزرگوں کے
دین و روایت سے منحرف ہو رہی ہے اور نئے معانی کی تلاش میں سرگرداں ہے اور اس
لیے یہ کہنا غلط نہیں کہ غالب قدیم اور جدید کے درمیان وہ ناگزیر کڑی ہیں جن کو نظرانداز کر
دیا جائے تو نہ تو قدیم کو سمجھا جا سکتا ہے اور نہ جدید سے انصاف ہوسکتا ہے۔''

یوں دیکھا جائے تو فاروقی اور وحید اختر کی باتوں میں کوئی تضاد نہیں، کیوں کہ اجتماعی لاشعور کو ہم وہ کڑی مان سکتے ہیں جو قدیم کو جدید سے منسلک کرتی ہے۔ راقم الحروف کے خیال میں اس سلسلے میں شمیم حنفی کا مضمون ''غالب کا ایک شعر:

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو
آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی''

بے حد اہم اور بہت معنی خیز ہے۔ اس مضمون میں شمیم حنفی نے غالب کے
شعری رویے کو وجودی رویے کے مترادف ٹھہرایا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''غالب کے یہاں اپنے وجود کی ناگزیریت اور اپنی ہستی کی حقیقت پر اصرار
ایک فلسفیانہ تناظر، شعور کے ایک سرچشمے کی حیثیت رکھتا ہے اور اس تناظر یا اس شعور کا کوئی
تعلق تصوف یا بھکتی سے نہیں ہے۔ غالب کے یہاں اس شعور نے ایک وجودی رویے کی
تشکیل ہے۔ اس رویے کے مضمرات تقریباً ان تمام بصیرتوں کا احاطہ کرتے ہیں جو وجودی
فکر یا Existentialism کے واسطے سے ہم پر روشن ہوتی ہیں۔ یہ طرز فکر غالب کو ہمارے عہد
کی وجودی فکر کا ترجمان بنا دیتا ہے اور وہ ماضی سے زیادہ ہمارے حال کے نمائندے بن
جاتے ہیں۔''

راقم الحروف کے خیال میں غالب کے تعلق سے ''نئی تنقید'' میں سب سے زیادہ اہم اور بصیرت افروز کام شمیم حنفی کا ہی ہے۔ان کی گراں قدر تصنیف ''غالب کی تخلیقی حسیت'' کے تمام مضامین غالب کی تفہیم اور تعبیر کے سلسلے میں کیا گیا ایک بڑا کارنامہ ہیں۔مگر یہ داستان پھر کبھی۔فی الحال تو اس مضمون میں وزیر آغا کی غالب شناسی کا ایک جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے۔اگر چہ اس جائزے کے محرک بھی شمیم حنفی کے مضامین ہی ہیں کیوں کہ شمیم حنفی جس ''وجودیت'' کی نشان دہی غالب کے یہاں کرتے ہیں اور میں جس کا پوری طرح قائل ہوں، وزیر آغا اسی رجحان کو انفرادیت کا نام دیتے ہیں اور یوں شمیم حنفی کے موقف کے بہت قریب نظر آتے ہیں۔اس فرق کے ساتھ کہ وجودیت اگر ایک روحانی عنصر خود میں پیوست رکھتی ہے تو انفرادیت ایک سماجی اور سیاسی جہت کی حامل ہوتی ہے۔بہر نوع غالب کے تعلق سے نئی تنقید کے سلسلے میں بے حد اہم نام وزیر آغا کا ہے، جن کا اب زیادہ ذکر نہیں کیا جاتا۔جب کہ حقیقت یہ ہے کہ وزیر آغا نے غالب کی فکر اور ان کی شاعری کی تفہیم کے حوالے سے بہت اہم اور معنی خیز باتیں کی ہیں، جن کو کبھی کبھی یاد کر لیا جائے تو کوئی حرج نہیں معلوم ہوتا۔

وزیر آغا نے غالب کی انفرادیت پر زور دیتے ہوئے ان فکری سرچشموں کا بھی سراغ لگانے کی کوشش کی ہے جن کے اثر سے غالب کے مخصوص ذہنی رویوں کی تشکیل وتعبیر ہوتی ہے۔اپنے مضمون ''غالب کا ذوقِ تماشا'' میں وزیر آغا نے غالب کو ایک مختلف قسم کا تماشائی قرار دیا ہے۔یعنی یہاں صوفیاء کا وہ نظریہ کارفرما نہیں جس کے مطابق یہ دنیا ایک غیر حقیقی دنیا ہے۔یہاں صوفی کی حیثیت بطور ایک تماشائی ایک بلند ٹیلے پر بیٹھے ہوئے شخص کی تھی۔اگر چہ غالب کے یہاں اس قماش کے اشعار بھی ملتے ہیں۔مثلاً

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مِرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مِرے آگے

مگر بقول وزیر آغا غالب کے یہاں صوفیانہ مسلک کے حامل اس وضع کے اشعار محض ایک ہنگامی اظہار سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے اور غالب اگلے ہی قدم پر تماشائی کے مقام بلند سے اتر کر تماشا کے ہموار میدان میں سرگرم دکھائی دینے لگتا ہے اور اس کے خارج کی حقیقت کے مابین ایک ایسا رشتہ استوار ہو جاتا ہے جس کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ محض تماشائی یا تماشا کا رکا رشتہ ہے، بے حد مشکل ہے۔مثلاً اس غزل میں غالب یہ بھی کہتے ہے

ہے موجزن اک قلزمِ خوں کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مِرے آگے
گو ہاتھ کو جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مِرے آگے

وزیر آغا کا موقف یہ ہے کہ جو شخص زندگی کو ایک قلزمِ خوں کی صورت میں محسوس کر رہا ہو، وہ بازیچۂ

اطفال کے نظریہ پر کتنی دیر کاربند رہ سکتا ہے؟ یا اگر شاعر کی زندگی سے وابستگی اس درجہ شدید ہو کہ وہ ''آنکھوں کے دم'' پر بھی تکیہ کر سکتا ہو تو ''بازیچۂ اطفال'' کے نظریے کی کیا اہمیت رہ جاتی ہے؟ وزیر آغا کی بات میں صداقت نظر آتی ہے، مگر مشکل یہ ہے کہ غزل میں تو تقریباً ہر مقام پر اور تقریباً ہر شاعر کے یہاں متضاد خیالات کے حامل اشعار ملتے ہیں اور ان کے یہاں کسی حتمی نتیجے پر پہنچنا مشکل ہوتا ہے۔ غزل میں اگر ارتقائے خیال ہوتا تو بات دوسری تھی۔ پھر بھی اس مضمون میں وزیر آغا نے غالب کی زندگی سے گہری وابستگی کو بڑے مدلل اور منطقی انداز میں پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''غالب صوفی نہیں، وہ تو زمینی زندگی سے خود کو ہم آہنگ کر کے اسے نئے معنی عطا کرتا ہے اور اپنے اس عمل سے شرکت کی ایک نہایت اعلیٰ مثال قائم کر دیتا ہے۔ غالب زندگی کو اس کی مسرتوں اور دکھوں سمیت قبول کرنے پر مائل ہے۔ شرکت کی بہترین صورت بھی یہی ہے۔ چناں چہ غالب کے ہاں ماحول سے لین دین کی ایک نہایت عمدہ روش وجود میں آتی ہے جو اس بات پر اٹل ہے کہ غالب نے تماشا میں دل و جان سے شرکت کی ہے۔''

اپنے موقف کی حمایت میں وزیر آغا نے غالب کے درجنوں اشعار نقل کیے ہیں، مگر دشواری یہ ہے کہ کہ ان اشعار کو بالکل دوسرے اور مختلف معنی میں بھی سمجھا اور پڑھا جا سکتا ہے۔ خود وزیر آغا کے غالب پر لکھے دوسرے مضامین میں انھیں اشعار کو ایک مختلف میلان کی تائید کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔

اس مضمون میں وزیر آغا نے جو معرکے کی بات کی ہے وہ یہ ہے کہ انھوں نے غالب کے اس مسلک کو واضح کر دیا ہے کہ غالب حیات و کائنات کا تماشا کرنے کے لیے فاصلے یا انقطاع نہیں بلکہ قرب اور ہم آہنگی کا قائل ہے اور ہر شے میں اس کے خاص وصف کی نسبت سے دلچسپی لیتا ہے۔ یعنی وزیر آغا کے خیال کے مطابق غالب خود تو تماشا میں شریک ہوتے ہی ہیں مگر اہم بات یہ ہے کہ تماشا میں خود کو یکسر ضم کرنے کے باوجود ایک تیسری آنکھ سے اپنے اس عمل کا نظارہ بھی کرتے ہیں۔ غالب کا یہ رجحان زندگی کی نفی سے روح تک پہنچنے کا عمل نہیں بلکہ زندگی کی سچائی کو قبول کر کے روحانی رفعت کی تحصیل کا عمل ہے جو صوفی کے بجائے فن کار کو حاصل ہوتا ہے۔

بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالبؔ
تماشائے اہلِ کرم دیکھتے ہیں

وزیر آغا نے اس مضمون میں غالب کے جس ذہنی میلان کی طرف اشارہ کیا ہے وہ غالب کی شاعری کی تفہیم و تشریح کے حوالے سے بہت کار آمد ہے۔

غالب پر تحریر کردہ وزیر آغا کا دوسرا مضمون غالب کی آوارہ خرامی ہے جو راقم الحروف کے خیال میں غالب پر لکھی چند عمدہ تحریروں میں ناگزیر طور پر شامل کیا جانا چاہیے۔ اس مضمون میں آغا صاحب نے تحقیق اور

تنقید دونوں کا حق ایک ساتھ ادا کیا ہے اور جیسا کہ سبھی واقف ہیں کہ وزیر آغا کی حیثیت ایک ثقافتی ناقد اور نفسیاتی نقاد دونوں کی ہے، تو اس حوالے سے بھی غالب کے اجتماعی لاشعور تک پہنچنے کی جو کوشش کی وہ قابل ستائش ہے۔ وزیر آغا مضمون کی ابتدا میں ہی لکھتے ہیں:

> ''غالب کی بے قراری ان کے سوانح ہی سے نہیں، کلام سے بھی ظاہر ہوتی ہے۔ اس بے قراری میں ایک بڑا حصہ ان کے آبائی خون کی گرمی اور تلملاہٹ کا بھی ہے۔ وہ یوں کہ غالب کے آباء ایک طویل مدت تک مہم جوئی میں مبتلا رہ کر نقل مکانی کرتے رہے۔''

آغا صاحب مضمون میں غالب کے متعدد سفروں اور آوارہ خرامیوں کا تفصیل کے ساتھ بیان کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ جب ہم غالب کے کلام کا مطالعہ کرتے ہیں تو ایک بے قرار روح زندان میں پھڑ پھڑاتی ہوئی صاف دکھائی دیتی ہے۔ اس ضمن میں بقول وزیر آغا پہلی بات تو یہ ہے کہ غالب کے اشعار کی نسبت میں روزمرہ محاورہ اور معاملہ بندی کے رجحان سے کہیں توانا رجحان تشبیہ و استعارہ یا تخیل کے لطیف ہیولوں کی تعمیر کا ہے۔ تشبیہ کہ بجائے خود آوارہ خرامی کے رجحان پر دال ہے کہ یہ کسی شے یا کیفیت کو ہمیشہ اس کے تقابل سے پیش کرتی ہے اور یہ کسی ایک شے سے جست لگا کر دور کی شے پر بسیرا کرنے کے بعد واپس اپنی اصل جگہ آجاتی ہے۔ غالب کے زمانے میں ذوق، ظفر اور دوسرے بلند پایہ شعرا بھی شعر کہہ رہے تھے۔ ان کے کلام کی سادگی، صفائی اور سامنے کی بات کو سامنے کی زبان میں بیان کرنے کی روش، اردو زبان پر ان کی حیرت انگیز قوت کی غماز تو ہے، لیکن اس میں تشبیہ و استعارہ کی وہ فراوانی نہیں جو غالب کے ہاں موجود ہے۔ اس ضمن میں ویز آغا بہت سے اشعار سے مثالیں پیش کرتے ہیں۔

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا
رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

وزیر آغا کا یہ بھی خیال ہے کہ غالب تشبیہ کے سلسلے میں آتش، گرمی، سوز، شمع وغیرہ سے خاصا اکتساب کرتے ہیں، حتیٰ کہ انھیں جلوۂ گل میں بھی چراغاں ہی کا منظر دکھائی دیتا ہے۔ چوں کہ آگ کی بے قراری اور سیماب پائی خود غالب کے اندر کی سیمابیت اور آتشِ پنہاں کے مماثل تھی۔ اس سے انھوں نے عام طور سے آگ اور متعلقہ کیفیات ہی سے اپنے لیے تشبیہات اخذ کیں۔ وزیر آغا کا یہ مضمون بہت توجہ کا متقاضی ہے۔ وزیر آغا نے تشبیہ اور استعارہ کے علاوہ غالب کے کلام میں تخیلی ہیولوں کی طرف بھی اشارہ کیا ہے، جن کے ذریعے بعض اوقات غالب آب و گل کی دنیا سے اوپر اٹھ کر ایک ایسا لطیف اور خیالی جہان تعمیر کر لیتے ہیں جو شاید قدموں کی

ہلکی سے ہلکی چاپ کا بھی متحمل نہ ہو سکے۔ مثلاً

ہوں گرمیٔ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں
مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیٔ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے
منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے ادھر ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

بقول وزیر آغا:

''بے شک قیس کی تلمیح فارسی کے وسیلے سے اردو میں آئی اور خاصی مقبول بھی ہوئی اور غالب نے بھی اس تلمیح کو اپنایا۔ لیکن انھوں نے جس شگفتگی سے خود کو قیس سے جذباتی طور پر ہم آہنگ کیا اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ قیس کی آوارہ خرامی کو اپنی طبیعت سے کس قدر قریب محسوس کرتے تھے۔ ان کا سارا سفر چاہے وہ جسمانی سطح پر ہو یا روحانی سطح پر، ایک ایسا سلسلۂ شوق تھا جس کی کوئی واضح منزل نہیں تھی۔''

اس مضمون میں وزیر آغا نے غالب کے خطوط سے بھی مثالیں پیش کی ہیں، جو ان کی آوارہ خرامی اور پراسرار بے چینی اور وحشت پر دال ہیں۔

غالب پر لکھی وزیر آغا کی تحریروں میں ایک اہم مضمون بعنوان ''غالب ایک جدید شاعر'' بھی ہے۔ غالب کو جدید شاعر ثابت کرنے کے لیے جو دلائل عام طور سے دیے جاتے ہیں، وزیر آغا نے ان کی نفی کی ہے۔ مثلاً غالب نے غزل کی تنگ دامانی کا شکوہ کیا ہے، مگر وہ صرف ایک اضطراری فعل ہے کیوں کہ غالب نے مثنوی اور قصیدے بھی لکھے ہیں۔ دوسرے یہ کہ آج کے جدید شاعر نے بہت خوبی کے ساتھ غزل کو ذریعۂ اظہار بنایا ہے۔ اس لیے جدیدیت کے لیے غزل کے پیمانے کو ترک کرنا ضروری نہیں۔ دوسرے یہ کہ ابہام کی بنا پر غالب کو جدید شاعر کہنا بہت مشکل ہے کیوں کہ یہ خصوصیت کسی ایک دور تک محدود نہیں۔ بقول وزیر آغا:

''جدیدیت ہمیشہ تخریب اور تعمیر کے سنگم پر جنم لیتی ہے۔ جدیدیت اس وقت نمایاں ہوتی ہے جب فکری تناؤ ایک ایسے مقام پر پہنچ جاتا ہے جہاں مسلمہ اقدار اور آداب ریزہ ریزہ ہونے لگتے ہیں اور اقدار و آداب کی ایک نئی کھیپ وجود میں آنے کے لیے بے قرار ہو جاتی ہے۔ چناں چہ آج کی شاعری قدروں کے زوال پر ایک نوحے کی صورت اختیار کر گئی ہے۔ غالب وہ پہلا شخص تھا جس نے بیسویں صدی کے ویسٹ لینڈ کے بڑھتے ہوئے سایوں کو دیکھا اور ان کے بڑھتے ہوئے قدموں کی چاپ کو سنا اور پھر اپنے تجربات کو

شعر میں پوری طرح منتقل کر دیا۔ مثلاً۔

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

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

مگر اس کے ساتھ ہی غالب کے یہاں زندگی اور اس کے ارضی پہلوؤں سے جو والہانہ انس ہے وہ بھی آج کے جدید ذہن کو مطمئن کرتا ہے کہ وہ حال سے منسلک ہونے کے باوجود مستقبل سے بھی مربوط ہیں اور یہی وہ مقام ہے جہاں آج کا انسان کھڑا ہے۔ اشعار کی فہرست ہے مثلاً

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مِرے ارماں لیکن پھر بھی کم نکلے"

جدیدیت کے تعلق سے دوسری اہم بات آغا صاحب یہ کہتے ہیں کہ یہ ایک ایسے فرد کی آواز ہے جو احساس اور ذہنی طور پر فعال ہو کر تخلیقی سطح پر بیدار ہو گیا ہو۔ جدیدیت بحیثیت مجموعی ادب میں ایک مثبت تحریک ہے جو ایک فعال اور تخلیقی اعتبار سے زرخیز فرد کی آواز ہے۔ حیرت کی بات ہے کہ ایک جاگیردارانہ نظام اور ایک منجمد سوسائٹی میں رہنے کے باوجود غالب کی حساس طبیعت نے ماحول کی گھٹن سے اس طرح برگشتگی کا اظہار کیا جیسے آج کا برہم نوجوان کر رہا ہے اور ایک نئے عہد کو تخلیق کرنے کی خواہش کی۔ غالب قدم قدم پر اپنے ماحول کے جمود اور افراد کی بھیڑ چال میں اثباتِ ذات کا اظہار کرنے پر خود کو مجبور پاتے ہیں۔ مثلاً یہ اشعار جو غالب کے یہاں نئے فرد کی آواز کو پیش کرتے ہیں۔

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

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

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

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

یہاں وزیر آغا نے ایک بہت لطیف نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے اور وہ یہ کہ غالب کی انفرادیت ایک

صوفی خلّاق یا برہم شخص کی انفرادیت نہیں ہے۔اس میں مزاج کی وہ منفرد روش بھی ابھری ہے جو فرد کی ہنسی Individual Laughter سے منسلک ہے نہ کہ گروہ کی ہنسی سے۔فرد کی ہنسی میں بلند بانگ لہجے کے بجائے ایک زیرلب تبسم کی کیفیت ابھری ہے جو بجائے خود ایک تہذیبی عمل ہے اور غالب اس اعتبار سے اردو کے غزل گوشعرا میں منفرد ہیں کہ ان کے اشعار میں جو تبسم ابھرا ہے وہ آنسو کی ایک زیریں لہر میں گھل مل سا گیا ہے۔

جدیدیت کے حوالے سے یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ غالب روحِ عصر سے شناسائی کے اعتبار سے بھی اپنے دور کے باقی شعراء سے بالکل الگ اور ممتاز دکھائی دیتے ہیں جب کہ ان کے اپنے زمانے میں یہ شعور پوری طرح پیدا بھی نہیں ہوا تھا ۔

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

نالہ پابندِ نے نہیں ہے
فریاد کی کوئی لے نہیں ہے

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

وزیر آغا کے مطابق غالب کے بہت سے اشعار اپنے مزاج اور علامات کے اعتبار سے بیسویں صدی کے اشعار ہیں اور کبھی کبھی یوں بھی محسوس ہوتا ہے کہ جیسے ساری ترقی پسند غزل غالب کے لہجے، جہت اور مزاج سے متاثر ہے اور یہ بھی کہ غالب کے ہاں سیاسی شعور کے علاوہ سماجی شعور بھی بہت تیز اور توانا ہے اور اس ضمن میں بھی ان کا عام ردعمل بیسویں صدی کے ایک حساس انسان کے ردعمل کے مماثل ہے ۔

ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو
پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد
ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں
بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا
میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا

وزیر آغا کا یہ مضمون اس لیے بھی اہم ہے کہ اس میں غالب کے حوالے سے جدیدیت کے رجحان پر

بھی بہت معنی خیز اور تفصیل کے ساتھ روشنی ڈالی گئی ہے۔ مگر سر دست اس کا ذکر اس مضمون میں مقصود نہیں۔

اس سلسلے کا ایک مضمون بعنوان ''غالب کے بارے میں ایک سوال'' ہے، جس کی ابتدا وزیر آغا، سلیم احمد کے اس خیال سے کرتے ہیں جس کے مطابق غالب سے قبل برصغیر کا معاشرہ مربوط اور جڑا ہوا تھا۔ چناں چہ میرؔ اور نظیرؔ کی شاعری ایک منسلک انسان کی شاعری ہے، آوٹ سائیڈر کی نہیں۔ مگر غالب کے زمانے سے ٹوٹنے اور منقطع ہونے کا عمل شروع ہوا، جو مغربی تہذیب کی آمد سے پیدا ہونے والی توڑ پھوڑ کا نتیجہ تھا۔ بقول سلیم احمد غالب کے یہاں انا شخصیت سے الگ ہو کر خدا، انسان اور کائنات کے وجود سے مثالی ہوگئی جس کے نتیجے میں تمام قدیم مابعد الطبیعاتی رشتے ٹوٹ گئے اور غالب بھری دنیا میں اکیلے اور تنہا رہ گئے۔ سلیم احمد کا سوال یہ ہے کہ غالب یا غالب کے اس انفرادیت پسند انسان کی بنیاد اس کے ماضی میں کہاں ہے؟ ظاہر ہے کہ سلیم احمد غالب کے انفرادیت پسند انسان کو مشرقی تہذیب اور مغربی تہذیب کے ٹکراؤ سے پیدا ہونے والی چنگاری قرار دے رہے ہیں۔ وزیر آغا کو سلیم احمد کے اس خیال سے جزوی طور پر تو اتفاق ہے مگر کلی طور پر نہیں۔ وزیر آغا اس امر پر زور دیتے ہیں کہ غالب کی شعر گوئی کا زمانہ انیسویں صدی کا نصف اول ہے اور یہ زمانہ برصغیر ہی نہیں بلکہ مغربی معاشرے میں بھی تہذیبی اکائی کا دور تھا۔ مغرب میں تہذیبی شکست و ریخت کا باقاعدہ آغاز تو انیسویں صدی کے نصف آخر میں ہوا، جب ڈارون، اسپنسر اور کوپرنیکس وغیرہ کے خیالات کے ذریعے اور فرائڈ کی نفسیات کے مطالعے کے بعد کائنات، معاشرہ اور شخصیت سب اندر اور باہر ٹوٹ پھوٹ کر رہ گئے۔ مگر یہ سب محض ٹوٹ پھوٹ ہی نہیں رہی، اس سے مراد ایک نئے انسان کی بشارت بھی ہے۔ وزیر آغا کا کہنا ہے:

> ''غالب کی انفرادیت کو زمان و مکان کے تابع نہیں کیا جا سکتا۔ وجہ یہ ہے کہ غالب تو ایک ایسا واقعہ ہے جو وقت کی آندھیوں اور موسم کی تبدیلیوں کے باوجود رونما ہو کر رہتا ہے۔ غالب وہ آوٹ سائیڈر ہے جو شہاب ثاقب کی طرح تہذیب کے افق پر گاہے گاہے نمودار ہوتا ہے۔ اسے اپنی آمد کے لیے پہلے سے کسی تہذیب کو درآمد کرنے کی ضرورت کبھی نہیں پڑتی۔''

وزیر آغا آگے چل کر یہ بھی لکھتے ہیں:

> ''اردو شاعری میں غالب سے قبل دور کی حیثیت بھی آوٹ سائیڈر کی ہے۔ عام طور پر دردؔ کی شاعری کو تصوف اور جذب کی شاعری کہا جا سکتا، حالاں کہ دردؔ کے ہاں تفکر، تعقل اور تشکیک کا میلان زیادہ اور قوی تھا جو فرد کو ایک صاحبِ بصیرت تماشائی کا منصب بخشتا ہے اور جس کا دردؔ کے بعد سب سے بڑا علم بردار غالب تھا۔''

یہاں وزیر آغا اور وحید اختر کے خیالات میں بہت مماثلت پائی ہے۔ وحید اختر نے اپنے مضمون ''خواجہ میر درد اور غالب'' میں تقریباً یہی بات لکھی ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ وحید اختر، خواجہ میر درد اور غالب

میں صوفیانہ فکر کی حامل شاعری کو قدر مشترک سمجھتے ہیں۔

وزیر آغا نے غالب کی شاعری کو ان کی شخصیت کے حوالے سے بھی سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اپنے مضمون ''کلامِ غالب: شخصیت کے آئینے میں'' میں اس امر پر زور دیا ہے کہ کلام غالب ایک ایسا آئینہ ہے جس میں غالب کی اپنی مادی زندگی پوری طرح منعکس ہوتی ہے۔ مگر یہ عکس اصل سے کہیں زیادہ خوب صورت اور دل نواز پیکر میں ابھرا ہے۔ ارتقاع کی تعریف بھی یہی ہے کہ کیفیت، مزاج یار جحان اپنی بنیادی خصوصیات کو ترک کیے بغیر ارفع، لطیف یا حسین نظر آنے لگے۔ یہاں وزیر آغا نے مختصراً غالب کی داستان حیات بھی بیان کی ہے اور اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ایسا نہیں تھا کہ عام زندگی میں تو غالب ایک دنیا دار آدمی کی طرح حرص، محبت، نفرت اور امید و ناامیدی کے مراحل سے آشنا ہوئے اور انھیں زندگی کی ادنیٰ چیزوں کو حیات کا حاصل قرار دے لیا، لیکن شعر کی دنیا میں قلندرانہ بے نیازی اور پاکیزگیٔ نفس کو اپنایا۔ غالب اس قسم کی ریا کارانہ روش سے آشنا نہیں تھے۔ چناں چہ جو کچھ وہ خارجی زندگی میں تھے وہی کچھ باطن کی دنیا میں بھی تھے۔ اس فرق کے ساتھ کہ شعر میں مادی زندگی کی گراں باری اور گرفتگی باقی نہ رہی۔ گویا غالب نے اپنی شاعری میں عام زندگی کی داستان کو ہی دہرایا ہے۔ اس ضمن میں وزیر آغا نے غالب کے بہت سے اشعار قلم بند کیے ہیں۔ مثلاً

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

دل میں پھر گریہ نے اک شور اٹھایا غالب
آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفاں نکلا

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

وزیر آغا کے خیال میں غالب کی شخصیت دراصل اس کے کلام میں ہی ابھری ہے جب اس نے اپنے جذباتی تقاضوں اور اپنی جملہ ناکامیوں اور نامرادیوں کا ایک ہلکے تبسم کے ساتھ خیر مقدم کیا ہے۔ غالب کی شخصیت کا یہ پہلو بھی تضاد اور تصنع سے محفوظ ہے اور اس ضمن میں بھی غالب کا کے کلام اور ان کی زندگی کے مابین کوئی خلیج حائل نہیں ہے۔

آخر میں، میں وزیر آغا کے ایک اور اہم مضمون کا ذکر کرنا چاہوں گا جس کا عنوان ''غالب اور تصوف کی روایت'' ہے۔ اپنے مضمون کی ابتدا کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں:

''اپنے زمانے کے دوسرے شعرا کی طرح غالب نے بھی سعد اللہ گلشن کے اس قول کو کہ 'تصوف برائے شعر گفتن خوب است' بظاہر قبول کر رکھا تھا مگر غالب کا مزاج اور اندازِ نظر بلکہ اس کا پورا وجود تصوف کی رائج نظریاتی فضا سے ہم آہنگ نہیں تھا۔ غالب کے

معاصرین روایت کو (جس میں تصوف کی روایت بھی شامل تھی) من وعن قبول کرنے پر مائل تھے، جب کہ غالب اپنے زمانے کا غالباً واحد شاعر تھا جس نے مروجہ روایتی فکری نظام کو سوال کی صلیب پر لٹکا کر دیکھا اور یوں فکری بے عملی کی اس فضا میں جو اورنگ زیب کی وفات کے بعد کم وبیش ڈیڑھ سو برس کے لیے ہندوستان پر مسلط ہو گئی تھی، ایک ایسا ارتعاش پیدا کیا جو بعد ازاں اقبال کے ہاں فکری تموج اور تحرک کی صورت اختیار کر گیا۔''

وزیر آغا کے خیال کے مطابق غالب کو اپنے آؤٹ سائیڈر ہونے یا اپنی انفرادیت کا پورا پورا احساس تھا اور وہ خود کو زندگی کی اس عام سطح سے کٹا ہوا محسوس کرتے تھے جو رسوم، عادات اور کلیشوں کی سطح تھی۔ غالب کے زیادہ تر اشعار اس رجحان کی عکاسی کرتے ہیں۔ غالب نے اس سلسلے میں جو استفہامیہ انداز اختیار کیا وہ اسی وجہ سے تھا کہ وہ آنکھیں میچ کر کسی بھی شے، خیال، روایت یا فلسفے کو قبول کرنے سے گریز کرتے تھے۔ تصوف کے سلسلے میں غالب کے اٹھائے گئے سوالات کو اس پس منظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ وزیر آغا تسلیم کرتے ہیں کہ غالب کی شاعری میں مروج صوفیانہ تصورات بھی عام طور سے مل جاتے ہیں مگر یہ اس لیے کہ ثقافت جیولوجیکل ٹائم کے تابع ہونے کے باعث قدیم تہوں کے ساتھ نئی تہوں کو بھی خود میں سمیٹے ہوتی ہے۔ یہی حال اچھی شاعری کا ہے کہ اس میں روایت کی زمین سے تجربے کا انکورا پھوٹتا رہتا ہے۔ غالب کی شاعری میں صوفیانہ تصورات کے رنگ ڈھنگ کو اس زاویے سے دیکھنا چاہیے۔ ایک طرف غالب کے ہاں ایسے اشعار ملتے ہیں۔

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

تو دوسری طرف غالب نے رائج صوفیانہ تصورات کو سوال کی صلیب پر لٹکا کر بھی دیکھا ہے جو ان کے ہاں بنے بنائے راستوں سے باہر نکلنے کی ایک کاوش ہے۔

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں
نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

اس سلسلے میں ایک لمبی بحث کے بعد وزیر آغا اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ غالب کے یہاں وجود کا سارا ہنگامہ اور حسن و کشش محض اس سے ہے کہ خواہش بطور ایک محرک یعنی Motive Force اپنا ایک مادی وجود رکھتی ہے۔ غالب نے خواہش کی نفی نہیں کی اور اسے اس کی اصل حالت میں قبول کر لیا ہے مگر غالب لذت پسند بھی نہیں کہ انھوں نے زندگی کے المیہ پہلوؤں کو ہی زیادہ تر خوش آمدید کہا ہے۔ یعنی خواہش کو مٹا کر نجات حاصل کرنے کا رویہ ان کا ہی تھا جو ان کے زمانے میں روایتی صوفیانہ رجحان تھا، بلکہ زندگی کو اس کے دکھ اور سکھ کے

ساتھ قبول کرنے کا رویہ بے حد توانائی کے ساتھ موجود تھا۔ وزیر آغا کہتے ہیں:

''اکثر صوفیاء خواہش کو فنا کر کے ایک انوکھی قوت سے آشنا ہوتے تھے، مگر غالب نے ہزاروں خواہشوں کو جن میں سے ہر ایک پر ان کا دم نکلتا تھا، ایک نقطے پر مرتکز کر کے 'مہا کامنا' بنا دیا۔ ایک ایسی قوت جسے غالب نے تمنا کہہ کر پکارا۔ غالب کا کہنا کہ ؎

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

اس بات پر دال تھا کہ غالب نے تمنا کا ادراک ایک مجرد ازلی و ابدی، بے پایاں اور لازوال طاقت کے طور پر کیا تھا۔ یوں لگتا ہے جیسے غالب کے نزدیک عدم سے وجود کا نمودار ہونا بجائے خود تمنا کا نمودار ہونا تھا۔ سو جب غالب کو تمنا کے دوسرے قدم کے لیے جگہ ہی نہ ملی تو اس کا مطلب یہ تھا کہ کم از کم اردو شاعری کی حد تک رائج صوفیانہ تصورات کے متوازی، غالب نے ایک نئے فکری نظام کی بنیاد رکھ دی تھی۔''

غالب کے تعلق سے وزیر آغا کے یہ تمام خیالات و افکار، غالب تنقید میں ایک نیا در وا کرتے ہیں اور بہت وقیع قرار دے جا سکتے ہیں۔ اگرچہ کچھ لوگ یہ اعتراض بھی کر سکتے ہیں کہ وہ غالب کے ایک ہی شعر کو مختلف معنی اور مختلف سیاق میں نقل کرتے ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ جو اشعار وہ اپنی ایک thesis کی تائید میں پیش کرتے ہیں، وہی اشعار مختلف اور دوسری thesis کے لیے بھی۔ مگر ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ خود غالب نے اپنے لفظ کو ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' قرار دیا تھا۔ یعنی غالب کے ایک ہی شعر سے بہت سے معنی اخذ کیے جا سکتے ہیں، بلکہ غالب کے یہاں معنی کی بہتات ہی نہیں بلکہ یہاں نئے نئے معانی لگاتار پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ اس لیے یہ مسئلہ تو غالب جیسے شاعر کے ہاں ہمیشہ رہے گا۔ غالب کا کوئی شعر کبھی بھی بند گلی کا آخری مکان نہیں بنے گا۔ اس ضمن میں باقر مہدی نے ایک بہت پتے کی بات کہی تھی۔ باقر مہدی نے غالب کی شاعری کو ''سائے اور روشنی کا عجیب کھیل یا تماشا'' کہا تھا اور یہ کہ تنقید کی روشنی جتنی تیز ہوتی جاتی ہے، غالب کی شخصیت مختلف اور متضاد رنگوں میں کھلتی اور چھپتی جاتی ہے (غالب خوف پر قابو پانے کی ایک کوشش)۔ غالب کی شاعری سے تنقید اور نئی تنقید کو یہی خطرہ درپیش ہے۔ غالب ہر تنقید، ہر ناقد اور ہر دانشور کے لیے ہمیشہ ایک چیلنج بنے رہیں گے۔ مگر اس میں کوئی شک نہیں کہ وزیر آغا نے غالب کی تفہیم کے حوالے سے جو کہا ہے وہ غالب شناسی میں ایک نئے باب کے وا ہونے سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

شہزاد انجم

# وزیر آغا کی خودنوشت ''شام کی منڈیر سے''
## انکشافِ ذات کا عمل

وزیر آغا (1922-2010) کی خودنوشت ''شام کی منڈیر سے'' کی پہلی اشاعت مکتبہ فکر و خیال، لاہور سے دسمبر 1986 میں ہوئی۔ یعنی جب وزیر آغا اپنی عمر کی چونسٹھ بہاریں گزار چکے تھے تب اس خودنوشت کی اشاعت ہوئی۔ اس کے بعد تقریباً چوبیس برس وزیر آغا نے اس جہانِ فانی میں اپنی زندگی بسر کی۔ گویا یہ کہ اس خودنوشت میں وزیر آغا نے اپنے ابتدائی چونسٹھ برس کی زندگی کی داستان کو ہی رقم کیا ہے، بعد کی زندگی کی کہانی اُن کے قلم سے محفوظ نہیں ہو پائی جو یقیناً ایک تشنگی کا احساس پیدا کرتی ہے۔ میرے پیش نظر وزیر آغا کی خودنوشت ''شام کی منڈیر سے'' کا وہ ایڈیشن ہے جو سیمانت پرکاشن دہلی سے 1996 میں شائع ہوا تھا۔

اردو ادب میں وزیر آغا کی حیثیت ان کی زندگی میں ہی ایک لیجنڈ کی تھی۔ وہ ایک عبقری شخصیت کے مالک تھے۔ ایک شاعر، نقاد، انشائیہ نگار، صحافی، فلسفی اور دانشور وزیر آغا نے جہاں قدم رکھا، وہاں شہرت پائی، خواہ وہ اردو نظم کا میدان ہو، تنقید کا، انشائیہ کا یا پھر ادبی صحافت کا۔ وزیر آغا کی خدمات سنہرے حروف میں لکھے جانے کے قابل ہیں، انھوں نے بہت کم مدت میں ادب میں ایک منفرد شناخت قائم کی اور بہت جلد ایک بڑا ادبی حلقہ ان کا گرویدہ ہو گیا۔

وزیر آغا کی خودنوشت ''شام کی منڈیر سے'' کئی معنوں میں بے حد اہمیت کی حامل ہے۔ اس خودنوشت میں آغا صاحب نے اپنے خاندانی حالات، بچپن، تعلیم، ادبی سرگرمیوں، اپنی تخلیقی و تنقیدی کتابوں کی وجۂ تخلیق، مولانا صلاح الدین احمد اور ادبی دنیا سے رشتہ، رسالہ اوراق کی اشاعت، وزیر کوٹ، سرگودھا اور لاہور کا ادبی منظرنامہ، اپنے احباب، ادیبوں سے ملاقاتیں، باتیں، اپنے والد محترم کی دانشوری و بصیرت، بیگم بچوں کی باتیں، اپنے ملک پاکستان کی سیاسی، سماجی اور ادبی صورت حال، ادب و شاعری کا بدلتا منظرنامہ، نئے تنقیدی رویے، لاہور، دہلی، پونے، کشمیر، ممبئی کے اپنے اسفار، دنیا بھر کی باتیں، اپنے شعری و تخلیقی رویے وغیرہ کو نہایت ہی عمدہ تخلیقی نثر میں رقم کیا ہے۔

اس خودنوشت کے مطالعے کے کئی زاویے ہیں۔ سب سے اہم خوبی اس خودنوشت کی تخلیقی سحر انگیز نثر ہے۔ دوسرا اہم نکتہ اپنی تخلیقات و تصانیف کی بابت وزیر آغا کا اظہار خیال اور وضاحتی بیان ہے۔ تیسرا نکتہ

اپنے والد محترم کی وہ خاص تصویر جسے وہ بناتے ہیں یا یوں کہیے کہ ہیولا تیار کرتے ہیں اس کا مطالعہ ہے۔ چوتھا نکتہ اپنے بھانجے شمس آغا کی ادبی وفکری ہیجان انگیزی اور موت کا صدمہ ہے، پانچواں نکتہ مولانا صلاح الدین احمد سے وزیر آغا کی ملاقات اور وزیر آغا کی ذہنی تربیت ونشونما میں مولانا صلاح الدین احمد کا کردار ہے۔ چھٹا نکتہ رسالہ ادبی دنیا اور اوراق کی ادارت اور اس کے تجربات کا بیان ہے، ساتواں نکتہ اپنے احباب ورفقا کا مفصل بیان اور ادبی مخالفت کا اشارے کنائے میں ذکر ہے۔ اس طرح کے مزید کئی نکات کا بیان کیا جا سکتا ہے، لیکن میری رائے یہ ہے کہ اس خودنوشت کا سب سے غیر معمولی اور اہم نکتہ وزیر آغا کے انکشاف ذات کا عمل ہے، جس پر گفتگو کرنا لازمی ہے۔

وزیر آغا اس خودنوشت کے ابتدائی صفحات ''کچھ اس کتاب کے بارے میں'' لکھتے ہیں:

> ''جب میں نے زیرِ نظر کتاب لکھنا شروع کی تو میرا مقصود اپنی شخصیت کو نمایاں کرنا ہرگز نہیں تھا۔ مقصود فقط یہ تھا کہ اپنی اس داستانِ حیات میں دوسروں کو بھی شریک کروں جس سے میں خود تو آشنا ہوں لیکن جس سے دوسرے لوگ واقف نہیں ہیں۔ تاہم کہانی سناتے ہوئے مجھے معاً یہ محسوس ہوا کہ میں کہانی سنا نہیں رہا بلکہ 'سن' رہا ہوں۔ یکایک سامع بن جانے کے اس تجربے نے مجھ پر بہت سی ایسی باتیں منکشف کیں جو بصورتِ دیگر میری نظروں سے اوجھل رہتیں۔ بالخصوص اپنی تصانیف کے فکری پس منظر سے تو میں کہانی سنتے ہوئے ہی آگاہ ہوا۔ اب کھلا کہ میں نے اکیس (21) کتابیں تصنیف نہیں کیں بلکہ صرف 'ایک' کتاب لکھی ہے مگر ایک ایسی کتاب جو، اِن اکیس کتابوں کا حاصل جمع نہیں ہے بلکہ اپنی ایک الگ شناخت رکھتی ہے۔'' (شام کی منڈیر سے، ص8)

وزیر آغا یہ بھی لکھتے ہیں:

> ''اپنی کہانی ہر شخص سنانا چاہتا ہے۔ کیوں؟——— شاید اس لیے کہ اپنی تمام تر انکساری کے باوجود ہر شخص خود کو 'مرکزِ دو عالم' سمجھتا ہے اور چاہتا ہے کہ اپنی شخصیت کو جھاڑ پونچھ کر اس طور پیش کرے کہ وہ پُر اسرار یا کرشماتی (Charismatic) نظر آنے لگے۔'' (شام کی منڈیر سے، ص7)

وزیر آغا اپنی اس داستان حیات میں دوسروں کو بھی شامل کرتے ہیں۔ مگر ان کا سب سے انوکھا تجربہ اپنی تصانیف کے فکری پس منظر سے گزرنا، اس کے عقب میں جو عوامل کارفرما رہے ان کا بیان اور ہمیشہ سوچنے کے عمل کو نت نئے طریقے سے محسوس کرنا ہے۔ خودنوشتوں میں عام طور پر خودنوشت نگار اپنی شخصیت کے حصار میں کھو جاتا ہے اور اپنی شخصیت وادبی خدمات کو غیر معمولی طور پر بلکہ وزیر آغا کی زبان میں کرشمائی بنا کر پیش کرتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ وزیر آغا نے یہ خودنوشت لکھی نہیں ہے بلکہ ان کے اندر کے اضطراب اور ماحول و

سماج کو آنکھوں اور دل میں بسانے کے عمل نے انھیں یہ خودنوشت لکھنے پر مجبور کیا ہے۔ وزیر آغا لکھتے ہیں:

''آج سے چند سال پہلے جب مجھے ''آدھی صدی کے بعد'' کے عنوان سے ایک طویل نظم لکھنے کی سعادت نصیب ہوئی تو میں خوش تھا کہ میں نے اپنی کہانی سنا دی ہے اور اب میں مکمل طور پر آزاد ہوں۔ مگر زیادہ عرصہ نہیں گزرا تھا کہ مجھے محسوس ہونے لگا کہ میں نے ''آدھی صدی کے بعد'' میں تو صرف اپنے محسوسات کے مدوجزر کی داستان ہی قلم بند کی ہے۔ اس کے عقب میں پھیلے ہوئے ان واقعات اور حادثات کی نشاندہی نہیں کی جن کے بالواسطہ یا بلاواسطہ اثرات سے یہ کہانی مرتب ہوئی ہے۔ علاوہ ازیں میں نے اس میں فکری جزرومد کے حامل سفر کو بھی موضوع نہیں بنایا۔ لہٰذا مجھے اپنی کہانی ایک بار پھر سنانی چاہیے۔''
(شام کی منڈیر سے، ص 7)

وزیر آغا کی زندگی کی یہ کہانی نہایت دلچسپ اور عمدہ تخلیقی نثر میں لکھی گئی ہے، جسے پڑھتے وقت ایک خاص لطف آتا ہے اور قاری کا اس کے سحر سے نکلنا مشکل ہوتا ہے۔ واقعات و حادثات کے بیان میں جزئیات نگاری، باریک بینی، گہرے مشاہدے، فکر و تعقل اور وسیع مطالعے کی کارفرمائی کا اندازہ واضح طور پر کیا جا سکتا ہے۔ وزیر آغا اپنی اس خودنوشت کا آغاز جن الفاظ میں کرتے ہیں، وہ ملاحظہ ہوں، اس اقتباس کو میرے دعوے کی دلیل کے طور پر بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''دن ڈھل چکا— مگر پرندے کا سفر ابھی جاری ہے۔ بدن کا سارا لہو پروں میں سمٹ آیا ہے۔ دور افق پر سیہ درختوں کی ایک لکیر سی دکھائی دینے لگی ہے۔ بظاہر یہ خطِ شام ہے مگر میرے لیے یہ سپیدۂ سحر ہے۔ مجھے یوں لگتا ہے جیسے میں شام کی اس دہلیز کی طرف نہیں جا رہا جس سے آگے اندھی شب کا ایوان ہے اور جہاں پہنچتے ہی پر بکھر جاتے ہیں اور چراغوں کی لویں ٹمٹما کر بجھ جاتی ہیں۔ میں تو شام کی منڈیر پر اترنے کی کوشش میں ہوں جہاں سے میں طلوع ہوتی ہوئی تاروں بھری رات کا نظارہ کر سکوں گا۔ مجھے ایک دوست نے دیارِ غیر سے ایک ٹیلی سکوپ بھیجا ہے۔ چھوٹا سا ہے مگر دور کی چیزوں کو کھینچ کر اپنے قریب لے آتا ہے۔ جب یہ موصول ہوا تو میں اسی شام اپنے گھر کی چھت پر چڑھ گیا ٹیلی سکوپ کو اسٹینڈ پر فکس کیا اور رات کا انتظار کرنے لگا پھر جب رات طلوع ہوئی تو میں نے ٹیلی سکوپ کا رخ آسمان کی طرف کر دیا۔ ستارے پھڑ پھڑانے لگے۔ سیارے ہمک کر میری گود میں آ گرے اور بناتُ النعش گردوں بے نقاب ہو گئیں——— اور اب میں ہر شام زمین سے اپنا پلّو چھڑا کر آسمان کی طرف پرواز کر جاتا ہوں۔ پچھلے 64 برس سے میں اس ارضِ خاک کا 'شہری' تھا مگر اب میں آسمان کا شہری بھی ہوں———— شام، میرے لیے

ٹرمینس نہیں ہے جہاں مجھے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے رک جانا ہے بلکہ ایک جنکشن ہے جہاں سے مجھے گاڑی تبدیل کرنی ہے۔ ٹیلی سکوپ کی صورت میں نے اس گاڑی کا ٹکٹ خرید لیا ہے۔ سو میرا سفر ابھی جاری ہے۔

اس نئے سفر کی کہانی تو میں بعد میں سناؤں گا۔ پہلے اُس سفر کی بازآفرینی کرتا ہوں جو میں طے کر آیا ہوں۔ منڈیر پر سے دیکھنے کا یہی تو فائدہ ہے کہ آپ طلوع اور غروب دونوں کا نظارہ کر سکتے ہیں۔' (شام کی منڈیر سے، ص 12-11)

وزیر آغا کی نثر کی خاص خوبی اس کا پورا استعاراتی نظام، تشبیہات، کنایات، اشارات اور تاریخی و تہذیبی مٹی میں پیوست رہنے اور بسنے کے عمل سے عبارت ہے۔ وزیر آغا ایک عام انسان/ادیب نہیں تھے، وہ غیر معمولی صلاحیتوں کے مالک ایک جینیس تھے۔ شاعری، تنقید، ادبی صحافت، انشائیہ نگاری ہر میدان کے بادشاہ تھے۔ وزیر آغا نے پوری زندگی اپنی شرطوں، خواہشوں، اصولوں اور ادبی فکر و مزاج کے عین مطابق گزاری۔ وہ دایاں بازو اور بایاں بازو وغیرہ کی بندھنوں میں نہیں بندھے البتہ ان کی شاعری اور تنقید کے پیش نظر اور رسالہ اوراق کے مشمولات کے حوالے سے انھیں ہمیشہ ایک خاص نظریے کا مبلغ بھی قرار دیے جانے کی کوشش کی گئی اور ادبی مناقشے کا ایک سلسلہ تادیر قائم رہا، مگر وزیر آغا اپنے مزاج اور نظریات کے اصولوں سے بندھے رہے۔ ٹس سے مس نہیں ہوئے۔ اپنی اس خودنوشت میں وزیر آغا نے ان تمام نکات پر کھل کر گفتگو کی ہے۔ اپنی شاعری کے تعلق سے بھی بہت کچھ لکھا ہے جسے بعض لوگوں نے تفہیم و تشریح بھی کہا ہے۔ وزیر آغا اپنی پیدائش، گھریلو ماحول، خاندان، ابتدائی تعلیم کے بعد شاعری کی دیوی سے ملاقات کا ذکر نہایت ہی دلچسپ پیرائے میں کرتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

''ان ہی دنوں کی بات ہے۔ میں غالباً چھٹی جماعت کا طالب علم تھا اور گرمیوں کی چھٹیاں گزارنے وزیر کوٹ آیا ہوا تھا کہ ایک روز شاعری کی دیوی کا آنچل مجھ سے مس ہوا۔ ہوا یہ کہ میں حویلی کے دروازے میں کھڑا تھا کہ یکا یک ایک عجیب سے آہنگ نے مجھے اپنی گرفت میں لے لیا ——— بالکل جیسے باز یا شکرا چڑیا کو اپنے پنجوں میں دبوچ لیتا ہے اس وقت میری عمر بارہ برس کے لگ بھگ ہوگی۔ بلوغت کے آثار نظر آرہے تھے لیکن یہ بلوغت ابھی جسم پر نمودار نہیں ہوئی تھی۔ بلکہ اندر سے ٹھونگیں مارنے لگی تھی۔ یقیناً شعری آہنگ کا رگوں اور شریانوں میں چہکتے بولتے ہوئے لہو سے کوئی گہرا تعلق ہے۔ بچپن میں جب یہ لہو ابھی گرم نہیں ہوتا اور بڑھاپے میں جب یہ لہو ٹھنڈا پڑ جاتا ہے تو شعری آہنگ سے تعارف حاصل نہیں ہوتا۔ ممکن ہے لہو کے مد و جزر ہی کا دوسرا نام شعری آہنگ ہو اور یہ شعری آہنگ اپنے اظہار کے لیے انسان کی شخصیت کو استعمال کرنے کا عادی ہو۔ اگر وہ

ہاتھ کی انگلیوں میں مرتکز ہو جائے تو انسان کو مصور یا بت تراش بنا دے، گلے میں بولنے لگے تو وہ موسیقار بن جائے اور زبان کی نوک سے ٹپکنے لگے تو وہ شاعر قرار پائے۔ یہی شعری آہنگ ہزار دوسرے پیکروں میں بھی سما سکتا ہے۔ میرے معاملے میں اس نے نوک زبان سے ٹپکنا مناسب سمجھا۔ چنانچہ میں حویلی کے صدر دروازے کی دہلیز میں کھڑے ہو کر تک بندی کرنے لگا۔ یعنی زبان نثر کے بجائے شاعری میں باتیں کرنے لگی۔'' (شام کی منڈیر سے، ص 27-26)

شعری آہنگ کی داخلی کیفیات اور اس کے مخفی و پوشیدہ نکات کی وضاحت وزیر آغا جس اسلوب نگارش میں کرتے ہیں آپ نے ملاحظہ فرمایا۔ حقیقت یہ ہے کہ اپنی زندگی کے ہر خاص پل اور ادبی سرگرمیوں و ریاضتوں کا ذکر وزیر آغا اپنی خودنوشت میں نہایت خوب صورت اسلوب میں تفصیل سے کرتے ہیں، جس کے مطالعے کے وقت قاری اس سحر انگیز اور دلکش نثر سے سرشار ہو جاتا ہے، ہر واقعے سے اس کی دلچسپی بڑھنے لگتی ہے، وہ جادوئی نثر میں کھو جاتا ہے مگر اس مطالعے کے درمیان اس کی ملاقات علم کے سمندر سے بھی ہوتی ہے جس کی ٹھاٹھیں مارتی موجیں اسے شرابور کر دیتی ہیں۔ اس عہد کی ادبی فضا کے علاوہ مغربی ادب، یونانی ادب، مشرقی تہذیب، ہندوستان کے مذاہب وثقافت اور رسوم ان سب سے اس کی ملاقات ہوتی ہے۔ وزیر آغا کا کمال یہ ہے کہ وہ سبک انداز میں اپنی دلچسپ داستان کو بیان کرتے ہیں مگر اس داستان کے بھید کو جاننا بھی کم دلچسپ نہیں۔ وزیر آغا سمندر میں غوطہ لگانے والے ادیب ہیں چھوٹی ندیوں میں تیرنے والے کوئی معمولی تیراک نہیں۔ انھیں اور ان کی داستانِ حیات کو سمجھنے اور جاننے کے لیے اسی وژن کی ضرورت ہے۔ شعری آہنگ کے بعد اس خودنوشت کو لکھتے لکھتے اچانک چند جملے تخیل اور آزاد تلازمۂ خیال کے تعلق سے ان کی نوکِ قلم پر آ جاتے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیں:

''برسوں بعد گھڑ سواری کے اس تجربے نے مجھ پر یہ بات منکشف کی کہ اگر اسپِ تخیل مطلق العنان ہو تو شاعری آزاد تلازمۂ خیال سے آگے نہیں جاتی۔ اگر تخیل کی باگ آگہی کے ہاتھ میں ہو اور وہ اس چال سے آوارہ خرامی کے عنصر کو منہا کر سکے تو اعلیٰ شاعری کی آمد کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے مگر یہ تو بعد کی بات ہے۔'' (شام کی منڈیر سے، ص 48)

وزیر آغا نے اپنی تنقیدی کتابوں اور اوراق کے اداریوں میں ان ادبی نکات پر بارہا گفتگو کی اور اپنے نظریۂ فن کی وضاحت بھی کی ہے مگر خودنوشت لکھتے وقت جب دقیق موضوعات کا سامنا ہوتا ہے تو وہ انھیں کس طرح پانی کرتے ہیں اور اپنے ادبی مسلک ونظریے پر مضبوطی سے قائم رہتے ہیں اس کی متعدد مثالیں اس کتاب میں موجود ہیں جنھیں پڑھنے کے بعد وزیر آغا کی ذات کا انکشاف بھی ہوتا ہے۔ وزیر آغا کی خاص انفرادیت یہ ہے کہ وہ مطالعے سے کہیں زیادہ اپنے اطراف و جوانب میں رونما ہونے والے واقعات اور ان کی جزئیات پر

گہری نظر رکھتے ہیں اور اپنے تخیل سے ان عوامل کی روشنی میں ایک نئی دنیا خلق کرتے ہیں۔ایک دلچسپ واقعہ اور اس کے بعد وزیر آغا پر اس کے پڑنے والے اثرات کو آپ ملاحظہ فرمائیں:

''میں صبح پانچ بجے اٹھتا جلدی جلدی ناشتہ کر کے اور فل بوٹ پہن کر کھیتوں میں نکل جاتا، وہاں لوگ پہلے سے موجود ہوتے۔میں فیتہ ہاتھ میں لیے کھیتوں اور سڑکوں اور کھالوں کے بل نکال نکال کر انھیں سیدھا کرنے کے عمل میں جُتا رہتا۔نہ جانے مجھ میں اتنی ہمت کہاں سے آگئی تھی کہ میں 120 درجۂ حرارت میں بھی سر پر سولا ہیٹ رکھے، سارا سارا دن کھیتوں میں کام کرتا رہتا۔جلد ہی الّھڑ دھرتی کے نین نقش سنورنے، پھر شوخ سے شوخ تر ہونے لگے اور میرے قطعۂ زمین کے اندر سے زرعی فارم کی ہیئت لپک کر باہر آ گئی۔انھیں دنوں میں نے ایک بار لاہور میں زوبی کو کام کرتے دیکھا تھا۔وہ چند روز ادبی دنیا کے دفتر میں بھی آتا رہا تا کہ مولانا صلاح الدین احمد صاحب کا مجسمہ بنا سکے۔پہلے تو اس کے ہاتھ تا دیر مٹی کے ایک بڑے سے گولے کو سہلاتے، تھپتھپاتے رہے اور پھر یکا یک اس گولے پر مولانا کے چہرے کے نقوش ابھرنے لگے اور دیکھتے ہی دیکھتے چکنی مٹی کا گولہ مولانا کے چہرے میں تبدیل ہو گیا۔اس وقت مجھے یوں لگا جیسے مولانا کا چہرہ مٹی کے گولے کے اندر کہیں موجود تھا۔زوبی نے تو فقط فاضل مٹی کو ہٹا کر مولانا کا چہرہ دریافت کر لیا تھا۔تخلیقی عمل کے اس طریق کار نے مجھے بہت متاثر کیا اور ادب اور آرٹ کے سلسلے میں مجھ پر اس بات کو واضح کیا کہ فن کار کوئی نئی چیز تخلیق نہیں کرتا بلکہ چیزوں کے درمیان ایک نیا ربط دریافت کرتا ہے۔اس کی بہترین مثال تشبیہ ہے جو دو چیزوں کے درمیان اس رشتے کو سطح پر لاتی ہے جو ہر چند کہ پہلے سے موجود تھا لیکن نظر نہیں آ رہا تھا۔کافی عرصہ تک تخلیقی عمل کا یہ پیٹرن مجھ پر مسلط رہا لیکن 1970 کے لگ بھگ جب میں نے اپنی کتاب ''تخلیقی عمل'' لکھی تو عملِ تخلیق کا ایک بالکل نیا روپ مجھ پر منکشف ہوا۔(شام کی منڈیر سے، ص 98-97)

''تخلیقی عمل'' کی تصنیف کا یہ راز اور داخلی کیفیت وتصور یقیناً دلچسپ ہے۔البتہ 120 درجۂ حرارت ہمیں چونکنے پر مجبور کرتا ہے۔ممکن ہے اس میں کچھ سہو ہو گیا ہو۔وزیر آغا نے اپنی زندگی کا بیشتر حصہ گاؤں میں بسر کیا۔کھیتوں، دہقانی زندگی، وہاں کے چرند و پرند، پیڑ پودوں سے انھیں غیر معمولی دلچسپی تھی۔بلکہ حقیقت یہ ہے کہ وہ اُن میں رچے بسے تھے۔روشنیوں میں ڈوبے شہر لاہور میں بھی انھوں نے چند برس گزارے مگر بڑے شہر کے داخلی کردار سے وہ کبیدہ خاطر ہوئے، گاؤں کی معصومیت اور بھولا پن انھیں بہت بھاتا تھا۔یہ الگ بات ہے کہ وزیر آغا نے اپنی ہی زندگی میں گاؤں کو تیزی سے بدلتے ہوئے بھی دیکھا۔اکثر ترقی تہذیب کو نگل جاتی ہے اس کے چشم دید گواہ وزیر آغا تھے۔مگر پھر بھی ہر حال میں وزیر کوٹ انھیں عزیز تھا۔سرگودھا انھیں پسند تھا۔اس کی ایک داستان وزیر آغا کی زبانی ملاحظہ فرمائیں:

''شادی کے بعد جب میں گاؤں میں قیام پذیر ہوا تو دھرتی کے لمس سے آشنا ہوا تھا اس تجربے نے مجھے نہ صرف لنگر انداز ہونے کا موقع فراہم کیا بلکہ دھرتی کے بے پناہ حسن کو بھی مجھ پر آئینہ کر دیا۔ اصلاً یہ رشتہ جذباتی نوعیت کا تھا۔ میں اپنی پانچوں حسّیات کی مدد سے دھرتی کو دریافت کر رہا تھا مگر اس کی نوعیت بہر حال مادی تھی۔ پھر جب میں نے سرگودھا پہنچنے کے بعد اپنی ذات کے اندر سفر شروع کیا تو دوبارہ ''دھرتی'' سے ایک اور سطح پر منسلک ہو گیا۔ پہلے میں دھرتی کی قوسوں اور دائروں، اس کی خوشبوؤں اور رنگوں اور آوازوں سے آشنا ہوا تھا۔ اب میں دھرتی کے نقوشِ قدم کی تلاش میں منہمک ہوا۔ مجھے محسوس ہوا کہ نہ صرف دھرتی بجائے خود سورج کے گرد اربوں سالوں سے سفر کر رہی ہے بلکہ اس کے وجود میں اس سفر کی روئیداد بھی دفن ہے اس روئیداد کو دھاتوں اور چٹانوں کے علاوہ متحجر ات میں پڑھا جا سکتا ہے لیکن اس کے علاوہ یہ روئیداد انسانوں کی پوری تاریخ تہذیب کی صورت میں بھی موجود ہے اور اس تاریخِ تہذیب کو آثارِ قدیمہ کے مطالعہ کے علاوہ خود انسانی سائکی کے مطالعہ سے بھی سامنے لایا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں مجھے ینگ کا ''اجتماعی لاشعور'' ایک نہایت زرخیز تصوّر نظر آیا۔ زمین اگر اپنی کوکھ میں اپنی ساری داستان چھپائے ہوئے ہے تو انسان کی سائکی میں بھی اس کے جملہ نسلی تجربات متحجر ات کی صورت میں موجود ہوں گے۔ اگر ایسا ہے تو پھر شاعری جو انسان کے اندر کی دنیا کو مَس کرنے پر قادر ہے، ان متحجر ات کے وجود سے بھی یقیناً آشنا ہو گی۔ معاً مجھے خیال آیا کہ شاعری کے اعلیٰ یا ادنیٰ ہونے کا فیصلہ تو ہمارا ذوقِ نظر کرتا ہے۔ مگر شاعری کے عمق کا اندازہ لگانے کے لیے قاری کو کچھ دوسرے ذرائع بھی درکار ہیں۔ مثلاً اگر شاعری میں آرکی ٹائپل امیجز ARCHETYPAL IMAGES موجود ہوں تو قاری ان کی وساطت سے نہ صرف یہ جان سکتا ہے کہ شاعر نے انسانی سائکی کی کن تہوں کو مَس کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے بلکہ وہ ان کی مدد سے انسان کی ثقافتی تاریخ کو بھی از سرِ نو مرتب کر سکتا ہے۔ بس یہی وہ خیال تھا جس نے مجھے شاعری کے مطالعہ سے شاعر کی شخصیت کو دریافت کرنے اور شخصیت کے ذریعے ثقافتی تناظر کو طشت از بام کرنے کی طرف راغب کیا اور میں ایک لمبے سفر پر روانہ ہو گیا۔ اس سلسلے میں میں نے پہلا مضمون ''دھرتی پوجا کی ایک مثال— میرا جی'' لکھا اور کچھ ہی عرصہ بعد اُردو شاعری کا مزاج لکھنے کی طرف متوجہ ہو گیا۔

''دھرتی پوجا کی ایک مثال— میرا جی'' لکھتے ہوئے مجھ پر اس بات کا انکشاف ہوا کہ میرا جی اس برصغیر کی دھرتی کے عشق میں گرفتار ہے۔ مگر اس کی ''دھرتی پوجا'' بت پرستی کی صورت میں نہیں ہے۔ اس نے تو اپنی دھرتی کے ثقافتی تناظر کو جی جان سے چاہا

ہے اور اس کی ثقافتی کروٹوں کو خود میں پوری طرح سمو لیا ہے۔ چنانچہ اس کے ہاں گوتم کی شخصیت، ویدانت کا زاویہ نگاہ اور ویشنو بھگتی تحریک۔ یہ سب محض مطالعہ اور اکتساب کی حد تک موجود نہیں ہیں بلکہ اس کا سارا شعری باطن اپنی امیجری اور لفظیات سمیت اس ثقافتی تناظر سے ایک گہری جذباتی وابستگی کا آئینہ دار ہے۔'' (شام کی منڈیر سے، ص 151-149)

ہندوستان کے ثقافتی تناظر میں تحریر کردہ ''دھرتی پوجا کی ایک مثال—میرا جی'' وزیر آغا کی ایک بیش قیمت تصنیف ہے۔ شاعری ہو یا تنقید وزیر آغا کسی بھی موضوع کو اوڑھتے نہیں تھے خود پر مسلط بھی نہیں کرتے تھے، کسی خارجی دباؤ میں کسی موضوع کے ساتھ انصاف نہیں کیا جا سکتا جب تک کہ داخلی قوت اور خواہش کی کارفرمائی نہ ہو۔ اس کی عمدہ مثال وزیر آغا کی کتاب ''اردو شاعری کا مزاج'' بھی ہے۔ جسے انھوں نے ہومر کی ''اوڈیسی'' سے تعبیر کیا ہے۔ اس کا انکشاف وزیر آغا جن الفاظ میں کرتے ہیں۔ وہ ملاحظہ ہو:

''اردو شاعری کا مزاج'' میرے لیے ایک اوڈیسی بھی تھی —— میں ایک تاریک خطے کا سفر کرنے لگا تھا اور ہر شے مجھے ہیولوں کی صورت میں دکھائی دے رہی تھی۔ البتہ جب میں قریب جاتا اور اس مشعل کی روشنی میں ان پر ایک نظر ڈالتا جو میں نے اولمپک کے کھلاڑی کی طرح اٹھا رکھی تھی تو ہیولے خاکوں میں اور خاکے تصویروں میں ڈھلنے لگتے۔ یہ مشعل ایک تمثیل تھی جسے میں نے کھل جا سم سم کے طور پر بھی استعمال کیا اور جس کی مدد سے میں نے ان تالوں کو کھولنے کی کوشش کی جو قدم قدم پر میرے راستے میں اُبھر آئے تھے۔ تمثیل فقط یہ تھی کہ عورت (دھرتی) مرد کی محبت کو ایک بیج کی طرح اپنے دل میں اگاتی ہے جس کے نتیجے میں وہ دو حصوں (ماں اور بچہ) میں بٹ جاتی ہے۔ بچہ ماں کا ہاتھ تھام کر چلتا ہے تا کہ بھرے میلے میں گم نہ ہو جائے مگر پھر ایک روز جب بچہ جوان ہو کر ایک منفرد اکائی میں ڈھل جاتا ہے تو ماں سے اپنا ہاتھ چھڑا لیتا ہے مگر ماں سے جدا نہیں ہوتا۔ اب ماں کو وہ ایک بت کی طرح اپنی ذات کے اندر بٹھا لیتا ہے اور ہر بحرانی صورت حال میں اس سے مدد طلب کرتا ہے۔ مجھے اس تمثیل کی روشنی میں گیت کی نمو اس وقت دکھائی دی جب عورت کے دل میں محبت کا بیج اُگتا ہے۔ غزل کی اس وقت جب ماں اور بچہ کی دوئی اور انسلاک وجود میں آتا ہے اور نظم کی اس وقت جب بچہ جوان ہو کر ''ماں'' کو اپنی ذات میں سمو لیتا ہے۔ اب میرے لیے سوال یہ تھا کہ کیا اس برصغیر کی ثقافتی تاریخ بھی اس تمثیل کی توثیق کرتی ہے یا نہیں؟ بس میں یہی ایک سوال لے کر چلا۔ میں نے پروٹو آسٹرو لائیڈ PROTO-AUSTRALOID اور نیگرائڈ NEGROID اور پھر دراوڑیوں اور آریاؤں کی آویزش اور انضمام میں ان تینوں اصناف شعر کے مقام کو متعین کرنے کی کوشش کی اور ضمناً اس ثقافتی تناظر کی نسبت سے جس میں ہر صنف شعر کا جنم ہوا تھا، اُس کا مزاج بھی متعین

کیا۔ میری یہ اوڈیسی تقریباً ساڑھے چار سو صفحات پر پھیلی ہوئی کتاب ''اُردو شاعری کا مزاج'' کا موضوع ہے۔'' (شام کی منڈیر سے،ص155)

تہذیب وثقافت کو وزیرآغا کی تخلیق وتنقید میں مرکزی درجہ حاصل ہے۔ اپنی اس خودنوشت میں وزیر آغا نے اپنی زندگی کے ہر ورق پر روشنی ڈالی ہے۔ انھوں نے اپنی ابتدائی غربت اور بے ہنگم زندگی کی داستان کو بھی اور لاہور، سرگودھا اور وزیرکوٹ کی اپنی کوٹھیوں میں کروفر سے بھری زندگی کے ایام کا نقشہ بھی دلچسپ اور موثر پیرائے میں پیش کیا ہے۔ زندگی اور دنیا کے فلسفے کو بھی بیان کیا ہے۔ جدید افکار وخیالات اور نظریات ہوں یا انسانی زندگی کی بربریت—وزیرآغا کا دل زخمی ہوتا ہے کلیجہ چھلنی ہوتا ہے۔ ان پر دکھوں کا پہاڑ ٹوٹ پڑتا ہے۔ اپنے ان دکھوں کا اظہار وہ اپنے مخصوص استعاراتی اور رمزو کنائے کی زبان میں کرتے ہیں۔ کبھی نثر انھیں بھاتی ہے تو کبھی شاعری۔ اظہار کا وسیلہ وہ دونوں کو یکساں طور پر بناتے ہیں۔ اس خودنوشت میں انھوں نے اپنی کئی نظموں کے شانِ نزول اوران کے داخلی احساسات کا اظہار اپنی اس خودنوشت میں کیا ہے۔ اسرائیلی جارحیت پر ان کی ایسی ہی ایک نظم ''لاوا'' ہے۔ اس نظم کی آمد کے اسباب، داخلی کیفیات اور نظم بھی ملاحظہ ہوں:

''ان نظموں میں سے دو یعنی ''لاوا'' اور ''اندھی کالی رات کا دھبہ'' مجھے خاص طور پر بہت عزیز تھیں۔ وجہ یہ کہ ان کا نہایت گہرا تعلق باہر کی زندگی کے بعض واقعات اور ان کے نتیجے میں میرے اندر پیدا ہونے والے احساسات کے مدو جزر سے تھا۔ ''لاوا'' کی تخلیق کی محرک اسرائیلی جارحیت تھی۔ اسرائیلیوں نے جس بے رحمی اور سنگ دلی کا مظاہرہ کیا تھا اس نے نازیوں کی یاد تازہ کردی تھی۔ انھوں نے نہ صرف فلسطینیوں کو بے گھر کرکے ان کا مستقبل تاریک کردیا تھا بلکہ ان کے کیمپوں پر لگاتار بمباری کرکے فلسطینی بچوں اور عورتوں کا قتل عام بھی کیا تھا۔ یہی نہیں انھوں نے فلسطینیوں کے حق میں آواز اٹھانے والے ملکوں بالخصوص شام اور مصر کو بھی اپنی جارحیت کا نشانہ بنایا تھا۔ میں اخبارات میں یہ سب کچھ پڑھتا تو محسوس کرتا کہ میں خود وہ فلسطینی ہوں جسے پرومیتھس کی طرح پہاڑ کی ایک چٹان کے ساتھ زنجیروں کی مدد سے جکڑ دیا گیا ہے اور ایک وحشی پرندہ بلا روک ٹوک میرے جسم سے گوشت کی بوٹیاں نوچ نوچ کر کھا رہا ہے۔ انہی دنوں اسرائیل کے کسی سیاست دان نے (ٹھیک سے نام یادنہیں) کچھ اس طرح کا بیان دیا جیسے کہہ رہا ہو کہ اسے فلسطینیوں کے ساتھ ہمدردی ہے۔ یہ بیان مگر مچھ کے آنسو بہانے کی ایک صورت تھی۔ مجھے یہ بیان پڑھ کر بہت تکلیف ہوئی۔ میں سوچنے لگا کہ ظالم ظلم بھی کرتا ہے مگر ساتھ ہی آنسو بہا کر اپنی دردمندی سے ساری دنیا کو متاثر کرنے کی بھی کوشش کرتا ہے۔ عجیب بات ہے! کئی روز تک میں ایک انوکھے کرب میں مبتلا رہا۔ پھر اچانک نظم ''لاوا'' تخلیق ہوئی تو مجھے اس کرب سے رہائی ملی۔ نظم یہ تھی:

فضاؤں میں اُڑتے ہوئے تُو نے دیکھا
میں ایک بانجھ پتھر پہ ریشم کی ڈوری میں جکڑا پڑا تھا
مرے گرد تازہ لہو کی گھنی بُو نے
اک دائرہ بُن لیا تھا!
مجھے تونے دیکھا
تو اپنی مڑی چونچ کھولی
پروں کو سمیٹا
بھیانک سا اک قہقہہ
گرم لاوے کی صورت ڈھلانوں سے لڑھکا
جلی گھاٹیوں میں مچلنے لگا
راستے راکھ سے اٹ گئے
بوڑھے سورج کی ٹوٹی ہوئی قاش پر
سرخ آندھی کی بے حس رداتن گئی
وقت پتھرا گیا

سنا ہے تُو اب کہہ رہا ہے
ترے دل میں ٹھہرا ہوا آنسوؤں کا سمندر
تری آنکھ کے سنگ لرزاں سے چشمے کی صورت اُبلنے لگا ہے
سنا ہے —— مگر تو نہیں جانتا ہے
مرے جسم پر تو نے جو گرم لاوا انڈیلا تھا
اب منجمد ہو چکا ہے!!

(شام کی منڈیر سے، ص174-175)

متعدد تنقیدی اور شعری مجموعوں کے مصنف و خالق وزیر آغا کی زندگی کی یہ داستان ''شام کی منڈیر سے'' ایک غیر معمولی تصنیف ہے۔ اردو میں خودنوشتوں کا ایک سیلاب ہے، جن میں چند خودنوشتیں یقیناً بے حد دلچسپ اور منفرد حیثیت کی حامل ہیں مگر میں اس خودنوشت کے بارے میں صرف اتنا کہنا چاہوں گا کہ ؎

آفاق را گردیدہ ام، مہر بتان وزیدہ ام
بسیار خوبان دیدہ ام، اما تو چیز دیگری

سرورالہدیٰ

# وزیرآغا اور ساختیات کے مباحث

ساختیات کے مباحث پرانے ہو چکے ہیں۔ پس ساختیات پر بھی اتنا وقت گزر چکا ہے کہ اسے بھی اب نیا ڈسکورس تو نہیں کہا جا سکتا۔ایک قاری کی حیثیت سے ساختیات اور پس ساختیات میں کسی کی دلچسپی نہ صرف باقی رہ سکتی ہے بلکہ وہ ان میں سے کسی پر اصرار بھی کر سکتا ہے۔صورت حال یہ ہے کہ بہت کم لوگوں نے ان مسائل پر غور کیا ہے۔غور کرنا تو بڑی بات ہے اطلاعات کی سطح پر بھی اگر ساختیات اور پس ساختیات سے متعلق تحریروں کو پڑھا جاتا تو صورت حال مختلف ہوتی۔اردو میں ایسے قارئین کی تعداد اچھی خاصی ہوگی جن کی آگہی اور بصیرتیں وزیرآغا کی تحریروں کا اہم کردار ہے۔ان مسائل کے تعلق سے چند اصطلاحیں بھی جو اردو میں رائج ہوئیں وہ بھی وزیرآغا کی غور وفکر کا نتیجہ ہیں۔وزیرآغا کی کتاب ''معنی اور تناظر'' نئے تصورِ لسان اور نئے تصورِ معنی سے متعلق ہے۔یہ مضامین الگ الگ وقتوں میں لکھے گئے مگر فکری اور نظریاتی طور پر ان میں ایک رشتہ سا قائم ہوتا گیا۔انھوں نے ابتدا ہی سے اپنی ادبی اور تنقیدی فکر کو زمینی حقائق سے قریب رکھنے کی کوشش کی۔مٹی اور زمین کے بارے میں اتنا سوچا ہے کہ زمین اور مٹی سے وابستہ حقائق زمینی سطح سے بلند ہوتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔زبان اور معنی کہ نئے مباحث چاہے جتنے نئے ہوں، وزیرآغا کے یہاں وہ ایک فکری تسلسل کا پتا دیتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ انھوں نے ساختیات اور پس ساختیات کے مسائل کو پرانے افکار و نظریات کی روشنی میں بھی دیکھا ہے۔نظریے کا اپنا کوئی وقت ہو سکتا ہے اور وہ وقت کبھی کسی قاری کا بھی ہو سکتا ہے۔قاری کا اپنا وقت کسی متن کے ساتھ چاہے وہ تنقید ہی کیوں نہ ہو ماضی سے رشتہ قائم کر سکتا ہے۔ساختیات میں دلچسپی اس وقت بھی قائم رہ سکتی ہے جب کوئی قاری یہ محسوس کرے کہ وہ ساخت شکنی کے عمل سے گزر رہا ہے۔ساخت شکنی کا عمل متن کے اندر جاری رہتا ہے اور باشعور قاری اس کیفیت کو محسوس کر سکتا ہے۔وزیرآغا کی تنقید نئی ہونے کے باوجود روایت سے وابستہ دکھائی دیتی ہے۔ساخت کا ذکر ان کے یہاں بہت پہلے سے موجود ہے۔وہ پہلے نقاد ہیں جنھوں نے اردو شاعری کی تہذیبی جڑوں کی گہری ساخت تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی۔''اردو شاعری کا مزاج'' ایک معنی میں وزیرآغا کی تنقیدی فکر کا بنیادی مزاج بھی ہے۔وہ غزل اور گیت کی گہری ساخت کی تلاش میں جتنی دور تک گئے، اس کی دوسری مثال ان کے معاصرین کے یہاں دکھائی نہیں دیتی۔فطرت کا ایک حوالہ جنگل ہے، جنگل کی تراش خراش کا عمل فنکار کی فنکاری سے مشابہ ہے۔وزیرآغا جنگل کے خودرو پودے

کو زبان کے فطری نظام کی طرح دیکھتے ہیں۔ یہ نظام اپنی جگہ قائم رہتا ہے اور فنکار نئی زندگی کے آثار پیدا کر دیتا ہے۔ وزیر آغا! معنی اور تناظر کے تعلق سے وقت کے یک زمانی اور دوزمانی تصور کو بھی زیر بحث لے آتے ہیں۔ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ جب مغرب میں کوئی نظریہ دم توڑ چکا ہوتا ہے تو ہم اسے قبول کر رہے ہوتے ہیں۔ اس سوال کے پیچھے وقت کا وہ شعور ہے جو کیلنڈر کی تاریخوں کے ساتھ تحریک پا کر وجود میں آیا ہے۔ انھوں نے کئی موقعوں پر لکھا ہے کہ کوئی نظریہ مرنہیں جاتا۔ حالات اسے کبھی حاشیہ پر لے آتے ہیں تو کبھی انھیں مرکزیت حاصل ہو جاتی ہے۔ اس عمل میں وہ وقت بہت اہم ہے جو کسی لسانی اور تہذیبی معاشرہ کا حال ہے۔ یہ حال ماضی سے رشتہ استوار کر سکتا ہے یا ماضی کو حال سے غیر منطقی طور پر وابستہ کر سکتا ہے۔ وزیر آغا کو اشیا کی ساخت سے گہری دلچسپی ہے۔ کوئی مرکز اپنی مرکزیت پر اصرار کرتا ہے مگر اسے خطرہ لامرکز ہو جانے کا ہے۔ اصرار کرنا اس کا حق ہے لیکن جو قوت اس کی راہ میں خطرہ ہے وہ بھی اپنی جگہ فعال رہتی ہے۔ کبھی یہ فعال قوت، مرکز سے مات کھا جاتی ہے تو کبھی مرکز کی ہار ہو جاتی ہے۔ یہ کھیل متن میں داخلی سطح پر جاری رہتا ہے۔ ''معنی اور تناظر'' ایک مضمون کا عنوان ہے جسے کتاب کا عنوان بنایا گیا ہے۔ لیکن یہ دونوں لفظ کتاب کے مختلف مضامین میں فکری طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ یہ دو لفظ نہ صرف وزیر آغا بلکہ گزشتہ دہائیوں کی نظریاتی تنقید کی بھی نمائندگی کرتے ہیں۔ انھوں نے مضمون کی ابتدا میں فن کو قوس کے ساتھ اور غیر فن کو لکیر کے ساتھ رکھ کر دیکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

> ''لکیر کی جہت مستقیم ہے۔ لہٰذا کچھ پتا نہیں کہ یہ کس منزل تک لے جائے گی۔ لے بھی جائے گی کہ نہیں۔ لیکن قوس میں خم ہے، موڑ ہے، اپنے ازل کی طرف لوٹنے کا انداز ہے۔ اس کی منزل خود اس کے اندر موجود ہے کیوں کہ یہ ہمہ وقت اپنی ہی جانب لوٹ رہی ہوتی ہے۔'' (معنی اور تناظر، وزیر آغا صفحہ 15)

اپنی طرف لوٹ کر آنے کا مطلب اپنی دنیا کو محدود کرنا نہیں ہے بلکہ امکانات کو تلاش کرنا ہے۔ یہ اپنی ذات اس کی منزل ہے جو نئی منزلوں کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ وزیر آغا کے ذہن میں سائنسی ایجادات اور سائنس سے وابستہ تصورات بھی ہیں۔ اپنی طرف لوٹ کر آنا زبان اور فطرت کا بلکہ زبان کی فطرت کا وہ نظام ہے جو مستقل طور پر قائم ہے۔ اس کی موجودگی تحریر کے لیے ایک خطرہ ہے۔ یعنی تحریر اسی فطری نظام کی پابند ہوگی جو ریشوں کی صورت میں موجود ہے۔ ریشوں کا ایک سلسلہ ہے جس کی گرفت سے کوئی باہر نہیں۔ وزیر آغا کے ذہن میں داخل اور خارج کا جو مفہوم ہے وہ دونوں کو ایک دوسرے سے منقطع تو کرتا ہے مگر ایک کا وجود دوسرے کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

> ''خارج بھی دراصل داخل ہی کا ایک رنگ ہے بلکہ خارج بجائے خود وہ داخل ہے جو صورت پذیر ہو چکا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ظاہر غائب کی ضد نہیں بلکہ غائب کی توسیع اور تجسیم ہے۔ دوسری طرف انسان کو سزا یہ ملی کہ اسے قوس سے محروم کر کے لکیر کے

سپرد کر دیا گیا چنانچہ اس کا مقدر ایک معنی کا مطیع ہونا قرار پایا۔مگر انسان نے اس پابندی کو قبول کرنے کے دوران بھی گائے ماہے اس سے آزاد ہونے کی کوشش کی۔''(ایضاً صفحہ 16،15)

جو باہر ہے وہ اندر کا ایک ایسا اظہار ہے جسے مناسب وقت میں باہر آنا تھا۔زندگی اور کائنات کو داخل قرار دینا اور پھر اس کے خارجی اظہار کو داخلی بتانا، ایک ایسی منطق ہے جو مادی زندگی یا مادی صورت کو بھی داخلی بنا دیتی ہے۔لکیر کے سپرد ہونے کا مطلب ایک معنی اور ایک معنی کے رنگ پر اکتفا کر لینا ہے۔کائنات کا لفظ بار بار وہ استعمال کرتے ہیں اور انھیں کہکشاں اور بلیک ہول کا خیال آتا ہے۔ہر کہکشاں اپنے محور پر گردش میں ہے۔وہ کائنات کے اس سفر کو ختم نہ ہونے والا طواف قرار دیتے ہیں۔ایک ایسے مرکز کی طرف اس کا سفر جاری ہے جو دکھائی نہیں دیتا۔یہاں بھی وہ کائنات کے سفر کو باہر کی طرف بتاتے ہیں لیکن ان کا خیال ہے کہ یہ سفر سیدھی لکیر کے بجائے قوسوں کی صورت میں موجود ہے۔وہ لکھتے ہیں

''دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ چکر سا لگا کر سورج کے قریب تو آتے ہیں مگر اس کے روشن ہالے کو چھو کر لوٹ بھی جاتے ہیں۔اگر وہ کبھی اس ہالے کو توڑ کر اندر آ جائیں تو سورج کی تمازت میں جل کر راکھ ہو جائیں۔صوفی راکھ ہو جانے کے اس عمل کا والہ وشیدا ہے اور اسی لیے اسے پروانے کی تمثیل بہت عزیز ہے۔مگر فنکار طواف کا دل دادہ ہے، چھو کر اور یوں خود کو منور کر کے لوٹ جانے کا متمنی ہے تاکہ بار بار آ سکے۔اسے وصال سے زیادہ love play عزیز ہے''(ایضاً صفحہ 16)

وصال کے بعد ملاقات کی خواہش پیدا ہو سکتی ہے۔یہاں وزیر آغا جس کھیل کا ذکر کر رہے ہیں اس سے مراد بار بار متن کے دائرے میں آنا ہے۔ضروری نہیں کہ وصال ملاقات کی تجدید کا وسیلہ بھی ہو۔وزیر آغا پہلے ہی عمودی اور افقی جیسے الفاظ استعمال کر چکے ہیں۔لکیر کا اپنے امکانات کو ختم کر لینا اس کی زندگی کا ٹھہراؤ ہے۔جہاں زمین اور آسمان ملتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، وہ وسعت کا کوئی اور تصور پیش کرتے ہیں۔حیات اور کائنات کے بکھرے ہوئے حقائق دراصل امکانات ہیں۔مصنف کا باطن ان کی نگاہ میں بہت اہم ہے۔اس کی تعمیر اور تشکیل میں مختلف داخلی اور خارجی قوتیں کارفرما ہوتی ہیں۔بنیادی طور پر ایک ایسا اظہار ہے جو کسی حقیقت کی جانب اشارہ کرتا ہے۔اس پر فنکار یا قلمکار کا اپنا دستخط ہے جس سے اس کی پہچان ہوتی ہے۔لیکن یہ پہچان دھندلی بھی ہو جاتی ہے اور اس کی خبر فنکار کو دیر سے ہوتی ہے اور کبھی نہیں ہو پاتی۔وزیر آغا ایک معنی کو کسی فن کے لیے اس کی کمزوری بتاتے ہیں۔معنی کا کثیر ہونا اس کی طاقت ہے۔انھیں اس کا خیال نہیں آتا کہ ایک معنی بھی کبھی بہت اہم ہو جاتا ہے۔ایک معنی کثیر معنی کا بدل تو نہیں مگر یہ مخصوص صورت حال میں بہت اہم ہے۔یہ اور بات ہے کہ اس ایک معنی کی معنویت خاص سیاق میں ہی روشن ہوتی ہے۔ایک معنی اتنا غیر متحرک اور سپاٹ نہیں کہ

گزرتے وقت کے ساتھ یہ بالکل تبدیل نہ ہو۔ایک معنی کا سفر دوسرے معنی کی ضد ہوسکتا ہے،لیکن اس میں ایک ایسا علاقہ بھی ہے جو اختلاف کے باوجود اجتماع کا ہے۔وزیر آغا کثیر المعنویت کے بغیر فن کا تصور نہیں کر سکتے۔وہ کاروباری دستخط کو زندگی کی ایک سچائی قرار دینے کے باوجود اسے منقلب ہوتا ہوا بھی دیکھنا چاہتے ہیں۔کاروباری دستخط اگر کاروباری دستخط ہی بن کر رہ جائے تو یہ دستخط کرنے والے کی ملکیت کے علاوہ کچھ اور نہیں ہوسکتا۔وہ لکھتے ہیں۔

> ''چنانچہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ہر تصنیف بجائے خود اس کے مصنف کا دستخط ہے۔اب اس دستخط کے عقب میں جو ہستی استادہ ہے وہ محض مصنف کی ہیکل نہیں بلکہ اس کا وہ غیر شخصی وجود بھی ہے جو متعدد کوڈز (codes) اور کنونشنز (conventions) کا آمیزہ ہے جس میں لاتعداد ثقافتی ابعاد باہم آمیز ہو گئے ہیں۔انسان کی یادداشت پر اس کے خواب اس کی اجتماعی آرزوئیں اور اس کے آرکی ٹائپس امیجز،یعنی اس کا سارا ثقافتی نسلی سرمایہ اس دستخط کے اندر سما گیا ہے، بلکہ اس میں وہ سب کچھ بھی موجود ہے جس تک انسان کی رسائی کبھی کبھار ہی ہوتی ہے۔'' (ایضاً صفحہ 17)

معنی اور تناظر کے سیاق میں مندرجہ بالا اقتباس کی خاص اہمیت ہے۔رولاں بارت نے پانچ کوڈز کا ذکر کیا تھا اور یہ ذکر کہانی کے سیاق میں تھا۔مختلف فنون کو کوڈز کی روشنی میں دیکھا جا سکتا ہے۔یہ ضروری نہیں ہے کہ ہر کوڈ کسی فن پارے کے لیے یکساں طور پر اہم ہو۔وزیر آغا نے یادداشت،اجتماعی لاشعور،ثقافتی نسلی سرمایہ اور خواب کا بطور خاص ذکر کیا ہے۔یہ وہ الفاظ ہیں جو وزیر آغا کے تنقیدی نظام میں بہت اہمیت کے حامل ہیں۔وہ مطالعات میں اتنی دور تک سفر نہیں کر سکتے تھے اگر انھیں ان کوڈز اور کنونشنز کا گہرا ادراک نہ ہوتا۔بعض لوگ ان کے ذہن کی اس تگ و دو کو مشکل پسندی کا نام دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ دور کی کوڑی ہے۔زندگی اور ادب کو شفافیت کے ساتھ دیکھنا ایک بات ہے اور شفافیت میں دھند کو دیکھنا دوسری بات ہے۔معصوم ذہن زندگی اور ادب کو اسی معصومیت کے ساتھ دیکھتا ہے۔ایک لفظ محض ایک لفظ نہیں رہ جاتا بلکہ فن میں وہ اپنی تاریخی حقیقت کے ساتھ ہوتا ہے۔لفظ کی شناخت اس کی یہی تاریخیت ہے۔

وزیر آغا نے اپنے مضمون ''معنی اور تناظر'' میں مصنف کے کردار سے بحث کرتے ہوئے اس مغالطہ کو بھی ختم کرنے کی کوشش کی ہے جو مصنف کی موت کے سیاق میں پیدا ہوا۔ساختیات کا سب سے بڑا اعزاز یہ سمجھا جاتا ہے کہ اس نے لسانی اظہار کو ثقافتی اظہار کے طور پر دیکھا۔وہ ہیئت پرستی جو ادب کو غیر سماجی اور غیر سیا سی بتانے پر قوت صرف کرتی رہی،ساختیات نے مصنف کے غرور کو توڑنے کی کوشش کی۔اب مصنف کی طبیعت بھی درست ہونے لگی تھی اور ان ہیئتی نقادوں کی طبیعت سنبھلنے لگی تھی جو عرصے سے بیمار تھی۔یہ سوال اٹھایا جا تا رہا ہے کہ اگر پہلے سے سب کچھ طے شدہ نظام یعنی گرامر کے تحت ہے تو اس میں مصنف یا تخلیق کار کا کیا کردار ہے؟

وزیر آغا لکھتے ہیں۔

> ''مصنف اگلوں کے لکھے ہوئے میں اضافہ ضرور کرتا ہے مگر اس معاملے میں بھی وہ اینٹوں کی زیرِ تعمیر دیوار پر اپنے حصے کی اینٹ نہیں رکھتا بلکہ 'اصل' اور 'اضافہ' دونوں کو باہم آمیز کر کے ان کو تقلیب یعنی metamorphosis سے گزارتا ہے۔ وہ پوری دیوار کو پہلے منہدم کرتا ہے اور پھر اس کے سارے کچے مواد یعنی (raw material) سے (جو نراج کی ایک صورت ہے) از سرِ نو دیوار کو اسارتا ہے۔...... تقلیب صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ مصنف اپنی ذات میں موجود زبان کی یونیورسل گرامر کے علاوہ ثقافتی مواد نیز اس نسلی مواد تک بھی رسائی حاصل کرے جو بنی نوع انسان کا مشترکہ سرمایہ ہے۔ ایک عظیم فنکار اس سے بھی پیچھے اس منطق تک پہنچتا ہے جو اپنی جگہ ایک بے خد و خال جہان ہے۔ جس طرح تصنیف میں پارول کا تنوع تو دکھائی دیتا ہے لیکن وہ لانگ نظر نہیں آتی جو اس کی بنت کاری کی محرک ہے اسی طرح مصنف کو بھی وہ ساخت دکھائی نہیں دیتی جو اس کی تخلیق کاری کی محرک ہے۔'' (ایضاً صفحہ 17,18)

یونیورسل گرامر سب کے لیے یکساں ہے لیکن اس گرامر کے ساتھ اپنی ذہنی اور فکری ساخت تک جذبے کی شدت کے ساتھ رسائی حاصل کرنا فنکار کا فریضہ ہے۔ گرامر کو جاننا ہی نہیں بلکہ اسے محسوس کرنا بھی ضروری ہے۔ وزیر آغا یہ بھی سمجھتے ہیں کہ فنکار کبھی گرامر کی طرف سے لاپرواہ ہوتا ہے اس کی وجہ خود اسے معلوم نہیں ہوتی۔ وہ گرامر کے بارے میں زیادہ سوچتا نہیں وہ یہ سمجھتا ہے کہ گرامر تو اس کی دسترس میں ہے۔ لیکن ٹھیک اسی وقت یہ حقیقت بھی روشن ہونے لگتی ہے کہ یونیورسل گرامر کی گرفت سے اس کی تخلیقی شخصیت آزاد نہیں ۔ فنکار کی اپنی ذہنی اور فکری کاوش یونیورسل گرامر کے استعمال میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ لسانی اور فکری اظہار پہلے سے کسی نظام کی گرفت میں ہے تو ایسے میں فنکار کو اپنی انفرادیت قائم کرنے کے لیے بہت مشقت کرنی پڑتی ہے۔ بڑا فنکار اس مشقت کا استقبال کرتا ہے اور وہ اسے اپنے لیے ایک چیلنج تصور کرتا ہے۔ ایک ہی وقت میں ایک ہی لسانی اور تہذیبی سیاق دو شاعروں کو الگ الگ اسلوب کا نمائندہ بنا دیتا ہے۔ اس سوال پر غور کرتے ہوئے ناقدین نے فنکار کی اپنی تخلیقی بصیرت اور اس کی ذہانت کا بطور خاص حوالہ دیا ہے۔ وزیر آغا یونیورسل گرامر کا حوالہ دیتے ہوئے فنکار کو اس کی ذات کی طرف پلٹنے کا مشورہ دیتے ہیں گویا یونیورسل گرامر جذبے کی شدت اور حرارت سے بعض اوقات پگھلنے لگتی ہے۔ یونیورسل گرامر ثقافتی فکر ہے جو کسی فنکار کے لیے ثقافتی احساس بھی بن جاتی ہے ۔ایسا اس وقت ہوتا ہے جب یونیورسل گرامر فنکار کی داخلیت کا حصہ بن جائے۔ ہماری کلاسکی شاعری کا ایک بڑا حصہ یونیورسل گرامر کا پتا تو دیتا ہے لیکن واردات سے خالی ہے۔ شعریات اگر واردات نہیں بنتی تو وہ محض لسانی اظہار بن جاتی ہے جس میں مصنف کی حیثیت ایک نقال اور

معمار کی رہ جاتی ہے۔مصنف سے تصنیف کا رشتہ ایک طرح سے اس دستخط کی طرح ہے جس سے وہ تصنیف پہچانی جاسکتی ہے۔اس مسئلے پر وزیر آغا کی بصیرتیں دوسرے نقادوں سے زیادہ مختلف بھی ہیں اور گہری بھی۔وہ یہ سمجھتے ہیں کہ مصنف موجود ہوتا ہے اس گرامر کی طرح جو فطری طور پر فن پارے میں موجود ہے۔جب گرامر کو بے دخل نہیں کیا جاسکتا تو مصنف کس طرح اور کیوں کر بے دخل ہوسکتا ہے۔مصنف کی حیثیت فن پارے کی تشکیل اور تعمیر میں بہت بنیادی ہے۔اس کی موجودگی بعض اوقات یہ بتاتی ہے کہ فن پارہ مصنف کی ذات کا پرتو ہے۔یہ پرتو فن پارہ کی آفاقیت کے لیے خطرہ ہے۔وزیر آغا لکھتے ہیں۔

> ''مصنف تصنیف کی بنت میں شامل ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنی شخصی حیثیت کے علاوہ اپنی انسانی اور آفاقی حیثیت میں بھی شامل ہے اور اسی لیے تصنیف محض ایک معنی تک محدود نہیں بلکہ کثیر المعنیاتی ہے۔مصنف کی شخصی زندگی کی چھوٹ پڑنے سے تصنیف کا جو معنی مرتب ہوتا ہے وہ بالعموم اکہرا اور سپاٹ ہوتا ہے اور بعض اوقات جب مصنف کسی خاص آڈیولوجی،نظریے یا مسلک کے تابع ہو تو یہ کہ معنی متن پر اسی طرح منطبق ہوکر 'نشان' بن جاتا ہے جیسے 'نام' شخص پر منطبق ہوکر محض ایک معنی کا حامل قرار پاتا ہے۔'' (ایضاً صفحہ 18)

کوئی فن پارہ مسلک،عقیدہ اور نظریے سے آزاد کیسے ہوسکتا ہے۔جسے ہم آزادی کہتے ہیں وہ بھی کسی نہ کسی طور پر گرفتاری کا تاثر پیش کرتی ہے۔وزیر آغا جس کو ثقافتی مواد کہتے ہیں اس میں بھی مسلک،اور اس کی دوسری وابستگیاں شامل ہیں۔فن پارے میں مصنف کا انسانی اور آفاقی ہو جانا ایک ایسا مسئلہ ہے جسے کئی طرح سے حل کیا جاسکتا ہے۔جو ہمیں انسانی دکھائی دیتا ہے وہ اسی وقت شخصی بھی ہوسکتا ہے۔وزیر آغا مصنف کی ذات کو بہت اہم جانتے ہیں۔گویا مصنف کی ذات مختلف سطحوں پر زندگی سے رشتہ استوار کرتی ہے اور لازماً اس کے یہاں فکر اور احساس کی سطح پر وسعت پیدا ہو جاتی ہے۔مصنف تو ایک ہی ہے مگر اس کی فکری سمتیں اسے کئی سمتوں کی طرف روانہ کر دیتی ہیں۔ایسی صورت میں جو معنی کا عمل ہے وہ کسی ایک سمت سے روشن ہونے کے باوجود دوسری سمت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔اس ضمن میں وزیر آغا نے ایک اہم بات یہ کہی ہے کہ ایک معنی کے اندر سے جو دوسرا معنی روشن ہو رہا ہے وہ پہلے معنی کو مٹاتا نہیں ہے۔معنی اگر التوا میں ہے تو اس کا مطلب ایک معنی کے بعد دوسرے معنی کا سلسلہ اور سفر ہے جو بڑی حد تک پہلے معنی کو کاٹتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔وزیر آغا یہاں یہ بتانا چاہتے ہیں کہ پہلا معنی یا معنی کی پہلی سطح موجود ہوتی ہے۔انھوں نے تناظر کا حوالہ دیا ہے کہ تناظر سے معنی میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔یہاں سے تناظر کی بحث شروع ہوتی ہے۔تناظر ہی ایک ایسی حقیقت ہے جو معنی کے عمل کو مرتب کرتا ہے اور اسی سے معنی کی دنیا پھیلتی جاتی ہے۔تناظر کی پہلی صورت اور منزل مصنف کی ذات ہے۔اگر فن پارہ اس منزل سے آگے نکل جاتا ہے تو گویا شخص اور زمانے کو عبور کر لیا ہے۔فن پارے سے

استفادے کی اپنی سیاست ہے۔قاری کی نظریاتی وابستگی فن پارے کو کمزور بھی کرتی ہے۔لیکن یہ بھی ایک تناظر ہے جو فن پارے کی معنویت کو روشن کرتا ہے۔یہ اور بات ہے کہ یہ روشنی اکثر اوقات دیگر روشنیوں کی راہ میں دھند پیدا کر دیتی ہے۔فن پارہ تناظر کی تبدیلی سے معنوی طور پر آگے بڑھتا جاتا ہے تو اس سے ثابت یہ ہوا کہ تناظر کی تبدیلی فن پارے کی صحت کے لیے ضروری ہے۔ ہر فن پارہ تناظر کی تبدیلی کا بوجھ نہیں اٹھا سکتا۔وزیر آغا کہ یہ جملے دیکھیے۔

''ایک اعلیٰ تصنیف شگاف در شگاف اور اس لیے تناظر در تناظر ہوتی ہے، چنانچہ اس میں کوئی اکلوتا معنی نہیں ہوتا بلکہ معنی کے سلسلے موجود ہوتے ہیں۔ ہر معنی نے ایک نسبتاً گہرے معنی کو دبایا ہوتا ہے۔جب تناظر تبدیل ہوتا ہے تو گویا متعین معنی کا بوجھ ہٹتا ہے اور اس کے نیچے سے ایک اور معنی نمودار ہو جاتا ہے'' (ایضاً صفحہ 19-20)

شگاف در شگاف اور تناظر در تناظر اتنی بڑی بات ہے کہ معنی اور تناظر کے تمام مباحث سمٹتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔خود انھوں نے اعلیٰ تصنیف کی شرط لگائی۔شگاف در شگاف کی پہچان اسی وقت ممکن ہے جب قاری بھی اتنا ہی ہوش مند ہو۔شگاف در شگاف اگر کسی اعلیٰ تصنیف کا مقدر ہے تو ایسی صورت میں تاریخ سے استفادہ کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ان مباحث کے ضمن میں تاریخ کا حوالہ اس لیے ضروری ہے کہ تاریخ کے جبر ہی سے فن پارہ داخلی سطح پر ادھڑا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ثقافتی مواد یا ثقافتی لوازمات اپنے تاریخی پس منظر میں تشکیل پاتے ہیں۔اور وہاں بھی طاقت کا ایک کھیل موجود ہوتا ہے۔یادداشت، یا نسلی تصادمات، ان سب کے پیچھے تاریخ چھپی ہوتی ہے۔ساختیاتی تنقید کے سلسلے میں وزیر آغا کی بصیرت سے اگر رشتہ قائم کیا جاتا تو ساختیات کچھ لوگوں کے لیے اتنی مشکل اور غیر اہم نہ بنتی۔فن پارے کو تاریخی اور سوانحی حوالوں سے دیکھنے کی روایت موجود تھی۔قاری بھی بہت اہمیت اختیار کر چکا تھا۔اور ساتھ ہی متن سے باہر دیکھنے کی روش بھی موجود تھی۔متن سے باہر کچھ نہیں ہے یہ اس نئی تنقید کا کہنا تھا جسے شکاگو اسکول کے طور پر جانا جاتا ہے۔متن سے باہر کچھ نہیں ہے یہ ساختیات نے بھی کہا تھا مگر دونوں کے کہنے میں اور سمجھنے میں فرق بہت تھا۔اس فرق کو عام طور پر سمجھا نہیں جاتا اور بہت آسانی کے ساتھ دونوں کے تعلق سے یہ بات کہی جاتی ہے کہ متن سے باہر کچھ نہیں ہے۔وزیر آغا یہ تو کہتے ہیں کہ تخلیق کار کی زندگی اور تاریخی حوالہ بڑی تخلیق کے لیے غیر اہم ہے مگر ساختیاتی تنقید نے جب تخلیق کار کے داخل پر زور دیا اور اسے کورڈ اور کنونشنز کی صورت میں دیکھا تو لازماً اس کا ایک رشتہ باہر کی دنیا سے قائم ہو گیا۔ساختیات نے قاری کی اہمیت کو برقرار رکھا وہ اس طرح کے بغیر قاری کے فن پارہ اس ثقافتی نظام کو حرکت میں نہیں لا سکتا جو گرامر کی صورت میں موجود ہے۔وزیر آغا کو حافظہ، نسلی معاملات، اور مجموعی طور پر انسانی سرگرمیوں سے دلچسپی ہے۔لہٰذا ساختیات کے مباحث نے انھیں بہت متاثر کیا۔وزیر آغا نے اپنے مضمون ''ساختیاتی فکر میں پراسراریت کے عناصر'' کی ابتدا میں چند سوالات پیش کیے ہیں۔یہ سوالات اس لیے اہم

ہیں کہ یہ خود وزیر آغا کہ تنقیدی مزاج سے ٹکراتے ہیں۔ساختیاتی مفکرین پر اسراریت اور مرکزیت سے انکار کرتے ہیں۔اسرار کے بغیر ادب کا تصور ممکن نہیں۔ ماورائیت بھی اس کی ایک خوبی ہے۔ وزیر آغا نے ساختیاتی مفکرین کے حوالوں سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے ساختیاتی فکر میں پر اسراریت کے عناصر موجود ہیں۔ اس سوال پر غور کرتے ہوئے ان کی نگاہ انیسویں صدی کی مغربی فکر کی طرف جاتی ہے۔''قوت کے ارتکاز'' اور''سٹیم انجن'' کی رفتار اور تبدیلی۔ یہ دو ایسے حقائق ہیں جن سے مرکزیت کا تصور ابھرتا ہے۔ڈارون کا''بقائے بہترین''اور نطشے کا''سپر مین'' ان دو حوالوں سے بھی وزیر آغا بتانا چاہتے ہیں کہ انیسویں صدی کی فکر مرکز کی طرف مائل نظر آتی ہے۔ یہاں تاریخ کا حوالہ بار بار آیا ہے۔اس کی وجہ انیسویں صدی کی صورت حال کو سیاست سے وابستہ کر کے دیکھنا تھا۔مرکز کا استعارہ جب کوئی فرد ہو جائے یا اجتماعی زندگی کسی مرکزی قوت کی طرف مائل ہو تو ایسے میں تاریخ کا کردار سامنے آجاتا ہے۔تاریخ جو مرکز اساس ہے اور اسے تبدیلی کے عمل سے بھی گزرنا ہے۔سٹیم انجن کی مثال بتاتی ہے کہ کوئی قوت ہے جو کسی مرکز پر جمع ہو گئی ہے اور یہ فعال بھی ہے۔انقلاب فرانس اور مارکس کے نظریے نے تاریخ کے کردار کو مزید روشن کیا۔انیسویں صدی اور بیسویں کے اہم ترین افکار و میلانات کی روشنی میں ساخت اور مرکز کو دیکھنے کی کوشش بتاتی ہے کہ زبان اور ادب میں مرکز اور ساخت کے مباحث سائنسی ایجادات سے الگ نہیں ہیں۔اس ضمن میں وزیر آغا لکھتے ہیں۔

> ''طبیعت میں نیوٹن کی پیش کردہ ساخت جو نظام شمسی سے مشابہ ہونے کے باعث مرکز آشنا تھی مسترد ہو گئی۔اس کی جگہ ائن سٹائن کی پیش کردہ زمان و مکاں والی ساخت نے لے لی۔ دوسری طرف کوانٹم طبیعات نے ایٹم کے اندر جھانک کر دیکھا جہاں اسے مرکز دکھائی نہ دیا۔ نیوٹن نے زماں اور مکاں کو مطلق قرار دیا تھا۔مگر وہ اب ایک دوسرے سے مشروط قرار پائے اور ایٹم کو ٹھوس مادہ متصور کیا تھا جو اب''رشتوں کا جال'' دکھائی دیا۔ ایک ایسا جال جو تہ در تہ تھا،جس میں کوئی substance نہیں تھا۔ یہ ایک ایسی نقاب اندر نقاب پر اسرار حقیقت تھی جسے پوری طرح جاننا ممکن نہیں تھا۔''(ایضاً صفحہ 129)

سماجیاتی مفکر درکھیم کی سماجیاتی فکر کا بھی ذکر آیا ہے کہ اس کے یہاں فرد کے مقابلے میں معاشرے کو اہمیت حاصل ہوئی،اس طرح اس نے مرکزیت کے بالمقابل لا مرکزیت کو راہ دی۔ یہ لا مرکزیت اس کی فطرت میں موجود تھی لیکن وقفے وقفے سے لا مرکزیت پر مشکل وقت آتا رہا۔فرد کو جاننے کے لیے معاشرے کو جاننا ضروری ہے۔وزیر آغا سوسائٹی کو اجتماعی سسٹم کا نام دیتے ہیں اور اسے کنونشنز کے طور پر بھی دیکھا ہے۔ یہاں وزیر آغا ایک مارکسی مفکر کے طور پر دکھائی دیتے ہیں۔اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ وزیر آغا نے استفادہ کے معاملے میں سارے دروازے کھلے رکھے ہیں۔کسی سماجیاتی مفکر کہ یہاں ساختیاتی فکر کو تلاش کر لینا کنونشنز کی صورت میں یہ بڑی حد تک انھیں سے مخصوص ہے۔معاشرتی نظام کا حوالہ خالص ادب کے مطالعے میں بہت

ناپسندیدہ سمجھا جاتا ہے۔اب انھیں برگساں کا خیال آتا ہے جس نے زماں کو متحرک قوت کے طور پر دیکھا تھا۔ماضی، حال اور مستقبل کی تقسیم اپنی جگہ لیکن زمانِ مسلسل سب سے بڑی حقیقت ہے جس کو ٹکڑوں میں نہیں دیکھا جاسکتا۔یہ نظریہ اس سسٹم کی طرف آتا ہوا محسوس ہوتا ہے جسے ساختیات نے اہمیت دی۔وزیر آغا لکھتے ہیں۔

''نفسیات میں اہم ترین آواز فرائڈ کی تھی جس میں بعدازاں یونگ نے مزید گہرائی پیدا کی۔فرائیڈ کا موقف یہ تھا کہ فرد کے شعور کے پیچھے ایک ایسا منطقہ بھی ہے جس میں انسان اپنی ناروا خواہشات کو دھکیل دیتا ہے اور یہ خواہشات سوسائٹی کی نظروں سے بچنے کے لیے منقلب ہوکر باہر کی دنیا میں دوبارہ نمودار ہوتی ہیں۔بعدازاں یونگ نے کہا کہ فرائڈ کے اس لاشعور کے عقب میں اجتماعی لاشعور کا منطقہ بھی ہے جو گہری نسلی کھائیوں یعنی archetypes کا ایک جال ہے۔اصلاً یہ اجتماعی لاشعور ایک باہم مربوط سسٹم ہے، جہاں تاریخ کی سیدھی زنجیر کے بجائے ثقافتی پیٹرن کی ہمہ گیری کا راج ہے۔'' (ایضاً صفحہ 131)

یہ ایک ذہنی کاوش ہے جس کا براہ راست تعلق سائنسی فکر سے ہے۔ثقافتی پیٹرن ایک ایسا فقرہ ہے جو ساختیات کو بہت خوش آتا ہے۔انفرادیت جب اجتماعیت میں گم ہونے لگے اور اجتماعیت اپنے اظہار میں کبھی انفرادیت کے حامل دکھائی دے تو اسے اسی ثقافتی پیٹرن کا اعزاز سمجھنا چاہیے۔ثقافتی پیٹرن پھیلا ہوا ایک جال ہے جو لامرکز ہونے کے ساتھ ساتھ ایک طرح سے مرکزی بھی ہے۔وہ آزادانہ سفر بھی کر سکتے ہیں۔مسلسل اور جاری ایک ایسا نظریہ ہے جو ثقافتی پیٹرن کو بہتر طور پر متعارف کراتا ہے۔اجتماعی لاشعور کا اندھیرا بھی ثقافتی پیٹرن کا حصہ ہے۔نسلی امتیازات اور تصادمات بھی ثقافتی پیٹرن کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔اجتماع ایک ایسی سچائی ہے جو ساختیاتی فکر میں ابتدا ہی سے موجود ہے۔وزیر آغا نے اپنے مضمون ''سوسیور کا نظام فکر'' میں ان اہم مسائل سے بحث کی ہے جن سے ساختیاتی تنقید نے گہرا اثر قبول کیا۔سوسیور زبان کو نشانات کا ایک نظام قرار دیتا ہے۔لفظ سے معنی کا رشتہ حقیقی ہے یا مَنمانا۔لانگ اور پیرول کہ خانے میں زبان کی تقسیم، یہ وہ مسائل اور سوالات ہیں جواب نئے نہیں ہیں۔ان پر غور کرتے ہوئے کئی دہائیاں گزر گئیں، پھر بھی یہ حقیقت ہے کہ اذہان اب بھی ان مسائل کے تعلق سے صاف نہیں ہیں۔ساختیات سے الجھن اگر ساختیات کو سمجھنے کے بعد پیدا ہوتی ہے تو یہ اہم بات ہوتی ہے لیکن بغیر توجہ صرف کیے ہوئے سرے سے ان مسائل سے دوری اختیار کرنا فکری فرار کے سوا اور کچھ نہیں۔سوسیور نے زبان کو رشتوں کا جال بتایا تھا اسے ثقافتی رشتوں کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔زبان بھی رشتوں کا ایک سلسلہ ہے۔وزیر آغا نے زبان کے اس رشتے کو کچھ یوں واضح کیا ہے۔

''سوسیور کا چوتھا نکتہ یہ ہے کہ زبان جن رشتوں پر مشتمل ہے وہ بنیادی طور پر دو طرح کے ہیں۔۔۔ایک وہ رشتے جو انتخاب کی بنیاد پر استوار ہیں اور دوسرے جو اتحاد اور

اتصال سے عبارت ہیں۔......مثال کے طور پر اگر مجھے کوئی بات کہنی ہے تو میں زبان کے ' خزانے' کے اندر ایک چھلانگ لگاؤں گا اور وہاں پر موجود متبادل اور مترادف الفاظ سے اس لفظ کا انتخاب کروں گا جو میری طلب یا مفہوم کو صحیح طور سے بیان کر سکے۔ یہ انتخاب الفاظ کے فرق کی بنا پر ہوگا۔ مثلاً بیٹھنے کی شے کے لیے کرسی، مونڈھا، تپائی، سٹول، صوفہ، متعدد الفاظ زبان کے اندر موجود ہیں۔ مگر میں لفظ 'کرسی' کا انتخاب اس لیے کروں گا کہ صرف یہی لفظ لکڑی کی بنی ہوئی اس شے کو صحیح طور پر نشان زد کر سکتا ہے جو میرے سامنے پڑی ہے۔ دوسری طرف جب میں انتخاب کردہ لفظ یا الفاظ کو جملے میں استعمال کروں گا تا کہ وہ مفہوم ایاں ہو جو میرے ذہن میں ہے تو یہ عمل اتصال اور اتحاد کے قوانین کے تابع ہوگا۔''

(ایضاً صفحہ 100-101)

وزیر آغا نے یہ تو لکھا ہے کہ مجھے کوئی بات کہنی ہوگی تو میں زبان کے خزانے میں چھلانگ لگاؤں گا۔ یہ بات بڑی حد تک درست ہے کہ زبان وہی کہے گی جو ہم کہنا چاہتے ہیں۔ مگر تحریر اس معاملے میں مختلف ہو جاتی ہے۔ ممکن ہے وزیر آغا کی نگاہ میں عام زندگی میں یہ حقیقت ہو کہ ایک شخص کچھ کہنا چاہتا ہے اور وہ لفظ کا انتخاب کرتا ہے۔ الفاظ کا خزانہ پہلے سے موجود ہے بس وہ اس کے احاطے میں خود کو لے آتا ہے۔ مترادف الفاظ کے درمیان کسی ایک لفظ کا انتخاب یہ بتاتا ہے کہ وہی لفظ اس صورت حال کو زیادہ واضح کر سکتا ہے۔ انتخاب کے عمل میں جو شعور کارفرما ہے اسے صرف زبان اور لغت کا علم نہیں قرار دیا جا سکتا بلکہ اس کا تعلق ہماری تہذیبی زندگی سے ہے۔ سوسیور کے فکری نظام پر گفتگو کرتے ہوئے وزیر آغا نے اس جانب بھی اشارہ کیا ہے کہ سوسیور زبان کو غیر تاریخی تناظر میں کیوں کر دیکھنا چاہتا تھا۔ زبان ارتقا کے کن مراحل سے گزری ہے یہ بھی اس کا مسئلہ نہیں تھا۔ اس مقام پر انھیں فرانس کا خیال آتا ہے جہاں ساختیات کو مارکسزم سے خطرہ لاحق تھا۔ سماجی حقیقت سوسیور کے لیے زبان کی حقیقت تھی جو یک زمانی ہے۔ زبان کو سب سے بڑی حقیقت سمجھنے اور قرار دینے کی روش نے ادبی مطالعہ کو بہت متاثر کیا۔ لسانیاتی مفکرین کہ یہاں تھوڑے فرق کے باوجود سارا زور زبان کے کردار پر ہی رہا ہے۔ زبان کے اندر جو حقیقت پوشیدہ ہے اسے انسانی زندگی کی سرگرمیوں کے سیاق میں نہیں دیکھا جا سکتا۔ زبان خود ہی سب سے بڑی سرگرمی ہے۔ وزیر آغا نے لسانیاتی مفکرین کی تحریروں سے جو کچھ اخذ کیا ہے اسے پیش کرتے ہوئے اپنی بصیرت کا ثبوت بھی فراہم کیا ہے۔ محض اصطلاحوں سے بات نہیں بنتی۔ وزیر آغا زبان کے اندر جاری اس کھیل کا ذکر کرتے ہیں جس پر کسی کا اختیار نہیں ہے۔ یہ ایک لسانی رقص بھی ہے۔ یہ سب کچھ ایک نظام کے تحت ہے۔ انھوں نے شطرنج کے کھیل کا بھی حوالہ دیا ہے۔ شطرنج کا ہر کھیل ایک نئی چال کے ساتھ ہے مگر یہ چال ایک نظام کی پابند ہے۔ زبان ایک سلسلے کے ساتھ آگے بڑھتی ہے، کھنڈت نہیں ہوتی۔ اس کی فیبرک ادھڑی ہوئی نہیں ہے۔ یہ اپنی ہی دھن اور اپنی ہی روش کے ساتھ ہے۔ وزیر آغا نے نطشے،

فرائڈ، ہائیڈگر کے حوالے سے یہ بات بھی کہی ہے کہ جو موجود ہے وہی حقیقت نہیں بلکہ جو غائب ہے اسی کے زیر اثر سارا کھیل جاری ہے۔ زبان کے اندر بنتے اور بگڑتے ہوئے رشتے یہ بتاتے ہیں کہ ان کی اپنی روش ہے جو فطری طور پر موجود ہے۔ اسے کسی سے مانگنے کی ضرورت نہیں۔ دوئی کا تصور کوئی خوش کرنے والا تصور نہیں ہے۔ زبان کو نشانات کا سلسلہ بھی بتایا گیا ہے۔ یہ نشانات تضادات کے ساتھ معنی کے عمل کو روشن کرتے ہیں۔ ''رولاں بارت کا فکری نظام'' بھی ان مضامین میں ہے جن سے ہماری آگہی میں اضافہ ہوا ہے۔ مصنف کی موت کا اعلان جس تناظر میں بارت نے کیا تھا، اس کو ٹھیک سے سمجھے بغیر یہ سمجھا گیا کہ واقعی مصنف کا تعلق تصنیف سے ختم ہو جاتا ہے۔ بارت اور دوسرے لسانیات کے ماہرین نے زبان سے باہر نہ دیکھنے کی جو وکالت کی تھی اس کے پیچھے انسانیت کے خلاف کوئی سازش نہیں تھی۔ بظاہر تو یہی لگا تھا کہ انسانی محسوسات اور انسانی تجربات سے فن پارہ کو غیر متعلق قرار دینا کسی سازش اور سیاست سے کم نہیں۔ بعض لوگوں کی نگاہ میں یہ ایک جرم بھی تھا۔ رفتہ رفتہ یہ شعور عام ہوا کہ تصنیف یا تخلیق کو زیادہ اہم سمجھنے اور بنانے کی کوشش میں اسے شخصی اور تاریخی حوالوں سے الگ کر کے دیکھا جا رہا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ دیکھنے سے کوئی فن پارہ شخصی اور تاریخی حوالوں سے مکمل طور پر آزاد ہو سکتا ہے۔ بارت کی انگریزی اصطلاحوں کا وزیر آغا نے اردو میں جو ترجمہ کیا اس سے بھی فکری طور پر ان مسائل سے ہمارا رشتہ زیادہ گہرا ہوا۔ انھوں نے نہ صرف اصطلاحیں بنائیں بلکہ ان کی تفہیم بھی کی۔ مصنف کوئی خدا تھا یا اس کی ایسی خدائی تھی کہ اس کے آگے کسی کا کوئی اختیار نہ چلتا تھا۔ اس خدائی کو خطرہ زبان کے داخلی نظام سے رہا ہے۔ مگر نظری اور عملی طور پر اسے مرتب کرنے میں تھوڑا یا زیادہ وقت درکار تھا۔ یہ اور بات ہے کہ خود ہماری شعری روایت میں ایسے اشعار مل جاتے ہیں جن میں نئے تصور لسان اور نئے تصور معنی کی موجودگی کسی نہ کسی طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔ نطشے نے خدا کی موت کا اعلان کیا تھا۔ وزیر آغا نے اس اعلان کو مصنف کی موت سے وابستہ کر کے دیکھا۔ ایک معنی یا ایک حوالہ فن پارے کے لیے ٹھیک نہیں ہے۔ رولاں بارت کو اس کا بھی گہرا شعور تھا کہ تحریر نہ ایک طرح کی ہو سکتی ہے اور نہ اس کے پڑھنے والے ایک طرح کے ہو سکتے ہیں۔ کوئی تحریر زیادہ پڑھی جائے تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ وہ مختلف مفاہیم کا بوجھ اٹھا سکتی ہے۔ کوئی تحریر اگر کم پڑھی گئی ہے تو بھی اس سے اس کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ writerly اور readerly جیسے الفاظ فن پارے کے سیاق میں حافظے کا حصہ بن گئے۔ وزیر آغا نے ان کی تفہیم میں ذہانت کا ثبوت بھی دیا ہے اور ریاضت کا بھی۔ وہ لکھتے ہیں۔

> ''ریڈرلی تحریر وہ ہے جو ایک خاص منزل کی طرف سفر کرتی ہے اور قاری بھی ایک سحر زدہ انسان کی طرح اس کے پلو سے بندھا چلا جاتا ہے مگر رائٹرلی تحریر میں قاری کو قدم قدم پر منزل کا گمان ہوتا ہے۔'' (ایضاً صفحہ 106)

بجا طور پر وزیر آغا نے یہ لکھا ہے کہ بارت نے رائٹرلی کو متن کا نام دیا۔ متن وہ بھی ہے جو ریڈرلی سے وابستہ ہے۔ مگر دونوں کے مزاج میں فرق ہے۔ ایسا کیا ہے جس کے نہ ہونے کی وجہ سے کوئی تحریر ریڈرلی ہو

جاتی ہے۔اس سوال کا جواب اگر تنقیدی اعتبار سے مانگا جائے تو یہی ہوسکتا ہے کہ تحریر اپنے داخلی نظام کے ساتھ ہوتے ہوئے بھی، بعض اوقات مصنف کی فکری قلاشی کی وجہ سے معیاری نہیں ہو پاتی۔ رولاں بارت نے لکھاری یعنی لکھنے والے کو بھی دو نام دیے ہیں۔یعنیEcrivain اور Ecrivant ایکریوین کو رائٹرلی کے ساتھ رکھا اور ایکریونٹ کو ریڈرلی کے ساتھ۔ رولاں بارت نے متن کو پیاز کی شکل میں دیکھا تھا جس کے چھلکے اترتے جاتے ہیں اور اندر سے کوئی شے برآمد نہیں ہوتی۔ وزیر آغا نے بارت کہ اس خیال سے اختلاف کیا ہے۔یعنی کائنات پیاز تو نہیں ہے۔ کائنات کی پرتوں کا شمار کرنا ناممکن ہے۔ پیاز کی آخری پرت تو ہوسکتی ہے کائنات کی نہیں۔ بارت ڈی کنسٹرکشن کے لیے راہ ہموار کر رہا تھا۔ کسی متن کا کوئی مرکز نہیں ہے بس یہ ایک کھلنے اور کھولنے کا عمل ہے۔اس کا سارا لطف اسی عمل میں پوشیدہ ہے۔ ڈی کنسٹرکشن کسی داخلی اصول وضوابط کو نہیں مانتا۔ مسلسل انہدام کی ایک کیفیت ہے۔ وزیر آغا نے ''ساخت شکنی'' کے عنوان سے دریدہ کی لسانی اور معنیاتی الجھنوں سے بحث کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

''دریدا نے حقیقت کو ایک ایسی گنجلک قرار دیا جس کا نہ کوئی مرکز تھا اور نہ سسٹم اور نہ جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ ہی تھا۔ یہ ایک ایسا نظریہ تھا جس نے مغرب کے فکری نظام کو بنیادوں تک کھلا کے رکھ دیا۔.....ڈی کنسٹرکشن کے مطابق مرکز کا وجود ایک مفروضہ ہے۔ مرکز نہ تو ساخت کے اندر ہے اور نہ باہر۔ (ایضاً صفحہ 120)

ڈی کنسٹرکشن کے سیاق میں وزیر آغا کو ایک قاری کی حیثیت سے فکر اور احساس کی سطح پر کسی اٹکاؤ یا ٹھہراؤ کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ مرکز سے انکار مستقل طور پر ایک بے پناہی کو اپنے ساتھ لے کر چلنا ہے۔ بے گھری کا احساس گھر کے اندر بھی ہوتا ہے لیکن جب نظریاتی طور پر گھر کو منہدم کر دینے کی وکالت کی جائے یا یہ کہا جائے کہ گھر مسلسل انہدام کے عمل سے گزر رہا ہے تو ایسی صورت میں مایوس ہو جانا غیر فطری نہیں۔ چنانچہ ڈی کنسٹرکشن سے ناراض ہو جانے والوں کی تعداد اچھی خاصی رہی ہے۔ وہ پودے اور درخت جو تراش خراش کے عمل سے گزرتے ہیں، اور جو خود ہی اگ جاتے ہیں یا نکل آتے ہیں، ان کی اپنی شناخت اور سیاست ہے۔

''لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں'' یہ عنوان دیکھتے دیکھتے حافظے کا حصہ بن گیا۔ وزیر آغا نے رولاں بارت کے حوالے سے اس مسئلے پر غور کیا ہے اور یہ سمجھنے کی کوشش کی ہے کہ بارت کے ذہن میں اس کا اصل مطلب کیا تھا۔ وزیر آغا لکھتے ہیں۔

''جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں، ساختیاتی تنقید میں لکھت سے مراد شعریات کی وہ کارکردگی ہے جو نظر تو نہیں اتی مگر جو جملہ متون میں رشتوں کے ایک جال کی طرح (بطور ایک قدر مشترک) موجود ہوتی ہے۔ لہٰذا ہر متن دوسرے جملہ متون سے صرف اس اعتبار

سے منسلک ہے کہ اس کے اندر بھی کوڈز اور کنونشنز کا وہی نظام کارفرما ہے جو لکھت کے دوسرے نمونوں میں'' (ایضاً صفحہ 137)

اس اقتباس کا پہلا جملہ ساختیاتی تنقید کا خلاصہ ہے۔اسی بنا پر یہ کہا گیا کہ ''لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں''۔مختلف متون میں جو اجزا مشترکہ طور پر موجود ہیں اور اس کا سبب شعریات کی کارکردگی ہے جو پوشیدہ ہے۔ایک متن کا دوسرے متن سے ان اجزا کی بنیاد پر رشتہ ضرور ہے مگر اسے ''لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں'' کا نام نہیں دیا جاسکتا۔یہ سوال کیا جاتا رہا ہے کہ اس نظام کے تحت جو کچھ لکھا جائے گا اس کے معیار کا فیصلہ کس طرح ہوگا۔جب سب ایک ہی نظام کی گرفت میں ہیں تو ایسے میں اسے ایک جمہوری نظام کے طور پر بھی دیکھا جانا چاہیے۔اس کا جواب دیا جاچکا ہے۔تخلیقی عمل اس نظام کا پابند ضرور ہے مگر تخلیق کار کی انفرادیت بھی اسی نظام کے تحت قائم ہوجاتی ہے۔وزیر آغا codes اور conventions کا تکرار کے ساتھ حوالہ دیتے ہیں۔لسانیات کے ماہرین سے متعلق وہ اس بات پر بھی زور دیتے ہیں کہ ان کی دلچسپی کسی موضوع میں نہیں بلکہ سسٹم میں رہی ہے۔موضوع کو اہمیت نہ دینا دراصل زبان کے نظام کی فطری گرفت کا اقرار کرنا ہے۔کوئی بھی زبان کے اس نظام سے باہر نہیں ہے۔یہ نظام دکھائی نہیں دیتا مگر وہ موجود ہے اور وہ استعمال کرنے والے کو نگلنے کے لیے تیار ہے۔یہ خوف وقت کے ساتھ کچھ کم ضرور ہوا لیکن زبان کے داخلی نظام کو مکمل طور پر منہدم نہیں کیا جاسکا۔ساخت شکنی کسی بھی مرکز سے انکار کرتی ہے مگر یہ بھی مرکز سے ہٹ کر جن سمتوں کی جانب پھیلتی ہے وہ بھی زبان ہی کا ایک عمل اور کھیل ہوا۔وزیر آغا نے اس ضمن میں غالب کا ایک شعر درج کیا ہے۔

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

☆☆☆

''جدید دور میں وزیر آغا ایک ایسے روشن دماغ نقاد کے طور پر سامنے آئے ہیں جو اپنے نظریات نقد پر کامل یقین رکھتے ہیں۔ان کے بعض نظریاتِ نقد سے اختلاف کے باوجود ان کی شخصیت کی جامعیت، علمی وسعت اور ادبی بصیرت کا قائل ہونا پڑتا ہے۔''

—حامدی کاشمیری

معراج رعنا

# وزیر آغا کی تنقید
# اردو ادب میں تعبیر و تاویل کی نئی جہت

اردو میں ایسے کم نابغہ گزرے ہیں جنھوں نے نہ صرف یہ کہ ادبی تنقید کی دنیا از خود خلق کی بلکہ اُس دنیا پر ایک عرصے تک وقت کی طرح متصرف و متسلط بھی رہے۔ وزیر آغا اُن ذہین ترین ناقدین میں سے ایک ہیں جنھوں نے اردو کی ادبی تنقید کو اپنے علمی تنوعات سے خاصا ثروت مند بنایا۔

اردو تنقید کی تاریخ میں ڈاکٹر وزیر آغا کا نام ایک ایسے نقاد کے طور پر ابھرتا ہے جس نے روایتی وابستگی سے آگے بڑھ کر تجدید کی راہیں ہموار کیں۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کی تنقید محض کسی ادبی متن کے ظاہری خد و خال کا تجزیہ نہیں کرتی بلکہ وہ تخلیق میں کارفرما ذہنی، نفسیاتی، عمرانی اور وجودی محرکات کو بھی سامنے لاتی ہے۔ یہی جہت اُنھیں کلاسیکی تنقید اور رسمی جمالیاتی معیارات سے الگ کر کے جدید تنقیدی دبستانوں سے ہم آہنگ کرتی ہے۔

وزیر آغا کی تنقید کا بنیادی وصف یہ ہے کہ وہ ادب کو محض الفاظ کا خوب صورت امتزاج نہیں سمجھتے بلکہ ایک ایسا پیچیدہ اور متحرک نظامِ خیال تسلیم کرتے ہیں جسے صرف لغوی یا رسمی تنقید کے ذریعے نہیں سمجھا جا سکتا۔ اُن کی کتاب نظمِ جدید کی کروٹیں ہو یا دیگر تحریریں، ہر جگہ وہ قاری کو متن کی ظاہری ساخت سے اٹھا کر اُس کے باطن میں لے جاتے ہیں۔ تاہم اِس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اُنھوں نے تعبیر و تاویل کے مفاہیم کو اردو تنقید میں نئی معنویت عطا کی۔ یعنی یہ کہ اُنھوں نے تعبیر کو جامد مفہوم سے نکال کر اُسے ایک ذہنی اور وجودی مکالمہ قرار دیا ہے۔ اُن کے نزدیک ہر قاری متن کے ساتھ ایک خاص لمحے میں، ایک مخصوص ذہنی و ثقافتی سیاق کے تحت مکالمہ کرتا ہے، اور اسی تکلمی تفاعل سے کسی متن کی تعبیر معرضِ وجود میں آتی ہے۔ اس زاویۂ فکر سے دیکھا جائے تو وہ ہرمینیوٹکس (Hermeneutics) کی اُس روایت سے وابستہ نظر آتے ہیں جو مغربی تنقید میں ہانس جورج گادامر (Gadamer) اور پال ریکور (Ricoeur) جیسے مفکرین کے ذریعے متشکل ہوا تھا۔

وزیر آغا کی فکر کا ایک اور نمایاں پہلو یہ ہے کہ اُنھوں نے ادبی متون کی تاویل کو نفسیاتی اور فلسفیانہ جہات سے مربوط کیا۔ فرائڈ، یونگ اور دیگر مغربی مفکرین کے نظریات کو اردو تنقید کے تجزیاتی طریقِ کار میں

شامل کر کے اُنھوں نے شعور، تحت الشعور، خواب اور تخیل جیسے تصورات کو ادبی تفہیم کا حصہ بنایا۔ تاہم، اُن کی فکر میں تخلیقی عمل محض ایک فنکارانہ سرگرمی تک محدود نہیں رہتا بلکہ وہ ایک پیچیدہ ذہنی تجربہ بن جاتا ہے، جو وقت، ذات، لاشعور اور وجود کی مختلف جہتوں سے پوری طرح منسلک ہوتا ہے۔ تقابلی سطح پر اگر وزیر آغا کی تنقید کا جائزہ اُن کے معاصر نقادوں کے تناظر میں لیا جائے تو یہ واضح ہوتا ہے کہ اُن کی تنقید یں کسی نہ کسی نظریاتی بنیاد پر استوار ہیں۔ تاہم، وزیر آغا کو اس اعتبار سے فوقیت حاصل ہے کہ اُنھوں نے تخلیق اور قاری کے باہمی تعلق کو مرکزی اہمیت دی ہے۔ اُن کی تنقید زندگی، نفسیات اور شعور کے باطنی مدارج کو متعین کرنے کی ایک سنجیدہ اور عمیق کوشش ہے۔

ہمیں یہ بات معلوم ہے کہ عہد حاضر کی تنقید میں جہاں قاری کی مرکزیت، تاویل کی کثرت، اور متن کی معنوی بازیافت جیسے نظریات غالب واقع ہوئے ہیں، وہیں وزیر آغا کا تنقیدی رویّہ نہ صرف مذکورہ میلانات سے ہم آہنگ نظر آتا ہے بلکہ کئی لحاظ سے اِن رجحانات کی پیش بندی بھی کرتا ہے۔ اُن کا تنقیدی طرزِ فکر اُردو تنقید کو مغرب کے جدید مباحث سے مربوط کرنے کے ساتھ ساتھ مشرقی فکر کی جمالیات کو بھی محفوظ رکھنے کا ایک ذریعہ ثابت ہوتا ہے۔

مختصراً، کہا جا سکتا ہے کہ وزیر آغا کی تنقید اُردو ادب میں تعبیر و تاویل کے باب میں ایک نئی جہت کی نمائندگی کرتی ہے، جو قاری، متن اور تخلیق کار کے باہمی تعلق کو نئے زاویوں سے دیکھنے کی دعوت دیتی ہے۔ تاہم ان کا تنقیدی سرمایہ ایک ایسی فکری کائنات پر پھیلا ہوا ہے جو اُردو تنقید کو روایتی حدود سے نکال کر ایک متحرک، مکالماتی اور تخلیقی سطح پر وہاں لے جاتا ہے، جہاں جوابوں کی بنسبت سوالات زیادہ اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ سوالوں کی یہی اہمیت کسی زندہ تنقید کی تابندہ پہچان ہوتی ہے۔

عام طور پر اُردو کی مکتبی تنقید کی تان حالی کی ''مقدمۂ شعر و شاعری'' اور محمد حسین آزاد کی ''آبِ حیات'' سے شروع ہو کر انھیں دو کتابوں پر آ کر ٹوٹ جاتی ہے۔ اس لیے اُردو تنقید کا ایک بڑا سرمایہ تہی از علم اور تہی از بصیرت نظر آتا ہے۔ لیکن جب یہ بات کہی جاتی ہے تو اس سے یہ مراد قطعی نہیں لی جانی چاہیے کہ مذکورہ کتابوں کی کوئی اقداری اہمیت و معنویت نہیں۔ حالی اور آزاد کا بڑے سے بڑا نکتہ چیں بھی اس حقیقت کا منکر نہیں ہو سکتا کہ مذکورہ کتابیں کلاسیکی ادبی تہذیب و معاشرت کی تفہیم اولین نہیں۔

حالی اور آزاد نے جن تنقیدی نکات کو بیان کیا وہ ان کے زمانے اور ان کی علمی استعداد کے عین مطابق اور عمدہ ہے۔ لیکن اُن کی اس تنقیدی عمدگی نے اُردو کی مکتبی تنقید کو اپنے آغاز سے لے کر تا حال شعر و ادب کی ماہیت پر آزادانہ اور تعقلانہ طور پر غور کرنے کی کبھی بھی یک گونہ اجازت فراہم نہیں کی۔ جس کے نتیجے میں مکتبی تنقید کے بیشتر ادبی مباحث بے سروپا نکات سے اَٹے پڑے نظر آتے ہیں۔

جب ہم اُردو تنقید کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہاں یہ سوال بار بار اُبھرتا ہے کہ اُردو تنقید کی وہ کون سی

کتاب ہے جسے کلاسیکی ادبی تنقید کا عمدہ نمونہ کہا جا سکے۔ جیسا کہ انگریزی کی کلاسیکی تنقید میں ورڈز ورتھ کا ''Lyrical Ballads'' کا دیباچہ اور کولرج کی ''Biographia Literaria'' کو سنگ میل سمجھا جاتا ہے۔

اس سوال کا اوّل و آخر جواب حالی کی ''مقدمۂ شعر و شاعری'' ہی ٹھہرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس جواب پر اکتفا کرنے کے علاوہ ہمارے پاس کوئی دوسرا راستہ نہیں۔ لیکن جیسے ہی ہم اس سوال پر اکتفا کرتے ہیں تو وہیں یہ دوسرا سوال قائم ہو جاتا ہے کہ حالی کے مقدمے میں خود حالی کتنے فیصد موجود ہیں؟

یعنی یہ کہ انھوں نے مقدمے میں شاعر اور شاعری کی جو شرطیں متعیّن کی ہیں، وہ شرطیں کس حد تک ان کی آزادانہ فکر کا نتیجہ ہیں؟ یوں تو مقدمے میں حالی نے قتیبہ سے لے کر میلٹن تک کے حوالے دیے ہیں لیکن وہ اپنی بنیادی بحث کے بنیادی فکری سرچشمے کا حوالہ نہیں دیتے۔ یعنی یہ کہ ایک اچھے شاعر اور اچھے شعر کے بارے میں حالی نے جن خیالات کا ذکر کیا ہے، وہ دراصل بالواسطہ طور پر ورڈز ورتھ کے خیالات کی منقلب شکل ہے۔

Poetry sheds no tears' such as Angels weep,'but natural and human tears; she can boast of no celestial choir that distinguishes her vital juices from those of prose; the same human blood circulates through the veins of them both.....Taking up the subject, then, upon general grounds, let me ask, what is meant by the word Poet? What is a Poet? To whom does he address himself? And what language is to be expected from him? --- He is a man speaking to men: a man, it is true, endowed with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness, who has a greater knowledge of human nature, and a more comprehensive soul, than are supposed to be common among mankind; a man pleased with his own passions and volitions, and who rejoices more than other men in the spirit of life that is in him; delighting to contemplate similar volitions and passions as manifested in the goings-on of the Universe, and habitually impelled to create them where he does not find them.

{شاعری وہ آنسو نہیں بہاتی جو ''فرشتے بہاتے ہیں''، بلکہ وہ آنسو جو فطری اور انسانی ہیں؛ وہ کسی آسمانی نغمے کی دعویدار نہیں جو اس کے جوہر کو نثر سے جدا کرے؛ بلکہ اِن دونوں (نظم و نثر) کی شریانوں میں ایک ہی انسانی خون گردش کرتا ہے۔ پس، جب ہم اس موضوع کو عمومی بنیادوں پر رکھتے ہیں، تو میں پوچھتا ہوں: شاعر سے مراد کیا ہے؟ شاعر کون ہوتا ہے؟ وہ کس سے مخاطب ہوتا ہے؟ اور اس سے کس قسم کی زبان کی توقع کی جائے؟

وہ (شاعر) انسانوں سے مخاطب ایک انسان ہے — ایسا انسان جو بلاشبہ زیادہ حساس، زیادہ پُرجوش اور زیادہ لطیف احساسات کا حامل ہوتا ہے، جسے انسانی فطرت کا زیادہ گہرا شعور حاصل ہے اور جس کی روح عام انسانوں کی بہ نسبت زیادہ وسعت رکھتی ہے؛ ایسا انسان جو اپنے ہی جذبات اور ارادوں میں مسرور ہوتا ہے، اور جو اپنی ذات میں موجود زندگی کی روح سے دوسروں کے مقابلے میں زیادہ لطف اندوز ہوتا ہے؛ وہ اُن

ہی جذبات کو کائناتی واقعات میں ایک نوع کے مشاہدے سے گزارتا ہے، جس سے اُسے مسرت محسوس حاصل ہوتی ہے اور جہاں وہ اُنھیں نہیں پاتا، وہاں وہ اُنھیں پیدا کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔}

ورڈز ورتھ کے مذکورہ دیباچے سے شاعر اور شاعری سے متعلق تین بنیادی نکات سامنے آتے ہیں۔ یعنی پہلی بات تو یہ کہ ورڈز ورتھ اِس تصور کو مسترد کرتے ہیں کہ شاعری کا ظہور کسی مافوق الفطرت یا کسی الہامی توسل کا مرہونِ منت ہوتا۔ اس لیے وہ اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ شاعری کا تعلق خالص انسانی جذبوں اور تجربوں سے ہوتا ہے۔

دوسرا نکتہ اس خیال کو پیش کرتا ہے کہ شاعری اور نثر دونوں میں ایک ہی جوہر کی کارفرمائی موجود ہوتی ہے۔ گویا یہ خیال ورڈز ورتھ کے اس نظریے سے ہم آہنگ ہے کہ شاعری کی زبان عام لوگوں کی زبان سے قریب ہونی چاہیے۔

اس اقتباس کا تیسرا نکتہ یہ ہے کہ ورڈز ورتھ شاعر کو ملکوتی مخلوق کے برعکس عام انسان سمجھتے ہیں جو عام انسانوں سے زیادہ حساس، پُرجوش اور وسیع الفہم ہوتا ہے۔ لہٰذا کہا جاسکتا ہے کہ ورڈز ورتھ شاعری کو کسی مصنوعی یا علمی مشق کے علی الرغم اُسے ایک فطری اور انسانی طرزِ اظہار کے طور پر بیان کرتے ہیں۔

اسی دیباچے میں ورڈز ورتھ ایک عمدہ شاعر کے لیے سات شرطیں لازم قرار دیتے ہیں جن میں مشاہدہ و بیان، حساسیت، غور وفکر، تخئیل، اختراع اور فیصلے کی صلاحیتوں کو نمایاں کیا گیا ہے۔ ورڈز ورتھ کے دیباچے کے مذکورہ نکات میں سے تین نکات (مطالعۂ حیات و کائنات، قوتِ متخیلہ، تفحصِ الفاظ) کی بازگشت حالی کے مقدمے میں صاف سنائی دیتی ہے۔ ظاہر ہے کہ حالی سے قبل یہ تصورِ شعر اردو کی کسی کتاب میں موجود نہیں۔ اس لیے یہ تصور مستعارانہ ہونے کے باوجود بھی حالی اور اُن کے مقدمے کو اولیت وفضیلت کے منصبِ نقد پر فائز کرتا ہے۔ لیکن حالی کے بعد پیرویِ حالی اردو کی مکتبی تنقید کا ایک ایسا پختہ ادبی عقیدہ بن گئی جس سے منحرف ہونا گویا کسی مذہبی فریضے سے گریز پائی کے مترادف سمجھا جانے لگا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اردو کی مکتبی تنقید کا ایک بڑا حصہ سنے سنائے قصوں اور ایسے ادبی دعووں سے بھرتا چلا گیا جن کی کوئی منطقی دلیلیں موجود نہیں۔

ہمیں تو اردو زبان کا احسان مند ہونا چاہیے کہ اُس نے شمس الرحمٰن فاروقی جیسے جید نقاد کو پیدا کیا۔ جنھوں نے نہ صرف یہ کہ اپنے غیر مکتبی تنقید رویے سے اردو کی مکتبی تنقید کو پہلی بار تنقید کے اصل معنی سمجھائے بلکہ اپنے وقیع تنقیدی مقدمات سے اردو کی ادبی تنقید کو وہ قدر و منزلت بخشی جو انگریزی اور دوسری مغربی زبانوں کی تنقیدوں کو حاصل رہی ہے۔ کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری، شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ کے شایانِ شان وزیر آغا کو اس اعتبار سے اہمیت حاصل ہے کہ اُنھوں نے بھی اردو شعر و ادب کے متعلق آزادانہ طور پر غور کیا جس سے مکتبی تنقید کی یک خطی حکمتِ عملی پر ضرب پڑتی ہے۔ اردو تنقید کی کم عمر تاریخ میں وزیر آغا کی تنقید کا بنیادی اختصاص متن اساس مطالعے سے تعلق رکھتا ہے۔ اُن کی کتاب ''نظمِ جدید کی کروٹیں'' اس نوع کے تنقیدی

مطالعے کی عمدہ مثال ہے۔لیکن جب ہم متن اساس تنقید کا ذکر کرتے ہیں تو اِس سے مراد وہ تنقیدی رویہ ہرگز مقصود نہیں جو قاری اساس تنقید سے متصف ہوتا ہے۔ بلکہ اِس سے مراد وہ مطالعہ ہے جو متن کے اندر معنوی اسرار کو منکشف کرتا ہے۔اور جو حالی سے لے کر ترقی پسند تنقید میں تقریباً ہر جگہ موجود رہا ہے۔نظمِ جدید کے پیشِ لفظ میں وزیر آغا لکھتے ہیں:

''جب نظم اپنے منبع سے دور ہٹ جاتی ہے اور انکشافِ ذات کے عمل کی بجائے خارجی موضوعات کے بیان تک خود کو محدود کر لیتی ہے تو اسی فاصلے کی نسبت سے اس میں شعری کیفیات بھی رقیق ہو جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ طویل نظموں میں خالص شعری حصہ بہت مختصر ہوتا ہے اور دراصل یہی شعری حصہ نظم کو سہارا بھی دیتا ہے'' (ص12)

یہاں وہ نظم کی شعری ماہیت، اس کے داخلی و خارجی رجحانات اور نظم میں شعری کثافت کے مسئلے پر نہایت اہم نکتہ اُٹھاتے ہیں جو اِس مفروضے پر استوار ہے کہ شاعری کا اصل منبع انکشافِ ذات ہے۔یعنی فرد کی باطنی کیفیتیں، تجربے اور اُس کے احساس سے ہی ایک عمدہ شاعری نمو پذیر ہوتی ہے۔ اِس لیے جب نظم اِس باطنی منبع سے کٹ کر صرف خارجی موضوعات کے بیان پر مرتکز ہو جاتی ہے تو وہ ایک طرح کی بیگانگی کی شکار ہو جاتی ہے۔اس تصور کو ہم رومانی جمالیاتی تناظر سے منسلک کر سکتے ہیں جہاں فن کو فرد کی باطنیت کا اظہار سمجھا جاتا ہے۔ یہاں ''خارجی موضوعات'' سے مراد وہ موضوعات ہیں جو شاعر کے داخلی احساس سے پیدا نہیں ہوتے بلکہ وہ سماجی، سیاسی یا تاریخی سطح پر خارج سے اخذ کیے جاتے ہیں۔شاید یہی وجہ ہے کہ جب کوئی نظم صرف ان موضوعات کو بیان کرنے کا ذریعہ بن جاتی ہے تو اُس میں شعری کیفیت (یعنی زبان کی تہہ داری، جذبات کی شدت، علامتی ساخت) کمزور ہو جاتی ہے۔ یہی بات ''نئی تنقید'' یعنی نیو کرٹیسزم کے بعض نقادوں نے بھی کہی ہے کہ شاعری کا اصل جوہر اُس کی ''شدت'' اور ''اظہاری یکسویت'' میں ہوتا ہے، جو خارجیت سے منہا ہونے کے بعد کا شعری وظیفہ ہے۔

مذکورہ اقتباس میں طویل نظموں کی ساخت پر ایک عمومی تنقید موجود ہے۔ مطلب یہ کہ اکثر طویل نظموں میں خالص شعری حصہ بہت مختصر طور پر موجود ہوتا ہے۔جس کی وجہ سے باقی حصہ بیان، تجزیہ یا بیانیہ جاتی نثر کی حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔اس بات کو فنکارانہ توازن کے نقطۂ نظر سے دیکھا جا سکتا ہے جہاں نظم کا شعری تاثر نظم کی طوالت میں گم ہو جاتا ہے، اور صرف چند مقامات ہی حقیقی شعری لطف فراہم کرنے کے اہل ہوتے ہیں۔ یہاں جب وزیر آغا کہتے ہیں کہ خالص شعری حصہ نظم کو سہارا دیتا ہے تو اُن کا یہ جملہ نظم کے شعری مرکز کی اہمیت کو نمایاں کرتا ہے۔ گویا نظم کی جمالیاتی معنویت اسی مرکز سے وابستہ ہوتی ہے، اور اگر یہ مرکز کمزور ہوتا ہے تو پوری نظم کا تاثر بکھر سا جاتا ہے۔ یہ نکتہ ساختیاتی فلسفے کے اِس نکتے سے ہم آہنگ نظر آتا ہے کہ کسی بھی متنی اکائی کی معنویت اُس کے مرکز یا مرکزِ معنی سے وابستہ ہوتی ہے۔تاہم وزیر آغا کا یہ خیال ایک گہری تنقیدی بصیرت کا مظہر

معلوم ہوتا ہے جو نظم میں داخلی اور خارجی تناؤ، شعری کثافت، اور تخلیقی مرکزیت جیسے اہم ادبی اور فنی مسائل کی نشان دہی کرتا ہے۔ یعنی علمی سطح پر یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ نظم کی شعری طاقت اُس کی داخلی معنویت، ذاتی تجربے کی شدت، اور اُس کی علامتی و جمالیاتی ساخت سے براہِ راست مشروط ہوتی ہے، اور جب یہ عناصر غیر موجود ہوتے ہیں تو نظم محض ایک نثری بیان بن کر رہ جاتی ہے۔ اِس اعتبار سے دیکھا جائے تو وزیر آغا کے نزدیک جدید نظم صرف اک نیا اُسلوب یا ہیئت اختیار کرنے کا نام نہیں، بلکہ یہ انسان کے باطن میں چھپے ہوئے پیچیدہ احساس اور کیفیتوں کی آئینہ دار سمجھی گئی ہے۔ اُن کے خیال میں نظمِ جدید انسان کے اُس اندرونی بحران کی ترجمان واقع ہوئی ہے جو داخلی کرب، شناخت کے بکھراؤ اور زندگی کی معنویت کے زوال سے پیدا ہوتا ہے۔ اُن کے مطابق جدید نظم، کسی بیرونی تہذیبی یا سماجی ردِّعمل کا نتیجہ نہیں، بلکہ فرد کے اندر پیدا ہونے والے اُس دباؤ کی پیداوار ہے جو اُسے مسلسل بےچینی، اضطراب اور فکری کشمکش میں مبتلا رکھتا ہے۔

وزیر آغا کا ماننا ہے کہ جدید نظم کا شاعر کسی خاص نظریے یا تحریک سے وابستہ نہیں ہوتا، بلکہ وہ محض اک حساس فرد ہوتا ہے جو اپنی داخلی زندگی کے دکھ، تناؤ اور سوالوں کو تخلیقی انداز میں نظم کی ہیئت عطا کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید نظم میں روایت سے انحراف، اُسلوب میں انفرادیت، اور اظہار کے نئے طریقے نمایاں نظر آتے ہیں۔ گویا جدید نظم صرف ذاتی جذبات کی عکّاسی نہیں کرتی بلکہ ایسے سوالات بھی اُٹھاتی ہے جو پورے عہد کے فکری مزاج سے متعلق ہوتے ہیں، جیسے خدا کا تصور، انسان کی حیثیت، کائنات کی معنویت، اور زندگی کا مقصد۔

اِس تناظر میں اگر ہم جدید نظم کا مطالعہ کریں تو وہ درحقیقت ایک فکری اور جذباتی تجربہ معلوم ہوتی ہے، جو قاری کو محض اپنے ظاہری معنی کا جلوہ نہیں دکھاتی بلکہ وہ ہمیں اپنے باطن میں جھانکنے کی دعوت بھی دیتی ہے۔ وزیر آغا کے نزدیک یہ داخلی مکاشفے کا اک ذریعہ ہے، اور اسی میں اِس کی اصل طاقت پوشیدہ ہوتی ہے۔

وزیر آغا کی تنقیدی بصیرت کا بنیادی مرکز جمالیاتی اور نفسیاتی جہات سے تعلق رکھتا ہے۔ یعنی وہ نظم کو صرف اس کے موضوع یا خیال کی سطح پر نہیں پرکھتے، بلکہ وہ اُس کی داخلی ساخت، لسانی ترتیب، صوتی آہنگ، علامتی ابعاد اور پیکر تراشی کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں۔ اس لیے اُن کے نزدیک نظم محض اِک پیغام یا خیالات کی ترسیل کا ذریعہ نہیں، بلکہ اِک مکمّل فن پارہ سمجھا جاتا ہے جو اپنی ہیئت، آہنگ، اور لسانی ترتیب میں اِک خاص طرح کی تخلیقی ہم آہنگی اور فنکارانہ کشش کا مُتقاضی ہوتا ہے۔ شاید اسی لیے وہ اِس بات پر زور دیتے ہیں کہ نظم کا اصل جمالیاتی تجربہ اُس وقت معرضِ ظہور میں آتا ہے جب قاری نہ صرف اُس کے معنی بلکہ اُس کی تشکیلی عوامل میں پوشیدہ فنی باریکیوں کو بھی محسوس کرنے کا آرزومند ہو جاتا ہے۔

وزیر آغا یہ بھی قبول کرتے ہیں کہ ایک اچھی نظم وہی ہوتی ہے جو قاری کو صرف ذہنی طور پر نہیں بلکہ حسی اور جمالیاتی سطح پر بھی متاثر کرے۔ شاید یہی سبب ہے کہ وہ صوتی تاثر، الفاظ کی ایک مخصوص نشست و برخاست اور علامتوں کے باہمی ربط کو قاری کے جمالیاتی شعور کو بیدار کرنے کا ایک موثر وسیلہ سمجھتے ہیں۔

تاہم وزیر آغا کے لیے نظم ایک ایسا زندہ اور متحرک فن پارہ سمجھا گیا ہے جو قاری سے صرف اُس کے ادراک کا نہیں بلکہ اُس کی جمالیاتی ہم آہنگی کا بھی تقاضا کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ نظم کو محض ایک بیان یا تجربہ نہیں سمجھتے بلکہ اُسے ایک جمالیاتی انکشاف اور ایک تخلیقی مکاشفہ تصور کرتے ہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ وہ اقبال کی نظم کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

> ''اُن کی پہلی ہی نظم 'ہمالہ' کے مطالعے سے نہ صرف اقبال کے مظاہر فطرت کو گہری نظر سے دیکھنے کے شواہد ملتے ہیں بلکہ اس بات کا بھی احساس ہوتا ہے کہ وہ فطرت کی خوب صورتی سے بے حد متاثر ہیں۔ البتہ یہاں اُن کے سامنے محض نیچر کا خارجی حسن ہی نہیں---- وہ حسن کے اس پہلو تک بھی رسائی حاصل کرتے ہیں جو اپنی توانائی اور فطرت کے باعث 'عظمت' کے مدارج تک پہنچ جاتا ہے'' (ص۔32)

یہاں وہ اقبال کی نظم ہمالہ کے حوالے سے یہ اہم اور بصیرت افروز نکتہ پیش کرتے ہیں کہ اس نظم میں صرف اقبال کے فطرت کے مشاہدے کی گہرائی کو نمایاں نہیں کرتے بلکہ وہ اپنے جمالیاتی اور فکری رجحان کی نوعیت کو بھی واضح کرتے ہیں۔

مذکورہ اقتباس کا آغاز اس بیان سے ہوتا ہے کہ اقبال کی نظم ہمالہ سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ مظاہرِ فطرت کو محض سطحی طور پر نہیں دیکھتے بلکہ ان کا مشاہدہ گہرا، معنی خیز اور فکری نوعیت کا ہوتا ہے۔ اس لیے وہ کہتے ہیں کہ اقبال نیچر کو ایک خارجی حقیقت کے برعکس ایک فکری اور روحانی تجربے کے طور پر دیکھتے ہیں۔ یعنی یہ کہ اقبال قدرت کے مظاہر میں ایک ماورائی کیفیت تلاش کرتے ہیں، جس سے اُن کی فکری وسعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ وزیر آغا یہ بات بھی تسلیم کرتے ہیں کہ اقبال کی نیچر سے مرعوبیت سے یہ انداز لگایا جاسکتا ہے کہ وہ فطرت کی خوب صورتی سے محض جمالیاتی طور پر ہی متاثر نہیں ہوتے بلکہ روحانی طور پر بھی متاثر ہوتے ہیں۔

دراصل یہ خوب صورتی اُن کے لیے ایک محرکِ فکر ہے۔ اِس لیے وہ پہاڑ، دریا، چاند، سورج اور دیگر فطری عناصر کو صرف قابلِ نظارہ نہیں سمجھتے بلکہ وہ اُن کی حرکی قوت، سکون، ثبات اور توانائی جیسی صفات سے متاثر ہو کر اُن میں حیات وکائنات کے گہرے اصول تلاش کرتے ہیں۔

یہاں یہ نکتہ بھی نہایت اہم ہے کہ اقبال کی نگاہ فطرت کے محض خارجی حسن تک محدود نہیں رہتی بلکہ وہ نیچر کو ایک استعاراتی پیکر کے طور برتتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اُن کی شاعری میں فطرت کی خوب صورتی ایک سطح پر روحانی بلندی، اخلاقی عظمت اور فکری عمق کی علامت بن جاتی ہے۔

اس لیے اقبال اپنی نظم ہمالہ میں پہاڑ کو صرف ایک جغرافیائی یا جمالیاتی وجود کے علی الرغم اُس کو ایک باوقار، مستقل اور بلندی کی علامت کے طور پر پیش کرتے ہیں۔

تاہم اقبال جس ''حسن'' کی بات کرتے ہیں، وہ روایتی حسن سے بہت مختلف معلوم ہوتا ہے۔ تاہم

اُن کے یہاں یہ حسن اپنی ''توانائی'' اور ''فطرت'' کے باعث ''عظمت کے مدارج'' تک پہنچ جاتا ہے۔ جس کے نتیجے میں ایک فرد کے اندر اُس کی خودی بیدار ہوتی ہے۔ اور پھر وہ اُس خودی کو اعلیٰ مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں اقبال کا تصورِ حسن روحانی قدر کا حامل بن جاتا ہے۔

یہاں یہ بات بھی اہمیت کی حامل ہے کہ نظم ہمالہ میں پہاڑ کی علامت کا استعمال دراصل اقبال کی علامت نگاری کا پہلا بھرپور مظہر ہے۔ یعنی ہمالہ کا سکوت، بلندی، استقلال اور جلال، دراصل ان اقدار کا استعارہ ہے جنھیں اقبال انسانی معاشرے میں دیکھنے کے متمنی نظر آتے ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ وزیر آغا اقبال کی نیچر سے گہری وابستگی، ان کے جمالیاتی شعور، اور فلسفیانہ نظر کو واضح کرتے ہوئے اس نکتے پر زور دیتے ہیں کہ اقبال فطرت کے خارجی مظاہر سے محض لطف اندوز ہی نہیں ہوتے بلکہ اُس کے باطن میں پوشیدہ معنوی پہلوؤں کو بھی دریافت کرتے ہیں۔

لہٰذا نظم ہمالہ کا مطالعہ بتاتا ہے کہ اقبال کے یہاں نیچر ایک ایسا استعارہ بن جاتا ہے جو انسان کو عظمت، خودی اور فکری بلندی کی طرف مائل کرتا ہے۔ وزیر آغا اقبال کے متعلق ایک جگہ اور لکھتے ہیں:

> "ہمالہ میں علامہ اقبال کی فطرت پرستی کا ایک اور پہلو بھی ہے۔ اور وہ ہے اپنے وطن کی سرزمین سے والہانہ پیار۔ دیکھا جائے تو نیچر کی طرف پیش قدمی میں اس حب الوطنی نے بڑا اہم حصہ لیا ہے۔" (ص۔32)

یہاں وہ اقبال کی نظم ہمالہ کے تناظر میں اُن کی فطرت پرستی کے ایک ایسے پہلو کو اُجاگر کرتے ہیں جو صرف جمالیاتی یا فکری نہیں بلکہ جذباتی اور قومی وابستگی سے تعلق رکھتا ہے۔ گویا اس میں بتایا گیا ہے کہ فطرت سے اُن کی محبت کا ایک محرک اُن کی وطن دوستی بھی ہے، جو اُن کے شعری وجدان میں غیر منقسم طور پر پیوست واقع ہوئی ہے۔

اس لیے وہ اقبال کی فطرت پرستی کو محض ایک جمالیاتی رویہ نہیں سمجھتے بلکہ اُس کے پسِ پشت ایک قومی اور تہذیبی شعور کی کارفرمائی بھی دیکھتے ہیں۔ اُن کے نزدیک ہمالہ صرف ایک قدرتی منظر کو بیان نہیں کرتی بلکہ یہ نظم برصغیر کی روح، اُس کی تاریخ، اُس کی تہذیب اور اُس کے وقار کی علامت بن کر اُبھرتی ہے۔ یعنی اقبال نے فطرت کی طرف اپنی توجہ اسی لیے مبذول کی کہ وہ اس کے ذریعے اپنے وطن کی سرزمین اور اُس کی روح کو اپنے اندر جذب کرنا چاہتے تھے۔ گویا وہ فطرت کے حسن میں اپنے وطن کی روح کو دیکھتے نظر آتے ہیں۔

لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ نظمِ مذکور صرف ایک نظم نہیں بلکہ ایک ایسا شعری بیانیہ ہے جس کے وسیلے سے اقبال خود اور قارئین کو وطن کی عظمت کا احساس دلاتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اقبال کی فطرت پسندی کا یہ پہلو انگریزی رومانی شعرا، خصوصاً ولیم ورڈز ورتھ، پی بی شیلے، اور ایس ٹی کولرج کی نظموں سے تقابل طلب نظر آتا ہے۔ یعنی اقبال کے نزدیک فطرت کا مشاہدہ ایک روحانی تجربہ ہے جس کے وسیلے سے وہ انسانی شعور کو ایک بلند

ترین سطح پر لے جاتے ہیں۔ جب کہ انگریزی کے رومانی شعرا نیچر کو ذاتی جذبات اور وجدانی کیفیتوں کا آئینہ بناتے ہیں۔ مثلاً ورڈز ورتھ کی نظم ''Tintern Abbey'' میں فطرت ایک داخلی سکون اور اخلاقی بصیرت کا وسیلہ بن جاتی ہے۔

یہاں یہ نکتہ بھی ملحوظِ خاطر رکھنے کا ہے کہ اقبال کی فطرت نگاری جمالیاتی سطح سے بلند ہو کر قومی جذبات کا اظہار بن جاتی ہے۔ اس لیے اقبال کی ہمالہ کثیر المعنویت کی صفت سے متصف ہو جاتی ہے۔ دیکھا جائے تو شیلے کی نظم ''To a Skylark'' میں بھی علامتی جہت موجود ہے، مگر اُس کی بنیاد تخیل اور وجدانی ارفاع پر استوار ہے جو کسی قومی یا اجتماعی شعور کی نمائندگی نہیں کرتی۔

اس تقابل میں یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ اقبال کی زبان کلاسیکی اور بلند آہنگی کی حامل واقع ہوئی ہے۔ یعنی اُن کے یہاں فارسی اور اردو شعری روایت کی جھلک نمایاں نظر آتی ہے، جو اُن کی اس نظم کو ایک فکری وسعت عطا کرتی ہے۔ جب کہ اقبال کے برعکس انگریزی کے رومانی شعرا کی زبان نرم، سادہ، اور جذباتی تقرب سے بھرپور دکھائی دیتی ہے، جس کا مقصد قاری کے انفرادی وجدان سے براہِ راست مکالمہ استوار کرنا معلوم ہوتا ہے۔

ہم جانتے ہیں کہ اقبال کی فطرت پسندی مشرقی تصوف اور اسلامی شعور سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ یعنی اُن کے یہاں ''فطرت'' خدا کی صناعی، سکوتی عظمت، اور استغنا کی کیفیت رکھتی ہے۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو انگریزی کے رومانی شعرا کے یہاں ماورائیت کا رجحان تو ملتا ہے، لیکن وہ رجحان کسی مخصوص دینی روایت کے برخلاف انسان کے داخلی احساسات اور تخیل سے مربوط نظر آتا ہے۔ تاہم نظم ہمالہ اور انگریزی کی رومانی نظموں کے مابین بنیادی فرق زاویۂ نگاہ اور فکری تناظر کا معلوم ہوتا ہے۔ یعنی یہ کہ اقبال کی فطرت نگاری اُن کے قومی اور روحانی شعور سے منسلک نظر آتی ہے، جبکہ رومانوی شعرا کی فطرت پسندی وجدانی تجربے اور جمالیاتی جذبے سے سرشار واقع ہوئی ہے۔ اس لیے اقبال نیچر کے توسط سے ایک اجتماعی تشخص اور تہذیبی پیغام رساں بن کر سامنے آتے ہیں جب کہ انگریزی شعرا نیچر کے وسیلے سے ذاتی مکاشفے اور سکون کو تلاش کرتے نظر آتے ہیں، جس سے مشرق اور مغرب کے فکری مزاجوں کا فرق نمایاں ہوتا ہے۔

''نظمِ جدید کی کروٹیں'' کے حوالے سے جب ہم وزیر آغا کی تنقید کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہاں وہ جدید نظم کو ایک خاص ادبی رجحان یا تکنیکی تجربے کے طور پر دیکھنے کے برعکس اُسے انسانی شعور سے منسلک کر کے سمجھنے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں۔ یعنی یہ کہ ان کے نزدیک جدید نظم اس عہد کے انسان کی داخلی کیفیتوں کا ترجمان معلوم ہوتی ہے جس میں تنہائی، کرب، بے یقینی، شناخت کا بحران، اور وجودی سوالات گہرے طور پر پیوست ہو چکے ہیں۔ خاص طور پر دوسری جنگِ عظیم کے بعد دنیا جن فکری، تہذیبی اور سماجی تبدیلیوں سے گزری، ان کا گہرا اثر فرد کے ذہن اور حساسیت پر مرتب ہوا۔ وزیر آغا نے اس پس منظر میں جدید نظم کو ایک ایسے اظہاری

وسیلے کے طور پر دیکھا جو انسان کے داخلی خلفشار، احساسِ عدم تحفظ اور کائناتی تنہائی کا تخلیقی اظہار بن کر ابھرتی ہے۔

وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ جدید نظم کسی خارجی یا سماجی دباؤ کا ردِعمل نہیں بلکہ فرد کی اندرونی جستجو، تلاش اور شعوری ارتقاء کا نتیجہ ہے۔ یہ نظم دراصل ایک باطنی سفر کا بیان ہے، جس میں شاعر اپنے وجود کے سوالات، اپنے عہد کی معنویت کے بحران، اور ایک بے مایہ دنیا میں معنویت کی بازیافت کی کوشش کرتا ہے۔ اِس لیے وزیر آغا کے نزدیک جدید نظم اُس وقت اپنے حقیقی معنوں میں مکمل ہوتی ہے جب وہ قاری کو بھی اس داخلی سفر میں شریک کرنے کی اہل بن جائے، اور اُسے اپنے وجود کے سوالوں سے مکمل طور پر ہم آہنگ کر لے۔

یہ بات مبنی برحقیقت ہے کہ وزیر آغا کی تنقید جدید نظم کو محض فنی تجزیے تک محدود نہیں رکھتی، بلکہ اُن کی تنقید اُسے ایک فکری اور وجودی تجربہ سمجھتی ہے، جس کے وسیلے سے انسان اپنے باطن میں جھانکنے پر مجبور ہوتا ہے۔ جس کے نتیجے میں اُسے اپنی تہذیبی شکست اور روحانی خلا کا تخلیقی عرفان ہوتا ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ وزیر آغا ن۔م۔راشد کی شاعری کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''محبت کو جنسی لذت کے حصول تک محدود کر کے اور خواب و خیال کی غیر مادی دنیا کے مقابلے میں گزرتے ہوئے لمحے کی ٹھوس مادیت کو اہمیت دے کر راشد نے نہ صرف محبت کے سلسلے میں ماحول کے عام رجحانات سے بغاوت کی ہے بلکہ اس نقطۂ نظر کی بھی نفی کی ہے جو مشرق میں زمانۂ قدیم سے رائج رہا ہے۔ اور جس کے تحت گزرتا ہوا لمحہ سرابِ محض ہے''۔ (ص۔48,)

وزیر آغا کی اس رائے میں راشد کے فکری رجحان کی ایک جھلک نمایاں نظر آتی ہے۔ یعنی اس میں دو اہم نکات ہماری توجہ کا مرکز بنتے ہیں۔ اول نکتہ یہ کہ محبت کو صرف جنسی لذت کے حصول تک محدود کرنا ہے، اور دوم نکتہ یہ کہ لمحۂ موجود کی مادی حقیقت کو تسلیم کرنا اور اُس کو خواب و خیال کی غیر مادی دنیا پر ترجیح دینا ٹھہرتا ہے۔ گویا اِن دونوں نکات کے ذریعہ راشد نے مشرقی روایت سے ایک واضح انحراف اور بغاوت کا اظہار کیا ہے۔

ہم جانتے ہیں کہ مشرقی ادب اور اُس کی روایت میں، محبت کو ایک پاکیزہ، ماورائی اور روحانی جذبے کے طور پر پیش کیا گیا ہے جہاں محبوب ایک مثالی وجود کی حیثیت سے موجود ہوتا ہے، جس سے وصال کی خواہش اکثر ایک ماورائی تجربہ بن جاتی ہے۔ لیکن راشد اِس تصور کو چیلنج کرتے ہیں۔ یعنی وہ محبت کو انسانی جسم اور اُسے جنسی تجربے سے منسلک کرتے ہیں جہاں کسی قسم کی رُوحانی تطہیر یا رومانی مثالیت موجود نہیں ہوتی۔ گویا راشد اِس رویے کے برعکس انسانی جبلّتوں اور جسمانی خواہشوں کو ایک شفاف حقیقت کے طور پر قبول کرتے ہیں۔ جو اِس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اُن کی شاعری میں فرد ایک مکمل جسمانی اور مادی وجود کے طور پر موجود ہے، اور جو اپنی جبلّی خواہشوں کے اظہار میں پوری طرح آزاد ہے۔ لہٰذا اُن کے اِس رویے سے نہ صرف یہ کہ ایک

نفسیاتی نقطۂ نظر کی نمائندگی ہوتی ہے بلکہ مشرقی ثقافت میں رائج اُن تصورات کی نفی بھی ہوتی ہے جن کی رو سے جنس کو شرم، گناہ یا روحانیت کے برعکس ایک متروک عمل سمجھا جاتا ہے۔شاید اسی سبب سے راشد لمحۂ موجود یعنی 'حال' کو ایک ٹھوس، قابلِ تجربہ اور بامعنی حقیقت کے طور پر پیش کرتے ہیں، جو اپنی مادی اور جسمانی صورت میں پوری طرح اہمیت کا حامل بن جاتا ہے۔دیکھا جائے تو یہ نکتہ بھی مشرقی روایت سے مختلف ہے جہاں وقت کے تصور کو عموماً ایک سراب یا فریب قرار دیا جاتا ہے۔مثلاً صوفیانہ اور کلاسیکی ادب میں دنیا کو فانی، غیر حقیقی اور دھوکا سمجھا گیا ہے، اور ابدیت یا روحانی حقیقت کو اصلِ وجود قرار دیا گیا ہے۔

راشد اس تصور کی مخالفت کرتے ہیں۔یعنی اُن کے نزدیک انسان کی اصل زندگی اُس کے تجربے مادی دنیا میں وقوع پذیر ہوتے ہیں۔چنانچہ وہ ماضی یا مستقبل کی غیر مادی تمثیلات کے بجائے لمحۂ موجود کو اہمیت دیتے ہیں۔یہ فکر مغربی وجودی فلسفے، خاص طور پر نطشے، ژاں پال سارتر اور فرائڈ جیسے مفکرین کی فکر سے کسبِ فیض کرتی نظر آتی ہے۔

یہاں اس بات کی بھی وضاحت کی گئی ہے کہ راشد کا یہ طرزِ فکر ماحول کے عام رجحانات کے خلاف ہے۔ یہاں ''بغاوت'' کا لفظ کلیدی نوعیت کا حامل نظر آتا ہے۔یعنی راشد نہ صرف روایتی اقدار سے انحراف کرتے ہیں بلکہ ادب میں رائج اُس جمالیاتی تصور کو بھی مسترد کرتے ہیں جو محبت کو محض روحانی یا تصوراتی سطح پر محدود رکھتا ہے۔وہ ایسی شاعری کے قائل ہیں جو زندگی کی پوری حقیقت (جسم، جنس، وقت، احساس اور مادیت) کو بیان کرے۔

یہاں وزیر آغا اِس بات کی بھی نشاندہی کرتے ہیں کہ راشد کی شاعری نہ صرف موضوعات کے لحاظ سے جدید ہے بلکہ اُس کے درون میں ایک گہرا فکری اور فلسفیانہ پس منظر بھی موجود ہے۔یعنی وہ مشرقی روایت کے مجرد تصورات کو چیلنج کرتے ہیں اور فرد کو لمحۂ موجودہ میں جیتا جاگتا انسان تصور کرتے ہیں۔اُن کا یہ فکری رویہ صرف ایک ادبی بغاوت نہیں بلکہ تہذیبی سطح پر ایک انقلابی قدم بھی ہے۔

ن۔م۔راشد کے اِس شعری رویے کا تقابل انگریزی نظم T. S. Eliot کی مشہور نظم ''The Love Song of J. Alfred Prufrock'' سے کیا جا سکتا ہے، جسے جدید نظم نگاری کا سنگِ میل سمجھا جاتا ہے۔

دیکھا جائے تو راشد اور ایلیٹ دونوں کے یہاں جدید انسان کی نفسیاتی پیچیدگیاں، داخلی انتشار، اور روحانی خلا کو بنیادی موضوع کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

ایلیٹ کا کردار Prufrock اپنی ذات، سماجی شناخت، اور وجودی بحران میں الجھا ہوا ہے۔وہ محبت کا اظہار کرنا چاہتا ہے مگر داخلی خوف، احساسِ عدم تحفظ، اور جنسی الجھنیں اُس کی راہ روکتی ہیں۔اسی طرح راشد کے یہاں بھی محبت، جنس اور لمحۂ موجود کے حوالے سے ایک شدید داخلی کشمکش نظر آتی ہے۔لیکن دونوں کا بنیادی فرق یہ ہے کہ Prufrock جنسی تعلق اور اظہارِ محبت سے گریز کرتا ہے جب کہ راشد کی نظموں متکلم کا اِن جذبوں

اور جسمانی اہمیت کو قبول کرتا ہے۔

اِس لیے راشد کی شاعری میں لمحۂ موجود (Present Moment) کی ٹھوس مادی اہمیت نمایاں نظر آتی ہے۔ یعنی وہ ماضی اور خواب کی غیر حقیقی دنیا سے انکار کرتے ہیں اور انسان کو حال میں جینے کا قائل بناتے ہیں۔ دیکھا جائے تو ایلیٹ کی نظم میں بھی وقت ایک مرکزی استعارہ کے طور پر اپنا کام کرتا نظر آتا ہے، مگر اُس کے یہاں وقت تذبذب، تکرار، اور فیصلہ نہ کرسکنے کی کیفیت میں منقسم دکھائی دیتا ہے:

"There will be time, there will be time

To prepare a face to meet the faces that you meet…"

گویا یہاں وقت انسان کو عمل سے روکتا ہے، جبکہ راشد کے یہاں وقت انسان کو عمل پر اکساتا ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ ایلیٹ کی نظم میں محبت ایک ناکام تجربہ واقع ہوئی ہے، ایک ایسی خواہش جو کبھی حقیقت نہیں بنتی۔ اِس لیے جنس یہاں ایک مبہم، غیر واضح، بلکہ بعض اوقات خوف زدہ کرنے والا تجربہ بن جاتا ہے۔ جبکہ راشد کے یہاں محبت اور جنس ایک مثبت اور جسمانی حقیقت کے طور پر بیان ہوتی ہے۔ یعنی وہ محبت کو خواب بنانے کے بجائے اُسے جسمانی تسکین کا ذریعۂ لطیف سمجھتے ہیں۔

لہٰذا کہا جاسکتا ہے کہ دونوں شعرا اپنے اپنے تہذیبی سیاق وسباق سے بغاوت کرتے ہیں۔ یعنی یہ کہ جہاں ایلیٹ نے وکٹورین عہد کی اخلاقیات اور کلاسیکی شاعری کی روایت کو چیلنج کیا ہے، وہیں راشد نے رومانی اور صوفیانہ تصورِ محبت سے کُھلا انحراف کیا ہے۔

وزیر آغا کی تنقیدی تحریروں خاص طور پر ''نظمِ جدید کی کروٹیں'' کے مطالعے سے یہ بات اظہر من الشّمس ہوتی ہے کہ اُن کا زاویۂ نقد روایتی حدود سے متجاوز ہوکر جمالیاتی اور نفسیاتی تنقید کے امتزاج سے متشکل ہوتا ہے۔ اِس لیے وہ کسی نظم کے موضوع، ہیئت یا زبان کی سطح تک خود کو محدود نہیں رکھتے بلکہ وہ نظم کے باطنی نظام کو سمجھنے اور اُس کی تہہ در تہہ ساخت میں پوشیدہ معنوی امکانات کو دریافت کرنے کی جستجو کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ اُن کے نزدیک ہر نظم سطحی اظہار سے بلند ہوکر ایک ایسا تخلیقی مظہر بن جاتی ہے جس کے پسِ پردہ ایک ایسا ''باطنی ڈھانچہ'' یا Inner Structure کام کرتا نظر آتا ہے، جس سے نظم کے فکری اور جمالیاتی نظام کو استحکام ملتا ہے۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ وزیر آغا کی تنقید کا انداز محض دعویٰ یا فیصلے صادر کرنے پر مامور نہیں بلکہ وہ پوری طرح مکالماتی اور وضاحتی ہوتا ہے۔ اِس لیے اُن کی تنقید میں قاری کو ایک مخصوص فکری سانچے میں قید کرنے کی بجائے اُسے نظم کے مختلف امکانات، جہات، علامتی ساخت اور صوتی ترتیب سے متعارف کرایا جاتا ہے، تاکہ وہ نظم کی اندرونی منطق، اُس کی جمالیاتی ترتیب اور اُس کے نفسیاتی تاثر کو بہتر طور پر محسوس کرسکے۔ یہی وجہ ہے کہ وزیر آغا نظم کو ایک زندہ تجربہ سمجھتے ہیں اور جس کے مطالعے کو وہ محض ایک علمی مشق کے برخلاف ایک تخلیقی تعامل (creative engagement) قرار دیتے ہیں۔ یعنی وہ نظم کے معنی کو جامد یا حتمی سمجھنے کی بجائے اُسے

متحرک، سیال اور قاری کے تجربے سے ہم آہنگ تصور کرتے ہیں۔ تاہم اُن کی تنقید نظم کے اندرونی تانے بانے کو اس طرح بے نقاب کرتی ہے کہ قاری نظم کے باطن میں اتر کر نہ صرف یہ کہ اُس کی ساخت اور معنی سے روشناس ہوتا ہے بلکہ اُس کے فکری اور جمالیاتی جمال سے بھی آشنا ہو جاتا ہے۔ وزیر آغا میرا جی کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

> ''میرا جی کی نظموں میں جنسی پہلو کو نمایاں کرنے کی دھن دراصل ویشنو بھگتی تحریک کے ان اثرات ہی کا نتیجہ ہے۔ عورت اور مرد کی محبت میں جنسی پہلو کی نمو، ناجائز جنسی تعلقات اور اُن کو سراہنے کی روش میرا جی کی نظموں میں عام ہے۔ (ص۔64،)

یہ سچ ہے کہ میرا جی کے یہاں جنسی اظہار محض شہوانی جذبے کی تسکین کا وسیلہ نہیں بلکہ ایک بھرپور جمالیاتی، نفسیاتی، اور فکری تجربہ ہے۔ بعض ناقدین نے ان کی نظموں میں جنسی رجحانات کو نظرِ استحسان سے دیکھا ہے۔ جس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ میرا جی کا جنسی بیانیہ درحقیقت ہندوستانی مذہبی روایت، خصوصاً ویشنو بھگتی تحریک سے متاثر ہے۔

ویشنو بھگتی تحریک ہندومت کی ایک اہم روحانی تحریک تھی جس نے عشقِ مجازی کو عشقِ الٰہی کا ذریعہ تصور کیا تھا۔ اِس لیے اِس تحریک میں کرشن اور رادھا کی محبت کو مثالی مقام حاصل تھا۔ یعنی بھگتی شعرا جیسے سور داس، میرابائی، اور جے دیو نے جنسی اور جسمانی علامتوں کو روحانی واردات کے بیان کے طور پر استعمال کیا ہے۔ یہاں بات قابلِ ذکر ہے کہ اس روایت میں بدن کو گناہ کا استعارہ نہیں بلکہ روحانیت کی رسائی کا دروازہ سمجھا گیا ہے۔

میرا جی کی شعری جمالیات میں جس قسم کا جنسی اظہار نظر آتا ہے، وہ بھگتی روایت کے عین مطابق ہے۔ ان کی نظموں میں عورت مرد کے درمیان کے تعلق کو ایک فطری، حسی اور جمالیاتی تجربہ سمجھا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے یہاں محبت کی جسمانی سطحیں قابلِ نفرت یا شجرِ ممنوعہ نہیں بلکہ فطرت کا ایک لازمی حصہ سمجھی گئی ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو میرا جی بدن کو گناہ نہیں بلکہ حسن و حقیقت کی علامت کے طور پر پیش کرتے ہیں۔

یہاں یہ نکتہ بھی اہمیت کا حامل ہے کہ میرا جی کی نظموں میں جنسی تعلقات محض نفسیاتی خلفشار کی نمائندگی نہیں کرتے بلکہ اُن میں ایک تہذیبی اور ثقافتی شعور بھی کارفرما ہوتا ہے۔ جو دراصل ایک مخصوص اخلاقی تناظر کو خلق کرتا ہے۔ جس سے میرا جی اخلاقی نظام کو چیلنج کرتے ہیں اور بدن کو شاعرانہ اظہار کا ایک جائز وسیلہ قرار دیتے ہیں۔ یہ رویہ نہ صرف یہ کہ میلانِ جدیدیت سے ہم آہنگ ہے بلکہ نفسیاتی ادب، فرائڈ کے نظریات، اور ہندوستانی روایتِ روحانیت سے بھی مربوط ہے۔

تاہم اگر میرا جی کی نظموں میں جنسی اظہار کو صرف شہوانیت کے تناظر میں دیکھا جائے تو ہم اُن کی جمالیاتی تہہ تک نہیں پہنچ سکتے۔ گویا اُن کا شعری مزاج بھگتی روایت سے اِس درجہ متاثر ہے کہ بدن اور جنس کے

اظہار کو وہ روحانی تجربے، جمالیاتی رمز، اور نفسیاتی حقیقت کے طور پر پیش کرنے میں ذرا بھی تامل نہیں کرتے۔
یوں اِس میں دو رائے نہیں کہ میراجی کے جنسی اظہار، داخلی کرب، اور جمالیاتی بغاوت کا تقابلی مطالعہ فرانسیسی شاعر شارل بودلیئر (Charles Baudelaire) سے کیا جا سکتا ہے، جو انیسویں صدی کے نصف میں جدید فرانسیسی شاعری کے بانی تصور کیے جاتے ہیں۔ یعنی مذکورہ دونوں شعرا کے یہاں جنسی موضوعات، ممنوعات کی سرکشی، اور جمالیاتی تجربے کی نفسیاتی گہرائی نہایت اہم اور قابلِ مطالعہ معلوم ہوتی ہے۔

اس اعتبار سے دیکھا جائے تو میراجی اور بودلیئر دونوں نے اپنے اپنے ادبی و ثقافتی تناظر میں جنس، بدن، اور جمالیات کو مرکزی موضوع بنایا ہے۔ یعنی جہاں میراجی نے اردو شاعری کو بھگتی روایت، نفسیات، اور جدید مغربی اثرات کے تحت نئی زبان عطا کی ہے وہیں بودلیئر نے بورژوا اخلاقیات کو چیلنج کرتے ہوئے بدن، گناہ، اور خواہش کو اپنی شاعری کا محور بنایا ہے۔ اِس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو دونوں ہی شعرا نے ''اخلاقی ادب'' کے خلاف اپنے فن کو انفرادی اور حسی تجربے کا ترجمان بنایا ہے۔

ہم جانتے ہیں کہ بودلیئر کی مشہور نظموں کا مجموعہ Les Fleurs du Mal (''برائی کے پھول'') میں جنس، گناہ، اور شہوانیت کو اسلوبی لطافت اور جمالیاتی تہذیب کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ تاہم اُن کے یہاں ''جنس'' گندگی یا گناہ کا استعارہ نہیں بلکہ انسانی فطرت کا برملا اظہار یہ ہے۔ کم و بیش یہی روش میراجی کے ہاں بھی دکھائی دیتی ہے۔

لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ بودلیئر اور میراجی دونوں کے ہاں جنس محض شہوانی جذبہ نہیں بلکہ ایک گہرے نفسیاتی کرب کا بیان ہے۔ اِس لیے جہاں بودلیئر کی نظموں میں ''انسانی گراوٹ'' اور ''روح و بدن کی کشمکش'' دکھائی دیتی ہے وہیں میراجی کی شاعری میں بھی جنس فرد کی تنہائی، شناخت کی الجھن، اور ماورائی خواہشات کی علامت طور پر نمایاں نظر آتا ہے۔

بودلیئر نے مذہبی اخلاقیات اور بورژوا معاشرے کی منافقت پر شدید تنقید کی ہے۔ اسی طرح میراجی کے یہاں بھی اردو شاعری کے ''عصمت پسند'' رویے کے خلاف صدائے بغاوت صاف صاف سنائی دیتی ہے۔ یہاں یہ بات بھی نہیں بھولنی چاہیے کہ دونوں شعرا نے عورت کو محض ایک مثالی محبوبہ کے طور پر اُس کے خد و خال بیان نہیں کیے ہیں بلکہ اُسے ایک جیتا جاگتا، جسمانی، اور نفسیاتی وجود کے طور پر پیش کیا ہے۔

اسی لیے بودلیئر کے یہاں ''برائی'' (Evil) کا تصور جمالیاتی معنویت اختیار کر لیتا ہے۔ یعنی یہ کہ بودلیئر گناہ، موت، اور شہوت کو جمالیاتی حسن میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ میراجی کے ہاں بھی ''ممنوع'' چیزیں (جیسے خواہش، بدن، لذت، پسینہ، جنسی تعلق وغیرہ) اُن کی نظموں میں جمالیاتی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ نتیجتاً دونوں شعرا کے یہاں شاعری کو اخلاقیات کی غلامی سے نکال کر اُسے ایک آزاد تخلیقی تجربہ بنانے کی تصدیق ہوتی ہے جو اِس امر کی نشان دہی کرتی ہے کہ دونوں شعرا نے اپنے زمانے کی سماجی و اخلاقی قدروں سے انحراف کرتے ہوئے انسانی وجود کے ''ممنوع'' پہلوؤں کو اپنی شاعری کا باقاعدہ موضوع بنایا ہے۔

یہاں یہ مقامِ فکر ہے کہ وزیر آغا کی کتاب ''نظمِ جدید کی کروٹیں'' محض اردو نظم کے تاریخی اور ارتقائی مراحل کی فہرست یا اُن کا تجزیہ نہیں پیش کرتی، بلکہ اِس کتاب کی امتیازی حیثیت یہ ہے کہ یہ اردو تنقید میں ایک نیا زاویۂ نگاہ، ایک نئی فکری بصیرت اور ایک تازہ تخلیقی شعور کا تعارف کراتی ہے۔ گویا اِس کتاب کے وسیلے سے وزیر آغا نے جدید نظم کو ایک مکمل فکری اور جمالیاتی تجربہ سمجھنے اور ہمیں سمجھانے کی نہایت عالمانہ کوشش کی ہے، جسے محض ہیئت، اسلوب یا تکنیک کی تبدیلی کے طور پر دیکھنا اُس کے جوہر کو محدود کرنے کے مترادف ہے۔ یعنی اُن کے نزدیک جدید نظم کا ظہور اردو شعری روایت میں ایک فکری تبدیلی کا مظہر ہے جس کی جڑیں فرد کے شعور، داخلی کرب اور وجودی اضطراب میں پیوست نظر آتی ہیں۔

یہاں وزیر آغا کی تنقید کا اصل زور فرد کی داخلی کیفیات، نفسیاتی کشمکش، اور شعورِ ذات کی بیداری پر مرکوز نظر آتا ہے۔ یعنی وہ اِس بات پر زور دیتے ہیں کہ جدید نظم صرف ایک بیانیہ جاتی تبدیلی کا نام نہیں بلکہ ایک باطنی انقلاب کی ترجمان ہے جس میں شاعر اپنے وجود کے پیچیدہ سوالات، اپنی تنہائی اور اپنے زمانے کی فکری گمشدگی کو شعری پیرایے میں سمیٹتا معلوم ہوتا ہے۔ اس لیے اُن کے نزدیک روایت سے انحراف کو محض انکار یا بغاوت کے روایتی تصور میں مقید نہیں کیا جا سکتا، بلکہ وہ اُسے ایک ''تخلیقی جبر'' قرار دیتے ہیں۔ ایک ایسا جبر جو شاعر کو مروجہ شعری سانچوں سے نکل کر نئے اسلوب، نئے پیکر، اور نئے فکری اظہار کی تلاش پر مجبور کرتا ہے۔ تاہم نظمِ جدید کی کروٹیں اسی نوع کے تخلیقی جبر اور داخلی جستجو کے شعری مظاہر کا گہرا مطالعہ پیش کرتی ہے۔ اِسی کتاب میں وہ فیض کی شاعری کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ''فیض کی نظم نگاری کا یہ دور شاعر کی آئندہ فتوحات کے لیے ایک بنیادی کی حیثیت رکھتا ہے اور اس بنیاد کی جڑیں احساس وجذبے کی گہرائیوں تک اترتی چلی گئی ہیں۔ بعض دوسرے شعرا کی طرح فیض نے فہم وشعور کے چونے گارے سے شعر کی بنیاد قائم نہیں کی، اسی میں فیض کی جیت ہے اور اسی سے ''نقشِ فریادی'' کے دوسرے حصے میں محور کی تبدیلی کے باوجود شدتِ احساس اور خلوص کی صفات قائم نظر آتی ہیں'' (ص۔81,)

یہ نکتہ مبنی برحقیقت ہے کہ فیض نے شاعری کو نہ صرف ایک فنی اظہار کا وسیلہ بنایا بلکہ اُسے اپنے عہد کے دکھ، اجتماعی شعور اور داخلی تجربے کی سچائی سے ہم آہنگ بھی کیا ہے۔ گویا اُن کی نظم نگاری کا ابتدائی دور محض تخلیقی ابتدا نہیں بلکہ آنے والی فکری اور شعری فتوحات کے لیے ایک مضبوط بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ زیرِ نظر اقتباس میں اسی بنیاد کی گہرائیوں اور معنویت پر روشنی ڈالی گئی ہے، جسے تفصیل سے سمجھنا فیض کی شاعری کے مزاج اور تنقیدی وقعت کو بہتر طور پر واضح کرتا ہے۔ یعنی فیض کی نظم نگاری کی بنیاد فہم وشعور کے منطقی خاکے پر استوار نہیں بلکہ جذبے اور احساس کی داخلی گہرائیوں پر استوار ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ فیض کی شاعری کا سرچشمہ وہ جذباتی تجربے ہیں جو انسانی زندگی سے براہِ راست وابستہ ہوتے ہیں۔ اگرچہ فیض کی شاعری میں سیاسی شعور، نظریاتی وابستگی اور انقلابی فکر کے اثرات بھی نمایاں ہیں، لیکن اِن سب کا جوہر ایک ایسا خلوص اور

صداقت ہے جو جذباتی سطح پر قاری کو مسحور کر دیتا ہے۔

یہاں وزیر آغا اِس حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ فیض نے شاعری کو فکری تجزیے کا میدان بنانے کے بجائے اُسے ایک جمالیاتی تجربہ بنایا ہے۔ اِس لیے ان کی نظم میں جذبات کی شدت، انسانی کرب کی گونج اور قلبی صداقت نمایاں نظر آتی ہے۔ شاید یہی خلوص اُنھیں اپنے عہد کے دوسرے شعرا سے ممتاز کرتا ہے۔

اِسی طرح وزیر آغا مجید امجد کی نظموں کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

> ''اردو نظم میں مجید امجد کی شاعری اس توازن کی ایک نہایت خوب صورت مثال ہے۔ مجید امجد کی نظموں کے مطالعے سے پہلا تاثر ہی یہ مرتب ہوتا ہے کہ شاعر کے باطن کی دنیا خارج کے مظاہر سے منسلک اور ہم آہنگ ہے۔ مگر یہ ہم آہنگی عافیت کوشی یا قرار سے مماثل نہیں اس شدید جذبے کی پیداوار ہے جو جز و کل سے مربوط کرتا ہے اور جس کے دباؤ کے تحت شاعر اپنے انا کی دیواروں کو عبور کر کے وسیع تر زندگی سے ہمکنار ہو جاتا ہے اور اس ربطِ باہم کو دریافت کر لیتا ہے جو کائنات میں جاری و ساری ہے'' (ص۔ 94,)

یہ اقتباس مجید امجد کی نظم نگاری کے اُس صفاتی پہلو کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ان کی شاعری کو دیگر شعرا سے ممتاز کرتا ہے۔ یہاں توازن کا مطلب سطحی ہمواری یا خارجی سکون نہیں بلکہ ایک گہری داخلی و خارجی ہم آہنگی کا شعور ہے جو مجید امجد کی شاعری کی اصل قوت ہے۔

یہاں وزیر آغا کا پہلا نکتہ اِس بات پر زور دیتا ہے کہ شاعر کی داخلی دنیا (باطن) اور خارجی دنیا (خارج) کے مظاہر کے درمیان ہم آہنگی موجود ہے۔ یعنی یہ کہ مجید امجد کی شاعری محض جذباتی یا وجدانی کیفیات کا اظہار نہیں بلکہ وہ اپنے باطنی مظاہر کا انجذاب ہے۔ لیکن جب یہ بات کہی جاتی ہے تو اِس ہم آہنگی کا مطلب یہ نہیں سمجھا جانا چاہیے کہ شاعر خارجی دنیا کو من و عن قبول کر لیتا ہے، بلکہ وہ اُسے اپنی داخلی کائنات میں جذب کر کے اُس سے ایک نئی معنویت پیدا کرتا ہے۔

لہٰذا یہاں یہ نہایت اہم امتیاز قائم کیا گیا ہے کہ یہ ہم آہنگی عافیت کوشی یا محض قرار کا نتیجہ نہیں بلکہ ایک ''شدید جذبے'' کا اظہار ہے جو مجید امجد کو ''جز و کل'' کی وحدت کی طرف لے جاتی ہے۔ یعنی وہ فرد (جز) اور کائنات (کل) کے درمیان ایک ربط دریافت کرتے ہیں۔ یعنی وہ ربط جو کوئی ماورائی یا صوفیانہ وجد کے برعکس ایک فکری، وجودی اور زمانی شعور کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے۔ اِس لیے یہ تصور علامتی اور فکری دونوں سطحوں پر گہرے معنی خلق کرتا ہے۔ تاہم مجید امجد محض خود میں گم ہونے کے بجائے اپنی انا سے ماورا اپنی وجودی وسعت سے مائل بہ مکالمہ نظر آتے ہیں۔ گویا اُن کا شاعر اپنی ذات سے نکل کر حیات اور کائنات کے مضبوط ربط کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اِس لیے اُن کے یہاں ''انا کی دیواروں کو عبور کرنا'' وجودی فکر کا اشارہ بھی ہے جہاں فرد تنہائی سے متجاوز ہو کر کائنات سے وابستہ ہو جاتا ہے۔

وزیر آغا کے مذکورہ اقتباس کے آخری جملے میں ''ربط باہم'' کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے جس سے

نظم کے کائناتی شعور کی عکاسی ہوتی ہے۔یعنی یہ شعور محض ایک سادہ مشاہدہ نہیں بلکہ ایک فکری و روحانی انکشاف کی صورت کا ترجمان ہے۔اس لیے مجید امجد کی شاعری میں یہ ربط اکثر مظاہر فطرت، وقت، انسانی تجربے اور روزمرہ کی اشیاء کے ساتھ اپنے رشتے کی توثیق کرتے ہیں، جس سے اُن کی نظموں میں ایک فلسفیانہ گہرائی پیدا ہوجاتی ہے۔وزیر آغا نے ''نظمِ جدید کی کروٹیں'' میں یوسف ظفر کی شاعری کے متعلق جس عالمانہ نکتے کی وضاحت کی ہے وہ بھی قابلِ صد رشک معلوم ہوتی ہے:

''یوسف ظفر کی نظموں میں حرکت اور حرارت کے عناصر مختلف مظاہر میں متشکل ہوکر اور مختلف ذہنی کیفیات کا لبادہ اوڑھ کر برآمد ہوئے ہیں''(ص۔111)

یہاں وہ یوسف ظفر کی شاعری کی داخلی حرکیات اور تخلیقی حدت کی طرف واضح اشارہ کرتے ہیں کہ اُس میں دو اہم عناصر یعنی ''حرکت'' اور ''حرارت'' کی موجودگی کو نشان زد کیا گیا ہے، جو ان کی نظموں کو صرف خارجی سطح پر متحرک اور پر جوش ہی نہیں بناتے بلکہ اُس کے باطن میں بھی ایک فکری اور جذباتی توانائی کا احساس پیدا کرتے ہیں۔

گویا یہاں حرکت کا مطلب ہے روانی، تغیر، جست، اور مسلسل آگے بڑھنے کی کیفیت۔یعنی یہ کہ یوسف ظفر کی شاعری میں یہ حرکت کئی شکلوں میں ظاہر ہوتی ہے۔اِس لیے ان کی نظموں میں لفظوں کا بہاؤ نہایت ہموار اور مترنم معلوم ہوتا ہے جو قاری کو ایک داخلی حرکت کا تجربہ فراہم کرتا ہے۔

یہ بات بھی ناقابلِ فراموش ہے کہ یوسف ظفر کی اکثر نظموں میں مناظر جامد نہیں بلکہ متحرک واقع ہوتے ہیں۔یعنی بہتی ہوا، بہتا پانی، جھومتے درخت، اڑتے بادل وغیرہ اکثر ایک بصری حرکت پیدا کرتے نظر آتے ہیں۔شاید یہی وجہ ہے کہ یوسف ظفر کا شعری ذہن کسی طور پر جمود کا قائل نظر نہیں آتا بلکہ وہ ہمیشہ نئے امکانات کی طرف متوجہ رہتا ہے۔جس سے اُن کی شاعری ایک فکری دنیا میں داخل ہوجاتی ہے۔اور جو قاری کو مسلسل غور وفکر پر آمادہ کرتی رہتی ہے۔

اِسی طرح یہاں حرارت سے مراد ہے وہ جذباتی شدت، داخلی کشمکش اور تخلیقی حدت ہے جو شاعر کے وجدان سے پیدا ہوتی ہے اور جو قاری تک ایک شعاع کی صورت میں منتقل ہوتی ہے تاہم اُن کی رومانی نظموں میں جو جذباتی سوز وگداز پایا جاتا ہے، وہ اُن کی اسی حرارت کا مظہر ہے۔

یہاں یہ بات بھی قابلِ مذکور ہے کہ یوسف ظفر کی بعض نظموں میں حیات کی ناپائیداری، وقت کے گزراں کا احساس اور انسانی بے بسی جیسے موضوعات کو ایسی شدت کے ساتھ برتا گیا ہے کہ وہ قاری کے پردۂ احساس پر منعکس ہوجاتے ہیں۔

شاید یہی وجہ ہے کہ یوسف ظفر کی شاعری میں حرکت اور حرارت نہ صرف اسلوبیاتی اور شعری جمالیات کا حصہ ہیں بلکہ اُن کی فکر، جذبے اور تخیل کا بھی بنیادی جوہر ہیں۔گویا یہی عناصر اُن کی نظموں کو زندگی

سے معمور و متحرک کرتے ہیں۔

دیکھا جائے تو وزیرآغا کا یہ اقتباس ایک نہایت عمیق اور بصیرت افروز مشاہدہ پیش کرتا ہے کہ یوسف ظفر کی شاعری محض الفاظ کا مجموعہ نہیں بلکہ ایک متحرک کائنات کا پرتو ہے جو قاری کو مسلسل ایک ذہنی اور جذباتی سفر کی طرف گامزن رکھتا ہے۔ یعنی اُن کی شاعری میں عنصرِ حرکت داخلی اور خارجی دونوں سطحوں پر کارفرما نظر آتی ہے، جب کہ اُن کے یہاں عنصرِ حرارت اِس حرکت کو معنویت اور اثر انگیزی عطا کرتی ہے۔

لہٰذا کہا جاسکتا ہے کہ ''نظمِ جدید کی کروٹیں'' اردو تنقید میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے لیکن بعض تنقیدی حلقوں نے اِس کتاب پر کچھ اعتراضات اور تحفظات کا اظہار بھی کیا ہے۔ یعنی اُن کا یہ اصرار ہے کہ وزیرآغا کا تنقیدی انداز بعض مقامات پر ضرورت سے زیادہ تجریدی اور فلسفیانہ الجھاؤ کا شکار ہو جاتا ہے، جس سے نظم کے جمالیاتی اور شعری پہلو پوری طرح نمایاں نہیں ہو پاتے۔ مطلب یہ کہ اُن کے یہاں بعض اوقات ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شعری محاکمہ یا متن کے ساتھ تخلیقی تعامل کی جگہ مفروضاتی یا تصوراتی استدلال غالب آ جاتا ہے، جو نظم کے براہِ راست جمالیاتی اور لسانی تجزیے کو پس منظر میں دھکیل دیتا ہے۔

اُن کی مذکورہ کتاب پر یہ اعتراض بھی کیا گیا ہے کہ وزیرآغا کی تنقید قاری کو نظمیہ متن سے مربوط کرنے کے بجائے اُسے ایک ایسے فکری جال میں الجھا دیتی ہے جہاں متن ثانوی اور مفروضات مرکزی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ لیکن اِن تمام تنقیدی اعتراضات کے باوجود یہ بات پورے وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ وزیرآغا کی تنقید ایک مخصوص فکری پس منظر سے پیدا ہوتی ہے، جہاں نظم کو محض ایک جذباتی، وقتی یا تاثراتی اظہار کے بجائے انسانی شعور کی ایک فکری، وجودی اور نفسیاتی واردات کے طور پر سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ گویا وزیرآغا کی سب سے بڑی کامیابی یہی ہے کہ اُنھوں نے اردو نظم کو جذبے کی سطح سے اٹھا کر فکر، شعور، وجود اور معنی کی پیچیدہ سطحوں پر پرکھنے کی روایت ڈالی جو میرے نزدیک ایک بڑا تنقیدی کارنامہ ہے۔

☆☆☆

منور عثمانی

# وزیر آغا کی انشائیہ نگاری

(الف)

اردو میں انشائیوں کی پہلی باقاعدہ کتاب 'خیال پارے' ہے اور 'خیال پارے' کا سفر 'پگ ڈنڈی' سے شروع ہوتا ہے۔ گویا ہمارے تصورِ انشائیہ کی بنیاد پگ ڈندی ہے۔ دیکھنے اور کھوجنے والی بات یہ ہے کہ پگ ڈنڈی کا سفر بنیادی طور پر انسانی فہم، شخصیت اور تخلیقی سرگرمی کے پھیلاؤ، سبھاؤ اور رچاؤ میں کیا اضافہ کرتا ہے! لیکن واضح رہے کہ کھوج، پگ ڈنڈی کے سفر کا مقصد نہیں، روایت ہے۔ اسی لیے کسی اعلان کو حتمی شکل دینا یا سرِ بازار راستے کو سنگ ہائے میل سے بوجھل کر دینا پگ ڈنڈی کو کبھی گوارا نہیں ہوا۔ آپ نے اپنے مطالعاتی سفر کے دوران میں دیکھا ہوگا کہ پگ ڈنڈی کی ادبی تجسیم یعنی 'انشائیے' کا بھی کسی اعلان، تعین، تجاوز، قولِ فیصل اور حرفِ آخر وغیرہ سے کبھی کوئی تعلق نہیں رہا۔

انشائیہ تو فقط ایک خوشیوں اور رازوں بھری مسافت، زاویۂ نظر اور طرزِ حیات ہے۔ انشائیے کے تحت الشعور میں 'مسرت کی تلاش' اور لاشعور میں عظیم اسرار کے 'دروازے پر دستک' قبل از وجود بھی موجود تھی اور بعد از وجود بھی موجود ہے۔ انشائیے کی ابتدائی نمود، مسرت میں چھپے انوکھے پن اور انوکھے پن میں چھپی مسرت کے اچانک پھوٹنے سے ہوئی تھی اور پھر بات آگے بڑھتی چلی گئی۔

'خیال پارے' میں مسرت کی تلاش اور ہر شے اور ہر مسئلے کی غیر معمولی کیفیت کی دریافت سے انشائیہ نگار کا زاویۂ نظر، 'عام' کے بجائے 'خاص' اور طرزِ حیات 'رواجی' کے بجائے 'ذاتی' ہوتا چلا گیا ہے۔ ہر ذات کے اندر ایک مقام ایسا ہوتا ہے جہاں پہنچ کر زاویۂ نظر رسمی، رواجی، سماجی اور طرزِ حیات تقلیدی پیرائے کو چھوڑ کر، واقعی 'خاص' اور 'ذاتی' بن جاتا ہے۔ 'خیال پارے' نے اس مقام کو ڈھونڈنے کا کوئی نسخہ نہیں بتایا، البتہ نافذ العمل معاشرت، حاصل کردہ فکری تربیت اور طے شدہ راستوں کے شعور سے الگ ہو کر کسی نئی پگ ڈنڈی پر چلنے کی بات ضرور کی ہے۔

انشائیہ 'موڑ' کے مطابق جب انشائیہ نگار کالج کے خول سے برآمد ہوا تو اِردگرد کے منظر جاگ اُٹھے، راستے رواں ہو گئے اور انجماد، بہاؤ میں بدل گیا۔ گویا تلاشِ حسن اور انکشافِ ذات کے لیے نصابی و قواعدی خول اور رسمی و رواجی صندوق سے پہلی فرصت میں باہر نکلنا ضروری ہے۔ تلاش انکشاف کا مبارک عمل، کثیر اور ناشگفتہ

جہتوں میں جانے کا تواتر عطا کرتا ہے اور پھر انسان کے لیے کسی ایک تمدنی کیفیت اور کسی ایک فکری ونظری شہریت میں پڑاؤ ڈال کر بیٹھ رہنا قطعاً ممکن نہیں رہتا۔ 'خیال پارے' کے انشائیے تلاشِ حسن اور انکشافِ ذات کی کثیر جہتوں کے ساتھ ساتھ صنفِ انشائیہ کے نقد ونظر کو بھی تخلیقی پیرائے میں سامنے لے آتے ہیں۔ انشائیے پر لکھی خیر کی حامل تنقید کو ذہن میں تازہ رکھیے اور 'پگ ڈنڈی' سے چند جملے ملاحظہ کیجیے:

> ''سیدھی سڑک پر صرف قیدی چلتے ہیں، بابو لوگ چلتے ہیں، تہذیب اور قانون کے کارندے چلتے ہیں۔ انسان کو تو سیدھی سڑک چھوڑ کر پگ ڈنڈی اختیار کرنی چاہیے...... پگ ڈنڈی اختیار کرنے میں بڑا لطف ہے۔ آپ کے سامنے زمین کا ایک طویل وعریض خطہ ہے جس میں آپ اپنے قدموں سے ایک نئی راہ تراشتے ہیں۔ سڑک کو تو ایک دوسرے کے تعاقب میں بڑھتے ہوئے قدموں نے روندروند کر سیدھا کر دیا ہے...... پگ ڈنڈی سڑک کی طرح سیدھی نہیں ہوتی۔ اِس میں انسانی مزاج کے سارے پیچ وخم نمودار ہو جاتے ہیں۔ پگ ڈنڈی پر چلتے ہوئے کوئی بات بھی قانون اور ضابطے کے تابع نہیں۔ سڑک آپ کو راستہ دکھاتی ہے، منزل کا نشان بتاتی ہے، ہمراہیوں کا سہارا دلاتی ہے لیکن پگ ڈنڈی کو آپ خود راستہ دکھاتے اور خود سہارا دیتے ہیں۔''

سطورِ بالا سے صاف ظاہر ہے کہ انشائیہ نگار کی تخلیقی ذات وصفات آگے چل کر کیا رُخ اختیار کرنے والی ہیں۔ پہلی بات: انشائیہ نگار کا بنے بنائے، پٹے پٹائے راستوں کو اپنی زندگی، فکر اور تخلیقی سرگرمی کے دوران میں کبھی اختیار نہیں کرنا، دوسری بات: کسی نشانِ منزل، تعاونِ معاصر اور رعبِ مقابر کو کبھی خاطر میں نہیں لانا، تیسری بات: نو واردوں کے لیے کسی شاہراہ کو تشکیل دے کر نئے راستوں کی تخلیق کا عمل نہیں روکنا، چوتھی بات: چوتھی کھونٹ تک جانے کے لیے کچھ اَن کہا ضرور چھوڑ دینا ہے۔

زاویۂ نظر میں انوکھے پن کے ورود کے ساتھ ہی ایک ایسا جہان سامنے آجاتا ہے جہاں سوچوں اور بیانوں میں تازگی سے اٹی ہریالی اور حیرت میں ڈوبی شگفتگی، یہاں سے وہاں تک پھیلی ہوتی ہے۔ اِس انشائی جہان میں مختلف چیزوں، حالتوں اور کیفیتوں کے متعلق سوچ، تاثر اور اظہار کی عمومیت سے باقاعدہ گریز کر کے ایک نئی اور نرالی منطق کی داغ بیل ڈالی جاتی ہے اور شگفتہ وشستہ ابلاغ سے اپنی بات کو ہماری بات بنا دیا جاتا ہے، اور اس طرح ہماری سوچ، تاثر اور بیان بھی اکہرے اور محدود نہیں رہتے بلکہ تہہ دار اور وسیع النظر ہو جاتے ہیں۔ مثلاً جب انشائیہ نگار 'آندھی' کے بے رحم تھپیڑوں کو بابرکت اور فرد وقوم کی تشکیل وتعمیل کا باعث کہتا ہے، اور جس کی زندگی میں کبھی آندھی نہیں آئی، اُس کی حالت کو قابلِ رحم اور ذہنی پختگی کو محلِ نظر قرار دیتا ہے تو گویا ایک نئی منطق کا اظہار کرتا ہے اور آندھی کے بارے میں ہمارے سابق پختہ بیانوں پر سوالیہ نشان لگا دیتا ہے۔ یہ

عمل صرف ایک آدھ موضوع تک محدود نہیں، ہمیشہ ہر عنوان تلے بالکل ایک نیا فلسفہ تراشا جاتا ہے۔ جیسے 'بے ترتیبی' میں محبت، لچک اور رفاقت اور 'ترتیب' میں تصنع، انجماد اور بے رُخی دکھائے جاتے ہیں۔ 'بستر علالت' کو ایک ایسا خوش گوار مقام قرار دیا جاتا ہے جہاں زندگی اور موت کی سرحد پر چہل قدمی کی فرصت اور اجازت عام ہوتی ہے۔ 'لحاف' کے بارے میں یہ خیال ظاہر کیا جاتا ہے کہ ''انسانی تہذیب کا ارتقا بھی بجز اس کے کچھ اور نہیں کہ انسان غار سے نکل کر لحاف میں داخل ہو گیا ہے''۔ 'گرمی' کے موسم کی بڑی خوبی یہ بتائی جاتی ہے کہ ''اس میں بہار کی گریز پا دوشیزگی کے بجائے نسوانیت کی دیر پا پختگی کا پرتو موجود ہے''۔ 'ریلوے پلیٹ فارم' ایسی بے ہنگم جگہ کو مشرقی فلسفے کا منبعِ اعظم کہا جاتا ہے۔ 'ریلوے ٹائم ٹیبل' ایسی ناقابلِ مطالعہ کتاب کو ایک ایسا طلسم کوہ قرار دیا جاتا ہے جو دو دنیاؤں، دو کیفیتوں اور دو رنگوں کو لحظہ بھر کے لیے وصل اور پھر عمر بھر کے لیے ہجر میں مبتلا کر کے آنکھ سے اوجھل ہو جاتا ہے۔

یہ انوکھا پن پگ ڈنڈی کی عطا ہے، خواہ وہ خطۂ ارض پر ہو یا حیطۂ خیال میں۔ خطۂ ارض پر سیدھی سڑک، اپنے راہ گیروں کے پیچ و خم بھی سیدھے کر دیتی ہے، حیطۂ خیال میں موجود سیدھی سڑک، امکانات کے سبزہ زار سے بہت دور جا پڑتی ہے۔ ہم میں اکثر کا نصیب یہی سیدھی سڑک ہے۔ انشائیہ نگار نے اپنی فکری و نظری چہل قدمی کے آغاز ہی میں سڑک کی سنگینی اور پگ ڈنڈی کی رنگینی کی طرف ہمیں متوجہ کیا تھا لیکن ہم اپنی ترجیحات کے سنگ ہائے میل سے باہر قدم نہ رکھ سکے۔

پگ ڈنڈی اور انشائیہ کہ اصل میں دونوں ایک ہیں، سیدھی سڑک کے جبر کے مدمقابل ایک متوازی راہ تخلیق کرتے ہیں جو بڑی خیر خواہ، مرنجاں مرنج اور ہمہ وقت تغیر آشنا ثابت ہوتی ہے اور معلوم کے جہانِ صد رنگ سے نامعلوم کے بے جہت، بے رنگ اور بے انت جہان تک لپکنا جانتی ہے۔ اس راہ تک آنے کے لیے کچھ چیزوں اور جگہوں مثلاً معاشرتی گلہ بان کے رویوں اور حربوں، معقولات و منقولات اور اعلانات و مسلمات کے نقار خانوں سے بچ نکلنا ضروری ہے، بصورتِ دیگر انسان انھیں کا ہو کر رہ جاتا ہے۔

انشائیہ دھند میں حسن آفرینی اور نکتہ سنجی کے ہزار پہلوؤں کے ساتھ ساتھ آپ کو مصنف کا یہ احساس خط کشیدہ کیفیت میں ضرور نظر آیا ہوگا کہ وہ سماج کے براعظم میں اُس جزیرے کو سب سے خوشگوار اور مبارک سمجھتا ہے جہاں انفرادیت، شخصیتوں کے ہجوم سے الگ رہ کر پنپ سکے اور باطن کے اس نیرنگ کدے کو بازیافت کرنے کے قابل ہو سکے جو معاشرتی براعظم کے نیچے دب کر رہ گیا ہے۔ 'ڈبویا مجھ کو ہونے نے' شخصیت اور انفرادیت کے تنازع کی انشائی دستاویز ہے، انشائیہ نگار کا خیال ہے کہ شخصیت کے ہونے اور ضرورت سے زیادہ ہونے ہی نے اشخاص کو ڈبویا ہے۔ شخصیت اپنے ارد گرد ایک روشن ہالہ بنانے کا زعم رکھتی ہے جب کہ انفرادیت اپنے داخل میں ازلی و ابدی روشنی سے ہم کنار ہو کر بے کنار ہو جاتی ہے۔

انشائیہ بھی اصل میں انفرادیت ہی کا لطیف بیانیہ ہے، لہٰذا خوش خرام اور سبک اندام ہے، اس پر

دستاروں، دعووں اور دلیلوں کا کچھ بوجھ نہیں۔انفرادیت کی بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ سماج کی فکری ونظری بار برداری سے بچاتی ہے اور معاشرے کو حاوی یا معاشری پر حاوی ہونے کی اجازت نہیں دیتی۔لیکن انفرادیتیں کمیاب نہیں نایاب ہیں۔اسی لیے انشائیہ نگار نے ہمارے قومی کردار کا علامتی مظہر چھکڑے (ٹرک) کو قرار دیا ہے۔گویا جیتی جاگتی ہستیاں فقط بار بردار ہوکر رہ گئی ہیں اور لطافت و باطنی مسافت ان کا مسئلہ ہی نہیں رہا۔ ہمارے اور چھکڑے کے ظاہر و باطن میں کئی مماثلتیں واضح ہیں۔ ہمارا اور ٹرک کا انجن یا باطن زنگ آلود، بریکیں یا ضبطِ نفس ختم اور پہیے یا بال و پر بے وقعت ہو چکے ہیں۔فقط ظاہری حسن پکار اور پھنکار رہا ہے...... تیز وتند رنگ، ہاروں اور مالاؤں کی بھر مار، خام تصویریں، بوجھل نقش ونگار اور ٹوٹے پھوٹے اشعار اس کی زیبائش کی ترتیب اور ترکیب ہیں اور 'راہِ سلوک' فقط 'یا خدا'، 'یا دستگیر' اور 'اک تیرا سہارا' کہنے یا لکھنے تک محدود ہے۔ٹرک اور ہمارے اندر کا ڈرائیور اس غیر جمالیاتی اور نامختتم بارکشی سے تنگ آکر میلے کچیلے کپڑوں اور افیون کی اونگھ میں ہمیشہ کے لیے پڑاؤ ڈال چکا ہے اور اُس کے وجود سے غنائیت فقط اس وقت چھلکتی ہے جب وہ پردیسی' آگیا جی کہہ کر' اپنی جبری دربدری اور بار برداری کی خدمت پر مسکراتا ہے۔

'خیال پارے' کے انشائیوں میں ہر مقام پر کبھی خیال، کبھی واقعہ اور کبھی منظر انشائیہ نگار کی انفرادیت اور جمالیاتی تاثر سے کچھ ایسے ہم آہنگ ہوتا ہے کہ دیکھتے ہی دیکھتے ایک نیا مقام، خیال، واقعہ اور منظر پھوٹ پڑتا ہے اور یوں انشائیے کے حیرت کدے میں منفرد دنیاؤں، ذائقوں اور سوچوں کی ریل پیل بڑھتے چلے جاتی ہے اور ہر سمت سے کچھ نئی اور نادیدہ جہتیں آہستہ آہستہ دائرۂ نگاہ میں آنے لگتی ہیں۔

ہر ذاتی تجربہ انشائیہ نگار کے گیان میں اضافہ کرتا ہے۔مثلاً انشائیہ 'خاموشی' میں گلے کی خرابی کے باعث بے آواز ہونا بھی اس کے لیے بے ثمر نہیں رہتا۔اپنی چپ میں داخل ہوتے ہی اُسے زمین، آوازوں کا محشرستاں، زیادہ بولنا ذہنی مفلسی اور خاموشی میں دانائی نظر آتی ہے اور وہ عقلِ کل کو مجسم خاموشی سے تعبیر کر کے اپنی چپ کو ایک نئی توسیع دے دیتا ہے۔اسی طرح انشائیہ 'سست روی' میں تیز رفتاری کے آسیب سے چھٹکارا پاتے ہی اُس کے حواس بحال اور مسافرت بدل جاتی ہے۔اب وہ آہستہ خرام دیہات اور کنار فطرت کی موہوم دھڑکنوں میں اُترتا ہے اور حسن فطرت سے حسن حقیقی کا راستہ بھی پوچھتا ہے۔گویا بات 'خارج کی ہریالی اور داخل کی شعریت سے آگے بڑھ جاتی ہے اور کائناتی رفعتوں اور عرفانی صداقتوں کی حامل ایک نئی اور نامختتم پگ ڈنڈی پر چلنے لگتی ہے۔

انشائیہ نگار کا خیال ہے کہ ہر بڑا اوتار، پیغمبر یا فن کار دِل، فطرت اور رفعت سے مکالمہ کرنے کے لیے سیدھی اور بارونق سڑک کو چھوڑ کر اپنے لیے ایک خاموش سی پیچ وخم کھاتی ہوئی پگ ڈنڈی ضرور دریافت کرتا ہے۔

ہم کہہ سکتے ہیں کہ وزیر آغا نے اپنے داخل میں جو خاموش سی پیچ وخم کھاتی ہوئی پگ ڈنڈی دریافت

کی، وہ اس پر بڑی سلامت روی سے آگے بڑھ رہے ہیں۔

پگ ڈنڈی کی ابتدا اور انتہا کے بارے میں کوئی فیصلہ نہیں دیا جا سکتا۔ جس شے کی ہستی غیر رسمی اور آزاد ترنگ کی حامل ہو، اُس کی ابتدا اور انتہا کو کسی بھی نشان سے واضح کرنا ممکن نہیں۔ شاید اسی لیے کائنات کے ازل و ابد کا معاملہ سمجھنے کے واسطے پگ ڈنڈی کو سمجھنا ضروری ہے۔

انشائیے کا آغاز و انجام بھی یہی کیفیت رکھتا ہے۔ اس کا نقطۂ آغاز اگر ذات ہو تو اگلے ہی لمحے ذات، کائنات میں اترتے نظر آتی ہے اور اگر کائنات ہو تو وہ ذات میں امنڈتے محسوس ہوتی ہے۔ کبھی اس کا نقطۂ آغاز اپنے انجام سے ماورا ہونے کے اشارے سے عبارت ہوتا ہے اور کبھی ماورا کی عبارت میں آغاز و انجام، ایک ہی نقطے سے بات کا آغاز کر رہے ہوتے ہیں۔

اب ہم ذرا ٹھہرتے ہیں اور سوچتے ہیں کہ جس پگ ڈنڈی کا نقطۂ آغاز ماورا میں جھانک رہا ہے، اس کی انتہا کہیں ہوگی یا نہیں!

(ب)

''چوری سے یاری تک'' وزیر آغا کے انشائیوں کا دوسرا مجموعہ ہے۔

پہلے مجموعے ''خیال پارے'' میں انشائیہ نگار خود سیاح تھا۔ کئی انشائیے 'پگ ڈنڈی'، 'موڑ'، 'ریلوے ٹائم ٹیبل'، 'قطب مینار'، 'ریل کا سفر' اور 'ٹریول لائٹ' اِس کا ثبوت ہیں۔ دوسرے مجموعے ''چوری سے یاری'' تک میں بھی انشائیہ نگار حالتِ سفر میں ہے لیکن اب سیاح اس کے دل میں بستا ہے۔ گو وہ خود زندگی کے پلیٹ فارم پر سماجی مجبوریوں اور خانگی زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے لیکن اُسے آزاد رو، سبک گام اور بے پروا سیاحیوں کو تحسین و رشک سے دیکھنے کی فرصت اور اُن کے مقام کو پہچاننے کی بصیرت حاصل ہے۔ وہ اپنی تخلیقی قوت سے اپنے خیال کو سیاح کا رُتبہ تفویض کر کے، یہاں سے وہاں تک پھیلنے، لپکنے اور چمکنے کی امنگ سے بھر دیتا ہے۔ عام سیاح، سیاحت کا لطف اٹھا کر خوش اور شانت ہو جاتا ہے لیکن انشائیہ نگار، اپنی باطنی سیاحت کے ثمرِ نورس کو اپنے ہم راہی یا قاری کی خدمت میں پیش کرنے کے بعد ہی مسرت سے ہم کنار ہوتا ہے اور پھر ہم راہی یا قاری کا، تحسین و رشک میں مبتلا ہونا دیدنی اور خیال کی مسافت پر روانہ ہونا یقینی ہو جاتا ہے۔

انشائیہ نگار کے نزدیک، انسان کا اصل منصب سیاح ہی کا ہے۔ لیکن انسان نے سماج کی تشکیل اور پھر سماجی تقاضوں کے مطابق اپنی تعمیر میں کچھ ایسی سرگرمی دکھائی کہ سیاحت کے مقدس، تحیر آمیز اور مسرت بخش عمل سے غفلت کر بیٹھا۔ انشائیہ نگار، سیاح کے کردار کو اپنی پسند اور سوچ کا مرکز و محور سمجھنے کے باعث بہت فائدے میں رہا اور زمانی و مکانی، علمی و ادبی اور فکری و داخلی زمینوں میں ایک بار بردار کے طور پر نہیں، ایک سبک بار سیاح کے انداز میں کہیں سے کہیں جا پہنچا۔ اسے کسی مشاہدے اور مطالعے نے ثقیل اور سنگین نہیں بنایا، اِسی لیے اس کے وجود اور ہر تخلیقی نمود میں نرمی، ملائمت، خوش طبعی اور قوتِ نمو کے عناصر ہمیشہ جلوہ گر رہے۔

پہلے مجموعے ''خیال پارے'' میں انشائیہ نگار منظروں، وقوعوں، داخل و خارج کی بدلتی حالتوں اور انوکھی لطافتوں سے لطف لے رہا تھا لیکن دوسرے مجموعے ''چوری سے یاری تک'' میں لطف اٹھانے اور دلچسپیاں کشید کرنے کے محور بدل گئے ہیں، اب وہ زندگی کی سختیوں، مجبوری کے عفریتوں، سماج کی جکڑ بندیوں کو موضوع بناتا ہے اور اُن سے لطف کے شرارے اور عرفان کے زاویے اُبھارتا ہے۔

''خیال پارے'' میں اِنشائیہ نگار کے اندر مسرتوں اور حیرتوں کا ایک جہان شاد و آباد تھا، اس کی انفرادیت اور زاویۂ نظر کو کسی سے کوئی خطرہ نہیں تھا۔ کشادگی، شیفتگی اور شگفتگی کی فضا عام تھی لیکن ''چوری سے یاری تک'' میں مصلحتیں اور مصالحتیں، ضابطے اور سانچے اس پر شب خوں مار رہے ہیں تاہم وہ ان سے گھبرانے اور دبنے کے بجائے ایک معنی خیز مسکراہٹ سے اُن کی حقیقت کا پول کھول دیتا ہے اور اُن کی گرفت سے نکل کر اپنے لیے ایک ایسا داخلی جہان آباد کر لیتا ہے جہاں کوئی معاشرتی اور قواعدی مداخلت ممکن نہیں: یہی اس کا جہانِ تخلیق بھی ہے جو ہر لمحے پھیلنے کے جوہر سے آشنا ہے۔ انشائیہ نگار باہر کی دنیا میں تو خاصی حد تک اپنے بندھنوں اور حد بندیوں سے نباہ کرتا نظر آتا ہے لیکن اپنی داخلی مسافت، فکری پرواز اور تخلیقی سرگرمی کو کبھی پابہ زنجیر ہونے نہیں دیتا، حتیٰ کہ وہ فرمائش اور فرمودات کے دباؤ میں بھی نہیں آتا۔ گویا اس نے باہر کی دنیا سے نمٹنے کا ایک نیا، انوکھا اور دل کشا طریقہ ڈھونڈ لیا ہے۔

باطنی سیاحت، موضوعی اندازِ نظر اور نکتہ آفریں مزاج نے انشائیہ نگار کی تشکیل کی ہے، جبھی تو اس نے جس شے کو بھی دیکھا، جس مسئلے کو بھی محسوس کیا اور جس لمحے میں بھی قدم رکھا، اس کی جمالیات کو بازیاب کر کے، اُسے تخلیقی طور پر امر کر دیا۔ مثلاً فٹ پاتھ کو دیکھا تو یہ منکشف ہوا کہ 'فٹ پاتھ' ایک جگہ بھی ہے اور راستہ بھی، یادِ رفتگاں سے سجی ایک تخلیق بھی ہے اور اپنے اطمینانِ قلب کے باعث سڑک کی تیزی و بے قراری پر تنقید بھی۔ یوں فٹ پاتھ ایک جیتی جاگتی، تخلیق و تنقید پر قادر، منفرد ہستی کے طور پر اُبھرتا ہے، ورنہ اس سے قبل تو وہ سڑک کا ایک غیر ضروری ضمیمہ، راہِ پامال اور سست رووَں کی آخری پناہ گاہ تھا اور بس! اب فٹ پاتھ، انشائیے کی تخلیقی شان اور تنقیدی بصیرت سے سرفراز نظر آتا ہے کہ 'وہ سڑک کے جذباتی فشار کو ایک معنی خیز مسکراہٹ سے دیکھتا ہے، اس کی بے قراری اور شوریدہ سری سے محظوظ ہوتا ہے اور ایک نگاہِ غلط انداز سے اس کی ہر کروٹ مسترد کرتا چلا جاتا ہے۔' گویا فٹ پاتھ کے نزدیک سڑک ایک ایسا بازیچۂ اطفال ہے جس پر ہونے والا تماشا، جدل اور جدلیات کی زد پر آیا ہوا ہے، لہٰذا اسے محظوظ ہونا اور اسے مسترد کرنا، دونوں امر فطری اور تخلیقی ہیں۔

انشائیہ نگار، گاڑی یا زندگی کے 'درمیانے درجے' ایسے جدلیاتی موضوع کو اپناتے ہوئے بھی کسی تشنج میں مبتلا نہیں ہوتا۔ وہ تو اپنے تجربے سے پھوٹتے اِس خیال کو پیش کرتا ہے کہ درمیانے درجے کا مسافر اپنے خوابوں میں مقیم رہتا ہے، اور یہی بات اُس کی فضیلت بھی ہے اور اُس کا المیہ بھی۔ زندگی اس کے لیے جنت ہے نہ جہنم، فقط برزخ ہے جہاں بیک وقت امرت بھی ہے اور زہر بھی، اور یہی خوش نصیبی یا بدنصیبی، درمیانے درجے

کے سفر کو تنوع، ترفع اور تخلیقی تحرک سے نواز دیتی ہے۔ کچھ اور تجربوں سے گزرتے ہوئے، تنوع، ترفع اور تخلیقی تحریک کی تلاش نے الگ الگ منظر نامے بنے ہیں، مثلاً 'جہاں کوئی نہ ہو' میں انشائیہ نگار کبھی برگد کی گیانی چھاؤں میں دھرنا دینے، کبھی جنگل میں ندی کنارے کٹیا آباد کرنے، کبھی مونس وغم خوار و نوحہ گر سے بھاگ نکلنے کے بارے میں سوچتا ہے کہ اب دیہات اور شہر میں اُسے کئی کنج عافیت دستیاب نہیں، دیہات میں حد سے بڑھی مانوسیت نے تنہائی اور ذاتی زندگی ختم کردی ہے جب کہ گنجان اور کلبلاتے شہروں نے رفاقت کا کوئی احساس زندہ نہیں رہنے دیا۔ گویا انشائیہ نگار کے نزدیک تنہائی، ذاتی زندگی، انفرادیت اور محبت و رفاقت ہی وہ قوتیں ہیں جو سیدھی لکیر کے تسلط، انبوہ کی حاکمیت اور غم واندوہ کی فعالیت سے بچا سکتی ہیں۔ ایک اور انشائیے میں، انشائیہ نگار، انبوہ پسندی کے باعث، ہنسی کو سطحی اور انفعالیت کے سبب، گریہ وزاری کو، اعلانِ شکست قرار دیتا ہے، اور چیخ کی کھردری غنائیت سے والہانہ پیار کا واشگاف اعتراف کرتا ہے۔ انشائیہ 'چیخنا' ایک شگفتہ مزاج شخص کے لاشعور میں دبے کسی احتجاج کا عجیب لیکن پُر لطف اظہار ہے۔ گمان کہتا ہے کہ قفل پڑے دروازے، جالے لگے اذہان اور طوق ڈلے اشخاص، اس احتجاج کا باعث ہو سکتے ہیں۔ انشائیہ 'ضرب المثل کے مخالفت میں' میں شور و آہنگ سے بھرے لسانی پیکروں کے یک نکاتی ایجنڈے کو موضوع بنایا جاتا ہے جو صرف طرزِ کہن کو آئین نو سے بچانے کے لیے وقف ہے۔ ضرب المثل کو صورت و صوت کے اعتبار سے طربیہ اور تاثر و تاثیر کے لحاظ سے المیہ قرار دیا جاتا ہے۔

انشائیہ صرف کسی سنگین و رنگین صورتِ حال کا نئے زاویے سے مشاہدہ اور موجود شے یا کیفیت کو اُلٹ پلٹ کر نیا نکتہ اُبھارنے ہی کا عمل نہیں، یہ کسی خوابیدہ حقیقت کو جگانے اور سامنے لانے کی سعی جمیل بھی ہے۔ مثلاً انشائیہ 'واپسی' میں نئے نکات کی آفرینش کے ساتھ ساتھ، واپسی کے بارے میں یہ گم شدہ یا خوابیدہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ واپسی کا تصور بڑا پُر لطف اور مسرت افزا ہے لیکن واپسی کا عمل قطعاً لطف اور خوشی کا باعث نہیں کیوں کہ واپس آنے والے کو ٹوٹی ہوئی طناب، بکھری ہوئی راکھ اور کارواں کے بجھے ہوئے نقوشِ پا کے سوا کچھ نہیں ملتا۔ انشایہ 'بس اتنی سی بات ہے' خوابیدہ حقیقت کو جگانے اور اُس کی تشریح و تعبیر میں لطف محسوس کرنے کی ایک اور مثال ہے۔ اِس کا منظر نامہ، سر کے بالوں میں چاندی کے بکھرنے سے شروع ہوتا ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے پارے کا تحرک، شعلے کی تپش اور کردار کی انفرادیت، ضابطوں، سانچوں اور اجتماعی ہیئتوں میں ڈھل جاتے ہیں؛ اضطراب، ذہانت اور بغاوت کے عناصر مضمحل ہوتے ہی اعتدال کے نام پر جمود، تقلید اور اطاعت اپنی گرفت مضبوط کر لیتے ہیں۔ اور تو اور زندگی کے جس نئے تصور کی خاطر پرانے تصورِ حیات سے ایک عرصہ جنگ کی جاتی ہے، بالآخر ہتھیار پھینک کر اُسی پرانے تصورِ حیات کے دستِ حق پرست پر بیعت کر لی جاتی ہے۔ گویا عمر کا مدار بدلنے پر فکر اور مزاج کا مدار تبدیل یا وسیع ہونے کے بجائے محدود اور بے وقعت ہوتا چلا جاتا ہے۔ انشائیہ نگار کا سوال یہ ہے کہ ہم فقط ڈھل جانے اور بسر ہونے ہی پر اِکتفا کیوں کرتے ہیں؟

’بس اتنی سی بات ہے‘ کے علاوہ بھی اِس مجموعے کے کئی انشائیوں میں عمر گریزاں کی مختلف پرت اور کیفیتیں، موضوع بنی ہیں۔ انشائیہ نگار کے نزدیک گزرتی عمر بذاتِ خود انسانی زندگی کا بے حد دلچسپ، ستم ظریف اور فکر انگیز وقوعہ ہے۔ وہ افسوس کا اظہار کرتا ہے کہ لوگ عموماً اِن عناصر سے لطف کا کوئی پہلو اور آگاہی کا کوئی زاویہ حاصل نہیں کر پاتے۔ ’’چوری سے یاری تک‘‘ تہذیبی اُتار چڑھاؤ کی ستم ظریفیاں، ’طوطا پالنا‘ عمر کے تینوں ادوار کی متضاد دلچسپیاں، ’یہ معصوم لوگ‘ پھولوں کی حیاتِ مختصر کی رنگارنگیاں اور انشائیہ ’میری چالیسویں سالگرہ‘ عمر کے ایک نازک لمحے کی فکر انگیزیاں سامنے لاتا ہے۔

انشائیہ نگار، چالیسویں سالگرہ منانے کے بعد محسوس کرتا ہے کہ زندگی کی ہر شے پہلی بار تاریکیوں کی تھاہ سے طلوع ہو رہی ہے۔ چالیس سال کے پل کو عبور کر کے وہ جس دیار میں داخل ہوتا ہے، وہ بہ منزلہ اور بہ صورت ایک صحرا کے ہے کہ یہاں کوئی سرسبز پہاڑی، کوئی دھلا دھلایا درخت اور کوئی نرم و نازک چہرہ، نظر کے پھیلاؤ میں رُکاوٹ بننے کے لیے کہیں نمودار نہیں ہوتا۔ یہاں سے تنہائی، آگاہی، کشادہ نظری کا ایک تہہ در تہہ اور پرت اندر پرت سفر شروع ہوتا ہے جس میں انشائیہ نگار کے ہمراہ فقط اُس کا ہم زاد ہے، اور کوئی نہیں۔ گو راستہ سنسان اور سناٹے گھرے ہیں لیکن سفر غیر دلچسپ، بے رس اور بے ثمر نہیں؛ قدم، خیال اور کلام مسلسل آگے بڑھ رہے ہیں۔

صحرا کا سفر......خواہ یہ خارج میں ہو یا داخل میں، سیدھی لکیر کا سفر نہیں، یہ صحرا ایک قوس ہے، ہر قوس ایک جیتی جاگتی ہستی ہے، اس ہستی کی نمود ہی فن کا ظہور اور فن کار کا جواز ہے۔

(ج)

’’دوسرا کنارہ‘‘ وزیر آغا کا تیسرا انشائیہ مجموعہ ہے۔ اِس میں انشائیہ نگار کی فکر، عمر اور جمالیات کی تیسری سطح ہمارے سامنے آتی ہے۔ یہ تیسری سطح بھی یک رُخی ہر گز نہیں ہے، اِس کے تین جلی اور کئی خفی رُخ ہیں۔ یہاں پہلا نمایاں رُخ یہ ہے کہ فکر، احساس اور رویے میں آزادی و بے نیازی دوچند ہو گئی ہے۔ دوسرا پہلو یہ کہ انفرادیت کو بیرونی خطرے سے بچایا گیا اور اجتماعیت سے کئی جہتوں میں ربط اور مکالمہ بڑھا ہے۔ تیسرا رُخ یہ ہے کہ تخلیقی مسرت کی حامل انوکھی مسافتوں میں حیرت انگیز تواتر و تسلسل قائم رہا ہے۔

آزادی و بے نیازی میں اضافے کا پہلا ثبوت اِس مجموعہ کا دیباچہ ہے جو بذاتِ خود ایک انشائیہ ہے، دیباچے سے چند جملے ملاحظہ ہوں:

> ’’میرے انشائیوں کا یہ مجموعہ میری زندگی کے ایسے موڑ پر شائع ہو رہا ہے جس کے بعد شاید کوئی اور موڑ نہیں ہے۔ ساٹھ رنز بنا لینے کے بعد کرکٹ کے کھلاڑی کی جو نفسیاتی کیفیت ہوتی ہے، وہی اب مجھے حاصل ہے۔ ساٹھ رنز بنا چکنے کے بعد کھلاڑی ایک طرح سے آزاد ہو جاتا ہے، نصف سنچری کیے بغیر آؤٹ ہو جانے کے

> خدشے سے آزاد، سنچری بنا لینے کی مضطرب خواہش سے آزاد، اشیا کو جذبات کی دھند میں سے دیکھنے کی روِش سے آزاد! ساٹھ کے سنگ میل کے بعد معنویت سے لبریز مظاہر اور واقعات، قدم قدم پر نظر آنے لگتے ہیں۔ اب کچھ عرصے سے ایک مستقل نوعیت کے عالمِ حیرت میں ہوں۔ مجھے ہر معمولی چیز بھی ایک معجزے سے کم نظر نہیں آتی۔''

گویا آزادی کے ساتھ دنیا دیکھنا اور بے نیازی سے اس میں رہنا، ہر شے کو ایک معجزہ جاننا اور ہر واقعے اور مظہر میں ایک جہانِ معنی دیکھنا، ساٹھ سال کی عمر پا لینے کا ایک انشائی ثمر ہے۔ اِس ثمر کا ذائقہ دیباچے کے ساتھ ساتھ انشائیہ 'بارہوں کھلاڑی' میں سطر سطر پھیلا ہوا ہے۔

پہلے مجموعے ''خیال پارے'' میں انشائیہ نگار کھیل میں شامل اور دوسرے مجموعے ''چوری سے یاری تک'' میں کھیل کی زد پر تھا لیکن عمر کے ساٹھ رنز بنا لینے کے بعد اب خوش، آزاد اور شانت ہونے کے مرحلے میں داخل ہو گیا ہے۔ اسی لیے تو اس پر بارہویں کھلاڑی کی خوشی، شانتی، آزادی اور بے نیازی کے سب جوہر کھلے ہیں۔

'بارہواں کھلاڑی' کے کئی تیکھے سرے یا نوکیں یا شوشے ہیں۔ اِس کی پہلی نوک یا سِرا، گیارہ کھلاڑیوں کی مشقت ہے جو اس مرحلۂ عمر میں لا حاصل نظر آ رہی ہے۔ دوسری نوک پر تماشائی ہیں جو تماشائی کے منصبِ جلیل پر اکتفا کرنے کے بجائے اپنے جسمانی، ذہنی اور روحانی ردِ عمل سے نشیب میں اتر آتے ہیں اور اپنی ٹیم کے غیر حاضر کھلاڑی بن جاتے ہیں۔ تیسری نوک پر بارہواں کھلاڑی ہے جو مردِ آزاد ہے: ٹیم کی فتح و شکست، انعام و اعزاز کی تقسیم و تشہیر، تماشائیوں کی داد و بے داد، اُسے کسی شے سے کوئی غرض نہیں۔ بارہواں کھلاڑی ایک صوفی ہے لیکن راہب ہرگز نہیں کہ راہب دنیا چھوڑ دیتا ہے، سچا صوفی دنیا میں رہ کر دنیا کو اپنے اندر نہیں آنے دیتا۔ بارہواں کھلاڑی بھی ٹیم میں رہ کر ٹیم کے شوقِ کارکردگی اور طلبِ انعام و اعزاز کو اپنے پاکیزہ اندرون میں نہیں اترنے دیتا۔ انشائیے کی چوتھی نوک پر خود انشائیہ نگار ہے، جس کا دنیا کے تماشے کے بارے میں ردِ عمل کسی تشنج، تعصب یا تجاوز پر مبنی نہیں، وہ فقط ایک میٹھی سی مسکراہٹ پر اکتفا کیے ہوئے ہے کہ اس سے آگے کی منزل تماشے کے معدوم ہونے اور راز کھل جانے سے عبارت ہے۔ پانچویں نوک پر بظاہر کوئی نہیں لیکن یہاں سے نظر، نظارہ، ناظر اور ناقد سب باہم بھی نظر آ رہے ہیں اور الگ بھی۔ یہ پانچ نوکوں والا روشن ستارہ، بارہویں کھلاڑی کے لیے نشانِ اعزاز ہے جسے 'تحفۂ درویش' کہنا زیادہ بہتر ہے، شاید انعام و اکرام سے بے نیاز بارہواں کھلاڑی اس تحفے کو اپنے شایانِ شان سمجھ سکے!

''خیال پارے'' میں انشائیہ نگار اپنے آپ میں خوش تھا، ''چوری سے یاری تک'' میں وہ اپنے مسائل اور مجبوریوں سے لطف کے پہلو اور آگاہی کے زاویے نکالنے میں مصروف تھا اور دوسرا کنارہ میں وہ اپنے

آپ میں نہیں، دوسروں کے وجود میں رہ کر خوش ہو رہا ہے، وہ اب مصروفیت میں الجھا ہوا نہیں، ایک دھیمے سے تحرک اور گنگناتے ہوئے ٹھہراؤ میں اطمینان، مسرت، حیرت اور عرفان کا حظ اُٹھا رہا ہے۔ اِس لمحۂ فرصت و فرحت کے باعث اُسے میدانِ کارزار میں تو بارہویں کھلاڑی کا اطمینانِ قلب پسند آیا لیکن پُرسکوں دیاروں میں، حقہ پینے والوں کی نرم و گرم خیرسگالی اور غیر علانیہ وسیع المشربی اچھی لگی۔

حقہ پینا......ایک بے نیاز، خوش مزاج اور باہمہ و بے ہمہ اجتماعیت میں داخل ہونا ہے جس سے کسی شخص کی انفرادیت کو کوئی خطرہ نہیں۔ اس انشائیے میں حقہ پینے کا عمل، خودی اور بے خودی کے منطقوں میں آنے جانے کا ایک نامختتم سلسلہ ہے۔ حقے کی نے میں جذب ہو کر کش لینا، اپنے ہونے کا عرفان حاصل کرنا بھی ہے اور نہایت عجز سے اس کا اعلان کرنا بھی۔ پھر اگلے ہی لمحے، حقے کی نے کا رُخ بغیر کسی تامل کے اجتماعیت کی جانب موڑ دینا اپنی خودی کو بے خودی میں منتقل کرنے کا عندیہ بھی ہے اور ایک نئے روحانی مسلک کے قیام کی خبر بھی جس سے منسلک ہونے کے لیے کسی مرشد کی نہیں، صرف حقے کی قربت ضروری ہے۔

اجتماعیت کی ایک مسرت کا نام بسنت ہے۔ بسنت، رنگ بھی ہے اور خوشبو بھی، فصل بھی ہے اور تیوہار بھی۔ بسنت، زمین کے اندر سے پھوٹتی اور پتنگ کی صورت آسمان تک جاتی ہے۔ گویا پہلے افق در افق پھر آفاق در آفاق بے تکلف جانے، پھیلنے اور لپکنے کی اہلیت رکھتی ہے۔ اس کے زمینی و زمانی رویے اور مکانی و لامکانی کیفیت سے ظاہر ہوتا ہے کہ بسنت بذاتِ خود ایک انشائیہ ہے اور انشائیہ اپنی ذات میں بسنت تیوہار ہے۔

بارہویں کھلاڑی کی بے نیازی، حقہ پینے والوں کی خیرسگالی اور بسنت کی شگفتہ کاری نے انشائیہ نگار کے لیے ذات و کائنات کو ایک مسکراہٹ میں بدل دیا ہے۔ انشائیہ نگار سوچتا ہے کہ ایک تخلیقی طراوت کی حامل مسکراہٹ ہی زندگی، تہذیب اور کائنات کا حاصل ہے، باقی سب تو وہم، مفاد یا جدل کی لاحاصلی ہے اور بس!

'کچھ مسکراہٹ کے بارے میں' ایک متبسم انشائیہ ہے جس میں کہا گیا ہے کہ انسانی تہذیب کا آغاز مسکرانے سے ہوا، پہلے ہر طرف سنجیدگی اور ہنسی کا دور دورہ تھا، گویا وہ ایک تہذیبی عہد جاہلیت تھا۔ آج انسانی تہذیب بھی خطرے میں ہے کہ مسکراہٹ پر سنجیدگی اور ہنسی بہ تدریج حاوی ہو رہی ہے۔ اس انشائیے کے آخر میں کسی بھی تخلیقی وجود کی مسکراہٹ کو انسانی دنیا کا سب سے بڑا حسن کارکردگی قرار دیا گیا ہے۔ ایک اور انشائیے 'میرا بچپن کا دوست' سے معلوم ہوتا ہے کہ مسکراہٹ کی ایک عارفانہ سطح وہ ہے جب آنکھوں میں آنسو اور ہونٹوں پر مسکراہٹ بیک وقت لرزتے اور چمکتے ہیں۔ یہ عارفانہ مسکراہٹ معصومیت، دکھ اور خوشی کے ملاپ سے جنم لیتی ہے۔ یہ مسکراہٹ، عملی دنیا میں بچے سے اور شعری دنیا میں غالب سے وابستہ ہے۔ غالب سے انشائیہ نگار کی گہری دوستی کا باعث یہی مسکراہٹ ہے جو عموماً زیاں کے شدید احساس کے ساتھ ساتھ اِس شدید احساس کی مضحکہ خیزی کا گہرا شعور حاصل ہونے یا زندگی کی سلوٹوں اور خواہشوں پر دم نکلنے کے باوجود اُنھیں بے معنی اور

قدرت کا ایک مذاق سمجھنے یا دیدۂ عبرت نگاہ کو متحرک کر کے اچانک عبرت و ندامت کے سارے تصور کو خندۂ استہزا میں اُڑا دینے سے پیدا ہوتی ہے۔ انشائیہ نگار کو غالب کی یہ نٹ کھٹ، معصوم اور بے داغ ادا پسند ہے کہ اس میں رفاقت کا احساس بھی ہے اور عرفان کے کوندے کی لپک بھی!

وزیر آغا کے انشائیے میں اُن کی فکر اور مزاج کے سب پہلو اور عمر اور احساس کے تمام موسم گھل مل گئے ہیں۔ اس طرح انشائیہ، نکتہ آفرینی اور حظ رسانی ہی کا حامل نہیں رہا، انشائیہ نگار کی گزرتی زندگی کا گہرا تناظر اور وسیع منظر بھی بن گیا ہے۔ اِن انشائیوں میں زیست کا ہر جزو اپنی ذات کے اعلان، ہر ذرہ اپنی کارکردگی کے انکشاف اور ہر کیفیت اپنے رویے کے پورے ابلاغ کا ارادہ لیے ہوئے ہے۔ اگر ہم ان انشائیوں سے سرسری نہ گزریں تو اپنی یکساں، ہموار اور بے رنگ روزمرہ کی زندگی میں بھی ہر جا ایک جہانِ دیگر پائیں۔ مثلاً ہم کسی حد تک جانتے ہیں کہ جسم و شعور کی آویزش، خوف کی خصوصیت، تنہائی کی مصیبت، اسم اور فعل کا فرق، کھڑکی کی خوبی اور ہجرت کا حسن کیا ہے لیکن انشائیہ نگار جب ان موضوعات سے گزرتا ہے تو ہر جا ایک نیا جہان دیکھتا یا تشکیل دیتا ہے۔

'اکلاپا اور تنہائی' میں انشائیہ نگار کا تاثر یہ ہے کہ اشخاص سے دور ہونا اِکلاپا ہے لیکن اکلاپے کی کیفیت میں اپنے اندر سے ایک محفلِ سخن، حلقۂ احباب اور انجمنِ خیال برآمد کر کے اُس میں کھو جانا تنہائی ہے۔ گویا اِکلاپا، باہر سے حملہ آور اور تنہائی، اندر سے جلوہ گر ہوتی ہے کہ دوری اور لاتعلقی کا قیام و استحکام، خارج میں واقع ہوتا ہے اور اِس کی تحلیل و تقلیب، داخل میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔

'ٹھنڈا برف ہاتھ' میں خوف کی عجیب لیکن عظیم کارکردگی سامنے لائی جاتی ہے۔ انشائیہ نگار کو ایک ذاتی تجربے سے یہ آگاہی ملتی ہے کہ خوف کے بظاہر بدترین لمحات، انکشافات کا ایک بہترین تسلسل قائم کر لینے کی قوت رکھتے ہیں۔ اُسے احساس ہوتا ہے کہ خوف یا کوئی بھی بحران، انسانی شخصیت کے دبیز اور کرخت چھلکے کو توڑ کر اندر کے مغز یا تخلیق کے منبع کو متحرک کر دیتا ہے، یوں اُس کے لیے خوف، 'خوف ناک شئے' کے بجائے کارآمد اور بارآور کیفیت بن جاتا ہے۔

'سائنسی علم دریاؤ' میں جسم کی کہانی شعور کی زبانی سنائی جاتی ہے۔ اوّل الذکر کو گھوڑا اور مؤخر الذکر کو سوار قرار دیا گیا ہے۔ انشائیہ نگار کے نزدیک پہلے مرحلے (بچپن) میں صرف جسم ہوتا ہے، شعور سویا ہوتا ہے، دوسرے مرحلے (لڑکپن اور جوانی) میں جسم و شعور میں آویزش جاری رہتی ہے جو بعد ازاں ایک مخاصمت آمیز مفاہمت پر منتج ہوتی ہے، تیسرے مرحلے (بڑھاپے) میں شعور فقط جسم کی ناز برداری اور تیمارداری کے لیے وقف ہو کر رہ جاتا ہے اور اُس کے مرنے کے انتظار میں اُسے زندہ رکھنے کی تدبیر کرتا رہتا ہے۔

'معافی مانگنا' میں بتایا جاتا ہے کہ عموماً لڑکپن، معاف کرنے اور جوانی، معافی مانگنے سے آزاد ہوتی ہے اور بڑھاپا، دونوں سے! انشائیہ نگار پر منکشف ہوتا ہے کہ معافی مانگنا ایک فطری، ضروری اور ارفع عمل اور

ذات کی کسی مخفی قوت کا مظاہرہ ہے، نیز معافی مانگنے والا انسانی و دنیاوی حدود عبور کر کے، لامحدود کے آستانے تک پہنچنے والا ایک فتح مند مسافر ہے۔

'اسم اور فعل' میں اسم ٹھہراؤ اور فعل سفر کا اشارہ بنتا ہے اور دونوں، قواعد کی قید سے نکل کر، اپنی فعال زندگی کا ثبوت پیش کرتے ہیں۔ انشائیہ نگار خواب یا اسم کی دنیا سے حقیقت یا فعل کی دنیا میں آتا ہے تو اُس پر کھلتا ہے کہ لامحدود دور یوں تک پھیلی ہوئی یہ کائنات ایک مجسم فعل ہے جسے غلطی سے 'اسم' سمجھ لیا تھا۔

'کھڑکی' میں کھڑکی کھلتے ہی بند کمرہ وسعت پذیر ہو جاتا ہے اور وقت، منظر، روشنی یا آواز کے رہوار پر سوار ہو کر کہیں سے کہیں جا نکلتا ہے۔ اِس مسافر کے لیے زمان و مکاں کو خصوصی انتظام کرنا پڑ جاتے ہیں، مکاں اسے راستہ دینے کے لیے پیچھے ہٹتا ہے اور زماں اپنی کروٹیں اس پر کھولنے کے لیے آگے بڑھتا ہے، گویا کھڑکی کھلنا انشائیہ نگار کے لیے ایک غیر معمولی واقعہ ہے۔ صدیوں کی بے خبری، جمود یا توہم کی دیوار میں جب درز یا شگاف پڑتا ہے تو انکشاف، ایجاد اور فلسفے کی کھڑکی کھلتی ہے جو اپنے ناظر کو حدِ نظر تک لے جانے پر قادر ہوتی ہے۔ انشائیہ نگار کے نزدیک آگاہی کا سارا تناظر اصل میں کھڑکی کی فضیلت کا بیان ہے۔

'کتابوں کی معیت میں' تین ایسی ہی کھڑکیوں کے کھلنے کا منظر نامہ ہے۔ اِس انشائیے میں تین کتابوں کے انتخاب کا جواز، خود انشائیہ نگار کی ذات، فکر اور مزاج کا جواز پیش کرتا ہے۔ تینوں کتابوں کا اصل حوالہ سفر ہے۔ پہلی کتاب میں انسانی زندگی کا سفر ہے جو کائنات کے تنوع اور تلون میں جست بھرتے ہوئے آگے بڑھتا ہے۔ دوسری کتاب میں سطحِ سمندر سے چھ ہزار فٹ کی بلندی اور معاشرے سے دوری کے نتیجے میں ایک سفر اپنی ذات کے اندر اور دوسرا انسانی فکر و اخلاقیات کی پرت اندر پرت دنیا میں شروع ہوتا ہے۔ تیسری کتاب میں گھاس کی پتیوں سے لپٹتا اور الجھتا ایک شگفتہ و شاداب زمینی سفر آغاز ہوتا ہے جو سب موسموں، نسلوں اور ثقافتوں کے اندر سے گزرتا ہے۔ اس سفر کا ثمر (صاحبِ سفر کی نظر میں) فطرت، انسان اور خدا کی تثلیث کا مربوط ہونا اور ساری کائنات کا اکائی میں ڈھل جانا ہے۔ پہلی کتاب کے سفر نے انشائیہ نگار کو کائنات کے تنوع اور زندگی کی تخلیقی جست سے آگاہی کے مزید جہان عطا کیے، دوسری کتاب کی مسافرت نے اُسے اپنے اندر کے آسمانوں کو چھونے کی مسرت عطا کی اور تیسری کتاب کی سیاحت نے انسانی روابط کی زمینوں سے مزید ہم آہنگ ہونے کی سعادت بخشی۔

'ہجرت' کے مطابق سیر و سفر فقط تبدیلِ آب و ہوا اور حصولِ لطف و لذت کے لیے ہی مختص نہیں، بعض اوقات سفر اور تبدیلی مقام خواہ یہ جزوقتی ہو یا کل وقتی، کسی تہذیبی ضرورت اور فکری و تخلیقی پیش رفت کے لیے لازم قرار پاتی ہے۔ انشائیہ نگار کے نزدیک فطرت کی ایک قابلِ فہم ادا دائرہ بنانا اور دوسری ناقابلِ فہم ادا دائرے سے ہجرت کرنا ہے۔ ہجرت اپنی ذات میں 'ایک کرب انگیز تجربہ' لیکن اپنی صفات میں 'تازہ معانی سے لبریز ایک واردات' ہے۔ ہجرت نئے رشتوں، تازہ معنوں، اجنبی خطوں اور شگفتہ تہذیبوں سے اپنے آپ کو تازہ، شگفتہ اور

زرخیز کرنے کا کثیر جہاتی عمل ہے۔ ہجرت صرف جسمی یا وجودی طور پر ہی نہیں، فکری، تخیلی، تہذیبی اور باطنی سطح پر بھی ممکن ہے۔ ہجرت کی ہر صورت انسان کی ذاتی ایج اور شخصی انفرادیت کو استحکام اور ارتقا بخشتی ہے۔ ہجرت ہی کے باعث انسان کو آفاق کی سطح پر وہ 'دوسرا کنارہ' میسر آتا ہے جہاں وہ مادّہ اور ماورا یا طبیعیات یا مابعد الطبیعیات کو ایک ہی مقام سے اُڑان بھرتے، دائرہ بناتے، یک جائی کے مدار کو شکستہ کرتے اور کہانی بدلتے بہ آسانی دیکھ لیتا ہے۔

(د)

''سمندر اگر میرے اندر گرے'' وزیر آغا کا چوتھا انشائی مجموعہ ہے۔ اس کا عنوان ظاہر کرتا ہے کہ قطرہ سمندر میں مل کر فنا نہیں ہونا چاہتا، وہ سمندر کو اپنے اندر کے پھیلاؤ میں موج زن ہونے کا بلاوا دے رہا ہے۔

پہلے انشائی مجموعے میں انشائیہ نگار، اپنے اندر کی مسرتوں اور باہر کی حیرتوں میں اُترا ہوا تھا، دوسرے مجموعے میں وہ اپنے مسائل اور مجبوریوں میں اُلجھ کر اپنی فکری قوت سے آزاد فضا کی طرف لپکنے میں مبتلا تھا، تیسرے مجموعے میں عمر کے ساٹھ سال کا پل عبور کر کے، ایک دھیمے سے تحرک اور گنگناتے ہوئے ٹھہراؤ میں اطمینان اور عرفان کا حظ اُٹھا رہا تھا، اور اب چوتھے مجموعے میں وہ اپنے اندر باہر کے مترنم ٹھہراؤ سے باہر نکل رہا ہے، اپنے مدھم لہجے اور کاٹ ایسی نکتہ آفرینی سے اپنے خارج کی داخلی نشاۃ ثانیہ کا منظر بن رہا ہے۔ اس مجموعے کے دیباچے میں ایک جملہ ملتا ہے کہ ''جس طرح ایک مجدد، معاشرے کی تجدید کرتا ہے، اُسی طرح جب انشائیہ کسی ادب میں نمودار ہوتا ہے تو پورے ادب کی تجدید ہو جاتی ہے۔'' اس جملے کا اطلاق یوں تو ہر انشائیے پر ہوتا ہے لیکن ''سمندر اگر میرے اندر گرے'' کے انشائیوں میں بطورِ خاص وہ قوت اور امنگ ہے جو ہمارے خارج کی داخلی نشاۃ ثانیہ کو وقوع پذیر کر سکتی ہے۔

سمندر کے بلاوے پر قطرے پر وجد طاری ہونا اور پھر ایک ازلی وابدی جذب میں چلے جانا، اور بات ہے، اور اپنے اندر کے پھیلاؤ پر اِتنا اعتماد ہونا کہ سمندر کو بلانے کی جسارت کر لینا، اور بات ہے۔ اوّل الذکر سے جذب و مستی کی کیفیت ہاتھ آتی ہے، مؤخر الذکر سے تجدید کی قوت اور حیاتِ نو کی امنگ شگفتہ ہوتی ہے۔ اِن قوتوں اور امنگوں کی شگفتگی ہی زیرِ نظر مجموعے کی اساس ہے۔

اس مجموعے کا پہلا انشائیہ 'چرواہا' ہے۔ چرواہا، اپنی ذات اور اپنے ریوڑ کی تجدید کے عمل سے ہر روز گزرتا ہے۔ انسانی کرداروں کے جھرمٹ میں چرواہے کا کردار غیر متنازع، متبرک، غریب لیکن آسودہ حال اور شریف النفس شخص کا ہے۔ تاریخ کے کسی موڑ پر بھی کوئی چرواہا کسی بدعنوانی، رہبانیت یا غلامی میں مبتلا نظر نہیں آتا۔ انشائیہ نگار نے اُس کی سیرت سے کئی نکات اخذ کیے ہیں۔ اُس کے نزدیک چرواہے کی بظاہر ازلی وابدی تنہائی، نظر کا دھوکا ہے، وہ تو اپنی ذات، خیال، ریوڑ اور کائنات کے ساتھ رواں اور ہم کلام ہے۔ چرواہے کی چھڑی، زور زبردستی کا نشان نہیں، یہ تو ہوا کے جھونکے، خوشبو کی موج، خیال کی ترنگ اور گیت کے رنگ کی طرح

سبک اور غیر مرئی ہے۔

سیدھی لکیر پر بھیڑوں کو ہانکنا، چرواہے کی حکمت، مصلحت اور مسافرت کا پہلا اور عارضی مرحلہ ہے کہ اس کے بعد وہ اپنے ریوڑ کو کسی کشادہ میدان میں تسبیح کے دانوں کی طرح بکھیر دیتا ہے اور پھر خود بھی خاک و افلاک کے درمیان بکھرنے لگتا ہے...... یوں ہر بھیڑ کو اپنی انفرادیت واضح کرنے اور چرواہے کو ذات کے لمبے سفر پر نکلنے کے لیے طویل و عریض کائنات حاصل ہو جاتی ہے۔ پورے ریوڑ کی تجدید کے بعد واپس گھر آنے کا مرحلہ شروع ہوتا ہے اور چرواہا پھر اپنی ساری تسبیح کو دانہ دانہ، منکا منکا یک جا کرتا اور اپنے ریوڑ کا ہار بنا کر اُسے واپس گھر لاتا ہے۔ گویا بند گھر سے نکلنا، کشادہ میدان میں اپنی تجدید کرنا اور پھر اپنے گھر کو وسعت آشنا کرنے کے لیے واپس چلے آنا چرواہے، ریوڑ، صاحبِ عصا اور صاحبِ جود و سخا ہستیوں کا عام طریق ہے۔ ذرا سی دقتِ نظری سے کائنات کے تمام کاموں میں یہی جاوداں طریق دیکھا جا سکتا ہے۔

'غلامی' میں ہر ذرۂ کائنات میں تڑپتی ہوئی آزادی کی خواہش اور اُس کی خارجی روشوں کا پامال کیا جانا، موضوع بنا ہے۔ اس انشائیے سے غلامی کے ہر تصور کی تکذیب اور آزادی کے ہر تخیل کی تجدید ہوتی ہے۔ انشائیہ نگار کے نزدیک غلامی سے نکلنا، صرف مادّی اور جسمی وجود کے لیے ہی نہیں، ہر فکری اور تخلیقی سرگرمی کے لیے بھی ضروری ہے۔ انشائیہ نگار نے اُن تصورات کو ردّ کیا ہے جن کے مطابق خواہش، مادّہ، زمین اور عورت، غلام بنانے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ اور اُن کی گرفت (حتیٰ کہ قیدِ حیات) سے نکلنا ہی ذہنی، تہذیبی، روحانی اور اخروی نجات ہے یا پھر یہ تصور کہ جسم، مادّہ، زمین اور عورت بذاتِ خود غلام ہیں اور اُن کی تحقیر اور تصرف ایک فطری، ضروری اور اخلاقی عمل ہے۔ انشائیہ نگار نے اوّل الذکر کو غلامی کے نسلی خوف اور مؤخر الذکر کو یونانیوں کے فکری تسلط کا شاخسانہ کہا ہے۔

انشائیہ 'غزل' آزادی کی لہر کو ادب کی آبرو قرار دینے کی کاوش ہے۔ غزل قصیدے کی قید سے نکلی، اس نے قصیدے کے متوازی اپنی نرالی دنیا قائم کی اور پھر قصیدے کے انداز اپنا کر گویا اسی قید میں پہنچ گئی جہاں سے بڑا کشٹ کاٹ کر نکلی تھی۔ قصیدہ ملوکیت کی نشاۃ ثانیہ کا ہوا خواہ و سایہ نشیں تھا۔ غزل اپنی ذات میں ایک نشاۃ ثانیہ تھی۔ انشائیہ نگار کے نزدیک، قصیدے کی قربت سے ادب کی ہر شاخِ نازک کا آشیانہ بکھرنے، ٹوٹنے، اپنی روایت کی معنویت کھونے اور فنا کے گھاٹ اترنے لگتا ہے۔

'دسترخوان' اپنی روایت کی معنویت اور تہذیب کے تسلسل کو ٹوٹنے سے بچانے کے لیے ایک طویل سرگوشی ہے جو ضروری نہیں کہ کسی 'تقریرِ دل پذیر' سے تاثیر اور تاثر میں کم ہو۔ اس انشائیے میں بتایا گیا ہے کہ صرف غذا ہی نہیں، کھانا کھانے کا عمل بھی ایک سیر حاصل لطف و لذت کا باعث بنتا ہے، بشرطیکہ اس کی اخلاقیات کو قائم اور اِس کی نفاستوں اور نزاکتوں کا لحاظ رکھا جائے۔ دسترخوان، اِن اخلاقی پہلوؤں، نفاستوں اور نزاکتوں کا احساس عام کرنے کے ساتھ ساتھ زمین سے اہلِ زمیں کا تعلق مضبوط اور بامعنی کرتا ہے۔ زمین پر

بیٹھ کر کھانا کھانا، زمین کا شکریہ ادا کرنے کے مترادف ہے۔ بکھرے ہوئے لوگ، دسترخوان کے باعث، دن میں دو تین مرتبہ ایک حلقے میں بدل جاتے ہیں اور اپنے تہذیبی تعارف اور قلبی تعلق کو مضبوط تر کر لیتے ہیں۔ دسترخوان کو تیاگنے کا عمل زمینی عطاؤں، تہذیبی حوالوں اور انسانی رشتوں کو ردّ کرنے کا آغاز ہے، جس کے انجام کی پیش گوئی قطعاً مشکل نہیں۔ 'دسترخوان' انشائیہ نگار کی خوش مزاجی، خود کفالت، سیر چشمی اور فکر افروزی کا شگفتہ و شائستہ اظہار ہے۔ انشائیہ نگار کے باطن میں سمائی تہذیب اور تہذیب میں رواں خیر کے پہلو نے بڑی خوبی سے دسترخوان کی سطروں اور لکیروں میں اپنے آپ کو منکشف کیا ہے۔

'کھلونے' بچوں کی تخلیقی حیثیت کا اعتراف ہے۔ بچہ اپنے متخیلہ سے بے جاں کھلونوں کو جان دار بنا دیتا ہے اور پھر گھنٹوں ان جان داروں کے ساتھ کھیلتا ہے۔ آج کل کے مشینی کھلونوں نے بچے سے متخیلہ کے زور پر کھلونوں کو جان دار بنانے کا تخلیقی عمل چھین لیا ہے اور بچہ، خودکار کھلونوں کا فقط تماشائی بن کر رہ گیا ہے۔ انشائیہ نگار سوچتا ہے کہ یہ کائنات بھی، جس کا کوئی مظہر بے جاں نہیں، حقیقتاً ایک کھلونا ہی ہے! انسان اپنے متخیلہ اور تخلیقی قوت سے اس کے ہر مظہرِ حیاتِ نو دے کر گویا اپنی ذات ہی کی تجدید کرتا ہے۔ اس کائناتی کھلونے سے کھیلنے کا مقصد، مسرت و بہجت کے سوا کوئی اور نہیں، کسی اور مقصد کو ڈھونڈنا یا اُسے حصولِ معرفت وغیرہ کا ذریعہ سمجھنا، اِس کھلونے سے اپنے تخیلی اور تخلیقی تعلق کی نفی کرنا ہے۔ یہ انشائیہ کائنات سے انسان کے مسرت آمیز، بھد بھرے تعلق کی تجدید کرتا ہے۔

انشائیہ 'پل' بھی تعلق اور تخلیق کے تصورات کی نشاۃِ ثانیہ کا منظر نامہ ہے۔ پل ایک تعلق کو جنم دیتا ہے: زمینوں، زمانوں، انسانوں اور جہانوں کے درمیان ایک خود مختار چیز کے طور پر اُبھرتا ہے اور پھر اپنے دونوں اطراف کا ایک لازم و ملزوم حصہ بن جاتا ہے۔ قدرت، فاصلوں کو بڑھانے اور انسان، حسبِ توفیق انھیں گھٹانے میں سرگرم ہے۔ انسان کی سب سے بڑی تخلیق پل ہے جو خارج میں ظاہر ہونے سے پہلے اُس کے اندر موجود ہوتا ہے اور اُس کی ذہنی، روحانی اور باطنی سرگرمی کے دوران میں اسے کسی بلندی، نشیب، گہراؤ یا پھیلاؤ سے جوڑتا اور کسی فاصلے، شگاف یا دراڑ کو پُر کر رہا ہوتا ہے۔ یہ عمل ہمیشہ انسان کے بطون میں جاری رہتا ہے اور انسان کسی تخلیقی نقطۂ اُبال پر پہنچ کر بڑی آسانی سے اندر کے کسی پل کو باہر لے آتا ہے۔ کسی ندی پر پڑا درخت، دو جگہوں یا کناروں پر نصب تکنیکی پل، بول اور سماعت کے درمیان پھیلا معنی، منظر اور ناظر کے مابین اُلجھی مسرت، مخلوق اور خالق کا باہمی ربط، پل کی کہانی کے موڑ اور مدارج ہیں اور یہ کہانی ذات میں بھی برپا ہے اور کائنات میں بھی۔

انشائیہ 'قوس' ذات و کائنات میں قوسوں کی عمل داری دیکھتا اور دکھاتا ہے، نیز سیدھی لکیر کے راسخ تصور پر سوالیہ نشان لگا دیتا ہے۔ قوس...... ذہن، جسم، جذبات اور عمومیت کی دہلیز پار کرنے اور اعصابیت کی دھند کے میلے پردے اُٹھنے سے نمودار ہوتی ہے اور پھر فاصلہ طے کرنے اور فنِ تخلیق کرنے کا زاویۂ عمل اور نقطۂ

نظر بدل جاتا ہے۔ انشائیے میں بتایا جاتا ہے کہ فاصلہ طے کرنے کی جلدی، راستے کا لطف ختم کر دیتی ہے، براہِ راست اور مکمل وصل مرگِ آرزو ہے، نپے تلے قدموں سے چلنے پر رقص کا حسن نہیں جاگتا، سیدھی سبھاؤ ترسیل سے سنگیت محوِ پرواز نہیں ہوتا۔ ایک پھول سو رنگ میں نہ کھلے تو امکان کے در اور معنی کے جہان نہیں کھلتے۔ قطرہ، قوس کی صورت اختیار نہ کرے اور حضوری کے بعد واپس آنے اور دوبارہ روانہ ہونے کے عمل میں مبتلا نہ ہو تو فقط حالتِ جذب میں ہے جو خودی سے دست برداری اور بے خودی کے سمندر میں دوبارہ کبھی نہ اُترنے کا اعلامیہ ہے۔ کائنات کا ازلی و ابدی طواف، قوس کی عمل داری کا اعلانِ راسخ ہے۔ انشائیہ نگار کا انتظار اور اضطراب یہ ہے کہ کائناتی طواف، انسان کی کسی علمی یا تخلیقی قوس سے اپنا مکمل اظہار کب اور کیوں کر کرتا ہے!

انشائیہ 'نروان'......نجات، بصیرت اور عرفان کے تصور و احساس کی تجدید کرتا ہے۔ انشائیہ نگار کے نزدیک خواہش کا خاتمہ، نروان نہیں کہ یہ راستہ موت کی طرف لے جاتا ہے؛ خواہش کا ترفع، نروان ہے کہ یہ زندگی اور کائنات کی ہم آہنگی کا شاخسانہ ہے۔ ذائقہ، رشتہ، رنگ، منظر، بول اور خوشبو، اپنی لپیٹ میں لے رہے ہوں تو یہ حسیات کے جاگنے، دھند کے چھٹنے اور بے سمتی اور لاحاصلی کے نقطے سے برآمد ہونے کا اعلامیہ ہے اور یہ خوبی کی بات ہے، شرمندگی کی نہیں۔ خواہش، خود اندر سے خالی شے ہے مگر جو کچھ ہے، اُسے اپنے اندر سمیٹنے کی آرزو رکھتی ہے۔ خواہش کی اِس آرزو ہی سے زندگی کی معنویت اور کائنات کی شعریت جاگ رہی ہے۔ اس من موہنی بیداری کا کسی عارضی یا ابدی نیند میں اتر جانا، صدیوں سے نروان سمجھا جاتا رہا ہے لیکن مذکورہ انشائیے سے نروان خود نشاۃِ ثانیہ کی دہلیز پر آ کھڑا ہوا ہے اور خواہش اپنے کن سے ایک نئی کائنات کا اظہار نظر آ رہی ہے۔

انشائیہ 'آنکھیں' بصارت کے تصور کی تجدید کر کے اُسے کائناتی بصیرت میں ڈھل جانے کی ترغیب دیتا ہے۔ ابتدا میں فقط آنکھ تھی اور انتہا میں بھی شاید فقط آنکھ رہ جائے گی۔ ابتدا و انتہا کے درمیان جو کچھ ہے، وہ آنکھ کے سمندر کا چھلکنا اور حسن کی مختلف اکائیوں میں ڈھلنا اور پھر اپنے آپ کو دیکھنے کے لیے چمکنا ہے۔ انسانی اظہار کے ارتقا میں پہلا تکلم آنکھ سے شروع ہوا۔ آج بھی جسمانی و لسانی قوت رُخصت ہو جائے تو اظہار کے لیے فقط آنکھ رہ جاتی ہے۔ اس کرۂ ارض پر زندگی نے جب ہوش سنبھالا تو اپنے اندر سے آنکھوں کی صورت دو مشعلیں برآمد کیں اور آنکھ نے جب شعور سنبھالا تو اپنے داخل میں ایک شرارت بھری مسکراہٹ کو جنم دیا۔ انشاۂ نگار 'آنکھ' کے مقصد کو تو پا گیا لیکن اس کے تمسخر کے بارے میں حالتِ استفسار میں ہے اور جاننا چاہتا ہے کہ آنکھ نے کیا راز جان لیا ہے اور کس مضحکہ خیزی پر اس کی مشعلوں کی لَو ایک مسکراہٹ میں بدل گئی ہے!

انشائیہ 'آزادی'......آزادی کے ہر موجود تصور کی تجدید کرتا ہے۔ انشائیہ نگار کے نزدیک آزادی فقط کسی طاقت کے زنداں سے نکلنے کا نام نہیں، نیز یہ مستقل کیفیت و حیثیت کی حامل نہیں ہوتی، یہ تو تاریک آسماں میں لمحہ بھر کے لیے چمکنے والا برقی کوندا ہے جو بوند بھر خوشی دے کر غائب ہو جاتا ہے لیکن یہ لمحہ بھر کی چمک اور بوند بھر مسرت غنیمت ہے اور اِسے پا لینا ایک سعادت ہے۔ آزادی ایک خوش کن لمحے میں، ہر بوجھ سے آزاد

ہونے، جست بھرنے، اک نئی سطح پر پہنچنے اور کائناتی قوت کے روبرو آنے کا نام ہے۔ انشائیہ نگار کے خیال میں فقط کسی سنگ وخشت سے بنی جیل اور سنگ دلی سے بنے سیاسی وسماجی نظام سے باہر نکلنے کو مکمل آزادی نہیں کہا جاسکتا۔ جو لوگ محض کسی جیل اور جبریہ نظام سے چھٹکارے کو مکمل آزادی سمجھتے ہیں، وہ کسی بھی موڑ پر، کسی بھی زور آزمائی کے نتیجے میں اُس جیل اور جبریہ نظام سے رہائی پا لیتے ہیں لیکن اگلے ہی لمحے وہ کسی اور جیل یا جبریہ نظام میں مبتلا ہو رہے ہوتے ہیں اور ظاہر ہے کہ یہ ایک فطری نتیجہ ہے مکمل آزادی کے تصور کو نہ سمجھنے کا!

انشائیہ 'عریانی' ہماری برہنہ سوچوں کی تکذیب اور معصومیت کی ایک نئی لیکن فطری تعبیر سامنے آتی ہے۔ انشائیہ نگار کے نزدیک اصل شے معصومیت ہے اور معصومیت پر کوئی بیرونی اور نفسیاتی عنصر غالب نہ ہو تو عریانی پاکیزہ، حسیں اور خالص شے یا کیفیت نظر آتی ہے، بصورتِ دیگر برہنگی اور فحاشی میں بدل جاتی ہے۔ پرندے اور جانور فطرت کے خاص نمائندے ہیں، اُن کے ہاں 'عریانی اور برہنگی کی دوئی ہرگز نہیں، اسی لیے وہ منافقت کے اس وصف سے بھی محفوظ ہیں جسے انسان نے حرزِ جاں بنا رکھا ہے۔'

انشائیہ 'کچھ اپنوں کے بارے میں' یہ بتاتا ہے کہ فطرت کی نگاہ سے دیکھا جائے تو جنگل کی تہذیب، فطری اور انسانی تہذیب، غیر فطری ہے۔ اسی لیے پورا جنگل، انسان سے خوف کھاتا ہے اور خود آج کا انسان کسی جنگلی مخلوق کے بجائے اپنے جیسے انسان سے ہی ڈرتا ہے۔ جنگل کی جو ہستیاں انسان کے ساتھ رہتی ہیں (مثلاً مرغا، کوا، کھوڑا، کتا اور بھینس) اُن سب میں انسان کی منفی خصلتیں اُبھر آئی ہیں جب کہ جنگل میں رہنے والے اُن کے ہم جنس ہر آلودگی اور بے ہودگی سے پاک ہیں۔ اِس انشائیے میں جانوروں کے حوالے سے پوتر جیون کے کچھ خدوخال سامنے لائے گئے ہیں۔

انشائیہ 'گھاس' میں (جو کہ اس مجموعہ کا غیر حاضر انشائیہ ہے)، نباتات کے حوالے سے فطرت کے مقاصد کی نگہبانی اور ترجمانی کی گئی ہے، نیز پوتر جیون کے تصور کی حقیقت کو مزید گہرائی سے جاننے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ انشائیہ اردو ادب میں گھاس سے محبت کا دوسرا بڑا ثبوت ہے۔ پہلا میر دردؔ کا مصرع ہے: 'آشنا اپنا بھی واں، اک سبزۂ بے گانہ تھا'۔ میر درد کے مصرع میں گلزار کے تاراج ہونے کے ساتھ سبزۂ بیگانہ کے مکمل خاتمے کا نوحہ ابھرتا ہے۔ مذکورہ انشائیہ میں کہا گیا ہے کہ گھاس کی پامالی وقتی اور خاتمہ ناممکن ہے، یہی اس کی طاقت، حکومت اور ہمہ گیریت کا ثبوت ہے۔ گھاس کو مٹانے کے چکر میں کیا کچھ مٹ گیا مگر یہ آج بھی پوری شدت اور کثرت سے موجود ہے۔ انشائیہ نگار کہتا ہے کہ گھاس خواہش کی طرح ہے، اسے دبایا جاسکتا ہے یا اِس کی تہذیب کی جاسکتی ہے، خاتمہ ممکن نہیں: یوں گھاس، زندگی کی علامت بھی ہے جو کائنات کی ہزار توڑ پھوڑ کے باوجود کہیں نہ کہیں اُگ آتی ہے، گویا ہر قسم کی پامالیوں اور ہر نوعیت کی قیامتوں کے باوجود گھاس، زندگی جینے کی کوششوں میں مگن اور امر رہے گی۔

............

حاصلِ بحث یہ ہے کہ انشائیے کا مقصد زندگی ہے اور زندگی کا مقصد مسرت اور عرفان ہے جو ایک پاکیزہ اور تخلیقی طرزِ حیات کے بغیر ناممکن ہے۔

پگ ڈنڈی سے گھاس تک کے اس سفر میں ہم نے زندگی، مسرت اور عرفان ہی کو ساری فضا پر محیط پایا ہے۔ اُردو ادب کی کسی اور صنف نے شاید ہی اتنے والہانہ اور خوش دلانہ انداز سے فطرت کے مقاصد (زندگی، مسرت، عرفان) کی نگہ بانی اور ترجمانی کا حق ادا کیا ہو جس طرح اس نوخیز صنف نے کر دکھایا ہے۔

اب تک کی ساری گفتگو وزیر آغا کے انشائی اسلوب کے داخلی نظام کے حوالے سے تھی، ان کے اسلوب کے داخل میں نکتہ آفرینی اور ذات و کائنات کے تصور و خیال کی تجدید و توسیع کی خوبی اور امنگ موجود ہے۔ اسلوب کا خارجی پیکر اصل میں اپنے داخلی نظام کی توسیع ہے۔ وزیر آغا کے ہاں شروع ہی سے بات کہنے کا انداز بے حد نرم، گداز اور لچکیلا رہا ہے: ایسا اسلوب صرف اُس شخص کے یہاں ظہور کرتا ہے جس کی ایک عمر پودوں، پھولوں، لچکیلی شاخوں اور شبنمیں پتوں کے قریب تر گزری ہو......اتنی قریب کہ سارے باغ، کھیت اس کے اندر اُتر گئے ہوں اور پھر اس نے اپنے نباتاتی اور نامیاتی عناصر کو اپنے 'مبتلا' کے جسم کی رگوں، خون کی گردشوں اور ذہن کے آمیزوں میں رواں کر دیا ہو۔ اسلوب کو مزید کئی رنگوں، گہرائیوں اور وسعتوں سے ہم کنار، انشائیہ نگار کی اس محبت نے کیا ہے جو اُسے فطرت کے تنوع، آفاق کی وسعت اور کائنات کی متلون مزاجی سے ہمیشہ رہی ہے۔ اس اسلوب کی بظاہر ہموار اور ملائم سی فضا آہستہ آہستہ آگے بڑھنے اور پھیلنے کی قوت رکھتی ہے لیکن غالب آنے، مرعوب کرنے اور نظر، سماعت اور ذہن کو ایک لفظی و معنوی، جدلیاتی فضا میں مبتلا کرنے کی کوشش کبھی نہیں کرتی۔

وزیر آغا کے انشائیوں سے بات یہ کھلی کہ انشائیہ ایسا تخلیقی تحرک ہے جو خیال کی بنیاد پر اُستوار ہو کر خیال کو بدلتا یا وسعت پذیر کرتا ہے اور ایک انوکھے، شگفتہ اور شعریت کے حامل نثری پیرایے میں ظاہر ہوتا ہے، نیز کائنات کے تخلیقی تصور سے ہمہ وقت ہم آہنگ رہتا ہے کہ ذات و کائنات سے ربط ہی وہ 'کن' ہے جو امکانات کو 'فیکون' کرتا ہے۔

☆☆☆

(بشکریہ کاغذی پیرہن ۲۰۰۵ء)

صوبیدار محمد رفیع ازہر

# تنقیداتِ وزیر آغا کی اصطلاحی جہت

سب سے پہلے تو یہ جاننے کی ضرورت ہے کہ اصطلاح (Terminology) بنیادی طور پر ہوتی کیا ہے؟ وجود میں کیسے آتی ہے؟ اور اس کے محرکات کیا ہوتے ہیں؟ اپنے موضوع کے لحاظ سے تو یہ طوالت طلب بحث ہے لیکن یہاں اس کا چنداں تعارف ضروری بھی ہے۔ اصطلاح دراصل ایک ایسا 'لفظ' ہوتا ہے، جو اپنے لغوی معنی سے دست کش ہو کر ایک ایسے مفہوم سے جانا پہچانا جاتا ہے جو اسے معاشرہ، مذہب اور ماہرینِ علوم ثقافت کے آئینے میں تفویض کرتے ہیں۔ اس کے وجود میں آنے کا اصل مقصد ابلاغ اور نئے علوم یا نظریات کی تفہیم ہوتا ہے۔ اس کا سفر صدیوں تک جاری رہتا ہے اور ہر دَور میں اپنے مفہوم و معنی میں جدت لاتا رہتا ہے۔ اس کے لاشعور میں موجود ضرور رہتے ہیں۔

ہر میدانِ عمل (Decorum) کی اپنی اپنی اصطلاح ہوتی ہیں جو کہ اپنا ایک خاص مفہوم ادا کرتی ہیں جسے اس کے متعلقین و متعلمین ہی زیادہ سمجھتے ہیں۔ جیسا کہ سماجیات، اقتصادیات، شماریات، سیاسیات اور مذہبیات وغیرہ۔ اسی طرح ادبیات کی بھی ایسی بہت سی اصطلاحات ہیں جو اپنا ایک خاص معنی و مفہوم رکھتی ہیں۔ مثلاً کلاسیکی، معروضی، موضوعی، خارجیت و داخلیت وغیرہ؛ اپنے مفاہیم کے اعتبار سے بے حد وسعت کی حامل ہیں۔ ادب کا قاری تو ان کے مفہوم سے اچھی طرح واقف ہوتا ہے جب کہ غیر ادبی افراد، ان کے اصطلاحی مفہوم سے نا آشنا ہوتے ہیں۔ رہا یہ سوال کہ اصطلاح سازی کے کیا محرکات ہو سکتے ہیں؟ تو راقم کے خیال میں اُردو ادب میں جس طرح اصناف مستعار آئی ہیں، اسی طرح اصطلاحات بھی درآمدہ ہیں مزید برآں جس ادیب نے غیر ملکی ادب کا جتنا زیادہ مطالعہ کیا، اس نے اپنے طور پر کئی بیرونی اصطلاحوں کو بھی اُردو ادب میں برتنے کی کوشش کی۔ اس طرح اردو ادب کا کینوس وسیع سے وسیع تر ہوتا گیا۔ علاوہ ازیں یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ ہر زبان دوسری زبان کی لازمی مدد کرتی ہے لیکن اگر کوئی زبان مدد لینے سے ہی انکار کر دے تو وہ دنیا میں بے یار و مددگار رہ جاتی ہے۔ نتیجتاً اس کا ارتقا رُک جاتا ہے اور وہ دست بردِ زمانہ ہو جاتی ہے۔ زبان کے ارتقا میں اصطلاحات بہ طور قاصد بنیادی کردار ادا کرتی ہیں۔ ہر اصطلاح جو کسی خطے، معاشرے یا دائرۂ علم سے سفر کر کے دوسرے خطے کے علوم و فنون میں مستعمل ہونے لگے تو اس کی حیثیت ایک سفیر کی سی بن جاتی ہے جس کی اصل شہریت تو اپنے ملک سے قائم رہتی ہے، لیکن وہ دوسروں کے ہاں بھی معروم ہونے لگتی ہے۔ یہ بات بھی زیرِ نظر

رہے کہ اس کا سہرا تو بہرحال امداد کا اجازت نامہ (Permit) جاری کرنے والے کے یا سفیر کو نامزد کرنے والے کے سر ہی جاتا ہے۔ اس کے علاوہ کسی دائرۂ علم (Decorum) کو جب کوئی ماہرِ علم وفن عبور کر لے تو پھر وہ اصطلاح سازی کے عمل سے اپنے دائرۂ علم کو بڑھانے کی صلاحیت پا لیتا ہے، لیکن ایسا کم ہوتا ہے سوائے چند نابغہ افراد کے، عام ماہرین اس صلاحیت سے تہی دست ہی ہوتے ہیں۔ مذکورہ تمہید کو ڈاکٹر وزیر آغا کی اصطلاحی جہت کی تفہیم کے لیے پہلا قدم قرار دیا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کی تنقید میں قاری ایسی اصطلاحوں سے روشناس ہوتا ہے، جو ان کے ہاں ایک خاص مفہوم رکھتی ہیں۔ ان میں بہت سی ایسی اصطلاحیں ہیں جو انھوں نے مغربی ادب سے لی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں انھوں نے پرمٹ جاری کیا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے نو درآمدہ اصلاحوں کو اپنی ثقافت اور تہذیب کا لباس پہنانے کی کوشش بھی کی ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے اپنے خیالات کی تفہیم اور اپنے نقطۂ نظر کے ابلاغ کے لیے بعض نئی اصطلاحیں بھی متعارف کرائی ہیں، جہاں وہ اُردو ادب کے دائرۂ علم کو بڑھاتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں جس کی مثالیں ان کی تنقیدی کتابوں میں جا بہ جا ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر ''اُردو شاعری کا مزاج'' میں وہ مادری نظام اور پدری نظام کی اصطلاحوں کو بہ کثرت استعمال کرتے ہیں۔ برصغیر کے باہر سے آنے والے قوموں جیسے آریا وغیرہ کو وہ پدری نظام کی حامل قرار دیتے ہیں، جب کہ برصغیر میں سکونت پذیر قوموں جیسے دراوڑی کو مادری نظام کی حامل قرار دیتے ہیں۔

> ''اردو شاعری نے جس دھرتی میں جنم لیا، اس کا ایک خاص ذائقہ، باس اور رنگ ہے اور اس کے پیکر کی تشکیل میں تہذیب الارواح، زرعی نظام، موسم اور مٹی کی تاثیر کا ہاتھ بھی ہے۔ بہ حیثیت مجموعی یہ دھرتی، ایک مادری اور ارضی نظام سے منسلک ہے اور یوں اس کا تعلق افریشیا کی ارضی تہذیب سے بھی قائم ہے۔ ایک دائرے میں گھومتے چلے جانا اور جنگلی بیل کی طرح قریب ترین شے سے چمٹنے اور لپٹنے کی کوشش کرنا، اس کے بنیادی اوصاف ہیں، مگر اس دھرتی کو بار بار پدری نظام کے علم بردار قبائل سے متصادم ہونا پڑا۔''
>
> ''پھر ایک یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ ٹھہرا ہوا معاشرہ، زمین اور جنگل سے وابستہ ہونے کے باعث، مادری نظام کا علم بردار ہے جب کہ آوارہ، خانہ بدوش، قبیلے میں زمین سے رشتہ منقطع ہونے کے باعث، پدری نظام وجود میں آجاتا ہے''۔

دیکھیے مذکورہ اقتباسات میں ڈاکٹر وزیر آغا نے مادری نظام اور پدری نظام کا ایک مفہوم متعین کر دیا ہے اور بعد ازاں انھوں نے اپنی تنقیدات میں جہاں کہیں بھی ان اصطلاحوں کو برتا ہے تو مذکورہ پس منظر میں ہی بات کی ہے۔ اسی طرح انھوں نے 'ین' اور 'یانگ' کو بھی ایک خاص مفہوم دیا ہے۔ اس میں غور طلب بات یہ ہے کہ یہ سارے مفاہیم دراصل مشرقی تہذیب و ثقافت کے آئینہ دار ضرور ہیں۔ بہرکیف انھوں نے 'ین' کو

انجماد کے معنی میں جب کہ 'یانگ' کو تحرک کے معنی میں:

''بیشتر مذاہب اس بات پر متفق ہیں کہ انسانی زندگی کی ابتدا 'ین' (Yin) کی فضا سے ہوئی۔ چینیوں کے مطابق 'ین' اس کیفیت کا نام ہے جس میں ہر شے جامد اور ساکن ہو جاتی ہے اور 'یانگ' (Yang) وہ کیفیت ہے جس میں ہر شے بے قرار اور مضطرب ہو جاتی ہے۔''

علاوہ ازیں ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی تنقید میں آہنگ کی اصطلاح بارہا استعمال کی ہے، لیکن عام قاری اس سے نامانوس ہونے کی وجہ سے اس کی تفہیم نہیں کر سکتا جب تک کہ ذیل کی وضاحت اس کے ذہن مین نہ ہو اور اس کے لیے ڈاکٹر وزیر آغا کی تھیوری کو سمجھنا شاید مشکل ہو:

''آہنگ، فنونِ لطیفہ کے لیے اساسی حیثیت رکھتا ہے مگر ہوتا یوں ہے کہ جب اس پر جسم حرکت کرتا ہے، تو فن کی صورت رقص کہلاتی ہے، جب آواز حرکت کرتی ہے تو موسیقی جنم لیتی ہے، جب خطوط (lines) اپنے اندر اس آہنگ کو سمو لیتے ہیں تو تصویر ابھرتی ہے اور جب الفاظ اور تصورات (images) جنبش میں آتے ہیں تو شعر پیدا ہوتا ہے۔''

ڈاکٹر وزیر آغا نے تخلیق کار اور صوفی کے لیے غواصی کی اصطلاح استعمال کی ہے جس کا وہ ایک خاص معنی و مفہوم مراد لیتے ہیں۔ ان کے خیال میں دراصل غواصی ہی طریقِ خود آشنائی یا عرفانِ ذات ہے جس سے بعد از اں فن پارہ تخلیقی جست بھر کے برآمد ہوتا ہے:

''جب شاعر کو شعری آہنگ اپنی گرفت میں لے لیتا ہے تو رُکاوٹیں از خود دور ہونے لگتی ہیں اور تخلیق کار کی غواصی کے امکانات روشن ہو جاتے ہیں۔''

''شاعر کو خود معلوم نہیں ہوتا کہ اس کے اندر کی دنیا کا کیا عالم ہے؟ وہ تو بس تصور کے اُڑن کھٹولے میں بیٹھا اپنے اندر کے اَن دیکھے براعظم کی سیاحت کرتا ہے یا تشبیہ کو ذرا بدل کر یہ کہیے کہ ذات کے سمندر کی غواصی کر کے آب دار موتی ڈھونڈ نکالتا ہے۔''

''ہندوستان کے جملہ مذہبی اور روحانی سلسلے اصلاً اس غواصی کے عمل ہی کے علم بردار تھے۔''

''......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 علّت و معلول (Cause and Effect) کے اصول کے تحت نہیں، ایک تخلیقی جست کے تابع ہے۔''

اِن اقتباسات میں ڈاکٹر وزیر آغا نے غواصی کو عرفانِ ذات اور خود آشنائی کے لیے استعمال کیا ہے۔ یہ وہی مفہوم ہے جو علامہ اقبال نے ''من میں ڈوبنے'' کے معنی میں برتا ہے۔ ''اپنے من میں ڈوب کے پا جا سراغِ زندگی''۔ ایک حدیثِ نبویؐ کا مضمون بھی کچھ اس طرح ہے کہ ''جس نے اپنے نفس کو پہچانا، اس نے خدا کو پہچانا۔'' بہرکیف ڈاکٹر وزیر آغا نے تخلیق کاری خصوصاً شاعری کو اسی لیے ''جزوِ پیغمبری'' بھی کہا ہے۔ نیز آخری اقتباس سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ ان کے ہاں جست کا ایک وسیع مفہوم موجود ہے یعنی جست چاہے کسی بھی سطح کی ہو ہمیشہ انتشار (Chaos) کے بعد ہی نمودار ہو کر ایک نئی تخلیق پر منتج ہوتی ہے۔ مزید برآں انھوں نے تخلیق کاری کے عمل کو بھی خوب استعمال کیا ہے۔ یہ دونوں اصطلاحیں دراصل انھوں نے ایک حیاتیاتی تحقیق سے لی ہیں جس کے مطابق انسانی دماغ دو حصوں میں منقسم ہے:

> ''متخیّلہ ایک باقاعدہ قوت ہے جو صرف تخلیق کاروں اور عارفوں کی تحویل میں ہوتی ہے۔ یقیناً اس کا تعلق پرانے دماغ کی کارکردگی سے بھی ہے کیوں کہ نئے دماغ کے مقابلے میں جو زبان اور منطق کے ہتھیاروں سے لیس ہے، پرانے دماغ کے پاس ایک خاص وہبی قوت ہے جو متخیّلہ میں اپنا اظہار کرتی ہے۔''

جس طرح کائنات کی ابتدا کا زمان و مکان سے گہرا تعلق ہے اور حقیقتِ عظمیٰ کو جاننے کے لیے ایک صوفی کو زمان و مکان کی مسافتوں کو عبور کرنا ضروری ہے بعینہٖ ڈاکٹر وزیر آغا کے نزدیک ایک نقاد کے لیے بھی آہنگ اور پیٹرن کو سمجھنا ضروری ہے۔ انھوں نے آہنگ اور پیٹرن کو زمان و مکان پر محمول کیا ہے:

> ''......'عظیم اسرار' کی طرح ادب پارہ بھی بہ یک وقت آہنگ اور پیٹرن کا حامل ہوتا ہے۔ ان میں آہنگ......'زماں' سے مشابہہ ہے......اس کے مقابلے میں پیٹرن، مکان یعنی Space سے مشابہہ ہے......''

آہنگ کے حوالے سے اوپر بھی ایک اصطلاحی مفہوم گزر رہا ہے۔ بایں ہمہ آہنگ کو پیٹرن کے متوازی رکھ کر ایک دوسرا مفہوم ادا کیا گیا ہے اور اس کی وجہ یہ سمجھ میں آتی ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے تصوف اور ادب میں ایک حدِ فاصل لانے کی کوشش کی ہے کیوں کہ زمان و مکان کی اصطلاح تصوف میں زیادہ مستعمل ہے۔ اس کے مقابلے میں دیکھا جائے تو ادب میں آہنگ اور پیٹرن کی اصطلاح اپنے اندر زیادہ تازگی اور وسعت رکھتی ہے۔ مزید برآں انھوں نے آہنگ اور پیٹرن کی طرح عمودی اور افقی اصطلاحوں کو بھی انہی معنوں میں استعمال کیا ہے اور بعد ازاں انھیں کو جدید اردو تنقید کی تفہیم کے لیے ایک وسیع کینوس میں برتنا شروع کر دیا چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

> ''تنقید کے باب میں بعض لوگوں نے ادب کی زمانی یا عمودی پہلو کو تمام تر اہمیت تفویض کی ہے اور یوں وہ ادب میں آہنگ کی موجودگی یا عدم موجودگی ہی کو تنقید

کی میزان قرار دیتے رہے ہیں۔ دوسری طرف بعض لوگوں نے ادب کی مکانی یا افقی پہلو ہی کو سب کچھ سمجھا ہے اور یوں ہیئت یا فارم کو میزان قرار دیا ہے۔''

''جدید اُردو تنقید کے ابتدائی اور عبوری دور میں دو بنیادی رویّے ابھرے ہیں، جو آگے چل کر پوری جدید اُردو تنقید پر محیط ہو گئے ہیں۔ ان میں سے ایک رویّے کو......مکانی یا اُفقی اور دوسرے کو زمانی یا عمودی کہنے میں کوئی حرج نہیں......افقی تناظر سے مراد سماج کا پھیلاؤ ہے، جو تاریخی، جغرافیائی اور معاشرتی تینوں سطح پر محیط ہے۔''

''جدید اردو تنقید کے افقی تناظر میں دوسری سطح اس سماجی نظریے سے منسلک ہے جس کے لیے اشتراکی یا ترقی پسند تنقید کی ترکیب وضع ہوئی ہے۔''

''جدید اردو تنقید کا احاطہ کرنے کے لیے چھوٹے چھوٹے بٹواروں کے بجائے ایک بنیادی تقسیم کی ضرورت ہے جو اَدب کے بعض مستقل رویّوں کی بنا پر تنقید کے مستقل رویوں کی نشان دہی کر سکے۔ چناں چہ اسی لیے میں نے جدید اردو تنقید کے مزاج سے آگاہی حاصل کرنے کے لیے اسے افقی اور عمودی میں تقسیم کیا ہے۔''

''جس طرح اشتراکی رویّے کی حامل ترقی پسندی کی شاخ ہری ہو رہی تھی، اسی طرح عمودی رویّے کی حامل 'حلقہ ارباب ذوق' کی شاخ پر بھی پھل پھول آنے لگے تھے۔''

عام طور پر تنقیدات میں قاری کی اصطلاح نقاد کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ اسی مناسبت سے ڈاکٹر وزیر آغا نے تنقیدی نقطۂ نظر سے مطالعہ کرنے کے عمل کو قرأت پر محمول کیا ہے:

''تخلیق کی قرأت کا عمل بھی اصلاً تخلیق کار ہی کا عمل ہے۔ چناں چہ تنقید (یعنی قرأت) کو ایک غیر تخلیقی کارروائی یا ایک ثانوی تخلیقی عمل قرار دینا ناروا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ تخلیق اور اس کی تنقید میں ایک گہرا نامیاتی رشتہ ہے۔ نقاد (یا قاری) جب تخلیق کو پرکھتا ہے تو اس عمل سے اپنے اندر کی کائنات کو کشادہ کرتا ہے۔''

دیکھیے یہاں ڈاکٹر وزیر آغا نے قاری اور قرأت کو قوسین میں لکھ کر گویا کہ تقدیس کا پہلو بھی پیدا کر دیا ہے۔ جس سے ادب میں اِن اصطلاحات کی وجہ سے ایک نئی معنویت در آئی ہے۔ علاوہ ازیں اُردو ادب کی تاریخ میں فن تنقید کی روایت کا جائزہ لیتے ہوئے، تذکرہ نگاری کے عہد کی بابت وہ لکھتے ہیں:

''......اس سارے دَور میں اردو تنقید انحراف کے بجائے تابع مہمل بننے کے عمل سے عبارت نظر آتی ہے۔ اس تنقید میں نقاد کے مخاطب عام قارئین نہیں صرف

شعرا ہیں اور اس تنقید کا لہجہ بھی تحکمانہ اور متشدد ہے۔ چناں چہ اسے اگر مقنن تنقید (Legislative Criticism) کا نام دیا جائے تو کچھ ایسا غلط نہ ہوگا۔''

''میرؔ کی تنقید مقنن تنقید کا ایک نمونہ تھی جس میں فیصلے حتمی اور قطعی اور ردِ عمل فوری تھا اور بین السطور میں اصلاحِ احوال کی ضرورت پر زور دیا گیا تھا۔''

یہاں قابلِ غور پہلو یہ ہے کہ ہمارے ناقدین اکثر تذکروں کی حامل تنقید کو تاثراتی تنقید تک محدود رکھتے ہیں، بلکہ بعض تو اسے تنقید ہی تسلیم نہیں کرتے البتہ ڈاکٹر وزیر آغا اسے نہ صرف تنقید تسلیم کرتے ہیں بلکہ اسے باقاعدہ نام دے کر اس کی توجیہ بھی بیان کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں جب تذکرہ نگاری کی جامد تنقید میں تحرک آیا تو اسے بھی انھوں نے دو خوب صورت اصطلاحوں سے واضح کرنے کی کوشش کی ہے:

''آزاد سے قبل تنقید کے نام پر زیادہ تر تذکرے لکھے گئے تھے۔ جن میں تاریخ اور وقت کا عنصر ناپید تھا۔ یہ تذکرے شعرا کی فوٹو کاپیاں تھیں جو محض ایک لمحے کو گرفت میں لیے کھڑی تھیں۔ آزاد نے آبِ حیات میں فوٹو گرافی کے بجائے متحرک فلم کا انداز رائج کیا اور یوں ادب کی کروٹوں میں تاریخ اور وقت کے عنصر کو شامل کر دیا۔''

مذکورہ بالا اقتباس میں ڈاکٹر وزیر آغا نے فوٹو گرافی اور متحرک فلموں کی اصطلاحیں استعمال کر کے اپنی بات آئینہ کر دی۔ اسی طرح انھوں نے لفظ اوریجنل کو بھی مخصوص معنوں میں استعمال کیا ہے۔

''جدید اردو تنقید کے اس ابتدائی دور میں اوریجنل سوچ کا مظاہرہ سب سے پہلے آزادؔ نے کیا...... مگر حالؔی نے تنقید کے بارے میں اوریجنل سوچ کا کہیں بھی مظاہرہ نہیں کیا...... آزادؔ کے بعد شبلی کے ہاں اوریجنل سوچ کی جھلکیاں جا بجا ملتی ہیں۔''

ڈاکٹر وزیر آغا نے ایک جگہ مولانا آزاد کو اوریجنل نقاد لکھا ہے۔ اوریجنل کی اصطلاح دراصل وہ تہذیب و ثقافت کے ساتھ گہری وابستگی کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ مولانا محمد حسین آزاد کی تنقیدی فکر میں مشرقی تہذیب و ثقافت کے شواہد خواجہ الطاف حسین حالؔی کی تنقید سے زیادہ ہیں، اسی امتیاز کو واضح کرنے کے لیے ڈاکٹر وزیر آغا نے 'اوریجنل' کی اصطلاح وضع کی ہے جہاں اس لفظ کے عمومی مفہوم میں بھی وسعت پیدا ہوئی ہے۔ اسی طرح لفظ 'آرگن' کو وہ 'نمائندگی' یا 'تبلیغ' کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں:

''جس دَور کا ذکر مقصود ہے اس میں حلقہ اربابِ ذوق عمودی تنقید کے ایک آرگن کے طور پر اُبھر رہا تھا۔''

''مولانا صلاح الدین احمد کی خدمات کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں ہے۔

ایک تو اس لیے کہ انھوں نے ''ادبی دنیا'' کو حلقہ اربابِ ذوق کا آرگن بنا دیا۔''

کسی غلط لفظ یا نامناسب اصطلاح کے رواج پا جانے سے یقیناً ایک غلط روایت پڑ سکتی ہے۔ اس لیے ڈاکٹر وزیر آغا اصطلاح سازی کے معاملے میں بڑی احتیاط سے کام لیتے ہیں بلکہ وہ غلط العام کو درست کرنے کی سعیِ مشکور بھی کرتے ہیں۔ دیکھیے ذیل کا اقتباس:

> ''اردو میں لفظ 'ڈِکنسٹرکشن' کا اصل مفہوم واضح نہیں ہوتا تھا۔ نظام صدیقی صاحب نے جب اس ترجمہ کی ناموزونیت کی طرف اشارہ کیا تو ردِتعمیریت کے بجائے ردِتشکیل، کی ترکیب قبول کر لی گئی۔ میں نے آج سے کئی برس پہلے جب ''تنقید اور جدید اردو تنقید'' لکھی تھی تو ڈی کنسٹرکشن کے لیے ''ساخت شکنی'' کی ترکیب استعمال کی تھی۔ تاحال میں اس ترجمے کی موزونیت کا قائل ہوں اور اس سے دست بردار نہیں ہو سکا ہوں، دراصل میرا یہ خیال ہے کہ ساری غلط فہمی ڈی کنسٹرکشن میں موجود لفظ کنسٹرکشن سے پیدا ہوئی ہے۔ کنسٹرکشن کا لغوی مفہوم تعمیر یا تشکیل ہے، جب کہ لغت میں کنسٹرکشن کا معنی اس کے علاوہ سٹرکچر یا ساخت بھی ہے، مگر ترجمہ کرنے والوں نے اس بات کی طرف توجہ نہیں دی......ڈی کنسٹرکشن میں نقاد نسبتاً زیادہ فعال کردار ادا کرتا ہے۔ وہ دراصل ساخت کو نہیں بلکہ ساخت کے اس مروج تصور کو جو Logocentrism پر استوار ہے، منہدم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لہٰذا ڈی کنسٹرکشن کے لیے ساخت شکنی کی ترکیب ہی موزوں ہے۔''

جدید تنقیدی رویّوں کے اعتبار سے اکثر مبتدیوں کے یہاں جدید اور جدیدیت کے معانی ابھی تک واضح نہیں ہو سکے، جب کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے ان کے معانی معین کرنے کی بھی کوشش کی ہے:

> ''جدید اور جدیدیت کے مابہ الامتیاز کو ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے۔ ہر گزرتا ہوا زمانہ جدید (Modern) کہلائے گا، مگر جدیدیت ایک انوکھی تخلیقی رو ہے، جو کبھی کبھار ہی نمودار ہوتی ہے۔ مثلاً پندرہویں، سولہویں صدی کے یورپ میں نشاۃ الثانیہ کی آمد جدیدیت ہی کی مظہر تھی۔ اس کے بعد رومانی تحریک کی مختلف کروٹیں منی (Mini) جدیدیت کے نمونوں کے طور پر وقفہ وقفہ سے اُبھرتی رہیں۔ مگر بیسویں صدی، جس میں ایک بہت بڑے پیمانے پر علمی شعبوں میں پیش رفت ہوئی ہے، ہر اعتبار سے نشاۃ الثانیہ کے پائے کی جدیدیت کی حامل قرار پانے کی مستحق ہے۔ چوں کہ جدیدیت تمام علمی شعبوں میں ہونے والی Break-Throughs کے انضمام سے عبارت ہے لہٰذا اس نے جس 'امتزاجی تنقید' کو کروٹ دی ہے وہ بھی محض

تنقید کے جملہ مکاتب کی حاصل جمع نہیں، بلکہ اس حاصل جمع سے کچھ زیادہ ہے اور یہ 'کچھ زیادہ' ہونا ہی اس کا تشخص ہے۔''

انشائیہ ڈاکٹر وزیر آغا کے ہاں ایک محبوب صنف کا درجہ اختیار کر گیا ہے۔ یہ اصطلاح انھوں نے کیسے حاصل کی؟ انہی کی زبانی سنیے:

''انشائیہ کا لفظ تو موجود تھا مگر اس کا تصور نہیں تھا، جو آج ہے۔ میں نے انشائیہ کے لفظ کو 'پرسنل ایسے' کے لیے رائج کیا اور انشائیہ کو بحیثیت ایک تحریک کے پیش کیا۔''

''انشائیہ کی اصطلاح پہلی بار میں نے کسی مجموعے کے آغاز میں دیکھی، تو میں نے اِس کو وہاں سے لے لیا۔ اس کا ''انشائے لطیف'' سے کوئی تعلق نہیں۔''

ڈاکٹر وزیر آغا کی اصطلاحی جہت کا مجموعی صورت میں جائزہ لینے سے یہ چیز سامنے آتی ہے کہ وہ لفظوں کو تاریخی مقام و مرتبہ دینے کا ہنر جانتے ہیں۔ اصطلاح سازی کے لیے انھوں نے جن الفاظ کا چناؤ کیا ہے ان میں نامانوسیت کا احساس نہیں ہوتا بلکہ نئے مفاہیم در آنے سے اُردو ادب کا کینوس وسیع ہوا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ الفاظ کے انتخاب میں انھوں نے تقدس کا لحاظ بھی رکھا ہے کیوں کہ ادب ان کے لیے عبادت ہے اور عبادت کے لیے ذہن کو تمام آلائشوں سے پاک ہونا ضروری ہے۔ اصطلاح سازی کے حوالے سے گو کہ یہ موضوع تفصیل طلب ہے البتہ یہاں ڈاکٹر وزیر آغا کے استعمال کردہ چند اصطلاحوں کا کماحقہٗ جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے اور طویل بحث سے اجتناب برتا گیا ہے۔ تاہم ان کی اصطلاحی جہت کے بارے میں بنیادی باتیں اور کئی مفید معلومات مل گئی ہیں۔

(بشکریہ روشنائی ۲۰۱۵ء)

☆☆☆

''گیت بت پرستی اور سراپا نگاری کا عمل ہے جس میں جذبہ ابھی سبک بار نہیں ہوا۔ مگر غزل اور نظم میں متخیلہ کی کارفرمائی سے جذبے کی تہذیب کا عمل سامنے آنے لگتا ہے۔''

— وزیر آغا

شبیر احمد

# وزیر آغا کی نظمیں
# وجودی، علامتی اور فلسفیانہ مضمرات

اردو نظم کی روایت میں بیسویں صدی کا وسط فکری اور اسلوبی تغیر کا زمانہ رہا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب شاعری نے نہ صرف اظہار کی نئی جہتیں دریافت کیں بلکہ ذات، کائنات اور معاشرت کے باطن میں جھانکنے کی سنجیدہ اور پیچیدہ کوششیں بھی کیں۔ اس عہد میں جہاں ن۔ م۔ راشد، میراجی، اختر الایمان اور فیض احمد فیض جیسے شعرا نے اردو نظم کو علامت، داخلی کرب، شہری تجربے اور انقلابی شعور کی متنوع سمتوں میں وسعت دی، وہیں وزیر آغا ایک ایسے نظم گو کی حیثیت سے سامنے آئے، جنھوں نے روایت اور جدیدیت کے درمیان فکری توازن اور باطنی ہم آہنگی پیدا کی۔ ان کی نظم نہ وجودی موشگافیوں میں حد سے زیادہ الجھی ہوئی ہے، اور نہ کسی نظریاتی جوش سے لبریز۔ وہ شعری تجربے کو ایسی گہرائی اور سکون سے ہمکنار کرتے ہیں جس میں وقت، کائنات، فطرت اور شعور کی خاموش لہریں اپنی پوری معنویت کے ساتھ ابھرتی ہیں۔ یہی وہ انفرادیت ہے جو وزیر آغا کو اپنے ہم عصروں میں منفرد و ممتاز کرتی ہے اور ان کی شاعری کو اردو نظم کے ارتقائی سفر میں ایک ناگزیر سنگِ میل بناتی ہے۔ دلیل کے طور پر ان کی چند نظموں کے وجودی، علامتی اور فلسفیانہ مضمرات کا جائزہ پیشِ خدمت ہے۔

وزیر آغا کی شاعری صرف خارجی مشاہدات کا بیان نہیں اور نہ یہ محض جذبے کی سطح پر قاری سے ہمکلام ہوتی ہے، بلکہ یہ شعور کی تہوں میں اترنے والی ایسی نظم گوئی ہے جو وقت، وجود، شعور اور کائنات جیسے موضوعات سے مکالمہ کرتی ہے۔ مثال کے طور پر ان کی نظم ''سفر کا دوسرا مرحلہ'' دیکھیں۔ یہ محض ایک ذاتی یا زمانی تبدیلی کا بیان نہیں، ایک عمیق وجودی تجربے کی شاعرانہ تشکیل بھی ہے۔ نظم زندگی کے اس موڑ کو بیان کرتی ہے جہاں انسان نہ صرف ماضی سے الگ ہوتا ہے بلکہ خود سے بھی ایک حد تک بیگانہ ہو جاتا ہے۔ اس کا بیانیہ گہرے ادراک، تنہائی اور وقت کے بے رحم بہاؤ کی تہہ سے ابھرتا ہے۔ نظم کا لہجہ دھیمے کرب سے لبریز ہے... نہ واویلا، نہ احتجاج... بس ایک خاموش، سلگتی ہوئی آگ ہے، جو قاری کے اندر بھی کسی دیرینہ احساس کو چھونے لگتی ہے۔ یہاں 'سفر' زندگی کی علامت ہے، لیکن اس کا ''دوسرا مرحلہ'' محض عمر کے گزرنے کی علامت نہیں، بلکہ شعور کے بدلاؤ، وقت کے زخم اور شناخت کی نئی تشکیل کا استعارہ ہے۔ شاعر گزر چکی دنیا کو پیچھے چھوڑ جاتا ہے... ایسا نہیں کہ

وہ اسے بھول گیا ہے، بلکہ اب وہ اس سے کٹ چکا ہے۔ یہ کٹاؤ ایک باطنی تنہائی پیدا کرتا ہے جو نظم کی فضا پر سایہ فگن ہے۔ یہ بند ملاحظہ کریں:

اور لاکھوں برس کا بڑھاپا
جو مجھ میں سما کر ہمکنے لگا
مجھ کو ماضی سے کٹنے کا کچھ ڈر نہیں
اپنے ہم زاد کو روبرو پا کے میں غم زدہ بھی نہیں
یہ عصا جھکتے شانوں پہ کالی عبا اور گلّے کے چلنے کی پیہم صدا
اب یہی میری قسمت، یہی آسرا

جہاں تک علامتوں کا تعلق ہے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس نظم کا علامتی اسٹرکچر نہایت مضبوط اور مستحکم ہے۔ یہاں ''لاکھوں برس کا بڑھاپا'' ایک ایسی علامت ہے جو محض جسمانی بڑھاپے کو بیان نہیں کرتی، بلکہ ایک کائناتی تھکن، ایک ازلی بوجھ کا تاثر دیتی ہے، جو انسان کے لاشعور میں اُتر آیا ہے۔ یہ بڑھاپا ''ہمکنے'' لگتا ہے...یعنی ایک معصوم سی حرکت، ایک متضاد علامت، جو یہ ظاہر کرتی ہے کہ وقت کا یہ بوجھ اب شاعر کی ذات میں جذب ہو چکا ہے اور وہ اس بوجھ کا حصہ بن گیا ہے۔ نظم کا لہجہ پرسکون مگر گہرے غم میں ڈوبا ہوا ہے۔ یہاں کوئی المناک چیخ نہیں، بلکہ ایک خاموش اداسی ہے جو قاری کے وجود میں بھی سرایت کر جاتی ہے۔ شاعر نہ شکوہ کرتا ہے نہ امید کا چراغ جلاتا ہے۔ وہ تو ایک ایسی خود شناس حالت میں داخل ہو چکا ہے جہاں سوالات باقی ہیں، مگر جوابات کی امید معدوم ہو چکی ہے۔ نظم ایک ایسی فضا تخلیق کرتی ہے جو آشنا ہوتے ہوئے بھی اجنبی لگتی ہے...ایک ایسا منظرنامہ جہاں زندگی ایک خواب کی مانند پیچھے رہ گئی ہے اور آگے جو کچھ ہے وہ انجانی منزلیں اور خاموش مسافتیں ہیں۔ دراصل یہی نظم کی وہ وجودی کیفیت ہے جہاں انسان، وقت اور فطرت کے درمیان ایک سوال بن جاتا ہے؛ ایسا سوال جس کا کوئی واضح جواب نہیں۔ مختصر یہ کہ ''سفر کا دوسرا مرحلہ'' انسانی شعور کے اس مرحلے کا ترجمان ہے جہاں ماضی محض ایک عکس بن کر رہ جاتا ہے اور حال ایک بے نام بوجھ، جسے اٹھائے آگے بڑھنا ہی انسان کا مقدر ہے۔ وزیر آغا یہاں وقت، تنہائی اور خودی کے ایسے ہی عناصر کو کریدتے ہیں...دھیمے، شائستہ اور گہرے اسلوب میں۔

''نشر گاہ'' بھی ایک فکری، علامتی اور وجودی تجربے سے بھرپور نظم ہے، جو انسان کے شعورِ ذات، اس کے اظہار اور کائناتی کُل میں اس کے مقام کو سوالیہ انداز میں پیش کرتی ہے۔ نظم کا آغاز شاعر کے وجودی اعلان سے ہوتا ہے، مگر جلد ہی یہ اعلان انفرادی آواز سے نکل کر کائناتی صدا میں ڈھل جاتا ہے...جیسے کائنات کی ہر شے اپنے اپنے ہونے کا اعلان کر رہی ہو...پھول، ستارے، پرندے، سانسیں، حتیٰ کہ فضا بھی۔ اس طرح ''نشر گاہ'' ایک ایسی علامت بن جاتی ہے جہاں زندگی کی ایک ایک چیز اپنی موجودگی کو نشر کرتی ہے، ایک ہمہ گیر شعوری

تجربے کی صورت میں۔ مگر یہاں بنیادی سوال یہ ہے کہ آخر یہ اعلان کس کے لیے ہے؟ کیا انسان اپنے ہونے کو صرف خود کے لیے ظاہر کرتا ہے یا پھر کسی بڑی سننے والی قوت کے لیے؟ یہ سوال قاری کو وجود، مقصد اور ادراک کے بارے میں سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ نظم کے آخری حصے میں شاعر خود کو ایک ''ادنیٰ ملازم'' کے طور پر دیکھتا ہے، جو کائنات کی عظمت کے سامنے اپنی فکری کم مائیگی اور نا تمام شعور کے ساتھ محض ایک چھوٹا سا پرزہ ہے۔ اس انکسار کے احساس میں نظم کی ایک اہم فلسفیانہ جہت پوشیدہ ہے...انسان اپنے وجود کا اعلان تو کرتا ہے، مگر اس اعلان کے معنی وہ خود بھی مکمل طور پر نہیں سمجھ پاتا۔ غرض یہ کہ ''نشر گاہ'' ایک ایسی نظم ہے جو انسانی شعور اور کائناتی بے کرانی کے درمیان خاموش، مگر شدید مکالمہ ترتیب دیتی ہے اور قاری کو اس مکالمے کا حصہ بنا لیتی ہے۔ یہ بند دیکھیں:

کروڑوں برس کی مسافت پہ پھیلا ہوا سارا عالم
صداؤں کی، لہروں کی اک چیختی نشر گہ بن چکا تھا
فقط اپنے ہونے کا اعلان کرتا چلا جا رہا تھا
یہ اعلان کس کے لیے تھا؟
تجھے کیا خبر ہے!
تو اس نشر گہ کا فقط ایک ادنیٰ ملازم
تو کچھ بھی نہیں جانتا ہے!!

یہاں کائنات کو ایک بے پناہ وسعت رکھنے والی ''نشر گاہ'' (Broadcasting Station) سے تشبیہ دی گئی ہے، جہاں ہر شے...ستارے، سیارے، ہوائیں، روشنی، آوازیں...ایک مسلسل صدائے وجود ہے، ایک چیخ ہے کہ ''میں ہوں!'' یہ چیخ صرف انسان کی نہیں، ہر شے کی ہے۔ تاہم، ''اپنے ہونے کا اعلان'' صرف ایک صوتی تجربہ نہیں بلکہ انسانی شعور کی بیداری، اپنے وجود کے احساس اور اس احساس کو دنیا کے سامنے پیش کرنے کا وسیلہ بھی ہے۔ شاعر انسان کے اس ازلی سوال کو نمایاں کرتا ہے ''میں ہوں، مگر کیوں ہوں؟ اور کون سن رہا ہے مجھے؟'' اس طرح، یہ اعلان انسان کی وجودی تڑپ، اس کی انفرادیت کا اقرار اور ایک گم شدہ سننے والے کی تلاش کا استعارہ بھی بن جاتا ہے۔ شاعر کائنات کو ایک ''نشر گاہ'' کے طور پر دیکھتا ہے، جہاں ہر شے مسلسل، شعوری یا غیر شعوری طور پر، اپنے ہونے کا اعلان کر رہی ہے، جو در اصل ایک کائناتی ہم آہنگی کا استعارہ ہے۔ ہر ذرے کی آواز گویا ایک عظیم الشان Symphony کا جزو ہے، جو انسانی وجود کو بھی اس میں شامل ہونے کی دعوت دیتی ہے۔ ''فلک کی سیہ گہری باؤلی'' اور ''گونگی زباں'' جیسی تراکیب کائنات کی بے کراں خاموشی اور اس میں پوشیدہ شہادت کا استعاراتی اظہار ہے۔ ستارے، جو روشنی کے استعارے ہیں، ''گونگی'' زبان میں گواہی دیتے ہیں، جو اس بات کا ثبوت ہے کہ وجود کا اعلان زبان سے نہیں، خاموشی سے بھی ہوتا ہے۔ مزید برآں 'پھول'، 'چڑیاں'،

'سانس کی ڈوریاں' یہ تمام نشانیاں فطرت کے ان زندہ عناصر کی علامتیں ہیں جو غیر شعوری طور پر زندگی کا جشن مناتے ہیں۔ان کا یہ اعلان بے ساختہ ہے، بغیر کسی سوال کے۔ یہ انسان کو اُس پُر امن ہم آہنگی کی یاد دلاتی ہیں جسے وہ کھو چکا ہے۔شاعر کا خود کو''ادنی ملازم'' کہنا، انسان کی اس وجودی عاجزی کو ظاہر کرتا ہے جو کائناتی نظام کے مقابلے اپنی حیثیت پہچانتی ہے۔یعنی انسان، جو اپنے ہونے کے اعلان میں مگن رہتا ہے، بالآخر یہ جان لیتا ہے کہ وہ کائناتی نظام کا بس ایک معمولی سا جزو ہے، جو نہ سب جان سکتا ہے اور نہ سب سمجھ سکتا ہے۔ نیز، ''کروڑوں برس کی مسافت'' وقت کے بے کراں دائرے اور انسانی شعور کے عارضی وجود کا استعارہ ہے۔شاعر نے ان استعارات واعلامات کو بڑی ہنرمندی سے برتا ہے۔

''نروان'' بھی معنویت سے بھرپور ایک دل پذیر تخلیق ہے جو موت کے تجربے کو دو متضاد زاویوں سے بیان کرتی ہے...ایک طرف وہ مکمل سکون اور فطرت سے ہم آہنگی کا استعارہ بنتی ہے، تو دوسری طرف خوفناک، تنہا اور بے معنویت سے لبریز کیفیت کا عکس پیش کرتی ہے۔نظم کا عنوان ہی اس کے فکری نظام کی سمت متعین کرتا ہے: ''نروان''...یعنی وہ مقام جہاں انسان خواہشات، تکالیف اور وجودی الجھنوں سے نجات پا کر دائمی خاموشی اور اطمینان کی حالت میں داخل ہو جاتا ہے۔نظم موت کے تجربے کو صرف حیاتیاتی انجام کے طور پر نہیں بلکہ فکری و روحانی تجربے کے طور پر بھی پیش کرتی ہے۔شاعر زندگی کے اختتام کو دو مختلف امکانات کی شکل میں محسوس کرتا ہے۔ پہلا امکان: موت فطری، نرم اور خاموش ہے...جہاں انسان ''ہری گھاس'' کا حصہ بن کر کائنات میں گھل مل جاتا ہے۔ یہ نروان کی وہ صورت ہے جہاں فرد اپنی انا، غم اور خواہشات سے نجات پا کر فطرت میں ضم ہو جاتا ہے۔ یہاں موت کوئی اندھی گھاٹی نہیں، بلکہ ایک خاموش اختتام ہے، ایک لطیف تحلیل۔ دوسرا امکان: موت ایک بے رحم اور اجنبی تجربہ ہے، جس میں فرد ایک ''اجڑے شہر'' میں بھٹکتا ہے۔گلیوں سے نکلنے کا راستہ ڈھونڈتا ہے مگر اسے کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ یہ تصویر ایک وجودی بحران کی ہے، جہاں انسان موت کے بعد بھی اپنی تنہائی، خوف اور بے معنویت سے آزاد نہیں۔اور شاید یہی نظم کا اصل پیغام ہے کہ موت ایک جسمانی عمل نہیں، ایک نفسیاتی اور روحانی تجربہ بھی ہے۔وہ تجربہ جو فرد کے وجود کے سوالات، اس کی خواہشات اور اس کی ذہنی حالت پر منحصر ہے۔نظم ہمیں ایک بے حد پیچیدہ سوال سے روبرو کرتی ہے: کیا موت ہمیں نجات دیتی ہے یا ہمیں مزید الجھن میں ڈال دیتی ہے؟

یہ بند ملاحظہ فرمائیں:

سیہ چھوٹی اینٹوں کی فرسودہ دیوار کو اپنی پوروں سے چھو کر
کوئی درز ڈھونڈے، کوئی راہ مانگے
اچانک کسی سرد کھمبے کی بے نور آنکھوں سے جھانکے
بڑے کرب سے گڑگڑائے

''خدارا کوئی مجھ کو باہر نکلنے کا رستہ بتائے
خدارا کوئی مجھ کو باہر نکلنے کا رستہ بتائے۔''

''نروان'' علامتوں کے ایسے مضبوط نظام پر کھڑی ہے جو انسانی وجود، موت اور اس کے بعد کی کیفیت کو ایک داخلی تجربے کی صورت میں ظاہر کرتا ہے۔ ''سانس کے سلسلے'' کا ٹوٹنا زندگی کے خاموش خاتمے کی علامت ہے، جو موت کو ایک داخلی واقعہ کے طور پر پیش کرتا ہے۔ ''ہری گھاس'' اور ''مخملی خوشبو'' فطرت کی نرم آغوش، راحت اور ہم آہنگی کی علامتیں ہیں، جو موت کو ایک پُرامن اختتام کی صورت پیش کرتی ہیں۔ ''ننگے بدن'' اور ''الوداعی اشارے'' انسان کی عام حقیقت اور دنیا سے رخصتی کی خاموش گواہی ہے؛ جیسے شاعر ہر تعلق کو تج کر جا رہا ہو۔ ''اجڑا ہوا شہر'' موت کے بعد کی ایسی گمنام اور بے چہرہ دنیا کی علامت ہے جہاں نہ پہچان باقی رہتی ہے نہ کوئی راستہ! وہاں کچھ ہوتا ہے تو بس تنہائی اور خلا۔ ''ڈولتا ہوا قہقہہ'' ایک ایسی خموشی کا عکس ہے جو باہر ہی نہیں، اندر بھی گونجتی ہے... موت کے بے معنی پہلو کے کسی نمائندہ کی طرح۔ ''مردہ گلیاں اور فرسودہ دیواریں'' دراصل جمود، اجنبیت اور ماضی کی شکستہ یادوں کی علامتیں ہیں، جو وجود کے زوال کی نشاندہی کرتی ہیں۔ اسی طرح، ''سرد کھمبے کی بے نور آنکھیں'' ایک ایسی دنیا کا استعارہ ہے جس میں کوئی جذبہ، روشنی یا رہنمائی باقی نہیں، صرف بے حسی ہے! اور اخیر میں 'راستہ مانگنے کی التجا' ایک بے بس وجود کی آخری خواہش ہے کہ کہیں کوئی سمت، کوئی مطلب، یا کوئی نجات کا سرا ہاتھ آ جائے۔ یہ تمام علامتیں نظم کو 'موت کے منظر' سے بلند کر کے ایک وجودی جدوجہد میں بدل دیتی ہیں، جہاں قاری خود بھی راستہ تلاش کرنے لگتا ہے۔

''اشومیدھ یگیہ'' تہہ دار، علامتی اور فکری سطح پر کہی گئی ایک معنی خیز نظم ہے، جو صرف ایک قدیم رسم کی بازیافت نہیں بلکہ طاقت کے تصور، اس کے عروج و زوال اور انجام پر ایک شدید تنقیدی نگاہ بھی ڈالتی ہے۔ شاعر نے یہاں گھوڑے کو محض ایک جانور نہیں بلکہ اقتدار، غرور اور فتوحات کی علامت کے طور پر برتا ہے، جو تاریخ کے میدانوں سے گزرتا ہوا قربان گاہ تک پہنچتا ہے۔ نظم کا مرکزی استعارہ 'گھوڑا' ہے... یہ اُس سفر کی علامت ہے جو اقتدار اور فتوحات کے نشے سے شروع ہوتا ہے اور تباہی، تنہائی اور فنا پر ختم ہو جاتا ہے۔ طاقت جو ابتدا میں مقدس اور فاتحانہ معلوم ہوتی ہے رفتہ رفتہ بوجھل، خون آلود اور بے مقصد بن جاتی ہے۔ اور آخر کار وہی طاقت، جس پر ناز تھا، رسم کے نام پر قربان کر دی جاتی ہے۔ یہ نظم صرف ایک تاریخی یا مذہبی رسوم کا اظہار یہ نہیں بلکہ جدید دنیا میں طاقت کی نفسیات، سیاسی جبر اور اقتدار کے پُرفریب دائرے سے متعلق ایک بڑا سوال بھی ہے۔ شاعر بڑی فنکاری سے یہ باور کراتا ہے کہ ہر عروج کے پیچھے زوال چھپا ہوتا ہے۔ فتوحات کے نشے میں چور گھوڑا ایک دن خاموشی سے قربانی کی تیغ کے آگے جھک جاتا ہے۔ یہ نظم محض ماضی کی رسوم پر تنقید نہیں، آج کے انسان کے لیے بھی ایک آئینہ ہے۔ شاعر اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ جو طاقت ہمیں عظمت کا خواب دکھاتی ہے، وہی ایک دن ہمیں خاموشی اور زوال کے گھاٹ بھی اتار دیتی ہے۔ ایک بند ملاحظہ فرمائیں:

اِس مرقد سے
اُس مرقد تک
راج کریں گے
اور پھر وہ دن بھی آئے گا
جب اک تیز سنہرا نشتر
شہ رگ میں اس کی اترے گا
خون کا فوارہ چھوٹے گا
اور وہ قوت
رینگتی اور پھنکارتی قوت
موج میں آ کر ناچ اٹھے گی
خوشی سے پاگل ہو جائے گی!!

نظم ''اشومیدھ یگیہ'' میں وزیر آغا نے علامتوں کا ایک پیچیدہ مگر دل پذیر نظام قائم کیا ہے جو نہ صرف طاقت کی فطرت کو بے نقاب کرتا ہے بلکہ اس کے سفر، تباہ کاری اور بالآخر اس کے زوال کو بھی گہری علامتی زبان میں بیان کرتا ہے۔ یہ علامتیں نظم کی فکری پرتوں کو روشن کرتی ہیں اور قاری کو ایک ایسی معنوی دنیا میں لے جاتی ہیں جہاں طاقت ایک مقدس مگر مہلک خواب کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ گھوڑے کی ''دودھ جیسی پوشاک''، ''گوری چٹی یال'' اور ''نازک ماتھے پر مہندی کا گھاؤ'' اسے ایک طلسماتی، مقدس اور دلکش وجود بناتے ہیں۔ 'اشومیدھ یگیہ'، قدیم ویدک رسم، نظم میں محض ایک مذہبی علامت نہیں بلکہ طاقت کے پھیلاؤ اور جارحیت کے نظریے کی نمائندہ ہے۔ آزاد گھوڑے کے ساتھ فوجی طاقت کا پھیلاؤ اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ طاقت جب حدوں کو توڑنے لگے تو وہ تقدس کھو دیتی ہے۔ یگیہ کے اختتام پر گھوڑے کی قربانی دراصل طاقت کی اپنی ہی قربانی بن جاتی ہے...ایک ایسا زوال جو اس کے اپنے غرور کا انجام ہے۔ ''ہرے مہکتے کھیت'' فطرت، زندگی اور معصومیت کے استعارے ہیں، جنھیں گھوڑا روندتا ہوا نکلتا ہے۔ ''بھاری پتھر'' اور ''قریہ قصبہ شہر'' انسانی سماج، تہذیب اور اجتماعیت کی علامتیں ہیں، جن پر طاقت اپنی چھاپ چھوڑتی ہے۔ یہ سب گھوڑے کے راستے میں آتے ہیں اور وہ انھیں روندتا چلا جاتا ہے، جو اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ جب طاقت بے مہار ہو جائے تو وہ فطرت، تہذیب اور انسانی رشتوں کو بھی روند ڈالتی ہے۔ ''سنہرا نشتر اور خون کا فوارہ'' نظم کے اثر انگیز استعارے ہیں۔ ''سنہرا نشتر'' جو گھوڑے کی شہ رگ کاٹتا ہے، دراصل طاقت کے زوال اور اس کے غرور کے خاتمے کی علامت ہے۔ اسے جمہوری نظام میں سیاسی جماعتوں اور لیڈروں کے عروج و زوال سے بھی جوڑا جا سکتا ہے۔ جمہوریت میں عوام کی طاقت (ووٹ) درحقیقت وہ ''سنہرا نشتر'' بن جاتی ہے جو کسی سیاسی قوت کے زوال کا

باعث بنتی ہے۔''خون کا فوارہ'' ایک ایسا بصری استعارہ ہے جو قاری کو طاقت کے المناک انجام کا گواہ بناتا ہے۔ یہ ایک ایسا لمحہ ہے جہاں طاقت اپنے انجام کو پہنچتی ہے...ایک مقدس قربانی کی شکل میں، لیکن درحقیقت ایک خود ساختہ تباہی کے نتیجے میں۔ نظم کے آخری حصے میں ''رینگتی اور پھنکارتی قوت'' ایک چونکا دینے والی علامت ہے۔ طاقت ختم ہو چکی ہے، گھوڑا قربان ہو چکا ہے، مگر ایک ''پھنکارتی ہوئی'' قوت اب بھی باقی ہے، جو''خوشی سے پاگل ہو کر ناچتی'' ہے۔ یہ اس امر کا اشارہ ہے کہ طاقت کبھی حتمی طور پر ختم نہیں ہوتی، بلکہ شکلیں بدل کر، نئی صورتوں میں، نئی قیادتوں یا نظاموں میں جنم لیتی ہے۔ یہ ایک ایسا دائرہ نما تصور ہے جس میں ایک طاقت کی موت دوسری طاقت کی پیدائش کا سبب بن جاتی ہے۔ الغرض یہ تمام علامتیں مل کر نظم کو ایک ایسے استعاراتی نظام میں ڈھال دیتی ہیں، جو ماضی کا بیانیہ ہی نہیں، موجودہ دور کی سیاسی، سماجی اور فکری سچائیوں کا بھی آئینہ دار ہے۔

نظم ''آمد'' بھی وزیر آغا کا ایک لطیف، بصری اور علامتی تجربہ ہے...ایسا شعری بیانیہ جو ایک غیر مرئی وجود کی پرچھائیں کو نہایت حسّاسیت سے محسوس کرتا ہے۔ اس کے انتظار کو فطرت کے مناظر میں بُن کر پیش کرتا ہے۔ یہ نظم تلاش، امید اور کسی محبوب یا مطلوب وجود کی آمد کی نوید ہے۔ لیکن یہ آمد کسی فرد کی نہیں بلکہ کسی خواب، کسی جذبے، کسی روحانی یا جمالیاتی کیفیت کی ہے، جسے شاعر نے قاری کی فکر و فہم پر چھوڑ رکھا ہے۔ نظم کا آغاز اُس گمشدہ ہستی کی غیر موجودگی کے احساس سے ہوتا ہے، لیکن جیسے جیسے فطرت اپنی مختلف صورتوں میں نمایاں ہوتی ہے...ہوا، سورج، پرندے اور آخر میں دھنک...ویسے ویسے شاعر کی امیدوں میں جان پڑتی جاتی ہے۔ بہرکیف، ان فطری نمود کے ذریعے شاعر تک یہ خبر پہنچتی ہے کہ وہ آرہے ہیں اور یہی اشارے اسے یقین دلاتے ہیں کہ جو گم تھا، وہ لوٹنے والا ہے اور جو خواب ادھورا تھا، پورا ہونے والا ہے۔ نظم کا یہ بند ملاحظہ کریں:

ہواؤں میں اک دائرہ سا بنایا
کہا: ان کے آنے کا پیغام آیا
دھنک۔ سات رنگوں میں لپٹی ہوئی
اک کماں بن کے ظاہر ہوئی
ہم سے کہنے لگی: اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے میں نے انھیں
تیز قدموں سے آتے ہوئے
شام ہنسنے لگی
اس کی آنکھوں میں خوشیوں کے آنسو تھے
عارض پہ شبنم
نگینوں کی صورت چمکنے لگی تھی

یہاں ''دھنک'' بارش کے بعد آسمان پر ابھرنے والا قوس وقزح نہیں، بلکہ امید کا وہ کماں ہے جو ایک ماورائی رابطے کا کام کر رہا ہے۔ ''شام'' کا ہنسنا، آنکھوں میں خوشی کے آنسو اور شبنم کا نگینوں کی طرح چمکنا... یہ سب حسی وجذباتی علامتیں ہیں۔ یہ علامتیں ہمیں یہ بتاتی ہیں کہ وہ لمحہ آ پہنچا ہے جس کا شدت سے انتظار تھا۔ یہ نظم قاری کو ایک پیغام دیتی ہے کہ انسان اپنی زندگی میں جن معنوی یا روحانی سچائیوں، محبتوں، یا خوابوں کی تلاش میں سرگرداں ہے، وہ اکثر فطرت کی گواہی سے ہی اپنی شناخت پاتے ہیں۔ ''آمد'' دراصل کسی طبعی شے کی آمد نہیں، بلکہ معنویت کی آمد ہے... ایک ایسا لمحہ جب کائنات کے اشارے اور دل کی دھڑکن ایک ساتھ ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ اس نظم میں علامتیں محض شعری تزئین کا سامان نہیں، بلکہ ایک فکری اور جذباتی نظام تشکیل دیتی ہیں جو شاعر کے داخلی تجربے اور فطرت کے مظاہر کے درمیان ایک گہرا ربط قائم کرتی ہیں۔ یہ علامتیں انسانی یاد، جدوجہد، انتظار اور امید جیسے تجربات کو محسوساتی سطح سے اوپر اٹھا کر ایک کائناتی سطح پر لے جاتی ہیں۔ ''خشک موسم میں جو پُروا چلتی'' وہ محض موسمی مظہر نہیں بلکہ پُروا یہاں ایک جیتی جاگتی یاد اور ناموجود کی موجودگی کا استعارہ بن جاتی ہے۔ ''ان کے پسینے کی خوشبو'' شاعر کے لیے نہ صرف گمشدہ وجودوں کی یاد ہے بلکہ ان کی محنت، حرارت اور انسانی لمس کی علامت بھی ہے۔ ہوا ایک غیبی پُل ہے جو شاعر کو ان ہستیوں سے جوڑتی ہے جنہیں وہ چاہتا ہے، مگر جو نظروں سے اوجھل ہیں۔ نظم میں ''سرخ سورج'' ایک تجسس بھری، دہکتی آنکھ بن کر ابھرتا ہے، جو زندگی، توانائی اور شعور کی علامت ہے۔ یہ کہنا کہ وہ ''آنکھوں کے غرفوں سے تمازت چراتا رہا'' اس امر کا غماز ہے کہ سورج بطور گواہ ان چہروں، آنکھوں اور جذبات سے واقف ہے جنھیں شاعر ڈھونڈ رہا ہے۔ وہ غیاب میں موجود سچائی کو محسوس کرواتا ہے۔ نظم میں ''وہ'' جو کہیں نظر نہیں آتے، کسی محبوب، عزیز، یا ایک مثالی کیفیت کی علامت بن کر آتے ہیں... ایسا خواب یا وجود جو اب ماضی کا حصہ ہے یا پھر ابھرتے شعور کا۔ ''سبز شبنم''، ''تاروں کی روتی ہوئی انجمن'' اور ''غم میں ڈوبی بستیوں'' جیسے پیکر اس تلاش کو ایک وجودی المیے اور روحانی سفر کی شکل دیتے ہیں۔ ''بادل، پرندے اور دھنک'' تینوں فطرت کے وہ مظاہر ہیں جو بیداری، امید اور نوید کا پیغام بن کر سامنے آتے ہیں۔ ''بادل نے شانوں سے ہلا کر جگایا'' شاعر کے خوابیدہ شعور کی بیداری کی علامت ہے۔ ''چہکتے پرندے'' زندگی کی واپسی اور ''دھنک سات رنگوں میں لپٹی'' خوشی، وعدہ اور جمالیاتی وحدت کا نشان ہے۔ یہ سب شاعر کے اندر امید کی روشنی کو پھر سے زندہ کرتے ہیں۔ نظم کے آخری حصے میں ''شام کا ہنسنا'' اور ''خوشیوں کے آنسو'' بہانا اس بات کی علامت ہے کہ انتظار کا لمحہ ختم ہو رہا ہے اور محسوسات کی سرحد پر ایک نیا دن طلوع ہونے والا ہے۔ ''عارض پہ شبنم'' کی نگینوں جیسی چمک پاکیزگی، تجدید اور روحانی طمانیت کی علامت بن جاتی ہے۔ یہ آمد صرف جسمانی نہیں، بلکہ باطنی مسرت اور وجدانی سچائی کی آمد ہے۔ یہ علامتی نظام نظم کو محض ایک انتظار کی کہانی نہیں رہنے دیتا، بلکہ اسے کائناتی تجربے کی شکل دے دیتا ہے جہاں فطرت، شعور اور جذبہ ایک دوسرے میں مدغم ہو کر انسانی تجربے کی گہرائی کو مجسم کرتے ہیں۔

نظم ''ٹین کا ڈبہ'' پرانے، پامال اور بے توقیر شے کے بہانے وجود کی گہری پرتوں میں جھانکتی ہے۔ یہ بظاہر ایک پچکے ہوئے، بے کار، ٹین کے ڈبے کی کہانی ہے، لیکن اس کے بطن میں پوری کائنات آباد ہے—زوال سے امید، خاموشی سے صدا اور ملبے سے نئی تخلیق کا امکان۔ نظم کی ابتدا ایک خاموش ماتم سے ہوتی ہے۔ ایک ایسا ٹین کا ڈبہ جو ''مردہ لمحوں کے اک ڈھیر میں'' پڑا ہے، جہاں وقت جیسے تھم گیا ہو اور ہر شے اپنے معنی کھو چکی ہو۔ یہ کیفیت صرف ایک شے کی نہیں، اس دنیا کی علامت بن جاتی ہے جہاں چیزیں، لوگ اور احساسات اپنی اہمیت کھو بیٹھتے ہیں... جہاں زوال محض ایک انجام نہیں، ایک طویل، بوجھل کیفیت ہے۔ نظم بظاہر زوال کی کہانی سناتی ہے، مگر اس کی تہ میں تخلیق اور تجدید کا پیغام چھپا ہوا ہے۔ جیسے جیسے نظم آگے بڑھتی ہے، ہم دیکھتے ہیں کہ یہی پچکا ہوا ڈبہ، جو ابتدا میں ایک بیکار دھات کا ٹکڑا معلوم ہوتا ہے، ایک ایسی شے میں بدل جاتا ہے جو روشنی کو جذب کرتا ہے، پھر اسے واپس بھیجتا ہے۔ یہ تبدیلی علامتی طور پر نہ صرف اس ڈبے کی بلکہ انسانی شعور کی، تخلیقی وجدان کی اور کائناتی ترتیب کی تصویر بن جاتی ہے۔ ''کالے قرنوں کے سفر مسلسل کی اک داستاں'' جیسے مصرعے ماضی کی تاریکی، زوال پذیر تہذیبوں اور بھولی بسری قدروں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ لیکن اس داستاں کے درمیان میں وہی ٹین کا ڈبہ ہے جو ایک نئی کہانی کا آغاز ہے... ایک ایسا استعارہ جو غیر مرئی امکانات کو مرئی بنا دیتا ہے۔ یہ مصرعے دیکھیں:

تڑپتی ہوئی ریت پر ہر طرف
شوخ کرنوں کا ایک جال سا تن گیا ہے
چمکتا ہوا ٹین کا زرد ڈبہ
شعاعوں کا لاوا اگلنے لگا ہے
ابلتے ہوئے روشنی کے سمندر میں ڈھل کر
زمیں سے فلک تک اچھلنے لگا ہے

نظم کا اختتامی لہجہ روشنی اور امکان سے لبریز ہے۔ وہ تاریکی جس میں ڈبہ کھویا ہوا تھا، اب اس کے اندر سے پھوٹتی روشنی سے روشن ہو رہی ہے۔ یہ روشنی صرف بصری نہیں، بلکہ فکری، تخلیقی اور روحانی روشنی ہے۔ گویا شاعر یہ کہہ رہا ہو کہ ہر زوال میں ایک نیا جنم پوشیدہ ہے، ہر بے نوری کے اندر روشنی کی ایک کرن سانس لے رہی ہے... بس پہچاننے والی آنکھ اور محسوس کرنے والا دل چاہیے ہے۔ یہاں ''ریت اور سمندر'' وقت کے بہاؤ اور فراموشی کی علامت اور ''سمندر کے بوسے'' زوال کا استعارہ ہیں۔ اسی طرح، ''سیاہی، بے نام ساحل'' مایوسی، گمنامی اور وجودی بے معنویت کے عکاس۔ ''مردہ لمحے، پاشکستہ ساعت'' وقت کی ناپائیداری اور اس کے زوال آمیز اثرات کی علامتیں ہیں۔ ''کالے قرنوں کی داستاں'' صدیوں پر پھیلی تاریکی اور زوال کی تاریخ ہے۔ ''ابھرتا ہوا روشن جہاں'' امید، تجدید اور تخلیق کا منظر نامہ ہے۔ 'پیڑ، بادل، ندی' سب زندگی کے استعارے ہیں۔ اور ''شعاعوں کا

لاوا'' روشنی کی طاقت اور تخلیقی توانائی کا استعارہ ہے جو تاریکی کو مٹا دیتا ہے۔

''کہانی'' بھی وزیر آغا کی ایک گہری علامتی اور وجودی نظم ہے، جو انسانی تاریخ، فطرت اور شعور کے دائرہ نما سفر کو فکری و جمالیاتی انداز میں بیان کرتی ہے۔ یہ نظم نہیں، ایک کائناتی تمثیل بھی ہے جس میں زوال، ویرانی، بیداری اور پھر زوال کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ شاعر نظم کی فضا میں ایک ایسے بنجر پن کو درشاتا ہے جو دل کی تنہائی، تہذیبی ویرانی اور روحانی خلا کی عکاسی کرتا ہے۔ ابتدا میں شاعر ایک ایسی دنیا کا منظر پیش کرتا ہے جو ساکت، سنسان اور بظاہر بے جان ہے... ایسی فضا جو تاریخ کے کسی ساکت لمحے یا انسانی شعور کی افسردہ حالت کی علامت ہے۔ لیکن پھر اچانک ایک تبدیلی، ایک روشنی، ایک حرکت کی لہر ابھرتی ہے... ایک آواز، ایک رنگ، ایک فطری تبدیلی... جو اس جامد منظر میں زندگی کی رمق پیدا کر دیتی ہے۔ اور یہ لمحہ ایک تخلیقی اور روحانی بیداری کا استعارہ بن جاتا ہے۔ تاہم، یہ روشنی دیرپا نہیں۔ شاعر کو اس بات کا احساس ہے کہ ہر تجدید کے بعد ایک زوال ہے۔ یہ کیفیت، انسانی زندگیوں سے لے کر تہذیبوں کی تاریخ تک، ہر سطح پر صادق آتی ہے۔ اور یوں یہ نظم دائرے میں گھومتے وقت کا تصور پیش کرتی ہے... جہاں آگے بڑھنے کا مطلب صرف عروج نہیں زوال کی پیش گوئی بھی ہے۔ تاہم اس منظرنامے میں شاعر ایک لطیف امید کی کرن چھوڑتا ہے... ایسی کرن جو بظاہر نہایت مدھم ہے مگر اس کی جڑیں شعور کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔ یہی امید نظم ''کہانی'' کو مایوسی کے دریا میں غرق ہونے سے بچاتی ہے۔ الغرض ''کہانی'' صرف ایک نظم نہیں، ایک کائناتی استعارہ ہے... ایک ایسا استعارہ جو ہر اُس دل سے ہمکلام ہے جو ٹوٹتا، سنبھلتا اور پھر ٹوٹ جاتا ہے، مگر اس کے کسی گوشے میں روشنی کی ننھی سی لَو تب بھی باقی رہتی ہے۔ یہ بند ملاحظہ کریں:

فضا بجھ گئی ہے  
مگر کور آنکھوں کو کیسے دکھاؤں  
کہ اُس بھاری پاؤں کے نیچے  
اندھیرے کے بوجھل سے اُس پٹ کے پیچھے  
کرن، اپنے بستر پہ لیٹی ہوئی ہے  
سنہری سے اک بیج میں سو رہی ہے

استعاراتی سطح پر بھی یہ نظم علامتوں کی ایسی مالا ہے جو انسانی شعور، فطرت کے زوال اور امید کی دھندلی کرنوں سے گوندھی گئی ہے اور جو ایک گہرے وجودی بیانیے کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ نظم کے ابتدائی مناظر جیسے ''جھاڑیاں آگ کے جھنڈ''، ''کائی زدہ تال'' اور ''ون کے ڈھانچے'' زندگی کے زوال، بنجر پن اور معنوی خلا کی علامتیں ہیں۔ یہ نہ صرف ایک اجڑی ہوئی فطرت کی منظرکشی کرتے ہیں بلکہ انسانی روح اور سماج کی ویران تہوں کی علامت بھی بن جاتے ہیں۔ نظم میں سنت اور سادھو ایسی روحانی یا فکری قوت کے نمائندے ہیں جو موجود تو

ہیں، مگر مردہ یا مضمحل حال میں۔ ''کالی دھرتی''، ''جھاڑیاں'' اور ''کائی زدہ تالاب''، زندگی کے اس دائرے کی علامت ہے جس میں تعمیر کے بعد تخریب یعنی پھر سے زوال ناگزیر بن جاتا ہے۔ یہاں انسانی فطرت کی ناپائیداری اور تغیر پذیر مزاج کو استعاراتی پیرائے میں پیش کیا گیا ہے۔ نظم کا آخری استعارہ...''سنہری سا اک بیج'' کرن کو اپنے چھپائے ہوئے ہے۔ یعنی بیج ممکنہ تجدید اور بہتر مستقبل کا امکان اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔

اسی طرح ''میں اور تو'' ایک مختصر مگر فکر انگیز علامتی اور جذباتی نظم ہے، جو انسانی رشتوں کی نزاکت، ملاقات کی تمنا اور اس کے ادھورے پن کو فطرت کے مظاہر کے ذریعے بیان کرتی ہے۔ 'پگڈنڈی' اور 'پیڑ' دو کردار کی صورت سامنے آتے ہیں...ایک مسلسل حرکت میں، متلاشی ہے، جب کہ دوسرا ساکن، منتظر! ان کے بیچ ایک خاموش مکالمہ ہے، جس میں ملاقات کی امید، قربت کی خواہش اور اظہار کی جھجک چھپی ہوئی ہے۔ یہ نظم انسانی رشتوں میں موجود فاصلے، خاموشیوں اور جذباتی تذبذب کو بڑی لطافت سے پیش کرتی ہے۔ ''میں اور تو'' کا عنوان اسے ذاتی رنگ کے علاوہ آفاقی رنگ بھی دیتا ہے...جیسے ہر شخص کے اندر ایک ایسا ''میں'' اور ''تو'' بسا ہو، جو ایک دوسرے سے ملنے کو ترستے ہوں، مگر کبھی مکمل طور پر مل نہیں پاتے۔ نظم میں علامتوں کا استعمال نہایت لطیف، گہرا اور فنکارانہ ہے۔ یہاں علامتیں خارجی شے نہیں باطنی کیفیت، انسانی جذبہ اور رشتوں کی پیچیدگی کی نمائندہ بن گئی ہیں۔ مثلاً ''پگڈنڈی'' حرکت، سفر، تلاش اور بدلتے وقت کی علامت ہے۔ یہ ایسے وجود کی نمائندگی کرتی ہے جو رکنا نہیں جانتا، جسے منزل کی تلاش ہے مگر وہ خود بھی یہ نہیں جانتا کہ اس کی منزل کہاں ہے۔ نظم میں پگڈنڈی ''میں'' کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ جبکہ ''پیڑ'' ''تو'' کی علامت میں؛ ایک ساکت، خاموش وجود جو دھوپ، بارش، وقت کی مار سہہ کر بھی اپنی جگہ کھڑا ہے۔ منتظر ہے! یہ ایسے رشتے یا شخص کا استعارہ ہے جو ہمیشہ موجود ہوتا ہے، مگر مکمل طور پر کبھی اپنایا نہیں جاتا۔ یہاں ملاقات کا تذکرہ ایک امکان بن سکتا تھا، مگر جھجک، عجلت اور داخلی کشمکش کے سبب کبھی بن نہ سکا۔ یہ علامتیں مجموعی طور پر نظم کو محض ایک جذباتی کیفیت کا بیان نہیں رہنے دیتیں، بلکہ اسے ایک ایسی نفسیاتی، وجودی اور علامتی سطح پر لے جاتی ہیں، جہاں ہر قاری اپنے تجربے کے آئینے میں اسے مختلف زاویے سے دیکھ سکتا ہے۔

''جب آنکھ کھلی میری'' اردو نظم کے اس اسلوب کا نمائندہ ہے جس میں بصری تاثر، علامتی گہرائی اور فلسفیانہ تفکر ایک دوسرے میں پیوست ہو کر ایک ایسی تخلیق کو جنم دیتے ہیں جو خواب اور حقیقت، شعور اور لاشعور، فطرت اور خودی کے درمیان ایک پُل کی حیثیت رکھتی ہے۔ نظم کا آغاز ایک خوابیدہ فضا سے ہوتا ہے، لیکن جیسے جیسے بیداری کا لمحہ قریب آتا ہے، فضا ظاہری نہیں رہتی، داخلی طور پر متحرک اور متغیر ہو جاتی ہے۔ شاعر خود کو سونے کے پیڑ، پہاڑ اور سمندر کی صورت میں دیکھتا ہے...یہ استعارات نہ صرف فطرت کی عظمت اور وسعت کی طرف اشارہ کرتے ہیں بلکہ انسان کی تخلیقی توانائیوں کے نمائندہ بھی ہیں۔ لیکن یہ بیداری کوئی معمولی لمحہ نہیں، یہ ایک ''وجودی دھچکا'' ہے...ایک ایسا انکشاف جو انسان کو اس کی فانی حیثیت، وقت کی جکڑ بندیوں اور کائناتی تنہائی

سے روشناس کرتا ہے۔ نظم اس لمحۂ شعور کی کہانی ہے جہاں آدمی خواب کی نرمی سے نکل کر حقیقت کی سخت چٹان پر قدم رکھتا ہے اور اسی میں اس نظم کی وہ داخلی کشمکش پوشیدہ ہے جو شاعر کے فکری مزاج اور جمالیاتی سوچ کو بھی منکشف کرتا ہے۔

''درماندہ'' ایک چھوٹی سی مگر نہایت لطیف نظم ہے جو وقت، زندگی اور انسانی وجود کی ناپائیداری کو علامتی انداز میں بیان کرتی ہے۔ یہاں ایک ایسا ''رس بھرا لمحہ'' مرکزی علامت کے طور پر ابھرتا ہے جو خوشی اور تکمیل کی نوید دیتا ہے، لیکن آتے ہی وقت کی روانی میں کھو جاتا ہے۔ شاعر اس لمحے کو روکنے کی کوشش کرتا ہے مگر ناکام رہتا ہے اور یہی احساسِ محرومی ''درماندگی'' بن کر نظم کی روح میں اتر جاتا ہے۔ ''قرنوں کے ٹھہرے کارواں'' کا یکا یک روانہ ہو جانا اور ''سنہری گھنٹیوں'' کا چیخ کر کہنا کہ ''تو رہ گیا''...زندگی کے بہاؤ اور انسانی بے بسی کا استعارہ بن جاتا ہے۔ 'درماندگی' دراصل انسان کے اس ابدی احساس کی عکاسی کرتی ہے کہ حیف، وہ وقت اور زندگی کے بہاؤ پر قابو نہیں پا سکتا۔ یہ محض ذاتی تجربہ نہیں، عالمِ انسانیت کی اُس داخلی جدوجہد کا اظہار یہ ہے جو وقت، تنہائی اور ادھورے پن کے خلاف ہمیشہ جاری رہتی ہے۔

نظم ''کوہِ ندا'' میں 'کوہ ندا' محض ایک پہاڑ کی علامت نہیں بلکہ جدید انسان کی روحانی گمشدگی کا استعارہ ہے۔ شاعر نے اس زرد پہاڑ کو ایک ایسے منظرنامے میں ڈھالا ہے جہاں صنعت، مشین اور ترقی کے شور میں انسان کی داخلی صدائیں دب چکی ہیں۔ ''کوہِ ندا'' دراصل اُس چیخ کا عکس ہے جو اب سنائی نہیں دیتی، کہ انسانیت اس زرد چٹان کی تہہ میں گم ہو چکی ہے۔ یہ نظم ایک آئینہ ہے جس میں آج کے انسان کو اپنے چہرے کی رونق نظر نہیں آتی...ایک بے روح جدوجہد، ایک بے معنی دوڑ اور ایک ایسی زندگی جس میں سوال تو ہے، لیکن کوئی آواز نہیں۔ وزیر آغا کی یہ نظم نہ صرف ایک فکری اور تنقیدی بیانیہ ہے بلکہ ایک روحانی صحرا کی ایسی بازگشت بھی ہے، جو ہر سننے والے دل کو چونکا دیتی ہے۔

''حادثہ'' میں شاعر ماں کے وجود کو صرف ایک رشتے کی سطح پر نہیں بلکہ کائناتی اور وجودی پناہ گاہ کے طور پر بھی پیش کرتا ہے۔ نظم کی فضا میں ایک معصوم لمحہ تحلیل ہو جاتا ہے اور اسی لمحہ میں جدائی اپنی پوری شدت کے ساتھ وارد ہوتی ہے، جہاں سے واپسی ممکن نہیں۔ ''حادثہ' ایک چھوٹے سے واقعہ کے پس پردہ ایک بڑے سے کرب کی داستان ہے...ایسا کرب جو ہر وہ انسان محسوس کرتا ہے جس نے ماں کی آغوش کو کھویا ہے، یا اُس محبت کو جس کا بدل اِس دنیا میں ممکن نہیں۔ سادہ زبان، مگر اتنی تہہ دار کہ ہر مصرع ایک نیا زخم لگاتا ہے اور ہر منظر ایک مکمل کائنات کا عکس معلوم ہوتا ہے۔ نظم صرف ایک ذاتی دکھ نہیں، ماں کے وجود کی علامتی عظمت اور انسانی ناتوانی کا آفاقی المیہ ہے۔

''بھوری مٹی کی تہہ کو ہٹائیں'' بھی محض ایک شعری تخلیق نہیں، روحانی اور فکری تحریک بھی ہے۔ سرد مہری اور تاریکی کے خلاف شاعر اپنا داخلی احتجاج علامتی پیرائے میں درج کراتا ہے۔ نظم قاری کو جھنجھوڑتی ہے کہ

وہ اپنے وجود کی خاک میں دفن خوابوں، جذبوں اور امکانات کو پہچانے اور ان کو جگا کر ایک نئی دنیا خلق کرے۔ یہاں ''پلکوں کے نیزوں'' کا استعارہ ایک جمالیاتی بغاوت کی صورت اختیار کرتا ہے۔یعنی وہ نرمی جو تبدیلی کا آغاز بن سکتی ہے۔

''میں اور تو'' ایک خاموش لمحے میں ٹھہری ہوئی بے آواز تمنا ہے، جہاں ''میں'' اور ''تو'' کے بیچ صرف فاصلے نہیں، ایک ایسی جھجک بھی ہے جو مکمل جدائی ہے اور نہ مکمل ملاقات۔شاعر اس نظم میں دو وجودوں کی قربت اور دوری کے بیچ کی دھند کو اس لطیف انداز میں آشکار کرتا ہے۔کہ قاری بھی اپنی کسی ناتمام ملاقات کو شدت سے یاد کرنے لگتا ہے۔''میں اور تو'' صرف دو ضمیروں کا اتصال نہیں، یہ ان جذبوں کی کہانی ہے جو زبان تک نہیں آتے، لیکن دل کے نہاں خانوں میں چراغ کی لو کی مانند ٹمٹماتے رہتے ہیں۔

''المیہ'' محبت کے ان پہلوؤں کو چھوتی ہے جو صرف حصول کے ساتھ ہی نہیں، محرومی کے ساتھ بھی جڑے ہوتے ہیں۔ یہ نظم ایک ایسی خواہش کا نوحہ ہے جو اپنی شدت میں خاک ہو جاتی ہے۔ یہاں خواب اور حقیقت کے درمیان جو خلا ہے، وہ محض دکھ کا نہیں، وجودی شکست کا بھی ہے۔نظم ایک ایسے شخص کی صدا ہے جو بھاگتا تو ہے، لیکن ہر بار کسی غیر مرئی دیوار سے ٹکرا کر واپس لوٹ آتا ہے۔ یہ وہ لمحہ ہے جہاں محبوب، خواب اور تقدیر ایک علامتی دائرے میں لپٹ کر ایسے المیے کی صورت اختیار کر لیتے ہیں، جسے ہر حساس دل محسوس کرتا ہے۔

اسی طرح، نظم ''سفر'' محض راستوں کا ذکر نہیں کرتی، یہ داخلی تھکن کی روداد سناتی ہے...ایسی تھکن جو جسمانی نہیں، روحانی ہے۔نظم زندگی کے اس پڑاؤ کو بیان کرتی ہے جہاں انسان رُکتا ہے، پیچھے دیکھتا ہے اور محسوس کرتا ہے کہ سفر میں بہت کچھ چھوٹ گیا۔ یہاں سفر وہ نہیں جو اختتام پذیر ہو، بلکہ وہ دائمی جدوجہد ہے جو انسان کو خود اپنی معصومیت، اپنے خواب اور اپنے سکون سے محروم کر دیتی ہے۔شاعر نے وقت، یاد اور تھکن کو ایسی سادگی سے برتا ہے کہ ہر قاری خود کو ایک ایسے مسافر کی صورت میں پاتا ہے جو کبھی واپس نہیں لوٹ سکتا...نہ اُس لمحے میں، نہ خود میں۔

''ذات کے روگ میں'' بھی ایک ایسی نظم ہے جو تنہائی، محرومی اور بچھڑ جانے والے رشتوں کی کسک کو ایک گہرے علامتی اور جذباتی پس منظر میں پیش کرتی ہے۔ یہاں تخیل، بصری پیکر تراشی اور گہرا نفسیاتی شعور ایک دوسرے میں یوں ضم ہو گئے ہیں کہ یہ کسی فرد کی ذاتی واردات نہیں رہتی، اجتماعی تجربہ بن جاتی ہے۔ اسلوب نہایت لطیف اور دل پذیر ہے؛ ایسا کہ قاری بے اختیار اپنے اندر جھانکنے لگتا ہے! مناظر اور کیفیات اس قدر پُر اثر ہیں کہ ذہن میں غم، رستے زخم اور ٹوٹے رشتوں کی پرچھائیاں ابھرنے لگتی ہیں۔تاہم، یہ صرف ماضی کی یاد نہیں، ایک ایسا جذباتی مکالمہ ہے جو قاری کو اس کی اپنی تنہائی، محرومی اور قربت کی تمنا سے روبرو کرتا ہے۔اس طرح، یہ نظم نہ صرف تخلیقی اظہار کا نادر نمونہ ہے، بلکہ انسانی شعور کی گہرائیوں کو ناپنے والا ایک علامتی پیمانہ بھی ہے۔

نظم ''پیپل'' میں پیپل ایک ایسے پیڑ کی علامت ہے جو خاموش کھڑا، صدیوں کا گواہ ہے اور انسان کی عارضی ہلچل کا تماشائی بھی۔ شاعر دوامِ فطرت اور انسان کی بے ثباتی کے درمیان ایک خاموش مکالمہ قائم کرتا ہے۔ پیڑ فقط سایہ دار نہیں، انسانی بے قراری کے خلاف ایک مقدس استعارہ بھی ہے۔ یہاں انسان کی وہ مضطرب ذات ابھرتی ہے جو تیز قدموں سے آگے بڑھتی ہے لیکن اپنے سائے سے کٹتی چلی جاتی ہے۔ ''پیپل'' دراصل فطرت کی وہ آواز ہے جو سنتا ہر کوئی ہے، مگر سمجھتا کوئی کوئی ہی ہے۔ نظم ہمیں یہ بتاتی ہے کہ سکون کی تلاش کے لیے دوڑنے کی نہیں، ٹھہرنے کی ضرورت ہے۔

''کٹھور راہیں'' بھی ایک دل آویز اور فکرانگیز تخلیق ہے جو انسانی زندگی کے سفر، اس کی پیچیدگیوں، نیز وجودی جدوجہد کو علامتی پیرائے میں پیش کرتی ہے۔ نظم اُن کٹھور راہوں کی تصویر کشی کرتی ہے جو زندگی کی مشکلات، غیر یقینی اور بے معنی جدوجہد کی علامت ہیں۔ شاعر وقت، تنہائی اور غیر واضح منزل کی تلاش جیسے وجودی سوالات کو اس انداز سے آشکار کرتا ہے کہ قاری اپنے وجود اور دنیاوی سفر پر سنجیدگی سے غور کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

مندرجہ بالا نظموں کے تجزیاتی مطالعے سے یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ وزیر آغا کی شاعری وجودی، علامتی اور فلسفیانہ مضمرات سے مزین ہے۔ اس میں دو رائے نہیں کہ ان کی نظم گوئی نے اردو شاعری کو نئی جہتیں عطا کیں۔ تاہم، اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ چند خامیوں نے ان کے فن کو کسی حد تک متاثر بھی کیا ہے۔ اول یہ کہ ان کی علامتی زبان اور فلسفیانہ گہرائی بعض اوقات اتنی پیچیدہ ہو جاتی ہے کہ عام قاری کے لیے اس کی تفہیم دشوار ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر ''نشر گاہ'' اور ''اشومیدھ یگیہ'' جیسی نظموں میں علامتی نظام کی کثافت اور فکری ژولیدگی بعض اوقات قاری کی فہم وادراک کے درمیان دیوار بن جاتی ہے، جس کے باعث وہ نظم سے کماحقہ رشتہ قائم نہیں کر پاتا۔ گویا یہ پیچیدگی نظم کی ترسیل کو محدود کر دیتی ہے۔ دوم، ان کے ہاں غم، تنہائی، زوال اور وجودی کرب کے موضوعات غالب ہیں، جو ان کی نظموں میں ایک خاص جذباتی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ اگرچہ یہ موضوعات عمیق اور گہرے ہیں، لیکن خوشی، جوش اور ہلکے پھلکے لمحات کا فقدان کبھی کبھی ان کی نظموں کو یک رخا بنا دیتا ہے۔ مثال کے طور پر ''ذات کے روگ میں'' اور ''سفر'' جیسی نظموں میں کرب کا غلبہ دیگر جذباتی رنگوں کو دبا دیتا ہے۔ سوم، ان کی نظموں میں وقت، زوال، تنہائی اور وجودی سوالات مختلف علامتوں کے ذریعے بار بار ابھرتے ہیں۔ اگرچہ یہ ان کے فن کا خاص وتیرہ ہے، تاہم بعض اوقات یہ تکرار قاری کے ذہن کو ایک ہی فکری دائرے میں گھوماتا رہتا ہے۔ مثال کے طور پر ''سفر کا دوسرا مرحلہ'' اور ''کہانی'' میں وقت اور زوال کے موضوعات کچھ حد تک مماثل ہیں، جو تنوع کی کمی کا احساس دلاتے ہیں۔ چہارم، ان کی اکثر نظمیں انفرادی شعور اور کائناتی موضوعات پر مرکوز ہیں، جس کے سبب سماجی مسائل، طبقاتی جدوجہد، یا سیاسی تنقید جیسے موضوعات پس منظر میں چلے جاتے ہیں۔ اگرچہ ''اشومیدھ یگیہ'' جیسی نظم طاقت کی نفسیات پر تنقید کرتی ہے،

لیکن مجموعی طور پر ان کی نظمیں سماجی حقائق کے مقابلے اکثر ذاتی اور فلسفیانہ دائرے میں مقید رہتی ہیں، جو ان کی شاعری کو ایک خاص گھیرے میں محصور کر دیتا ہے۔ پنجم، اگرچہ وزیر آغا کی زبان نہایت لطیف، تہہ دار اور تخلیقی ہے۔ ان کے ہاں لفظ فقط وسیلۂ اظہار نہیں، تجربے کا جز و بھی ہے، جسے وہ فکر و تخیل کے بلند سطحوں پر برتتے ہیں۔ تاہم، زبان کی یہی تہہ داری بعض اوقات قاری کی گرفت سے پھسل جاتی ہے۔ مثلاً نظم ''بھوری مٹی کی تہہ کو ہٹائیں'' میں ''پلکوں کے نیزے'' یا ''شعلوں کا دوزخ'' جیسی تراکیب پیکری تصویر اور خیال انگیز تو ہیں، مگر اس قدر مرکب اور فلسفیانہ ہیں کہ عام قاری کی فہم و فراست کے دائرے سے باہر چلی جاتی ہیں۔ اس کے باوجود، ان کی نظموں میں ایک ایسا شاعر جلوہ گر ہوتا ہے جو سوالات کو جوابات کی صورت میں پیش نہیں کرتا، بلکہ انہیں فکری مکالمے، باطنی جستجو اور شعور کے نئے دریچے وا کرنے والے تجربوں میں بدل دیتا ہے۔ وزیر آغا کا اسلوب بظاہر سادہ معلوم ہوتا ہے، لیکن اس سادگی کے نیچے معنویت کی تہیں، علامتی اشارات اور فکری نکات پوشیدہ ہوتے ہیں۔ ان کے ہاں بصری پیکر تراشی (Imagery) بڑی مہارت سے استعمال ہوئی ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے کوئی خواب دھیرے دھیرے فکری بیداری میں ڈھل رہا ہو۔ وہ نرمی اور سکون سے لبریز لہجہ اختیار کرتے ہیں، جو ہمیں نہ جذبات کی شورش میں مبتلا کرتا ہے، نہ انقلابی نعروں میں گم کرتا ہے، بلکہ ہمارے ذہن میں خاموش، متوازن اور متفکر آواز بن کر گونجتا رہتا ہے! دیر تک!!...بہت دیر تک!!!

☆☆☆

*Discovering a poet like Wazir Agha is the rarest of pleasures. Wazir Agha has achieved worldwide acclaim as the most important modern Urdu poet, scholar and critic of his generation.*
*He has a great cosmic vision, beautiful images, excellent diction and sense of place and reality. His poetry has the silvery slip of running water, so greaceful and easy it is hard to believe it can carry so much that is jagged and unresolved.*
*Wazir Agha's verdality and technical and emotional range appear to have no bounds.*

***Erling Kittlesen***

عابد خورشید

# ڈاکٹر وزیر آغا کی طویل نظمیں

اُردو میں طویل نظم اپنے منفرد مزاج اور اسلوب کے باوصف جداگانہ خدوخال کے ساتھ اُبھری ہے۔ اِس صنف نے قاری کو عجلت پسندی کے بجائے سیرابیت عطا کی ہے۔ اظہار یے کو مختصر مزاج سے نکال کر وسعت آشنا کر دیا ہے۔ یوں اِس شش جہت پھیلاؤ نے تہذیبی و ثقافتی ورثے کی کڑیوں کو مربوط کرنے میں اپنا اہم کردار انجام دیا۔ طویل نظم کا ایک پہلو اِس کا رجائی انداز بھی ہے، جو زندگی کے لیے ایک مثبت لائحہ عمل کا زائیدہ ہے۔ طویل نظم کسی لمحاتی کیفیت کی اُچٹتی نظر میں معلق ہو کر نہیں رہ جاتی بلکہ تخیل اور جذبہ کی وارفتگی اور کثرت اِسے ٹھہراؤ عطا کرتی ہے۔ طویل نظم کی شعریات میں طوالت ایک اہم عنصر ہے، جو اِس صنف کو مختصر نظم سے امتیاز عطا کرتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ طویل نظم کا موضوع درخت کی شاخوں کی طرح ظاہری طور پر نظر آنے والے پھیلاؤ کی طرح تو دِکھائی دیتا ہے، کیا زمین کے اندر بھی جڑوں کی صورت اُتنا ہی گہرا ہے یا نہیں! طویل نظم کو کسی صورت بھی مصرعوں کا انبار ہرگز قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا شمار طویل نظم کے رجحان ساز شاعر کے طور پر ہوتا ہے، اُن کی طویل نظموں کا مطالعہ اِس صنف کو سمجھنے میں ہماری رہنمائی کرتا ہے :

اَندر کے رونے کی آواز

سارے موسم
چہکتا ہوا ایک موسم بنیں!
رنگ بکھریں
قباؤں پہ، چوغوں پہ، کوری رداؤں پہ نقشے بنائیں!

ڈاکٹر وزیر آغا (۱۸ مئی ۱۹۲۲ء تا ۷ ستمبر ۲۰۱۰ء) کی طویل نظم ''اندر کے رونے کی آواز'' اُن کے شعری مجموعے ''گھاس میں تتلیاں'' میں شامل ہے۔ علاوہ ازیں ادبی رسالہ ''اوراق'' کی اشاعت جولائی، اگست ۱۹۸۴ء میں بھی اِسے شائع کیا گیا ہے۔ نظم Inself سے مکالمے کی بازگشت ہے۔ ہجر اور جدائی کے انسلاک سے جنم لینے والی گونج جب قاری پر اپنا پہلا ہی تاثر چھوڑتی ہے تو اُس کی گرفت کا حصار آخر تک قائم رہتا ہے :

''وداع کا وہ منظر میں بھولا نہیں ہوں'' (گھاس میں تتلیاں : ص ۱۳۱)

یہ طرزِ احساس اُسے فرقت کے اُس لمحے نے دیا ہے جہاں وہ ریل کی سیٹی کی گونج سے دولخت ہو چکا ہے، گویا وہ ایک ایسے جہان میں تنہا رہنے پر مجبور ہو چکا ہے جہاں وہ کسی کے ہونٹوں پہ موجزن شفق اور آنکھوں میں ستاروں کی اُجلی کرن کو وداع کر چکا ہے۔ اُس کے سامنے منظروں کا نوع بہ نوع ایک لامتناہی سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ مگر یہ منظر نہ تو اُدھورے ہیں اور نہ ہی بے معنویت (Absurdity) کی کسی صورت میں ڈھل رہے ہیں۔ نظم میں پرندہ، ریل، ندی، بارش، تتلی، دھواں، آواز، موسم ایسے تلازمات ہیں جن سے ''یاد'' کا انسلاک فطری ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ نظم، تیز بارش کے بعد پتّوں سے لرزتی اور پھر ٹپکتی بوندوں کی طرح پڑھنے والے کے احساسات پر گر رہی ہے۔ اور اُسے اُس آواز کی بازگشت سُننے کے لیے اُبھارتی ہے جو لبوں کو مقفل کیے اپنے ہی اندر سُلگ رہی ہے :

آواز مجھ کو ہمیشہ سے آتی رہی ہے
میں اندر کے رونے کی اِس بھیگی آواز کو جانتا ہوں
ازل سے میں اس بھیگی آواز کو سن رہا ہوں
اسے خوب پہچانتا ہوں!! [۲]

مغرب سے نظم جدید کی ہیئتی پرچھائیوں نے اُردو نظم پر بھی اپنے اثرات مرتسم کیے، اِن میں موزیک، مونتاج اور کولاژ (کولاج) اہم ہیں۔ بنیادی طور پر کولاژ مصوری کی اصطلاح ہے۔ جس میں مختلف چیزوں (امیجز) کو چسپاں کر کے تصویر کے خدوخال اُبھارے جاتے ہیں۔ زیریں سطح پر ایک مخفی لہر ہے جو آپسی ربط بناتی ہے۔ بالکل شیشے کے اُن ٹکڑوں کی طرح جن میں ہر ٹکڑا اپنا عکس محدود زاویے سے دکھاتا ہے مگر جب وہی ٹکڑے جڑ کر ایک مہا تصویر میں ڈھل جاتے ہیں تو ایک مختلف تصویر ہمارے سامنے آتی ہے۔ ہمارے ہاں شاعری میں ترکیب سازی کا عمل کولاژ (کولاج) کو سمجھنے کے لیے ہماری مدد کر سکتا ہے، کیونکہ ترکیب میں بھی ہر لفظ کا اپنا انفرادی معنی ہوتا ہے لیکن جب دو یا دو سے زائد الفاظ مل کر ایک ترکیب بناتے ہیں تو ہر لفظ اپنے انفرادی معنی کو معطل کر کے، ایک نئے معنی کو جنم دیتا ہے۔ مثال کے طور پر ''کاسۂ شام'' میں کاسہ اور شام کے اپنے اپنے معنی ہیں لیکن ترکیب میں جڑ کر ایک نیا معنی پیدا ہو جاتا ہے۔ کولاژ کی حیثیت بھی ایسی ہی ہے۔

کولاژ کی ہیئتی صورت بھی ہے اور تخیلاتی بھی۔ وزیر آغا کی مذکورہ نظم ''اندر کے رونے کی آواز'' کے یہ چند صوری امیجز اپنے طور پر اور مجموعی لحاظ سے ایک ایسی فضا Create کرتے ہیں، جہاں قاری بیک وقت ایک ہی نظم پڑھتے ہوئے دو مختلف سطحوں سے گزرتا ہے اور یہ دونوں ہی زاویے اُس کے لیے جہانِ نو کا درجہ رکھتے ہیں :

دور تک، ہر طرف
ملگجے سے اندھیرے کی زنجیر تھی

رات بھیگی ہوئی تھی (گھاس میں تتلیاں: ص۱۳۱)

-------

مگر ریل
ندی میں بہتے ہوئے ایک تنکے کی صورت
بس اِک پل رُکی (ایضاً: ص۱۳۲)

-------

دھواں مُوقلم تھا
پُرانی حکایت نئی طرز میں لکھ رہا تھا (ایضاً: ص۱۳۲)

-------

چاروں طرف سے ....... اُسے
اُس کے اپنے ہی سایے نے گھیرا ہوا ہے (ایضاً: ص۱۳۴)

-------

وہ اپنی ہی آواز کی قید میں ہے
ہمہ وقت اپنے ہی خنجر کی زد پر کھڑا ہے (ایضاً: ص۱۳۴)

-------

پھیلے ہوئے ''ہست'' کے ایک گوشے میں
سمٹا ہوا ایک پنچھی ہے (ایضاً: ص۱۳۵)

نظم کی مجموعی فضا اُداس کر دینے والی ہے، یہ اُداسی شاعر کو مرتکز کرتی ہے نہ کہ وہ بکھراؤ کی طرف گامزن ہوتا ہے۔ مرتکز ہونے کے عمل سے دھیان انجماد کی طرف بھی منتقل ہوسکتا ہے لیکن اِس حوالے سے بھی نظم کی گمبھیرتا بالیدگی سے ہم رشتہ ہوکر جذب کی کیفیتوں سے نامعلوم کو مس کرتی ہے اور اپنے اندرونی آہنگ کے باعث ایک بڑی نظم کہلائے جانے کی مستحق ہے، یہ چند مناظر ملاحظہ کیجیے:

پرندہ!
اگر ریل کی دُکھ بھری چیخ سنتا
تو اِک پل میں بیدار ہوتا
لرزتی ہوئی شب کی پلکوں سے
آنسو کی اِک بوند بن کر ٹپکتا (ایضاً: ص۱۳۱)

-------

لبوں کو مقفل کیے
اپنے اندر ہی اندر سُلگتی رہی ہے
سدا اپنے اندر ہی اندر سُلگتی رہے گی (ایضاً: ص ۱۳۲)

-------

دھرتی.......جواب تک اُسے
گود میں لے کے لوری سُناتی رہی تھی
لرزتی ہوئی اُس کی پلکوں پہ
پل بھر چمک کر
ابھی ایک موٹے سے آنسو کی صورت
سُلگتے ہوئے سرخ لاوے کی ٹھہری ہوئی جھیل میں
جا گری ہے (محولہ بالا: ص ۱۳۵)

ڈاکٹر وزیر آغا اپنی اِس نظم میں ''ربطِ اولین'' کے لمس سے بھی آشنا ہوئے ہیں، اُن کے ہاں جذبے کی ایسی نرم اور نازک، احساسی صورت ہمارے سامنے آتی ہے کہ پھولوں کی پتیوں پر اوس کے قطروں کا گمان ہوتا ہے۔ اور دوسری لہر اُن کے اندر اُس سلگتی چنگاری کو ہوا دیتی ہے جس کے بارے میں امین راحت چغتائی لکھتے ہیں :

''نظم میں وزیر آغا نے اپنے غم کو کائنات کا غم بنا دیا ہے۔ بنی آدم اپنے کیے کی سزا بھگت رہا ہے، یعنی اپنا مواخذہ خود کر رہا ہے۔''[۳]

---

''الاؤ''

ڈاکٹر وزیر آغا کی طویل نظم ''الاؤ'' اُن کے شعری مجموعے ''گھاس میں تتلیاں'' کا حصہ ہے۔ بعد ازاں یہ نظم اَدبی رسالہ ''اوراق'' کی اشاعت مئی، جون ۱۹۸۳ء میں بھی شامل ہوئی۔ الاؤ کی عمومی صفات میں گھٹن، دباؤ، جبریت کا نفوذ، فطری لپک، تغیرات ایسے تلازمات شامل ہیں۔ کیا عجب ہے کہ نظم میں بھی ایسے الفاظ در آئے ہیں جن کی تپش پڑھنے والے کو بھی محسوس ہوتی ہے۔ مثلاً 'گرم خوابوں کی لوری'، 'سرخ سورج کے بھالے'، 'چمک دار جبڑے'، 'بدن کی حرارت'، 'برق کی قاش'، 'جھونکے کی تُندی'، 'لہو کی جوالا'، 'الاؤ کی اُجلی تمازت'، 'سرخ قشقہ'، 'سلگتے اعضا' وغیرہ ایسے اشارے ہیں جن سے حدت کی موجودگی کا واضح احساس ہوتا ہے، جو زیرِ سطح رونما ہونے والے جوار بھاٹے کو اُس فشاری قوت سے مس کر رہی ہے جسے آخر کار ''الاؤ'' کا روپ دھار لینا ہے، یہی صورت انسانی کے اندر پکنے والی اُس کیفیت کی غمازی بھی کرتی ہے جو اپنا اظہار چاہتی

ہے، جو ساری حدوں کو توڑ کر ہر رشتے ہر تعلق کو مسمار کر دینا چاہتی ہے، جو نہ جانے کتنے عرصے سے سلگ رہی تھی :

اپنی آواز سے تم بچھڑتے گئے
اور درختوں، مکانوں،
گپھاؤں سے
لاکھوں کی تعداد میں سال خوردہ
گُرسنہ صدائیں
تمھیں دیکھ کر تلملاتی رہیں ۴

نظم کی کئی پرتیں ہیں، ان میں انکشاف ذات ایک اہم پرت ہے، فرد اور معاشرے کا تصادم اور اُس سے جنم لینے والی ناہمواری، وہ پیچیدگی جو اُسے غیر مربوط اور منقسم نظریات کی سرحد پر لا کھڑا کرتی ہے، جہاں دھندلی فضا اپنے پنجے گاڑھ لیتی ہے اور ہر منظر غیر شفاف ہونے لگتا ہے، تخت سنگھ لکھتے ہیں :

''سوچتا ہوں جس گم شدہ آواز کو وزیر آغا نے الاؤ کو روشن رکھنے کے لیے ایندھن کے طور پر استعمال کیا ہے، آخر وہ ہے کیا؟ کیا قوتِ حیات کی گم شدگی کا ماتم تو نہیں منایا گیا یا ضمیر انسان کی مُردہ آواز پر طنز کیا گیا ہے؟ اس مشینی جُگ میں اپنی پہچان کھو چکے انسان کو تو ہدفِ ملامت نہیں بنایا گیا؟ یہی خیال انگیزی تو اس طویل نظم کا اصل مدعا ہے۔'' ۵

تاریخی شعور کے ساتھ دیومالائی کیفیتیں بھی نظم کے اہم پہلو ہیں، جنھیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن نظم کا کوئی حصہ بھی شعریت سے تہی نہیں ہے۔ فرد اور معاشرے کا تعلق اکہری معنویت کے باوصف باطن سے اُٹھنے والی ہر کیفیت پر اپنا پرتو ثبت کر دیتا ہے۔ بلراج کومل لکھتے ہیں :

''اس مسلسل شعلگی اور آتش زدگی کے روحانی، جذباتی اور وجودیاتی تجربے کے الاؤ کی ہم سفر شاید ایک اور زیریں موج نرم رو۔ وزیر آغا کے ہاں شروع سے آخر تک موجود ہے۔'' ۶

تمھاری صدا
سارے عالم کی واحد صدا تھی
کہاں تم نے کھودی وہ اپنی صدا؟
بولتے کیوں نہیں ہو؟؟ ۷

نظم ایک روحانی تجربے کو آشکار کرتی ہے، دورانِ قرأت، قاری ایک اَن جانی گرفت میں آ جاتا ہے۔ تاہم اِس گرفت کو فرد کی تنہائی کا المیہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ ایک ایسا احساس جو کُل سے ٹوٹ کر لخت لخت ہو چکا ہے، لیکن اِس کیفیت کا حصار شعری کائنات سے باہر نہیں، احمد ظفر لکھتے ہیں :

''فرد کے المیے کو بڑی خوبی، رکھ رکھاؤ اور پورے محرکات کے ساتھ اور اپنے مخصوص شاعرانہ انداز میں بیان کیا ہے۔'' ۸

مظہر الزمان خان لکھتے ہیں :

''الاؤ، ایک ایسی نظم ہے جو زمین سے اُٹھ کر شفق بن جاتی ہے۔'' ۹

''فاعلاتن فعولن فعولن فعولن فعول'' ارکان کی حامل اِس نظم میں لفظ کی مفرد حیثیت کا اعلامیہ دراصل ایک ایسی خود مختار اکائی کی صورت سامنے آیا ہے، جسے کسی قسم کا آرائشی روپ پسند نہیں۔''الاؤ'' میں اِس کا اظہار منفرد طریقے سے ہوا ہے، نظم میں کوئی اضافت نہیں، لیکن مصرعوں میں الفاظ کا ایک فطری رشتہ بھی ہوتا ہے، جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ایک دوسرا پہلو نظم میں علامتی آہنگ کا در آنا بھی ہے۔ سنتوکھ سری بھی اِس پہلو کی طرف متوجہ ہوتے دِکھائی دیتے ہیں :

''اِس نظم میں دو مرکزی نکات ہیں۔ الاؤ اور پریت۔ الاؤ جو عمل، حرکت، اجتہاد، انقلاب اور ضیا کی علامت ہے اور پریت، جس کے کچے دھاگے میں دنیا کی ہر شے بندھی ہے۔'' ۱۰

ایک گہرے تاریخی شعور کی حامل اس طویل نظم کا آغاز چار دِیواری کے جذباتی ماحول سے ہوتا ہے اور یہ نظم کائناتی رشتوں کو نہ صرف مس کرتی ہے بلکہ بڑی مضبوطی سے اُن سے اپنا تعلق جوڑ لیتی ہے۔

---

ٹرمینس:

وزیر آغا کی طویل نظم ''ٹرمینس'' اُن کے شعری مجموعے ''گھاس میں تتلیاں'' میں شامل ہے بعد ازاں یہ نظم ادبی رسالہ ''سمبل'' میں بھی شائع ہوئی۔ اور اس اشاعت کی خاص بات یہ ہے کہ اِس رسالے میں وزیر آغا کے ہاتھ سے لکھی ہوئی نظم کا عکس شائع کیا گیا ہے۔ اِس لیے حوالہ کے طور پر اِسی اشاعت کا انتخاب کیا گیا ہے۔ نظم کے معروضی نکات میں جن زاویوں پر بات کی گئی ہے اُن میں سے چند ایک کا ذکر تو خود شاعر نے بھی حاشیہ میں کر دیا ہے۔ یعنی دریائے چناب پر چھنی کھچی کے مقام پر ریلوے لائن کا فل سٹاپ تھا جہاں سے آگے گاڑی نہیں جا سکتی تھی، وغیرہ۔ یہ نظم اُس سٹیشن اور اُس کے گرد و نواح کا بیانیہ ہے۔ لیکن بباطن یہ نظم بہت گہری ہے، یہ محض ایک نسل کا دوسری نسل سے مکالمے تک بھی محدود نہیں بلکہ اِس کی جڑیں ایک تہذیب سے دوسری تہذیب تک پھیلی ہوئی ہیں :

سیہ، ریل کی لائنیں
اِک پہاڑی کے سینے سے ٹکرا کے
رُک سی گئی ہیں
ہزاروں برس سے

وہیں ....... چھنی کھچی کے قدموں میں
بے حس پڑی تھیں ۱۱

یہ محض ریلوے لائنیں نہیں ہیں بلکہ وہ کہنہ روایات ہیں جو زنگ آلود ہو چکی ہیں۔ نہ صرف اِس نے نظام کو بنجر کر دیا ہے۔ بلکہ ہر آنے والی تبدیلی بھی یہاں آ کر رُک جاتی ہے۔ منھ زوری اور طاقت بھی یہاں آ کر بے بس ہو جاتی ہے کیونکہ ایک طرف پانی کی اتھاہ گہرائی ہے اور دوسری طرف کالے، چٹیل پہاڑوں کی قدیمی آماجگاہیں ہیں۔ اگر نظم کے اُس حصے کو توجہ دیں جس میں بچہ اپنے بابا سے یہ جگہ دیکھنے کی ضد کرتا ہے تو وہ اُسے جواب دیتا ہے کہ تم وہاں جا کر کیا کرو گے۔ وہاں تو بس ایک ''آہنی سرخ کمرہ'' ہے جہاں لائنیں رُک جاتی ہیں اور ایک سیہ تختے پر لکھا ہوا ہے کہ :

''اب آگے کچھ بھی نہیں ہے'' (سمبل : ص ۴۱۵)

اور پھر جب بچے کے مجبور کرنے پر بابا اُسے ''چھنی کھچی'' (جو ایک علامتی پیرایہ ہے) لے جاتے ہیں تو بچے کے سامنے جو تصویر اُبھرتی ہے اُس میں ریل کی کھڑکیوں کے منظر میں پُر اسراریت کی ایک جھلک نظر آ ئی جس میں ''بکھری ہوئی دھجیاں'' اور نیلے فلک کو بادلوں کی دریدہ لبادے نے سب کچھ عیاں کر دیا :

زمانے کی پھیلی ہوئی ڈور میں
چھنی کھچی گرہ ہے
گرہ کھل گئی گر
تو کچھ نہ رہے گا! ۱۲

''سرخ سگنل، کف آلود دریا، آہنی پل، پہاڑی کا سینہ، زرد بچے، آہنی سرخ کمرہ، لوہے کا کمرہ، زنگ آلود ماضی، پہاڑی کی دیوار، مردہ لمے، سیہ ننگی بانہیں، بھیگا ہوا پرندہ، چکنے پتھر'' یہ ایسے تلازمات ہیں جن کی مدد سے ایک بہت بڑے تہذیبی وثقافتی دائرے (Circle) کا فکری طور پر احاطہ کیا جا سکتا ہے :

میں اُس روز لمحے کے پل کو اگر پار کرتا
تو پھر رُک نہ سکتا
اگر کف اُڑاتا ہوا تند دریا
مجھے راستہ دے ہی دیتا
................ ۱۳

دراصل کسی پُل کو پار کرنے کی خواہش ہی تبدیلی کی خواہش ہے۔ پل ایک Bondary بھی ہے۔ جو اس کے پار گیا، سو گیا۔ یعنی اب اُس کا واپس آنا قسمت سے ہی ہوگا۔ پل ملنے او بچھڑنے کا ایک سنگم ہے۔ اور ''تند دریا کا رستہ دینا'' بھی اُسی خواہش کی تکمیل کا ایک روپ ہے۔ یہ ایسی رکاوٹیں ہیں جن کے سامنے اِرادہ بے بس

ہے۔خواہش اُدھوری ہے۔ جذبہ خوابیدہ ہو چکا ہے اور جراٴت بے ہمتی کی تصویر بنی ہوئی ہے:

میں .....ازل اور ابد کے کناروں میں
بے نام، بے سمت
اَن گھڑ سے گھوڑے کی ٹوٹی رکابوں سے
چمٹا ہوا
بس بھٹکتا ہی رہتا
بھٹکتا ہی رہتا!! ۱۴

نظم میں کوئی اضافت نہیں۔ یہ ہنر وزیر آغا کی نظم کا وصف بھی ہے۔ وہ مفرد لفظ کو اُس کی زنبیل، یعنی یک رخے معانی سے نکال کر آئینے کی صورت عطا کر دیتے ہیں کہ جس سے عکسوں کا ایک لامتناہی سلسلہ جنم لیتا ہے۔ امین راحت چغتائی ''ٹرمینس'' کو وزیر آغا کے شعری نظام سے منسلک کرنا چاہتے ہیں، وہ لکھتے ہیں :

> ''ٹرمینس بڑا حکیمانہ موضوع ہے۔ وزیر آغا ہستی کی گتھی سلجھانا تو چاہتے ہیں لیکن خود شناسی کے حوالے سے اپنے تشخص کے دائرے میں رہ کر! نظم کو وزیر آغا کے نظامِ فکر کے اجزائے ترکیبی سے ملا کر دیکھا جائے تو اس کے نین نقش کچھ اور تیکھے نظر آتے ہیں۔'' ۱۵

''ٹرمینس'' کے حوالے سے ارمان نجمی لکھتے ہیں:

> ''ٹرمینس' اگرچہ بچپن کے اِک تجربہ کی بازیافت ہے مگر ساتھ ہی قلبی واردات کی سرگزشت بھی ہے۔ اُفقی اور عمودی سمتوں کی بیکرانی کے ادراک سے پیدا شدہ کیفیتوں کے سرور نے اِسے روانی تناظر عطا کیا ہے جس کی بدولت یہ شخصی وجدان کی حکایت بن جاتی ہے۔''(۱۶)

---

اِک کتھا انوکھی

اِک جنگل تھا
گھنی گھنیری جھاڑیوں والا
بہت پُرانا جنگل
.........
اپنے بدن کی چھال میں لپٹا
اپنی کھال کے اندر گم صم
.........

بے سُدھ

بے آواز پڑا تھا ۱۷

ڈاکٹر وزیر آغا کی طویل نظم "اِک کتھا انوکھی" اُن کے اِسی نام کے مجموعے میں شامل ہے۔ شعری مجموعہ "اِک کتھا انوکھی" میں اِس نظم کے علاوہ چند ایک مختصر نظمیں اور غزلیں بھی شامل ہیں۔ "اِک کتھا انوکھی" اپنے اچھوتے اسلوب کے ساتھ ساتھ فنی لحاظ سے بھی گہرے مطالعے کی متقاضی ہے۔ یہ نظم بحر متقارب مزاحف یعنی فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فع /فاع کے وزن پر لکھی گئی ہے، اور ضرورت کے مطابق سطروں کو فعلن، فعل، فعولن میں بھی ڈھالا گیا ہے۔ چھوٹے سطروں کی اِس طویل نظم میں مخصوص روانی ہے، جس نے نظم کو مزید جولانی عطا کی ہے۔ اِس نظم کا منظوم پنجابی ترجمہ ڈاکٹر یونس خیال نے نہایت خوبی سے کیا جو "پنجابی" لاہور میں بھی شائع ہوئی۔ نظم کے مجموعی مزاج کو سمجھنے کے لیے ڈاکٹر ناصر عباس نیر کی یہ رائے ملاحظہ کیجیے۔ وہ لکھتے ہیں :

> "یہ نظم کہانی کی تکنیک میں لکھی گئی ہے۔ کہانی کا کچھ حصہ بیانیہ اور بیشتر حصہ مکالماتی ہے۔ کہانی کا بیان کنندہ شاعر ہے اور مکالمہ، شاعر اور ایک تخیلی اساطیری کردار کے درمیان ہوتا ہے۔ چونکہ ان کرداروں میں ایک شاعر اور دوسرا اساطیری فرد ہے، اس لیے پوری نظم کی زبان، امیجری اور فضا اساطیری اور علامتی ہے۔ اس نظم کو جدید عہد کی اسطورہ کہنا کچھ غلط نہ ہوگا۔" ۱۸

میں کہتا ہوں :

تُو کس جُگ میں رُکا کھڑا ہے

آنکھیں کھول کے باہر آ

اور دیکھ کہ گلیاں سب

اُجڑی ہیں ۱۹

اِس نظم کو انسانی المیوں کا نوحہ بھی قرار دیا سکتا ہے لیکن ہر وضع کی آلودگی کے لیے لفظ کا دیپ ہی واحد راستہ ہے۔ نظم میں اساطیری ماحول کے باوجود اسلوب نہایت رواں ہے۔ مکالمے کا انداز تخلیقی ہے۔

Roberta GodLstein کا درج ذیل پیراگراف ڈاکٹر وزیر آغا کی اِس طویل نظم کا شاندار اعتراف ہے، ملاحظہ کیجیے :

> Wazir Agha in his apocalyptic poem has created a tale to remember. His intensely vivid imagery and use of symbolism swiftly involve our mind, senses and spirit in this gripping tale of doom.(۲۰)

"پُرانا جنگل، بدن کی چھال، ٹھنڈی پوریں، بانجھ ملوں کے پنجر، فولاد کا راج، وحشی گرداب، نسلی پاگل پن، آگ کے ذرّے، بجلی کی سیڑھی، مہتاب کا کاسہ، لفظ کا دیپ" ایسے تلازمات ہیں جن کی مدد سے ذہن انسانی

کی کروٹوں کو پڑھنے کے ایسے کوڈز ،ڈی کوڈ ہو سکتے ہیں جو پتھر سے لوہے تک کی سرگزشت بیان کرنے کے لیے کافی ہیں۔ جہاں یہ نظم علامتی پیرائے میں اپنے Fragments چھوڑتی جاتی ہے وہیں اِس کا انداز بہت سامنے کا سا ہے، یعنی ''تتلی، بھونرا، کوئل، چڑیا'' ایسے کومل جذبے لوہے کی ساخت ایسی بے حسی میں بدل جاتے ہیں :

ساگر جس نے
اِن کیڑوں کو جنم دیا تھا
اَب اِک گندا جوہڑ بن کر
اِن کے اَندر کے جوہڑ سے
آن ملا ہے ۲۱

Dr. Werner Manheim جدید انسان اور اُس سے وابستہ خواہشات کا تکمیلہ اِس نظم میں تلاش کرتے ہیں، اور اِس تناظر سے زائیدہ محرکات کو یوں بیان کرتے ہیں :

> It is a powerful demonstration of modern man`s loss of spirit and of his failure to fulfil his task on earth. It is marvellous document about the weakness of modern man and his lost opportunities.(22)

نظم میں تلمیحات کا ایک جہان آباد ہے۔ اساطیری کرداروں کے ساتھ، ہندو مدیو مالا کے حوالے بھی در آئے ہیں، جن کی بہت سی توجیحات ہیں۔ امین راحت چغتائی اُن میں سے چند ایک کا ذکر اِن الفاظ میں کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں :

> ''نظم کا مرکزی خیال یہ ہے کہ ہماری دھرتی دوسری بار ناقابلِ تصور حد تک بھیانک دورِ ابتلا سے گزر رہی ہے۔ ایک بار طوفانِ نوح سے تہس نہس ہوگئی تھی اور اس بار نذرِ آتش ہوگئی ہے جو نتیجہ ہے میدانِ تبتل (مراجعت) کو نظر انداز کرنے کا۔ میدان تبتل کے تقاضے ہیں کہ حرام و حلال کو ملحوظِ خاطر رکھا جائے، کینہ و عداوت سے اجتناب کیا جائے، مخاصمت کے بجائے مفاہمت کی راہ اختیار کی جائے۔ پانی اور آگ دونوں پر انسانی زندگی کا دار و مدار ہے، لیکن تخلیقِ آدم کے ارفع مقاصد بھی اُنھیں سے برباد ہوئے۔'' ۲۳

لوہا، سر پر اِک فولادی تاج رکھے
اِس دھرتی کا سرتاج ہوا تھا
وہ دِن اور پھر آج کا دِن
اِس دھرتی پر نہ رات آئی
نہ دِن نکلا ۲۴

لوہے کا جاگ اُٹھنا دراصل صنعتی معاشرے کی عمل داری اور اُس کے راج کا اشارہ ہے جو استعماری قوتوں کی

سرایت کی جانب مُڑ جاتا ہے اور انسان اُسی لوہے کا محتاج ہو کر رہ گیا ہے۔ پرندوں کا جنگل سے اُڑ جانا بھی گویا فطرت سے الگ ہو جانا ہے۔ دھواں اُگلنے سے اُگ آنے والے یہ خراب اپنے ساتھ ڈالر، ایڈز، پلاسٹک، پھوڑے، بِس (زہر) کی پڑیاں، گیس کے گولے اپنی آنے والی نسلوں میں بانٹ رہے ہیں اور ننھی منی سندر آنکھیں کو روشن کر کے اور اُن کے سیب ایسے گالوں پر زہریلا پاؤڈر مل کر ہم یہ سمجھ رہے ہیں کہ بچوں کے مکھڑے چاند کی طرح روشن ہو گئے ہیں :

جب سے ہم
''اندر'' سے کٹ کر
''باہر'' میں آباد ہوئے ہیں
بھاری بوجھل آوازوں کے
قدموں میں پامال ہوئے ہیں ۲۵

شاہین بدؔر نے نظم کے بطون سے پھوٹنے والی جس Civilization کا احاطہ کیا ہے، اُس سے کئی نکات سامنے آتے ہیں، وہ لکھتے ہیں :

''اِک کتھا انوکھی'' صد جہتی نظم ہے، جسے پڑھتے وقت قاری کے ذہن میں صد ہزار جہانِ معنی بیدار ہوتے ہیں۔ یہ نظم اُردو کے شعری ادب میں ایک ایسا اضافہ ہے جو پوری انسانی تاریخ کا احاطہ کرتی ہے۔ فطرت کی آغوش سے نکل کر انسان رفتہ رفتہ صنعتی عہد میں آ گیا ہے۔ اس عہد نے اس سے اس کا فطری حسن اور معصومیت چھین لی ہے۔ مشینی عہد نے انسان کو ہلاکت اور تباہی کے دہانے پر لا کھڑا کیا ہے۔'' ۲۶

اِس طویل نظم سے بہت سے موضوعات پھوٹتے ہیں۔ جن میں سے کچھ کا تعلق ہمارے اجتماعی شعور سے بھی ہے۔ وہ خوابیدگی جس کی بیداری کے لیے دستک وقفے وقفے سے سنائی دیتی ہے، ذکاالدین شایان لکھتے ہیں :

''اِک کتھا انوکھی، کا ماحصل یہ ہے کہ وہ نجات دلانے والا وجود اِس 'کلجگ'' میں شاید اب ''ظاہر'' ہونے کو تیار نہیں، وہ اپنے خواب میں ہی رہنا پسند کرتا ہے۔'' ۲۷

اور جنگل کے پنچھی سارے
آگ کے جلتے بجھتے اکھر
دور ...... آکاش کی جانب اُڑ کر
چاند اور سورج کے کنگروں پر
جا بیٹھے ہیں ۲۸

جنگل بذاتِ خود ایک وسیع علامت ہے۔ جو فطرت کا ایک پوتر روپ ہے جس سے نکل کر انسان نے خود کو ''غیر

محفوظ' بنا لیا ہے۔ اِس پناہ گاہ میں تحرک تھا، اگر باقی رہنا ہے تو مسلسل لمحۂ موجود میں رہنا ہی بقا کی ضمانت ہے، ڈاکٹر نیر صمدانی لکھتے ہیں :

''انسان کے ازلی خوابوں کا خون موجودہ تہذیب کے چہرے کا غازہ بن گیا ہے۔ انسان کو بچے کی طرح میکانکی کھلونے دے کر بہلایا گیا ہے۔ جب کہ انسان اپنے وجود میں سمٹ کر حقیر ہو گیا ہے۔ انسان نفرتوں کے جنگل میں گم ہے اور چلمنوں کی جگہ پتھر کی دیوار بن گئی ہے۔ سرِ شام کسی چاپ پر دل دھڑکنا بھول گیا ہے اور دریچوں سے جھانکنے والی بیلیں مرجھا گئی ہیں۔ وزیر آغا کے یہاں اس اثاثے کی بربادی کا غم بہت نمایاں ہے۔'' ۲۹

نظم جو ''پُرانے جنگل'' سے شروع ہوتی ہے اور ''لفظ کے دیپ'' پر ختم ہوتی ہے۔ لیکن جس شعریات کا ظہور اِس نظم میں ہوا ہے، اور جس لفظیاتی اظہاریہ کو برتا گیا ہے اُس نے نظم میں خیال، جذبے اور امیجری کو یکجا کر دیا ہے، عبداللہ جاوید لکھتے ہیں :

''دھوپ جو سندر تھی، اونی شال جیسی تھی، جس کا لمس ماممتا سے معمور تھا جس میں مرغابی کے پَر کی گرمی اور کچی کلیوں کی مہک تھی۔ وہ دھوپ ناری آتش کا پرکالہ ہے۔ اس لفظی پیکر کو ڈاکٹر وزیر آغا سریانی صنمیات کی فضا سے نکال کر سامی (Samitic) فضاؤں میں لا کر قاری کو طوفانِ نوح اور اس کے فوری بعد کے مرحلے میں پہنچا دیتے ہیں۔'' ۳۰

ڈاکٹر وزیر آغا ہر شعری مہم کو 'اک کتھا انوکھی' سے تعبیر کرتے ہیں، پیش لفظ میں یوں رقم طراز ہوتے ہیں :

تخلیقِ شعر کا عمل بھی مزاجاً ایک ایسا ہی سفر ہے جو دائرے یا خطِ مستقیم کے بجائے بعض پُراسرار اُبعاد کے اندر طے ہوتا ہے۔ اِسی لیے ہر شعری مہم ایک انوکھی کتھا ہے۔ اگر وہ انوکھی نہ ہو تو پھر وہ شعری مہم نہیں، کوئی اور شے ہے۔'' (۳۱)

---

آدھی صدی کے بعد

وزیر آغا کی یک کتابی طویل نظم ''آدھی صدی کے بعد'' مکتبۂ اُردو زبان، سرگودھا نے جنوری ۱۹۸۱ء میں شائع ہوئی۔ اگرچہ اُنھوں نے اِس نظم کو اپنی منظوم سوانح عمری قرار دیا ہے، لیکن اِس پس منظر سے الگ ہو کر بھی یہ نظم اپنا وجود برقرار رکھ سکتی ہے۔ کیونکہ اس میں ایک بھرپور شعری تجربہ موجود ہے۔ اِسے طویل نظم کی روایت میں ایک منفرد تخلیق بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ نظم آپ بیتی بھی ہے اور جگ بیتی کے عناصر بھی اِس میں موجود ہیں۔ نظم چار حصوں میں منقسم ہے۔ 'جھرنا' 'ندی' 'دریا' اور 'سمندر'۔ چاروں میں پانی مشترکہ جوہر (قوت) ہے۔ لیکن اِن چاروں میں پانی کی اپنی مخصوص کیفیت بھی ہے۔ ''جھرنے'' میں پانی بچے کی طرح شرارتی ہے، مختلف آوازیں نکالتا ہے۔ تیزی سے بل کھاتا ہوا اِدھر سے اُدھر جا نکلتا ہے، اوپر سے نیچے گرتا

ہے۔جب کہ ندی میں پانی کو جتنا تنگ دامنی سمیٹی ہے وہ اُتنا ہی پھیلاؤ کی طرف جاتا ہے۔زیرِ سطح اُس میں طغیانی کی لہریں جنم لیتی ہے لیکن بباطن دِکھائی نہیں دیتی اور پھر ''دریا'' میں پانی کی منھ زوری کو کسی بند سے روکنا ممکن نہیں رہتا۔اُس میں ظاہری اور باطنی ہر دو سطحوں پر طغیانی موجود ہوتی ہے اور جس کا سامنا کرنا ہر کسی کے بس کی بات نہیں۔ پھر ''سمندر'' بظاہر شانت مگر اپنی وسعت، بے پناہ گہرائی اور بے کنار ہونے کے باعث تخلیقیت کا بھی حوالہ بن جاتا ہے۔ یہ چار مراحل انسانی عمر میں بھی آتے ہیں اور ان کے اپنے اپنے مدارج ہیں۔انسان جن عناصر کا مجموعہ ہے اُن میں ایک پانی بھی ہے اور پانی کی ایک شکل انسانی آنکھ میں بھی ہوتی ہے۔غلام الثقلین نقوی رقم طراز ہیں :

''جس طرح وقت ناقابل تقسیم ہے، اِسی طرح زندگی کی آگہی اور شعور کو بھی لمحوں اور ساعتوں، بچپن، جوانی اور بڑھاپے میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔وقت کا تسلسل اور پانی کے نہ ٹوٹنے والا دھارا کہیں بھی آپ کو ایک دوسرے سے جُدا یا ٹوٹا ہوا محسوس نہ ہوگا۔'' ۳۲

ہر جگہ
اُلجھے بالوں، چمکتی ہوئی
تیز آنکھوں میں
''بچپن''
خنک چاندنی کی طرح
آج بھی موجزن ہے
زمانے کی رفتار پر خندہ زن ہے!! ۳۳

پروفیسر جمیل آذر اِس طویل نظمیے کے بطون میں امکانات کو جس وسیع کینوس پر پھیلا دیکھتے ہیں، اُس کا اظہار وہ اِن الفاظ میں کرتے ہیں :

''یہ نظم نہایت ہی پہلو دار اور متنوع موضوعات کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔لطف یہ ہے کہ اس کی پیش کش بیانیہ نہیں ہے، بلکہ شاعر نے انوکھی علامات، لطیف استعارات اور شاداب تمثیلات سے ہمہ جہت اور کثیر الامکانات معنی کو سمیٹا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کتاب جسے طویل نظم بھی کہا گیا ہے، حجم کے لحاظ سے موٹی اور بھاری بھرکم نہیں ہے، بلکہ شعری امکانات اور معنوی جہات کے اعتبار سے وسیع کینوس پر پھیلی ہوئی ہے۔'' ۳۴

زمانہ تو بھیگا ہوا ایک چابک ہے
میرے بدن پر
مسلسل

انوکھے سفر کی کہانی سی اِک
لکھ رہا ہے ۳۵

عرفانِ ذات، ایک تخلیقی تجربہ ہے، اِسے محض اندر کی غواصی سے نتھی کر دینا، دراصل اِس کے دائرہ کار کو محدود کر دینا ہے، کیونکہ اِس سے جو فضا ترتیب پاتی ہے اُس کا بیانیہ یہ ہے کہ انسان معاشرے سے کٹ کر کسی ایک ''مرکزے'' سے جُڑ جاتا ہے اور اُسے منظروں کی دھندلاہٹ، ماحول کی اجنبیت، جہانِ دیگر میں لے جاتی ہے کیونکہ شعری پیکر صرف فن یا ہنروری کا مرہون منت نہیں بلکہ عرفانِ ذات کے حوالے سے بھی ایک لطیف سا اشارہ ہے۔ وزیر آغا کے ہاں کشفی اور انجذابی ہر دو کیفیات میں وارفتگی ہے، اُن میں طے شدہ ہیئتوں کو توڑنے کی جستجو دِکھائی دیتی ہے اور ہیئت صرف سانچے کی سطح پر نہیں بلکہ اسلوب میں بھی ملاحظہ کی جا سکتی ہے، عبداللہ جاوید لکھتے ہیں :

''پانی کا استعارہ بھی اِس نظم میں کیا سے کیا ہو جاتا ہے۔ پھر برگد اور پھر ہوا ........ نظم کے اواخر میں وہ اپنے ہونے کے عرفان کی بات بھی کرتے ہیں ....... عرفان کا معمول کا سفر جو مشرقی فکر کی اساس ہے۔'' ۳٦

نصف شب
جیسے خوشبو بھری گود
رِستے ہوئے زخم پر جیسے پھاہا
بدن کو تھپکتی ہوئی چاندنی
سر کے ژولیدہ بالوں میں پھرتی ہوئی
ریشمی اُنگلیاں ۳۷

وزیر آغا کی نظم کی عطا یہ ہے کہ وہ مفرد لفظ کے جوہر سے واقف ہیں بلکہ اُن کی نظم میں لفظ کا زینہ معنی سے زیادہ جذبے کی طرف اُترتا ہے۔ اُن کے ہاں لفظ کا رویہ وہی ہے جو بیج کا زمین سے ہے، یعنی زمین کے نم سے جُڑ کر جڑ پکڑتا ہے، اور پھر اُس کا اظہاریہ ایک بھرپور منظر پیش کرتا ہے۔ ایک دوسرا پہلو یہ ہے کہ معنی کا برتاؤ 3D اینگلز کا view پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے لیکن جذبے کا کوئی انت نہیں، کیونکہ اِس کی بنیاد احساس پر استوار ہوتی ہے :

شب کا پچھلا پہر
پھڑ پھڑاتے ستارے
گھنی گھاس کی نوک پر آسماں
سے اُترتی نمی

اور پورب کے ماتھے پہ
قشقے کا مدھم نشاں ۳۸

ڈاکٹر رفیق سندیلوی اِس طویل نظم کو موضوع اور بُنت ہر دو سطح پر پرکھتے ہیں، اور اُس پُر اسراریت کو مس کرنے کی کوشش کرتے ہیں جہاں وزیر آغا نے اپنی ذات کی بازیافت کی ہے، چنانچہ وہ لکھتے ہیں :

''آدھی صدی کے بعد' ایک ایسی نظم ہے جو اپنی باطنی اُنگلیوں کی مدد سے ذات و کائنات کی گرہیں کھولتی ہے ......... اِس نظم میں موضوع اور ہیئت آپس میں اِس طرح چمٹے ہوئے ہیں کہ اُنھیں کھرچ کر ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ نظم میں خیال کا سارا سفر خوش اسلوبی سے طے ہوا ہے۔ یہاں رہوارِ تخیل بے تحاشا اور بے محابا نہیں دوڑتا کہ ہم اُس کے سموں سے اُٹھنے والی گرد میں کچھ دیکھ ہی نہ پائیں۔''(۳۹)

وزیر آغا شاعری میں جمالیاتی نظریے کے قریب ہیں، اُن کے وجدانی جوہر کا اظہار یوں تو اُن کی ساری شاعری میں محسوس کیا جا سکتا ہے لیکن نظم میں اس کی رعنائی کہیں زیادہ ہے، اُنھوں نے علامت کو ابہام تک نہیں پہنچنے دیا، بلکہ علامت کے ارتقائی تجربے کو بھی شعری واردات سے مملو کر دیا ہے، انور جمال لکھتے ہیں :

''جھرنے سے سمندر تک کے مناظر میں جو Temporal Contiguity پائی جاتی ہے، اس کی وجہ سے یہ نظم تخلیق میں بچپن اور اس کے خوابوں کو ایک نفسیاتی Treatment دیا گیا ہے۔ یہ انسان اگر اپنے ماضی کے دریچوں میں سے جھانکے تو اسی قسم کی پرچھائیں ذہن پر سوار ہوتی ہیں۔'' ۴۰

تب ہوا نے
بیاضِ زمیں کھول دی
اور رنگین اوراق
اُڑنے لگے
لفظ
جملوں کی شاخوں سے نیچے
اُترنے لگے ۴۱

ترکیب سازی، شاعری میں ایک ایسا حربہ ہے جس سے تخلیقی جست کا تصور پیدا ہوتا ہے، مگر یہ بھی مدنظر رہے کہ تراکیب، ہیجانی کیفیات کو جنم دیتی ہیں جن میں چونکنے اور متحرک ہونے کی فضا از خود بیدار ہو جاتی ہے، وزیر آغا نے نظم کی بُنت میں اِس سے استفادہ ضرور کیا ہے لیکن اِسے اظہاری اختصاص کے طور پر برتا ہے۔ نیز وہ اساطیر

کی کہنگی میں بھی تخلیق کا نم پیدا کر دیتے ہیں، جس سے اُن کے ہاں شعری ارتباط کا اظہار ہوتا ہے، اختر احسن لکھتے ہیں :

''وزیر آغا کی طویل نظم مختلف ذاتی، تاریخی، لمحاتی اور دیومالائی حوالوں سے گزرتی ہوئی ابدیت کا ایک خوب صورت تار و پود بُنتی ہے۔ شانگری لا، طوفانِ نوح، یم راج اور تاریخ کا ما بعد، سب گھل مل کر جڑ کی وحدت اور اس کے اوتاروں کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ نظم اِن اشکال کے ذریعے ایک کائناتی روح کی مثال بن جاتی ہے۔'' ۴۲

مگر سبز دھرتی کی
ٹھنڈی تہوں میں
جڑوں کی پُراسرار وحدت تھی
سب فاصلے
ایک نقطے میں سمٹے ہوئے تھے ۴۳

''آدھی صدی کے بعد'' میں سوانحی تاثر بھی ہے، عام رویہ یہی ہے کہ خودنوشت سوانح نگار، نثر و نظم دونوں اصناف میں اپنے آپ کو ''مرکز'' مان کر تانے بانے بُنتا ہے اور خودنوشت سوانح عمری میں یہ کسی حد تک فطری بھی معلوم ہوتا ہے لیکن اس نظم کی خوب صورتی یہ ہے کہ وزیر آغا نے اپنے سوانحی حالات کو منظوم کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے فکری دھارے سے بھی مربوط کر دیا ہے۔ فضیل جعفری کی رائے دیکھیے :

''آدھی صدی کے بعد' مجھے اِس لیے بطورِ خاص پسند ہے کہ اِس نظم میں وزیر آغا نے نہ صرف ہیئت اور موضوع کے اعتبار سے عمومی اسلوب اور ڈکشن کے اعتبار سے بھی اپنی تمام تر پچھلی نظموں پر تنقیدی نگاہ ڈالتے ہوئے قدم آگے بڑھایا ہے۔'' ۴۴

اِس طویل نظم میں سوئمبر (ہندوؤں کی قدیم رسم) اوڈیسس (یونان کی ایک رزمیہ داستان کا ہیرو) قاف (ایک پہاڑ جہاں پریاں آباد ہیں) شانگری لا (ناول، لاسٹ ہورائیزن کا ایک خیالی شہر) لچھمن ریکھا (رام اور سیتا کی کہانی کی طرف اشارہ) یم راج (ہندوٗ دیومالا میں موت کے فرشتے کا نام ہے) ایسی تلمیحات بھی در آئی ہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے اِس نظم کو اپنی سوانح عمری قرار دیا ہے، مگر اُنھوں نے کہیں بھی اپنے آپ کو مرکزِ عالم نہیں بنایا اور نہ ہی اپنے قاری کو بھٹکنے دیا، اُن کا یہ سفر، سیاحتِ باطنی کا مرقع ہے، پیش لفظ میں وہ لکھتے ہیں :

''آدھی صدی کے بعد' دراصل میری اُس واپسی کے سفر ہی کی داستان ہے بلکہ یہ تو بجائے خود ایک مہم ہے، کیونکہ واپسی کے سفر میں مجھے پہلی بار وہ سب کچھ نظر آیا ہے جو اِن طویل

مسافتوں میں ہمہ وقت دعوتِ نظارہ تو دیتا ہے مگر جو مجھے اپنے سفر کے دوران محض اس لیے نظر نہ آیا تھا کہ میری آنکھ بیدار نہیں تھی۔''(۴۵)

## حوالے و حواشی

۱۔ ڈاکٹر وزیر آغا: گھاس میں تتلیاں لاہور: مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۸۵ء، ص ۱۳۳

۲۔ ایضاً، ص ۱۳۱

۳۔ امین راحت چغتائی: ''وزیر آغا کی طویل نظمیں'' مشمولہ کاغذی پیرہن (۱۴) لاہور: مئی، جون ۲۰۰۵ء، ص ۹۷

۴۔ ڈاکٹر وزیر آغا: ''الاؤ'' مشمولہ اوراق لاہور: مئی، جون ۱۹۸۳ء، ص ۱۹

۵۔ تخت سنگھ: ''آپس کی باتیں'' مشمولہ اوراق لاہور: نومبر، دسمبر ۱۹۸۳ء، ص ۲۶۴

۶۔ بلراج کومل: ''رائے'' مشمولہ شام کا سورج مرتب: ڈاکٹر انور سدید، لاہور: مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۸۹ء، ص ۳۰۲

۷۔ ڈاکٹر وزیر آغا: ''الاؤ'' مشمولہ اوراق لاہور: مئی، جون ۱۹۸۳ء، ص ۱۹

۸۔ احمد ظفر: ''آپس کی باتیں'' مشمولہ اوراق لاہور: نومبر، دسمبر ۱۹۸۳ء، ص ۲۶۵

۹۔ مظہر الزمان خان: ''آپس کی باتیں'' مشمولہ اوراق لاہور: نومبر، دسمبر ۱۹۸۳ء، ص ۲۷۰

۱۰۔ سنتو کھ سری: ''آپس کی باتیں'' مشمولہ اوراق لاہور: نومبر، دسمبر ۱۹۸۳ء، ص ۲۷۷

۱۱۔ وزیر آغا: ''ٹرمینس'' مشمولہ سمبل راول پنڈی، جولائی تا دسمبر ۲۰۰۷ء ص ۴۱۳

۱۲۔ ایضاً، ص ۴۲۰

۱۳۔ ایضاً، ص ۴۲۰

۱۴۔ ایضاً، ص ۴۲۰

۱۵۔ امین راحت چغتائی: ''وزیر آغا کی طویل نظمیں'' مشمولہ: کاغذی پیرہن لاہور، مئی، جون ۲۰۰۵ء، ص ۹۴

۱۶۔ ارمان نجمی: بیاضِ شب و روز لاہور: کاغذی پیرہن، ۲۰۰۱ء، ص ۲۳

۱۷۔ ڈاکٹر وزیر آغا: اِک کتھا انوکھی لاہور: مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۹۰ء، ص ۱۱

۱۸۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر: ''تجزیاتی مطالعہ'' مشمولہ کاغذی پیرہن (طویل نظم نمبر) لاہور، مارچ، اپریل، ۲۰۰۳ء، ص ۲۶

۱۹۔ ڈاکٹر وزیر آغا: اِک کتھا انوکھی لاہور: مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۹۰ء، ص ۱۵

۲۰۔ پسِ ورق ''عجب اِک مسکراہٹ'' از ڈاکٹر، سرگودھا: مکتبہ نردبان'' ۱۹۹۷ء

۲۱۔ ایضاً، ص ۳۳

۲۲۔ پسِ ورق ''عجب اِک مسکراہٹ'' از ڈاکٹر، سرگودھا: مکتبہ نردبان'' ۱۹۹۷ء

۲۳۔ امین راحت چغتائی ''وزیر آغا کی طویل نظمیں'' مشمولہ کاغذی پیرہن لاہور، مئی، جون ۲۰۰۵ء، ص ۱۰۱

۲۴۔ ڈاکٹر وزیر آغا: اِک کتھا انوکھی لاہور: مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۹۰ء، ص ۱۹

۲۵۔ ایضاً، ص ۳۰

۲۶۔ شاہین بدر ''رائے'' مشمولہ سہ ماہی ابجد (۲) سرگودھا: ردیف فورم، ۲۰۱۵ء، ص ۸۹

۲۷۔ ذکاالدین شایان ''آپس کی باتیں'' مشمولہ اوراق لاہور، دسمبر، ۱۹۹۰ء، ص ۳۴۴

۲۸۔ ڈاکٹر وزیر آغا: اِک کتھا انوکھی لاہور: مکتبۂ فکر و خیال، ۱۹۹۰ء، ص ۳۵

۲۹۔ ڈاکٹر نیر صمدانی: اعتبارات لاہور: وکٹری بک بنک، ۱۹۹۵ء، ص ۱۳۳

۳۰۔ عبداللہ جاوید ''ڈاکٹر وزیر آغا کی دو طویل نظمیں'' مشمولہ روشنائی کراچی جولائی تا ستمبر ۲۰۱۱ء، ص ۳۷

۳۱۔ وزیر آغا اِک کتھا انوکھی پیش لفظ، لاہور: مکتبۂ فکر و خیال، ۱۹۹۰ء، ص ۸

۳۲۔ غلام الثقلین نقوی ''آدھی صدی کے بعد'' (تجزیہ) مشمولہ شام کا سورج مرتب؛ ڈاکٹر انور سدید، لاہور: مکتبۂ فکر و خیال، ۱۹۸۹ء، ص ۳۳۵

۳۳۔ ڈاکٹر وزیر آغا: آدھی صدی کے بعد سرگودھا: مکتبۂ نردبان، جنوری ۱۹۸۱ ص ۲۷

۳۴۔ پروفیسر جمیل آذر (تجزیہ) مشمولہ جدید ادب رحیم یار خان، فروری ۱۹۸۲ء، ص ۲۷۔۷۳

۳۵۔ ڈاکٹر وزیر آغا: آدھی صدی کے بعد سرگودھا: مکتبۂ نردبان، جنوری ۱۹۸۱ ص ۳۷

۳۶۔ عبداللہ جاوید ''ڈاکٹر وزیر آغا کی دو طویل نظمیں'' مشمولہ روشنائی کراچی جولائی تا ستمبر ۲۰۱۱ء، ص ۳۱

۳۷۔ ڈاکٹر وزیر آغا: آدھی صدی کے بعد سرگودھا: مکتبۂ نردبان، جنوری ۱۹۸۱ ص ۲۴

۳۸۔ ایضاً، ص ۱۰۳۔۱۰۴

۳۹۔ رفیق سندیلوی: ڈاکٹر وزیر آغا: شخصیت اور فن (معمارِ ادب) اسلام آباد: اکادمی ادبیات، ۲۰۰۶ء، ص ۴۴

۴۰۔ انور جمال : آدھی صدی کے بعد (تجزیہ) مشمولہ ''مطلع'' نومبر، دسمبر ۱۹۸۳ء، ص ۶۱

۴۱۔ ڈاکٹر وزیر آغا: آدھی صدی کے بعد سرگودھا: مکتبۂ نردبان، جنوری ۱۹۸۱ ص ۵۸

۴۲۔ اختر احسن (تجزیہ) مشمولہ :شام کا سورج مرتب؛ ڈاکٹر انور سدید، لاہور: مکتبۂ فکر و خیال، ۱۹۸۹ء، ص ۳۸۹

۴۳۔ ڈاکٹر وزیر آغا آدھی صدی کے بعد سرگودھا: مکتبۂ نردبان، ۱۹۸۱ء، ص ۱۰۱

۴۴۔ فضیل جعفری ''وزیر آغا کی شاعری'' مشمولہ شام کا سورج مرتب؛ ڈاکٹر انور سدید، لاہور: مکتبۂ فکر و خیال، ۱۹۸۹ء، ص ۴۱۱۔۴۱۲

۴۵۔ وزیر آغا: آدھی صدی کے بعد پیش لفظ، لاہور، مکتبۂ فکر و خیال، طبع چہارم، ۱۹۸۹ء، ص ۶


☆☆☆

''ڈاکٹر وزیر آغا کا شمار ایسے کثیر الاوصاف انٹلکچوئل یا دانشور میں ہوتا ہے جو بیک وقت ادب، شاعری، تحقیق، تنقید، فلسفے، سائنس، تاریخ اور انشائیہ نگاری میں غیر معمولی قابلیت اور مہارت کے حامل ہیں۔ جدید و قدیم علوم میں ان کا مطالعہ بے حد وسیع ہے اور انھیں فنون لطیفہ کی ہر شاخ سے بھرپور آگاہی ہے۔ سب سے بڑی بات یہ کہ ان کی فکر میں بلندی اور تنقیدی وژن میں بے تعصبی اور کشادگی ہے اور انھوں نے اپنی تحریروں میں تنقید و تحقیق کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کیا ہے۔''

—منشا یاد

ایم۔خالد فیاض

# ڈاکٹر وزیر آغا کی افسانوی تنقید

(''اُردو فکشن۔تنقید'' کے آئینے میں)

اُردو فکشن پر ڈاکٹر وزیر آغا کے تنقیدی مقالات و مضامین کے مجموعہ ''اُردو فکشن۔تنقید'' پر گفتگو کرتے ہوئے مجھے اپنی بات کا آغاز اپنے اور جدید/ علامتی اُردو افسانے کے درمیان پیدا ہونے والے ابتدائی تعلق سے کرنا ہے۔ پہلے پہل، میں جدید/ علامتی افسانہ پڑھے بغیر اُس سے متنفر ہو گیا تھا اور مجھے اس سے متنفر کرنے والوں میں شہزاد منظر اور وارث علوی کا بنیادی ہاتھ تھا۔ یونیورسٹی میں طلبِ علم کے دوران، جدید افسانہ پڑھنے سے پہلے مجھے شہزاد منظر کی کتب پڑھنے کا اتفاق ہوا۔اصل میں ہمارے بہت سے المیوں میں سے ایک المیہ یہ بھی ہے کہ ہمارے تدریسی نظام میں جامعات کی سطح تک بھی مختلف نقطہ ہائے نظر کی تحریریں پڑھانے کا رجحان قطعاً موجود نہیں بلکہ جو خیالات و نظریات، استاد یا متعلقہ شعبے کے ہوں، انھیں کی مناسبت سے طلبا کو تحریریں پڑھنے کی ترغیب دی جاتی ہے اور طریق تدریس بھی ایسا رکھا جاتا ہے کہ طلبا کا فکری سطح پر یک رخے ہو جانا کوئی عجیب بات نہیں۔ لہٰذا یونیورسٹی کی فضا کی بدولت مجھ پر اس ضمن میں دیگر ترقی پسند ناقدین کے ساتھ ساتھ شہزاد منظر حاوی ہو گئے اور اتفاق سے یونیورسٹی سے فارغ التحصیل ہوتے ہی وارث علوی کی تنقیدی کتب میرے ہاتھ لگ گئیں، جنھوں نے ترقی پسند نظریۂ ادب پر تو سوالیہ نشان لگانے میں مدد کی مگر جدید افسانے سے متعلق تعصّبات مزید گہرے کرنے میں کوئی کسر نہ چھوڑی۔ میں یہ سوچنے پر مجبور ہو گیا کہ جدید/ علامتی افسانے سے متعلق ترقی پسند اور غیر ترقی پسند نقاد چاہے مختلف حوالوں سے ہی سہی اگر متفق ہیں تو پھر اس میں واقعی سچائی ہو گی۔ وہ عمر ابھی یہ سوچنے سمجھنے سے قاصر تھی کہ کوئی سچائی کتنی ہی بڑی کیوں نہ ہو وہ بہر حال ادھوری سچائی ہی ہوتی ہے۔ یہ بات کہیں بہت بعد میں جا کر سمجھ آئی۔ بہر حال اسی دوران مجھے خالدہ حسین، منشایاد، رشید امجد، اسد محمد خان اور سریندر پرکاش جیسے جدید/ علامتی افسانہ نگاروں کے کچھ افسانے پڑھنے کو مل گئے اور معلوم ہوا کہ جدید افسانے سے متعلق شہزاد منظر اور وارث علوی کی باتیں کچھ اتنی درست بھی نہیں کہ جس قدر درست سجھائی دے رہی ہیں۔ بس اس خیال نے مجھے نہ صرف جدید افسانہ نگاروں کی طرف راغب کیا بلکہ گوپی چند نارنگ اور مہدی جعفر کی جدید افسانوں کے مباحث سے متعلق کتابوں نے بھی جدید افسانے سے متعلق پیدا ہو جانے والے تعصّبات کی گرد کو چھٹنے میں کافی مدد دی۔

یہی وجہ ہے کہ جب میں نے ایم۔فل کا مقالہ لکھنے کا ارادہ کیا تو ''اُردو افسانے کے نمائندہ ناقدین'' کے عنوان کا چناؤ کیا تا کہ دیکھا جا سکے کہ اُردو افسانے سے متعلق ہمارے معتبر ناقدین نے کن کن تنقیدی آرا اور نظریات کو پیش کیا ہے۔اس حوالے سے اُن ناقدین کو پیشِ نظر رکھا جن کی افسانے کے مباحث پر کم سے کم ایک کتاب ضرور شائع ہو چکی تھی۔ پھر کام کے دوران اس بات کا احساس شدت سے ہوا کہ کچھ ایسے اہم ناقدین بھی تھے جن کی افسانے کے مباحث پر کوئی با قاعدہ کتاب تو شائع نہیں ہوئی تھی مگر مختلف جریدوں میں شائع شدہ اُن کے مقالوں اور مضامین کے ذکر کے بغیر اُردو افسانے کے ناقدین اور افسانے سے متعلق نظریات و مباحث کا مطالعہ ادھورا رہ جائے گا؛ تاہم مجبوری یہ تھی کہ اب انہیں مقالے کا حصہ نہیں بنایا جا سکتا تھا کیوں کہ Synopsis پہلے ہی منظور ہو چکے تھے۔ بہر حال میں نے وہ اہم نام نوٹ کر لیے تا کہ جب مقالے کو کتابی شکل میں شائع کیا جائے تو اُس وقت اُنھیں کتاب میں ضرور شامل کر لیا جائے.......ایسے ناقدین میں حسن عسکری، عزیز احمد، مظفر علی سید، انتظار حسین، ڈاکٹر نذیر احمد اور ڈاکٹر وزیر آغا بطورِ خاص شامل تھے۔

یہاں چوں کہ موضوعِ بحث ڈاکٹر وزیر آغا کی فکشن کی تنقید ہے، اس لیے فی الوقت مجھے اپنی بات یہیں تک محدود رکھنی ہے۔ مقالہ لکھنے کے دوران جب میری نظر سے افسانے کے فن کے حوالے سے وزیر آغا کے تنقیدی مضامین گزرے تو میں حیران رہ گیا کہ اُردو کے جدید اور علامتی افسانے کے اسرار و رموز کو جس طرح اُنھوں نے واضح کیا ہے اُس کی مثال بہت کم کہیں اور ملتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ جدید اور علامتی افسانے پر اگر آپ واقعی کچھ جاننا چاہتے ہیں تو اولاً اس موضوع پر ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور ڈاکٹر وزیر آغا کے مضامین کا مطالعہ کرنا بہت ضروری ہے؛ پھر مہدی جعفر اور اعجاز راہی کی کتب پڑھیں اور اُس کے بعد شہزاد منظر اور وارث علوی کی تنقید کا مطالعہ بھی کریں........ اُن کی تنقید اور اعتراضات سے آگاہ ہونا اس لیے ضروری ہے کہ بہت سے حوالوں سے وہ معتبر بھی ہیں اور قابلِ بحث بھی!

ڈاکٹر وزیر آغا کا مضمون ''افسانے کا فن'' ایسا مضمون ہے جو افسانے کے فن سے آگاہی کے لیے بنیادی نوعیت کا حامل ہے، جس میں اُن کا بنیادی موقف یہ ہے کہ افسانے کا فن اصل میں کہانی کہنے کا فن ہے اور یہ کہانی؛ ماحول اور کرداروں سے مرتب ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ افسانے کی کہانی کا بنیادی موضوع انسان ہوتا ہے لیکن افسانے میں انسان کو موضوع بنانا بھی ایک فن ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا اس ضمن میں یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> ''یہ بات ضرور ہے کہ کہانی کا بنیادی موضوع 'انسان' کے سوا اور کوئی نہیں۔۔۔کہانی بنیادی طور پر انسانی اعمال سے متعلق ہوتی ہے، اور جب انسان سے ہٹ کر دوسری اشیا کو موضوع بناتی ہے تب بھی دراصل اشیا میں انسانی اوصاف کو شامل کر کے ایسا کرتی ہے۔اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کس طرح اس ماحول یا اُس کے محور

یعنی انسان کو افسانے کی بُنت میں شامل کرتا ہے یا اُسے افسانے میں کس زاویے، ترتیب یا ترجیح کے ساتھ سمونا چاہیے؛ اس ضمن میں کوئی کلیہ قائم نہیں کیا جا سکتا اور یہ اچھی بات بھی ہے، ورنہ افسانے کا سارا تنوع اور اس کی رنگا رنگی خاک میں مل جائے گی۔ اصل بات یہ ہے کہ افسانہ نگار، اپنی ذات کے ایک خاص زاویے سے اس کینوس کا احاطہ کرتا ہے، نیز اپنی افتادِ طبع کے مطابق ہی اس پر قریب یا دُور سے نظر ڈالتا ہے جس سے نہایت دلچسپ نتائج مرتب ہوتے ہیں۔''

افسانوی طریق کا کوئی کلیہ وضع کرنے سے ڈاکٹر وزیر آغا سختی سے گریز کرتے ہیں۔ اسی مضمون میں جدید افسانہ نگاروں کے ہاں جب پرچھائیں دریافت کرنے کے کسی خاص طریق اختیار کرنے کا سوال آیا تو وزیر آغا وہاں بھی کوئی کلیہ بتانے سے انکار کرتے ہیں؛ اور یہ اس لیے کہ وہ جانتے ہیں کہ بندھے ٹکے کلیے تخلیق کی تخلیقیت کے قاتل ہوتے ہیں، وہ بلاشبہ اُس افسانوی تنوع کو کھا جاتے ہیں جو اس فن کو حسن عطا کرتا ہے۔

پرچھائیں کا ذکر آیا تو بتا تا چلوں کہ جدید اُردو افسانے میں کردار اور پرچھائیں کی بحث بہت اُلجھی ہوئی ہے مگر اس ضمن میں بھی ڈاکٹر وزیر آغا کا موقف بڑا ٹھوس اور واضح ہے جس سے جدید افسانے کے اس معاملے کو سمجھنے میں بہت آسانی ہوتی ہے۔ اُن کے بقول ''افسانہ نگار نے جب کردار اور واقعے کی روشن تنگی دنیا کو ایک خواب ناک فضا کے ہالے میں رکھ کر دیکھا تو اُسے ایک اور ہی منظر دکھائی دیا مگر اُس نے یہ کوشش ضرور کی کہ افسانے کو کردار اور واقعے سے بے نیاز نہ ہونے دیا؛ مطلب یہ کہ اُس نے پرچھائیں کو نظر کی گرفت میں لیا لیکن صرف اُس پرچھائیں کو جو کردار سے منسلک تھی؛ بہ صورت دیگر وہ جسم ہیولوں میں گھر کر رہ جاتا۔'' اس سے ڈاکٹر وزیر آغا کا اس ضمن میں موقف واضح ہو جاتا ہے وہ کردار، ماحول اور واقعے یا کہانی کو تج کر محض بے جسم ہیولوں کی تخلیق کو احسن نہیں سمجھتے اور ایسے جدید افسانے کی قطعاً حمایت نہیں کرتے۔ وہ صاف صاف لکھتے ہیں:

''جب جدید ترین افسانے نے کردار یا ماحول کی معروضی صورت کو تج کر، خود کو محض بے جسم ہیولوں تک محدود کر لیا تو کہانی کے سارے خدّ وخال ہی گڈمڈ ہو گئے۔۔۔ جب افسانے سے کردار ہی غائب ہو جائے یا افسانے کا کینوس، اپنی معروضیت سے دست کش ہو کر حوالے (Reference) کے طور پر باقی ہی نہ رہے، یا جب اشیا ایک دوسرے سے متمیز ہی نہ ہو سکیں، تو ہیولے جنم لیتے ہیں اور انتشار کی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ آج اُردو افسانے میں کہیں کہیں انتشار کا یہ رجحان بھی نظر آ رہا ہے اور بعض طبائع، جدیدیت کے نام پر اسے exploit بھی کر رہی ہیں۔''

اس سے پتا چلتا ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا کی نظر یک رخی اور سطحی نہیں۔ وہ ہر دو طرح کے جدید/ علامتی افسانہ نگاروں سے بہ خوبی آگاہ ہیں اور جانتے ہیں کہ اصل گڑبڑ کہاں اور کیسے پیدا ہو رہی ہے اور یہی گڑبڑ اصل

میں پورے جدید افسانے کا تاثر مجروح کرنے میں پیش پیش ہے۔ لہٰذا وہ اس کی نشان دہی اور تجزیہ کھل کر کرتے ہیں تا کہ جدید/علامتی افسانے کی صحیح صورت حال سے واقفیت ہو سکے۔

علامتی افسانے سے متعلق ڈاکٹر وزیر آغا کے دو مضامین ''علامتی افسانہ.... ایک منفی تحریک؟'' اور ''علامتی افسانے کا مسئلہ'' کے عنوان سے ملتے ہیں۔ وقفوں وقفوں سے یہ دونوں مضامین اصل میں ڈاکٹر جمیل جالبی کے ایک مضمون بعنوان ''علامتی افسانہ: ایک منفی تحریک'' کے جواب یا حوالے سے لکھے گئے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کا موقف یہ تھا کہ علامتی افسانے کی تحریک ایک منفی رجحان ہے کیوں کہ علامتی افسانہ محض مغرب کی نقالی ہے جو ہماری روایت سے کٹا ہوا ہے اور جس میں سے ''کہانی'' غائب ہوگئی ہے۔ نیز یہ کہ جدید علامتی افسانے میں ترسیل اور ابلاغ کا عمل ناقص ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا انہی نکات کو چیلنج کرتے ہیں جس سے جدید علامتی افسانے سے متعلق اُن کے تصورات ہم پر واضح ہوتے ہیں۔

یہاں وہ، جو سب سے بڑا اور بنیادی سرا تلاش کر کے سامنے لاتے ہیں وہ علامتی اور تجریدی افسانے کے فرق کا ہے۔ ان میں فرق ملحوظ نہ رکھنے کی وجہ سے ہمارے جدید اُردو افسانے کے اکثر ناقدین عجیب قسم کے مغالطوں میں اُلجھے رہے اور جس کا دبے لفظوں میں اظہار ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنے مضمون ''افسانے کا فن'' کے مذکورہ بالا اقتباس میں بھی کیا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا اعتراف کرتے ہیں کہ ایک عرصہ تک وہ خود بھی علامتی اور تجریدی افسانے میں امتیاز کو پہچان نہ سکے مگر جب اس امتیاز کا شعور ہوا تو بہت سی غلط فہمیوں کا ازالہ بھی ممکن ہوا۔ لہٰذا اُن کا کہنا ہے کہ یہ جو ''کہانی'' کے غائب ہونے کا مسئلہ ہے یہ تجریدی افسانے کے ساتھ پیش آیا، کیوں کہ افسانے کو کہانی کی اساس سے محروم کرنے میں اُسی کا ہاتھ تھا جب کہ علامتی افسانہ کہانی سے کبھی دور نہیں ہوا۔ بلکہ افسانے اور کہانی کے تعلق سے متعلق اُن کا کہنا یہ ہے کہ:

> ''افسانے میں 'کہانی' کا عنصر کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود رہنا چاہیے۔
> تاہم افسانہ جب تک کہانی کی واقعاتی سطح سے اُوپر نہیں اُٹھے گا، وہ افسانہ نہیں بن پائے گا۔
> اگر افسانہ، کہانی کی واقعاتی سطح سے یک سر منقطع ہو جائے تو بھی وہ افسانہ متصور نہ ہوگا۔''

لہٰذا علامتی افسانے کی بنیادی کیمسٹری کو وہ یوں ہم پر واضح کرتے ہیں، لکھتے ہیں:

> ''نئے افسانہ نگاروں کی یہ کوشش تھی کہ کہانی کو پلاٹ اور کردار کے علاوہ نظریے کی جکڑ سے بھی آزاد کیا جائے تا کہ اُس کے معنیاتی پرتیں سامنے آسکیں اور وہ کسی ایک واقعے، نظریے یا معنی تک محدود ہو کر نہ رہ جائے۔ نئے افسانہ نگاروں نے یہ کام بہ خوبی انجام دیا اور کہانی کی متعدد معنیاتی سطحوں کی موجودگی کا احساس دلایا۔ واضح رہے کہ انھوں نے کہانی کو یک سر ترک نہ کیا، فقط کہانی کو واقعے کی سطح سے اُوپر اُٹھا کر اُسے ایک کثیر المعنیاتی سطح تفویض کرنے کی کوشش کی جس کے نتیجے میں اُردو افسانہ ایک انوکھی قوت اور

گہرائی سے آشنا ہونے کی راہ پر چل نکلا۔ واقعے کی گرفت سے آزاد ہونے کی یہ ایک ایسی صورت تھی جسے مثبت پیش رفت کا نام ملنا چاہیے۔''

ڈاکٹر وزیر آغا کی نئے/ علامتی افسانے سے متعلق یہ تفصیل وتشریح ہم پر واضح کردیتی ہے کہ شہزاد منظراور وارث علوی کے نئے یا جدید افسانے کے بارے میں اعتراضات اس قدر غلط نہیں جس قدر اُن کا ہدف غلط ہے۔ وہ اپنی اصل میں معترض تجریدی افسانے پر ہی ہیں مگر علامتی اور تجریدی افسانے میں حدِ فاصل قائم نہ رکھنے کی وجہ سے جدید یا علامتی افسانہ اُن کی زد پر آجاتا ہے اور وہ علامتی افسانے کی اُس ''مثبت پیش رفت'' کا صحیح ادراک نہیں کرپاتے جس کی طرف ڈاکٹر وزیر آغا توجہ دلاتے ہیں۔

اسی طرح ایسے سوالات کہ ہمارا علامتی افسانہ مغرب کی نقل ہے یا ہماری اپنی روایت سے کٹا ہوا ہے، کے جواب میں بھی ڈاکٹر وزیر آغا کا موقف بڑا صاف ہے۔ وہ اسے مغرب کا اثر تو سمجھتے ہیں مگر نقل تسلیم نہیں کرتے۔ اُن کا کہنا ہے کہ تاریخ کے مختلف ادوار میں مغرب نے مشرق اور مشرق نے مغرب سے فکری اثرات لیے ہیں جو کوئی بُری بات نہیں اور نہ ہم اسے کسی ایک کا کسی دوسرے کی نقل اتارنا کہیں گے۔ یہ لین دین عالمی سطح کا ایک مثبت عمل ہے۔ لہٰذا یہ کہنا غلط ہے کہ ہمارا علامتی افسانہ محض مغرب کی نقل ہے اور وہ ہمارے تجربات سے نہیں پھوٹا یا اُس کا ہماری روایت سے کوئی رشتہ نہیں۔ اگر یہ درست ہوتا تو کیا ہم یہ کہ پاتے کہ ہمارا جدید علامتی افسانہ ترقی پسند حقیقت نگاری کا ردِ عمل ہے، نیز یہ کہ پہلے مارشل لا کے نفاذ کے واقعے نے اسے مہمیز لگائی؟ جب کہ یہ باتیں درست بھی ہیں۔ اور اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی درست ہے کہ عالمی سطح کے اثرات بھی جدید علامتی افسانے کا محرک ہیں۔ لہٰذا وہ لکھتے ہیں:

> ''اُردو کے جدید علامتی افسانے کے وجود میں آنے کی بعض نفسیاتی، سیاسی اور معاشرتی وجوہ بھی تھیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ ہمارے اپنے ملکی واقعات، واردات اور تجربات سے پھوٹا ہے۔۔۔ آج کا انسان محض کسی ایک خاص ملک کا باشندہ نہیں، عالمی برادری کا ایک رکن ہے۔ اسی لیے جو کچھ عالمی سطح پر ہوتا ہے۔۔۔ وہ اُس سے اثرات قبول کرتا ہے۔''

اب ایک سوال جو اُس دور میں اکثر ناقدین کے لیے دردِ سر بنا ہوا تھا وہ یہ تھا کہ یہ علامت اصل میں چیز کیا ہے؟ یا علامت نگاری کون سا اور کیسا فن ہے؟ باوجود اس کے کہ ہمارے پاس کلاسیکی ادب کا پورا سرمایا علامت کے فنی استعمال کا زندہ ثبوت تھا مگر بیسویں صدی کی چھٹی اور ساتویں دہائی میں جدید اُردو نظم اور علامتی افسانے کے ورود سے ہمارے ہاں یہ سوال نئے سرے سے اُٹھ کھڑا ہوا۔ شاید وجہ یہ تھی کہ اب ادب میں علامت کا استعمال زیادہ تخلیقی اور قدرے پے چیدہ ہوگیا تھا۔ اس مسئلے سے نپٹنے کے لیے بھی ہمارے ناقدین نے علامت اور علامت نگاری کے فن پر نوع بہ نوع فکری تحریریں پیش کیں۔ بے شک ان میں سب کی تحریریں

معاون ثابت نہیں ہوئیں مگر بہت سوں نے بلاشبہ اس فن کو سمجھنے میں ہماری مدد کی۔ انہی میں ڈاکٹر وزیر آغا بھی شامل تھے۔ انھوں نے اس ضمن میں بھی بڑی صفائی سے اپنا موقف پیش کیا۔ اُن کا اس ذیل میں کہنا ہے:

''علامت عکاسی کا نہیں، دریافت اور قلبِ ماہیت کا عمل ہے! یہ کسی مرتب شدہ صورتِ حال کو سامنے نہیں لاتی، یہ امکانات کو مَس کرتی ہے تاکہ حقیقت کی پُراسراریت کو جان سکے۔۔۔ علامت کسی مقررہ معنی کا نام نہیں کیوں کہ ایسی صورت میں یہ فوراً نشان (Sign) بن جائے گی۔۔۔ علامت تو ہر دم پھیلتی ہوئی شعاعوں کا دوسرا نام ہے، یہ شعاعیں دراصل وہ Tentacles ہیں جو حقیقت کے بطون میں اُتر کر اُس کے امکانات کو مَس کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کا کام یہ نہیں کہ محض دریافت شدہ حقیقت کو جھاڑ پونچھ کر پیش کر دیں۔''

علامت یا علامت نگاری کے فن کو سمجھنے کی جب جب کوشش کی جائے گی میرے خیال سے ڈاکٹر وزیر آغا کی اس تعریف سے اغماض برتنا ممکن نہیں ہوگا۔ بے شک اُن کی یہ تعریف اب علامت نگاری کی بحثوں میں حوالے کی حیثیت رکھتی ہے۔

اس کے بعد ڈاکٹر وزیر آغا کا مضمون ''اُردو افسانے میں کردار کی پیش کش'' ہماری توجہ کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے پہلے غدر کے بعد اُردو کہانی میں پلاٹ کے مقابلے میں کردار کی اہمیت کے بڑھتے ہوئے رجحان کو نہ صرف واضح کیا بلکہ اُس کی وجہ بھی بتائی اور یہاں بھی اُن کا کہنا ہے کہ اس کی بھی بنیادی وجہ انگریزی ادب سے شناسائی کے نتیجے میں محض تقلید نہیں تھی بلکہ اس رجحان کے پیچھے اُن انقلابی تبدیلیوں کا ہاتھ زیادہ تھا جو اُس وقت کے سماجی ماحول میں تیزی سے رونما ہو رہی تھیں۔

بہرحال مجموعی طور پر اس عہد کے بارے میں اُن کا خیال ہے کہ اس میں اُردو افسانوں میں یا تو اخلاقی طرز کے کردار ملتے ہیں یا پھر ایسے کردار جو کسی مقصد یا مسلک کے لیے علامت کے طور پر استعمال ہوئے۔ لیکن اُردو افسانے کے اس ابتدائی عہد میں حقیقی یا ارضی کردار ہمیں کہیں نظر نہیں آتے، حتیٰ کہ پریم چند کے کردار بھی باوجود دیگر خصوصیات رکھنے کے فطری نشوونما سے عاری رہتے ہیں۔ اس کے بعد دوسری جنگ عظیم کے لگ بھگ اُردو افسانے کے کردار میں نفسیاتی کش مکش کو پہلی بار اہمیت ملتی ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر وزیر آغا نے سعادت حسن منٹو، ممتاز مفتی اور حسن عسکری کے افسانوی کرداروں میں داخلی تصادم کی تین مختلف صورتوں کا سراغ خوب صورتی سے لگایا ہے۔

لیکن اُن کا خیال ہے کہ تقسیم کے بعد ہمارے افسانہ نگاروں کے ہاں کردار نگاری کا فن زیادہ پختگی سے ظاہر ہوتا ہے۔ اس عہد کے افسانہ نگاروں نے زمانے کی کروٹوں اور بحرانی کیفیتوں سے اپنے کرداروں کے لیے وسیع پس منظر کا اہتمام کیا جس سے کردار نگاری کے فن میں کشادگی آئی۔ تقسیم کے بعد پاکستانی اُردو افسانے

میں کردار کی اہمیت کی بحث ہمیں ڈاکٹر وزیر آغا کے ایک اور مضمون ''پاکستان میں اُردو افسانہ'' میں بھی ملتی ہے، جس سے اُن کا نقطۂ نظر زیادہ واضح ہوتا ہے۔ وہاں وہ لکھتے ہیں:

''پاکستان کے اُردو افسانے میں کردار کو اہمیت دینے کی اصل وجہ شاید یہ تھی کہ افسانہ نگار ایک ایسے ثابت و سالم کردار کی تلاش میں تھا جو فسادات کے ملبے میں اُسے کہیں نظر نہیں آ رہا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ برصغیر کا باسی، جو صدیوں کے تہذیبی عمل کی پیداوار تھا، فسادات میں اُبھرنے والی بربریت کے ہاتھوں دونیم ہو گیا تھا۔۔۔ افسانہ نگار، ان ٹوٹے پھوٹے، اپاہج کرداروں کی دنیا میں ثابت کرداروں کو تلاش کر رہا تھا؛ یا یوں کہ لیجیے کہ وہ شخصیت کے ٹوٹے بکھرے ٹکڑوں کو جمع کر کے اور پھر اُنھیں جوڑ کر ثابت کرداروں کی تخلیق کا خواہاں تھا۔''

اب یہاں یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا کا اعلیٰ کردار نگاری کا تصور کیا ہے؟ کیوں کہ اس کو سمجھے بغیر اُردو افسانے کے کرداروں سے متعلق اُن کے نتائج بامعنی نہیں ہو سکتے۔ اگرچہ انھوں نے اس ضمن میں الگ سے کوئی مضمون نہیں لکھا مگر وہ اپنے مذکورہ بالا مضامین میں اعلیٰ کردار نگاری کے بارے میں تصورات کا اظہار کر جاتے ہیں۔ مثلاً جب وہ سجاد حیدر یلدرم کے کرداروں پر تنقید کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''اِن میں وہ خصوصیت معدوم ہے جو سماجی اور ذہنی تصادم کے باعث کردار کی انفرادیت کا رُوپ دھار کر برآمد ہوتی ہے۔'' اور پھر یہ کہ ''جس چیز کی کمی ہے، وہ زندہ اور گوشت پوست کا کردار ہے، ایسا کردار جو افسانہ نگار کے لیے نظریاتی تبلیغ کا کام نہ دے، جو اپنے فکری تموّج اور انفرادی خصوصیت کے بَل بُوتے پر اُبھرے اور جس کی تشکیل میں افسانہ نگار کی صوابدید کے بجائے زمانے اور ماحول کی کروٹوں کا حصہ ہو۔'' اور پھر واضح لفظوں میں یہ کہ:

''بہترین کردار نگاری کا عمل اس بات کا متقاضی ہوتا ہے کہ کردار اپنے فطری تموّج کے سہارے، حالات و واقعات سے اثرات قبول کرتے ہوئے نئے سے نئے سانچوں میں ڈھلتا جائے اور اُس کی تعمیر میں افسانہ نگار کی منصوبہ بندی یا مقصدیت کا کوئی ہاتھ نہ ہو۔''

کردار نگاری کے اس تصور کو مزید آگے تو بڑھایا جا سکتا ہے جیسا کہ ہمیں خود ڈاکٹر وزیر آغا کے مضمون ''عصمت چغتائی کے نسوانی کردار'' میں نظر آتا ہے جہاں اُنھوں نے ساختیاتی نقطۂ نظر سے عصمت چغتائی کی کردار نگاری کا جائزہ لیا ہے مگر اب تک کی کرداری شعریات کے تحت ان کے مندرجہ بالا تصورات سے اختلاف ممکن نہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا کا ایک مضمون ''اُردو کے چند انوکھے افسانے'' بھی اپنی نوعیت کا ایک الگ مضمون ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے اُردو کے چند ایسے افسانوں کو موضوعِ بحث بنایا ہے جو زندگی کے عام پہلوؤں کی

عکاسی کے بجائے زندگی کے بعض نامانوس ابعاد کو اجاگر کرنے کی وجہ سے انوکھے قرار دیے جاسکتے ہیں۔ ایسے افسانوں میں انھوں نے منٹو کے ''ٹوبہ ٹیک سنگھ''، رحمان مذنب کے ''تتلی جان''، غلام الثقلین نقوی کے ''وہ''، انتظار حسین کے ''آخری آدمی''، سیّد رفیق حسین کے ''بیرؤ''، میرزا ادیب کے ''دلِ ناتواں'' اور ممتاز مفتی کے ''اندھیرا'' کا تفصیلی مطالعہ کیا ہے جو نہایت بصیرت افروز کہا جاسکتا ہے۔ یہ مضمون ۱۹۷۲ء سے پہلے کا ہے، اور ان منتخب افسانوں کے تجزیے کے بعد ڈاکٹر وزیر آغا نے آخر میں کچھ ایسے ہی اور افسانوں کا ذکر بھی کیا ہے کہ جن کے تفصیلی تجزیے کا وقت نہیں تھا، اور یقیناً اُردو افسانوں میں ۱۹۷۲ء کے بعد بھی کئی انوکھے افسانے تخلیق ہوتے رہے ہیں، اگر ڈاکٹر وزیر آغا یہ سلسلہ جاری رکھتے تو ''اُردو کے انوکھے افسانے'' کے عنوان سے افسانوی تنقید کی ایک دلچسپ اور اہم کتاب مرتب ہوسکتی تھی۔

ایک مضمون ''ناولٹ کا مسئلہ'' ناولٹ کے فن کو سمجھنے کے لیے ہے۔ اگرچہ یہاں ناولٹ کی بابت ڈاکٹر وزیر آغا کا نقطۂ نظر سامنے نہیں آتا کیوں کہ اس کی انھوں نے کوشش ہی نہیں کی۔ یہاں انھوں نے تھامس اُڈّل کے ناولٹ سے متعلق نظریے کو بیان کر کے اُس سے عدم اطمینان کا اظہار ضرور کیا ہے مگر اُس کے بعد اس ضمن میں اُن کی اپنی کوئی وضاحت نہیں ملتی، یوں ناولٹ کا مسئلہ، مسئلہ ہی رہتا ہے۔ لیکن اس مضمون میں ناولٹ کو سمجھنے کے لیے ناول اور مختصر افسانے کے درمیان فرق و امتیاز کو جس خوبی اور تفصیل سے سمجھا گیا ہے وہ کہیں اور کم کم ہی دکھائی دیتا ہے۔

علاوہ ازیں ڈاکٹر وزیر آغا کے مضامین ''سرشار کی تہذیب''، ''جوگندر پال کا ناول۔ نادید''، منشایاد کے افسانوی مجموعوں ''درخت آدمی'' اور ''ماس اور مٹی'' پر مضامین، ''ایک گاؤں کی کہانی'' اور ''خالدہ حسین کے افسانوی مجموعہ ''دروازہ'' پر مضمون؛ اور سب سے بڑھ کر ''منٹو کے افسانوں میں عورت'' اور ''عصمت چغتائی کے نسوانی کردار'' کے عنوانات کے تحت لکھے گئے اُن کے مضامین، جو اُردو میں ساختیاتی تنقید کی اوّل اوّل عملی مثالیں کہی جائیں گی۔ یہ مضامین بلاشبہ ڈاکٹر وزیر آغا کو فکشن کا ایک معتبر نقاد ثابت کرتے ہیں۔

ان مضامین پر یہاں تفصیلی بات اس لیے نہیں کی جارہی کہ ان کا انتہائی مفصل اور مدلّل تجزیہ شاہد شیدائی نے اپنے اُس ''پیش لفظ'' میں کر دیا ہے جو ''اردو فکشن۔ تنقید'' کے عنوان سے ڈاکٹر وزیر آغا کے افسانوی تنقیدی مضامین پر مبنی مرتبہ کتاب میں شامل ہے، جو حال ہی میں منظرِ عام پر آئی ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا کی بطور فکشن کے نقاد، حیثیت کو نمایاں کرنے کے لیے اس کتاب کی اشد ضرورت تھی۔ جیسا کہ پہلے ذکر ہوا کہ اُنھوں نے اپنی زندگی میں فکشن پر لکھے گئے اپنے مضامین کو مرتب کر کے الگ کتابی صورت میں شائع نہیں کرایا تھا، بلکہ اس ضمن میں اُن کے مضامین اُن کی مختلف تنقیدی کتابوں یا ادبی رسائل میں بکھرے ہوئے تھے جس سے یہ خیال کرنا مشکل ہو جاتا تھا کہ اُنھوں نے اس ذیل میں کس قدر قابلِ ذکر کام کر رکھا ہے۔

اس کتاب کو تین بنیادی حصوں یعنی ''نظری مباحث''، ''نظری/عملی مباحث'' اور ''عملی مباحث'' کے عنوانات میں تقسیم کیا گیا ہے۔ یہ تقسیم بذاتِ خود بڑی بامعنی ہے۔ عام طور پر ہم تنقید کے دو ہی موٹے موٹے خانے بناتے ہیں ایک ''نظری'' اور دوسرا ''عملی'' تنقید کا۔ جب کہ اکثر بڑے نقاد جب نظری تنقیدی بحث کرتے ہیں تو اُس میں عملی تنقید ضرور شامل ہوتی ہے کیوں کہ وہ فن پاروں کو سامنے رکھتے ہوئے ہی ٹھوس نظری دلائل مرتب کرتے ہیں اور عملی تنقید کرتے ہوئے اُن کے پسِ پشت نظری تنقیدی بصیرت ضرور کام کر رہی ہوتی ہے۔ لہٰذا یہاں اسی حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا کے وہ مضامین جو عام نظر میں ''نظری تنقید'' کے ذیل میں آتے، ''نظری/عملی مباحث'' کے تحت درج کیے گئے ہیں جن سے ان کی اہمیت میں مزید اضافہ ہوا ہے۔

خالص ''نظری مباحث'' میں ڈاکٹر وزیر آغا کے دو ایسے مضامین ''فکشن کا عقبی دیار'' اور ''کلچر ہیرو کی کہانی'' شامل کیے گئے ہیں جن پر کوئی عام نظر رکھنے والا مرتب یا تو توجہ ہی نہ کرتا یا اگر توجہ کرتا تو اس طرح انھیں مرتب کرتا کہ ان کی اہمیت اُس طرح اجاگر نہ ہو پاتی جیسی اب ہوئی ہے۔

اب یہاں سوال یہ ہے کہ اس کتاب کا مرتب کون ہے؟ کیوں کہ یہ طے ہے کہ یہ کتاب ڈاکٹر وزیر آغا کی مرتب کردہ نہیں جب کہ کتاب پر کسی مرتب کا نام بھی درج نہیں۔ اگرچہ کتاب پر مرتب نے اپنا نام لکھنے سے گریز کیا ہے لیکن یہ بات واضح ہے کہ اسے شاہد شیدائی نے مرتب کیا ہے۔ معلوم نہیں اُنھوں نے بطور مرتب خود کو ظاہر کیوں نہیں کیا، جب کہ یہ کتاب بعض خاص خوبیوں کی حامل اپنے مرتب کی وجہ سے ہے۔ بجائے اس کے کہ شاہد شیدائی اس کا کریڈٹ اور ذمہ داری قبول کرتے وہ اپنے پیش لفظ میں ایسے تاثر دیتے ہیں کہ جیسے یہ کتاب ڈاکٹر وزیر آغا کی تصنیف ہے، جو بہر حال غلط بات ہے۔ یہ کتاب اب، یعنی ڈاکٹر وزیر آغا کی زندگی کے بعد مرتب کی گئی ہے اور اسے، اسی حوالے سے پیش کیا جانا اور گفتگو کا موضوع بننا چاہیے ورنہ آنے والے وقتوں میں علمی اور تحقیقی سطح پر کسی قدر مغالطے پیدا ہو سکتے ہیں۔

اس کتاب کی نہ صرف ترتیب قابلِ ستائش ہے بلکہ شاہد شیدائی نے خاص طور پر ڈاکٹر وزیر آغا کے عملی مباحث پر مبنی مضامین کا جو تجزیہ کیا ہے وہ بھی قابلِ مطالعہ ہے۔ شاہد شیدائی نے وزیر آغا کی فکشن کی تنقید کی مختلف جہتوں کو بلاشبہ بڑے خلوص اور دقتِ نظر سے اجاگر کیا ہے۔ اس میں مطالعے کی گہرائی کے ساتھ ساتھ غور و فکر کے عناصر صاف دکھائی دیتے ہیں۔ ہر مضمون کا الگ الگ بھرپور تجزیہ اور بنیادی نقاط تک رسائی بڑی خوبی سے کی ہے۔ عام طور پر ہم انھیں شاعری اور انشائیہ کے میدان کا شہسوار سمجھتے ہیں مگر یہاں ان کی فکشن کی اس قدر گہری سمجھ، حیرت انگیز طور پر ہمارے سامنے آئی ہے۔ تمام تر تجزیوں کے بعد شاہد شیدائی کا ڈاکٹر وزیر آغا کی فکشن کی تنقید سے متعلق اخذ کردہ یہ نتیجہ قابلِ توجہ ہے، لکھتے ہیں:

> ''فکشن کے نقاد کی حیثیت سے۔۔۔ وہ (وزیر آغا) تخلیق یا تخلیق کار کے فن کا جائزہ لیتے وقت جہاں موضوع، پلاٹ، کردار اور اسلوب پر کھُل کر بات کرتے ہیں، وہاں

متن کی ضرورت کے مطابق تہذیبی، ثقافتی، زمینی، سیاسی، سماجی اور اساطیری حوالوں سے بھی پرکھتے ہیں۔''

اور پھر یہ کہ:

''وزیر آغا نے فکشن کی تنقید میں بھی امتزاجی رویہ برتا ہے جس کے وہ ہمیشہ سے علم بردار رہے ہیں، اور اُن کی فکشن کی تنقید جدید اُردو افسانے اور ناول پر محض ایک ٹارچ سے روشنی نہیں ڈالتی؛ اُنھوں نے تخلیقات کو جدید علوم کی روشنی سے منور اور جدید تھیوریوں کے حوالے سے مستنیر کیا ہے۔ غرض وہ ضرورت کے مطابق ہر نکتے کو واضح کرنے کے لیے ہر قسم کے ادبی آلے یعنی Device کے استعمال سے معاملے کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اُنھوں نے بڑی چابک دستی سے مختلف تخلیق کاروں کا تقابلی مطالعہ بھی پیش کیا ہے اور وہ۔۔۔ فن کی باریکیوں کو بھی منظرِ عام پر لائے ہیں۔ خصوصاً اُنھوں نے بعض مضامین میں چند دیگر نقادوں کی باتوں اور تجزیوں سے اختلاف کرتے ہوئے اپنا نقطۂ نظر بھی پیش کیا ہے اور جدید اُردو فکشن میں کردار کی صورت میں اُس پرچھائیں کا بھی ذکر کیا ہے جو دراصل اپنے اصل سے جدا ہو کر دوبارہ اُس میں سما گئی ہے۔''

اس میں شک نہیں کہ ''اُردو فکشن۔ تنقید'' میں ڈاکٹر وزیر آغا کے اُردو افسانے اور ناول سے متعلق اہم ترین مضامین اور مقالات مرتب ہو گئے ہیں، لیکن کچھ مقالات جو میں سمجھتا ہوں کہ اہم بھی تھے، یہاں شامل ہونے سے رہ گئے ہیں۔ ان میں بالخصوص ''اُردو کے چند انوکھے افسانے''، ''ناولٹ کا مسئلہ'' اور ''چچا چھکن'' جیسے ڈاکٹر وزیر آغا کے اہم مضامین کی کمی شدت سے محسوس ہوئی۔ اِن میں سے پہلے دو مضامین پر تو ہم سطور بالا میں تنقیدی بحث کر آئے ہیں اور اُن کی اہمیت سے واقف ہو چکے ہیں، جب کہ ''چچا چھکن'' ڈاکٹر وزیر آغا کا ایک ایسا مضمون ہے جو صرف امتیاز علی تاج کی مزاحیہ کردار نگاری کے حوالے سے ہی نہیں بلکہ اُردو فکشن میں مزاحیہ کردار نگاری کی بحث کے حوالے سے بھی ایک اہم ترین مضمون گنے جانے کے لائق ہے۔ یہ مضامین جو ڈاکٹر وزیر آغا کی کتاب ''نئے مقالات'' میں موجود ہیں، اگر اس کتاب میں شامل ہو جاتے تو میری دانست میں اس کی قدر و قیمت اور بڑھ جاتی۔

علاوہ ازیں جب میں اپنے ایم۔ فل کے مقالے پر کام کر رہا تھا تو ڈاکٹر وزیر آغا کے کرشن چندر کے افسانوں پر لکھے گئے کسی مضمون کا ذکر بھی کچھ جگہوں پر سننے میں آیا، اگرچہ وہ مضمون مجھے مل نہیں سکا اس لیے دعویٰ سے یہ کہنا ممکن نہیں کہ وہ مضمون کہیں ہے یا نہیں، لیکن پہلے کسی طرح اگر یہ پتا کر لیا جائے کہ کیا اُنھوں نے اس عنوان سے کوئی مضمون لکھا تھا اور اگر لکھا تھا تو اُسے بھی تلاش کر کے آئندہ ایڈیشن میں شامل کر لیا جائے تو وہ انتہائی مفید ثابت ہو گا۔ کیوں کہ ڈاکٹر وزیر آغا کے مختلف مضامین میں کرشن چندر کا ذکر بھی عام تنقید سے ہٹ کر

دکھائی دیتا ہے۔ اگر اُن کا وہ مضمون سامنے آجائے تو کرشن چندر کے فن کے حوالے سے ایک الگ تصویر سامنے آسکتی ہے جس کی طرف اُس وقت تک شاید ہماری ترقی پسند تنقید توجہ نہیں دے سکی تھی اور ہم جان سکتے ہیں کہ وزیر آغا اُس وقت بھی کرشن چندر کو کس مختلف زاویے سے دیکھ رہے تھے۔

''روشنائی'' کراچی کے ''افسانہ صدی نمبر'' کے حصہ اوّل میں ادارے کی طرف سے ''بدلتا ہوا عالمی منظر نامہ اور اُردو افسانہ'' کے عنوان سے ایک مذاکرے کا اہتمام کیا گیا تھا، جس میں اُردو کے کئی نام ور ادیبوں اور نقادوں نے شرکت کی، اُن میں ڈاکٹر وزیر آغا بھی شامل تھے۔ اُن کی اُس گفتگو کو جو اس موضوع کے حوالے سے کچھ اہم نکات سامنے لاتی ہے، (جو اگرچہ زیادہ طویل تو نہیں مگر پھر بھی اچھی خاصی ہے) اگر الگ کر کے، مرتب کے نوٹ کے ساتھ اُسی عنوان کے تحت، شاملِ کتاب کر لی جاتی تو اس تازہ ترین موضوع سے متعلق بھی ڈاکٹر وزیر آغا کے خیالات مرتب ہو جاتے۔

غرض یہ کہ ابھی فکشن سے متعلق ڈاکٹر وزیر آغا کی تنقیدی تحریروں کی تلاش جاری رہنی چاہیے تاکہ آنے والی اس کتاب کی اشاعتوں کو اور باثروت بنایا جا سکے۔

مرتبہ کتاب میں شامل مضامین کا ماخذ درج کرنا تحقیقی نقطۂ نگاہ سے احسن سمجھا جاتا ہے اور اس پر عمل ہونا بھی چاہیے۔ اس کتاب میں اگرچہ اکثر مضامین کے سلسلے میں یہ احتیاط برتی گئی ہے مگر تمام مضامین کے ماخذات درج نہیں ہوئے، جس کی کوئی خاص وجہ بھی سمجھ میں نہیں آتی کیوں کہ یہ کوئی مشکل کام نہیں تھا۔

آخر میں صرف اتنا کہ ڈاکٹر وزیر آغا کی افسانوی نقاد کی حیثیت کو نمایاں کرنے اور جدید/ علامتی افسانے سے متعلق ذہنوں کو صاف کرنے اور امتزاجی تنقید کے تحت فن پاروں کے عالمانہ تجزیوں کے باعث شاہد شیدائی کی مرتب کردہ یہ کتاب ''اُردو فکشن۔ تنقید'' ہماری افسانوی تنقید میں بلاشبہ ایک اہم اضافہ کہی جائے گی۔ اس کے لیے، شاہد شیدائی اور اُن کے ساتھ جس جس نے اس کام میں اُن کا ہاتھ بٹایا ہے، ہم اُن سب کے ممنون ہیں۔

☆☆☆

''تجریدی افسانے کا قصہ یہ ہے کہ اس میں کردار اپنے خدوخال سے ہی محروم نہیں ہوتا بلکہ اپنی صفات سے بھی منقطع ہو جاتا ہے۔ چنانچہ وہ کہانی کی grammar of narrative کی بنت میں محض ایک دھاگے کے طور پر شامل دکھائی دیتا ہے۔''

— وزیر آغا

سفینہ بیگم

# وزیر آغا کی تنقید: فکشن تنقید کے حوالے سے

اردو ادب کے تنقید نگاروں میں وزیر آغا کا نام اس لحاظ سے نہایت اہمیت کا حامل ہے کہ انھوں نے اپنی تنقیدی بصیرت کو خالص فن پارے کے رموز و نکات پر مرکوز رکھا۔ وہ تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں سے واقفیت رکھتے ہوئے تنقیدی معاملات و عوامل پر بھی گہری نظر رکھتے ہیں۔ وزیر آغا نے دنیا بھر کے رجحانات، فلسفے اور نظریوں کا عمیق مطالعہ کیا جن کا اثر ان کی تنقیدی تحریروں پر واضح نظر آتا ہے۔ انھوں نے قدیم و جدید علوم سے استفادہ کرتے ہوئے، محاکمے کیے اور اپنی فکر و نظر کے مربوط پیرائے کو تخلیقی نظام کے مختلف پہلوؤں میں اجاگر کیا۔ وزیر آغا کسی فن پارے کا مطالعہ کرتے وقت epistemological اور Ontological دونوں ہی اپروچ کو مدنظر رکھتے ہیں اور ایسے نکات زیر بحث لاتے ہیں جن سے متن کے تعین قدر اور تجزیہ و تحلیل کے وسیع امکانات پیدا ہو جاتے ہیں۔ اور اس طرح سے فن پارے کی جمالیاتی معنویت اجاگر ہوتی ہے۔ وہ نظری مباحث کی بنیاد پر عملی تنقید کے ساتھ اس طرح انصاف کرتے ہیں کہ فن پارے کی معنیاتی عمق قاری پر واضح ہوتی چلی جاتی ہے۔ ان کی تنقیدی کتب میں ''مسرت کی تلاش''، ''اردو ادب میں طنز و مزاح''، ''اردو شاعری کا مزاج''، ''تخلیقی عمل''، ''تنقید اور جدید اردو تنقید''، ''نظمِ جدید کی کروٹیں''، ''تنقید و احتساب''، ''معنی و تناظر'' کے علاوہ ایک اہم کتاب ''فکشن کی تنقید'' بھی شامل ہے۔ اس کتاب کے مضامین، موضوعاتی گفتگو کے ساتھ، متن کے طرزِ وجود پر بھی بحث کرتے ہیں جس سے ناول یا افسانے کی معنیاتی جہات مترشح ہوتی ہیں۔

''اردو فکشن تنقید'' میں شامل تمام مضامین کے مطالعے سے وزیر آغا کی فنی بصیرت اور کئی علوم پر ان کی قدرت کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ انھوں نے محض متن کی technicalities کو ہی اپنی تنقید کا محور و مرکز نہیں بنایا بلکہ اس کی تاریخی، تہذیبی و ثقافتی فضا کو مدنظر رکھتے ہوئے، تخلیقی منظر نامے کے اہم پہلوؤں سے بھی واقفیت بہم پہنچائی ہے اور اس ضمن میں کہانی اور کردار کو کلچر کی متنوع جہات سے ہم آہنگ کرتے ہوئے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ دنیا کی مختلف تہذیبوں نے کہانی کہنے کے فن کو کس طرح متاثر کیا اور کیسے کثیر الجہات عوامل کہانی کا حصہ بنتے چلے گئے۔ اس حوالے سے انھوں نے ہندوستان اور دیگر ممالک کے اساطیری عناصر پر روشنی ڈالی ہے۔ وزیر آغا نے انسان کی ابتدائی جد و جہد سے لے کر اس کے ارتقائی سفر میں درپیش مسائل و معاملات کا بیان، نیز انتشار سے ایک خاص ترتیبی رویے کی جانب پیش قدمی کا جائزہ لیتے ہوئے، اس کی تنظیمی صلاحیت کی

جانب اشارہ کیا ہے۔جس سے یہ بتانا مقصود ہے کہ جس طرح انسان یا دیوتاؤں کے خمیر میں انتشار سے ترتیب و تنظیم کا خاصہ موجود ہے، اسی طرح تخلیق بھی کہانی کے چاک پر مرتب ہوئی اور زمانے کے تغیر و تبدل سے دوچار ہوتی ہوئی پروان چڑھی۔ان کا مضمون" فکشن کا عقبی دیار"اس سلسلے کی اہم کڑی ہے۔دوسرا مضمون" کلچر ہیرو کی کہانی"میں انھوں نے اساطیر کے مافوق البشر کرداروں کی خوبیوں کا تفصیل سے جائزہ لیا ہے اور قدیم ادوار کے ہیروز کی خصوصیات کو اس طرح بیان کیا ہے جو کردار سازی کے عمل میں معاون ہوتے ہیں۔اول الذکر مضمون کے طریقے پر وزیر آغا نے یہاں بھی ایک مخصوص پیٹرن کے تحت کردار کی تخلیقی جہت کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔جس میں وہ اساطیری عوامل اور منطقی بنت دونوں کو کردار سازی کے عمل میں اہم سمجھتے ہیں۔وزیر آغا کا یہ طریقہ کار جو ماقبل مضمون میں بھی سامنے آیا ہے کہ انھوں نے ثنویتی تخالف یعنی Binary opposition کے پیش نظر نکات کا جائزہ لیا ہے۔'فکشن کا عقبی دیار' میں تخریب و تعمیر کا پہلو نمایاں تھا اور اسی کے تحت وہ کہانی کی بنت اور اس کے ارتقائی مراحل کا بیان کرتے ہیں۔کلچر ہیرو کی کہانی میں بھی یہ اور اسی جیسے دوسرے نکات (اسطور/منطق) کو زیر بحث لائے ہیں۔لیکن ان کے یہاں یہ بائنریز ایک دوسرے کے متضاد ہونے کے علاوہ، ایک دوسرے سے نمو پذیر ہونے کی صلاحیت بھی رکھتی ہیں اور وزیر آغا ان دونوں پہلوؤں کو کردار نگاری میں اہم قرار دیتے ہیں۔وہ لکھتے ہیں:

''گویا اسطوری سوچ ایک روح رواں ہے۔برگساں کی Elan-Vital ہے۔ اس کے بغیر منطقی سوچ کے پھیلاؤ کا سلسلہ کسی صورت بھی قائم نہیں رہ سکتا۔لہٰذا اسطوری سوچ اور منطقی سوچ (جیسا کہ کیسیرر نے سوچا) ایک دوسرے کو کاٹتی نہیں؛ اور نہ ہی اسطوری سوچ کا تخریبی رخ محض شکست و ریخت کو وجود میں لانے کا ذریعہ ہے۔(جیسا کہ کیسیرر نے اسے تیامت کا لقب عطا کر کے باور کرانے کی کوشش کی ہے)۔اسطوری سوچ، ہر بار، منطقی سوچ کو کروٹ دیتی ہے اور یوں آگہی کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا جاتا ہے۔لہٰذا انسان کی حالت عجیب ہے اسے کبھی تو اسطوری قوت کی تلاش میں اپنی ذات میں اترنے کی ضرورت پڑتی ہے، جس کے نتیجے میں فن بالخصوص فکشن کو تحریک ملتی ہے۔اور کبھی منطقی سوچ کی ہمراہی میں افق کی بے کنار دوریوں تک آگے بڑھنا پڑتا ہے۔''

اس کے بعد نظری مباحث کے تحت افسانے کے فن، اس کے فنی محاسن اور شعریات (پلاٹ، کردار، زمان و مکاں وغیرہ) کے متعلق تفصیل سے گفتگو کی ہے۔فکشن میں زمان و مکاں کی ایک خاص اہمیت ہے اور اس کے بغیر کسی بھی افسانہ یا ناول کی ساخت ترتیب نہیں پا سکتی۔کوئی بھی کہانی تخلیق کرتے وقت سب سے پہلے اس کے زمانی اور مکانی جہات کا تعین ضروری ہوتا ہے، کیوں کہ یہ قصے کی بنت میں اہم رول ادا کرتا ہے اسی کی بنیاد پر کردار کا سانچہ، کہانی کا پلاٹ تشکیل دیا جاتا ہے۔اپنے مضمون ''افسانے کا فن'' میں وزیر آغا نے 'زمان

ومکاں' کوافسانے کی تخلیق میں اہم عنصر بتایا ہےاور دیگر اصناف جیسے داستان اور ناول میں زمان ومکاں کی اہمیت کوبھی اجاگر کیا ہےاور یہ بتایا ہے کہ کہانی میں کردار کی سب سے زیادہ اہمیت ہے یہ انسانوں سے ہی تشکیل پذیر ہوتی ہے۔ بنیادی طور پر کردار دوطرح کے ہوتے ہیں ایک سپاٹ اور دوسرا مدور۔ اور دونوں اقسام کے کرداروں کی حرکات واعمال اور افتادطبع ،صورت حال اور ماحول پراثر انداز ہوتے ہیں،جس سے افسانے کی مخصوص فضا کا اندازہ لگایا جاتا ہے۔ وزیرآغا نے اسی حوالے سے پریم چند،منٹو،بیدی،کرشن چندر،رحمان مذنب وغیرہ کے کرداروں کا جائزہ لیا ہے۔اور کردار کی شخصیت سازی میں کون کون سے عوامل کارفرما ہوتے ہیں،اس پر بھی روشنی ڈالی ہے نیز سماجی حوالوں کے ساتھ نفسیاتی پیچیدگیوں کوبھی کردار کی تشکیل میں بروئے کار لاتے ہوئے افسانے کے تخلیقی منظرنامے پرامتزاجی اندازِ نقد اختیار کیا ہے۔افسانے کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

''افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے اور یہ کہانی ماحول اور اس کے کرداروں سے مرتب ہوتی ہے ......جب افسانے سے کردار ہی غائب ہوجائے یا فسانے کا کینوس اپنی معروضیت سے دست کش ہوکر حوالے (reference) کے طور پر باقی ہی نہ رہے،یا جب اشیا ایک دوسرے سے متمیز ہی نہ ہوسکیں،تو ہیولے جنم لیتے ہیں اور انتشار(anarchy) کی فضا قائم ہوجاتی ہے۔''

انسانی نفسیات کی تفہیم میں فرائیڈ اور یونگ کی تھیوریز نے اہم رول ادا کیا ہے۔جس سے انسانی شخصیت کا مطالعہ اس کے شعور اور لاشعور کے حوالے سے کیا گیا۔شخصیت کے ظاہری اور باطنی پہلوؤں کو سمجھنے میں مدد ملی۔اور افسانے میں کردار نگاری کے مختلف dimension سامنے آئے۔وزیرآغا نے اس کے پیش نظر پاکستانی اردو افسانے کا جائزہ لیا ہے اور بتایا ہے کہ پاکستان کے اردو افسانہ نگاروں نے کرداروں کی بنت پر خاص توجہ دی،اور سانحات کے نتیجے میں پیدا ہونے والے انخلا اور وجود کے منقطع حصہ کی کھوج لگائی۔وزیرآغا کا کہنا ہے کہ کردار کے غائب حصے کی تلاش افقی اور عمودی دونوں سطح پر ہوئی ہے۔یہ افقی اور عمودی دراصل ہے کیا۔افقی (Horizontal) سطح پر کردار کی تفہیم کا مطلب یہ ہے کہ ہم اس کو ظاہری اور خارجی سیاق وسباق میں دیکھتے ہیں۔اور عمودی (Vertical) سطح پر کردار کے باطن،اس کے احساسات وجذبات،شعور ولاشعور کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔یہ دونوں Personality Traits کی بنیادی ساخت تسلیم کیے جاتے ہیں اور وزیرآغا نے ان دونوں پہلوؤں سے استفادہ کرتے ہوئے وسیع تناظر میں کردار کا مطالعہ کیا ہے۔

اگلا مضمون ''اردو افسانے میں کردار کی پیشکش'' میں وزیرآغا لکھتے ہیں:

''کہانی میں تین چیزیں نمایاں ہوتی ہیں: پلاٹ،کردار اور فضا، اور کہانی دراصل ان تینوں کے انضمام اور تال میل ہی سے مرتب ہوتی ہے۔۔لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ بیشتر کہانیاں ان تینوں عناصر کے متوازن آمیزش کا نمونہ نہیں ہوتیں، یہ ان

میں سے کسی ایک عنصر کو زیادہ نمایاں کرتی ہیں اور اسی نسبت سے پلاٹ، کردار یا فضا کی کہانیاں قرار پاتی ہیں۔''

مذکورہ اقتباس پر غور کیا جائے تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ وزیر آغا نے پلاٹ، کردار اور فضا کو کہانی کا اہم عنصر تو بتایا ہے لیکن اس کو سختی کے ساتھ قائم بالذات نہیں کیا بلکہ یہ تینوں عوامل آزادانہ طور پر افسانے میں اپنی ایک الگ شناخت بھی رکھتے ہیں۔ اور اسی کو نظر میں رکھتے ہوئے، کئی افسانوں کے حوالے سے انھوں نے پلاٹ، کردار اور فضا کے متعلق پر مغز گفتگو کی ہے۔ وزیر آغا نے کرداروں کے مطالعے میں زمانی ترتیب کے ساتھ ان کے ارتقائی مراحل کو بھی ملحوظ خاطر رکھا ہے اور مختلف ادوار کے اعتبار سے کردار کو سماجی، تہذیبی اور نفسیاتی حوالوں سے جانچنے کے علاوہ ان کے داخلی تصادم اور ذہنی کشمکش پر تفصیل سے بات کی ہے۔ اس کے بعد جمیل جالبی کا ایک مقالہ ''علامتی افسانہ......ایک منفی تحریک؟'' پر اپنے ردعمل کے نتیجے میں مضمون قلم بند کیا ہے۔ اور دلائل کے ساتھ اپنے موقف کا اظہار کیا ہے جس سے وزیر آغا کی بات میں وزن تو پیدا ہوتا ہی ہے غور و فکر کے کئی در بھی وا ہوتے ہیں۔ ان کا اگلا مضمون ''علامتی افسانے کا مسئلہ'' اسی سلسلے کی دوسری کڑی ہے جس میں انھوں نے جمیل جالبی کے ایک دیگر مضمون کو بنیاد بناتے ہوئے اپنا جواب تحریر کیا ہے۔ اور 1970 کی دہائی میں افسانے میں کہانی پن یا کہانی کی واپسی کے مسئلے پر مباحثہ، نیز اس ضمن میں علامتی اور تجریدی افسانے کے درمیان بڑی خوبی سے حد فاصل بھی قائم کیا ہے، وہ لکھتے ہیں:

> ''تجریدی افسانہ نگاری ایک ایسا رجحان تھا جس نے افسانے کو کہانی کی اساس سے محروم کر کے اسے ایک پگھلی ہوئی فضا میں لا کھڑا کیا، جس میں کوئی شے بھی اپنے صحیح مقام پر نہیں تھی۔ تجریدی افسانہ نگاری کی یہ روش ایک عارضی رو تھی جو 1970 تک پہنچتے پہنچتے تقریباً ختم ہوگئی مگر علامتی افسانہ ختم نہ ہوا۔''

اس کتاب کے تیسرے حصے میں عملی تنقید کے تحت مختلف افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کے فن کا جائزہ لیا گیا ہے جس میں موضوع کے ساتھ متن کے فنی محاسن پر بھی طویل اور بصیرت افروز مباحث قائم کیے گئے ہیں۔ مضمون ''سرشار کی تہذیب'' میں پنڈت رتن ناتھ سرشار کے ناول 'فسانۂ آزاد' کا مطالعہ، گنگا جمنی تہذیب کے پس منظر میں کیا ہے ساتھ ہی اس کے دو کرداروں آزاد اور خوجی کا تقابل سروینٹس کے ناول ڈان کہوٹے کے کرداروں سے کرتے ہوئے بتایا ہے کہ سرشار کے کردار ڈان کہوٹے اور اور اس کے ملازم سے مماثلت رکھتے ہیں۔ وزیر آغا نے یہاں بھی اپنے تنقیدی مزاج کے بنیادی منطق سے کام لیتے ہوئے، قدیم و جدید کے بنیادی سروکار سے معاملہ کرتے ہوئے، خوجی اور آزاد کی شخصیت سازی پر اس کا اطلاق کیا ہے، جس سے ان دونوں کی کردار نگاری میں سرشار کے بنیادی موقف کی بھرپور وضاحت ہوتی ہے۔ وزیر آغا نے بڑی بالغ نظری سے سرشار کی افتاد طبع اور فکری میلان کے پس پردہ آزاد اور خوجی کے تشکیلی عناصر کو اپنی بحث کا مرکز بنایا ہے۔ جس

سے معنی خیزی کا ایک وسیع کینوس سامنے آتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''سرشار کے یہاں دو دنیاؤں کا سنگم بار بار نمودار ہوا ہے۔ نہ صرف یہ کہ انھوں نے ایسے معاشرے کی عکاسی کی جو بجائے خود دو زمانوں کی گنگا جمنی کیفیات کا مرقع تھا۔ بلکہ انھوں نے اپنی شخصیت کے دو رخوں کو بھی آزاد اور خوجی کے دو متضاد کرداروں کی صورت میں پیش کیا۔''

شمس آغا اردو دنیا میں ایک اہم افسانہ نگار کے طور پر تو نہیں جانے جاتے، کیوں کہ کم عمری میں روپوش ہونے کے سبب ان کے تخلیقی جوہر ابھر کر سامنے نہیں آسکے لیکن ان کی کچھ تحریریں بہترین افسانوں کے زمرے میں شمار کی جاتی ہیں اور وزیرآغا کے مطابق ان کے یہاں فکری وفنی سطح پر ایسی کامیاب تخلیقی جولانیاں دیکھنے کو ملتی ہیں جو انھیں دیگر معروف افسانہ نگاروں سے ممتاز بناتی ہیں۔ اسی کے پیش نظر وزیرآغا نے ان کے افسانوں ''خواب''، ''سراب''، ''شکست''، ''کہاں''، ''افتاد'' وغیرہ کا تجزیاتی مطالعہ کیا ہے۔ ان کے افسانوں میں فطرت پرستی کا عنصر کلیدی حیثیت رکھتا ہے جس کی بنیاد پر وہ زندگی کے رمز کو کھنگالتے نظر آتے ہیں۔ وزیرآغا کے تنقیدی نقطہ نظر کی ایک خاص بات یہ ہے کہ وہ متن کے تجزیے میں استخراجی طریقہ کار (Deductive Method) اختیار کرتے ہیں۔ جس میں منطقی استدلال general سے specific کی طرف سفر کرتا ہے۔ اور عمومی اصول ونظریات سے مخصوص نتائج اخذ کیے جاتے ہیں۔

ان کا اگلا مضمون ''رحمان مذنب اور منٹو'' کی کہانیوں کے تقابلی مطالعے پر مشتمل ہے۔ اس مضمون میں وزیرآغا نے منٹو اور رحمان مذنب کی کہانیوں میں عورت اور طوائف کے کردار کی کشمکش کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ منٹو طوائف کے اندر پوشیدہ عورت کے کرادر کا سراغ لگاتے ہیں اور طوائف اور عورت کے کردار کی کشمکش کو سامنے لاتے ہیں جب کہ رحمان مذنب نے طوائف کے کردار کو اس کی تمام تر جزئیات کے ساتھ اس طرح پیش کیا ہے کہ اس کے تنزلی مراحل کی پیش کش سے قاری میں نفرت کا احساس پیدا ہو جاتا ہے مگر منٹو کے یہاں یہ عنصر لذت کوشی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ وزیرآغا نے اس مضمون میں رحمان مذنب کو ہر حوالے سے منٹو پر فوقیت دی ہے اور ان کے طرز اظہار اور کہانی کی پیش کش کو زیادہ بہتر قرار دیا ہے۔ یہاں وزیرآغا کی کچھ باتوں سے اختلاف کیا جاسکتا ہے، جس طرح ''سرشار کی تہذیب'' والے مضمون میں وزیرآغا نے سرشار کی شخصیت کے ذاتی پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے فسانۂ آزاد کا جائزہ لیا تھا، وزیرآغا یہاں بھی اس طرز اظہار کو بنیاد بنا سکتے تھے لیکن انھوں نے خالص فنی سروکار سے معاملہ کیا اور افسانہ نگار کے ماحول اور ذاتی زندگی کے عوامل، جو بہت حد تک اس کی تحریروں کو منعکس کرتے ہیں پس پشت ڈال دیا۔ ہم کہہ سکتے ہیں منٹو جس معاشرے اور سماج کا پروردہ تھا، وہ رحمان مذنب کے معاشرے سے بہت مختلف تھا۔ رحمان مذنب مفتیوں کے خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور خود بھی مفتی تھے لہٰذا متن میں لاشعوری طور پر اس کی پروش وپرداخت اور خاندانی پس منظر کے بنیادی

خصائص کا در آنا فطری بات ہے۔رابعہ عرفان لکھتی ہیں کہ:

"رحمان مذنب نے ایسے گھر میں جنم لیا جہاں اذان اور پائل کی جھنکار بیک سنائی دیتی تھی۔ایک طرف ان کے گھر سے قال قال رسول اللہ کی پاکیزہ آوازیں گونجتی تھیں تو دوسری طرف ان کا محلّہ رنگ رلیوں کا اڈا تھا۔"(1)

دراصل توارث اور ماحول دونوں ہی شخصیت سازی میں اہم رول ادا کرتے ہیں۔اس اعتبار سے یہاں یہ توجیہہ پیش کی جاسکتی ہے کہ انھوں نے طوائف کا وہی رخ پیش کیا ہے جس سے قارئین میں اس کردار کے تئیں نفرت پیدا کی جا سکے۔اور وزیر آغا بھی اس بات کی وضاحت کر چکے ہیں۔جب کہ منٹو نے عورت کو بحیثیت انسان،ایک ایسے عدسے سے دیکھا جس سے اس کے طوائف پن کے پیچھے چھپی عورت کا اصل روپ سامنے آسکے۔وزیر آغا لکھتے ہیں کہ:

''منٹو کے یہاں لذت پرستی کا عنصر بہت توانا ہے۔وہ بار بار ہمیں چونکانے اور بعض علامتوں،چیزوں اور حرکتوں کا ذکر کر کے خود بھی لطف اٹھاتے اور دوسروں کو بھی لطف اٹھانے کی ترغیب دیتے ہیں جب کہ رحمان مذنب ایک صاحبِ بصیرت تماشائی کی طرح اِس سارے ڈرامے کو محض دیکھتے چلے جانے پر اکتفا کرتے ہیں''

تماشائی خواہ کتنا ہی صاحب بصیرت کیوں نہ ہو،صرف دیکھنے کے عمل سے وہ سامنے والے کی تفسیاتی عمق میں چھلانگ لگا کر ذات کے نہاں خانوں تک رسائی حاصل نہیں کرسکتا جیسا کہ منٹو نے کیا۔یہاں، مقصد رحمان مذنب کے افسانوں کی تنقیص کرنا نہیں بلکہ یہ بتانا ہے کہ ہر افسانہ نگار اپنی مخصوص عینک سے سماج کا مطالعہ کرتا ہے لہٰذا تنقید کے عملی پہلوؤں سے استفادے کی صورت میں تنقید کا ایک متوازن رویہ اختیار کرنا کارگر ثابت ہوسکتا ہے۔

''عصمت چغتائی کے نسوانی کردار''میں ساختیاتی تنقید کی بنیاد پر عصمت کے نسوانی کرداروں کو پروٹو ٹائپ سے تعبیر کیا ہے۔اور کردار کے حوالے سے ساختیاتی تنقید کے موقف کو منٹو اور عصمت کے نسوانی کرداروں کے تقابلی مطالعہ سے واضح کیا ہے۔وزیر آغا تجزیے کے لسانیاتی طریقہ کار کو بنیاد بناتے ہیں اور syntagmatic اور paradigmatic طرز کو ملحوظ رکھتے ہوئے عصمت کے نسوانی کرداروں کی شخصیت سازی کے پورے پروسس کو ایک خاص پیٹرن کے توسط سے بروئے کار لاتے ہیں۔جس سے کہانی میں کردار کی معنی خیزی میں اضافہ ہوجاتا ہے۔علاوہ ازیں کردار کے مثبت اور منفی پہلوؤں کو بھی اجاگر کیا ہے۔ابتدائی کہانیوں یا ناولوں میں اسمائے صفات کی بنیاد پر کرداروں کی تشکیل کا چلن عام تھا جس سے کہانی کے مخصوص منہاج کی تفہیم قاری پر بآسانی ہوجاتی تھی۔عصمت نے اپنے نسوانی کرادروں پر اس رویہ کا اطلاق وسیع تناظر میں کیا ہے۔وزیر آغا لکھتے ہیں:

''عصمت چغتائی کے کردار اسم معرفہ سے مزین اور اسم صفت سے لیس ہیں۔کہہ لیجیے کہ اس اعتبار سے وہ کردار کے قدیم تصور سے ایک بڑی حد تک ہم آہنگ ہیں۔''

مزید لکھتے ہیں:

''اسم معرفہ اور اسم صفت کے ربطِ باہم نے عصمت چغتائی کے کرداروں کو ایک بند نظام closed system کا درجہ عطا کیا ہے۔اس عمل سے اس کے کردار تجریدی افسانے کے بے نام کرداروں سے مختلف ہو گئے ہیں؛ تاہم جدید اردو افسانے کے تناظر کو ملحوظ رکھیں تو اس کا یہ اقدام انوکھا نظر نہیں آئے گا کیوں کہ جدید اردو افسانہ نگاروں میں بیشتر نے اپنے کرداروں کو closed system کے طور پر ہی پیش کیا ہے: فرق وہاں پڑا ہے جہاں جملے میں فعل کی کارکردگی کا آغاز ہوا ہے کیوں کہ فعل کے عمل دخل کے دوران میں ایک اچھا افسانہ نگار محض قصہ گو کے مقام پر رک نہیں جاتا، وہ جذباتی طور پر افسانے کی واردات میں شامل بھی ہو جاتا ہے۔''

ما قبل مضمون کی طرح ''منٹو کے افسانوں میں عورت'' کا جائزہ بھی ساختیاتی تناظر میں کیا ہے اور منٹو کے نسوانی کرداروں کو بھی باغی عورت کے روپ میں پرکھا ہے۔ وزیر آغا کے مطابق ان دونوں افسانہ نگاروں کے کرداروں میں بغاوت کی نوعیت مختلف ہے بلکہ عصمت کے کردار اپنے باغی مزاج میں زیادہ توانا اور پر اثر نظر آتے ہیں۔اسی کے پیش نظر عصمت کے کردار اپنی داخلی اور خارجی سطح پر یکساں رویے کے حامل کردار یعنی بغاوت کے ہی علم بردار نظر آتے ہیں جسے وزیر آغا نے synchronic رویے سے تعبیر کیا ہے جبکہ منٹو کے کردار داخلی اور خارجی سطح پر دورخے پن کا شکار ہیں اور یہ diachronic رویے کے زمرے میں شامل ہوتے ہیں۔اور سوسئیر نے زبان کے نظام میں synchronic approach کو زیادہ اہمیت دی ہے وزیر آغا لکھتے ہیں:

''مجموعی طور پر دیکھا جائے تو منٹو کے بیشتر نسوانی کردار دُہری ساخت کی اساس پر استوار ہیں؛ یعنی اس ساخت پر جس کی خارجی سطح، داخلی سطح سے مختلف نوعیت کی ہے جبکہ عصمت چغتائی کے نسوائی کردار، خارجی سطح کے علاوہ داخلی سطح پر بھی ایک ہی رویے کا مظاہرہ کرتے ہیں۔''

وزیر آغا نے منٹو کے مختلف کردار بالخصوص نسوانی کردار کا تجزیہ جن داخلی اور خارجی زاویے اور نقطہ نظر سے کیا ہے، وہ ان کے افسانوں کی معنویت کو دوبالا کر دیتا ہے۔نیز وزیر آغا نے پروٹو ٹائپ کی بنیاد پر کرداروں کا تجزیہ کیا ہے جن میں افسانہ 'ہتک'، 'بھنگن'، 'سودا بیچنے والی'، 'عشقیہ کہانی'، 'بدصورتی'، 'جانکی'، 'بابو گوپی ناتھ' وغیرہ اہم ہیں۔ان کا کہنا ہے کہ ان افسانوں کے نسوانی کردار اپنے نام، صورت اور مزاج کے اعتبار سے متنوع اوصاف کی حامل عورتیں ہیں مگر ان سب میں عورت کا وہ پروٹو ٹائپ ایک قدر مشترک کے طور پر موجود ہے جو منٹو

کوعزیز تھا۔ پروٹو ٹائپ کسی بھی چیز کا نقش اولیں ہوتا ہے۔ وزیر آغا لکھتے ہیں:

''پروٹو ٹائپ کی وہی حیثیت ہے جو انسانی جسم میں پنجر (skeleton) کی ہے۔ یہ وہ نقشہ ہے جس کے مطابق جسم کے خدوخال نمایاں ہوتے ہیں؛ مگر پنجر کی بنیادی یکسانیت کے باوجود ہر جسم اپنے خدوخال کی بنا پر دوسروں سے مختلف نظر آتا ہے۔''

وزیر آغا کا یہ بیان کہ پنجر کی یکسانیت کے باوجود ہر جسم اپنے خدوخال کی بنا پر دوسروں سے مختلف ہوتا ہے، نیز مزید بیانات، پروٹو ٹائپ کی بحث کو بے معنی قرار دیتے ہیں۔ اور منٹو اور عصمت کے کرداروں کے ضمن میں یہ حوالے زیادہ کارگر نظر نہیں آتے۔ کیونکہ کردار یا تو ابتدائی مرحلے سے آخری مرحلے تک سپاٹ اور یک رخہ ہوتا ہے یا پھر کردار، کہانی میں رونما ہونے والی صورت حال کے مطابق تبدیل ہوتا ہے اور یہ تبدیلی نفسیاتی بنیادوں پر استوار ہوتی ہے جس میں ایک طرح کی flexibility ہوتی ہے۔ حالانکہ وزیر آغا بھی نفسیاتی تقلیب کو اہم قرار دیتے ہیں اس کے علی الرغم ان کے پروٹو ٹائپ والے معاملے سے کوئی خاص نتائج اخذ نہیں ہو پاتے۔ رائج زبان میں ہم ان کرداروں کا مطالعہ سپاٹ اور مدور کے نام سے کرتے ہیں۔

وزیر آغا کے مطابق منٹو کے نسوانی کردار بظاہر ایک باغی رویہ رکھتے ہیں جن میں پدرانہ بالادستی کے خلاف، احتجاج کی کئی صورتیں سامنے آتی ہیں لیکن اصلاً یہ کردار اپنی مخفی ساخت کے اعتبار سے اسی بنیادی خصلت سے معمور نظر آتے ہیں جس میں عورت، وفا شعار، پاکباز اور مامتا سے لبریز ہے۔

اس کے بعد جوگیندر پال کا افسانہ ''مہاجر'' اور ناول ''نادید'' کا تجزیہ کیا ہے۔ وزیر آغا نے کردار مہاجر کی بالائی ساخت کے پیش نظر اس کی اندرونی ساخت کا مطالعہ کمال مہارت سے کیا ہے جس سے افسانے کے بنیادی خدوخال تو واضح ہوتے ہیں، ساتھ ہی اس کی گہری ساخت میں پیوست کردار کے نفسیاتی عوامل کی بھی بھرپور توضیح ہو جاتی ہے۔ جوگندر پال نے نادید کا مطالعہ فکر و فن دونوں کو مدنظر رکھتے ہوئے کیا ہے۔ نابینا افراد کی نفسیات، ان کے حرکت و عمل میں حواسِ خمسہ کے عمل دخل کی نوعیت کو بڑی باریکی سے جانچا ہے: اس سے کئی علامتی پہلو بھی سامنے آ گئے ہیں، نیز دید و نادید کے مثبت و منفی رویوں کی عکاسی فکر انگیز طریقے سے کی گئی ہے لہٰذا ایک گھر کے افراد کی کہانی ہوتے ہوئے بھی، ناول کا اطلاق وسیع تناظر میں کیا جا سکتا ہے۔ ناول کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

"جوگندر پال کا ناول نادید پڑھتے ہوئے بار بار اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ اردو ناول میں پلاٹ، کہانی، صورتِ واقعہ اور معنوی سطح کی نقاب کشائی کے سلسلے میں یہ ایک منفرد کاوش ہے اور اردو ناول کی تاریخ میں اسے ہمیشہ ایک انوکھا اور فکر انگیز ناول قرار دیا جائے گا۔"

وزیر آغا نے غلام الثقلین نقوی کی تحریروں کو خواہ وہ افسانے ہوں یا ناول ''ایک گاؤں کی کہانی'' کوئی دیگر تخلیق کار سے اہم بتایا ہے، ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ گاؤں، دیہات کی نقشہ کشی میں پریم چند کے بعد سب سے

زیادہ اہمیت غلام الثقلین کو ملنا چاہیے۔ وہ ان کے افسانوں کے مطالعے میں صرف کردار کی پرکھ تک ہی محدود نہیں رہے بلکہ انھوں نے جاندار کے ساتھ غیر جاندار اشیا کی شمولیت کو افسانے کی تفہیم میں ایک نامیاتی کل کے طور پر پیش کیا ہے۔ اسی طرح ناول کا مطالعہ بھی موضوع اور طرزِ اظہار دونوں کی بنیاد پر کیا ہے اور اس کے پیش نظر اکثر مقامات پر غلام الثقلین نقوی کی توصیف میں رطب اللسان نظر آتے ہیں۔ وزیر آغا اپنی بات کو مستحکم بنانے کی غرض سے افسانے یا ناول سے کچھ اقتباسات پیش کر سکتے تھے تاکہ متن کے ان نمونوں کی بنیاد پر تنقید کی معروضیت اجاگر ہو سکے نیز توضیحی عوامل سامنے آسکیں، جس طرح ماقبل مضامین میں نظر آتا ہے۔

مضمون ''اشفاق احمد کے تین روپ'' میں ان کے تین روپوں (تلقین شاہ، بابا اور اشفاق احمد) کو افسانہ گڈریا کے مرکزی کردار ''داؤجی'' پر منطبق کیا گیا ہے۔

پت جھڑ میں خود کلامی، رشید امجد کا افسانوں کا مجموعہ ہے۔ جن میں ان کے اٹھارہ افسانے شامل ہیں۔ وزیر آغا نے اپنے مضمون ''رشید امجد...... پت جھڑ میں خود کلامی'' میں اسی مجموعے کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ تاہم ان کیا فسانوں ''تماشا عکس تماشا''، ''خواب آئینے''، ''بے ثمر عذاب''، ''دھند منظر میں رقص''، ''لاشیئیت کا آشوب'' کو اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے۔ اور باقی کے افسانوں میں موجود فنی بالیدگی پر مجموعی طور پر گفتگو کی ہے۔ روسی ہیئت پسندوں کے Defamiliarization کے طریقے سے استفادہ کرتے ہوئے وزیر آغا نے، رشید امجد کے افسانوں پر اس کا اطلاق کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''روسی ہیئت پسندوں نے Ostranenie کا نظریہ پیش کیا تھا جس کا مطلب تھا 'مظاہر کو نامانوس بنا کر یعنی defamiliarise کر کے پیش کرنا۔ کہانی اور افسانے میں یہی بنیادی فرق ہے کہ کہانی، واقعے یا کردار کو اسی طرح پیش کرتی ہے جس طرح وہ رونما ہوتا ہے جبکہ افسانہ متعین صورت حال میں 'مداخلت' کر کے واقعے کی فنی صورت گری کرتا اور اسے ایک انوکھا پن عطا کر دیتا ہے۔ ایک اچھا افسانہ نگار، خود کو محض کسی ایک واقعے یا کردار تک محدود نہیں رکھتا، وہ یہاں وہاں سے واقعات اور کرداروں کی قاشیں چن کر انھیں دوبارہ اس طور مربوط کرتا ہے کہ نہ صرف ایک نیا واقعہ یا کردار ابھرتا ہے بلکہ اس میں ایک ایسے عنصر کا بھی اضافہ ہو جاتا ہے جس سے کہانی نامانوس ہو کر افسانے میں ڈھل جاتی ہے۔ رشید امجد نے اپنے افسانوں میں یہ رویہ اختیار کیا ہے۔ جس کے نتیجے میں کہانی، معمول کی یک رنگی سے دامن چھڑا کر، غیر معمولی اور انوکھی ہو گئی ہے۔''

کہانی کے اسی نامانوس پن کو Defamiliarization سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ کہانی بیان کرنے کا یہ طریقہ کار زیادہ موثر اور اہم مانا جاتا ہے۔ وزیر آغا نے ان افسانوں کے مرکزی کردار ''میں'' کے ذریعے شناخت کے بحران اور شخصیت کے متضاد پہلوؤں کا جائزہ فکری و فنی حوالوں کے ساتھ خوبی سے کیا ہے۔

اردو افسانہ نگاری میں منشا یاد کے افسانے اپنے انوکھے بیان اور اظہار کے فکر انگیز طریقے پر مختلف

نوعیت کے حامل افسانے ہیں وہ کہانی کہنے کی اپنی ایک الگ راہ نکالتے ہیں۔وزیرآغا نے ان کے مجموعے ’’درخت آدمی‘‘ میں شامل افسانوں کی تفہیم وتعبیر پیش کی ہے جس سے کئی اہم معنوی امکانات سامنے آتے ہیں۔افسانے ’’درخت آدمی‘‘، ’’چیزیں اپنے تعلق سے پہچانی جاتی ہیں‘‘، ’’پنج کلیاں‘‘، ’’پھلوں سے لدی شاخ‘‘ وغیرہ کی اجتماعی ساخت میں موجود تنوعات کی بنیاد پر افسانوں کی بالائی اور زیریں سطح کو اس طرح کھنگالا ہے کہ کہانی وسیع تناظر کی متحمل نظر آتی ہے۔اور کوئی بھی اشیا یا جاندار، ماحول ومعاملات کی علامت کے طور پر اس طرح ابھرتے ہیں جس سے کہانی کا طرز وجود اپنی عمیق معنیاتی جہت کے ساتھ واضح ہوجاتا ہے۔نیز افسانے میں علامتی انداز سے تخلیق کیے گئے قدیم وجدید پیرایوں کو وزیرآغا کے تفہیمی رویے نے گہری معنویت عطا کی ہے۔جو وزیرآغا کی تنقیدی بصیرت اور متن کے اعماق میں غوطہ زن ہوکر تفہیم وتعبیر کے نایاب موتی تلاش کرنے کی عمدہ مثال ہے۔

خالدہ حسین اردو ادب کی ممتاز افسانہ نگار ہیں۔جن کے افسانے فکری وفنی، علامتی اور نفسیاتی اعتبار سے ٹھوس اور معنی خیز ہیں۔وزیرآغا نے خالدہ حسین کے افسانوں کا مجموعہ دروازہ میں شامل افسانوں کا تجزیہ موضوعی اعتبار سے کیا ہے۔اور ان کے افسانوں کی خارجی اور داخلی دنیاؤں کی امتزاجی کیفیت سے ان کے فنی کمال کا پتا لگایا ہے۔افسانوں میں موجود علامتی مناظر یا اشیا کے توسط سے تخلیق کی شعوری اور لاشعوری کاوشوں کو ایک صورت عطا کی ہے جس سے افسانے کی معنویت کا اندازہ ہوتا ہے۔تاہم ’’دروازے‘‘ کے افسانوں پر مزید مدلل مباحث قائم کیے جاسکتے تھے جس سے ان کی فکر وفنی پہلوؤں کی تفہیم وضاحت کے ساتھ ہوسکتی تھی۔اور قاری وزیرآغا کے تنقیدی فہم سے مزید اکتسابِ فیض کرسکتا تھا۔

بہرحال، اس کتاب میں شامل تمام مضامین فکشن کی قرأت کو محض روایتی نقطۂ نظر سے دیکھنے کے بجائے ایک نئے زاویے سے پرکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔یہ مضامین نہ صرف بیانیہ، کردار، اسلوب اور ساخت کو نئے تناظر میں دیکھتے ہیں بلکہ جدید تنقیدی اصطلاحات اور مخصوص لفظیات کا استعمال بھی نمایاں ہے۔ان اصطلاحات کے ذریعے وزیرآغا نے متون کی گہرائی میں اترنے، ان کے پوشیدہ معانی کو دریافت کرنے اور ان میں موجود فکری وجمالیاتی پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔

وزیرآغا کے اس تنقیدی طریقۂ کار کو اگرچہ مکمل طور پر انوکھا یا بے مثال نہیں کہا جاسکتا، تاہم اس میں ندرت ضرور ہے۔وہ متن سے اس انداز میں مکالمہ کرتے ہیں کہ قاری کو محض کہانی کی سطح پر رکنے کے بجائے اس کے تہہ دار معانی تک رسائی حاصل ہوتی ہے۔یوں یہ مضامین نہ صرف فکشن کے نئے معنوی امکانات کو کھولتے ہیں بلکہ اردو تنقید میں ایک فکری تازگی کا احساس بھی دلاتے ہیں۔

**حواشی:**

https://archive.org/details/20220122_20220122_0704/page/n47/mode/4up?view=theater، ص37

عمر فرحت

# وزیر آغا کی تنقیدی جمالیات

ڈاکٹر وزیر آغا (۱۸ مئی ۱۹۲۲ء۔ ۷ ستمبر ۲۰۱۰ء) اردو زبان کے نامور نقاد، انشائیہ نگار، شاعر، محقق اور اقبال و غالب شناس تھے۔ انھوں نے اردو میں سماج، اسطور، تاریخ اور فنونِ لطیفہ کے علاوہ حیاتیات اور تنقیدی تھیوری کے حوالے سے تخلیقی عمل کی وضاحت کی۔ انھوں نے مغرب میں پروان چڑھنے والی تنقیدی تھیوریوں کو نہ صرف اردو میں متعارف کرایا بلکہ مغربی ناقدین کی آرا کا محاسبہ کرتے ہوئے نظری اور عملی تنقید کے اعلیٰ نمونے اردو زبان و ادب کو عطا کیے۔ انھوں نے اردو تنقید کو فکری وسعت اور جمالیاتی گہرائی کے گوہر آبدار سے نوازا۔ انھوں نے روشِ عام کے خلاف بغاوت کا علم اٹھایا اور اردو ادب میں جدید مغربی رجحانات اور مشرقی جمالیات کو باہم آمیز کیا۔ وزیر آغا کی تنقیدی کائنات کا دائرۂ کار تخلیق کے تجربے تک محدود نہیں ہے بلکہ یہ ادب پارے کی فلسفیانہ، جمالیاتی اور تخلیقی جہات کو جامع فکری صورت میں پیش کرتی ہے۔ ان کا تنقیدی اسلوب بذاتِ خود ایک نئے تنقیدی شعور کا پیش خیمہ ہے۔

وزیر آغا کی تنقید کا سب سے نمایاں وصف ان کا جمالیاتی شعور ہے۔ ان کے ہاں ادب محض سماجی یا تاریخی دستاویز کی صورت اختیار کرنے کی بجائے ایک تخلیقی اور جمالیاتی تجربے کی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ادب کی اصل روح، قاری پر اس کے اثرات اور جمالیاتی خوب صورتی میں مضمر ہے۔ اس سلسلے میں وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''اصل بات یہ ہے کہ تنقید کو بیک وقت دو باتوں کا مظہر ہونا چاہیے، یعنی وہ تخلیق کی پراسراریت کو چھونے پر بھی قادر ہو اور اپنے اس انوکھے تجربے کو ایک وسیع تر تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی صلاحیت سے بہرہ ور ہو۔''

شاعری کی جمالیات نہ صرف قاری کے تخیل کو مہمیز کرتی ہے بلکہ اسے زندگی کے بحرِ بے کراں میں غوطہ زن ہو کر جمالیاتی موتی کشید کرنے کی راہ دکھاتی ہے۔ ان کے ہاں تخیل، قاری کو حقیقت سے بلند تر ہو کر ان دیکھے جہانوں کی سیر کراتا ہے اور قاری ماورائے حقیقت تک رسائی پاتا ہے۔

وزیر آغا کی تنقیدی جمالیات میں مشرقی فلسفے اور تصوف کا رنگ بہت گہرا ہے۔ وہ اپنے تنقیدی جہان کو فرد کی داخلی دنیا، روحانی تجربات اور کائناتی شعور سے ہم آہنگ کرتے ہیں۔ وہ ادب کو محض الفاظ کا گورکھ

دھندہ بنانے کی بجائے روحانی مکاشفے کا ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ وہ انسان اور کائنات کے باہمی رشتے میں ہم آہنگی پر زور دیتے ہوئے ادب کو کائناتی وحدت کا آئینہ قرار دیتے ہیں۔ ان کے یاں مشرقی اور مغربی تنقید کا امتزاج ملتا ہے۔ لیکن وہ مغربی جمالیاتی اصولوں، فلسفیانہ موشگافیوں اور تنقیدی نظریات کو من وعن اور مکمل طور پر قبول کرنے کی بجائے مشرقی سانچے میں ڈھال کر پیش کرتے ہیں اور مغربی ناقدین کی تنقید پر سوالات اٹھاتے ہیں۔

وزیر آغا تنقید کے طے شدہ اصولوں کی بھول بھلیوں میں بھٹکنے کی بجائے تنقید کو تخلیقی تنقید کے رنگوں سے آمیز کرتے ہیں۔ وہ اپنی تنقیدی قوسِ قزح کو تخلیق کار کی نفسیات، اس کے شعور ولاشعور اور تخلیقی عمل کے من جملہ پہلوؤں کو سامنے رکھ کر تخلیق کرتے ہیں۔ اس لیے ان کی تنقید محض تنقید نہیں رہتی بلکہ تخلیقی تنقید کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تخلیقی، فکری اور تنقیدی کتب کا ذخیرہ بہت وسیع ہے۔ ان کے نظامِ فکر تک رسائی ان کی درج ذیل تنقیدی تصانیف کے مطالعہ سے ممکن ہے:

اردو ادب میں طنز و مزاح (۱۹۵۸ء)، نظم جدید کی کروٹیں (۱۹۶۳ء)، اردو شاعری کا مزاج (۱۹۶۵ء)، تنقید اور احتساب (۱۹۶۸۰ء)، تخلیقی عمل (۱۹۷۰ء)، نئے تناظر (۱۹۷۹ء)، تصوراتِ عشق وخرد: اقبال کی نظر میں (۱۹۷۷ء)، مغرب میں نئی تنقید کی تحریک (۱۹۸۸ء)، تنقید اور مجلسی تنقید (۱۹۸۹ء)، تنقید اور جدید اردو تنقید (۱۹۸۹ء)، غالب کا ذوقِ تماشا (۱۹۹۷ء)، معنی اور تناظر (۱۹۹۸ء)، مجید امجد کی داستانِ محبت (۲۰۱۱ء)، امتزاجی تنقید کا سائنسی اور فکری تناظر (۲۰۰۷ء)، تنقیدی تھیوری کے سوسال (۲۰۱۲ء)

ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ وزیر آغا کا شمار ان جدید ناقدین میں ہوتا ہے جنھوں نے تنقید کو محض تجزیاتی عمل کے طور پر برتنے کی بجائے فکری، تخلیقی، جمالیاتی، نفسیاتی اور سماجی تجربہ قرار دیا ہے۔ وہ جہاں جدید تھیوری نظریات کے علمبردار تھے، وہاں انھوں نے اپنی تحریروں میں جدید مغربی نظریات کو اردو ادب کے تناظر میں سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ جدید مغربی تنقید بیسویں صدی میں پروان چڑھی جس کے اثرات اردو ادب پر بھی مرتب ہوئے۔ وزیر آغا نے ان نظریات کو اپنی تنقید کا حصہ بنایا۔ ۱۹۳۵ء میں جب ترقی پسندی کا آغاز ہوا تو یہ رویہ عروج پر تھا کہ ادب کو اشتراکی انقلاب لانے کے لیے بروئے کار لانا چاہیے۔ ترقی پسندی میں ادب کا تعلق زندگی اور سماج سے جوڑنے اور سماجی مسائل کی ترجمانی کو اہمیت دی گئی۔ لیکن وزیر آغا کے مطابق:

> ''کسی ادب پارے کو قبول یا مسترد کرتے وقت مارکسی نظریات کو مشعل راہ بنانا ضروری نہیں بلکہ ادب پارے کو سب سے پہلے ادب کی میزان پر تولا جائے۔''

ان کا خیال ہے کہ جب ترقی پسند تحریک کو سیاسی مقاصد کے لیے استعمال کیا گیا تو یہ بطور ادبی تحریک اپنے مقاصد حاصل کرنے میں کامیاب نہ ہوسکی۔ یہ تحریک جدیدیت کی ہمہ گیر تحریک سے ہی پھوٹی تھی لیکن ادبی غذا کی کمی کی وجہ سے مرجھا کر رہ گئی۔ ترقی پسند تحریک کے زوال کے ساتھ ہی ''جدیدیت'' ادب کی آبیاری کا

فریضہ سرانجام دینے لگی۔ جدیدیت کی سب سے بڑی وجہ نئے افکار، تصورات، ایجادات اور معاشرتی تغیرات اوران کے فوری اثرات ہیں۔ اردو میں سب جدیدیت کو مختلف نقطہ ہائے نظر سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی جاتی رہی ہے۔ اس لیے اسے کسی مخصوص تعریف میں قید کرنا ممکن نہیں ہے۔ یوں سمجھیے کہ جدیدیت ایک خاص اندازِ نظر ہے جو روایت کی نفی کرتا ہے۔ یہ وہ اندازِ نظر ہے جو عہدِ حاضر کے تقاضوں سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہو اور قدامت پرستی کا انکاری ہو۔ وزیر آغا جدید اردو تنقید کو افقی اور عمودی تناظرات میں تقسیم کرتے ہیں۔ ان کے مطابق جدید اردو تنقید کا افقی تناظر ادب کی تخلیق کے لیے تاریخی، عصری اور سماجی پہلوؤں سے تشکیل پاتا ہے۔ ان کے مطابق تنقید کی یہ جہت ادب کو اپنے عہد سے نہ صرف منسلک کرتی ہے بلکہ اس سے ماورا بھی ہے۔ جب کہ ادب کے عمودی تناظر میں وہ ادب کی تخلیق کو ذات سے انسلاک قرار دیتے ہیں یعنی ادب کی تخلیق کے لیے وہ باہر کی بجائے اندر کے سفر کو اہمیت دیتے ہیں۔ وزیر آغا کے خیال میں جدید اردو تنقید کا عمودی تناظر، افقی تناظر سے زیادہ قدیم ہے اور یہ برصغیر کی قدیم روحانی و مذہبی واردات کا حصہ ہے۔ جدید ادب کی معنویت خارج کی بجائے باطن کے توسط سے قائم ہوتی ہے۔ اگر ادب کی تخلیق، کسی خاص مقصد کے تحت کی جائے تو مقصد کے حصول کے بعد ادب اپنی افادیت اور معنویت کھو بیٹھتا ہے۔ لیکن جدید ادب کی تخلیق کے لیے باطن کے تجربے کے کرب سے گزرنا پڑتا ہے۔ اس لیے جدیدیت اپنے عہد سے وابستہ ہونے کے باوجود زمان و مکان کی حدود و قیود سے ماورا ہے۔ جدید تخلیق کار شعور، لاشعور اور اجتماعی لاشعور سے استفادہ کرتے ہیں۔ ناقدین کے مطابق جدیدیت کا دور ۱۹۶۰ء سے ۱۹۸۰ء تک رہا۔ جدیدیت نے ادب کی خوب آبیاری کی اور جب ادب کو سیراب کرنے کی قوت ختم ہوگئی تو یہ تحریک زوال کا شکار ہوگئی اور اس کی جگہ مابعد جدیدیت نے لے لی۔ لیکن وزیر آغا کا خیال ہے کہ جدیدیت ہر دور میں موجود ہوتی ہے اور اس میں تغیر و قوع پذیر ہوتا ہے اور یہ عمل ہمیشہ جاری و ساری رہتا ہے۔

مابعد جدیدیت بھی مغرب کی اختراع ہے جس نے اردو ادب پر اپنے اثرات مرتب کیے۔ مابعد جدیدیت کے معانی و مفاہیم کا تعین ممکن نہیں ہے۔ یہ ایسی صورت حال یا تھیوری ہے جو ان نظریات و افکار کو موضوع بحث بناتی ہے، جو جدیدیت کے بعد رونما ہوئے اور تا حال ہو رہے ہیں۔ ادب، آرٹ، موسیقی، فنِ تعمیر، سیاست، معاشیات، عمرانیات، سماجیات، مذہب اور فیشن جیسے متنوع موضوعات مابعد جدید ڈسکورس میں شامل ہیں۔ مابعد جدیدیت تکثیریت، تنوع، مجموعی ثقافتی صورت حال، لامرکزیت، چھوٹے اور مقامی بیانیوں پر زور اور فکری پابندی کی نفی کرتی ہے۔ مابعد جدید مباحث کا آغاز ۱۹۸۰ء کی دہائی میں ہوا۔ مابعد جدیدیت میں ساختیات (Structuralism)، پس ساختیات (Post Structuralism)، ردِ تشکیل (Deconstruction) جیسے مباحث شامل ہیں۔ ڈی سوسئیر نے اپنے لسانی ماڈل سے زبان کا ایک نیا تصور پیش کیا جس نے قدیم تصورِ زبان کو رد کر دیا۔

اس کے مطابق زبان چیزوں کو نام دینے والا نظام بالکل نہیں ہے بلکہ اشیا کی معنی خیزی نشانات کے سسٹم (Sign System) کی وجہ سے ممکن ہے جو باہم ارتباط اور تضادات کے رشتوں سے منسلک ہے۔ ساختیاتی فکر کو جیک سن، نوم چومسکی، جوتھن کلر اور نارتھ روپ فرائی نے پروان چڑھایا۔ ساختیاتی فکر معنی کی وحدانیت پر زور دیتی ہے۔ ساختیاتی فکر کے ساتھ قاری اساس تنقید کو فروغ ملا۔ اس زاویۂ نظر کے مطابق ادبی مطالعات میں قاری اور قرأت کے تفاعل کو مرکزی اہمیت ملی اور معنویت کی تشکیل کے لیے قاری کو مقتدر حیثیت تفویض ہوئی۔ اس کے ساتھ ہی ساختیاتی فکر کی جڑوں کو پس ساختیاتی تصورات نے ہلا کر رکھ دیا۔ پس ساختیاتی فکر معنی کی تکثیریت کا فلسفہ ہے۔ یہ قاری کو متن (Text) کے لامحدود معانی کی راہ دکھاتا ہے۔ ژاک دریدا نے ردتشکیل Deconstruction کے ذریعے قاری کو معانی کے بحرِ بے کراں میں غوطہ زن ہونے کی دعوت دی۔ یہ معنی کو رد کرتے چلے جانے کا فلسفہ ہے۔ یہ ادبی تخلیق کے باطن میں کارفرما نظام یا ساخت، جو نظر آتی محسوس ہوتی ہے، اسے گورکھ دھندہ بنا دیتی ہے۔ جب Deconstruction نے اس ساخت کو ہی Deconstruct کر دیا ہے جس پر جملہ تنقیدی زاویے پہلے ہی عمل پیرا تھے تو وہ تنقیدی زاویے بھی خود بخود Deconstruct ہو گئے۔ دراصل تنقیدی زاویے یا نظریے ادب فہمی کے ذرائع ہیں، اس لیے Deconstruction بھی ایک ایسا ہی زاویہ نگاہ ہے۔ وزیر آغا اس مغربی تنقیدی اندازِ فکر کی اندھی تقلید کرنے کی بجائے اس کا محاسبہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''میرا اپنا خیال یہ ہے کہ ڈی کنسٹرکشن کا نظریہ کوئی حتمی یا آخری نظریہ نہیں، یہ ادراکِ حقیقت میں محض ایک درمیانی مرحلہ ہے۔''

وزیر آغا مابعد جدیدیت کے دور کو ایک وسیع تر منظرنامے کی صورت میں دیکھنے کی ضرورت پر زور دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں جدیدیت، ہائی ماڈرن ازم، ساخت شکنی (Deconstruction) اور دوسرے نظریات نے باہم مل کر ایسی تھیوری کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے جو امتزاجی کہلانے کی مستحق ہے۔ یعنی وہ مابعد جدیدیت کی تکثیریت کو انتشار کی بجائے امتزاج کی صورت میں دیکھنے کے خواہاں ہیں۔ بقول وزیر آغا:

> ''یہ سارا منظر جس میں ساختیات، نشانیات، آلتھیوسوی مارکسیت، فوکو کے نظریات، لاکانی نفسیات اور پس ساختیات کے دیگر زاویے باہم آمیز ہو رہے ہیں، اسے مابعد جدیدیت کا نام نہیں دینا چاہیے۔''

وزیر آغا اس تنقیدی جمالیات کو امتزاجی تنقید سے موسوم کرنے پر اصرار کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں امتزاجی تنقید ہی وہ تنقید ہے جو جملہ ہائے نظریات کو اپنے دامن میں سمیٹ سکتی ہے۔ یہ وہ آفاقی زاویۂ نظر ہے جو نقد الادب کے تمام نقطہ ہائے نظر سے استفادے پر یقین رکھتا ہے۔ اس میں ہر زمانے کا تناظر شامل ہو کر، اس کا حصہ بن جاتا ہے۔ اس لیے وزیر آغا مابعد جدیدیت کو امتزاجی تنقید سے ہم رشتہ کرنے کی ضرورت پر زور

دیتے ہیں۔ان کے مطابق امتزاجی تنقید آفاقی ہے جس میں نئی تنقید، ساختیات، اور مابعد جدیدیت محض مختلف مراحل ہیں۔ مابعد جدیدیت کے بعد پیدا ہونے والی صورت حال بھی امتزاجی تنقید کے سفر میں ایک مرحلہ ہوگی۔وزیر آغا کا شماران منفرد ناقدین میں ہوتا ہے جو تنقیدادب کا رشتہ زندگی اور کائنات سے جوڑتے ہیں۔وہ حیات و کائنات میں غور وفکر کی دعوت دیتے ہیں۔ان کی تنقیدی بصیرت کے حوالے سے رفیق سندیلوی لکھتے ہیں:

> ''وزیر آغا نے ہر دور میں مغرب سے درآمد شدہ تھیوریوں اور تنقیدی نظریات کا عمیق نگاہی سے مطالعہ کیا ہے مگر انھیں من وعن قبول نہیں کیا۔ دانش مغرب نے ان کی دستگیری تو کی ہے مگران پر اپنا تحکم نہیں جتا سکی۔''

وزیر آغا کی تنقیدی فکر نے جہاں اردو ادب میں نئی جہات کو متعارف کرایا ہے، وہاں ان کے نظریات اور طریقِ کار پر مختلف ناقدین نے اعتراضات بھی اٹھائے ہیں۔مثلاً وزیر آغا کے تنقیدی اسلوب میں فلسفیانہ اور مجرد تصورات کی بھرمار سے عام قاری کے لیے پیچیدگی پیدا ہوگئی ہے اور ان کے نظریات نا قابلِ فہم ہو جاتے ہیں تو اس ضمن میں عرض ہے کہ ان کے پیش نظر ادب کے عام پہلوؤں کا بیان نہیں ہے بلکہ وہ ادبی تخلیق کے فلسفے اور جمالیات کو اجاگر کرتے ہوئے ادب پارے کی گہرائی میں اترتے ہیں۔اس لیے عام قاری تو متاثر ہوگا ہی لیکن ادب کے سنجیدہ قارئین کے لیے غور وفکر کے در کھلتے چلے جاتے ہیں۔

ایک اور اعتراض یہ بھی کیا جاتا ہے کہ وزیر آغا تخلیقیت اور جمالیات پر اس قدر زور دیتے ہیں کہ سماجی حقیقتیں اور طبقاتی کشمکش جیسے موضوعات نظر انداز ہو جاتے ہیں۔یاد رہے کہ وزیر آغا ادبی تنقید کو سماجی اور تاریخی حقیقتوں کی قید میں بند رکھنے کی بجائے ایک تخلیقی تجربے کے طور پر پیش کرتے ہیں جس کا اصل مقصد انسانی شعور کو بلند کرنا اور زندگی کی حقیقتوں تک رسائی ہے۔بعض ناقدین کے خیال میں وزیر آغا کی نفسیاتی تنقید میں فرائیڈ اور ینگ کے نظریات سطحی ہیں اور انھوں نے ان کے فلسفیانہ پہلوؤں سے صرفِ نظر کیا ہے۔بادی النظر دیکھا جائے تو یہ بات درست معلوم ہوتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ وزیر آغا نے نفسیاتی تنقید اور اس کے اصولوں کو تخلیقی اور جمالیاتی انداز میں پیش کیا ہے۔ان کا مقصد فلسفیانہ مباحث میں الجھنا نہیں بلکہ تفہیم ادب میں نفسیاتی نظریات کا استعمال ہے۔انھوں نے ادب کو ایک وسیع اور متحرک حقیقت کے طور پر پیش کیا ہے جس میں فرد، معاشرتی حقیقت، نفسیات اور زبان کے کردار پر سوالات اٹھائے ہیں۔اس طرح انھوں نے تنقیدِ ادب کو ایک نئے ذائقے سے آشنا کیا ہے۔ان کی تنقیدی فہم پر ڈاکٹر وہاب اشرفی کہتے ہیں:

> ''وزیر آغا مابعد جدیدیت اور اس کے اطراف سے آشنا رہنے اور آشنا کرنے والوں میں ایک اہم نام ہے۔ان کے تنقیدی عوامل سے دنیا آگاہ ہے۔''

وزیر آغا کی تنقیدی بصیرت نے فکر و دانش اور ثقافتی و سماجی تناظر پر گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔انھوں نے

جدید مغربی فکر کو اپنی روایات کے تناظر میں قبول کرنے کی ضرورت پر زور دیا ہے۔ کوئی نظریہ یا فکر آفاقی نہیں ہوتی، گزرتے وقت کے ساتھ ساتھ اس میں تغیر وقوع پذیر ہوتا رہتا ہے۔ ہر بات پر سوال اٹھایا جاتا ہے اور اس سوال پر بھی سوال اٹھایا جا سکتا ہے۔ اس لیے انھوں نے جدت اور اختراع پسندی کے ذریعے روایت کا انکار کیا اور نئی شعریات کا بیج بویا۔ وزیر آغا نے ہر تنقیدی فکر کو دیگر نظریات و افکار کے متوازی رکھ کر اس کی بنیادی بصیرتوں پر گفتگو کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تنقیدی نظریات کی تمام چھوٹی بڑی بحثوں میں الجھنے کی بجائے مرکزی اور بنیادی نوعیت کے سوالات سے سروکار رکھتے ہیں جو زیر مطالعہ نظریے میں کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ بلاشبہ وزیر آغا کی تنقیدی انفرادیت نے تنقید کی نئی جمالیات کو متعارف کرایا ہے جو ادب کے قاری کے لیے رہبر و راہنما ہے۔

☆☆☆

''ڈاکٹر وزیر آغا کی تنقیدی تحریروں سے میری عمر کے بیشتر نقادوں نے لکھنا سیکھا ہے۔ ان کی تنقید نصف صدی پر چھائی ہوئی ہے۔ وہ تنقید کے قدیم اور جدید عالمی رجحانات سے ہمیشہ باخبر رہے ہیں مگر ان کی تقلید کرنے کے بجائے اپنے وطن کے ادب اور اس کے پس منظر سے آگاہی کے سبب وہ ایک منفرد اور معتبر نقاد کے طور پر جانے اور مانے گئے ہیں۔ وہ اس لحاظ سے بھی بڑی اہمیت کے حامل ہیں کہ نظری اور عملی تنقید پر یکساں مہارت رکھتے ہیں۔ بطور شاعر انھیں مقابلتاً نظر انداز کیا گیا ہے لیکن معاصر شعرا کی ایک بہت مختصر فہرست بنائی جائے تب بھی ان کا نام اس میں شامل ہونا چاہیے۔

ان کا مطالعہ اور ادبی ذوق، شک اور شبہے سے بالا ہے۔ ان کی ادبی زندگی کی کامیابیاں اہل ادب کے لیے مشعل راہ کی حیثیت رکھتی ہیں۔''

— خواجہ محمد زکریا

معاذ احمد

# اردو شاعری کا مزاج

وزیر آغا کی کتاب ''اردو شاعری کا مزاج'' پہلی بار مئی ۱۹۶۵ء میں شائع ہوئی۔ میرے اس مطالعے میں 'سیمانت پرکاشن' دریا گنج، نئی دہلی سے شائع شدہ ۲۰۰۰ء کا ہندوستانی ایڈیشن ہے۔ اردو شاعری کا تہذیبی مطالعات کی روایت میں اس کتاب کو اساسی حیثیت حاصل ہے۔ نصف صدی سے زائد عرصہ گذرنے کے بعد بھی کسی کتاب کا موضوعِ بحث رہنا اس کی زندگی کی دلیل ہے۔ اِدھر چند برسوں میں تہذیبی مطالعات کی جو روایت اردو ادب میں شروع ہوئی ہے، نہ صرف ان کی نوعیت مختلف ہے بلکہ ان میں توازن کی کمی کے ساتھ ایک انتشار بھی رہا ہے۔ جیلانی کامران نے تفہیمِ غالبؔ کے لیے تاریخی مقدمات کو حوالہ بنایا جب کہ گوپی چند نارنگ نے کلامِ غالبؔ کو بودھ، جین اور سناتن دھرم کے تہذیبی عناصر سے وابستہ کرنے کی کوشش کی۔ لیکن ''اردو شاعری کا مزاج'' نے جو تہذیبی مباحث قائم کیے اس کی معنویت تو بامعنی رہی لیکن اس کا سفر ابھی باقی ہے۔ یہ بات میں نے اس لیے کہی ہے کیوں کہ نصف صدی کے عرصے میں اس کتاب نے اتنے مباحث معرضِ وجود میں لائے اور اردو تنقید کے دھارے کو ایک نئی سمت سے آشنا کیا۔ ادب کو اجتماعی انسانی تجربات کا اظہار قرار دیا۔ اردو تنقید کو کشادہ نظری کی اس فکری بلندی سے روشناس کرایا جہاں تخلیق، تخلیق کار اور قاری ایک نامیاتی کل کی طرح نظر آتے ہیں۔ امتزاجی نظریہ سازی کا نظریہ ہی اس کتاب کی روح ہے۔ اس کتاب کا کینوس گرچہ بہت وسیع ہے تاہم وزیر آغا نے صدیوں پر محیط تاریخی حوالوں کو ارضی بنیادوں پر استوار کیا ہے۔ دھرتی کے اس لمس میں تہذیب و ثقافت کا ایک ایسا تناظر اُبھر کر سامنے آتا ہے جس کی تفہیم ''اردو شاعری کا مزاج'' کہلاتی ہے۔ یہ کتاب دو حصوں پر مشتمل ہے جن میں تین۔ تین باب ہیں۔ پہلے حصّے میں ''ثنویت کے چند روپ''، ''ین اور یانگ'' اور ''دو تہذیبوں کی آویزش'' ہے۔ یہ حصہ اردو شاعری کے ثقافتی پس منظر کے بیانیہ پر مشتمل ہے۔ یاں یوں کہہ لیجیے کہ وزیر آغا نے اپنے اجتہادی موقف کے لیے اس میں زمین تیار کی ہے۔ دوسرا حصہ ''اردو گیت''، ''اردو غزل'' اور ''اردو نظم'' پر مشتمل ہے۔ وزیر آغا نے اصنافِ سخن کے مزاج کے تعین کے لیے جو طریقۂ کار اختیار کیا ہے، اُس کی رو سے یہ کتاب بنیادی طور پر عملی تنقید سے تعلق رکھتی ہے۔ اردو شاعری کے مزاج پر بلراج کومل کا تبصرہ بھی ہے جو ''شب خون'' میں شائع ہوا تھا اور ان کی کتاب ''ادب کی تلاش'' میں شامل ہے۔ اس تبصرے کی خاص بات یہ ہے کہ اس میں بلراج کومل نے کتاب کے تین انفرادی نکات کی جانب اشارہ کیا تھا۔ وہ لکھتے ہیں:

''اردو تنقید اور اردو نقادوں کا کل تنقیدی سرمایہ چھوٹے چھوٹے مضامین پر مشتمل ہے......وزیر آغا کی کتاب ان نحیف کوششوں کے مقابلے میں ایک بہت بڑی کاوش ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ ''اردو شاعری کا مزاج'' اردو زبان کی اُن دو ایک کتابوں میں سے ہے جن میں آغاز سے انجام تک ایک مسلسل عالمانہ اور سنجیدہ استدلال کارفرما ہے۔ تیسرا پہلو یہ ہے کہ ''اردو شاعری کا مزاج'' اس برصغیر کے تاریخی، ثقافتی اور جغرافیائی عناصر کو زندہ اور متحرک حقیقتوں کی صورت میں تسلیم کرتی ہے۔''

(بلراج کومل، ''ادب کی تلاش''۔ص۔۱۸۶۔۱۸۵، نظامی پریس لکھنؤ۔۱۹۸۵ء)

اس میں شک نہیں کہ اس کتاب نے اردو تنقید میں ادب کو تہذیبی اور ثقافتی زندگی کے پس منظر میں پرکھنے کی بنیاد ڈالی ہے۔ نظریاتی مباحث کا یہ وسیع تر کینوس ہے۔ جہاں وزیر آغا نے ایک ممکنہ وسعت کو ''اردو شاعری کا مزاج'' میں سمیٹ دیا ہے۔ ان کا تنقیدی موقف کسی ایک سمت میں سفر نہیں کرتا ہے بلکہ ان کا ہر خیال اپنی بصیرت کے لیے زاویہ خود وضع کر لیتا ہے۔ ''اردو شاعری کا مزاج'' میں انھوں نے جو تھیسس قائم کی ہے اس کی بنیاد کسی اکہرے خیال کی پابند نہیں ہے۔ اس میں نفسیات، عمرانیات، مذہبیات اور کسی قدر انتھروپالوجی وغیرہ علوم سے اکتساب نظر آتا ہے۔ بلراج کومل کو اگر تاریخی وثقافتی اور جغرافیائی عناصر ''اردو شاعری کا مزاج'' میں زندہ اور متحرک حقیقتوں کی صورت میں نظر آتے ہیں تو یہ کوئی چونکنے کی بات نہیں ہے۔ اس لیے کہ اس کتاب کا خمیر ہی انہی زندہ حقیقتوں پر استوار ہے۔ تاریخی، ثقافتی اور جغرافیائی پس منظر میں اردو شاعری کو دیکھنے کا خیال پہلے پہل امداد امام آثر کی کتاب ''کاشف الحقائق'' میں نظر آتا ہے اور وزیر آغا نے جسے اردو شاعری کا تہذیبی و ثقافتی پس منظر کہا ہے۔ امداد امام آثر نے ''کاشف الحقائق'' میں ''اہلِ عرب کی شاعری، ملک عرب اور اس کے صوبے، کیفیت ملک عرب، اہلِ عرب کا بیان، عرب کی شاعری قبل بعثت'' کے تحت ثقافتی مباحث قائم کیے ہیں۔

وزیر آغا نے اردو شاعری کو اسی کے ثقافتی ماحول سے دریافت کر کے امداد امام آثر کے خیال کو عملی صورت بھی دی اور ایک قدم آگے بھی بڑھایا ہے۔ وزیر آغا اپنی کتاب ''تنقید اور جدید اردو تنقید'' میں لکھتے ہیں:

''اسی طرح امداد امام اثر نے ''کاشف الحقائق'' میں یہ موقف اختیار کیا کہ اردو شاعری نے زیادہ تر فارسی شاعری کا تتبع کیا ہے۔ حالاں کہ اپنے ملک سے وابستگی کا یہ تقاضا تھا کہ وہ سنسکرت کی شاعری کا انداز پیدا کرتی۔ ان کا یہ بھی خیال تھا کہ اگر اردو سنسکرت اور دیگر علاقائی زبانوں سے منسلک ہو پاتی تو سرزمینِ وطن سے اس کا رشتہ اُبھر آتا اور اسی وسیلے سے وہ ناٹک کو بھی اپنا لیتی۔ اس سلسلے میں امداد امام اثر کی سب سے بڑی عطا ان کا یہ تنقیدی اشارہ ہے کہ ''ہر صنف ایک تقاضائے خاص ہے، ضرور کوئی امر ایسا ہے کہ ہر صنف

کے برتنے میں شاعر کو اس کا ملحوظ رکھنا واجبات سے ہے۔امداد امام اثر نے اس نکتے کو آگے
نہیں بڑھایا، ورنہ وہ اصنافِ شعر کے ''مزاج'' کو دریافت کرنے کی اس بحث کا آغاز کرنے
والوں میں شمار ہوتے جو اُن سے کم و بیش ستر برس بعد ''اردو شاعری کا مزاج'' میں اُبھری۔''

(وزیر آغا۔''تنقید اور جدید اردو تنقید''ص۔۱۷۹۔۱۷۸۔مکتبہ جامعہ،نئی دہلی۔ایڈیشن:دسمبر ۱۹۸۹ء)

امداد امام آثر تقاضائے ملکی کے تحت ہی اردو شاعری کو سنسکرت شاعری کا تتبع کرنے کو کہتے ہیں۔اس لیے کہ اس کے وسیلے سے ناٹک بھی اردو شاعری میں راہ پالیتا۔امداد امام آثر کو فارسی کا تتبع اور ناٹک کی شمولیت نہ ہونے کا احساس ہے لیکن ہر صنف کا ایک تقاضائے خاص کہہ کر انھوں نے ان تمام سوالات پر قدغن لگا دیا جو اردو شاعری کے متعدد اصناف کے ضمن میں کیا جاتا ہے۔یہ ایسا نکتہ تھا جس نے وزیر آغا کو اردو شاعری کا مزاج پرکھنے کے لیے روشنی فراہم کردی، جس کی عملی صورت یہ کتاب ہے۔''اردو شاعری کا مزاج'' اور ''کاشف الحقائق'' کے درمیان تقریباً ستر سال کا زمانہ فصل ہے۔اس طویل عرصے کے بعد ''کاشف الحقائق'' میں ایک نئے نکتے کی دریافت وزیر آغا کے مطالعے کی سنجیدگی کو ظاہر کرتی ہے۔ان کی اساسی اور نظریاتی فکر کا معاملہ یہ ہے کہ تنقید کے بعد فن پارے کے نیم اور مدھم گوشے بھی لَو دینے لگتے ہیں۔اس کی مثال ''کاشف الحقائق'' کا وہ تاریخی حصہ ہے جس کی وجہ سے انھیں اصناف کے شعری مزاج کی دریافت کا خیال آیا۔یہ ایک نیا زاویہ تھا جس نے وزیر آغا کو ''کاشف الحقائق'' سے فکری طور پر وابستہ کردیا۔اس کتاب نے نہ صرف اردو شاعری پر کیے گئے ان اعتراضات کا جواب دیا ہے کہ اس کی جڑیں برِصغیر میں نہیں ہیں۔خود امداد امام آثر نے بھی فارسی تتبع کا ذکر کیا ہے۔لیکن وزیر آغا نے انسانی معاشرے کی آویزش میں تہذیبی سیاق کو جس طرح سے ڈھونڈ نکالا ہے وہ لائقِ ستائش ہے۔ثقافتی سیاق میں امداد امام آثر کو اوّلیت حاصل ہے تاہم وزیر آغا نے زمین، زراعت اور جنگل کو جس طرح سے ثقافت کے ساتھ وابستہ کیا ہے، اس میں ارضی و نظری بنیادوں کا گہرا رشتہ ہے۔ثقافتی فکر کے سیاق میں ''کاشف الحقائق'' اور ''اردو شاعری کا مزاج'' ہم آہنگ ہیں۔فرق صرف اتنا ہے کہ ''کاشف الحقائق'' میں ثقافتی سطح ہموار ہے جب کہ ''اردو شاعری کا مزاج'' میں یہ تہذیبی آویزش کی صورت میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔

''اردو شاعری کا مزاج'' کے آغاز میں وزیر آغا لکھتے ہیں:

''کسی زبان کی شاعری کا مطالعہ اس بات کا متقاضی ہے کہ پہلے اس تہذیبی اور ثقافتی پس منظر کا جائزہ لیا جائے جس میں اس زبان اور اس کی شاعری نے جنم لیا لیکن یہ پس منظر کسی سادہ ورق کی طرح ایک ہموار سطح کو پیش نہیں کرتا......اردو شاعری نے جس دھرتی میں جنم لیا، اس کا ایک خاص ذائقہ، باس اور رنگ ہے اور اس کے پیکر کی تشکیل میں تہذیب الارواح، زرعی نظام، موسم اور مٹی کی تاثیر کا ہاتھ بھی ہے۔بحیثیت مجموعی یہ دھرتی ایک مادری اور ارضی نظام سے منسلک ہے اور یوں اس کا تعلق افریشیا کی ارضی تہذیب سے بھی قائم

ہے۔'' (وزیر آغا۔''اردو شاعری کا مزاج''ص۔۱۸۔۱۷، سیمانت پرکاشن، دریا گنج، نئی دہلی، سالِ اشاعت۲۰۰۰ء)

یہ سچ ہے کہ وزیر آغا جس ثقافتی ماحول کی بات کرتے ہیں، وہ کسی سادہ ورق کی طرح ہموار سطح پیش نہیں کرتا ہے۔ اس میں تہذیبی آویزش کی ایک پیکار ہے۔ یہاں دراوڑی تہذیب اپنی مادیت اور آریائی تہذیب اپنی ماورائیت کو خیر باد کہہ کر ایک دوسرے میں ضم ہوتی ہیں اور ان دونوں کے انضمام سے ہی فن کی تخلیق کا ہیولیٰ تیار ہوتا ہے۔اس لیے اس کے وجود میں اپنی مٹی کا ذائقہ بھی ہے اور رنگ بھی۔فکری سطح پر وزیر آغا کے قدم ارضی نظام سے اوپر نہیں اُٹھتے ہیں۔ وہ اس لیے کہ انھیں اس بات کا احساس ہے کہ یہ دھرتی ایک مادری اور ارضی نظام سے منسلک ہے، اسی وجہ سے اس کا تعلق بھی افریشیا کی ارضی تہذیب سے بھی استوار ہے۔ مادری اور ارضی نظام سے منسلک اصل ہندوستانی تہذیب کو قدم قدم پر پدری نظام کے علمبردار آریائی تہذیب سے متصادم ہونا پڑا ہے۔

تصادم کی اسی صورت سے دھرتی کے ثقافتی نقوش ابھرے ہیں جس کا آغاز وزیر آغا نے ''ثنویت کے چندروپ'' کے عنوان سے کیا ہے۔ان کی خیال میں ثنویت اس پورے برصغیر کے ثقافتی مزاج کا حصہ رہی ہے۔اس لیے شاعری کی مختلف اصناف کو وہ اسی پس منظر میں دیکھتے ہیں۔ثنویت (دوئی) کی پہلی سطح دراوڑ اور آریائی قوم کا تصادم ہے جب کہ اس کی دوسری سطح مادری اور پدری تہذیب کی آویزش کی شکل میں نمودار ہوتی ہے۔''ثنویت کے چندروپ'' کی مثال دیتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> ''کائنات اور اس کے ہر جزو میں دو مخالف قوتیں ایک دوسرے سے متصادم ہیں مثلاً روشنی اور تاریکی، زندگی اور موت، روح اور مادہ، اہرمزا اور اہرمن وغیرہ۔ عام طور سے ان قوتوں کی باہمی آویزش کو تمام تر اہمیت تفویض ہوتی ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ قوتیں ایک دوسرے کو کروٹ بھی دیتی اور ایک دائرے کے وجود میں لاتی ہیں۔'' (وزیر آغا۔''اردو شاعری کا مزاج''ص۔۱۹)

قدیم معاشرے میں روشنی اور تاریکی کی ثنویت سب سے پہلے ابھرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم معاشرہ آفتاب کو زندگی کی سب سے بڑی حقیقت تصور کرتا ہے۔ دن کی روشنی میں اس کا اعتماد بھی بحال رہتا ہے جب کہ رات اپنے ہمراہ ڈر، خوف اور مصیبتوں کو لاتی ہے۔ یہ معاشرہ جس میں وقت ایک دائرے میں محصور تھا وہ صرف زماں و مکاں کی ثنویت کو ہی منظر عام پر نہیں لاتا ہے بلکہ آوارگی اور ٹھہراؤ کی ثنویت کے ساتھ ٹوٹم اور ٹیبو کی ثنویت بھی سامنے آتی ہے۔ روشنی اور تاریکی کی ثنویت سب سے پہلے خانہ بدوش قبائل پر اثر انداز ہوتی ہے۔ خانہ بدوش قبائل یہاں بطور استعارہ آریائی قوم کے لیے آیا ہے جب کہ ٹھہراؤ کی ثنویت دراوڑی تہذیب کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ مصنف نے آدم کی جنت میں رہائش اور جنت سے نکالے جانے کے عمل کو آوارگی

اور ٹھہراؤ کی کیفیت سے تعبیر کیا ہے۔ ثنویت کی یہ دونوں صورتیں خارجی سطح پر ابھرتی ہیں جب کہ ٹوٹم اور ٹیبو کی ثنویت ذہنی اور نفسیاتی گرہوں پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ٹھہرے ہوئے معاشرے میں سماج اور سماجی اخلاقیات سب سے زیادہ اہمیت کی حامل تھی اس لیے یہاں فرد کی کوئی حقیقت نہیں ہوتی، سب کچھ سماج ہوتا ہے۔ فرد معاشرے سے اس طور سے منسلک ہوتا ہے جیسے پیڑ جنگل سے یا بچہ اپنی ماں سے۔ دوسری صورت خانہ بدوشی کی ہے، اس میں فرد کی انفرادیت اصل حیثیت رکھتی ہے۔ گویا یہاں بچہ ماں کے جسم سے علیحدہ ہو جاتا ہے۔ مصنف نے اس ضمن میں گھر کی مثال بھی دی ہے جس میں عورت نہ صرف ٹھہرے ہوئے معاشرے کی علامت ہے بلکہ قدیم معاشرے کی علمبردار بھی ہے۔ مرد کی فطرت ہی فراری اور آوارہ خرامی کا مظہر ہے۔ ثنویت کا دوسرا پہلو ٹوٹم اور ٹیبو کی داستان سے عبارت ہے۔ وزیر آغا ٹوٹم اور ٹیبو کی ثنویت کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''ٹوٹم سے مراد قبیلے کا وہ مشترکہ ''جد امجد'' ہے جو قبیلے کے افراد کا مددگار اور قبیلے کے دشمنوں کا دشمن ہے۔ بالعموم ٹوٹم کوئی درخت یا جانور ہوتا ہے اور قبیلے کے تمام افراد اس ٹوٹم سے بُری طرح وابستہ ہوتے ہیں۔ ٹوٹم کا رشتہ دراصل خون کا رشتہ نہیں بلکہ بیشتر اوقات ایک ہی ٹوٹم سے بہت سے ایسے قبائل افراد وابستہ ہوتے ہیں جن کا آپس میں کوئی خون کا رشتہ نہیں ہوتا، تاہم ٹوٹم سے ان کا جذباتی تعلق اس قدر مضبوط ہوتا ہے کہ ان تمام افراد یا قبیلوں کا آپس میں رشتہ؛ خون کا رشتہ قرار پاتا ہے۔'' (وزیر آغا ''اردو شاعری کا مزاج'' ص۔۲۷)

ٹوٹم کا تعلق گویا جسم اور خون کے ساتھ وابستہ ہے۔ اس لیے یہ داخلی اور نفسیاتی طور پر انسان سے منسلک ہے۔ قدیم معاشرے کا فرد اسی کے واسطے سے زمین سے جڑتا ہے اور اپنی انفرادیت کو تج کر ٹوٹم سے جذباتی وابستگی قائم کر لیتا ہے۔ ٹوٹم کے حوالے سے مصنف نے کوئی حتمی بات نہیں کہی ہے۔ ان کے خیال میں یہ انسانی زندگی کے اس عہد کی یادگار ہے جو مزاجاً نباتاتی تھا۔ گویا ایک طرح سے انسان اس میں زمین کے ساتھ چمٹا ہوا تھا، لیکن جب نباتاتی عنصرِ حیات کے بعد اس کے اندر حیوانی عنصرِ حیات پروان چڑھا تو اس کے اندر حسیات کی کیفیات نے جنم لیا اور اسی رجحان سے ثبوت کی صورت پیدا ہوئی۔ ٹیبو گویا اچھی اور بُری شے میں تمیز پیدا کرنے کی ذہنی و شعوری کیفیت کا نام ہے۔ اس قدیم معاشرے میں ٹیبو گویا پہلا قوانین اور اخلاقی ضوابط کا منشور تھا۔ ثنویت (دوئی) کی اس صورت میں ٹوٹم ایک طبعی رجحان کے طور پر اُبھرتا ہے جب کہ ٹیبو ایک شعوری کاوش کی شکل میں سامنے آتا ہے جو انسانی زندگی کو بہتر سے بہتر بنانے کی ترغیب دِلاتا ہے۔

انسانی معاشرے کا یہ تصادم ازلی و ابدی ہے۔ ہر عہد میں نئی اور پرانی قدریں فرد اور سوسائٹی کی آویزش جاری و ساری رہتی ہے۔ ٹوٹم اور ٹیبو، قبض و بسط، زمان و مکاں، کلاسیکیت اور رومانیت یہ سب کے سب تصادم اور آویزش کی ہی مختلف صورتیں ہیں۔ کلچر اور تہذیب کی اس آویزش کو ہماری تہذیبی تاریخ میں سب سے

زیادہ اہمیت حاصل رہی ہے۔اس لیے ثقافت بجائے خود یہاں ایک امتزاج کا درجہ رکھتی ہے۔تہذیب کی اس نقش گری کو وزیر آغا کی فکر کس طرح بروئے کار لاتی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> ''وہ کلچر معاشرہ کے تخلیقی اُبال کی ایک صورت ہے۔یہ معاشرے کی اُس روح کا نام ہے جو نیند سے اچانک بیزار ہوتی اور زندہ،متحرک علامتوں میں اپنا اظہار کرتی ہے......لیکن جب یہ ''تخلیقی اُبال'' معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر چکنے کے بعد قدرتی طور پر رقیق ہو جاتا ہے تو ''تہذیب'' کہلاتا ہے۔کلچر اور تہذیب دراصل انسانی ارتقا کی دو سطحیں ہیں۔ایک تخلیقی سطح اور دوسری تقلیدی کلچر کی سطح؛تموج اور جست کی سطح ہے۔ جب کہ تہذیب کی سطح پھیلاؤ،جذبات اور تقلید کی۔''(وزیر آغا۔''اردو شاعری کا مزاج''ص ۳۷)

وزیر آغا کی تنقیدی اور تہذیبی حسیت نے کلچر اور تہذیب کے جو معنی اکتساب کیے ہیں،اس میں مختلف جغرافیائی وحدتوں کی تطبیق بھی ہے اور تفریق بھی۔اجتماعی لاشعور کی تاریخ میں انفرادی شعور کی سیاست کس طرح سے اُبھر کر سامنے آتی ہے اور کلچر کس طرح سے ایک تہذیب کا حصہ بن جاتا ہے۔''اردو شاعری کا مزاج'' انہی بنیادی مباحث کے اِردگرد گھومتا ہے۔

وزیر آغا کے خیال میں کلچر اور تہذیب گویا انسانی ارتقا کی رجائی اور مثبت صورتیں ہیں۔کلچر کے لیے انھوں نے تخلیقی اُبال اور تخلیقی سطح کی ترکیب کا استعمال کیا ہے جب کہ تہذیب کے لیے تقلیدی لفظ کا استعمال کیا ہے۔کلچر گویا ایک مدار سے جست لگا کر دوسرے دائرے میں جب آتا ہے تو وہ تہذیب کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔اس لیے تہذیب کے اندر پھیلاؤ،وسعت،جذب اور اس کی آخری شکل تقلید کے طور پر ظہور میں آتی ہے۔

''تقلید'' جو بمعنی تہذیب کے ہے۔یہ بیک وقت کلچر کا عروج بھی ہے اور زوال بھی۔اس لیے کلچر کا ہر تخلیقی اُبال تہذیب اور زندگی کو ایک نئی فکری بلندی سے آشنا کرتا ہے جس سے زندگی آگے بڑھتی رہتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ نیند اور بیداری،روشنی اور تاریکی،حرکت وجمود،ین اور یانگ کی یہ (دوئی) کبھی ختم ہونے والی نہیں ہے۔زندگی اور کائنات کی متعدد صورتوں میں اس کا احساس کیا جا سکتا ہے۔

ین اور یانگ کی ثنویت کے بارے میں وزیر آغا کا خیال ہے کہ انسانی زندگی کی ابتدا 'ین' کی فضا سے ہوئی۔'ین' گویا اس کیفیت کا نام ہے جس میں کائنات کی ہر شے جامد وساکن ہو جاتی ہے جب کہ 'یانگ' اس کیفیت کو کہتے ہیں جس میں ہر شے بے قرار اور مضطرب رہتی ہے۔ثنویت کی اس صورت کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

> ''گویا جنت ایک ایسی جگہ تھی جو سکون،طمانیت اور ٹھہراؤ کا گہوارہ تھی اور اس کا باسی متحرک اور اضطراب سے ناآشنا 'ین' کی کیفیت میں مبتلا تھا اور نہ جانے یہ عالم کب تک

قائم رہتا کہ کائنات نے اپنی ازلی وابدی فطرت یعنی ثنویت کا مظاہرہ کیا اور بہشت میں سانپ کا وجود اس اضطراب کا باعث ثابت ہوا، جس کے زیر اثر آدم کے دل میں ممنوعہ پھل کو چکھنے کی آرزو پیدا ہوئی۔ اس آرزو کی تکمیل نے دفعتاً آدم کو سکون، طمانیت اور ٹھہراؤ کی فضا سے نکال کر اضطراب اور آوارہ خرامی کی فضا میں لا کھڑا کیا۔ گویا 'ین' کی کیفیت ختم ہوئی اور 'یانگ' کا آغاز ہوا۔'' (وزیر آغا۔ ''اردو شاعری کا مزاج'' ص۔۴۱)

'ین' اور 'یانگ' کی ثنویت گویا کائنات کے آغاز کی کہانی ہے۔ جب زمین ویران اور سنسان تھی۔ 'ین' اور یانگ' کے متعلق مصنف کا یہ بھی خیال ہے کہ یہ کہانی انسانی دیومالا میں بھی موجود ہے۔ سکون اور اضطراب کی اس دوئی کو وہ پرانے عہدنامے سے قبل بابل کی ادآیا دیومالا میں تلاش کرتے ہیں۔ انسان اور حیوان کا تصادم، ہُن، مانچو اور منگول کی ہجرتیں، ڈنکا اور شلک کے قبائل اور منوان تہذیب کی بنیاد (یونان اور روم کی تہذیبیں) انسان کے تہذیبی ارتقا کی مثالیں ہیں۔

انسان کی آوارہ خرامی کا یہ سفر جنگل اور شکار کی زندگی سے زراعت کی جانب پیش قدمی کرتا ہے۔ جنگل چوں کہ خوف کا استعارہ ہے اس لیے خوف نے ان قدیم تہذیبوں کے اندر دیوتاؤں اور دیویوں کی پرستش کو عام کیا۔ جانور اور درخت کے ساتھ رشتہ استوار کیا، لیکن جب یہ خانہ بدوش قبائل افریشیا کے میدانوں میں قیام کرتے ہیں تو اُن کا تصادم یہاں کی ارضی تہذیب سے ہوتا ہے جسے مصنف نے مادری صفات کا حامل قرار دیا ہے۔ تصادم کی یہ صورت زمین اور بیج کی تھی۔ پدری اور مادری نظام کا یہ اتصال 'ین' اور 'یانگ' کے اتصال کی شکل میں ہوتا ہے جسے مصنف نے دو تہذیبوں کی آویزش کی صورت میں پیش کیا ہے۔

دراوڑی اور آریائی تہذیبوں کا یہ تصادم صرف جسمانی سطح تک نہیں تھا بلکہ اس میں دو مختلف نظام اور مختلف تہذیبیں ایک دوسرے کے قریب آتی ہیں۔ آریا جن کی حیثیت (یانگ) کی تھی اور دراوڑ جو (ین) کی حالت میں تھی۔ دونوں کے درمیان تہذیبی و ثقافتی؛ غرض ہر سطح پر لین دین شروع ہو جاتا ہے۔ آریاؤں کی خانہ بدوشی کو اب زمین پکڑنے لگتی ہے۔ ان تہذیبوں کے آپسی ٹکراؤ سے گویا دھرتی کو بیج اور زمین کو آسمان کا سایہ مل جاتا ہے۔ دونوں تہذیبوں کے ملاپ کے بارے میں وزیر آغا لکھتے ہیں:

''جو معاشرہ زمین سے وابستہ ہوتا ہے، اس پر لازماً جسم اور اس کے تقاضے مسلط ہو جاتے ہیں۔ یوں بھی دراوڑی تہذیب مادری نظام سے وابستہ تھی اور چوں کہ عورت، جسم اور اس کے تقاضوں کے لیے ایک علامت کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس لیے اس معاشرے پر بھی لامحالہ ''بصارت'' کے بجائے چھونے، سننے اور سونگھنے کی حسیات ہی حاوی تھیں۔'' (وزیر آغا۔ ''اردو شاعری کا مزاج'' ص ۶۸)

چوں کہ دراوڑی تہذیب کا بنیادی مسکن جنوبی ہند کا علاقہ تھا لیکن یہ تہذیب مرکزی طور پر وادئ سند

کے علاقے پر قابض تھی۔ آریا جب ہندوستان میں آئے تو اس تہذیب کا مسکن یہی علاقہ تھا۔ ہڑپا اور موہن جوداڑو کی کھدائی میں جو باقیات ان تہذیبوں کے ملے ہیں ان میں دیوی دیوتاؤں کے مجسمے کے ساتھ رقاصاؤں کے بت بھی ہیں۔ غرض ایک پوری تہذیب کا نقش ان میں موجود تھا۔ جسم، زمین اور عورت کو جو مرکزیت اس تہذیب میں حاصل تھی، اس کی بناء پر وزیر آغا کے خیال میں یہ تہذیب دھرتی پوجا کے تصور کا مظہر تھی۔ دھرتی پوجا کا یہ تصور پوری کتاب کا موقف نہیں بلکہ یہ تو ایک خاص عہد کا ہے یعنی ابتدائی جنگلی تہذیب کا رجحان تھا۔ جن میں ان کے عقائدِ بت پرستی، جادوٹونا، ٹوٹکا اور لنگ پوجا کی رسومات سے آراستہ تھے۔ عورت اور مرد، دراوڑ اور آریا، ین اور یانگ کے اتصال کی یہ صورتیں جسم اور روح کے ملاپ کے مترادف تھیں۔ آریا گرچہ یہاں سے چلے گئے لیکن انھوں نے ہندوستان کی ارضی و مادری تہذیب کے بطن میں ایک بیج ڈال دیا تھا جو دراوڑی تہذیب کی زرخیزی کا باعث بنا۔ تہذیب کے احیا کی یہ صورت جس میں روح کو اوپر اٹھانے کا عمل بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ وہ مادری تہذیب کی مادی صورت کو روح سے آزاد کر دیتا ہے اور اس کے نتیجے میں سنگ تراشی، نقاشی، مصوری، موسیقی، رقص اور ادب کی ایک ستھری ہوئی صورت ہمیں دکھائی دیتی ہے اور اس طرح سے ہندوستانی کلچر اور تہذیب کے نئے سوتے پھوٹتے ہیں۔ وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''آریا اور دراوڑ کے تصادم اور انضمام سے ہندوستانی تہذیب، ہندومت اور ہندوستان کے فنونِ لطیفہ کی وہ صورت وجود میں آئی جس کا جائزہ لیے بغیر اردو شاعری کے ثقافتی پس منظر کو گرفت میں لینا مشکل ہے۔'' (وزیر آغا: ''اردو شاعری کا مزاج'' ص۔۸۹)

یہ بات سچ ہے کہ ہندوستان جتنا وسیع و عریض اور رنگا رنگ ہے۔ ہندوستانی ذہن و تمدن اس سے کہیں زیادہ متنوع ہے۔ دراوڑ اور آریہ کے تصادم سے نہ صرف ایک نئی تہذیب کو فروغ ملا بلکہ اس سے یہاں کی ارضی تہذیب کی فکری سطح پر بھی ارتعاش رونما ہوا ہے، جس کے نتیجے میں ایک نیا پیکر وجود میں آیا۔ اس پیکر نے سنگ تراشی، مصوری، نقاشی، رقص اور موسیقی کو زبان و ادب کی شکل میں تبدیل کیا۔ امتزاج کا یہ عمل رفتہ رفتہ فنونِ لطیفہ میں بھی منتقل ہوتا رہا حتیٰ کہ اردو شاعری کے مزاج کا حصہ بن گیا۔ اردو شاعری کے اس پورے تہذیبی و ثقافتی ڈسکورس سے جو بات سامنے آتی ہے وہ یہ کہ ہماری شاعری کا پورا مزاج دھرتی کے مزاج سے تشکیل پذیر ہوا ہے۔ اردو شاعری کے اس تشکیلی دور میں وزیر آغا نے ہندوستانی مزاج کے جن تین اہم پہلوؤں کو روشناس کرایا ہے، اُن میں اردو گیت، اردو غزل اور اردو نظم شام ہے۔ ان تین پہلوؤں کے حوالے سے وہ لکھتے ہیں:

> ''اس کا ایک پہلو تو وہ تھا جو گیت کی فضا سے ہم آہنگ تھا اور جس نے بھگتی تحریک کے نسوانی لہجے کو اپنایا۔ دوسرا پہلو وہ تھا جس کے تحت اس نے نسوانی لہجے کے پس منظر میں ایک نئی شیریں آواز کو پیش کیا۔ مزاجاً یہ غزل کے لہجے سے مملو تھا۔ آخری پہلو وہ ہے جس میں اگرچہ پس منظر کی فضا اسی طرح قائم ہے، تاہم اس نے ذہن اور شعور کی بیداری

کے باعث خود کو ایک گمبھیر اور منفرد آواز کی صورت میں پیش کر دیا ہے۔ مزاجاً یہ نظم کے منفرد اور متحرک لہجے سے ہم آہنگ ہے۔'' (وزیر آغا۔ ''اردو شاعری کا مزاج'' ص۔۱۶۷)

''اردو شاعری کا مزاج'' کا یہ پہلا حصہ خالص نظری مباحث پر مشتمل ہے۔ اس حصّے میں اردو شاعری کے مزاج کی تعیین میں وزیر آغا نے جو زمین تیار کی ہے، اُس کا براہِ راست تعلق ارضی بنیادوں پر استوار ہے۔ اردو شاعری کی پیدائش کا یہ نظریہ جس میں دھرتی، موسم، مٹی اور زرعی نظام کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ یہ نظریہ خالص یک رُخا نہیں بلکہ اس میں مصنف کی تنقیدی فکر کا زاویہ تہذیبی پس منظر میں یہاں کی مٹی، بو، باس اور زرعی نظام کو فکری سطح سے مربوط کرنے کی کوشش کرنا نظر آتا ہے۔

وزیر آغا نے اس پوری تھیسس میں تہذیب و ثقافت کو ایک گہری سطح پر دیکھا ہے۔ ان کی فکر کا دائرہ گر چہ بہت وسیع ہے تاہم انھوں نے اپنے نظریہ کی جامعیت کو اس مقالے میں قائم رکھا ہے۔ فکر و احساس کی اس سطح پر جہاں مباحث کے پھیلنے کا خدشہ بہت زیادہ تھا، وزیر آغا نے بڑی خوبی کے ساتھ انھیں سمیٹا ہے۔ اردو شاعری کا یہ مزاج جو مصنف کا بنیادی موقف ہے، دھرتی کے مزاج سے تشکیل پذیر ہوتا ہے۔ کتاب کے دوسرے حصّے کا آغاز ''اردو گیت'' سے ہوتا ہے۔ گیت جو بنیادی طور پر مصنف کے خیال میں بھگتی تحریک کے نسوانی لہجے کی پیداوار ہے۔ اس کے بارے میں وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''گیت مزاجاً نسوانیت کے تمنائی اظہار کی ایک صورت ہے۔ ثقافتی لحاظ سے اس کا نہایت گہرا تعلق زمین سے اور زمین عورت سے مشابہ ہے۔ وہ عورت ہی کی طرح 'روح' کو ایک ارضی جسم عطا کرتی ہے اور زندگی کی بقا اس کا عظیم ترین مقصد ہے۔'' (وزیر آغا۔ ''اردو شاعری کا مزاج'' ص۔۱۷۳)

وزیر آغا نے گیت کو ثقافتی طور پر زمین سے جوڑ کر دیکھا ہے اور زمین کو عورت کے مشابہ قرار دیا ہے۔ زمین اور عورت دونوں کی بنیادی خوبی جذب و قبول کی ہے۔ اس لیے گیت کی ارضی بنیادیں بھی انھوں نے اسی مقامی تہذیب میں تلاش کی ہیں۔ چوں کہ گیت میں زمین کی خوشبو، وطن کی محبت، مقامی روایات و رسومات کی جھلک ہوتی ہے اس لیے اس کا رشتہ بھی ہماری تہذیب و ثقافت سے گہرا ہے۔ یہی نہیں، میں تو یہاں تک کہتا ہوں کہ یہ ہماری قومی زندگی کا آئینہ ہوتے ہیں۔ اس کے دائرے کی وسعت کھیت کھلیان سے لے کر شادی بیاہ کی رسومات، غم اور خوشی سب اس میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس میں تعصب و تنگ نظری نہیں ہوتی۔ یہ قومی زندگی میں تہذیب و ثقافت کا ایک نیا رس گھولتے ہیں۔ 'گیت' کا یہ لفظ چوں کہ مذکر ہے اس لیے اس میں مخاطب بھی عام طور سے مرد ہی ہوتا ہے جو بہر حال معشوق کی ایک صورت ہے۔ گیت عورت کے والہانہ جذبے کا اظہار ہے اور جذبات کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ اس میں فکر کا کوئی دخل نہیں ہوتا ہے۔ اس لیے اس میں یعنی (گیت) میں سوچ اور تخیل کا جذبہ بہت کم ہوتا ہے۔ وزیر آغا نے تو اسے جسم کی پکار سے تعبیر کیا ہے جو عورت کی

طرح روح کو ایک ارضی جسم عطا کرتی ہے۔ اس لیے گیت میں وہ عورت کی پوری نسوانیت کو سمٹتا ہوا دیکھتے ہیں۔ عورت کے جذبۂ محبت کے اظہار (گیت) کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

''گیت نہ صرف اس معاشرے میں جنم لیتا ہے جس کی اساس مادری نظام پر قائم ہوتی ہے بلکہ سماجی زندگی کے اس دَور میں جنم لیتا ہے جب سوسائٹی اپنے بوجھل جسم میں روح کی پہلی کروٹ کو محسوس کرتی ہے۔ یہی ثنویت کی ابتدا بھی ہے۔'' (وزیر آغا۔ ''اردو شاعری کا مزاج''ص۔۱۷۶)

وزیر آغا کے اس خیال سے پدری نظام گیت کی پوری تہذیبی فضا سے ماورا ہے۔ یعنی (گیت) خالص مادری نظام میں فروغ پاتا ہے۔ چوں کہ وزیر آغا کا ذہن ارضی بنیادوں سے اوپر نہیں اُٹھتا ہے اس لیے ارضی صداقتوں کو وہ بنیاد بناتے ہیں اور معاشرے کی جسم میں روح کی پہلی کروٹ کو ثنویت کا آغاز کہتے ہیں۔ گویا گیت کی زمین سے وابستگی بہت قوی ہے۔ اس لیے گیت کی بڑی خوبی یہ ہے کہ گیت زمین یا معاشرے کے اندر پیدا ہونے والی پہلی کروٹ کا علمبردار ہے۔ اردو گیت کے مزاج کی تعیین کے بعد وزیر آغا نے گیت کی داستان پر کچھ اس طرح سے روشنی ڈالی ہے کہ اس میں گیت کی پوری تہذیبی تاریخ سمٹ آئی ہے۔ گیت کا یہ تاریخی پس منظر، امیر خسرو، کبیر اور میرابائی سے ہوتا ہوا دکن پہنچتا ہے۔ دکن میں گیت کی کوئی حتمی شکل تو نظر آتی نہیں ہے لیکن وزیر آغا نے دکنی نظموں کو ہندی گیت کے مزاج کا حامل بتایا ہے۔ میں پہلے بھی لکھ چکا ہوں کہ گیت کا مخاطب مرد ہوتا ہے لیکن دکنی شاعری کی جن نظموں کو وزیر آغا نے ہندی گیت کے مزاج کا حوالہ دیا ہے، ان میں مرد کے بجائے عورت کو مخاطب کیا گیا ہے۔ بہر حال لہجے کی نسوانیت میں دکنی نظمیں تو ہندی گیت کے مزاج کے مماثل ہیں اور پھر یہ کہ ان میں مقامی بو باس بھی ہے۔ تاہم اس بات کو نہیں بھولنا چاہیے کہ یہ نظمیں ہیں گیت نہیں۔ دکنی شاعری میں گیت کی یہ فضا ولی دکنی تک قائم رہی ہے۔

انیسویں صدی میں گیت کا آغاز امانت کی اندر سبھا سے ہوتا ہے۔ امانت کے گیتوں میں عورت کا طلسم بڑی خوش اسلوبی سے سامنے آتا ہے۔ ان کے گیتوں کی بنیادی اہمیت یہ ہے کہ پہلی بار اردو شاعری اپنے ابتدائی مزاج کی جانب واپسی کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ مراجعت کے اس سفر میں اردو گیت پوری طرح سے نمودار ہوتا ہے۔ ان ڈراموں میں چوں کہ گیت کی نوعیت غنائی تھی، چناں چہ اسی روایت کے پیش نظر گیت اردو میں ایک صنف کے طور پر آگے بڑھتا چلا جاتا ہے۔ پھر آغا حشر کے ڈرامے کے گیت اس دور کے ادب کو تقویت دیتے ہیں۔

اردو گیت کے اس ارتقائی سفر میں نیا موڑ اس وقت آتا ہے جب عظمت اللہ خاں کا ''سُر ہے بول'' منظرِ عام پر آتا ہے۔ عظمت اللہ خاں نے گیت کو اردو کے مزاج کے قریب کرنے کی کوشش کی لیکن گیت کی اس روایت کو فروغ، اختر شیرانی اور حفیظ جالندھری نے دیا۔ گیت کی یہ روایت حفیظ، ساغر اور تاثیر سے ہوتی ہوئی

میراجی تک جا پہنچتی ہے، جہاں اردو گیت کے نئے امکانات روشن ہوتے ہیں۔ میراجی کی شخصیت میں قدرتی مظاہر کا جو واسطہ ملتا ہے اور ہندو تہذیب سے جو اُن کا تعلق تھا اس نے اردو گیت کو نہ صرف ہندی مزاج کا حامل بنایا بلکہ ہندی گیت کے رس کو بھی اس میں شامل کر دیا۔

اردو گیت کی مخصوص تہذیبی فضا جس کے تین بنیادی موضوعات ہیں: ملن، فراق اور تیاگ ہیں۔ تینوں کا بنیادی تعلق جذبات کے اظہار سے ہے۔ خالص زمینی پہلوؤں کی عکاسی۔ اس صنف کے بارے میں وزیر آغا کا خیال بھی یہی ہے کہ برصغیر کا پورا معاشرہ مزاجاً ارضی و مادری ہے۔ اس لیے گیت اظہارِ ذات کی صورت میں یہاں سب سے پہلے نمودار ہوا ہے۔ اسی لیے انھوں نے گیت کو ارضی معاشرے کے جمالی اظہار کا نام دیا ہے اور گیت ہی کے بطن سے اردو غزل کی اساس قائم کی ہے۔ ''اردو غزل'' کے حوالے سے وہ لکھتے ہیں:

''گیت اس وقت جنم لیتا ہے جب عورت کا دل محبت کے بیج کو قبول کر لیتا ہے۔ دوسری طرف غزل اس بیج کے بار آور ہونے اور ایک ''نئے پیکر'' کے وجود میں آنے کی داستان کو پیش کرتی ہے۔ تاہم غزل اس ''نومولود'' کو بحیثیت ایک کل پیش نہیں کرتی۔ یہ کام نظم کا ہے۔ غزل تو ماں اور بچے کے ربطِ باہم کے ایک بالکل مختصر سے دور کی عکاسی تک محدود ہے۔'' (وزیر آغا۔ ''اردو شاعری کا مزاج'' ص۔ ۲۱۳)

گویا غزل کے وجود سے جزو اور کل کے درمیان ایک تفریق قائم ہو جاتی ہے۔ اردو غزل کی اساس ان کے خیال میں چوں کہ گیت پر ہے اس لیے غزل کا لہجہ بھی گیت کے مزاج پر استوار ہوا ہے۔ شعور کے اس مرحلے میں ''گیت'' کو جہاں اوّلیت حاصل ہے وہیں غزل ہماری ثقافتی تاریخ کے اس موڑ کا احساس دلاتی ہے جب اس کے اندر خارجی امکانات کی رسائی بھی شامل ہو جاتی ہے۔ جغرافیائی حالات اور ثقافتی بنیادوں پر استوار اردو شاعری کا یہ مزاج جس میں مصنف نے گیت، غزل اور نظم کو انسانی سائکی کے تین اہم نشانات سے تعبیر کیا ہے۔ شعری اصناف کی ان تینوں صورتوں کا مزاج تہذیبی بنیادوں کا رہینِ منت ہے اور غزل تو خالص مشرق کی ہی پیداوار ہے۔ اس کی اساس جذبے پر ہے۔ گیت نسوانیت کے غنائی اظہار کی ایک صورت تھی لیکن اس میں تخیل کا وہ جذبہ نہیں تھا جو غزل میں شامل ہے۔ غزل کے اس ثقافتی بیانیہ میں بت پرستی کی وہ صورت بھی نظر آتی ہے جو گیت اور غزل کے مابین ایک مماثلت رکھتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ غزل کی آزاد طبیعت ایک چکر لگا کر اپنے محبوب کے پاس آتی ہے جب کہ گیت میں محبوب (بحیثیت بت) شاعر کے سامنے رہتا ہے۔ گویا غزل کی ایک صورت بت پرستی کی ہے اور دوسری بت پرستی کے عمل سے اوپر اٹھنے کی۔ دکنی غزل کے بارے میں وزیر آغا کا خیال ہے کہ اس دور کی غزل ہندی گیت کے اثرات سے گراں بار ہے۔ اس میں بت پرستی اور سراپا نگاری کا رجحان زیادہ ہے اور پھر یہ بھی کہ اس میں بت کو عبور کرنے کا عمل بھی ناپید ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے یہ ایرانی اور مزاج کے اعتبار سے ہندی ہے۔ ایرانی ہیئت اور ہندی مزاج کا یہ دَور وہیں تک قائم رہتا ہے۔ غزل کی

تہذیبی تاریخ کا یہ پہلا مرحلہ تھا جو خاص دکنی غزل سے تعلق رکھتا ہے۔ دوسرا مرحلہ اٹھارہویں صدی کے ابتدا سے سے انیسویں صدی کے نصف اوّل تک قائم رہتا ہے۔

غزل کا تیسرا مرحلہ غدر سے لے کر اقبال تک جب کہ آخری ''جدید دور'' سے تعلق رکھتا ہے۔ غزل کی اس پوری ثقافتی تاریخ میں وزیر آغا نے دو متوازن میلانات کو نشان زد کیا ہے۔ اس کا ایک رنگ تو خالص تخیل کا ہے جب کہ دوسرا دھرتی پر اُترنے اور بت پرستی کے عمل کو عملی طور پر اختیار کرنے سے تعلق رکھتا ہے۔ تخیل کے اسی عمل میں ذہنی ارتقا کا راز پوشیدہ ہے۔ اس دور کی شاعری میں تصوف ذہنی ارتقا ہی کی ایک صورت تھی۔ گویا تصوف اس عہد میں جزو اور کل کے فراق کی ایک صورت کو پیش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس عہد میں دکنی غزل کی وہ تہذیب جس میں پوجا کی روایت شامل تھی۔ دہلی کے صوفیانہ تصورات نے اس کا خاتمہ کر دیا اور تصوف کی صورت میں تحرک سے آشنا کیا۔ اردو غزل کا یہ تہذیبی سفر اب بت پرستی کو ترک کر کے نئی منزل سے ہمکنار ہوتا ہے۔ اردو شاعرے کے اس پس منظر کے بارے میں وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''ولی سے غالب تک کا دور اردو غزل کے فروغ کا زمانہ ہے۔ اس میں اردو غزل؛ گیت اور نظم دونوں کے تسلط سے آزاد ہے۔ گیت سے تو اس دور کے شعرا نے شعوری طور پر انحراف کیا۔ البتہ نظم سے متصادم ہونے کی انھیں ضرورت ہی پیش نہیں آئی۔'' (وزیر آغا۔ ''اردو شاعری کا مزاج'' ص۔ ۲۶۷)

دراصل ولی سے غالب تک کا عہد ہماری تہذیبی روایت کا وہ عہد تھا جس میں اجتماعی معاشرے کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ غزل اس عہد کی اہم صنف تھی اور پھر چوں کہ غزل کے سارے فنی لوازمات فارسی شاعری سے مستعار تھے اس لیے اردو شاعری میں تلمیحات و تراکیب، استعارات و خیالات سب کے سب ایرانی روایات کے زیر اثر یہاں بھی پروان چڑھے۔ اس عہد میں غزل اپنی ریزہ خیالی کے باوجود اردو شاعری کے اجتماعی دھارے کو ایک لڑی میں پرونے کا کام سرانجام دیتی رہی ہے اور گیت سے شعوری طور پر اس عہد کے شعرا نے دوری بنائے رکھی جب کہ نظم سے تصادم ہونے کی انھوں نے کوئی ضرورت ہی محسوس نہیں کی۔ اردو غزل کے اس باب میں حالی کے اعتراضات سے لے کر اردو شاعری کے مزاج کا نیا شعور بھی اُبھرتا ہے۔ غالب اور میر کی معنویت بھی زیر بحث آتی ہے۔ حسرت کی شاعری کی ارضی منزلیں بھی دکھائی دیتی ہیں تو فانی، یگانہ اور اصغر گونڈوی کی ذہنی برانگیختگی کی فضا سے غزل کی تہذیب میں سرشاری بھی قائم رہتی ہے۔ غزل اس عہد میں یگانہ کی اکڑ سے گوگذر جاتی ہے لیکن اقبال کے فلسفے کے بوجھ تلے کراہتی ہوئی نظر آتی ہے۔ غزل کا یہ پورا زمانہ جس میں جزو نے کل کے ماحول سے نکل کر اپنے وجود کا اعلان کر دیا تھا۔ لیکن کُل سے اس کا رابطہ حتمی طور پر منقطع نہیں ہوا۔ اس لیے کہ غزل کی ہیئت گیت سے بہت حد تک ہم آہنگ ہے۔ انسانی سائکی کا تیسرا مرحلہ جس میں وزیر آغا نے اردو شاعری کا مزاج دریافت کیا ہے وہ ''اردو نظم'' ہے۔ اس باب میں وزیر آغا نے ''اردو نظم'' کی تہذیبی

وثقافتی تاریخ پر روشنی ڈالی ہے۔ اردو نظم کا یہ باب نہ صرف نظم کی نامیاتی اکائی کو زیرِ بحث لاتا ہے بلکہ اس کے اندر سماجی، تاریخی اور شخصی معنویتوں کی تشریح و تعبیر بھی قاری کے سامنے آتی ہے۔ انسانی سائکی اس تیسرے مرحلے (اردو نظم) کے بارے میں وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''گیت 'کُل کے بدن میں جزو' کے ابتدائی تحرک کا غماز ہے اور غزل جزو اور کُل کے عارضی فراق کی نشان دہی کرتی ہے لیکن نظم جزو کی اس حیثیت سے متعلق ہے جب وہ نشو و نما پا کر خود ایک 'کُل' میں تبدیل ہو جاتا ہے۔'' (وزیر آغا۔ ''اردو شاعری کا مزاج'' ص ۳۰۱)

گویا اُردو شاعری کے تہذیبی سفر میں 'نظم' انسانی زندگی میں 'انفرادیت' کے بھرپور اظہار کا ایک ذریعہ ہے۔ چوں کہ غزل انفرادیت کے اظہار کی پہلی صورت تھی اس لیے غزل کی وہ حیثیت قائم نہیں ہو سکی جو نظم میں نظر آتی ہے۔ روح اور جسم کی وہ ثنویت جو گیت اور غزل میں ابھری تھی، نظم میں بھی قائم رہتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ یہاں جزو ایک فرد کی حیثیت سے علیحدہ صورت اختیار کر کے اپنے وجود کا اعلان کر دیتا ہے۔ گیت، غزل اور نظم کی یہ ثنویت نہ صرف زندگی کے مختلف مدارج کا اظہار ہے بلکہ ان کی اساسی حیثیت شگفتنِ ذات کی ہے۔ انسانی تاریخ کے تدریجی ارتقا کی ان صورتوں کو وزیر آغا نے ماں اور بچے کی تمثیل سے کچھ اس طرح واضح کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''گیت میں بچہ ماں کے بطن میں تھا، غزل میں بچہ ماں کی انگلی تھامے ہوئے تھا لیکن نظم میں ماں، بچے کے اندر چھپی ہوئی ہے۔'' (وزیر آغا۔ ''اردو شاعری کا مزاج'' ص ۳۰۳)

گیت، غزل اور نظم کی ان تینوں صورتوں سے صاف پتا چلتا ہے کہ ماں اور بچے کا تعلق کسی ایک دوسرے سے نہ کسی صورت میں ہمیشہ قائم رہتا ہے لیکن نظم میں فرد کی انفرادی شناخت مسلم الثبوت ہو جاتی ہے۔ فرد کی شناخت کا یہ عمل تاریخی اور تہذیبی اعتبار سے بڑی حد تک جنگل، مٹی اور زرعی نظام کے لمس سے نمو پذیر ہوا ہے۔ دھرتی کے لمس سے آشنا اردو شاعری کا یہ مزاج جسے دھرتی پوجا سے تعبیر کیا گیا ہے۔ دھرتی پوجا کی ادعائیت پر زور نہیں دیتا ہے بلکہ اس میں دھرتی اور جسم کے روحانی ارتقا کی داستان قلم بند ہوئی ہے۔ موسم اور مٹی کے ماحول سے وزیر آغا نے گیت غزل اور نظم کا جو مزاج متعین کیا ہے، اس میں یہ تینوں اصناف فرد اور سماج کے باہمی ربط کو اُجاگر کرتی ہیں۔ فرد اور سماج کا یہ تصادم، کلچر اور تہذیب کے تصادم ہی کی ایک صورت ہے۔ تصادم کی یہ صورتیں سیاسی اور سماجی پس منظر سے قطعِ نظر خالص ثقافتی اور تہذیبی محور کو مرکزِ نگاہ رکھتی ہیں۔ اس لیے ہم دیکھتے ہیں ''گیت'' دراوڑی اور آریائی تہذیب کے ملاپ سے جنم لیتا ہے۔ یہ تصادم کی پہلی صورت تھی۔ یہاں مرد اور عورت ایک دوسرے سے ہم آغوش ہوئے ہیں اور ''گیت'' وجود میں آتا ہے۔ تصادم کی دوسری صورت مسلمانوں کی آمد تھی جسے وزیر آغا نے آسمان اور زمین کے ملاپ سے تعبیر کیا ہے۔ ثقافتی اعتبار سے اردو شاعری کا

یہ دَور جس نئی فضا سے آشنائی حاصل کرتا ہے، وہ غزل تھی۔ اسی عہد میں جزو اور کُل کا فراق بھی وجود میں آتا ہے اور بت پرستی کے عمل میں ایک حد تک دوری کا احساس بھی زور پکڑ لیتا ہے۔ انگریزوں کی آمد تک غزل کی تہذیب کا فروغ رہتا ہے۔ تیسرا تصادم جو برصغیر میں ہوا، وہ انگریزی تہذیب اور ہندوستانی معاشرے کا تھا۔ مغربی تہذیب کی آمد سے نظم کی فضا نے زور پکڑا اور اسی میں فرد کی انفرادیت بھی قائم ہوئی۔ اردو شاعری کا یہ مزاج ان تہذیبوں کے نفسیاتی، سماجی، تہذیبی اور جغرافیائی خمیر سے ہی تیار ہوا ہے۔ اردو شاعری کا یہ تہذیبی پس منظر جس میں گیت، غزل اور نظم شامل ہے۔ تینوں اصناف میں بنیادی فرق صرف ہیئت کا نہیں ہے بلکہ یہ مزاج کے اعتبار سے بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور پھر یہ بھی کہ ہر صنف ہندوستان کے ثقافتی و تہذیبی پڑاؤ کے ایک خاص مقام کی نشان دہی کرتی ہے۔ اس عظیم ارضی تہذیب کا بیان (افریشیا) جس میں عراق، ہندوستان، مصر اور ایران کی تہذیبیں شامل ہیں، پس منظر کے طور پر ضرور ہے لیکن وہ عظیم تہذیبی تصادم جس پر کتاب کی اساس ہے وہ برصغیر کا ثقافتی و تہذیبی تصادم ہے۔

☆☆☆

''یہ کتاب (اردو شاعری کا مزاج) اردو شاعری کی بنیادوں اور جڑوں پر گہری اور بصیرت افروز تنقید ہے اور ایک گراں قدر تخلیقی کارنامے کی حیثیت رکھتی ہے۔''

— فراق گورکھپوری

''اردو شاعری کا مزاج' گزشتہ پندرہ برسوں کی سب سے زیادہ فکر انگیز کتاب ہے۔ اردو شاعری کو مشرقی اور مغربی دونوں معیاروں سے پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن اب تک ہمارا مطالعہ زیادہ تر سطح تک محدود تھا۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے تہذیبی عوامل کے پیش منظر میں اس کی گہرائیوں تک پہنچنے کی کوشش کی ہے اور اس میں انھیں قابلِ رشک کامیابی نصیب ہوئی ہے۔ یہ کتاب متوازن نقطۂ نظر اور صحیح ادبی پرکھ کی اعلیٰ مثال ہے۔ مجھے توقع ہے کی اردو تنقیدی ادب میں اسے ایک مستقل اور دیرپا حیثیت حاصل ہوگی۔''

— خلیل الرحمٰن اعظمی

فیضان الحق

## دن ڈھل چکا تھا اور پرندہ سفر میں تھا
# وزیر آغا کی غزلیہ شاعری پر ایک نظر

وزیر آغا کی شاعری کا مزاج ان کے تنقیدی مزاج سے بہت حد تک ہم آہنگ ہے۔ ان کی تنقید تہذیب وثقافت اور تاریخ وکلچر کے ساتھ ادب سے رشتہ استوار کرتی ہے۔ بین العلومی تنقید یا اجتماعی شعور کے پس پردہ جو معنوی جہان آباد ہے، وزیر آغا کی تحریر اس کا عملی ثبوت ہے۔ ان کی نثری تحریروں نے علوم فنون کے مختلف شعبوں سے انسلاک اور ان کے مابین غیر مرئی اتصال کی جو صورتیں دریافت کی تھیں وہ تخلیقی سطح پر ان کی شاعری کا حصہ بن گئی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وزیر آغا کی شاعری کسی دوسری دنیا کے مکین کی شاعری نہیں بلکہ دورِ جدید کے ایک فرد کی آواز ہے۔ جس میں عصری حسیت بھی ہے اور غزل کے روایتی مضامین میں ندرت کے پہلو بھی۔ وزیر آغا کی غزلیں حسیات اور تجربات کی سطح پر ایک ایسے کردار کی ترجمانی کرتی ہیں جس میں احترام ذات بھی ہے اور معاشرے کی ناانصافیوں، فریب کاریوں اور چالاکیوں کا اندازہ بھی۔ وزیر آغا کی غزلیں قاری کو چونکانے کے بجائے اس میں متانت اور سنجیدگی کے احساسات جگاتی ہیں۔ کلام کی سلاست اور زبان کی روانی نے مصرعوں کو نثر کے بے حد قریب کر دیا ہے۔ وہ انوکھے ردیف وقوافی کے ذریعے اپنی غزلوں کو سجانے کی کوشش بھی نہیں کرتے۔ وزیر آغا متکلم کے مسائل کو محسوس کرنے کے بعد ان کے مطابق اوزان و بحور کا انتخاب کرتے ہیں۔ ان کی بعض غزلوں کی بحر اور ردیف وقوافی ایک جیسے ہیں، لیکن فکری اور حسی سطح پر یہ ایک دوسرے سے خاصی مختلف ہیں۔

وزیر آغا کا جہانِ غزل جدیدیت، مابعد جدیدیت، وجودیت یا پھر کسی اور دائرے میں محدود نہیں۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ وزیر آغا کی غزلیں اپنا رشتہ اپنی روایت سے مربوط رکھتے ہوئے نئی حسیت کا احساس دلاتی ہیں۔ انھوں نے اردو شاعری کی طویل روایت کو کھنگال کر اس کے مزاج کی دریافت کی ہے اور اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ موجودہ انسان کئی کشمکشوں اور الجھنوں کا شکار ہے۔ ان کی غزلیہ شاعری ثنویت کے کئی پہلوؤں کو مختلف انداز میں پیش کرتی ہے۔ اس میں فرد اور معاشرہ، عورت اور مرد، جوانی اور بڑھاپا، صبح اور شام، دھوپ اور چھاؤں، گرمی اور سردی، طاقت اور کمزوری اور روایت و جدیدیت کے مابین پائی جانے والی کشمکشیں مرکزی حیثیت رکھتی ہیں۔ آویزش کی ان شکلوں کو وزیر آغا کی غزلوں میں بھی مختلف مقامات پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہ

آویزش کہیں کہیں گہرے التفات اور جذب وکشش کا حوالہ بن گئی ہے۔ اسے بظاہر عورت اور مرد یا حسن و عشق کے مابین کشمکش کے طور پر دیکھا جاتا ہے، لیکن اس قسم کے اشعار میں عجیب و غریب تازگی محسوس ہوتی ہے۔ کچھ اشعار دیکھیں:

اس کا بدن تھا خون کی حدت سے شعلہ وش
سورج کا اک گلاب سا طشت سحر میں تھا

---

صبا خمار تھی موسم شراب ایسا تھا
بدن کی شاخ پہ چہرہ گلاب ایسا تھا

---

چاندنی اس کے تن کی اترن ہے
سبز شبنم گلے کی مالا ہے

---

وہ خوش کلام ہے ایسا کہ اس کے پاس ہمیں
طویل رہنا بھی لگتا ہے مختصر رہنا

---

عجیب طرزِ تکلم ہے اس کی آنکھوں کا
خموش رہ کے بھی لفظوں کی دھار پر رہنا

---

بدن میں اس کے فروزاں تھا کیا کہ وقت سحر
تمام دیپ بجھے تھے مگر وہ جلتا تھا

---

تیری خوشبو کرے تری تشہیر
کنج دل میں بھی گر چھپائیں تجھے

---

چاندنی اس کا بدن چاند ہے اس کا چہرہ
دھان کی کھیتیاں آنکھوں کے حسیں تال اس کے

---

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے دوسرے کردار، جسے محبوب یا غیر کا نام دیا جا سکتا ہے، کی دیدہ زیب صورتیں نظر آتی ہیں۔ ان میں بظاہر تشبیہات و استعارات کے ذریعے پیکر تراشی کی گئی ہے، لیکن مناسب الفاظ کا انتخاب اور ایک امیجری کی تخلیق جدید انسانی شعور کی غمازی کرتے ہیں۔ بدن کا خون کی حدت سے شعلہ وش ہو جانا یا اسے دشتِ سحر میں سورج کے ایک گلاب کے طور پر محسوس کرنا غیر معمولی تجربہ ہے۔ خون کی حدت محض

طبعی نہیں بلکہ استعاراتی مفہوم بھی رکھتی ہے۔اسی طرح چاندنی کوتن کی اترن تصور کرناروایتی تصور کوتوڑنا ہے۔ محبوب کو چاند سے خوب صورت کہا جا سکتا ہے اوراس کی کئی مثالیں بھی موجود ہیں لیکن میری نظر میں یہ پہلا شعر ہے جب متکلم چاندنی کوتن کی اترن کے طور پر محسوس کر رہا ہو۔آنکھوں کا گفتگو کرنا ایک روایتی مضمون ہے لیکن اس گفتگو کے دوران لفظوں کی دھار پر رہنے کا تجربہ وزیر متکلم کا نیا تجربہ ہے۔اس دھار میں تیزی، باریکی اور خوف ودہشت کے پہلو شامل میں۔گویا محبوب کی خاموشی بامعنی ضرور ہے لیکن اس کے بے ضرر ہونے سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔درج بالا اشعار میں وزیر آغا نے انسانی بدن کو جتنی شدت اور قریب سے محسوس کیا ہے اس کی مثالیں ان کی پوری غزلیہ شاعری میں موجود ہیں۔بدن انھیں خاص طور پر اپیل کرتا ہے اور وہ اسے قدرت کے عجیب وغریب شاہ کار کے طور پر محسوس کرتے ہیں۔ان کے نزدیک بدن کبھی کبھی آسمانی وجود کی شکل اختیار کر جاتا ہے، جس کی تشکیل ستاروں کے نور سے ہوئی ہے۔ایسی صورت میں بدن کا زمین پر نظر آنا اہل زمیں کے لیے باعث شرف اور خود بدن کے لیے باعث شرمندگی ہے۔مثلاً ان کا یہ شعر:

وہ ایک شخص کہ تاروں کی لو تھا جس کا بدن
کبھی کبھی وہ زمیں پر اترنے لگتا تھا

اس میں بدن کی سحرانگیزی بھی ہے اوراس کی جمالیات کا پھیلاؤ بھی۔وزیر آغا نے جہاں بھی بدن کو اپنی شاعری کا حوالہ بنایا ہے اسے عجیب وغریب جذب وکشش کا حوالہ بنادیا ہے۔یہ بدن بنیادی طور پر کسی انسانی روح ہی کا گھر ہے لیکن اس میں آسمانی صفات شامل ہوگئی ہیں۔اسے ہم اردو شاعری کے روایتی محبوب کے طور پر بھی دیکھ سکتے ہیں۔مثلاً محبوب کے آنے سے شہر کی رونق میں اضافہ ہونا کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں لیکن وزیر آغا نے اسے جس خوب صورت امیجری میں ڈھالا ہے، وہ قابل داد ہے۔شعر دیکھیے:

آیا نسیم صبح کی صورت وہ شہر میں
کھلنے لگیں اداس مکانوں کی کھڑکیاں

اس شعر میں چمن اوراس کے متعلقات سے محبوب کی پیکر تراشی کی گئی ہے۔متکلم کا تجربہ ہے کہ اس کی آمد سے مکانوں کی کھڑکیاں پھول کی مانند کھل جاتی ہیں۔گویا محبوب کی آمد بہار کی آمد ہے اور شہر کسی چمن کی صورت اس کے استقبال میں بچھا ہوا ہے۔کھڑکیوں کا کھلنا ہی پھولوں کا کھلنا ہے۔یہ پھول اوپر سے محبوب پر برس رہے ہیں جنھیں دیکھا تو نہیں لیکن محسوس ضرور کیا جا سکتا ہے۔اب شعر میں محبوب کی پرشکوہ آمد اور شہر کے پرتپاک استقبال کے مناظر دیدہ زیب صورت میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

وزیر آغا کی شاعری میں محبوب کے علاوہ بھی غیر کا ایک تصور ہے۔اس کا تعلق اجتماعی زندگی سے بھی ہے۔اس کے مسائل کے بیان میں وزیر آغا نے انسانی ہمدردی اور رواداری کے پہلوؤں کا خاص خیال رکھا ہے۔ان کی شاعری میں جس طرح متکلم کا کرب اہمیت رکھتا ہے اسی طرح دوسروں کی تکالیف بھی قابل احترام نظر آتی

ہیں۔ان کی شاعری میں موجود یہ دوسرا شخص اپنے مسائل کے بیان میں نسبتاً شرمیلا اور متذبذب ہے۔اس میں کچھ خوف اور کچھ ضبط ولحاظ کا بھی دخل ہے۔ کہنے اور نہ کہہ پانے کا دکھ وزیر آغا کی شاعری میں نہایت منفرد انداز میں بیان ہوا ہے۔اس سلسلے میں ان کا ایک شعر کافی معروف ہے:

ضبط کرتا تھا مگر بات نکل جاتی تھی
اپنی آواز کی لرزش سے بہت تنگ تھا وہ

گویا بات نہ کہنے کی کوشش میں جس قسم کی بے بسی کسی مظلوم کا حصہ ہوسکتی ہے وہ اس شعر میں موجود ہے۔آواز کی لرزش خود اس بات کا سراغ دے رہی ہے کہ چھپانے والا کچھ اور بھی محسوس کر رہا ہے، جسے لفظوں میں محسوس نہیں کیا جا سکتا۔آواز کی لرزش سے متکلم کے دکھ تک پہنچ جانے کا ہنر وزیر آغا کا فن ہے۔اسی موضوع پر ان کا دوسرا شعر:

کپکپانے لگے ہیں لب اس کے
جانے کیا بات کرنے والا ہے

وزیر آغا نے آئندہ بیان ہونے والی روداد کا اندازہ ہونٹ کی تھرتھراہٹ سے لگایا ہے۔یہاں انھوں نے جس قسم کی کپکپاہٹ کا ذکر کیا ہے اس کا رشتہ پچھلے شعر میں موجود آواز کی لرزش سے بھی قائم ہوتا ہے۔گویا ہونٹوں کی کپکپاہٹ ہو یا آواز کی لرزش، یہ انسانی اظہار کے ایسے وسائل ہیں جو الفاظ کے محتاج نہیں۔وزیر آغا نے روزمرہ کی زندگی کے علاوہ مخصوص تجربات واحساسات کو بھی اپنی شاعری کا حصہ بنایا ہے۔سفر زندگی کی ایک بڑی حقیقت ہے، لیکن اسے ذاتی طور پر زیادہ اور غیر کی سطح پر کم محسوس کیا جاتا ہے۔وزیر آغا کا مشاہدہ غیر کے تجربات کو بھی لائق فکر بنا دیتا ہے۔

کسے خبر کہ روانہ بھی ہو سکا کہ نہیں
تمھارے شہر سے جب اس کا آب و دانہ گیا

یہاں ہجرت کے مسائل بھی ہیں اور زمین سے وابستگی کا گہرا احساس بھی۔زندگی میں ایسے مواقع بھی آتے ہیں جب انسان سفر پر مجبور ہوتا ہے، لیکن وہ محض اثاثوں کو منتقل کر رہا ہوتا ہے۔اس کی روح وہیں کہیں ٹھہری سی جاتی ہے۔وزیر آغا کی غزلوں کا متکلم کئی مقامات پر غیر کے ساتھ اس طرح وابستہ ہے کہ اسے دوسروں کے درد میں اپنا درد نظر آنے لگتا ہے۔اسے محسوس کرنے کا سلیقہ وزیر آغا کی شاعری کے متکلم میں بدرجہ اتم موجود ہے۔شعر ہے:

مجھ کو درپردہ سناتا رہا قصّہ اپنا
اگلے وقتوں کی حکایات سنانے والا

کہنے کو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ کوئی شخص دنیا بھر کی باتیں کرتا ہے مگر اپنے متعلق کچھ ذکر نہیں کرتا۔لیکن

تہذیب اور سلیقے کی اس سے خوب صورت مثال اور کیا ہو سکتی ہے کہ گزرے وقت کی حکایت سننے کے درمیان راوی کے ذاتی دکھ کو بھی محسوس کیا جا سکے۔ وزیر آغا نے دوسروں کے کرب کو محسوس کرنے کے لیے گفتگو کو غیر ضروری قرار دیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ بسا اوقات انسان کا حلیہ اور اس کی آنکھیں سب کچھ بیان کر دیتی ہیں۔ ایک شعر میں موجود متکلم اس کا گواہ کچھ اس طرح بنتا ہے:

میرے دکھی سوال کا اس شام تیرے پاس
بھیگی ہوئی نظر کے سوا کیا جواب تھا

یہاں سامنے والے کی بے بسی اور لاچاری کے اظہار سے زیادہ قابل توجہ مقام یہ ہے کہ متکلم آنسوؤں کے ذریعے اپنے سوالوں کے جواب حاصل کر لیتا ہے۔ ان آنسوؤں میں متکلم کے تئیں اس شخص کی انسیت اور ہمدردی کا پہلو بھی شامل ہے۔ متکلم آنسوؤں کی وجہ نہیں بنا بلکہ آنسوؤں کا سچا قدر دان ہے۔ آنسو اس بات کی علامت ہے کہ متکلم اس کے مسائل سے بہت حد تک آگاہ ہے اور یہی آگہی سوالی کو مطمئن بھی کرتی ہے۔ اگر سوال کرنے والے سے ہمدردی کا پہلو شامل نہ ہوتا تو آنکھوں کے آنسو کسی صورت بھی جواب کی شکل اختیار نہیں کر سکتے تھے۔ اس سے اندازہ ہوا کہ وزیر آغا کی شاعری میں موجود دوسرا شخص ان کے متکلم سے بہت مختلف نہیں۔ یہ دراصل دو انسانی چہرے ہی ہیں جو مختلف شکلوں میں نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ کسی قسم کا مشورہ دیتے ہیں یا اپنا تجربہ بیان کرتے ہیں تو اس میں متکلم بھی غیر شعوری طور پر شامل ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ شعر:

ذرا سی ٹھیس لگی اور گھر کو اوڑھ لیا
کہاں گیا وہ تمھارا نگر نگر رہنا

یہاں تمھارا کے اندر ہمارا کا مفہوم بھی پوشیدہ ہے۔ کسی دکھ تکلیف سے گھر بیٹھ رہنا اور گھر کو ہی اوڑھنا بچھونا بنا لینا محض مشاہدہ نہیں تجربہ کا حصہ ہے۔ یہاں فرد اور معاشرے کی کشمکش سے پیدا ہونے والی ایک مشکل صورت حال بیان کی گئی ہے۔ لیکن اس صورت حال کو بھی انھوں نے اہمیت دینا ضروری نہیں سمجھا۔ یہ خود کے تئیں ان کی وفاداری اور قوت ارادی کا اعلیٰ نمونہ ہے جو معاشرے سے کٹ کر گھر میں بیٹھ رہنے کو بھی 'ذرا سی ٹھیس' قرار دیتا ہے۔ وزیر آغا نے اس شعر میں جسے ذرا سی ٹھیس قرار دیا ہے حقیقی زندگی میں وہ اتنی بھی معمولی نہیں۔ لیکن یہ متکلم کا حوصلہ ہے کہ وہ بڑے سے بڑے مسئلے کو بھی خود پر حاوی ہونے نہیں دینا چاہتا۔ اگر کسی دوسرے شخص پر یہ کیفیت طاری ہوتی ہے تو وہ اسے اس کی آزادانہ روی اور دربدری کی یاد دلا کر تحرک پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وزیر آغا کی شاعری کا متکلم اپنی تمام تر دربدری کے باوجود زمین سے وابستگی کو خاص اہمیت دیتا ہے۔ یہ وابستگی کئی سطحوں پر ان کی شاعری کا حصہ بنی ہے جس میں وقت کے ساتھ انسانی زندگی میں برپا ہونے والی تبدیلیوں کا بھی دخل ہے اور ضرورت کے تحت پیدا ہونے والے مسائل کا بھی۔ وہ کہتے ہیں:

عزیز رکھنا تم آباد موسموں کو مگر
کھنڈر رُتوں سے بھی تھوڑا سا رابطہ رکھنا

---

وہ پھول ہے تو اپنی ہی خوشبو میں تر رہے
بے وجہ کیوں ہوا کی طرح در بدر رہے

یہاں کھنڈر رتوں سے رابطہ رکھنے کی بات ہو یا اپنی ہی خوشبو میں تر رہنے کا بیان، دونوں صورتوں میں اپنی اصل سے وابستگی کا اظہار نظر آتا ہے۔اسی طرح اس نقطے کی بھی وضاحت ہوتی ہے کہ وزیر آغا کی شاعری کا غیر اس میں موجود متکلم سے جذباتی تعلق رکھتا ہے۔

ذات سے متعلق وزیر آغا کی شاعری میں وہ تمام موضوعات و مسائل بھی موجود ہیں جو جدید شاعروں کا حوالہ بنے۔وزیر آغا نے کئی مقامات پر اپنی حسی انفرادیت کا ثبوت پیش کیا ہے۔اس انفرادیت کو کائناتی شعور یا معاشرتی حقیقت نگاری کے طور پر بھی دیکھا جا سکتا ہے۔اس قسم کے اشعار میں تنہائی، کرب ذات، علاحدگی اور خارج سے گریز کی کیفیات نمایاں ہیں۔البتہ کسی کسی مقام پر تنہائی کا احساس غالب آجاتا ہے۔مثلاً یہ شعر:

فقط اک سانس اپنی ہم نوا ہے
وگرنہ کون باقی رہ گیا ہے

یہاں متکلم نے اپنی سانسوں کو ہی اپنا رفیق تسلیم کرتے ہوئے جینے کی راہ تلاش کر لی ہے۔متکلم اس تنہائی سے پریشان نظر نہیں آتا بلکہ بعض مواقع پر اسے ضروری قرار دیتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ تنہائی سے متعلق اشعار میں بھی ایک قسم کی خودداری اور حوصلہ مندی نظر آتی ہے۔کہیں کہیں اس میں گہرے عرفان کی صورت بھی پیدا ہوگئی ہے۔شعر دیکھیں:

چلو اپنے بھی جانب اب چلیں ہم
یہ رستہ دیر سے سونا پڑا ہے

خارج سے باطن کا سفر انسانی زندگی کی تربیت میں غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے اور یہی سفر خودی کے راستے ہموار کرتا ہے۔باطن سے خارج یا خارج سے باطن کی طرف سفر کے درمیان کئی پڑاؤ آتے ہیں۔انسانی زندگی میں صبح اور شام کے سلسلے کئی طرح سے حائل نظر آتے ہیں۔یہ کبھی خوشیوں اور کامرانیوں کا سبب بنتے ہیں اور کبھی نئے چیلنجز کی وجہ بن جاتے ہیں۔شام وزیر آغا کی شاعری میں مختلف شکلوں میں موجود ہے۔اس میں ایک طرف اضمحلال، تھکن، زوال یا سراسیمگی کے مفاہیم شامل ہیں وہیں دوسری طرف مختلف کیفیات بھی نظر آتی ہیں۔

صدیوں کے اک سفر سے جو لوٹی تو بے طلب
میری سیہ قبا میں سمٹنے لگی ہے شام

یہاں متکلم کی سیاہ قبا میں شام کا سمٹنا گویا معمولی تاریکی کا ایک بڑی تاریکی میں ضم ہو جانا ہے۔ جو تاریکی متکلم اپنی ذات کے ساتھ اٹھائے سفر کر رہا ہے وہی اصل تاریکی ہے اور باہر نظر آنے والی تاریکیوں کے سائے اس کے سامنے بے معنی ہیں۔ اسی لیے وزیر آغا کی غزلوں کا متکلم اپنی جانب خود اعتمادی کے ساتھ گامزن ہے، اس میں ہجرت یعنی نقل مکانی کا پہلو شامل نہیں ہے۔ وہ کہتے ہیں:

چلتا رہا ہوں اپنی ہی جانب تمام عمر
تو نے غلط کہا کہ میں گھر سے نکل گیا

---

میں جانتا ہوں لوہے کی زنجیر تو نہیں
جھنکار سب کی سب مری آوازِ پا میں ہے

---

خود سے ہی باندھ لو کوئی پیمانِ دوستی
ڈھونڈو گے اس سفر میں کوئی ہم سفر کہاں

اپنی ہی جانب تمام عمر چلنے کا تجربہ ہو یا پھر زنجیر کے بالمقابل اپنی آوازِ پا کو محسوس کرنا، ہر مقام پر ذات کی اہمیت نمایاں ہے۔ خود سے پیمانِ وفا باندھنا خارج کے مقابل میں داخل کو مرکز میں لانا ہے یا پھر خارج کو باطن کے مقابلے میں زیادہ ناقابلِ اعتبار ثابت کرنا۔ وزیر آغا کی شاعری کا متکلم اگر اپنی ذات کے اندرون میں سفر کرتا نظر آتا ہے تو اس کا صرف یہ مفہوم نہیں کہ وہ اپنی ذات کا گرویدہ ہے بلکہ اس سے ہمارے تہذیبی زوال اور موجودہ معاشرے کے انحطاطی رویے کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

گھنے جنگل میں گم رستہ ہوا ہے
بھری محفل میں تنہا ہو گئے ہو

وہ کون سا راستہ ہے جو جنگل میں گم ہو گیا ہے۔ یہ جنگل کیا ہے جو راستوں کو نگل جاتا ہے اور راستوں کے کھو جانے سے مسافر کے عزائم میں کیا تبدیلیاں واقع ہوتی ہے۔ ان سب کا رشتہ ہمارے تہذیبی و ثقافتی انسلاقات سے بھی قائم ہوتا ہے۔ ان میں پرانی اقدار کی شکست اور نئے چیلنجز کا عروج دونوں شامل ہیں اور یہی صورت حال ایک باشعور مسافر کو تنہا بیٹھنے پر مجبور کرتی ہے۔ مسافر کی شکل میں موجود یہ کردار، حوصلہ اگرچہ نہیں ہارا ہے لیکن اس کا یقین ضرور متزلزل ہوا ہے۔ وہ نہیں جانتا کہ آنے والے وقتوں میں اس کی واپسی کس صورت میں ہوگی۔ شکل و شباہت پر اس کے کیا اثرات مرتب ہوں گے۔

لوٹے اگر سفر سے کبھی ہم تو ڈر نہیں
صورت بدل کے آئیں گے بے نام آئیں گے

تبدیلی اور چیلنجز کے ساتھ جیتے ہوئے متکلم نے اپنے لفظوں کو بے معنی ہوتے یا معنویت کو تبدیل ہوتے دیکھا ہے۔ یہاں لفظوں کی پامالی کی صورت بھی نمایاں ہے۔

لفظوں کی آواز سے کیوں اب خوف سا ہم کو آتا ہے
کیوں ہم کو اب مرمر ایسے بدن سلونے لگتے ہیں

متکلم نے لفظوں کی آواز سے خوف محسوس کرنے کو بیان کیا ہے اور یہ ثابت کیا ہے کہ مرمر جیسا بدن بھی سلونا نظر آنے لگا ہے۔ گویا کیا سلونا اور کیا مرمری، دونوں کی معنویت تبدیل ہو چکی ہے۔ صبح، شام کا منظر پیش کر رہی ہے، اور شام میں صبح کے آثار نمایاں ہیں۔ دن ہو یا رات، سردی ہو یا گرمی ہر جگہ دخل اندازی یا گریز کی کیفیت پیدا ہو چکی ہے۔

وزیر آغا کی غزلوں میں اظہارِ ذات کے مسائل بھی کئی صورتوں میں نظر آتے ہیں۔ یہ مسائل انسان کی اپنے آپ سے آگہی کا بھی پتا دیتے ہیں۔ ان میں سے کچھ مسائل محرومی اور شکایت کا لہجہ بھی رکھتے ہیں۔ البتہ ذات کی پامالی کے عناصر کم نظر آتے ہیں۔ ایک لمحے اگر ان کے یہاں محرومی کا احساس جاگتا ہے تو دوسرے لمحے یہ خیال بھی پیدا ہوتا ہے کہ ان کی انفرادیت بھی ان کے ساتھ کیے گئے برتاؤ کا سبب ہے۔ دو اشعار دیکھیں:

جبینِ سنگ پہ لکھا مرا فسانہ گیا
میں رہگزر تھا مجھے روند کر زمانہ گیا

---

میں ایک ڈولتا ساگر مجھے اٹھاتا کون
گھٹا اٹھا کے چلی تھی مگر چلا نہ گیا

---

یہاں پہلے شعر میں زمانے کی شکایت ہے۔ لیکن اگلا شعر یہ احساس دلاتا ہے کہ متکلم کا وجود کسی گہرے سمندر کی حیثیت رکھتا ہے جسے اٹھانا بادل یا بالفاظ دیگر 'زمانے' کے بس کی بات نہیں۔ وزیر آغا نے زندگی میں کئی مقامات پر مختلف آوازوں کو سنا اور محسوس کیا ہے۔ یہ آوازیں کبھی دستک اور کبھی صدا کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ اس میں بھی ان کے یہاں خارج سے گریز کی کیفیت نمایاں ہے۔ متکلم دستکوں پر کان دھرنے کے بجائے اپنی ذات کو سمیٹتا چلا جاتا ہے۔ اسے تنہائی کا احساس ہوتا ہے اور آنکھیں بھیگ جاتی ہیں۔ چند اشعار دیکھیں:

تمام عمر ہی گزری ہے دستکیں سنتے
ہمیں تو راس نہ آیا خود اپنے گھر رہنا

---

تھا میرا نقش قدم ہی مرے تعاقب میں
وگر نہ لاکھ بلاتی تری صدا مجھ کو

---

ہونٹوں کے سیپ سوکھے پڑے ہیں تو غم نہیں
آنکھوں کے خشک تال تو پانی سے بھر گئے

گریز کی یہ کیفیت متکلم کو احساس دلاتی ہے کہ اس کی زندگی کا مشکل مرحلہ معاشرے کی ہی دین نہیں بلکہ اس میں اس کی اپنی ترجیحات اور دلچسپیوں کا بھی دخل ہے۔ یہ ایک بڑی حقیقت ہے کہ ایک حساس اور باشعور انسان معاشرے اور افراد سے اس طریقے سے رشتہ استوار نہیں کر پاتا جیسا یہ تقاضا کرتے ہیں، اور نتیجتاً وہ علاحدگی کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس فیصلے کے ساتھ ہی وہ خود کو تنہا کرنے پر راضی ہو جاتا ہے۔ یہ تجربہ بھی انوکھے انداز میں وزیر آغا کی شاعری کا حصہ ہے۔ کچھ اشعار دیکھیں:

لازم نہیں کہ تم سے ہی پہنچے ہمیں گزند
خود ہم بھی اپنے درپئے آزار ہو گئے

---

گھنے جنگل میں گم رستہ ہوا ہے
بھری محفل میں تنہا ہو گئے ہو

---

میں جانتا ہوں لوہے کی زنجیر تو نہیں
جھنکار سب کی سب مری آوازِ پا میں ہے

ان اشعار میں خود کے درپئے آزار ہونے، بھری محفل میں تنہا ہونے یا اپنی ہی آواز پا کی جھنکار ہونے سے تنہائی کی اس کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے جسے جنم دینے میں انسان کی ترجیحات کا دخل ہے۔ بازار سے ہٹ کر چلنے اور اس کا حصہ نہ بننے کی سزا یقیناً مشکل ہوتی ہے، جو متکلم کا حصہ ہے۔ وزیر آغا ذات کے اظہار اور مسائل تک محدود نہیں۔ ان کا تصور حیات اور معاشرتی شعور کافی گہرا ہے۔ انھیں زمانے کی چالاکیوں کا بخوبی اندازہ ہے اور وہ معاشرے کی منافقت، مفاد پرستی، بے چہرگی اور ناقابل یقین تبدیلی سے پوری طرح آگاہ ہیں۔ یہ تمام مسائل بھی ان کی غزلوں کا حصہ ہیں۔ کچھ اشعار دیکھیں:

خشک شاخیں کبھی ایسے تو نہیں چیختی ہیں
کون آیا ہے پرندوں کو ڈرانے والا
آہستہ بات کر کہ ہوا تیز ہے بہت
ایسا نہ ہو کہ سارا نگر بولنے لگے

دھنسنے لگا ہے گرد کی دلدل میں سارا شہر
کیا ہو گیا ہے شہر کی آب و ہوا سے پوچھ

---

کبھی کبھی یوں بھی ہوتا ہے موجوں کا سر جھک جاتا ہے
اور کشتی کو کشتی والے آپ ڈبونے لگتے ہیں

---

چھاؤں کا ایسا قحط پڑا اس برس کہ دھوپ
ہر سوکھتے شجر کے لیے سائباں ہوئی

---

بدلا زمانہ ایسا کہ ہونٹوں پہ تیرے بات
آئی ابھی نہیں تھی کہ درد زباں ہوئی

---

زمانے کی نہ لائے تاب تم بھی
گرا کر اپنی پلکیں سو گئے ہو

ان اشعار میں جدید انسانی معاشرے کی غالب حسیات کی متعدد صورتیں موجود ہیں۔ گفتگو آہستہ کرنے کا متکلم کا مشورہ کتنی سنگین صورت حال کی جانب اشارہ کر رہا ہے۔ اس شعر میں وزیر آغا نے بات، ہوا اور شہر کے درمیان تطبیق کی خوبصورت راہ نکالی ہے۔ اسی طرح یہ تجربہ کہ کبھی کبھی کشتی کو کشتی والے ہی ڈبونے لگتے ہیں معاشرے کی اجتماعی نفسیات سے پردہ اٹھاتا ہے۔ وزیر آغا کا یہ احساس کہ معاشرہ تیزی سے بدل رہا ہے اور ناقابل برداشت ہوتا جا رہا ہے، اتنا شدید ہے کہ متکلم اپنی پلکیں جھکا کر خاموشی سے سو جانے پر مجبور ہے۔ یہ ایک فرد کی بے بسی اور خاموشی کے ساتھ کیا جانے والا ایسا احتجاج ہے جو سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ یہ وہی متکلم ہے جو اپنی ذات سے گریزاں رہنے کے باوجود اپنی ہی ذات میں پناہ گزیں ہو جاتا ہے۔ جسے وزیر آغا نے ''شب آ گئی تو اپنے ہی سائے میں ڈھل گیا'' سے تعبیر کیا ہے۔ وزیر آغا کی غزلوں کا امتیاز یہ نہیں کہ ان کا متکلم زمانے سے تھک ہار کر اپنی آنکھ موند لیتا ہے بلکہ ان کی شاعری کا متکلم اس پرندے کی طرح ہے جو شام کو بھی نوید سفر سمجھتا ہے۔ یہ شعر اس متکلم کی پہچان ہے:

دن ڈھل چکا تھا اور پرندہ سفر میں تھا
سارا لہو بدن کا رواں مشت پر میں تھا

پہلا مصرع کس قدر گہرا، حساس، حوصلہ بخش اور بامعنی ہے۔ دن ڈھل چکا تھا اور پرندہ سفر میں تھا۔ گویا کہ ہزار مشقتوں اور چیلنجز کے باوجود پرندے نے اپنا سفر اس وقت بھی جاری رکھا ہے جب لوگ گھر پہنچ چکے ہوتے ہیں۔ یہ باہمت پرندہ ہی وزیر آغا کی غزلیہ شاعری کی شناخت اور متکلم کی علامت ہے۔ یہ متکلم مختلف

صورتوں میں وزیر آغا کی غزلوں میں موجود ہے۔یہی وجہ ہے کہ وزیر آغا کی غزلیہ شاعری کو کسی خاص فریم میں فٹ نہیں کیا جا سکتا۔ان کی غزلیں زندگی، فرد، معاشرہ اور مسائل کے اور بھی کئی پہلوؤں سے علاقہ رکھتی ہیں، جنھیں مختلف مقامات پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔کچھ متفرق اشعار اور ملاحظہ کریں:

میں نہیں ہارا تو میرے حوصلے کی داد دے
اک نیا عزم سفر اس خستہ سامانی میں ہے

کرنا پڑے گا اپنے ہی سائے میں اب قیام
چاروں طرف ہے دھوپ کا صحرا بچھا ہوا

اڑی جو گرد تو اس خاک داں کو پہچانا
کھلا کہ خاک سے تھا سارا خاکداں آباد

آواز تو آتی ہے مگر رک نہیں پاتی
کیا شہر میں تیرے کوئی دیوار نہیں ہے

یہ کیا ہو گیا ہے کہ میرا ہی سایہ
مرے جسم سے کٹ کے اوندھا پڑا ہے

اک بار ہم نے پار کیا چپ کا ریگزار
پھر عمر بھر اٹے رہے لفظوں کی دھول میں

آئی شب سیہ تو دیے جھلملا اٹھے
تھا روشنی میں شہر ہمارا بجھا ہوا

تونے بھی خود کو مرکز عالم سمجھ لیا
لگ ہی گئی زمانے کی آخر ہوا تجھے

کہنے کو چند گام تھا یہ عرصۂ حیات
لیکن تمام عمر ہی چلنا پڑا تجھے

درج بالا اشعار میں سے ہر شعر ایک نئے اور حساس مسئلے کو موضوع بناتا ہے۔یہی حساسیت وزیر آغا کی غزلوں کا امتیاز ہے۔حیات و کائنات کے امتزاج کی جو صورتیں یہاں نمایاں ہیں ان میں کہیں حوصلہ، کہیں شکایت، کہیں

نوحہ تو کہیں تھکن بھی ہے۔ شہر کا بے دیوار ہونا، چپ کا ریگزار پار کرنا، شب سیاہ میں شہر کو زیادہ روشن محسوس کرنا، خود کو مرکز عالم بنانا یا پھر عرصۂ حیات کے مختصر ہونے کے باوجود عمر بھر اسے طے کرنا، یہ سبھی تجربے اور مشاہدے وزیر آغا کی غزلیہ شاعری کے نادر پہلو ہیں۔ یہ کہنا غلط نہیں کہ وزیر آغا کی غزلیں ایک ایسے حساس تخلیق کار کا حوالہ ہیں جو روایت کے دامن پر جدید حسیت کے پھول کھلاتا ہے۔

☆☆☆

''بہت دنوں بعد ایک فکر انگیز کتاب پڑھنے کو ملی۔ اردو شاعری کا مزاج
--- غور و فکر کے لیے ایک چیلنج ہے۔ ایسی کتابوں سے ذہنوں میں کرید
اور خیالوں میں نئی راہیں پیدا ہوتی ہیں۔''

— سید احتشام حسین

''یہ کتاب (اردو شاعری کا مزاج) اردو کے تنقیدی ادب میں ایک نئے
افق کی طرف رہنمائی کرتی ہے۔''

— مجید امجد

''وزیر آغا اردو کے ان چند نقادوں میں ہیں جن کی تحریریں ادبی حلقوں
میں توجہ سے پڑھی جاتی ہیں اور ان آراء اور نتائج پر بحث کی جاتی ہے
......اردو شاعری کا مزاج، اردو تنقید میں ایک اہم اضافہ ہے جس کا
مطالعہ ہر اس شخص کے لیے ضروری ہے جو اردو شاعری سے محبت اور
دلچسپی رکھتا ہے۔''

— شہریار

# تخلیق اور تفہیم

وزیر آغا

# ہوا کے جھونکے نے پنکھ کھولے

سلگتی شب کا عجب سماں تھا
فلک تھا پیتل کا تھال جس میں
چمکتا، کانسی کا چندر ماں تھا
دیئے کی مانند ضوفشاں تھا
درخت چپ تھے کہ جس طرح پا بجولاں مجرم
مکاں کی چھت کا اک ایک شہپر
زمیں کے مرقد کا پاسباں تھا
تھا تنگ گلیوں میں گرم اینٹوں کا فرش جس پر
رکا ہوا بے لباس جسموں کا کارواں تھا
میں اس قدر تھک چکا ہوں-- مجھ کو
کبھی نہ اس بات کا گماں تھا
تمام دنیا مری پڑی تھی
تمام علم دھواں دھواں تھا!

سحر سے پہلے
نہ جانے کیسے کسی نے قفلِ جمود توڑا
ہوا کے جھونکے کو بند پنجرے سے دی رہائی
فضا میں چھوڑا
ہوا کے جھونکے نے پنکھ کھولے
بدن کو تولا

چہک اُٹھے شاخ شاخ پتے
چمکتا، کانسی کا چاند------ بولا!
پروں کا اجلا سا لمس
میرے بدن پر اترا تو میں بھی زندوں کی
صف میں آیا
مگر وہ جھونکا تو اک پرندہ تھا
اڑ گیا شب کے راستوں پر
کبھی نہ پھر لوٹ کر وہ آیا!

اگر میری ذات ایک زنداں ہے
جس کے در سے نکل کے تم پھر
کھلی فضاؤں میں پر فشاں ہو
تو مجھ کو تم سے گلہ نہیں ہے
ہوا کے جھونکے سے کب کسی نے گلہ کیا ہے؟

نظم کے دوسرے بند میں لفظ ''پنجرہ'' اور تیسرے بند میں لفظ ''زنداں'' میری دانست میں کلیدی لفظ ہیں۔ ہوا کا جھونکا قیدی ہے، اس پنجرے کا اسی زنداں کا! ہوا کے جھونکے کی اسیری کے سلسلے میں تیسرا کلیدی لفظ ہے۔ ''میں'' جس کی ذات کے زنداں میں ہوا کا جھونکا قیدی تھا۔ یعنی ہوا کا جھونکا جس زنداں میں بند تھا وہ شاعر کی ذات کا ہی زنداں تھا۔

ہوا کے جھونکے کی اسیری سے کیا ہوا؟ نظم کے پہلے بند میں اس کیفیت کا بیان تین سطحوں پر ہوا ہے۔ خالص ارضی اور بصری سطح پر، ماحول کی سطح پر اور معنوی سطح پر۔ ارضی اور بصری سطح پر جو الفاظ فوراً متوجہ کرتے ہیں ان کا تعلق شدید گرمی، تپش، حبس اور خاموشی سے ہے۔ سلگتی شب، پیتل کا تھال، سفید کانسی کا چندرماں، خاموش پابجولاں شجر، بے لباس جسم۔ یہ الفاظ ارضی جسمانی اور بصری حدود سے ماوریٰ پیش قدمی کرتے ہوئے خود بھی ماحول کی تخلیق کرنے والے الفاظ کا درجہ اختیار کر لیتے ہیں۔ اس نوع کے دیگر الفاظ میں مدغم ہو جاتے ہیں اور اس امتزاج سے وہ سطح اختیار کر جاتے ہیں جن کو میں نے معنوی سطح کہا ہے۔

کیا نظم میں ''مَیں'' واماندگی کا احساس کرتا ہے یا واماندگی نے سلگتی شب کو ظہور پذیر کیا ہے جس نے زیرِ سایہ تمام دنیا مری پڑی ہے اور تمام عالم دھواں دھواں ہے؟ یہ سوال ہمیں فوراً نظم کے تیسرے بند کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ (اس بند کا انداز کسی حد تک استقرائی ہے اور نظم کے پہلے دو ٹکڑوں کے مقابلہ میں نثر کے زیادہ قریب ہے) نظم کے تیسرے بند کے پہلے تین مصرعوں سے واضح اشارہ ملتا ہے کہ ہوا کا جھونکا ''میں'' یعنی شاعر کی ذات کے زنداں میں قید تھا اور ''میں'' کی ذات کا کرب ہوا کے جھونکے کی اسیری کے باعث ہی تھا یا پھر ہوا کے جھونکے کی اسیری کے باعث ایک مظہرِ فطرت رونما ہوا جس نے پورے ماحول کو درد و کرب میں مبتلا کر دیا اور جس کے نتیجے کے طور پر ''میں'' کو بھی درد و کرب کے تجربے سے گزرنا پڑا۔

امکان غالب یہی ہے کہ ''میں'' صرف فرد نہیں ہے۔ ایک خالق ہے ایک ماں کی طرح تخلیقی کرب اپنے پورے وجود میں محسوس کرتا ہے اور جب تک ہوا کا جھونکا آزاد نہیں ہو جاتا شدید درد و کرب کے تسلسل میں سے گزرتا ہے جونہی ہوا کا جھونکا پرواز کر جاتا ہے، پوری فطرت ایک نئے روپ میں جلوہ گر ہو جاتی ہے۔

کیا ہوا کا جھونکا اپنے خالق کے کرب سے واقف ہے؟ کیا وہ اپنے خالق کے وجود سے شناسا ہے اور اسے قبول کرتا ہے؟ ہوا کا جھونکا زندان سے باہر کس طرح آیا؟ دوسرے بند کے پہلے دو مصرعوں سے یہ تو واضح نہیں ہوتا کہ کیا قفلِ جمود کسی مخصوص فرد نے توڑا لیکن یہ طے ہے کہ کسی نے توڑا ہے۔ صرف یہ بات صیغۂ راز میں ہے کہ قفلِ جمود کیسے توڑا گیا ہے۔ بہر حال لمحۂ تخلیق ظہور پذیر ہوا۔ قفلِ جمود توڑے جانے کے بعد ہوا کے جھونکے نے پنکھ کھولے اور شب کے راستوں پر اس انداز سے اڑ گیا کہ پھر لوٹ کر نہیں آیا۔ ہوا کے جھونکے کی

رہائی سے نظم کے ''میں'' اور ماحول پر کیا گزری جو درد و کرب میں گرفتار تھا؟ شاعر نے اس طرف دو اشارے کیے ہیں۔ ہوا کے جھونکے کی ریائی سے ایک تو پتے چہکنے لگے ہیں اور دوسرے کانسی کا وہ چاند زندوں کی صف میں آ گیا ہے جو شب بھر سلگتے ہوئے فلک میں دیئے کے مانند ضوفشاں تھا۔ یہ کانسی کا چاند نظم کے ''میں'' کے بہت قریب پہنچ گیا ہے کیوں کہ پورے ماحول میں پتوں کے علاوہ ایک یہی ''شے'' ہے جو از سرِ نو زندہ ہوئی ہے۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ وقتِ سحر کے قریب چاند کیوں کر از سرِ نو زندہ ہوا۔ یہ پچھلے پہر کا چاند اگرچہ پوری رات فلک میں تھا لیکن ہوا کے جھونکے کی اسیری کے کارن نیم مردہ تھا۔ ہوا کے جھونکے کی رہائی نے رات کے پچھلے پہر اس چاند کو اس کا کھویا ہوا سکون، اس کا کھویا ہوا حسن و جمال لوٹا دیا۔ یہ حسین ''لمحۂ سرشاری'' تخلیق کا لمحہ ہے جس میں فطرت اور انسان دونوں شامل ہیں۔

لیکن ہوا کے جھونکے کو کیا ہوا؟ اس سلسلے میں نظم کے دو پہلو قابلِ توجہ ہیں ایک تو یہ کہ ہوا کا جھونکا آزاد اور پَر فشاں ہونے کے بعد شب کے راستوں پر چلا گیا اور لوٹ کر نہیں آیا۔ کیا یہ وہی راستے ہیں جن سے گزر کر شب وقتِ سحر کے قریب پہنچی ہے؟ دوسرا پہلو یہ ہے کہ نظم کے ''میں'' کو ہوا کے جھونکے سے کوئی گلہ نہیں ہے۔ میری دانست میں نظم بڑے خوب صورت انداز میں تجربۂ تخلیق کا تجزیہ کرتی ہے۔ خالق اور تخلیق میں سے کون آزاد ہے اور کون پابستہ گرفتارِ تمانا؟ ظاہر ہے خالق گرفتارِ تمنا ہے اور آتشِ کرب سے گزرنے پر مجبور ہے۔ تخلیق آزاد ہے۔ پرندے کی طرح، ہوا کے جھونکے کی طرح! آزادہ روی اور انفرادیت کی تلاش اس کی فطرت ہے۔ خالص ارضی سطح پر یہ ماں اور بچے کا رشتہ ہو سکتا ہے لیکن نظم کا مطالعہ کرتے نہ جانے کیوں ذہن باپ بیٹے کے رشتے کی کچھ تفصیلات کے بارے میں سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اگرچہ پوری نظم کا وجود ارضی تفصیلات سے انتہائی بلند سطح پر ہے۔

میرے نزدیک شعری آہنگ کے علاوہ الفاظ کی استعاراتی اور علامتی نوعیت شعر کے لیے بنیادی شرط ہے۔ اگر الفاظ کا مجموعہ لغوی اجتماع تک محدود رہتا ہے تو وہ محض نثر ہے اور اگر الفاظ معنویت کے اعتبار سے پرفشاں ہیں اور اپنی لغوی حدود سے ماورا جانے کی قوت رکھتے ہیں تو وہ مملکتِ شعر میں داخل ہو جاتے ہیں۔ زیرِ نظر نظم اسی انداز سے مملکتِ شعر میں قدم رکھتی ہے اور سفر کرتی ہے۔ ہوا کے جھونکے کی طرح آزاد ہے اور وزیر آغا کے منفرد لب و لہجہ، اسلوب اور ارفع طرزِ فکر کی آئینہ دار ہے۔

(بشکریہ 'شام کا سورج' مرتب: انور سدید)

وزیر آغا

# خدشہ

کنج سے گھبرا کے نکلی زرد چڑیا اور پھر
اک لرزتی شاخ پر پل بھر رکی
آسماں کی سمت اڑ کر
پھر زمیں پر آ گئی

جھک پڑی شاخِ حنا اور ہر طرف
بھینی بھینی باس کے چشمے بہے
شال بُنتے ہاتھ تیرے رک گئے

نور کی برکھا
گھنے چھتنار کی چھلنی سے چھن کر آ گئی
میرے اوپر روشنی کی پتیاں بکھرا گئی
میرے سارے جسم کو سہلا گئی!

ڈر رہا ہوں یہ زمیں
یہ لُڑھکتا اور ادھڑتا سبز گولا اون کا
ایک دن بے ڈھب سی لاکھوں کترنوں میں
خود بخود بٹ جائے گا
گنگ اور تیرہ خلاؤں میں بکھرتا جائے گا
نور کی سب پتیاں مر جائیں گی!!

## کمار پاشی

سچ تو یہ ہے کہ زیرِ تبصرہ نظم کو میں نے کئی بار پڑھا ہے اور ہر بار اس نظم کی معنویت مختلف طور پر مجھ تک منتقل ہوئی ہے۔ اس نظم کے اولین مطالعے سے میرے ذہن میں ایک بہت ہی خوشگوار فضا مرتب ہوئی اور کنج، چڑیا، شاخِ حنا، بھینی بھینی باس، شال بُنتے ہاتھ، گھنا چھتنار اور روشنی کی پتّیاں وغیرہ لفظوں نے میرے اردگرد رومانی جھالریں تان دیں اور میرا دل محبت کے اس اولین اور بے حد حسین جذبے سے بھر گیا جو ان خوب صورت الفاظ سے تخلیق ہوا تھا۔

دراصل پہلی بار میں نے اس نظم کو سمجھنے کی نہیں بلکہ محسوس کرنے کی کوشش کی، جس کے نتیجے میں مَیں نے نظم کے ہر لفظ کو اپنے احساس سے ہم آہنگ پایا۔ میں یہ بھی کہہ دوں کہ نظم کا آخری ٹکڑا اس فضا کی تشکیل میں شامل نہیں تھا جو میرے ذہن میں نظم کے اولین مطالعے سے مرتب ہوئی تھی، یہ تو نظم کے پہلے تین ٹکڑوں کا اعجاز تھا کہ جن سے میں نے محبت کے اولین جذبات کو محسوس کیا لیکن جب میں نے اس نظم کو دوسری، تیسری اور چوتھی بار پڑھا تو مجھ پر یہ نظم مختلف پہلوؤں سے اثر انداز ہوئی۔ آخری ٹکڑا جو اولین مطالعے کے دوران نگاہوں سے اوجھل رہا تھا، وہی نظم کے بنیادی خیال تک پہنچنے میں معاون ثابت ہوا اور تب وہ خوش گوار فضا جو پہلے پہل میرے ذہن میں مرتب ہوئی تھی یا محبت کا وہ جذبہ جسے میں نے پہلے پہل محسوس کیا تھا، میری گرفت سے نکل گیا۔ پھر بھی میرا خیال ہے کہ یہ نظم ایک زندہ نظم ہے جس کا لفظ لفظ بول رہا ہے اور وہ دھندلکا جو اکثر نظموں کے آئینوں پر چھایا رہتا ہے۔ یہ نظم اس دھندلکے سے پاک ہے۔

آخری ٹکڑے میں شاعر نے اس اندھی اور سرد کائنات میں زمین کو اون کے ایک ایسے گولے سے تعبیر کیا ہے جو مسلسل لڑھک رہا ہے اور کھل رہا ہے۔ شاعر اس حقیقت سے باخبر ہے کہ یہ زمین ایک معین عرصے تک زندہ ہے اور ایک دن ایسا بھی آئے گا جب لمحہ لمحہ اون کے گولے ایسی لڑھکتی اور ادھڑتی زمین ٹکڑے ٹکڑے ہو کر خلاؤں میں بکھر جائے گی اور نور کی وہ پتیاں بھی مر جائیں گی جن کی زندگی زمین کی زندگی کے ساتھ وابستہ ہے۔ دراصل زمین کی حیثیت تو اس آئینہ کی سی ہے جس میں اگر انسانی نقوش عکس انداز نہ ہوں تو یہ بے جان ہے اور بے روح۔ یہ تو محض انسانی وجود کا اعجاز ہے جس سے ان تیرہ خلاؤں میں معلق یہ زمین ہری بھری، سرسبز و شاداب نظر آتی ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ انسانی وجود کا مقدر بھی اسی زمین سے وابستہ ہے جس کی عمر پل پل کم ہو رہی ہے اور جو رفتہ رفتہ حیاتِ انسانی کی طرح موت کے بے کراں سمندر کی طرف لڑھک رہی ہے۔

میں سمجھتا ہوں اس نظم کو مختلف قسم کا معنوی لباس پہنایا جا سکتا ہے اور میں یہ نظم کی خوبی سمجھتا ہوں، در اصل اسے جتنی بار پڑھیں اتنی ہی بار نئے نئے نقش ذہن میں بنتے ہیں اور بگڑتے ہیں اور کی تہہ در تہہ معنویت اجاگر ہونے لگتی ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ میں نے اس نظم کو کئی طرح سے محسوس کیا ہے اور مختلف پہلوؤں سے سمجھا

ہے، لیکن میرا مقصد اس نظم کی شرح لکھنا نہیں۔ اس نظم کے مطالعے کے بعد میں اس برہمانڈ اور اس کے آغاز و انجام کے بارے میں، اس زمین اور اس پر انسانی زندگی اور اس کے مقدر اور اس کے مصرف کے بارے میں سوچنے اور سمجھنے پر مجبور ہوا ہوں اور تصور ہی تصور میں اس تیرہ کائنات میں کہیں دور نکل گیا ہوں...... یہ ذہنی سفر کتنا کربناک رہا ہوگا............اس کا اندازہ تو وہی شخص کر سکتا ہے جو اس سفر کے مصائب جھیل چکا ہو۔

آخر میں اگر آپ اجازت دیں تو میں یہ بھی کہہ دوں کہ اس پائے کی نظمیں ان دنوں رسائل میں بہت کم پڑھنے میں آتی ہیں۔

(بشکریہ 'شام کا سورج' مرتب: انور سدید)

☆☆☆

''یہ طے ہے کہ وزیر آغا کی شخصیت کثیر الجہات ہے......شاعری کی جانب نظر کرتا ہوں تو معاً وہ ایک اہم جدید شاعر کی حیثیت سے اپنا تعارف کراتے ہیں، ایسے جدید شاعر جن پر پیش روی کا دعویٰ بھی پھبتا ہے۔ ان کی شاعرانہ خصوصیات کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا اور بہت کچھ لکھا جاتا رہے گا۔ میں نے جس طرح ان کے فن و شخصیت کو سمجھا ہے، وہ یہ کہ برگد ان کے باہر بھی ہے اور اندر بھی، اور اس کی برکتیں ان کی نظموں میں بہتر عنوان اپنی محبت دکھلاتی رہتی ہیں۔ ان کا اسلوبی عمل بیرون دریا کا نہیں، دریا کی انتہائی تہہ تک غواصی کا ہے اور ان کی شاعری کو پرکھنے کے لیے حواسِ خمسہ کی مدد درکار ہے۔''

— ادیب سہیل

وزیر آغا

# ہتھیلی

ایک پتّا گرا
تُو نے آنسو بھری تند گالی سے جس کا سواگت کیا
ایک پتّا گرا

خشک ہونٹوں پر اپنی زباں پھیر کر
تُو نے اک بار پھر اپنی بنجر ہتھیلی کو آگے کیا
ایک پتّا گرا

لال سورج
جو دن بھر پکے سیب کے روپ میں
تیرے سر پر لٹکتی ہوئی
نانجھ شاخوں کے جھولے سے چپکا رہا
اب کیاں ہے؟
وہ رنگوں کا طوفاں
تجھے جس کی خاطر ہتھیلی کی بنجر زمیں کو سجانا پڑا
اب کیاں ہے؟
لرزتا ہوا لال سورج تو کالے سمندر کی جھولی میں گر بھی چکا
لو وہ پتّا گرا!!

شاعری کی تفہیم وتشریح کے بارے میں ایک بڑا مسئلہ یہ ہے، بلکہ یہ مسئلہ ساری تنقید کا ہے کہ تشریح میں اقداری فیصلہ دہی یعنی value judgement کا کیا مقام ہے۔نئی شاعری کے اکثر مخالف نقاد ہی یہ سوال پوچھتے ہیں کہ آپ اچھے اور برے کا فرق کیوں کر اور کس طرح کرتے ہیں؟ جو تشریحی طریق کار آپ استعمال کرتے ہیں وہی طریقِ کار معمولی ردّ وبدل کے ساتھ خراب شاعری پر استعمال کیا جا سکتا ہے اور اس سے بھی معنی برآمد کیے جا سکتے ہیں۔ یہ سوال سچا بھی ہے اور ٹیڑھا بھی۔کوئی ماہر اگر ریمبران کی بنائی ہوئی تصویر دیکھ کر وجد میں آجاتا ہے تو ممکن ہے کوئی عامی فلمی رسالے کے سرورق پر بنی ہوئی بھونڈی حسینہ کی تصویر دیکھ کر غش کھا جائے اور اس کے حسن وخوبی کی تشریح کے لیے وہی الفاظ استعمال کرے جو ماہر نے ریمبران کی تصویر کے لیے استعمال کیے تھے۔اس مسئلے کے کئی حل ممکن ہیں ایک تو وہی جو پہلے پیش کر چکا ہوں کہ ماہر کی قوتِ فیصلہ چونکہ عامی سے زیادہ ہوتی ہے اس لیے اگر ماہر کسی نظم کو تجزیہ کے لیے منتخب کرتا ہے تو یہی اس نظم کی معنویت اور اہمیت کی دلیل ہے گویا اقداری فیصلہ دہی تجزیہ وتشریح میں مضمر implicit ہوتی ہے اس کے علاوہ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ تشریح بہرحال ایک موضوعی عمل ہے اس لیے ہم تشریح کرتے ہوئے نظم کے انہی پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں جن کو ہم بقول مرّے کریگر ''شاعری کی حیثیت سے'' یا ''شاعری کے اندر'' پسند کرتے ہیں۔لہٰذا وہ عامی جو بھونڈی حسینہ کی تعریف میں رطب اللسان ہوتا ہے چاہے وہی طریقہ استعمال کرے جو ماہر کا ہے لیکن جو نتائج اس سے مستنبط ہوں گے وہ مختلف ہوں گے کیوں کہ عامی انھیں چیزوں کا ذکر کرے گا جن کی وہ حسن کی حیثیت سے یا حسن نے اندر قدر کرتا ہے اور یہ چیزیں ریمبران کی تصویر سے لامحالہ مختلف ہوں گی کیوں کہ ریمبران نے اپنی ''نوجوان لڑکی'' نامی تصویر میں کمر کی تنگی، سینے کا ابھار، کولھوں کا خم اور تناؤ، ان چیزوں کو بالکل نظر انداز کر دیا ہے جب کہ فلمی رسالے کے سرورق پر بنی ہوئی تصویر میں انہی چیزوں (یا اسی طرح کی چیزوں) پر زور دیا جاتا ہے۔تیسری بات یہ ہے کہ شاعری چونکہ ایک مختلف اور آزاد طرح کا علم بخشتی ہے لہٰذا اچھی نظم کی تشریح سے جو علم حاصل ہوگا وہ خراب فلم کی تشریح سے نہیں حاصل ہو سکتا۔اس طرح تجزیہ فی نفسہٖ نظم کی قدر متعین کر دیتا ہے۔بس ضرورت اس بات کی ہے کہ اس کو کسی معمولی نظم کے تجزیے کے سامنے رکھ کر دیکھ لیا جائے۔اس طرح کی بہت سی باتیں کہی جا سکتی ہیں جن پر کبھی بحث کروں گا۔اس وقت تو ان خیالات کی حیثیت وزیر آغا کی نظم کی وضاحت میں پہلے قدم کی سی ہے۔

نظم کا عنوان بہت دلچسپ ہے اور نظم ختم ہوتے ہی توجہ کو اپنی طرف منعطف کرتا ہے۔بادی النظر میں نظم ''ہتھیلی'' کے بارے میں کم ہے پتّے کے بارے میں زیادہ۔ پہلا مصرع ہے ''ایک پتّا گرا'' اور آخری

مصرع ہے ''لو وہ پتّا گرا!!''؛ 'ہتھیلی' کا لفظ نظم میں دو بار اور 'پتّا' چار بار استعمال کیا گیا ہے۔ عام پڑھنے والا گمان کر سکتا ہے کہ نظم کا عنوان ''ہتھیلی'' رکھ کر قاری کو چکرانے یا mystify کرنے کی وہی کوشش کی گئی ہے جو تمام جدید شاعری میں پائی جاتی ہے حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ وزیر آغا نے موقعہ موقعہ سے قاری کو mystify بھی کیا ہے لیکن یہاں دراصل ہتھیلی مرکزی حیثیت رکھتی ہے، کیوں کہ یہ مانگنے والے یعنی توقع یا امید رکھنے والے شخص کی علامت ہے جو اپنا ہاتھ پھیلائے کھڑا ہے۔ اس طرح، ہتھیلی انسانی توقعات کی علامت بن جاتی ہے۔ ہتھیلی پر پتّا گرتا ہے، ہتھیلی والا اس کا خیر مقدم کرتا ہے گالی سے۔ گرتا ہوا پتّا عام طور پر زرد یا خشک ہوتا ہے، زردی اور بے رنگی کا تصور موجود ہے لیکن یہ احساس ہوتا ہے کہ ہتھیلی والا آنسو بھری تند گالی کے ساتھ پتّے کا خیر مقدم اس لیے کر رہا ہے کہ پتّا صرف پتّا ہے۔ پتّا اگر سبز یا سرخ بھی ہوتا تب بھی اس کا یہی خیر مقدم ہوتا۔ دوسری بار بنجر ہتھیلی پھر آگے کو جاتی ہے وہی حشر ہوتا ہے۔ اس بار ہتھیلی والے کے ردِّ عمل کا ذکر نہیں ہے لیکن ہتھیلی کی صفت بنجر بتائی گئی ہے۔ بنجر، بانجھ، سبزی سے بیگانہ یعنی بے برگ و بر لہٰذا بے جان اور اجاڑ۔ ہتھیلی چونکہ مانگنے والے کی علامت ہے اور اس کی توقعات کی بھی لہٰذا یہ معلوم ہوا کہ مانگنے والے کی تقدیر اور موجودہ صورتِ حال دونوں قوت اور روشنی سے بیگانہ ہیں۔

لیکن مانگنے والے کو کس چیز کی توقع ہے۔ تیسرے ٹکڑے میں لال سورج کا ذکر ہے جو دن بھر شاخوں سے چپکا رہا۔ یعنی بظاہر بالکل پاس ہی تھا۔ پکّا سیب نیوٹن کے تجربے کی یاد دلاتا ہے، جس طرح نیوٹن کے سامنے سیب خود بخود گر پڑا تھا اور اس کے ذہن پر علم و عرفان کی ایک دنیا روشن ہو گئی تھی اسی طرح سورج علم و عرفان و آگہی یا کامیابی کی علامت ہے جو شاخوں سے چپکا ہوا ہے اور مانگنے والا ہاتھ پھیلا کر اس کے گرنے کا منتظر ہے۔ لیکن شاخیں تو بانجھ تھیں، سورج اس شاخوں پر نہیں اگا تھا، ایسا ہوتا تو وہ پکے ہوئے سیب کی طرح نہ آ رہتا؟ شاخیں اسے ہواؤں کے جھولے میں جھلاتی رہیں اور پھر وہ اچانک شام کے تاریک دریا میں غرق ہو گیا۔ مانگنے والے کو شاید خبر بھی نہیں ہوئی کہ جس طوفانی رنگ کی خاطر اس نے اپنی ہتھیلی کو دھوپ میں سجا رکھا تھا اسے کالی رات ہڑپ کر گئی ہے۔ وہ اب بھی متوقع ہے اور پتّا پھر گرتا ہے اس کی تقدیر میں سورج کی روشنی نہیں بلکہ زرد پتّا ہے جسے سورج جلا کر خاک کر دیتا ہے۔ شاخیں دراصل شاخیں نہیں ہیں بلکہ شجرِ حیات ہیں، جو بانجھ ہے ----
ہتھیلی کی یہ اہمیت ید بیضا کے اساطیری معجزے کی یاد دلاتی ہے۔ سورج حضرت موسیٰ کی ہتھیلی میں روشن ہو گیا تھا اور وہ سورج حضرت موسیٰ نے اپنی بغل میں ہاتھ ڈال کر برآمد کیا تھا آج کا موسیٰ سورج کے انتظار میں ہاتھ پھیلائے رہا مگر سورج اندھیروں میں غائب ہو گیا اور اس کو نہ مل سکا۔ ظاہر ہے کہ وہ علم جو اس نظم سے ہمیں حاصل ہوتا ہے۔ نظریہ بند ترقی پسند شاعروں کے یہاں حاصل نہیں ہو سکتا۔ یہی اس نظم کی خوب صورتی ہے۔

(بشکریہ شام کا سورج مرتب انور سدید)

مرزا حامد بیگ

# ڈوبنے والے کا خواب

''میکالے کے گھر سے نغموں کی صدائیں بلند ہوکر ہر طرف پھیل گئی تھیں۔روح پرور، تسکین بخش نغموں کی گونج فضاؤں میں تھی۔جو عورت بربط بجارہی تھی، اس کا چہرہ محبت اور شفقت سے روشن تھا، اور جس لڑکی کی انگلیاں پیانو کے پُرزوں سے کھیل رہی تھیں، اس کے دِل میں معصومیت تھی۔گہرا خلوص تھا، جب کہ گانے والی آواز سے حلم اور نیکی عیاں تھی۔

چھوٹا لڑکا ہمہ تن گوش تھا۔اس کی آنکھوں میں ایسی چمک تھی جیسے اُسے نغمے کی سچائی پر پورا یقین ہو، اور صدر دروازے کے باہر سیڑھیوں پر ایک سپاہی بیٹھا تھا۔وہ ابھی ابھی اپنے گھر پہنچا تھا۔ایسا گھر جسے اس نے اس سے پہلے کبھی نہیں دیکھا تھا، اور اندر وہ کنبہ تھا جسے وہ نہیں جانتا تھا۔''

(The Human Comedy by William Saroyan)

یہ تمام چہرے بربط کی تاروں کی روح پرور دُھن کے پس منظر میں محبت اور معصومیت سے روشن ہیں۔یہ سب ابھی تک اس بھیانک ............ سے دوچار نہیں ہوئے جس کے سنتے ہی سب بجھ جائیں گے۔

یہ سالگرہ کی تقریب ہے لیکن فضا میں ایک انجانے دکھ کا مدّھم سُر ہے۔گھر کا صرف ایک فرد اس دہلا دینے والی خبر سے ابھی تک دوچار ہوا ہے۔شاید اِسی لیے وہ گھر سے دور، باہر کھلے میں چپ بیٹھا ہے۔ماں بربط پر اُسے یاد کررہی ہے، جس نے کبھی لوٹ کر نہیں آنا۔بہن اپنے بھائی کی واپسی کے خواب دیکھ رہی ہے۔بس ایک امید ہے۔

یہ منظر نامہ ولیم سرویاںؔ کے ناول کا ہے۔اس ناول کا سارا ڈھانچہ ایک امید پر قائم ہے۔یہی امید ن۔میم۔راشدؔ کے ہاں بیک وقت تنہا بھی ہے اور نہتی بھی لیکن یہ خارجی جبر کے خلاف ایک احتجاج کی صورت بلند ہے:

''آج دروازے کھلے رہنے دو
یاد کی آگ دہک اٹھی ہے

شاید اس رات ہمارے شہدا آ جائیں

آج دروازے کھلے رہنے دو'' (سالگرہ کی رات)

یہ امید ہی ہے جو خوابوں اور تمناؤں کا گھر ہے۔ ایک ایسا مقام جو موت کے جبڑوں میں جکڑی ہوئی زندگی کا سارا کرب محض ایک نقطے پر سمیٹے ہوئے ہے۔ امید، وہ یکہ وتنہا اور نہتہ لمحہ جو صدیوں پر پھیلا ہے، ایک گمشدہ ہندسہ جس کی قیمت معلوم۔ بقول ن۔م۔ راشدؔ فن کار اس قیمت کو دریافت کرنے کی سعی کرتا ہے۔

''آج دروازے کھلے رہنے دو''

ولیم سرویاںؔ کے ناول میں گھر کے صدر دروازے پر ایک تھکا ہوا سپاہی ابھی ابھی آ کر بیٹھا ہے۔ اس کا کوئی گھر نہیں۔ وہ موت کو شکست دے کر آیا ہے لیکن اس کی راہ تکنے کو ماں کی آنکھیں نہیں رہ گئیں۔ وہ جس گھر کے صدر دروازے پر بیٹھا ہے وہاں سب موجود ہیں ماں، بہن اور بھائی۔ لیکن وہ سب یہ نہیں جانتے کہ انھیں جس کا انتظار ہے، وہ لوٹ کر نہیں آئے گا۔ یہ تھکا ہوا سپاہی اُس کا ساتھی تھا جو اُس آگ سے بچ کر آ گیا اور اِس کا اِس دنیا میں کوئی نہیں۔

کائنات میں گھمسان کا رن پڑا ہے۔ یہ اس کے بعد کی صورتِ حال ہے۔

یہ صورتِ حال بطور موضوع ہمارے ہاں نظم میں خال خال ہی نظر آتی ہے۔ ایک مثال کی جانب تو اوپر اشارہ کیا گیا یعنی ن۔م۔ راشدؔ کی نظم 'سالگرہ کی رات' یہ گھر سے دور، باہر کھلے میں بیٹھے ہوئے اُس فرد کی عکاس ہے جس پر اُس دہلا دینے والی خبر کو بیتے ہوئے سال پورا ہوا۔ یہاں امید مٹ کر بھی دروازہ کھلا رکھنے پر مجبور کرتی ہے، اس لیے کہ یہ موقع ایسا ہے کہ فرد مٹی میں مٹی ہو کر بھی زندہ رہتا ہے۔

''وہ زندہ ہیں البتہ تم اُن کی زندگی کا شعور نہیں رکھتے۔'' (قرآنِ حکیم)

یہ جان سے گزرنے والا، عام زندگی سے کٹ کر بھی ایک زندہ استعارے کی طرح سرگرمِ عمل رہتا ہے، لیکن ہم اس کی زندگی کا شعور نہیں رکھتے۔

''جانتے ہو کبھی تنہا نہیں چلتے ہیں شہید؟
میں نے دریا کے کنارے جو پرے دیکھے ہیں
جو چراغوں کی لَویں دیکھی ہیں
وہ لویں بولتی تھیں، زندہ زبانوں کی طرح
میں نے سرحد پر وہ نغمات سنے ہیں کہ جنھیں
کون گائے گا شہیدوں کے سوا؟ (سالگرہ کی رات)

''کائنات روز بروز سرد اور تاریک ہوتی جا رہی ہے'' (آئن سٹائن)

کائنات کا تخریبی عمل اپنی تکمیل چاہتا ہے۔ یہ کائنات اپنے انجام تک پہنچ رہی ہے۔ غلام حسین

ساجد کا ایک شعر ہے:

جس موہن کی کھوج میں نکلے اس کا انت نہیں پایا
وصل کا لمحہ بڑھتے بڑھتے، آخر ہجر کا باب ہوا

یہاں ازل سے ابد تک کے انسانی سفر کا نتیجہ لاحاصل کے سوا کچھ نہیں۔ یہ نسل در نسل انسانی تجربے کا تسلسل کیا نتیجہ سامنے لایا۔ اس موہن کی چاہت میں ہلکان ہوتا ہوا فرد وصل اور ہجر میں فرق نہیں کر پایا۔ یا شاید یوں تھا کہ وصل اور ہجر کے معنی ایک تھے۔ یہ رنگ و بو کا جہاں پردہ بنا رہا، بظاہر میں وہ نہاں تھا اور فرد نے بہت تدبر بھی کی، لیکن اس کا انت نہیں پایا ـــــــ اور کائنات ہے کہ اپنے انجام تک پہنچ رہی ہے۔ شاعر اپنے طور پر ایک نتیجے تک پہنچتا ہے:

سیاہی پھیرتی جاتی ہیں راتیں بحر و بر پر
انہی تاریکیوں سے مجھ کو بھی حصّہ ملے گا

(ثروت حسین)

کسی فرد کا انجام اس سے الگ نہیں، اس لیے محض رجائیت، واہمہ ہے یا خود فریبی!

بدھ مت کے مطابق یہ فطرت سے برسرِ پیکار فرد آخر کار اسی کائنات میں کھو جائے گا۔ نروان فرد کو نفسیاتی احوال میں سے گزارتا ہے، تاآں کہ فرد نہ ارادہ کر سکتا ہے، نہ سوچتا ہے اور نہ ہی محسوس کرتا ہے۔ یہ "Annimalism" "نروان ہے جو موت سے مشابہ ہے۔ یعنی نروان تک زندگی اپنے امکانات کھو دیتی ہے یا پھر ایسا ہرگز ممکن نہیں (برگساں) کہ انسانی ذہن نہ ارادہ کرے، نہ سوچے اور نہ ہی محسوس کرے۔ محمد خالد کا ایک شعر ہے:

اب اور کوئی حوالہ ہو زیست کرنے کا
اسیر دائرۂ جسم و جاں میں کیسے رہوں

زندہ رہنے کی شدید خواہش اور جبلت مرگ، مثبت اور منفی، دو متضاد کشش کی قوتیں ہیں اور فرد ان کے درمیان ڈولتا سنبھلتا زندگی کرتا ہے۔ یونگ نے اپنے ایک دوست کے حوالے سے بات کرتے ہوئے لکھا ہے کہ وہ پہاڑ سر کرنے والی ایک پارٹی کا سربراہ تھا۔ وہ ایک مہم سر کرنے سے چند روز پہلے یونگ سے ملا اور اپنا ایک خواب بیان کیا۔

اس نے خواب میں دیکھا تھا کہ وہ ایک پہاڑ کی چوٹی سر کرنے نکلا ہے اور انتہائی بلندی پر پہنچ کر پاؤں رپٹ جانے سے ہوا کے سپرد ہو گیا ہے، لیکن اس نے اس بات پر خود بھی حیرت کا اظہار کیا تھا کہ اس بلندی سے نیچے آتے ہوئے اس کے ہونٹوں پر فاتحانہ مسکراہٹ ہے۔

یونگ نے اسے مہم پر نکلنے سے منع کیا لیکن وہ نہ مانا۔

پہاڑ کی چوٹی سر کرنے والی پارٹی نے واپسی پر بتایا کہ اب وہ ان میں نہیں رہا۔ یونگ ان کی بات سن کر حیران رہ گیا کہ اس کا پاؤں ہی رپٹا تھا، وہ جان بوجھ کر نہیں گرا اور اس کے ساتھیوں نے یہ بھی بتایا کہ جب اس کا پاؤں رپٹا ہے اور وہ توازن برقرار نہیں رکھ سکا تو سب نے دیکھا کہ نیچے گرتے وقت اس کے ہونٹوں پر عجب طرح کی مسکراہٹ کھیل رہی تھی۔

گوتم نے زندہ رہ کر نا قابلِ حصول نروان کی خواہش کی۔

سگمنڈ فرائیڈ نے اس کا تجزیہ یوں کیا ہے کہ موت کی وجوہات سراسر باطنی ہیں اور اشیا کی خواہش یہ ہے کہ درجہ بدرجہ اس مقام تک لوٹتی ہیں، جہاں سے چلی تھیں یعنی نروان چاہتی ہیں۔ یہ نباتاتی حالت کی طرف ہر شے کی واپسی بنیادی جبر ہے۔

میلانی کلائن کے مطابق مرگ وحیات کی جبلتوں کی کش مکش میں جبلتِ مرگ شکست کھا کر باہر کا رُخ کرتی ہے۔ یہ نامیہ کے اندر تخریب کار جبلت شدید غصیلی ہے۔ وزیر آغا کی نظم ''نارسائی'' میں نگاہ اور زبان غضب ناک ہیں:

ایک پتّا گرا
تو نے آنسو بھری تند گالی سے جس کا سواگت کیا
ایک پتّا گرا
خشک ہونٹوں پر اپنی زبان پھیر کر
تو نے ایک بار پھر اپنی بنجر ہتھیلی کو آگے کیا
ایک پتّا گرا
لال سورج
جو دِن بھر، پکے سیب کے روپ میں
تیرے سر پر لٹکتی ہوئی
ننگی شاخوں کے جھولے سے چپکا رہا
اب کہاں ہے؟
وہ رنگوں کا طوفاں
تجھے جس کی خاطر ہتھیلی کی بنجر زمیں کو سجانا پڑا
اب کہاں ہے؟
لرزتا ہوا لال سورج تو کالے سمندر کی جھولی میں گر بھی چکا
لو وہ پتّا گرا!!

وزیر آغا کی یہ نظم کائنات کے تخریبی عمل رخیالِ مرگ رموت اور امید کی عکاس ہے۔احساسات کی ان منازل کے قریبی مشاہدے کے لیے اس نظم کا مطالعہ مناسب رہے گا۔

سوکھی شاخیں، گرتا ہوا پتا، لال بھبھوکا سورج اور کالا سمندر ــــــــــــ اس نظم کی بنیادی علامتیں ہیں، یہ علامتیں نظم کے منظرنامے میں خفیف سے تحرک کی پیدا شدہ صورتِ حال کے تین شیڈ مرتب کرتی ہیں اور یوں یہ نظم رفتہ رفتہ موت کا سامنا کرنے کا عادی بناتی ہے۔ذہن کو یک لخت جھٹکا نہیں دیتی، جیسے جوانی کی موت۔یہاں تو عمر کی ڈھلوان سے دھیرے دھیرے گرتے چلے جانا ہے اور دُھندلائی ہوئی آنکھ کا متعین سفر۔

نظم کی جس طرح ابتدا ہوتی ہے، دراصل ابتدا یوں نہیں۔ابتدا ہے:

''تو نے ایک بار پھر اپنی بنجر ہتھیلی کو آگے کیا''

اس طرح نظم ''سعیِ لاحاصل'' کا دائرہ مکمل کرے گی۔اب منظر واضح ہوتا ہے:

سر پر آگ برساتا سورج، اس کے سامنے شاخوں کا جال پھیلا ہے اور نیچے سختی سے بھینچی ہوئی مٹھی بہت مجبوری کے عالم میں وا ہوئی ہے۔ ہمیشہ کی انا پیشہ آنکھ کی پتلی میں بھوک کی مجبوری بن کر لال دہکتا ہوا سورج ٹھہر گیا ہے۔اس بھیک کی مجبوری نے سرخ سورج کو پکے ہوئے سیب کی صورت شاخوں میں اٹکے دیکھا ہے۔

یہ لمحہ جامد اور ساکت اشیا کو تحرک بخشتا ہے اور کائنات کا بکھراؤ قلبِ ماہیت اختیار کرتا، مختلف حسیات کو ایک دوسرے میں مدغم کر دیتا ہے۔یہاں آواز کی تجسیم کر دی گئی ہے جسے نظریں محسوس ہی نہیں کرتیں چھو بھی سکتی ہیں۔یہاں سماعت متحرک تصویروں کی صورت اختیار کر گئی ہے۔

بنجر ہتھیلی (زندگی اپنے امکانات ختم کر چکی ہے) اس ملک کی مانند ہے جو چاند سے کھیلنا چاہے اور جواب میں خشک شاخیں اپنے تمام تر امکانات کو بروئے کار لاتے ہوئے صرف ایک پتا گراتی ہیں۔ یہ پتا اس شدید طلب کی تلافی نہیں کر سکتا، سو آنکھ سے آنسو ظاہر ہوتا ہے اور منھ سے تند گالی۔

لال سورج (رنگوں کا طوفان) خواہشات کا طویل وعریض سراب ہے، جب کہ خواہشات کی اسیری مفاہمت سکھلاتی ہے اور جس کے سامنے مضبوط انا گھٹنے ٹیکنے پر مجبور ہے۔

مرکزِ نگاہ ''لال سورج'' کا پکا ہوا سیب، انسانی خواہشات کے جھولے (عمروں کا پھیلاؤ) کو ہلارے دے کر کالے سمندر (زندگی کا انت) میں دم توڑ دینا ہے۔کالا سمندر، تند سیال کیفیت (زندگی کا اوّل، آخر)، ظلمتوں کی اتھاہ۔

یونانی شاعر جارج سیفرس نے سوال کیا تھا، ''کیا کوئی شخص ہوا، بارش، رات اور سورج کو اسی طرح قبول کر سکتا ہے، جس طرح سمندر انھیں قبول کرتا ہے؟''

لرزتا ہوا لال سورج سمندر میں گر چکا ہے۔یہاں پہنچ کر نظم میں پتا پھر گرا ہے۔

یہ فطرت کی طرف سے دوستی کا ہاتھ ہے۔

یہاں دستِ سوال بنی ہوئی سوکھی شاخ ہے جو اِس حال میں بھی دان کر رہی ہے، اس مرتے ہوئے مصور کی طرح جو اپنی زندگی کے ایک ایک لمحے کے لیے لڑتا، ہلکان ہوتا، زندگی کے معاملے میں یک لخت فیاض ہو جاتا ہے اور ایک ننھی بچی کے حوصلے کی خاطر اپنے گنے چنے سانس کا ایک انجانا تحفہ دے جاتا ہے ــــــ مصور یخ طوفانی رات میں اپنے کانپتے ہاتھوں کے ساتھ ایک مصنوعی شاداب پتّا، معصوم بچی کی نظروں کی حد میں ــــــ اس کے کمرے سے باہر شاخوں پر مضبوطی کے ساتھ ٹانکنے میں کامیاب ہوا ہے۔ شاداب پتّا نئی زندگی کی علامت بن کر اُبھرتا ہے۔

اِس نظم میں وزیر آغا نے جو علامتی نظام ترتیب دیا ہے وہ علامت کے برتاؤ کے ضمن میں انتہائی شاعرانہ چابک دستی کا ثبوت ہے۔ فنی ناپختگی کی صورت میں یہی علامتیں دیگر بہت سے شعرا کے یہاں صرف نشان یا اشارہ کی جامد اور نسبتاً یک رُخی صورتِ حال سامنے لاتی ہیں۔ دوسرا حادثہ جو نئے مبہم جُو قسم کے شاعر کے یہاں پیش آتا، وہ یہ ہے کہ اسی موضوع کو آسان نسخہ، آزاد تلازمۂ خیال کی ناپخت صورت میں بھُگتا دیا جاتا اور یہ نظم منتشر الخیال نفسیاتی مریض کی بے ربط گفتگو سے اوپر نہ اُٹھتی۔ یا صاف اور سیدھی Statement بن جاتی۔ لیکن یہاں علامتوں کی سپلائی لائن Creative Bisociation کے ساتھ ملی ہوئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ نظم زندگی کی عمیق ترین سطحوں تک اپنی مار رکھتی ہے۔ یہ پھیلی ہوئی ہتھیلی اور سرگراں آنکھ کی تلاش ایک ایسے مقام تک آ جاتی ہے جسے زندگی کا مکمل ترین ادراک کہہ لیجیے۔

نظر کی آخری لائن سب مناظر کے دُھندلا جانے اور مرکزِ نگاہ کے سیاہ پانی میں اُتر جانے کے ساتھ ساتھ موت سے اوّلین روشناسی ہے۔ پتّا گرتا ہے۔

شاعر نے نظم کے مرکزی خیال کا تعین کرتے وقت لاشعور سے خیالِ مرگ کو اُبھارا ہے۔ کسی نارمل شعور کو اس سے مفر نہیں۔ (Beyond the Pleasure Principle, by Freud)

اِن تمام تخلیقات میں (جن کا حوالہ دیا گیا) خیالِ مرگ / موت اور امید کا ملا جلا احساس ایک ہیولے کی طرح ہے اور جو اِن شعری تخلیقات میں جاری وساری، اُس انسانی المیہ کو ایک انتہائی نازک موڑ دے کر ایک جمالیاتی قدر میں ڈھال دیتا ہے۔ اسے ہم زندگی اور موت کے شعور کی بیک وقت موجودگی کا PARADOX کہہ سکتے ہیں اور جسے میں نے اِن چند شعری تخلیقات میں ایک جمالیاتی قدر کے طور پر دیکھنے اور دِکھانے کی سعی کی ہے۔

وجود اور نفیِ وجود کے حوالے سے اِدراک کا یہ سفر نئی معروضیت کے ساتھ مخفی جہانوں تک نکل جاتا ہے اور اس کا تخلیقی سطح پر ادراک شعری عمل میں SUSTAIN کرنے کا ثمر ہے۔

(بشکریہ اوراق مرتب وزیر آغا)

وزیر آغا

# زندگی

کبھی سرد جھونکے کو صحنِ چمن سے
بہکتے ہوئے، لڑکھڑا کر گزرتے ہوئے تم نے دیکھا؟
وہ اک سرد جھونکا کہ جس کے در آتے ہی
رستوں پہ بکھرے ہوئے زرد پتّے
تھرکنے، مچلنے، تڑپنے لگے ہوں!

یہ رستوں پہ بکھرے ہوئے زرد پتّے
جو شاخوں سے گر کر، بکھر کر، نہ پھر اُٹھ سکے
یہ بے جان پتّے!
یہ پامال لاشے!
درختوں کے، پھولوں کے، یادوں کے لاشے!!
کبھی زرد پتوں کو، پامال لاشوں کو از خود تھرکتے ہوئے تم نے دیکھا؟

اگر بات یہ ہے۔
تو پھر سرد جھونکے کے چلنے، تھرکنے
چمن سے گزرنے کو تم، کیا کہو گے؟

یہ اک سرد جھونکا جسے تم نے 'آوارہ پنچھی' کہا ہے
یہی زندگی ہے
اسی سرد جھونکے سے دنیا بنی ہے

وزیر آغا

# طلسم

آدھی رات کا سناٹا ہے جیسے کوئی طلسم
سُونی راہیں، گم سم گلیاں، پاؤں کی زد میں جسم

گونگے شہر کے اِس مرقد میں ہر شے دہک گئی
اپنے ہی سائے سے ڈر کر خود میں سمٹ گئی
سُونی منڈیریں، چپ دیواریں، دروازوں پر قفل
سناٹے کے سیلِ رواں میں ہر شے ڈوب گئی

دل کہتا ہے کاش کہیں سے چیختا پنچھی آئے
چاند کا کنگن کالے بھیانک پربت پر گر جائے
کنگن سے کرچیں اُڑ اُڑ کر بکھریں۔ دور تک آئیں
جگمگ کرتے ننھے ننھے تارے بنتی جائیں

وزیر آغا

# وحشی

رنگ برنگے پھول ہزاروں، تختوں میں تقسیم
اُجلے پیڑ، قطاریں سیدھی، روِش روِش تنظیم
گلشن میرے فن کا پَرتو، بات کرو تسلیم!

میں پنچھی کس دیس کا باسی، کیسی میری ریت
دیکھتی آنکھوں پھول سے برہم، دیکھتی آنکھوں پریت
میں بندہ ہوں اپنے من کا میں بس اپنا میت

تختوں میں تقسیم کیا ہے میں نے چمن تمام
اُجلے پیڑ، قطاریں سیدھی فیض کا چشمہ عام
میرے من جنگل کا لیکن، وہی پُرانا کام!!

قمر جمیل

# زندگی ـــ طلسم ـــ وحشی

اس نظم میں فن کار نے زندگی کے ایک لمحاتی تاثر کو گرفت میں لانے کی کوشش کی ہے۔ راستوں پر بکھرے ہوئے زرد پتے پچھلی بہار کے نمائندے ہیں جو مرجھا چکے ہیں اور ابدیت کے سائے میں چلے گئے ہیں۔ یہ زرد زرد پتّے جو درختوں کی شاخوں سے گرے اور پھر بکھر گئے ہیں، فن کے لیے اس کے ماضی کے لمحوں کے اشاریے بن گئے ہیں۔ جیسے یہ زرد پتّے نہیں یادوں کی لاشیں ہیں جس میں ایک سرد جھونکا حرکت پیدا کرتے ہوئے گزر جاتا ہے یعنی فن کار کی روح کے ایک سرد جھونکے سے یادوں کے یہ سارے سلسلے بیدار ہو جاتے ہیں اور جیسے اس سرد جھونکے سے ان زرد پتوں میں جان سی پڑ جاتی ہے۔ یہ سرد جھونکا زندگی کا ایک اعلامیہ ہے اور یہ احساس دِلاتا ہے جیسے اسی طرح کے ایک سرد جھونکے سے اس کائنات کی تخلیق ہوئی ہے۔

نظم آزاد ہے لیکن زبان کم و بیش وہی ہے جو پابند نظموں میں استعمال ہوتی ہے۔ مثلاً صحنِ چمن اور آوارہ پنچھی اور اس کے علاوہ زبان کا جہاں تک تعلق ہے۔ تخلیقی صلاحیت پوری طرح اُجاگر نہیں ہو سکی ہے اور دو چار لفظوں کی تکرار سے نظم کی فضا پر اچھا اثر نہیں پڑا ہے۔ مثلاً سرد جھونکا، پتّے، رستے، لاشے اور تم نے دیکھا یا تم کھو گے ـــ ویسے نظم کا آخری حصّہ یعنی یہ تین مصرعے:

یہ ایک سرد جھونکا جسے تم نے آوارہ پنچھی کہا ہے
یہی زندگی ہے
اسی سرد جھونکے سے دنیا بنی ہے

جھنجھوڑ دیتے ہیں اور انھیں ایک طرح سے فکر انگیز بھی سمجھنا چاہیے۔ مگر اِس فکر کے پسِ پردہ شدید داخلیت کا احساس ہوتا ہے۔

---

'طلسم' نظم کے آغاز ہی میں ایک ایسی طلسماتی فضا قائم ہونے لگتی ہے جس میں ہر طرف سناٹا ہے اور موت کا بھیانک احساس اور جیسے ہر چیز اپنے سائے سے ڈر کر اپنے مدفن میں چلی جا رہی ہو اور جیسے ہر قدم پر پاؤں کے نیچے لاشیں آ رہی ہوں۔ در و دیوار ساکت ہیں اور گلیاں خاموش۔ اور شہر جیسے گونگا ہو گیا ہو۔ اس اندھیرے، اِس خاموشی اور اِس گھٹن میں جی یہ چاہتا ہے کہ کوئی اس خاموشی کو توڑ دے۔ چاند ٹوٹ کر سامنے

پربت پر گر جائے اور چاند کے یہ ٹکڑے ستارے بن کر بکھر جائیں۔

نظم میں خیال کا تسلسل ہے اور آخری مصرعہ میں خیال اپنی تکمیل تک پہنچ جاتا ہے۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے اپنے ماحول کی گھٹن کے ساتھ اپنے داخلی احساسات کو بھی طلسم کے اشاریے سے ظاہر کر دیا ہے اور اسی ماحول سے نجات کی خواہش نے پنچھی اور ستاروں کا روپ دھار لیا ہے۔

نظم علاماتی ہے لیکن چیختا پنچھی صوتی اعتبار سے اچھا نہیں لگتا۔کرچیں کا لفظ بھی زیادہ مناسب نہیں اور اس کے علاوہ کالے بھیانک پربت میں ایک صفت ضرور زائد ہے۔

---

'وحشی' اِس نظم کے پہلے ہی مصرعے سے ذہن ایک طرح کے تصنع اور سجاوٹ کی طرف چلا جاتا ہے۔ قسم قسم کے پھول تختوں میں تقسیم ہیں۔ پھر درختوں کی سیدھی قطاروں سے اور روِش روِش پر ایک طرح کی تنظیم سے اسی آرائش کا احساس ہوتا ہے جس کے سبب یہ سارے پھول تختوں میں تقسیم کر دیے گئے ہیں۔چمن میں پھولوں کی اس صف بندی سے شاعر کے ذہن میں فن کے تقاضوں اور اس کی سجاوٹ کا احساس بیدار ہو گیا ہے۔ یہ پھول، یہ درخت اور یہ قطار بندی فنی آرائشوں کے علامیے کے طور پر اُبھر آتے ہیں اور فن کی اس آرائش کے مقابلے میں فن کار کی روح جس قدر آزاد اور وحشی ہے اس کا اظہار 'من جنگل' کے لفظ سے ہوا ہے۔ گویا فن کار کی روح ،فن کے ان تقاضوں سے اب بھی آزاد ہے اور ان نزاکتوں میں اب بھی اس کی روح کا اظہار ممکن نہیں۔ اظہار کے ان سجے سجائے طریقوں میں فن کار کی روح اپنے آپ کو سمو نہیں سکتی۔سامنے الفاظ کے سجائے ہوئے چمن ہیں اور فن کار کی روح ایک انجانے دیس کی باسی ہے۔اور اپنے آپ میں ہی گم۔اظہار کی اِن ساری کوششوں کے باوجود فن کار اب بھی اپنے من کی اتھاہ گہرائیوں سے نکل نہیں سکا ہے۔

نظم پابند ہے اور علاماتی بھی۔وحشی فن کار کی روح ہے اور جنگل اس روح کی وسعتیں۔پھول، پیڑ اور قطاریں فنی آرائشوں کے اشاریے ہیں۔

(بشکریہ 'سوغات' مرتب محمود ایاز)

وزیر آغا

# ۱۹۹۵

آجاؤ تم
دستک مت دو
اب کے برس در بند نہیں ہے!

شام کے تارے نے پوچھا تھا!
بابا!
اب کی بار یہ در کیوں بند پڑا ہے
کیا تم در کو قفل لگانا بھول گئے ہو؟

میں نے کہا تھا:
کب بھولا ہوں شام کے تارے
لیکن میں یہ سوچ رہا ہوں
تو بھی تو ہر شام چمک کر
قفل سا بن کر
رات کے در پر لگ جاتا ہے
لیکن جب وہ پورب والا
کرنوں کا اک گچھا لے کر
آجاتا ہے
تُو از خود ہی کھل جاتا ہے
پھر اس رسم کا حاصل کیا ہے؟

اور تارے نے مجھ سے کہا تھا:
میں چاکر ہوں
چاکر کا تو کام ہی یہ ہے
قفل لگانا، رسم نبھانا
ورنہ اُس چت چور کے آگے
قفل کہاں رہ سکتا ہے؟

آ جاؤ تم
دستک دینا، رسم نبھانا چھوڑو ـــ تم کو
آنا ہے
سو آ جاؤ !!

عزیز پریہار

# اس نظم میں: ایک تاثر

ادبی تخلیق ـــــ نظم ہو یا غزل یا کوئی دوسری صنف ـــــ خود مختار ہے اور نہیں بھی۔ وہ ایک خاموش اِکائی ہے۔ اِس میں روح کون پھونکتا ہے؟ ظاہر ہے قاری۔ تفہیم و تحسین کے عمل میں تین اکائیاں برابر کی شریک رہتی ہیں ـــــ تخلیق کار، متن اور قاری۔ یہ تینوں مل کر معنی کی پرتوں کو کھولتے ہیں اور فن پارے کو ایک نیا جنم دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک خاموش تخلیق ہر دفعہ نئے مفاہیم، نئے تناظر اور نئے امکانات و انسلاکات پیدا کرتی ہے اور یہ عمل متواتر جاری رہتا ہے۔ قرأت بہ الفاظِ دیگر ایک دائمی عمل ہے، وجہ یہ ہے کہ شعری لسان و اظہار اور تجربہ اپنے بطن میں نہ جانے کتنے امکانات و تصورات روشن رکھتے ہیں۔ جب ہم معنی کی بات کرتے ہیں، وہ دراصل معنی نہیں بلکہ معنی خیزی ہے۔ وزیر آغا اسے امتزاجی تنقیدی نظریے سے تعبیر کرتے ہیں۔

زیرِ نظر نظم '۱۹۹۵' ایک فضا پیدا کرتی ہے جو ہر نئی قرأت کے ساتھ ایک اور نئی فضا، تحرک اور زیریں لہریں پیدا کرتی ہے۔ اس طرح یہ سلسلہ لامتناہی صورت اختیار کر لیتا ہے اور مضمونِ تازہ کی بشارت دیتا ہے۔ مکتبی تنقیدی طریقۂ کار تشنہ اس لیے ہے کہ یہ نپے تلے تنقیدی افکار و معیارات کو بروئے کار لاتا ہے جو کسی حد تک منجمد اور غیر متحرک ثابت ہوتے ہیں۔

ستارے کا استقبال کائنات کے تئیں ایک خراج ہے۔ اس میں روشنی اور تاریکی کی binaries رقصاں ہیں۔ ایک نوع کی مفاہمت ہے۔ میں اپنا کام کر رہا ہوں اور تم اپنا کام کرتے چلے جاؤ۔ ستارے کی آمد اور استفسار شاعر میں کچھ ایسا احساس پیدا کرتا ہے:

مِرا وجود اُجالوں میں ڈوب جائے گا
اندھری رات میں تاروں کا ہم سفر ہوں میں

''اب کے برس'' کہہ کر شاعر نے اپنے ہونے کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ تم آؤ ـــــ میں قائم و دائم ہوں۔ ہونے (presence) اور نہ ہونے (absence) کے درمیان کے تصادم اور باہمی ربط کو زندگی کے تسلسل اور کائنات کی گردش کے رشتے کو 'قفل' کے استعارے نے ایک ایسی رمزیت عطا کر دی ہے جو کسی بھی حتمی معنی و مفہوم سے ماورا ہے۔ دونوں کے بیچ کا مکالمہ قاری کو حیرت میں ڈال دیتا ہے، یہی تحیر نظم کا طرۂ امتیاز ہے۔

جب معنی ایک happening (وقوع پذیری) کی صورت اختیار کرتا ہے، وجود و عدم کے اسرارِ الوہی

اور مابعدالطبیعیاتی (metaphysical) سطحوں پرواہونے لگتے ہیں۔ایک cosmic گردش ہے جو تغیر کے عمل کو ہمراہ لیے رواں دواں ہے۔ ماہ وسال آتے ہیں، گزر جاتے ہیں۔۱۹۹۵ء کا سال کیوں اہم ہے جب کہ گردشِ ماہ وسال ایک دائمی تسلسل ہے۔متکلم خود آگاہ ہے کہ سائے لمبے ہو چکے ہیں۔

متکلم کا جواب فکر انگیز ہے۔شام کا تارا بھی تو چمکتا ہے اور ایک قفل کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور ''رات کے در پر لگ جاتا ہے''۔ یہ ایک رسم ہے جسے وہ قرنوں سے نبھاتا چلا آرہا ہے۔یہ وہ کائناتی تصور ہے جس کی تشریح نہ تو متکلم کے پاس ہے اور نہ ہی قاری کے۔

استفہامی اسلوب کی یہ نظم بہت کچھ اَن کہا چھوڑ جاتی ہے۔انسان، وقت، موجود اور معدوم کے فاصلے اور قربتیں اس وقت ایہام کی صورت اختیار کر لیتی ہیں جب متکلم وجود وعدم کے باہمی رشتے پر ماورائی سطح پر غور کرتا ہے۔ایک نقطہ پر کائنات کی گردش، تغیر، فنا، تسلسل، شعری تصور و تخیل کی کرشمہ سازیاں سمٹ آتی ہیں ۔

...آجاؤ تم

دستک دینا، رسم نبھانا چھوڑو ــــ تم کو

آنا ہے

سوآجاؤ!!

ہم پر واضح ہے کہ وزیر آغا گہرے طور پر ویدانتی فکر و فلسفہ سے متاثر تھے۔اس کے عناصر ان کی شاعری میں بالخصوص ان کے تصورِ وقت میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ان کا جہانِ معنی انھیں عناصر سے عبارت ہے۔ کائنات کا اپنا دستور ہے اور انسان کا اپنا ــــــــــــ لیکن ان میں ایک ربط ہے جو وزیر آغا کے ہاں ایک cosmic (آفاقی) روپ میں اُبھرتا ہے۔مکالمہ نظم کے اختتام پر ایک ڈرامائی تاثر چھوڑ جاتا ہے جو نظم کی لینڈنگ گراؤنڈ ہے۔ایک مکالمہ جو ارضی اور آفاقی حرکیات کے مابین کہیں رقصاں و آویزاں ہے۔ایک نظم کی غنائی صورت اختیار کر لیتا ہے۔نظم کا آہنگ، ملائمیت، ڈکشن، ٹھہراؤ، مابعدالطبیعاتی ہم آہنگی اور مانوسیت جو دَرقاری پرواکرتی ہے، ان کی نوعیت ویدانتی اصطلاح میں ماورائی ہے۔

سال کوئی بھی ہوسکتا ہے، ہر نیا سال نئی بشارتوں کے ساتھ زوالِ عمر کے احساس کو بھی شدید تر کرتا ہے۔انسان منتظر رہتا ہے روشنی کی آمد کا، نئے خواب کے طلوع کا، اس سال ایسا کیا ہوا؟ نظم کے کلیدی استعارے اور امیج ایک پُراسرار عضوی وحدت (gestalt) تخلیق کرتے ہیں جسے پہلی قرأت میں گرفت میں لاپانا ممکن نہیں۔

نئے سال ۱۹۹۵ء کی آمد اور بند دروازہ زوالِ عمر کا مظہر بھی ہے اور ازلی بیداری اور حسیت پر دلیل بھی۔استفہامیہ لہجہ وزیر آغا کی نظموں کی نمایاں خصوصیت ہے۔حیرت واستعجاب کا ایک فکر انگیز منظر نامہ!

وزیر آغا

# نظم

عجب دھند تھی
جس کی بھاری تہوں میں
وہ اِک دھند پیکر
خدا جانے کب سے چھپا تھا!
وہ پیکر جو اِک ٹوٹی پھوٹی سی
سرگوشی بن کر، تہوں سے اُبھر کر
مجھے اپنی برفاب پوروں سے چھو کر
فقط اس قدر جاننا چاہتا تھا
کہ میں ہوں یا میں بھی نہیں ہوں!

عجب دُھند تھی
اور عجب وہ ہیولا تھا
اپنے بدن کا فقط ایک سایہ
فقط ایک خاکہ
جو مجھ تک پہنچنے کی اک تند خواہش بنا
سانس روکے کھڑا تھا
وہ اک سلوٹوں سے بھرا دودھیا پیرہن
گرد جس کے کوئی حاشیہ تک نہیں تھا
مگر جس کے ہونے کی مجھ کو خبر تھی
میں سب جانتا تھا!!

پروین طاہر

# نظم 'نظم' کا تجزیاتی مطالعہ

وزیر آغا نہ صرف بلند تخلیقی اپج رکھنے والے تخلیق کار ہیں بلکہ وسیع تہذیبی، تاریخی اور جدلیاتی شعور سے مزین، واضح نظریۂ تخلیق رکھنے والے نقاد بھی ہیں۔ ان کی تخلیق اور تنقید کے بطون میں ایک ہی قوت کارفرما نظر آتی ہے۔ یہ قوت؛ قوتِ کشف ہے جو تخلیق اور تنقید کے بُعد کو مٹا کر اُن کی تحریروں کو قوتِ مطالعہ سے لبریز کر دیتی ہے۔ وزیر آغا کی تنقیدی تحریروں کے تخلیقی touch اور خوش گوار خوانائی (Readability) ہی ان کے تنقیدی نظریات کو قبولِ عام کی سند بخشتی ہے۔

زیرِ مطالعہ نظم بعنوان 'نظم' کا جائزہ لینے کے لیے ان کے تخلیقی عمل کے بارے میں نظریات کو سمجھنا از حد ضروری ہے کہ یہی وہ زینہ ہے جس پہ قدم رکھتے ہوئے ہم نظم کے اندر اُترنے کی کوشش کریں گے:

ہوتا یوں ہے کہ منفعل اور فعال تجربات کی آویزش سے سائیکی میں نراج (chaos) کی ایسی صورتِ حال پیدا ہو جاتی ہے جو تخلیق کار کے وجود کے لیے بھی ایک خطرہ ہے۔ چنانچہ تخلیق کار نراج کے اس طوفان میں ایک بے پتوار ناؤ کی طرح ڈولنے لگتا ہے اور شدید بحرانی کیفیت کی زد پر آکر سانس رُکنے کے عالم میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ تب نراج 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 نراج کے ہولناک طوفان سے باہر نکلنے کا راستہ سجھا سکتا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ تخلیق کار اس کوندے کو کس طرح گرفت میں لے!...... بے شک وژن ایک تخلیقی جست کے ساتھ نمودار ہوتا ہے اور یہ عمل سو فیصد وہبی ہے۔ تاہم محض وژن کی نمود، تخلیق کے سارے عمل کا احاطہ نہیں کرتی۔ تخلیقی عمل کی تکمیل کے لیے ضروری ہے کہ خیال یا وژن کی تجسیم بھی ہو۔ جب تک ایسا نہیں ہوگا، تخلیق کار دم رُکنے کی کیفیت سے نجات نہ پا سکے گا۔

زیرِ مطالعہ نظم کی قرأت کرتے ہی ہماری Intuition ہمیں بتا دیتی ہے کہ یہ نظم محض کسی فرد، واقعے یا کسی مخصوص قلبی واردات تک محدود نہیں، یہ بحیثیت مجموعی تخلیقی عمل اور تخلیقی روابط کی نشان دہی کرتی ہے۔ نظم کا عنوان محض نظم نگاری یا فنِ شعر گوئی کی طرف اِشارہ نہیں کرتا، یہ تمام فنونِ لطیفہ کی تخلیق کاری کی علامت بنتا ہے۔ مندرجہ بالا quotations میں (جو وزیر آغا کی کتاب 'تخلیقی عمل' سے لی گئی ہیں) تخلیقی عمل کے تین مدارج کا ذکر ملتا ہے۔ زیرِ مطالعہ نظم حیرت انگیز طور پر بیاں کردہ مدارج سے مماثلت رکھتی ہے۔ نظم کا پہلا بند ملاحظہ کیجیے:

عجب دھند تھی
جس کی بھاری تہوں میں
وہ اِک دھند پیکر
خدا جانے کب سے چھپا تھا
وہ پیکر جو اِک ٹوٹی پھوٹی سی
سرگوشی بن کر، تہوں سے اُبھر کر
مجھے اپنی برفاب پوروں سے چھو کر
فقط اس قدر جاننا چاہتا تھا
کہ میں ہوں یا میں بھی نہیں ہوں!

ہمارے frame of reference کے مطابق اس بند میں 'دھند' کا لفظ دو مختلف معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ پہلے مصرعے میں دھند، تخلیق کار کے باطن کی دھند ہے۔ دراصل یہ دھند chaos کی اس کیفیت کو ظاہر کرتی ہے جب تخلیق کار شدید بحرانی کیفیت میں مبتلا ہو کر سانس رُکنے کے عالم میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ تیسرے مصرع میں دھند کا لفظ اُس تخلیقی وِژن یا شبیہ کے لیے استعمال ہوا ہے جو شاعر کو نزاع کی کیفیت سے نجات دِلانے کے لیے، اس کے باطن سے نمودار ہوتی ہے۔ نزاع کی کیفیت میں تخلیق کار اپنے گرد و پیش سے لاتعلق، اپنے ہونے یا نہ ہونے سے بے نیاز، تخلیقی کرب میں ڈوبا، لاوجود سے ورا، محض ایک دھند کی صورت ہی تو ہوتا ہے۔ اسی طرح جب کوئی تخلیق ابتداً محض ایک وِژن یا روشنی کے کوندے کی طرح نمودار ہو تو وہ بھی دھند ہی ہے۔ ویسے بھی تخلیق کی مادّی یا وجودی حیثیت بہت کم جب کہ حسیاتی اور جمالیاتی حیثیت زیادہ ہوتی ہے اس لیے وہ ایک دھند پیکر ہی ہے۔ اس بند میں ٹوٹی ہوئی سرگوشی سے مراد تخلیق کا وہ مرحلہ ہے جہاں تخلیق کار ابھی آہنگ کی اُس برقی رو کو چھو نہیں پاتا جو اُسے وہ قوتِ نمو بخشتی ہے جو اُس بے ہیئت کچے مواد یا پھر ناموجود یعنی Nothingness کی تجسیم کر سکے۔ اس بند میں لفظ 'برفاب' وزیر آغاز کے تخلیقی رویے اور ترجیحات کی نشان دہی کرتا ہے۔ بعض تخلیق کاروں کے لیے نزاع کی کیفیت 'آتشیں اور تخلیقی وِژن' اس کی ضد یعنی برفاب ایسی خصوصیت کا حامل ہوتا ہے۔ اِس کے برعکس کئی تخلیق کاروں کے لیے chaos موت کی سی ٹھنڈی یخ کیفیت اور وِژن ظہور......بجلی کے کوندے کی طرح! بہر حال ہم اگر وزیر آغاز کے تخلیقی مزاج کو مدنظر رکھیں تو برفاب یہاں ایک مثبت لفظ کی حیثیت سے آیا ہے کیوں کہ نزاع اور وِژن دو متضاد کیفیات ہوتی ہیں اور ان کا تضاد ہی تخلیق کار کو تخلیقی کرب کی تباہ کن کیفیت سے نجات دِلاتا ہے۔ آخری مصرع میں شاعرانہ حسنِ بیان سے خود فراموشی اور پھر کسی گیانی کے دھیان کو بیان کیا گیا ہے۔

اب نظم کا دوسرا بند ملاحظہ کیجیے:

عجب دُھند تھی
اور عجب وہ ہیولا تھا
اپنے بدن کا فقط ایک سایہ
فقط ایک خاکہ
جو مجھ تک پہنچنے کی
اِک تند خواہش بنا
سانس روکے کھڑا تھا

اس بند کو سمجھنے کے لیے، میں پھر سے وزیر آغا کی کتاب 'تخلیقی عمل' سے چند سطریں آپ کے زیرِ نظر کرنا چاہوں گی:

> ''نزاع میں مبتلا ہونے پر فن کار کے باطن میں آزاد ہونے کی ایک تیز خواہش پیدا ہوتی ہے جس کی تکمیل اُسی صورت ممکن ہے کہ وہ ہست اور وجود کی زیریں سطح سے جست بھر کر اُس بالائی منزل تک آجائے جہاں یہ شبیہ طلوع ہوگئی ہے۔ سانس رُکنے کے عالم سے نجات پانے کی یہی ایک صورت ہے کہ وژن یا شبیہ فن کار کے اساسی افق پر نمودار ہو اور وہ اُسے گرفت میں لینے کے لیے اوپر اُٹھ آئے۔''

نظم کے اس مقام پر فن کار کی تخلیقی قوت نے کام کرنا شروع کر دیا ہے اور اُس نے اپنی تخلیق کو تجسیم ہوتے محسوس کر لیا ہے۔ مگر ابھی تک وہ فقط ایک خاکہ ہے، اصل تجسیم تو تخلیقِ مکرر کے مقام پر ہوگی۔ فی الحال تخلیقی سرخوشی اور وفور کا وہ مقام ہے جہاں فن کار وژن کو گرفت میں لینے کے لیے ارتفاع (sublimation) کے عمل سے گزرتا ہے۔ یہاں وزیر آغا نے ایک دفعہ پھر اپنی فن کارانہ صلاحیت اور شاعرانہ تعلّی سے کام لیتے ہوئے، وژن اور تخلیق کار کے لیے معکوسی رویّہ اختیار کیا ہے۔ یعنی تخلیق کار اپنی تخلیق کو گرفت میں لینے کی سعی کرنے کے بجائے خود کو اُس مقام پر پاتا ہے جہاں تخلیق بذاتِ خود تخلیق کار کے جمالیاتی تجربے کا حصہ بننا چاہتی ہے اور فن کار تک پہنچنے کی تند خواہش میں مبتلا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں وزیر آغا ز کے تنقیدی اور شعری بطون میں واضح حد بندی نظر آنے لگتی ہے۔ یعنی مجھ تک پہنچنے کی اک تند خواہش وزیر آغاز کے تخلیقی وجود پر اصرار کرتی ہے کیوں کہ ولایتِ شعر بہر حال کسی دوسرے علمی و ادبی منطقے سے کہیں زیادہ خوب صورت اور ارفع ہے۔

نظم کے یہی دو مصرعے شرفِ انسان کی دال بھی ہیں کہ تخلیق تو ایک ودیعت ہے جو کسی خود کار نظام کے تحت، کسی مابعدالطبیعاتی واسطے سے، انسان پر نازل ہوتی ہے:

وہ اک سلوٹوں سے بھرا دودھیا پیرہن
کہ جس کے کوئی حاشیہ تک نہیں تھا
مگر جس کے ہونے کی مجھ کو خبر تھی
میں سب جانتا تھا!!

نظم ابھی اصل تجسیم سے ذرا پہلے تک کے مرحلے پر ہے، ابھی اس نے آہنگ کی اُس قوت کو نہیں چھوا جو اُسے تکمیل اور تجسیم کے حسن سے مزین کرے گی۔ ابھی یکتائی اور یکجائی کی وہ اسٹیج ہے جو صورتوں کی شکست و ریخت سے پیدا ہوتی ہے کہ آہنگ سے سنجوگ کرنے کے لیے، موجود اور ناموجود کی تفریق کو مٹانا پڑتا ہے۔ مگر بذاتِ خود وزیر آغاز incubation کی کیفیت سے نکل کر illumination کے مقام پر آ چکے ہیں اور انھوں نے اپنی تخلیق کے وجود کو محسوس کر لیا ہے۔ وہ بیک وقت مسرت اور اطمینانِ قلب کی حیثیت سے دوچار ہیں۔ بلاشبہ تخلیقی مدارج کا چوتھا مرحلہ یعنی verification بعد میں ظہور پذیر ہونے والا ہے۔ اس بند میں تین الفاظ اہم ہیں۔ پہلا لفظ 'سلوٹوں' جس سے مراد معنوی تہہ داری، دوسرا لفظ 'دودھیا' جو 'پیور' اور 'نیچرل' کے معانی دیتا ہے اور تیسرا لفظ 'حاشیہ' جس کا مطلب 'زمانی و مکانی قیود سے باہر' لیا جا سکتا ہے۔

ابھی تک ہم نے اس نظم کا مطالعہ 'تخلیقی عمل' کے ریفرنس میں رہتے ہوئے کیا ہے: یہ تو بہرحال نظم کی ایک جہت تھی۔ اگر ہم اسے دوسرے زاویے سے دیکھنے کی کوشش کریں تو یہ نظم اُداسی کی کیفیت میں تصورِ محبوب کی کرشمہ سازی سے متعلق ہے جو انسانیت کو لایعنیت کی دھند سے نکال کر امید اور سرخوشی عطا کرتی ہے۔ محبت ایک state of mind یا پھر تصور ہی کیوں نہ ہو، زندگی کی ضامن ہے۔ یہاں پر بھی برفاب پوروں کا لمس مثبت معانی میں استعمال ہوا ہے جو شاعر کو اس کے ہونے کا احساس دِلاتا ہے اور نہ ہونے کی جامد کیفیت سے باہر نکالتا ہے۔ ایک بات تو نظم کے مصرعوں سے واضح ہے کہ محبت کے فریم آف ریفرنس میں بھی یہاں محبوب بذاتِ خود موجود نہیں، صرف اس کا تصور ہے کیوں کہ وہ محض ایک ہیولا، ایک سایہ یا پھر خاکہ ہے مگر بے حد قوت بخش اور مسرت آمیز! شاعر کے تخیل سے جنم لینے والی ٹوٹی پھوٹی سرگوشی ہی کو کسی محبت آمیز نغمۂ جاں فزا میں ڈھلنا ہے۔ دوسرے بند کے آخری دو مصرعوں میں 'مجھ تک پہنچنے کی اک تند خواہش' دراصل شاعر کی وہ خواہش ہے جو محبت کی بدن گیر اور روح گیر خصوصیت پر دلالت کرتی ہے۔ یہاں چاہنے کی بہ نسبت، چاہے جانے کی خواہش زیادہ ہے جو کہ انسانی سائیکی کے مطابق زیادہ نیچرل ہے۔ آخری بند میں محبت کے حوالے سے 'دودھیا پیرہن' والی خوبصورت تصویر کشی خالصتاً شاعر کی ذاتی تصویر ہے۔ یہ تصویر، بغیر کسی حاشیے کے، افقی اور عمودی ابعاد میں

چاروں جانب جلوہ گر دکھائی دیتی ہے جو اصل میں نہ ہونے کے باوجود، شاعر کے وجود کی تصدیق کرتی ہے۔

میری تشکیک اور تحسین شعری کی عادت مجھے اس بات پر اُکسا رہی ہے کہ میں اِس نظم کو اوپر بیان کردہ دو پہلوؤں کے بالکل مخالف سمت سے بھی دیکھوں۔ بے شک یہ تشکیک عمدہ اور کثیر المعانوی نظموں کا ہی فیض ہے۔ نظم کی تیسری جہت موت کی ہے، جو کہ زندگی اور تخلیق سے ہٹ کر ہے۔ اس ریفرنس میں دُھند سے مراد، وہ سرمئی دھند لکے ہیں جو مرنے سے کچھ دیر پہلے انسان کو اپنے اطراف میں محسوس ہوتے ہیں، وہ خاموشی ہے جو اعصابی تھکن کے آخری مراحل میں انسان کی روح میں سرایت کر جاتی ہے اور اسی خاموشی میں انسان موت کی سرگوشی سن پاتا ہے، اور موت کسی پیکر کی صورت اپنی برفاب پوروں سے چھو کر انسان کو اپنے اٹل ہونے کا یقین دلاتی ہے۔ یہ تو شاعر کا حسنِ ظن ہے کہ وہ موت کو بھی ایک دودھیا پیکر سمجھ لیتا ہے جو کہ اس کی آخری منزل ہے اور جو زندگی کے اچھے برے اختتام پر خود اُسے ملنے کے لیے بے تاب نظر آتی ہے۔ موت کا یہ سکون، یہ حسن یقیناً پاکیزہ روحوں کو نصیب ہوتا ہے۔ نظم کے پس منظر میں اور شاعر کے لاشعور میں موت کا تہذیبی، جغرافیائی اور اسطوراتی تصور کارفرما نظر آتا ہے۔ وزیر آغا جو کہ موت کے لمس سے آشنا ہو چکے ہیں (ملاحظہ ہو ان کی نظم 'آدھی صدی کے بعد')، عین ممکن ہے کہ نزع کی اُس کیفیت کو محسوس کرتے ہوئے اُسے نظم کرنے میں کامیاب ہوئے ہوں۔ جس طرح زندگی، تخلیق اور محبت نظم ہو سکی ہے، اسی طرح شاید فن کار کے لیے موت بھی ایک نظم ہو جو زندگی کی کتاب کے آخری صفحے پر رقم ہے!

(بشکریہ 'کاغذی پیرہن' ۲۰۰۵)

☆☆☆

''وزیر آغا کی فنی اور فکری شخصیت کا مطالعہ اور ان کی نظموں کی خالص تخلیقی اور فنی پرکھ یہ انکشاف کرتی ہے کہ وہ بڑے مفکر ہونے کے ساتھ ساتھ بڑی شاعرانہ شخصیت بھی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی نظمیں موضوع، فکر اور خیال کے حوالے سے جتنی بڑی ہیں، اظہار، اسلوب اور فنی سطح پر بھی بڑی شاعری کے معیار پر پورا اُترتی ہیں۔''

——رشید امجد

وزیر آغا

# سنّاٹا

سنّاٹا ــــ اک چیز عجب ہے!
ننھی منّی، دانہ دنکا چگتی آوازوں کا
بہت پرانا دشمن ہے!

سنّاٹا، اک چیز عجب ہے
پت چھڑ کی پھیلی چادر پر
پھول ایسے قدموں کی آہٹ
چھوٹے سے اک کنکر کے گرنے پر
نیلی جھیل سے قازوں کی پرواز
چھنکتی چاندنی کی پازیب سے ٹوٹی
اک پیاسی چہکار
سبھی شرمیلی، ڈرتی، چھن چھن اُڑتی
آوازوں کا
سنّاٹا ــــ اک بہت پرانا دشمن ہے!

سنّاٹا، اک چیز عجب ہے
چڑیوں کی آوازوں کا جب بھوجن کر کے
پھُولے پیٹ کو سہلاتا ہے
اور پھر
گہری بوجھل نیند میں کھو جاتا ہے
تو اس کے خراٹوں کی آواز
اچھلتی، بل کھاتی
اس موجِ ہوا کی بن جاتی ہے
سنّاٹے کے سیلِ رواں کی
اپنی اک بھاری آواز اُبھر آتی ہے!!

مقصود دانش

# نظم ’سناٹا‘ ایک تجزیاتی مطالعہ

وزیر آغا کی اکثر نظمیں اضطرابی کیفیت کی حامل ہوتی ہیں، ایسی نظم کی فضا بندی میں تڑپ، بے قراری، بے چینی اور رقت قلب جیسے احساسات کا اظہار ہوتا ہے۔ ایسی ہی ایک نظم ’’سناٹا‘‘ ہے، جس میں اضطراب اور استعجاب کا احساس شدت سے ہوتا ہے۔ شاعری میں ایک ایک لفظ کی اہمیت ہوتی ہے۔ ’’ہوا سکنے لگی‘‘ لفظ ’سکنا‘ کے بطن میں معنیات کا جہاں آباد ہے۔ اسی طرح لفظ ’سناٹا‘ معنوی طور پر کثیر الجہت ہے۔ یہ نظم ایک خاص پس منظر رکھتی ہے جسے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ نظم کے غیاب میں گزرے ہوئے کل کی ہولنا کیاں جگنو سمان جل بجھ رہی ہیں۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد کی دنیا وہ نہیں رہی جو جنگ سے پہلے تھی، اس نئی دنیا کی حقیقتیں ’’ویسٹ لینڈ‘‘ میں دیکھی جا سکتی ہیں، اس نظم کی عظمت کا احساس پہلے اقبالؔ کو ہوا جنھوں نے کہا کہ ’’اس ویسٹ لینڈ کی سرحدیں خود ہماری زمین کے اندر پھیل رہی ہیں۔‘‘ (مضمون: اقبال جدید نظم کے پیش رو، وزیر آغا) پھر محمد حسن عسکری نے اردو کیا پوری انگریزی شاعری کو لپیٹ میں یہ کہہ کر لے لیا کہ انگریزی شاعری کو ایلیٹ نے اس وقت زندہ کیا جب وہ پھسپھسی اور بے جان ہو گئی تھی۔ پہلی اور دوسری عالمی جنگوں کے اثرات پورے عالم پہ سناٹا کی صورت چھائے ہوئے تھے، جنگوں کے بعد دہشت گردانہ حملوں کا سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ اس نظم کے غیاب میں ایسی ہی المنا کیوں کا خوف موجود ہے۔ اردو کی جدید نظم نگاری میں خوف اور سناٹے کا احساس شدت سے محسوس کیا جا سکتا ہے، تقریباً ہر بڑے شاعر نے خوف اور سناٹے کی کیفیتوں کو اپنے اپنے انداز میں پیش کیا ہے۔ زیر مطالعہ نظم اسی سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے۔ خوف و دہشت اور اضطرار و اضطراب کی کیفیات شاعر کو ملول کرتیں ہیں، شاعر ایک نوع کی ویرانی کے آسیب میں گرفتار ہے۔

لفظ ’سناٹا‘ عنوان بھی ہے اور نظم کا متحرک کردار بھی۔ لفظ کے تلازماتی معنی پر غور کریں تو یاسیت زدہ ماحول میں سناٹے کا احساس دبیز ہو جاتا ہے۔ شاعر نے بہت چھوٹے سے کینوس پر پرندوں کے دکھوں کے ساتھ انسانی نفسیات کی سناٹگی کو نمایاں کیا ہے۔ یاسیت زدہ ماحول سے صرف سماج ہی نہیں، چرند، پرند بھی متاثر ہوتے ہیں۔ درخت پرندوں کا مسکن ہوتا ہے، جب ہر سو سناٹے کا بسیرا ہے، آدمی آدمی بدحواس ہے، جیو جنتو کے چہرے پر ہوائیاں اڑ رہی ہیں، کھانے پینے کا کسی کو ہوش نہیں تو کون دیکھے کہ پرندوں نے دانہ دنکا چگا کہ نہیں، مگر شاعر حساس ہوتا ہے، اس کی نگاہ ان پرندوں کی بے بسی پر پڑ جاتی ہے، سناٹا پرندوں کا پرانا دشمن ہے، سناٹا ان آوازوں کو سلب کر لیتا ہے جو چہچہاہٹ کا سبب بنتی ہیں، شاعر نے پرندوں کی فطرت پر گرفت

مضبوط رکھی ہے، دانہ دنکا چگتے وقت پرندے چہچہاتے ہیں،ان کے غول سے ایسی ایسی آوازیں ابھرتیں ہیں کہ فضا موسیقی آمیز ہو جاتی ہے،ان کے شور میں بھی ایک جمالیاتی کیف کا احساس ہوا کرتا ہے۔محمد علوی کو اس حقیقت کا ادراک ہے:

اب تو چپ چاپ شام آتی ہے
پہلے چڑیوں کے شور ہوتے تھے

ایک اور شعر میں کہتے ہیں۔

پرندے دور فضاؤں میں کھو گئے علوی
اجاڑ اجاڑ درختوں پہ آشیانے تھے

سناٹے نے درختوں کے آشیانوں کو اجاڑ دیا ہے۔بعض شاعر سناٹوں کی چیخیں شہروں میں بھی سننے پر قادر ہوتے ہیں۔

پرچھائیں سے ناپیں گے
سونے شہر کا سناٹا

(عادل رضا منصوری)

اس پس منظر میں نظم کی معنویت مزید گہری ہو جاتی ہے۔

''چھوٹے سے اک کنکر کے گرنے پر
نیلی جھیل سے قازوں کی پرواز
چھنکتی چاندی کی پازیب سے ٹوٹی
اک پیاسی چہکار
سبھی شرمیلی، ڈرتی، چھن چھن اڑتی
آوازوں کا
سنّاٹا —— اک بہت پرانا دشمن ہے!''

شاعر درختوں اور گھونسلوں سے نظر گھما کر جھیل کی طرف مائل ہوتا ہے اور یہاں کا اداس منظر دکھاتا ہے،اس بند میں شاعر نے قوت سامعہ کو کیف و سرور عطا کیا ہے۔شاعر ان قازوں کے انجانے خوف کو محسوس کرتا ہے،اس کے سامنے ایک منظر ہویدا ہوتا ہے،ایک چھوٹے سے کنکر کے گرنے سے جھیل میں جیسے جوار بھاٹا آ گیا

ہو، سناٹا کے اثرات جھیلوں کی خوب صورتی پر بھی پڑے ہیں۔قازوں کا اچھلنا،کودنا، چھوٹی چھوٹی مچھلیوں کولمبی چونچ سے پکڑنا،سب جھیل کے حسن میں اضافے کا سبب ہوتے ہیں۔شاعر نے سناٹے کوایک پرانا دشمن گردانا ہے۔لفظ'پرانا' پھرویسٹ لینڈ کی یادتازہ کرتا ہے۔جس طرح شور،خاموشی اورسناٹے کونگل جاتا ہے،جس طرح دھوپ نمی کوجذب کرلیتی ہے اسی طرح سناٹا، آوازوں کونگل لیا کرتا ہے۔

مخدوم محی الدین کی ایک نظم' سناٹا' اسی طرح کی سوچ کی عمدہ مثال ہے۔

کوئی دھڑکن
نہ کوئی چاپ
نہ سنچل
نہ کوئی موج
نہ ہلچل
نہ کسی سانس کی گرمی
نہ بدن

ایسے سناٹے میں اک آدھ تو پتا کھڑکے
کوئی پگھلا ہوا موتی
کوئی آنسو
کوئی دل
کچھ بھی نہیں
کتنی سنسان ہے یہ رہ گزر
کوئی رخسار تو چمکے کوئی بجلی تو گرے

دونوں نظموں میں یکساں احساسات ہیں لیکن مخدومؔ نے ایک تنگنائے میں معنویت کوقید کردیا ہے جب کہ وزیر آغا کی نظم کی اسلوبی وفنی طرح داریاں نظم کواثر انگیز بنا دیتی ہیں۔ان کی نظم کی روشنی میں شین کاف نظام کے خیال کی معنویت بڑھ جاتی ہے،''شاعری شبدوں سے سناٹا بننے کا عمل ہے'' یقیناً وزیر آغا نے الفاظ سے موسیقی آمیز سناٹا بنا ہے،شعری جمالیات میں الفاظ کی نرم آثاری اہم کردارادا کرتی ہے،وزیر آغا لفظ شناس شاعر ہیں۔ان کی بعض نظمیں احساسات میں سراسیمگی پیدا کرنے کی سعی کرتی ہیں۔زیر بحث نظم میں شامل الفاظ پرغور کریں۔

'ننھی منی'، 'چھلکتی چاندنی'، 'شرمیلی'، 'چھن چھن اڑتی' جیسے الفاظ وتراکیب سے نظم کی فضا موسیقی آمیز ہوگئی ہے۔

وزیرآغا کا تخلیقی شعور پیکر تراشی کا خوگر ہے،ان کی نظموں کے تار و پود میں چھوٹی چھوٹی پہاڑیاں، گھنے جنگل، تپتا ریگستان، پرسکوت سمندر، دریا کی روانی،جھیل کی چنچلتا وغیرہ شامل ہیں،ان کی نظموں کی اوپری سطحیں ویرانی کا پیش خیمہ معلوم ہوتی ہیں لیکن نظموں کے باطن میں معنی کا پھیلاؤ نظر آتا ہے،نظم کے آخری بند میں شاعر نے بڑی خوب صورتی سے سناٹے کو ایک عفریت بنا دیا ہے جس کی پرچھائیاں دور دراز تک دیکھی جا سکتی ہیں۔

کہا جا سکتا ہے کہ زیر مطالعہ نظم میں شاعر نے پرندوں کے غم میں شریک ہو کر انسانی سماج کی بے حسی کو فنکارانہ مہارت سے نمایاں کیا ہے۔

☆☆☆

''وزیرآغا نے شاعری میں اسطوریاتی حوالے استعمال کیے ہیں۔اجتماعی لاشعور اور شعور کے امتزاج سے جذبے کی متنوع شکلوں کو اجاگر کیا ہے ۔ ان کی شاعری نئے استعاروں اور علامتوں سے آراستہ ہے۔ان کا شمار اردو نظم کے اہم شعرا میں ہوتا ہے۔وزیر آغا کی نظموں میں زندگی اور فطرت کے مناظر کثرت سے استعمال ہوئے ہیں ۔گم شدہ تہذیبوں کی یاد، اعلیٰ قدروں کے علم بردار سورج کی تلاش، ان کا مطمح نظر ہے۔علامتی طرز بیاں کی ایک زرخیز زمین ان کے حصے میں آئی ہے،اس سے اظہار کے مختلف پیکر نمودار ہوتے ہیں۔ان کا وسیع مطالعہ،ان کے جذبے کے بیج کی نشو ونما میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔وزیرآغا کی نظموں میں منتقل ہونے والے گونا گوں اور رنگارنگ خیالات سے نئے اذہان کو نئی حقیقتوں سے آشنائی ملتی ہے۔''

——شعاد سعید

وزیر آغا

# واپسی

گلی بھی وہی ہے
مکاں بھی وہی ہے
وہی ہے مکاں کا پُراسرار بے نور زینہ
مگر چور قدموں کی بے نام آہٹ
ملائم لبادے کی محجوب سی سرسراہٹ
''ہٹو راستہ چھوڑ دو --' کی چمکتی غصیلی اَدا
پھر ہنسی ضبط کرنے کی مدھم صدا
وہ صدا اب نہیں ہے-- کہیں بھی نہیں ہے
کہیں کچھ نہیں ہے
خموشی کی بھیگی ہوئی التجا کے سوا

یہ سُنسان زینہ کہ صحرا کی صورت ہے پھیلا ہُوا
اس کی ٹھہری ہوئی، ریت ہوتی ہوئی سلوٹوں میں کہیں
رُت کے پھولوں کی بکھری ہوئی پتیاں اب بھی ہوں گی
لرزتے ہوئے مکڑیوں کے پُراسرار جالوں میں
سرگوشیاں
جھولتے نرم دھاگوں میں لپٹی ہوئی

ان کہی داستاں کی طرح بے زباں اب بھی ہوں گی
گھِسی اوراُ کھڑی ہوئی چھوٹی اینٹوں پہ
مہندی کی سرخی کا مدھم سا کوئی نشاں اب بھی ہوگا
مگر--- تازہ پھولوں کی پاگل مہک
اور مہکتے لبادے میں اجلا بدن
اور کھنکتی ہنسی
پھر ہنسی ضبط کرنے کی مدھم صدا
تیز ہوتی ہوئی دھڑکنوں کا مدھر سلسلہ
وہ مدھر سلسلہ اب کہاں ہے!
زمانے کے جالے میں محبوس، بجھتی ہوئی یہ صدا
جس کی خاطر تُو سنسان زینے کے پہلے قدم پر کھڑا ہے
صدا تو نہیں ہے
فقط لاش ہے ایک مردہ صدا کی !!

## نجمہ منصور

ڈاکٹر وزیر آغا کی نظم ''واپسی'' محبت کی خوب صورت فضا میں لپٹی ہوئی نظم ہے جس میں انھوں نے کمال ہنرمندی کے ساتھ محبت کی نزاکتوں اوراس کی کوملتا کونظمانے کی کوشش کی ہے۔اس نظم میں فلیش بیک کی تکنیک کواستعمال کیا گیا ہے۔عموماً یہ تکنیک افسانوں،ڈراموں اور ناولوں میں برتی جاتی ہے۔نظموں میں اسے برتنے کے تجربے بہت کم سامنے آئے ہیں۔ڈاکٹر وزیر آغا کا وصف خاص ہے کہ وہ اپنی نظموں میں ایسی تصویر کشی کرتے ہیں جو قاری کے ذہن کے کینوس پر بھی بننا شروع ہو جاتی ہے۔ڈاکٹر وزیر آغا کی نظموں میں محبت کی فضا بہت کم دیکھنے کو ملتی ہے۔ میں نے وزیر آغا کی زندگی میں ہی اُن کی رومانوی نظموں کا ایک انتخاب بعنوان ''برکھا بھیگے خوابوں کی'' مرتب کر دیا تھا۔جس کی رونمائی میری رہائش پر ہوئی تھی اوراس میں ڈاکٹر وزیر آغا شریک ہوئے تھے۔یہ نظم اسی مجموعہ سے لی گئی ہے۔

گلی بھی وہی ہے
مکاں بھی وُہی ہے
وہی ہے مکاں کا پُراسرار بےنور زینہ
مگر چور قدموں کی بےنام آہٹ
ملائم لبادے کی محجوب سی سرسراہٹ
''ہٹو راستہ چھوڑ دو--'' کی چمکتی غصیلی اَدا
پھر ہنسی ضَبط کرنے کی مدھم صدا
وہ صدا اب نہیں ہے-- کہیں بھی نہیں ہے
کہیں کچھ نہیں ہے
خموشی کی بھیگی ہوئی التجا کے سوا !

آج ایک مدت کے بعد کوئی اس گلی میں آیا ہے مکان بھی وہی ہے مکان کا پُراسرار سا زینہ بھی وہی ہے لیکن اب وہ بےنور پڑا ہے۔اس میں نور کسی کی آہٹوں سے پیدا ہوا کرتا تھا۔کوئی چپکے سے خفیف سی آہٹ کے ساتھ مُلائم لبادے میں چھپی ہوئی سی ایک سرسراہٹ اور ایسے میں غصے مگر محبت کی ایک دل موہ لینے والی سی ''ہٹو راستہ چھوڑ دو'' اور پھر اس پر اس کا اپنی ہنسی کو روکنے کی ایک ہلکی سے صدا۔اب کے وہ اس زینہ کے قریب آکر کھڑا ہوا ہے تو وہ صدا نہیں آرہی، ہر طرف خاموشی اور مکمل سکوت ہے، بلکہ وہ صدا ایک خاموشی کی بھیگی ہوئی التجا میں ڈھل چکی ہے۔اب اسے وہ صدا رہ رہ کر یاد آنے لگی ہے۔نظم کی ان ابتدائی سطور میں ماضی کی محبت اور اس زینے کے ساتھ اس کی وابستگی بہت نمایاں ہو کر سامنے آئی ہے۔وہ زینے کو دیکھتا ہے تو اسے بہت کچھ یاد

آنے لگتا ہے۔

یہ سُنسان زینہ کہ صحرا کی صورت ہے پھیلا ہُوا
اس کی ٹھہری ہوئی، ریت ہوتی ہوئی سلوٹوں میں کہیں
رُت کے پھولوں کی بکھری ہوئی پتیاں اب بھی ہوں گی
لرزتے ہوئے مکڑیوں کے پُراسرار جالوں میں
سرگوشیاں
جھولتے نرم دھاگوں میں لپٹی ہوئی
ان کہی داستاں کی طرح بے زباں اب بھی ہوں گی

آج یہ سنسان زینہ کئی دبی ہوئی چنگاریوں اور کہانیوں کو صدا دے رہا ہے۔ کبھی اس پر کسی کے پاؤں کے نشان پڑتے تھے تو یہ زینہ کتنا اہم اور مقدس تھا آج یہاں کوئی نہیں آتا اس لیے سنسان پڑا ہوا ہے بلکہ وہ صحرا کی صورت پھیل چکا ہے اور ویران و اداس ہے۔ یہاں ڈاکٹر وزیر آغا نے سنسان زینے کو صحرا کی وسعت کے ساتھ تشبیہ دے کر بہت خوب صورتی پیدا کر دی ہے۔ اب وہ زینہ اتنا خستہ ہو چکا ہے کہ اس کی سلوٹوں سے ریت گرنے لگی ہے۔ موسمی پھولوں کی جا بجا بکھری ہوئی پتیاں ہنوز یہیں کہیں پڑی ہوں گی۔ یہاں اب کوئی نہیں آتا اسی لیے یہاں اب مکڑی نے جالے بُن دیئے ہیں۔ یہ پتیاں اور سرگوشیاں اَن کہی محبت کے کچے دھاگوں میں لپٹی ہوئی داستانوں کو صدا دے رہی ہیں۔

گھِسی اور اُکھڑی ہوئی چھوٹی اینٹوں پہ
مہندی کی سرخی کا مدھم نشاں اب بھی ہوگا
مگر--- تازہ پھولوں کی پاگل مہک
اور مہکتے لبادے میں اجلا بدن
اور کھنکتی ہنسی
پھر ہنسی ضبط کرنے کی مدھم صدا
تیز ہوتی ہوئی دھڑکنوں کا مدھر سلسلہ
وہ مدھر سلسلہ اب کہاں ہے!
زمانے کے جالے میں محبوس، بجھتی ہوئی یہ صدا
جس کی خاطر تو سنسان زینے کے پہلے قدم پر کھڑا ہے
صدا تو نہیں ہے
فقط لاش ہے ایک مردہ صدا کی !

اِس بند میں شاعر نے ''گھِسی اور اُکھڑی ہوئی چھوٹی اینٹوں پہ'' ایک لائن استعمال کی ہے۔ چھوٹی اینٹوں کا زمانہ کم از کم ۱۹۴۷ء سے ۱۹۷۰ء کی دھائی تک کا ہے۔ اس کے بعد چھوٹی اینٹوں کی جگہ بڑی اینٹیں بننا شروع ہوگئی تھیں۔ ۱۹۴۷ء سے قبل بھی چھوٹی اینٹوں کے مکانات بنتے رہے ہیں۔ وزیر آغا نے جس زینے او رمکان کی بات اس نظم میں کی ہے اس کی تعمیر بھی ۱۹۴۷ سے ۱۹۶۰ء یا ۱۹۷۰ء تک کی ہے۔ پھر انھوں نے ''گھِسی اور اکھڑی ہوئی'' کا بھی ذکر کیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس مکان کو بنے ہوئے کافی عرصہ بیت گیا ہے۔ اسی بند میں شاعر نے ''مہندی''، ''تازہ پھولوں''، ''مہک''، ''مہکتے لبادے'' اور اجلے بدن کا ذکر بھی کیا ہے۔ ان سارے لفظوں کو بنظر غائر دیکھا جائے تو ایک ایسی کہانی بنتی ہوئی نظر آتی ہے کہ وہ لڑکی جس کی محبت میں آج اس کا محبوب اس مکان کے زینے کے پاس آن کھڑا ہے، اسی لیے شاعر نے یہاں مہندی کا ذکر کیا ہے، تازہ پھولوں کا ذکر کیا ہے اور مہکتے لباس کا ذکر کیا ہے۔ یہ سارے الفاظ بتاتے ہیں کہ وہ لڑکی بیاہی گئی ہے اور یہاں سے کب کی جا چکی ہے۔ اب پیچھے صرف اور صرف اس کی یادیں باقی رہ گئی ہیں۔ اسی لیے اس کے محبوب کو کبھی وہ زینہ یاد آتا ہے تو کبھی اس کی ضبط کرتی ہوئی ہنسی کی صدا یاد آنے لگتی ہے۔ اس کی صدا پر اس کی دل کی دھڑکنیں تیز ہو جاتی تھیں جو اب ایک خواب بن گئی ہیں۔ وہ زمانہ بیت چکا ہے جس سنسان زینے کے پاس وہ کھڑا ہے وہاں صدا تو نہیں ہے فقط ایک مردہ صدا کی لاش پڑی ہے۔ جس پر وقت کی گرد پڑ چکی ہے اور اس محبت کے نقوش دھندلانے لگے ہیں۔ یادوں کی سفاکیوں کے بیچ محبت جھلملاتی ہے تو اس کا احساس اس کے دل میں بے چین پرندے کی طرح اڑتا پھرتا ہے۔ نظم کی آخری لائن دکھ اور کرب کا اعلامیہ ہے 'مردہ صدا کی لاش' دائمی جدائی کی طرف اشارہ ہے۔ یہ ساری نظم فلیش بیک کی تکنیک کی ایک شاندار اور مسحور کر دینے والی نظم ہے۔ جس میں خاموش محبت کی ایک لازوال داستان موجود ہے۔

وزیر آغا نے اپنی ان نظموں میں جہاں باہر کی فطری خوب صورتیوں اور بدصورتیوں کو بیان کیا ہے وہاں اندر کے اسرار کی دھند میں دور تک دیکھنے کی کوشش بھی کی ہے۔ ان کی نظم میں دیگر رومانوی شعرا کی طرح براہ راست عورت سے عاشقانہ جذبات کا اظہار نہیں ملتا۔ نہ تو انھوں نے جنسی تسکین کے جذبات کے کھلم کھلا اظہار سے اپنی نظم کو پراگندہ کیا ہے اور نہ ہی ان کی نظم میں عورت کے تقدس اور وقار کو پامال کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ بلکہ اس نظم میں محبت، ایک لطیف جذبے کی صورت جاری وساری ہے۔ وہ محبت جو ان کی نظم کے منظر نامے کے پس منظر سے یوں جھانکتی ہے، جیسے پھول سے خوشبو جو دکھائی نہیں دیتی مگر محسوس کی جاسکتی ہے یا وہ بھیگی ہوئی روشنی جو اندھیرے سے متصادم نہیں ہوتی بلکہ اس میں حل ہو کر چاندنی کا روپ دھار لیتی ہے...... صاف اور شفاف چاندنی !

وزیر آغا کے ہاں محبت نعرہ نہیں بنتی بلکہ مدھم سُر میں ہلکی سی آواز میں رات کے کسی پچھلے پہر کا نغمہ ہے۔ جسے بہت ہی لطیف جذبات واحساسات کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ بہت مدھم انداز میں......

وزیر آغا

# نام

کبھی کبھی
اب نام بھی اپنا
صدیوں پرانا،
باسی اور پامال سا ہم کو لگتا ہے

نام تو اک ''کویا'' تھا جس میں
ساری عمر بتادی ہم نے
پر اب
جب سے پَر نکلے ہیں
جی کرتا ہے
نقب لگائیں
ریشم کے اس ''ڈتھ سل'' سے
باہر آجائیں
باہر آکر
اپنے اس شبھ نام کے
خالی خول کو ہم
کوڑے پر پھینکیں،
پھینکیں............اور اُڑ جائیں

ڈاکٹر وزیر آغا کی نظم کو سمجھنا اور کھولنا اتنا آسان نہیں ہوتا اس لیے کہ وہ علامت کا سہارا لیتے ہیں۔ علامت ان کی نظم کا ایک خاص وصف ہے۔نظم کی تفہیم کے سلسلہ میں سب سے بنیادی چیز نظم کی قرأت ہے۔نظم کی قرأت کے دوران کچھ چیزیں ایسی ہوتی ہیں جو پہلی بار قاری پر منکشف ہوتی ہیں۔ایسے کچھ الفاظ بھی سامنے آجاتے ہیں جن کی تہہ میں ایک کہانی پوشیدہ ہوتی ہے۔وزیر آغا کی نظموں کے زیریں سطح پر ایسی کئی کہانیاں موجود ہوتی ہیں۔وزیر آغا ایک جدید ذہن رکھنے والے ادیب،شاعر اور نقاد ہیں۔ان کی نظم علامتوں کی اوٹ میں موجود ہوتی ہے۔ان علامتوں کو سمجھ کر اس نظم کو باہر لانا پڑتا ہے۔زیر مطالعہ نظم ''نام'' ان کے مجموعہ ''عجب اک مسکراہٹ'' میں شامل ہے۔اس میں شخصی آزادی کا بھی عنصر موجود ہے کہ نام کے خول سے انسان کو باہر آنا چاہیے۔وزیر آغا اکثر ایک لفظ بولتے تھے ''کلیشے''......

جب انھوں نے فیض احمد فیض کے ہاں پہلی بار ''بارشِ سنگ'' کا استعمال دیکھا تو اس کی کھل کر تعریف کی۔لیکن جب یہی لفظ فیض کے ہاں بار بار نظر آیا تو آغا صاحب نے اسے کلیشے قرار دیا تھا۔وہ اسی طرح ماڈرن ازم کے قائل تھے وہ پرانے اور بوسیدہ الفاظ سے کتراتے تھے ان کی کوشش ہوتی تھی کہ نئے سے نئے لفظ اردو ادب میں آئیں۔نئی علامتیں اور نئی تمثیلیں لے کر آئیں۔علامتوں کا استعمال ان کی نظم کا خاصا ہے وہ علامتوں کے ذریعے نظم کے حسن میں بے پناہ اضافہ کر دیتے ہیں۔نظم ''نام'' میں بھی انھوں نے ایک تمثیل کے ذریعے نظم کو آگے بڑھایا ہے۔مذکورہ نظم کی ابتدائی سطریں ملاحظہ ہوں:

کبھی کبھی

اب نام بھی اپنا

صدیوں پرانا،

باسی اور پامال سا ہم کو لگتا ہے

نظم ''نام'' میں وہ نام سے اکتائے ہوئے نظر آتے ہیں۔''نام'' میں یہ اکتانا شاید ناموری کا حصہ ہے کہ اپنی شہرت سے دور بھاگتے تھے۔کیونکہ انھیں تو اپنا نام بھی صدیوں پرانا بوسیدہ لگنے لگا ہے۔یہاں انھوں نے ایک لفظ استعمال کیا ہے ''کویا'' یہ ایک ہندی لفظ ہے جس کے معانی میں ''آنکھ کا کونہ، گوشۂ چشم،شریفہ یا کٹھل کا دانہ یا گودا،ریشم کے کیڑے کا خول'' ہیں۔یہاں وزیر آغا نے ''کویا'' سے مراد ریشم کے کیڑے کا خول ہی لیا ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ نظم کے اگلے حصے میں ریشم کے کیڑے کا ذکر آتا ہے۔وہ کہتے ہیں:

نام تو اک ''کویا'' تھا جس میں

ساری عمر بتا دی ہم نے

پر اب
جب سے پَر نکلے ہیں
جی کرتا ہے
نقب لگائیں

نظم کے اس حصہ میں وہ کہتے ہیں ''نام'' تو ایک ریشم کے کیڑے کا خول ہے جس میں رہتے رہتے ساری عمر ہم نے گزار دی ہے۔کبھی اس سے باہر نہیں آئے بلکہ اسی کے اندر رہے ہیں اب دل کرتا ہے کہ کسی دن نقب لگائیں ۔ دیہاتوں میں چور جب چوری کرنے کے لیے جاتے تھے تو مختلف دیواروں کو توڑ کر اندر گھس جاتے تھے ۔ دیوار کا کچھ حصہ توڑنے کو ''نقب لگانا'' کہا جاتا ہے ۔ اب اسی نقب لگانے کو وزیر آغا نے کمال ہنر مندی کے ساتھ نظم میں بڑے سلیقے سے برتا ہے ۔ اور کہا ہے کہ جی چاہتا ہے کہ ریشم کے کیڑے کے خول کو ایک جگہ سے نقب لگا کر توڑیں اور اس خول سے باہر آ جائیں ۔ کیونکہ نام کے اس خول میں رہتے ہوئے صدیاں ہو گئی ہیں ۔ اب جب کہ ریشم کے کیڑے کے پَر نکل آئے ہیں اب وہ خول میں رہنے کے بجائے اس سے باہر نکلنے کی جدوجہد کرنے لگتا ہے ۔ جب پر نکل آتے ہیں تو اڑنے کو جی چاہنے لگتا ہے ۔ بعض ایسے جملے میں بھی سننے میں آئے ہیں کہ فلاں کے پَر نکل آئے ہیں ۔ وزیر آغا نے اس 'کویا' کو ''ڈتھ سل'' قرار دیا ہے ۔ ڈتھ سل کے بارے میں تمام احباب جانتے ہیں کہ وہ کال کوٹھڑی ہے جس میں کسی قیدی کو عمر بھر کے لیے قید کر دیا جاتا ہے ۔ ڈاکٹر وزیر آغا کہتے ہیں:

ریشم کے اس ''ڈتھ سل'' سے
باہر آ جائیں
باہر آ کر
اپنے اس شبھ نام کے
خالی خول کو ہم
کوڑے پر پھینکیں،
پھینکیں............اور اڑ جائیں ۔

وزیر آغا کا کہنا ہے کہ نام کے ڈتھ سل سے باہر آ کر نام کے خالی خول کو اتار کر کوڑے پر پھینکیں اور قید سے رہائی پا کر آزاد ہو جائیں اور آزاد فضاؤں میں اُڑ جائیں ۔ یہ نظم دراصل شخصی آزادی کی علامت بن کر سامنے آئی ہے اور جو لوگ نام کے خول میں لپٹے رہتے ہیں وہ کبھی آزادی کا لطف نہیں اٹھا سکتے ۔ آزادی کا لطف وہی لوگ اٹھا سکتے ہیں جو اس ڈتھ سل سے باہر نکل آتے ہیں ۔ ریشم کے کیڑے کے خول ''کویا'' کو نقب لگا کر اس سے باہر نکل آتے ہیں ۔ نامور لوگ جب بازاروں میں نکلتے ہیں تو ہزاروں مداح اور ان کو چاہنے والے آن

گھیرتے ہیں۔ان کے لیے یوں آزادی کے ساتھ باہر نکلنا محال ہوجاتا ہے۔اگر نام کا خول ہی اتار دیا جائے یا پھر اس ''کویا'' سے باہر نکل آئیں تو پھر کوئی مسئلہ باقی نہیں رہتا۔ہمیں بھی ایسا ہی کرنا چاہیے کہ ہم بھی نام کے اس بوسیدہ خول سے باہر نکل آئیں اور آزاد فضاؤں میں اڑتے پھریں۔وزیر آغا دراصل مہمیز لگا رہے ہیں کہ زندگی میں آگے بڑھنا چاہیے۔نئی سمتوں کو دریافت کرنا چاہیے اپنی ذات کے اسرار کھول باہر کی دنیا کو دیکھنا، امکان اور نئے ذائقوں کی نشاندہی کرنا چاہیے۔کسی ایک جگہ پر رکنا دراصل موت کی علامت ہے، جسے انھوں نے ڈیتھ سیل قرار دیا ہے۔

☆☆☆

*In his essential poetic creed, Wazir Agha has always remained a symbolist with a penchant for images in their virginal delineation at multivalent levels of visual and graphic representation and inner meaning. There is the apparent, concretely realised form, which is easily recongnized even by an ordinary reader. But clinging to it are a myraid shades and facets of history, legend and mythology. Unlike many of the modern poets, in other languages as well as in Urdu. Wazir Agha does not believe in the cult of the personal myth. His poems, therefore, are eminently communicative, because they appeal to the shared experience at levels of individual and collcetive psyche. There is a ripeness and maturity about these poems- the tenderness of the man who has reached a resolution, positive and soul affirming. Wazir Agha creates exquisite pictures of beauty spread all around him in the world of man and nature. These pictures are easily recongnizable, because they are taken from the world, as we know it.*

***Satyapal Anand***

وزیر آغا

## Astral Feeling

چلا کہاں سے رکا کہاں پر
وہ کیسا خم دار
سلوٹوں سے بھرا سفر تھا
پہاڑ رستے میں بچھ گئے تھے
پرند بھی ہم سفر نہیں تھے
نہ جانے کب میں زمیں سے اڑ کر
فلک کے ان دیکھے راستوں پر نکل گیا تھا
ہوا کے ساگر نے
مجھ کو اوپر اٹھا لیا تھا
زمیں کی گدڑی کے سارے پیوند
اپنے اندر سمٹ گئے تھے
ستارے اب میرے روبرو تھے
ستارے، جیسے کروڑوں اربوں ہمکتے جگنو
کہ زرفشاں!
مگر ستارے بھی ہولے ہولے
سمٹ رہے تھے
سفر نے بے انت روشنی کا
سفید چوغہ پہن لیا تھا
کوئی بھی رستہ نہیں بچا تھا
سفر، حدودِ سفر سے
آزاد ہو گیا تھا!!

## فیصل ہاشمی

وزیر آغا کی نظم Astral Feeling کی خوبی ایک انوکھا استعاراتی نظام ہے۔اس نظم میں جو علامتیں پیش کی گئی ہیں، ان میں ایک انوکھی اور اچھوتی بات یہ ہے کہ وہ احساس کی سطح پر ایک پل کے لیے بھی جامد نہیں ہوتیں، وہ برابر حرکت پذیر رہتی ہیں۔علامت کا حرکی تصور کہ اسے احساس کی سطح پر بھی مکمل گرفت میں نہیں لیا جا سکتا، میرے خیال میں نظم نگاری کے ایک نئے در کا وا ہونا ہے۔وزیر آغا کی یہ نظم ایک اعلیٰ ترین فن پارہ ہے۔نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے:

چلا کہاں سے رکا کہاں پر<br>
وہ کیسا خم دار<br>
سلوٹوں سے بھرا سفر تھا<br>
پہاڑ رستے میں بجھ گئے تھے<br>
پرند بھی ہم سفر نہیں تھے

ایسا کہتے ہیں کہ انسان دور اور نزدیک کے عین درمیان، ایک محدود فاصلے (range) میں مقید ہوتا ہے۔یہ وہ مقام ہوتا ہے جہاں مظاہر اور اشیا اپنی مخصوص پہچان رکھتے ہیں۔عام حالات میں ایک شاعر بطور ناظر سامنے کی چیزوں کو دیکھتا ہے مگر کبھی کبھی وہ ناظر کی حیثیت کو منظور کی حیثیت میں تبدیل کر کے خود کو ایک ایسے ناظر کا روپ دے دیتا ہے جو اپنے آپ منظور کے طور پر دیکھنا شروع کر دیتا ہے۔جب انسان خود سے باہر نکل کر اپنے آپ کو دیکھنے پر قادر ہو جاتا ہے تو ہم کہتے ہیں کہ Astral Feeling سے آشنا ہوا ہے۔

اس نظم میں شاعر ایک ایسے سفر پر روانہ ہوا ہے جہاں وہ اکیلا ہے، اس کا کوئی ہم سفر نہیں، پہاڑ اس کے رستے میں بجھ گئے ہیں اور وہ کائنات کی وسعتوں میں مظاہر کا نظارہ کرتا ہے۔جیسے ہی وہ اس range کی قید سے آزاد ہوتا ہے (جس کا اوپر ذکر کیا گیا ہے) وہ زماں کے حوالے سے ایک لمحے میں اور مکاں کے حوالے سے کسی مقام پر موجود ہوتا ہے......اسے انسانی شعور کا دائرہ کہہ لیں! جب وہ اس دائرے کو عبور کرتا ہے یا اس کے مرکز میں سمٹ جاتا ہے تو صورتِ حال بدل جاتی ہے کیوں کہ اس دائرے سے باہر آتے ہی چیزیں اور مظاہر اپنی صورتوں چھوڑ کر لکیروں اور ساختوں (structures) میں ظاہر ہونے لگتے ہیں۔شاعر نے اس کیفیت کو نظم میں یوں بیان کیا ہے:

ہوا کے ساگر نے<br>
مجھ کو اوپر اٹھا لیا تھا<br>
زمیں کی گدڑی کے سارے پیوند

اپنے اندر سمٹ گئے تھے

یوں صورتوں کی اس محدود دنیا کے پیچھے موجود، وہ ساخت دکھائی دینے لگتی ہے، جو عام زندگی میں نظروں سے اوجھل رہتی ہے۔ دوسری جانب یہی حال چیزوں یا مظاہر کو بہت قریب سے دیکھنے پر سامنے آتا ہے۔صورتیں معدوم ہو جاتی ہیں اور ''پیٹرن'' ابھر آتا ہے۔انسان خود کو ''موجودگی'' کے روبرو پاتا ہے۔عارفانہ تجربے میں عارف، زندگی کی مقررہ زد سے باہر آ کر کائنات کو یا تو بہت فاصلے سے دیکھتا ہے یا پھر بہت قریب سے، پہلی صورت Astral Feeling سے آشنا ہوتا ہے اور دوسری صورت میں ''موجودگی'' سے جو رشتوں سے عبارت ہے اور جس میں صورتیں معدوم نہیں ہوتیں، وہ ایک انوکھی تابندگی کا مظہر بن جاتی ہے۔اب یہاں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ عارفانہ تجربے کو دو پہلو ہیں: ایک وہ جس میں موجود باقی نہیں رہتا، صرف ''وجود'' کی حکومت ہوتی ہے، دوسرا پہلو وہ جس میں ''موجود'' اپنے اندر کے پیٹرن کو اس طرح ظاہر کرتا ہے کہ صورتیں مٹتی نہیں، وہ ایک عجیب سی روشنی میں نہا جاتی ہیں۔مقدم الذکر تجربہ، عارف کا ہے جب کہ موخر الذکر ایک فن کار کا۔ یہی وجہ ہے کہ صوفی اپنے تجربے کی ترسیل نہیں کر سکتا، وہ ذاتِ لامحدود میں جذب ہو جاتا ہے جب کہ فن کار حقیقت عظمیٰ کے تخلیقی عمل کے تتبع میں خود بھی ایک تخلیقی عمل کا مظاہرہ کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

ستارے اب میرے روبرو تھے
ستارے، جیسے کروڑوں اربوں چمکتے جگنو
کہ زرفشاں!
مگر ستارے بھی ہولے ہولے
سمٹ رہے تھے
سفر نے بے انت روشنی کا
سفید چوغہ پہن لیا تھا
کوئی بھی رستہ نہیں بچا تھا
سفر، حدودِ سفر سے
آزاد ہو گیا تھا!!

آب نظم اپنے آخری مرحلے میں داخل ہوتی ہے جو تخلیقی عمل کا بھی آخری مرحلہ ہے۔ یہاں بے ہیئتی میں تخلیق کار کو روشنی نظر آتی ہے جس تک پہنچنے کے لیے اس نے یہ سارا سفر اختیار کیا تھا۔یہی وہ مقام ہے جہاں پر سفر کا سلسلہ ختم ہوتا ہے۔ساری سمتیں، چاروں کھونٹ، ساتوں طبق، ایک ایسے نقطے پر مرتکز ہوتے ہیں جو بے کراں بھی ہے اور لازوال بھی۔گو شاعر نے روشنی کے مسکن کی طرف یعنی آسمان کی جانب سفر کیا ہے مگر یہ اس کی آخری منزل نہیں، یہاں سے تو مراجعت کا سفر شروع ہوتا ہے کیوں کہ حقیقت میں آخری منزل کوئی نہیں۔

نظم کی ایک جہت جو اسے منفرد، گہری، تہ دار اور اہم بنا رہی ہے، یہ ہے کہ یہ نظم، ایک ایسی فلم کی مانند ہے جو اپنے پہلے ہی سین یعنی پہلے ہی مصرع flash back میں چلی جاتی ہے۔ شاعر جس مقام سے یہ سفر شروع کرتا ہے، درحقیقت یہ وہی مقام ہے جہاں سفر، حدودِ سفر سے آزاد ہو جاتا ہے۔ یہاں کوئی 'نشان پا' یا 'میل کا پتھر' نہیں لگا جو بتائے کہ وہ کہاں سے چلا اور کہاں رکا۔ ''سفر'' اس نظم کا کلیدی استعارہ ہے۔ یہ قاس کا سفر ہے جس میں خم ہے، موڑ ہے، اپنے ازل کی طرف لوٹنے کا انداز ہے مسافر کی منزل خود اس کے اندر موجود ہے اور وہ ہر وقت اپنی ہی جانب لوٹ رہا ہے۔

وزیر آغا کی یہ نظم اپنے اندر معنیاتی تفہیم کی وسیع کائنات رکھتی ہے اور متن کی تہ در تہ شعریات اس نظم کو ایک نادر تخلیق بنا رہی ہے۔

(بشکریہ 'اسالیب' دسمبر ۲۰۱۱)

☆☆☆

شاعری کے میدان میں وزیر آغا نے پٹی ہوئی پامال راہوں کو چھوڑ کر نئی راہیں تراشی ہیں۔ ان کی شعری تخلیقات قاری کو ایک ایسی اچھوتی اور انجانی فضا میں لے جاتی ہیں جہاں فرحت، تازگی اور انبساط آگیں احساس کے ساتھ فکر و نظر کو بالدگی بھی ملتی ہے۔ ان کی تصنیف اردو شاعری کا مزاج نے تنقید کے میدان میں فکری سطح پر ایک ہلچل مچادی کہ اس کتاب میں جو سوالات اٹھائے اور جو تجزیے پیش کیے گئے، ان سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا۔

وزیر آغا ایک تخلیقی مفکر اور بالغ نظر دانش ور ہیں۔ ان کی شاعری کے عقب میں با قاعدہ ایک نظامِ فکر موجود ہے۔ انھوں نے خود تو اس نظامِ فکر کی تفصیلات و جزئیات پیش نہیں کیں، تاہم ان کی شعری و نثری تخلیقات کا بالاستیعاب مطالعہ کیا جائے اور تحقیق و تحلیل کے کسی مخصوص منہاج سے مدد لی جائے تو حیات و کائنات اور انسانی اقدار کے بارے میں ان کا ایک با قاعدہ فلسفہ مرتب و مدون کیا جا سکتا ہے۔

— نعیم احمد

وزیر آغا

# اکیلا

آسماں، میدان جس میں ہو نہ گھاس
چاند جیسے کوئی چرواہا، اُداس
پھیکا پھیکا سا تبسم، شب کے پاس

اک صدا اور اک صدائے بازگشت
ایک میں ـــــ اک چاند کا بے رنگ طشت
منزلوں تک میرا ہمدم، ایک دشت

دشت ہے اور دشت کا سیلِ رواں
سنگ ریزوں کی بکھرتی داستاں
ہر طرف ـــــ ارض و سماں کے درمیاں

نثار راہی

# وزیر آغا کی نظم 'اکیلا': چند تاثرات

وزیر آغا ایک ایسے ادیب ہیں جنھوں نے نظم اور نثر دونوں میں خوب لکھا اور جس صنف میں طبع آزمائی کی اس میں اپنی الگ چھاپ چھوڑی۔ جدید شاعری کے ارتقاء اور 'اوراق' کے حوالے سے نئی نسل کو تیار کرنے میں ان کی خدمات ناقابلِ فراموش ہیں۔ اپنی کتاب ''نظمِ جدید کی کروٹیں'' میں انھوں نے نظم اور غزل کی خصوصیات بیان کرنے کے علاوہ قدیم اور جدید نظم کے فرق کو مثالوں کے ساتھ پیش کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''نظم آج انکشاف اور دریافت کی ایک نئی سرزمین میں اپنا قدم رکھ رہی ہے۔'' مختلف اصطلاحوں میں انھوں نے جدید نظم کے لیے ضروری جن کلیدی الفاظ کا استعمال کیا وہ آپ بیتی کا اظہار، انکشافِ ذات، مخصوص تجربے کا تجزیاتی اظہار، وغیرہ ہیں۔ انھوں نے اس ضمن میں لکھا ہے کہ ''نیم وحشی صنفِ سخن کی ترکیب استعمال ہی کرنی ہے تو اسے نظم کے لیے استعمال کرنی چاہیے کہ نظم فرد کی شخصیت کا اظہار ہے۔''

وزیر آغا کی نظم ''اکیلا'' کو پڑھتے ہوئے اور اس پر اظہارِ خیال کرنے سے قبل میرے ذہن میں یہ خیال آیا کہ ایک نقاد جس نے مختلف شعرا کی نظموں کو سمجھنے کے لیے جو اصول قائم کیے ہیں، جب وہ خود میدانِ عمل میں آ کر کسی نظم کی تخلیق کرتا ہے تو اُن اصولوں کا کتنا دھیان رکھتا ہے اور اس کی تخلیق اس کسوٹی پر کھری اترتی ہے یا نہیں۔ دوسرا یہ کہ اتنی نظموں میں سے میں نے اس نظم کا ہی انتخاب کیوں کیا۔

آمدم برسرِ مطلب۔ ''اکیلا'' صرف ۹ مصرعوں کی نظم ہے۔ یہ نو مصرعے ۳-۳ کے برابر حصوں میں منقسم ہیں اور وزیر آغا کی مختصر نظموں میں بھی یہ چھوٹی نظم ہے۔ اس نظم کی خوبی یہ ہے کہ تمام مصرعے مساوی الارکان ہیں اور تین مصرعوں کے ایک ایک بند میں مختلف قافیوں کا التزام ملتا ہے جو غیر مردّف پابند نظم کا احساس دِلاتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر ''اکیلا'' روایتی پابند نظم کی بناٹ میں جدید نظم ہے۔

وزیر آغا کا یہ شعر یہاں Appropriate لگتا ہے:

ہوں اکیلا بھرے زمانے میں
کوئی مجھ سا بھی بے مثال نہ ہو

نظم کی دوسری خوبی یہ ہے کہ اس میں اکیلے پن کی کیفیت کا اظہار اس طریقے سے کیا گیا ہے کہ وہ رفتہ رفتہ قاری پر مسلط ہونے لگتی ہے اور قاری خود بھی اکیلا محسوس کرنے لگتا ہے۔ غرض ہیئتی اور فنی دونوں اعتبار سے اس نظم نے مجھے متاثر کیا۔

نظم کا آغاز ''آسماں، میدان جس میں ہو نہ گھاس'' سے ہوتا ہے۔ آسمان کے فوراً بعد comma ہے یعنی ذرا دیر رُکنا ہے۔ راوی کے مطابق آسماں ایسا میدان ہے جس میں گھاس تک کا نام و نشان نہیں ہے۔ یہ بغیر تاروں کا آسمان بھی ہوسکتا ہے۔ میدان کے لغوی معنی صاف اور وسیع سطحِ زمین کے ہیں۔ پرانے زمانے میں آسماں متحرک اور زمین کو ساکن مانا جاتا تھا۔ دوسری سطر میں چاند کو چرواہا سے تشبیہ دی گئی ہے۔ چاند اور چرواہا میں 'چ' کی تکرار ہے۔ چرواہا اُداس ہے۔ ممکن ہے گھاس کے نہیں ہونے سے اس کے سامنے روزی روٹی کا مسئلہ درپیش ہوگیا ہو جس کے سبب وہ اُداس ہے۔ تیسری سطر میں پھیکا پھیکا سا تبسم کے بعد comma ہے، پھر شب کا ذکر ہے۔ چاند اُداس ہے تو شب کی مسکراہٹ بھی پھیکی ہے۔ اس بند میں آسماں، چاند اور شب کے حوالے سے جو فضا تشکیل کی گئی ہے اور تاروں کا نام و نشان نہیں ہے۔ چاند اکیلے پن کی وجہ سے اُداس ہے اور دور تک پھیلا ہوا میدان اس کے سونے پن کو ظاہر کرتا ہے۔

دوسرے بند کی شروعات ''اک صدا اور اک صدائے بازگشت'' سے ہوتی ہے۔ بازگشت پہاڑ یا گنبد سے ٹکرا کر لوٹنے والی آواز ہے جو ظاہر کرتی ہے کہ پوری فضا خالی ہے۔ پربت اور گنبد کا ذکر نظم میں نہیں ہے۔ راوی حیران ہے۔ دوسری سطر میں راوی نے خود کے ساتھ چاند کے ایک بے رنگ طشت کا ذکر کیا ہے۔ چاند یہاں چرواہا نہیں بلکہ بڑی طشتری پرات یا تھال کی شکل میں ہے۔ رات کا تبسم پھیکا اور چاند کا طشت بے رنگ ہے۔ پھیکا اور بے رنگ صفات مل کر بے لطف اور بے رونق زندگی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ تیسری سطر میں راوی کے دوست، ہمدم کا ذکر ہے جو دشت ہے اور وہ بھی اکیلا ہے۔ اس بند میں صدا، بازگشت، راوی، طشت اور دشت سب ایک ایک ہیں اکیلے ہیں۔ جمع کا صیغہ صرف منزلوں کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ منزلیں بے شمار ہوسکتی ہیں۔ ممکن ہے منزل سے مراد چاند کا گھر، پتھر کے ہوں۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب دشت ہمدم ہے تو راوی اکیلا کیسے ہے؟ دشت کے لغوی معنی صحرا، جنگل، بیابان اور میدان کے ہیں۔ شروع میں آسماں کو میدان جیسا بتایا گیا ہے۔

دوسرے بند کا آخری لفظ دشت ہے۔ تیسرے اور آخری بند کا آغاز دشت سے ہوا ہے۔ صدا اور صدائے بازگشت کی مانند یہاں دشت اور دشت کے سیلِ رواں کا ذکر ہے۔ اس بند میں دشت repeat ہوا ہے جیسے دوسرے بند میں چاند ہوا تھا۔ اگلی سطر جو درمیانی سطر ہے ''سنگ ریزوں کی بکھرتی داستاں'' وہ اوپر اور نیچے دونوں سطروں سے وابستہ ہے اور الگ الگ معنی ظاہر کرتی ہے جو اسلوب کی خوبی ہے۔ اوپر کی سطر سے جوڑیں تو دشت اور اس کا سیلِ رواں دراصل سنگ ریزوں کے بکھرنے کی داستاں ہے کے معنی برآمد ہوتے ہیں اور نیچے کی سطر سے ملائیں تو مطلب یہ نکلتا ہے کہ سنگ ریزوں کے بکھرنے کی داستاں، ارض و سماں کے درمیاں ہر طرف بکھری ہوئی ہے۔ داستاں کے ہر طرف بکھرنے کے باوجود اس کی حد مقرر ہے جو ارض و سماں کے درمیاں ہے۔ سنگ ریزے اس پہاڑ کے ٹکڑے ہیں جن سے ٹکرا کر صدا لوٹ کر آتی ہے۔

ممکن ہے یہاں دشت سے مراد وقت ہو اور سیلِ رواں لمحوں کا بہاؤ یا سیلاب ہو جس کی گردش سے پہاڑ چکنا چور ہو جاتے ہیں اور حقیقت داستاں میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

نظم میں dash کا استعمال دو جگہ ہوا ہے۔ ایک میں اور ہر طرف کے بعد جن سے یہ معنی بھی نکلتے ہیں کہ ہر طرف ایک میں ہی موجود ہوں۔ میرے ساتھ طشت، دشت اور سنگ ریزوں کی داستاں زمین اور آسماں کے درمیاں ہیں۔ یہاں وجود زمان و مکاں کی حدوں کو چھو کر گزرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ وزیر آغا نے جدید نظم کی جو خصوصیات بیان کی ہیں، جن کا ذکر میں نے آغاز میں کیا ہے، ان کا اطلاق اس نظم پر بخوبی کیا جا سکتا ہے۔

آخر میں نظم کے عنوان کے متعلق جو پوری نظم کا ماحصل ہے اور جس سے یہ تجسس پیدا ہوتا ہے کہ اکیلا کون ہے؟ آسماں، چاند، دشت، راوی یا..................خالقِ کائنات!

☆☆☆

*Wazir Agha has achieved unity of form and thought , in so far as I can guess at the former. All the time I am aware of a melody in the background apprehended almost subliminally. My encounters with Urdu poets earlier in life have helped me here. But Wazir Agha is a step further, ahead of most of them. His images have been throught thru, he has put his wisdom and spirituality drawas light out of them in the same way that the reddish light of sunset accentuates and almost makes glow what it falls upon.*

**Yann Lovelock**

وزیر آغا

# یاترا

یہ دِن اک شجر ہے
جو چھلکے کے ملبوس سے اپنے ننگے بدن کو جدا کر کے
تاروں بھری کینچلی کو پرے پھینک کر
کالی، اندھی زمیں کی کسی درز سے جھانکتا ہے
''کہاں ہوں، یہ کیسا جہاں ہے، یہ لیلا رچائی ہے کس نے''؟
نہیں جانتا ہے!
ہوا ناچتی ہے، فلک پر جواں بادلوں کے ہنڈولے
بھری چھاگلیں، لاکھ رنگوں کی پچکاریاں اپنے ہاتھوں میں لے کر
تعاقب میں آتے ہیں اس کے تو وہ کانپتا ہے!
معاً نرم برکھا کے پہلے ہی چھینٹے پہ وہ گنگنا کر
ہزاروں معانی سے لبریز اک مسکراہٹ نگاہوں میں لا کر
حسیں شاخچوں، پتیوں، شوخ پھولوں میں ڈھلتا ہے
اور جانتا ہے؛

میں جب اس سے کہتا ہوں
تاروں بھری کینچلی، زرد چھلکے کے ٹھنڈے مکاں میں
تجھے شانتی مل سکے گی
تو وہ ڈبڈبائی نگاہوں سے میری طرف دیکھتا ہے
مجھے جیسے صدیوں سے پہچانتا ہے!

## شہرام سرمدی

جیسا کہ احباب کو علم ہے کہ ہمارے یہاں شاعری میں 'تصوف برائے شعر گفتن خوب است' کی توانا روایت رہی ہے۔ مزید یہ کہ اہلِ نظر اس بات سے بھی اتفاق کریں گے کہ ہماری فکری و ادبی روایت میں، اندیشۂ عجم نے سب کچھ زیبِ داستاں کے لیے نہیں بڑھایا بلکہ فنِ شعر کے اخلاق کی پاسداری انہی ضروری اضافوں میں سے ایک ہے۔ مزید یہ کہ دینِ برحق کا احترام و مرتبہ مسلم لیکن 'ذہنیت' پر گامزنی اور زیبائی تو اسی اندیشے نے بہم پہنچائی ہے اور اس زیبائی میں عشق کا بڑا دخل رہا ہے۔ مکتبی سطح کی تفہیم کی غرض سے عشق کو عموماً حقیقی و مجازی کے الگ الگ خانوں میں تقسیم کیا جاتا ہے لیکن بقول ایرانی اسکالر کاظم کہدوئی: 'عشق کہ مجازی باشد، عشق نیست'۔ حالانکہ ابو حنیفہ نے عشق کو درس نہیں کیا اور نہ ہی شافعی کے یہاں اس کی روایت ملتی۔ باوجود اس کے دنیائے عرفان میں عشق کو مرکزی حیثیت حاصل رہی ہے۔

یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ برِصغیر میں ہندوستانی عرفان اور اسلامی تصوف کی قرابت نے ایک جہانِ دیگر خلق کیا۔ اس ضمن میں 'ہندوستان میں اسلام' کے موضوع پر شہاب سرمدی بیان کرتے ہیں:

> ''وسطی ایشیائی، خراسانی، عراقی، مصری یہاں تک کہ بین النہرین کے باشندے وغیرہ اسلام کے بعد اپنے اپنے علاقوں سے بحیثیت صوفی ہندوستان آئے۔ ہم یہاں ہندوستان میں زمانۂ قدیم سے موجود ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انھیں یہاں کے لوگوں سے بات چیت کرنا اتنا آسان معلوم ہوا۔ چنانچہ صوفیوں اور بھکتوں نے ایک ساتھ ترقی کی۔ ان کے پاس تقریباً ایک متفقہ پیغام تھا اور وہ پیغام تھا اتحاد، بنیادی اتحاد، عالمگیر اتحاد، انسانی بھائی چارے کا اتحاد، اس دنیا کا اتحاد، خالق کا اتحاد۔''

وزیر آغا کی پیشِ نظر نظم 'یاترا' کا بنیادی موضوع عرفان اور عرفانِ ذات ہے لیکن اس نظم میں وزیر آغا کا طریق، ہمارے روایتی تصوف کے بجائے 'بھکتوں' کے پتھ پر گامزن ایک 'یاتری' کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ اس نظم کی واضح ترین صفات، موضوع کا باقوت اور ارتکاز کے ساتھ بیان ہے۔ نیز اس نظم میں وزیر آغا نے انتخابِ الفاظ اور سلیقۂ بیان کے سبب وزیر آغا کی انفرادیت بخوبی ثبت ہوئی ہے۔

نظم اپنے پیرایۂ بیان کی رُو سے اس واقعیت کی ترسیل میں کامیاب ہے کہ وزیر آغا کی یہ 'یاترا' کسی عارف کی نہیں بلکہ ہاڑ مانس کے ایک انسان کی یاترا ہے۔ ایک ایسا انسان جس کے پاس اس یاترا سے متعلق مروجہ لفظ و زبان کا سرمایہ نہیں ہے یا کہیں کہ وہ اپنی اس یاترا میں رائج شدہ الفاظ اور طرزِ بیان کا احسان نہیں لینا چاہتا۔ آخرِ ذکر، وصف کی وجہ سے یہ نظم ایک قابلِ توجہ فن پارے کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ اس نظم کی لسانی پرت ایسی ہے کہ اگر اس پرت کو کھولا نہ جائے تو اس یاترا کا بھید کھلنا دشوار ہو جائے۔

حجم کے اعتبار سے، نظم 'یاترا' چھوٹے بڑے کُل اٹھارا مصرعوں پر مبنی ہے جنھیں دو پیرا گراف میں تقسیم کیا گیا ہے۔ البتہ نظم دیکھ کر اور پڑھ کر خیال آتا ہے کہ پہلے چھ مصرعوں کے بعد بھی ایک پیرا گراف ہے یعنی اس طرح یہ نظم تین پیرا گراف پر مشتمل ہو جاتی ہے۔

اولین چار مصرعوں میں ایک واقعہ بیان کیا گیا ہے۔ نظم کا راوی یعنی یاتری جب کہتا ہے، 'یہ دن اک شجر ہے' تو اس کے لہجے میں آگاہی کے سبب ایک نوع کا اعتماد نظر آتا ہے۔ 'دن' کو بطورِ استعارہ 'شجر' کہتے ہی زبان کی نگاہ سے نظم کی فضا ذرا نامانوس روپ دھارن کر لیتی ہے۔ یہی سبب اس نئے روپ سے وابستہ غیر روایتی الفاظ کا نظم کی تعمیر میں شامل ہونا ہے۔ یاتری کہتا ہے:

(دن) کالی، اندھی زمیں کی کسی درز سے جھانکتا ہے

نظم کے مصرعۂ اولی میں بیان کردہ 'دن' کا، چوتھے مصرعے میں 'کسی درز سے جھانکنا' بتاتا ہے کہ یاتری مرحلۂ توحید میں ہے جو تصوف کے اعتبار سے پانچواں مرحلہ ہے۔

اس بات کی وضاحت نہیں کی گئی کہ درز میں جھانکنے کے بعد یاتری کو کیا نظر آیا لیکن یاتری کا یہ کہنا:

'کہاں ہوں، یہ کیسا جہاں ہے، یہ لیلا رچائی ہے کس نے؟'

بین اشارہ ہے کہ وہ مقامِ حیرت پر ہے۔ وگرنہ یہ تجسس اور پے بہ پے اس قدر سوالات کا بظاہر کوئی جواز پیدا نہیں ہوتا۔ 'حیرت'، 'توحید' کے بعد کا یعنی چھٹا مرحلہ ہے۔ البتہ یہاں پہنچ کر یاتری ایک ایسی غیر متوقع صورتِ حال میں دکھائی دیتا ہے جس میں اس کے اندر 'نفی' یا 'انکار' جنم لیتا ہے اور جب وہ یہ کہتا ہے:

'نہیں جاننا ہے'

تو اس کے اس بیان کے بعد، دنیاوی نیرنگیوں، موسموں کی تبدیلیوں اور آخرِ کار دن ہزاروں معانی سے لبریز مسکراہٹ کے لیے پھولوں میں ڈھل جاتا ہے۔ اگر یاترا کے زاویۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہاں آکر یاتری 'منزلِ عرفان' میں داخل ہو جاتا ہے۔ البتہ یہاں ایک رمز پوشیدہ رکھا گیا ہے۔ نکتہ داں بخوبی باخبر ہیں کہ 'منزلِ عرفان' میں داخل ہونا اور 'صاحب عرفان' ہونا دو مختلف معاملات ہیں۔ اب نظم کے آخری تین مصرعے دیکھتے ہیں:

تجھے شانتی مل سکے گی
تو وہ ڈبڈبائی نگاہوں سے میری طرف دیکھتا ہے
مجھے جیسے صدیوں سے پہچانتا ہے

درج بالا اقتباس میں، یاتری شدتِ احساس کے ساتھ حکایت بیان کر جاتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ سوال کا جواب ڈبڈبائی نگاہوں سے دیا گیا ہے۔ ڈبڈبائی آنکھیں، پریم میں درد کے ہونے کو اجاگر کرتی ہیں

اوراس طرح اس پوری گاتھا کا ایک رشتہ میرابائی کی پریم گاتھا کو درشا جاتا ہے، اس کی یاد تازہ کرتا اور اس پنتھ سے اپنا تعلق استوار کرتا چلا جاتا ہے:

ہے ری میں تو دَرَد دِوانی
میرو دَرَد نہ جانے کوے

جیسا کہ شروع میں عرض کیا گیا کہ اس نظم کا یاتری دراصل انسان ہے۔ ایک ایسا انسان جو سرد و گرمِ زمانہ کو زمینی انسان کی طرح دیکھتا ہے۔ جس کی زبان اور بیان کا طریقہ بھی اسی انسانِ بومی کی اخلاقیات کو آشکار کرتا ہے۔ چھلکے، کینچلی، پچکاریاں وغیرہ وہ لفظیات نہیں جس میں اس سے قبل اس طرح اس موضوع کو نظمیہ پیرائے میں بیان کیا گیا ہو۔

نظم 'یاترا' کے موضوع اور زبان و بیان کی دگرگونی کو سمجھنے کے دوران، ذہن میں دو شخصیتیں آتی ہیں۔ رویے کے اعتبار سے ان شخصیتوں کے درمیان تفاوت کے ذریعے اس فرق کو واضح طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ وہ ہیں جے کرشنا مورتی اور یو جی کرشنا مورتی۔ ذکر کردہ دونوں شخصیات نے، جہاں تک ان کی یاتراؤں اور اس سے حاصل شدہ تجربات کے بیان کا تعلق ہے، اپنے اپنے طریقے سے بیان کیا ہے۔ جے کرشنا مورتی نے فلسفانہ کرافٹ کے ساتھ اور یو جی کرشنا مورتی نے ایک زمینی اور عام انسان کی ذہنی ساخت و ماہیت کے ساتھ۔ یہاں یہ بات ملحوظ رکھنا ہوگی کہ یو جی کرشنا مورتی کے طرزِ اظہار کو قبول کرنے والوں کی تعداد آج بھی انگلیوں سے کم ہے۔

موضوع کے اعتبار سے وزیر آغا کی یہ نظم بڑی اہمیت کی حامل اس وقت ہو جاتی ہے جب قاری کو معلوم ہوتا ہے کہ اس کے یاتری کا ہدف فنا نہیں بلکہ منزلِ عرفان پر رہتے ہوئے زندگی کرنا اور بحیثیت انسان اس شبانہ روز کا حصہ بن کے رہتا ہے۔ مجھے یہ کہنے میں قباحت نہیں کہ وزیر آغا کی نظم 'یاترا' کو 'تصوف برائے شعر گفتن خوب است' والے احباب کے درمیان اپنا واجب حق پانے کے لیے ہرچند ذرا انتظار کرنا ہوگا لیکن اس حقیقت سے انکار بھی مشکل ہوگا کہ یہ نظم عمدگی اور مضبوطی کے ساتھ بُنی گئی وزیر آغا کی ایک کامیاب نظم ہے اور اس کی لسانی اخلاقیات پر جلی حروف میں وزیر آغا کے دستخط روشن ہیں۔

وزیر آغا

# بہت اندر کی دنیا دیکھ لی

بہت اندر کی دنیا دیکھ لی
باہر بھی اب دیکھیں
سمندر کی ہوا پھانکیں
مکانوں پر لکھے نمبر پڑھیں
کھوئے ہوؤں کو رات بھی ڈھونڈیں
جلائیں آگ ٹھنڈی راکھ سے لبریز چولہے ہیں
سنیں بھوری، پرانی کیتلی
کے بجتے دانتوں سے نکلتی بھاپ کی آہیں
اُٹھائیں فرش سے چڑیا کا ٹوٹا گھونسلہ
پھر فریم لکڑی کا
نکالیں فرنیم کی کمزور مٹھی میں پھنسی تصویر
جس کے نقش سارے بھر چکے ہیں
سنیں اندھے مکاں کی تہہ سے آتی
پھول سی زخمی صدا
تتلی کی صورت نرم پنکھوں سے ہمیں چھوتی
یقین و بے یقینی سے گزرتی

کہیں، ہم لوٹ آئے ہیں
نکل آئے ہیں ہم
اپنے بدن کے تنگ معبد سے
کہیں اس کہ تم بھی
اب نکل آؤ
زمیں کی راکھ ہوتی قبر کے
بے نور محبس سے----!

''بہت اندر کی دنیا دیکھ لی''، پہلی قرأت میں نظم اندر سے باہر، داخلیت سے خارجیت، اور انفرادیت سے اجتماعیت کا سفر معلوم ہوتی ہے۔

نظم کی پہلی سطر ہے: بہت اندر کی دنیا دیکھ لی۔اس میں اپنے تجربہ کے ساتھ ساتھ راوی کی اکتاہٹ کا بھی اظہار ہے۔اب دوسری سطر 'باہر بھی دیکھیں'، دونوں سطروں میں خود کلامی ہے۔ چونکہ دونوں سطریں اوقاف (punctuations) سے عاری ہیں اس لیے دوسری سطر باہر کی دنیا دیکھنے کی خواہش کا اظہار بھی ہوسکتی ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ اندر کی دنیا تو بہت دیکھ لی اب باہر کی دنیا دیکھ لیں۔دوسری سطر استفہامیہ بھی ہوسکتی ہے، باہر بھی اب دیکھیں؟اور باہر بھی اب دیکھیں!

تیسری سطر کے آنے پر ظاہر ہوتا ہے کہ راوی باہر کی دنیا سے خاطر خواہ حد تک واقف ہے۔ وہاں سمندر ہے،مکان ہیں۔ایسے مکان ہیں جن کے نمبر ہیں۔شاید مکان سمندر کے آس پاس ہیں، یہ مدنی معاشرت کا اشارہ ہے جہاں انسان کی پہچان مکان کا نمبر ہے۔یعنی مکانوں کی بھیڑ میں اور ان کے نمبروں سے اپنی پہچان کے ساتھ وہ خود بھی کھو گیا ہے۔چلو ان مکانوں کے مکڑ جال میں کھوئے ہوؤں کو ڈھونڈیں۔ یہاں سے نظم کا رخ بدلتا ہے۔

مکان شاید مل گیا ہے۔وہاں کی صورت یہ ہے کہ چولہے میں آگ نہیں راکھ ہے اور وہ بھی ٹھنڈی۔ چولہا اس ٹھنڈی راکھ سے لبریز ہے یعنی وہاں پہلے کبھی بہت پکایا بنایا جاتا رہا ہے۔اب بھوری، پرانی کیتلی رکھی ہے،عدم استعمال کے سبب وہ اتنی ٹھنڈی ہو چلی ہے کہ اس کے دانت بجنے لگے ہیں اور وہاں بھاپ آہوں میں بدل چکی ہے۔فرش پر چڑیا کا ٹوٹا گھونسلہ پڑا ہے۔ پہلا اشارہ یہ ہے کہ گھر ٹوٹ بکھر گیا ہے۔گھونسلہ، مکان ہے۔ پرندہ، مکین نہیں ہے۔گھونسلہ پرندہ اپنے بچوں کے لیے بناتا ہے۔بچوں کے پر نکل جانے پر گھونسلے کی ضرورت نہیں۔گھونسلہ، پرندوں کے بچوں سے گھر ہے، وہ نہیں ہیں تو صرف مکان ہے۔مکینوں کی موجودگی ہی مکان کو گھر بناتی ہے۔اس بات کو شدت دینے کے لیے فرش پر پڑے لکڑی کے بوسیدہ فریم کا ذکر ہوا ہے۔تصویر پر جڑا فریم تزئین کے لیے ہوتا ہے جو بسے ہوئے گھر کی پہچان ہے۔اس بوسیدہ شکست خوردہ فریم میں سے تصوویر کو نکالنا ٹھہرے ہوئے وقت کو تسلسل میں لانے کے مصداق ہے۔اس بیان سے یہ معلوم ہوا کہ مکان موجود ہے مکیں معدوم۔راوی انھیں کو ڈھونڈنا چاہتا ہے لیکن رات کو۔رات،اندھیرا ہے،اسرار کا پیکر۔

خالی اجڑا گھر۔اندھا مکان ہے۔اس کی بکھری ہوئی چیزیں چڑیا، گھونسلہ، جو مکان مذکور کا استعارہ بھی ہوسکتا ہے،ٹوٹے ہوئے فریم میں پھنسی تصویر،ٹھہرے ہوئے وقت میں منجمد لمحہ،ٹھنڈی راکھ سے لبریز چولہا۔ جس میں راوی آگ جلانا چاہتا ہے۔حرکت وحرارت پیدا کرنا چاہتا ہے۔اسی مکان کی تہہ سے یقین و بے یقین،

ہونے اور نہ ہونے، کے تذبذب سے ایک پھول جیسی لیکن زخمی صدا۔ پکار۔ جو تتلی کے نرم و نازک پنکھوں کی طرح چھو کے گزرتی ہے۔ صدا سنائی نہیں دیتی نرمی سے چھو کو گزرتی ہے۔ یہ زخمی صدا ہی تو تحریک دیتی ہے۔ مژدہ سناتی ہے کہ ہم لوٹ آئے ہیں، بدن کے تنگ معبد، اندر کی دنیا، سے اب تم بھی زمین کی راکھ ہوتی قبر سے، بے نور محبس سے-----! لوٹ آؤ۔

دانش ہند کی فکر ہے اس نظم کو دیکھیں تو یہ ''تم سو ما جیوتی رگمیہ'' اندھیرے سے اجالے کی طرف لے جانے کی التجا یا تحریک ہے۔ آنے کی تحریک اور عصر حاضر کی صورت حال سے دیکھیں تو یہ اکیلے پن کے اندھکار سے بہار اجالے میں آنے کی تحریک معلوم ہوتی ہے۔

☆☆☆

''دوہا شاید وہ واحد صنف شعر ہے جس نے برصغیر کے بطون میں موجود دو نمایاں ثقافتی میلانات کو اپنی ہیئت یا فارم میں اس طور منعکس کیا ہے کہ یہ ہیئت بجائے خود ثنویت کی ایک درخشاں مثال بن گئی ہے۔ لہٰذا اگر یہ کہیں کہ دوہے کا کلچر اس کے خدوخال میں بھی موجود ہے تو یہ بات تعجب خیز تو ہوگی مگر غلط ہرگز نہیں''

——وزیر آغا

''جب شاعر کو شعری آہنگ اپنی گرفت میں لے لیتا ہے تو رُکاوٹیں از خود دور ہونے لگتی ہیں اور تخلیق کار کی غواصی کے امکانات روشن ہو جاتے ہیں۔''

''شاعر کو خود معلوم نہیں ہوتا کہ اس کے اندر کی دنیا کا کیا عالم ہے؟ وہ تو بس تصور کے اُڑن کھٹولے میں بیٹھا اپنے اندر کے اَن دیکھے براعظم کی سیاحت کرتا ہے یا تشبیہ کو ذرا بدل کر یہ کہیے کہ ذات کے سمندر کی غواصی کر کے آب دار موتی ڈھونڈ نکالتا ہے۔''

——وزیر آغا

# گفتگو

ڈاکٹر وزیر آغا سے ان کی زندگی میں کئی انٹرویو لیے گئے، ایک کتاب انور سدید نے ''مکالمات'' کے نام سے ترتیب دی، جس میں ۱۲۷انٹرویو شامل ہیں۔ مگر اس کے علاوہ بھی کچھ اہم انٹرویو موجود ہیں، ظاہر ہے کہ کسی بھی انتخاب میں تمام تر چیزوں کا شامل ہونا ممکن نہیں۔

زیرِ نظر شمارہ ترتیب دیتے وقت پہلے یہ ارادہ تھا کہ ڈاکٹر آغا کے کچھ اہم انٹرویو ہم یہاں شامل کرلیں، لیکن پھر یہ خیال آیا کہ ایسا کیوں نہ جائے کہ 'مکالمات' میں شامل مکالموں سے چند سوال و جواب کا انتخاب کرلیا جائے۔ بعد آزاں یہ مناسب معلوم ہوا کہ ان مکالمات میں سے بھی چند سوال و جواب کا انتخاب کرلیا جائے جو انور سدید صاحب کی کتاب شامل میں نہیں ہیں۔

یہ تمام انٹرویو مختلف وقتوں میں مختلف لوگوں کی وزیر آغا صاحب سے گفتگو کا نتیجہ ہیں۔ اس میں ہماری کوشش یہ رہی ہے کہ سوال و جواب کی تکرار سے بچا جائے اور یہ خیال کیا گیا کہ ادب کے مختلف موضوعات پر ڈاکٹر آغا کی رائے قارئین کے سامنے آسکے۔ یہاں اس بات کا اعتراف بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ سوالوں کے کچھ حصوں کو حذف تو کیا گیا ہے لیکن جوابات میں کوئی ترمیم نہیں کی گئی ہے۔

موجودہ صورت میں یہ انٹرویو ایک پینل کی صورت میں قارئین کی خدمت میں پیش ہے۔

—عادل رضا منصوری

افضال ملک: ڈاکٹر صاحب! یہ بتائیے کہ آپ نے اپنا بچپن کہاں گزارا؟ ابتدائی تعلیم وتربیت، گھریلو زندگی اور آباواجداد کے بارے میں تفصیل حالات پر روشنی ڈالیے۔

وزیر آغا: میں مئی ۱۹۲۲ کی اٹھارھویں تاریخ کو سرگودھا کے ایک گاؤں میں پیدا ہوا۔ وہیں میں نے اپنا بچپن بسر کیا۔ ابتدائی تعلیم دیہاتی مدرسوں میں حاصل کی۔ نویں جماعت ڈی۔اے۔وی ہائی سکول ساہیوال سے اور میٹرک کا امتحان گورنمنٹ ہائی سکول سرگودھا سے پاس کیا۔ ایف اے گورنمنٹ انٹرمیڈیٹ کالج جھنگ سے کیا۔

جھنگ سے میں گورنمنٹ کالج لاہور چلا گیا جہاں میں نے چار سال گزارے اور ۱۹۴۳ میں معاشیات کے مضمون میں ایم اے کیا۔ جب میں گورنمنٹ کالج لاہور میں داخل ہوا تو مسٹر ڈنی کلف اس کے پرنسپل تھے مگر اگلے ہی برس ان کی جگہ مسٹر سوندھی پرنسپل مقرر ہوئے۔ گورنمنٹ کالج سے فارغ ہونے کے بعد میں اپنے گاؤں لوٹ آیا اور معاشیات کے اصلوں کی روشنی میں کھیتی باڑی کرتا رہا۔ مگر چونکہ ادب سے گہرا شغف تھا اس لیے میں لکھنے پڑھنے کے لیے وقت ضرور نکال لیتا تھا۔ اس کا اولین نتیجہ یہ نکلا کہ میں نے ۱۹۵۶ میں پنجاب یونیورسٹی سے اردو ادب میں طنز و مزاح پر ایک تحقیقی مقالہ لکھ کر پی۔ایچ۔ڈی کی ڈگری حاصل کی۔

میرے آباواجداد ایران سے نکلے۔ کچھ عرصہ افغانستان میں رہے۔ اس کے بعد پشاور آ گئے۔ وہاں سے اس صدی کے آغاز میں لاہور پہنچے۔ گھوڑوں کا کاروبار کرتے تھے۔ لہٰذا ایک جگہ ٹک کر رہنا نصیب نہ ہوا۔ ۱۹۱۰ کے لگ بھگ میرے والد نے گھوڑی پال کے سلسلے میں کچھ زمین ضلع سرگودھا میں حاصل کی اور لاہور کو خیر باد کہہ کر سرگودھا آ گئے۔ ۱۹۴۴ تک وہ گھوڑی پالی کرتے رہے۔ جب میں تعلیم حاصل کر کے گاؤں پہنچا تو میں نے انھیں مجبور کیا کہ گھوڑی پالی ترک کر کے کاشتکاری کے ساتھ منسلک ہوں۔ میرے پاس ایک چھوٹا سا زمین کا قطعہ ہے جہاں میں سائنسی طریق سے کھیتی باڑی کرتا ہوں۔ اس سے میرے ادبی دوستوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ میں کوئی بڑا زمیندار بلکہ جاگیردار ہوں۔ حالانکہ میں محض درمیانے درجے کا کاشتکار ہوں۔ خود کاشت کرتا ہوں اور مزارعوں کا دست نگر نہیں ہوں۔

انور سدید: آغا صاحب!......آپ یہ فرمائیں کہ آپ کے بارے میں جو یہ مشہور ہے کہ آپ منھ میں سِلوَر اسپون لے کر پیدا ہوئے، یہ کہاں تک سچ ہے؟

وزیر آغا: سِلوَر اسپون کا قصّہ یہ ہے کہ اس کا امکان تو بہت زیادہ تھا کیوں کہ میں ایک زمیندار گھرانے میں پیدا ہوا تھا لیکن بد قسمتی سے اُس وقت جب زمینداری ایک بحران کی زد میں تھی۔ ۱۹۲۹ء کے عالمی بحران کے وقت میری عمر سات برس سے زیادہ نہیں تھی۔ صورت یہ تھی کہ زمیندار طبقہ بہت مفلس

ہوگیا تھا اور اس میں اتنی سکت بھی نہیں رہ گئی تھی کہ اپنی گرہ سے مالیہ آبیانہ ہی ادا کرسکے، سو وہ مہاجن سے قرض لینے پر مجبور تھا۔ میرے والد بھی قرضوں کے بوجھ تلے آگئے تھے۔ مگر پھر شاید قرضہ ملنا بند ہوگیا تھا کیوں کہ مجھے وہ دن یاد ہے جب ایک روز والد صاحب کو پریشان دیکھ کر میری والدہ نے اپنے سونے کے کنگن ان کے سامنے لاکر رکھ دیے تھے تاکہ مالیہ ادا ہوسکے۔ اس واقعہ کا مجھ پر بہت گہرا اثر ہوا تھا۔

انور سدید: آپ نے پہلے اس واقعہ کا کبھی ذکر نہیں کیا، یہ بتایئے آپ کے خاندان کی معاشی حالت کب سدھرنا شروع ہوئی اور ابتلا کا یہ دور کب ختم ہوا؟

وزیر آغا: دوسری جنگِ عظیم کے آخری سالوں میں۔ مگر اس وقت تک میں تعلیم سے فارغ ہو چکا تھا۔ میری تعلیم کا سارا زمانہ انتہائی غربت میں بسر ہوا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ۲۱ برس کی عمر تک پہنچتے پہنچتے میں نے زندگی کے بہت سے نشیب و فراز دیکھ لیے۔ بیماری، فاقہ، شدید تنہائی اور کس مپرسی...... میں نے سب ذائقے چکھ لیے تھے۔ میں نے جب معاشیات میں ایم اے کیا تو میری صحت بہت کمزور ہو چکی تھی۔ اس کے بعد جیسے جیسے حالات ٹھیک ہوئے صحت بھی بہتر ہوتی گئی مگر اب کہ میں نصف صدی عبور کر چکا ہوں تو ابتدائی ایام کے اثرات ظاہر ہونا شروع ہو گئے ہیں، مگر خیر وقت کٹ رہا ہے۔

ذوالفقار احسن: آپ کی ادبی زندگی کا آغاز کیسے ہوا؟

وزیر آغا: میں جب گورنمنٹ کالج لاہور کا طالب علم تھا تو انگریزی اور اُردو میں شعر کہنے لگا تھا مگر اپنے کلام کو اشاعت کے لیے روانہ کرنے کے حق میں نہیں تھا۔ ایم اے میں میرا مضمون معاشیات تھا لہٰذا ادب سے براہ راست کوئی تعلق بھی نہیں تھا لیکن جب میں اور میرا بھانجا شمس آغا (جو بعد ازاں ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے بہت مشہور ہوا) مولانا صلاح الدین احمد، ایڈیٹر (ادبی دنیا) سے ملے تو اس کے بعد ادب کی طرف میں متوجہ ہوا۔ چنانچہ میری پہلی تخلیق میرے اصلی نام سے ''ادبی دنیا'' میں شائع ہوئی، مگر اس کے بعد کافی عرصہ تک میری شاعری نصرت آرا نصرت کے فرضی نام سے اور نثر نصیر آغا کے فرضی نام سے ''ساقی'' اور ''ادبی دنیا'' میں شائع ہوتی رہی۔ 1949 میں جب ''ادبی دنیا'' کا نیا دور شروع ہوا تو میں نے اپنے اصل نام سے لکھنا شروع کیا چنانچہ نئے دور کے ''ادبی دنیا'' کے پہلے ہی شمارے میں میرے اصل نام سے ایک مضمون شائع ہوا عنوان تھا ''محبت کا تدریجی ارتقاء''۔

انور سدید: یہ بتایئے کہ آپ نے پی ایچ ڈی کے لیے اردو ادب میں طنز و مزاح کا انتخاب کیوں کیا؟

وزیر آغا: پی ایچ ڈی کرنے کا میرا کوئی ارادہ نہیں تھا۔ اسے محض اتفاق کہیے کہ میں نے ان دنوں اردو کے

طنزیہ مزاحیہ ادب پر ایک مقالہ لکھا جو مولانا کو اِس قدر پسند آیا کہ انھوں نے مجھے اس موضوع پر پی ایچ ڈی کرنے کا مشورہ دیا۔ مولانا ہی کے اصرار اور حوصلہ افزائی نے مجھے اس کام کی ہمت دلائی۔ مگر وہ جو مسرت کی تحصیل کا ایک جنون سا تھا، شاید اس نے بھی ادب سے تحصیلِ مسرت پر اُکسایا اور میں مزاحیہ ادب سے مسرت کشید کرنے کی طرف مائل ہوگیا۔ یہ تو بعد کا واقعہ ہے کہ جب مجھے محسوس ہوا کہ ادب سے اصل مسرت تو اس کی حزنیہ لَے سے حاصل ہوتی ہے نہ کہ اس سے تحریک پانے والے خندۂ دنداں نما سے۔

انور سدید: آپ کا تعلق زمین کے تخلیقی جوہر کے حوالے سے، کاشت کاری کے حوالے سے، ادب کے تخلیقی عمل کے حوالے سے اور شاعری اور انشائیہ نگاری کے حوالے سے تخلیق کے ساتھ ہے۔ سب سے پہلے آپ ہمیں یہ بتائیں کہ ادب اور زمین کے تخلیقی رشتوں کے ساتھ آپ نے اپنا رابطہ کس طرح قائم کیا۔

وزیر آغا: انور صاحب...... زمین کے حوالے سے آپ نے پوچھا ہے کہ میرا رشتہ ادب سے کس طرح استوار ہوا تو اس کا ایک پہلو تو یہ ہے کہ میں گاؤں میں پیدا ہوا لہٰذا زمین کی بو باس کو قریب سے محسوس کرنے کا مجھے موقع ملا۔ اب صورت یہ ہے کہ شہروں میں زمین اپنی تخلیقی حیثیت میں تو نظر نہیں آتی۔ اسے سیمنٹ، لوہے اور اینٹوں نے ڈھانپ لیا ہے اور وہ چھپ گئی ہے لیکن دیہات میں زمین اپنی پوری تخلیق کاری کے ساتھ موجود ہے۔ چونکہ میں دیہات میں پیدا ہوا، دیہات میں میرا بچپن گزرا لہٰذا میں جب ادب کی طرف آیا تو قدرتی طور پر دیہات کا جو پس منظر تھا وہ میری تخلیقات میں آنا شروع ہوگیا۔ ایک بات اور بھی تھی، میں یہ محسوس کر رہا تھا کہ ہمارے ادب میں، خاص طور پر شہری ماحول میں تخلیق ہونے والے ادب میں اپنے ماحول کو ساری حسیّات کے ساتھ محسوس کرنے کا رویہ موجود نہیں ہے۔ مثلاً ہمارا ادب زیادہ تر فارسی اور انگریزی سے متاثر ہوا ہے۔ چنانچہ ہم نے پرندے، پھول حتیٰ کہ فضا بھی ایک طرح سے درآمد کر لی ہے۔ میں یہ محسوس کرتا تھا کہ ہمارے ادب میں تازہ لہو کی گردش اسی صورت میں ممکن ہے کہ ہم چاروں طرف بکھری ہوئی زندگی اور اس کے مظاہر کو پوری طرح اپنے ادب میں سموئیں اور چونکہ ہمارے اردگرد ایک زرعی ماحول ہے اور زمین اپنی تازگی اپنی باس اور اپنی تخلیق کاری کے ساتھ موجود ہے، اس لیے جب تک یہ زمین اپنی پوری جاذبیت کے ساتھ ہمارے ادب میں شامل نہ ہو، ہمارا ادب پائیدار بنیادوں پر استوار نہیں ہوسکتا۔

سحر صدیقی: ادب معاشرے کے لیے کیوں ضروری ہے؟

وزیر آغا: ہر معاشرے کی کم از کم تین قابلِ ذکر سطحیں ہوتی ہیں --- ایک مادی سطح، دوسری سماجی اور تیسری

روحانی سطح! مادی سطح پر معاشرے کے لیے خوشحالی ضروری ہے تا کہ لوگ جسمانی طور پر صحتمند ہوں۔ سماجی سطح پر افراد میں افہام و تفہیم اور نظم وضبط کا ہونا ضروری ہے تا کہ وہ تعصب، دشمنی، منافقت اور مار دھاڑ کے جبلی میلانات سے محفوظ رہ سکیں۔ روحانی سطح پر معاشرے کو اس وقت استحکام نصیب ہوتا ہے جب اس کے افراد مادی علائم سے اوپر اٹھ کر ماوراسے رشتہ استوار کرنے پر قادر ہوتے ہیں۔ اس کے لیے مذہب اور ادب بلکہ جملہ فنون لطیفہ سے لگاؤ بہت ضروری ہے۔ چونکہ ادب معاشرے کو انبوہ سے اوپر اٹھا کر روحانی اکائی میں منقلب کرنے میں بہت کامیاب ہے اس لیے ہر زمانے میں معاشرے کو ادب کا دامن تھامنا پڑا ہے۔

سحر صدیقی: ادب انسانی زندگی پر کیوں کر اثر انداز ہوتا ہے؟

وزیر آغا: اکثر لوگ بالخصوص ہمارے معلمینِ اخلاق اس غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ ادب پند و نصائح سے اصلاحِ احوال کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب بھی ادب سے اس قسم کا کام لینے کی شعوری کوشش ہوتی ہے تو ادب کی کارگردگی بری طرح متاثر ہوتی ہے وجہ یہ کہ ادب ان لمحات کی پیداوار ہے جب ادیب شعوری مقاصد سے بے نیاز ہو کر اپنے اندر کی آواز کو سنتا ہے۔ اگر ادیب کسی پنج سالہ اخلاقی منصوبہ کے تحت ادب تخلیق کرنے لگے تو اس کا ادب اپنے داخلی بہاؤ اور روانی سے محروم ہو کر اس قابل نہیں رہے گا کہ قاری پر اپنا اثر مرتسم کر سکے۔ دراصل ادب جذبات کے اخراج یا انہدام کا نام نہیں بلکہ جذبات کی تہذیب کا ایک زاویہ ہے۔ اچھا ادب قاری کے جذباتی تشنج کو رفع کر کے اسے ایک بہتر شہری بناتا ہے۔ اگر وہ اس کام کو ترک کر کے ہدایات نشر کرنے لگے تو اس کی یہ سعی ادب کے تخلیقی عمل کو مجروح کرے گی اور اچھے فن پارے کی آمد کے راستے میں رکاوٹ بن جائے گی ایسی صورت میں جو ادب منظر عام پر آئے گا وہ پراپیگنڈے کے ادنیٰ مقاصد کے لیے بھی مفید نہ ہو گا چہ جائیکہ وہ قاری کے جذبات کی تہذیب کر سکے۔ لہٰذا ادب کا اصل کام یہ ہے کہ فرد کے محسوسات کو منقلب کر کے اس کی ساری جہت کو تبدیل کر دے۔

بلراج کومل: ایلیٹ نے کہا کہ فکر کو جذبے میں بدلنے کا نام شاعری ہے آپ اتفاق کرتے ہیں؟

وزیر آغا: بات تو ٹھیک ہے کہ اس طرح فکر اور جذبے کا امتزاج ہو جاتا ہے۔ ویسے بات دوسری طرح بھی ہو سکتی ہے کہ جذبے کو فکر میں بدلنے کا نام شاعری ہے یہ بات زیادہ قرینِ قیاس ہے کیوں کہ بنیادی محرک شے تو جذبہ ہے اگر جذبے کو بوجھل ناتراشیدہ صورت میں پیش کریں تو ادب نہیں بنتا۔ جب تک جذبے کو پرِ پرواز عطا نہ ہو یعنی یہ تخیل اور پھر فکر کی سطح پر نہ آئے اس کی کششِ ثقل کم نہ ہو گی اور وہ تخلیق میں جذب نہ ہو سکے گا۔ تاہم یہ بڑا نازک مسئلہ ہے کیوں کہ اگر فکر جذبے سے تہی ہو جائے تو پھر اسے ادب تسلیم کرنا مشکل ہو گا۔ گویا ادب میں جذبے کی قلبِ ماہیت

metamorphosis کا ہونا ضروری ہے۔

حسن رضوی: آغا صاحب! آپ کی ادبی شخصیت کی مختلف جہتیں ہیں، آپ نقاد ہیں، محقق ہیں، انشائیہ نگار ہیں اور پھر شاعر ہیں، ان تمام جہتوں میں سے آپ کو کون سی جہت زیادہ عزیز ہے؟

وزیر آغا: مشکل سوال ہے! یہ ایسے ہی ہے جیسے میں آپ سے پوچھوں کہ آپ کو اپنے بچوں میں سے کون سب سے زیادہ عزیز ہے۔ آپ جواب دینے سے پہلے ادرگرد ضرور دیکھ لیں گے، میں بھی دیکھ رہا ہوں اور اب سرگوشی کے انداز میں آپ کو بتاتا ہوں کہ شاعری کی جہت مجھے سب سے زیادہ عزیز ہے ویسے یہ جہات ایک دوسرے سے اتنے فاصلے پر نہیں ہیں کہ انھیں دور افتادہ جزیروں کی حیثیت دے دی جائے، بلکہ انھیں ایک ہی عمارت کی مختلف منازل قرار دینا چاہیے جن میں آمد و رفت کا خاطر خواہ انتظام ہوتا ہے۔ تنقید معروضیت کی علم بردار تو ہے لیکن اس کی کارگردگی اس وقت تک مکمل نہیں ہوتی جب تک کہ نقاد تخلیقی سطح پر ادب پارے کو از سرِ نو تخلیق نہیں کرتا۔ اس لیے وہ نقاد جو تخلیقی طور پر فعال نہیں ہوتے، درسی قسم کی تنقید ہی کرتے ہیں۔ انشائیہ کا قصہ یہ ہے کہ وہ عادت کی میکانکی روش کو توڑتا ہے۔ ساتھ ہی کلیشے شازی کے رجحان پر گرفت کرتا ہے وہ نکتہ آفرینی کے عمل میں احساس کی حدت کا اضافہ بھی کرتا ہے اسی طرح شاعری محض تخیل آفرینی یا جذبات نگاری کا نام نہیں۔ اس میں ایک حد تک نکتہ آفرینی اور معروضیت بھی ہوتی ہے۔ لہٰذا یہ مختلف جہتیں آپس میں منسلک اور مربوط ہیں اور ان میں حد فاصل قائم کرنے کے لیے طبلۂ عطار کی مثال کو سامنے رکھیں تو بات بنے گی ورنہ نہیں۔

بلراج کومل: آغا صاحب، بیسویں صدی میں سپیشلا ئزیشن کا ایک دور آ گیا ہے۔ مثلاً شاعری کو ہی لیں۔ کوئی شاعر اگر غزل کہتا ہے تو نظم نہیں لکھتا، نظم لکھتا ہے تو غزل نہیں لکھتا۔ کوئی افسانہ نگار ہے تو لوگ کہتے ہیں کہ آپ شاعری کیوں کر رہے ہیں۔ نقاد ہیں تو کہا جاتا ہے کہ آپ تخلیقی کاموں میں کیوں ہاتھ ڈال رہے ہیں۔ مجھے بتائیے کہ کیا ضروری ہے کسی تخلیق کار کے لیے کہ وہ صرف ایک ہی صنف میں اپنا اظہار کرے؟

وزیر آغا: آپ نے بہت اچھا سوال کیا ہے۔ بیسویں صدی سپیشلا ئزیشن کا دور ہے ہر شخص کسی ایک شعبے سے منسلک ہے اور چاہتا ہے کہ اس شعبے میں اپنی کارگردگی دکھائے لیکن جہاں تک ادب کا تعلق ہے میں نے ایک بار کہیں لکھا بھی ہے کہ انسانی شخصیت کئی منزلہ عمارت کی طرح ہے۔ آپ اگر ایک ہی عمارت کی ایک ہی منزل میں رہیں تو ظاہر ہے کہ آپ اس ایک منزل ہی کے بارے میں جان پائیں گے یا اس سے اثرات قبول کریں گے لیکن جو ٹوٹیلٹی ہے پوری عمارت کی اس کا ادراک نہ کر سکیں گے۔ پوری عمارت کو دیکھنے کے لیے ضروری ہے کہ آپ اس کی ساری منزلوں کو

دیکھیں اور پھر ذرا ہٹ کر پوری عمارت کو ایک 'کل' کے طور پر دیکھیں۔اس طرح اپنی سائیکی کی پرتیں کھولیں اور اندر کی پوری کائنات کو ایک ٹوٹیلٹی کے طور پر دیکھیں۔ادیب کے لیے ایسا کرنا بہت ضروری ہے۔ ہر صنفِ ادب سائیکی کے صرف ایک حصہ یعنی ایک منزل کو مس کرتی ہے اور چونکہ ہر صنف کا اپنا ایک مزاج ہے اس لیے وہ سائیکی کی صرف اس پرت یا منزل کو اپنی تگ و تاز کے لیے چنتی ہے جو اس کے مزاج کے مطابق ہے تاہم اگر تخلیق کار کے ہاں تخلیقیت کا دباؤ زیادہ ہے تو وہ لامحالہ یہ چاہے گا کہ سائیکی کی دیگر منازل کی بھی سیر کرے اور اس کے لیے مختلف اصناف کو بطور لفٹ استعمال کرے۔انسانی سائیکی ایک لامحدود کائنات ہے، ایک اسرار یا mystery ہے،اس اسرار کو جاننے کے لیے ہم جملہ اصنافِ ادب کو استعمال کر سکتے ہیں لہٰذا جس حد تک ہم کر سکتے ہیں ہم ضرور کریں لیکن یہ بڑی افسوس ناک بات ہوگی کہ ہم صرف ایک صنفِ ادب تک خود کو محدود کر لیں یعنی اگر کوئی غزل لکھتا ہے تو شروع سے آخر تک غزل ہی لکھتا چلا جائے۔اگر وہ کسی اور صنف میں لکھ سکتا ہے تو اسے ضرور لکھنا چاہیے۔

بلراج کومل: اچھا ایک میرا تجربہ ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ آپ بھی اس تجربے سے گزرے ہوں گے۔کچھ لوگ کہتے ہیں کہ شاعری سے اخذ نور کا سلسلہ براہِ راست قسم کے ردِعمل سے پیدا ہوتا ہے تو ظاہر ہے کہ آپ تنقید لکھتے ہیں تو بہت سی کتابیں بھی پڑھتے ہوں گے۔کہیں ایسا کانفلکٹ conflict آپ کو محسوس ہوا ہو کہ کتابیں حاوی ہو گئیں اور زندگی کا براہ راست تجربہ کرنے میں دقت پیش آئی۔

وزیر آغا: نہیں! میرا خیال ہے کہ ساری بات رویے کی ہے۔اب آپ دیکھیں کہ زندگی کے ساتھ ہم کس طرح منسلک ہوتے ہیں۔باصرہ کے ذریعہ یا سامعہ، شامہ، لامسہ، ذائقہ کے ذریعے۔کبھی ایک حس زیادہ برانگیخت ہو جاتی ہے تو تجربے پر اس کی چھوٹ پڑ جاتی ہے۔پورا تجربہ اس بات کا متقاضی ہے کہ ہم ساری حسیات کو بروئے کار لائیں۔اسی طرح آپ کا مطالعہ آپ کی شخصیت میں جذب ہو کر آپ کی سائیکی کا حصہ بنے گا تو آپ کا تجربہ بن پائے گا۔بعض لوگ کہتے ہیں کہ مطالعہ اگر حاوی ہو گیا تو شاعری دب جائے گی یہ صحیح بات نہیں ہے۔میں پھر کہوں گا کہ بات رویے کی ہے کیوں کہ لفظ بڑی خطرناک چیز ہے۔لفظ حاوی بھی ہو جاتا ہے اور اس پر حاوی ہونا بھی ممکن ہے۔دونوں صورتیں انتہا پسندی کی ذیل میں آتی ہیں۔مطالعہ کو آپ اپنا تجربہ بنائیں گے تو لفظ کے حاوی یا منفعل ہونے کا سوال ہی پیدا نہ ہوگا۔

ناصر عباس نیر: ''پاکستان ٹائمز لاہور'' کے ایک تبصرے کے مطابق آپ ایک Genuine Poet ہیں، یعنی شاعری آپ کو اظہارِ ذات میں سب سے زیادہ مدد دیتی ہے جب کہ آپ نے بڑا اور غالباً وقیع کام نثر میں کیا ہے۔اس سوال کے تناظر میں آپ نثر سے اپنے تعلق پر روشنی ڈالیے۔

وزیر آغا: بلاشبہ میں نے لکھنے کا آغاز تو شاعری سے کیا، اپنے اصل نام سے نہیں ایک اور نام سے۔ جب مولانا صلاح الدین احمد سے ملاقات ہوئی تو اُن دنوں نیا نیا نفسیات کا موضوع ادبا میں مقبول ہو رہا تھا۔ مولانا چاہتے تھے کہ میں نفسیات کے موضوع پر مقالات لکھوں۔ لیکن میرا اپنا رجحان فلسفے اور تصوف کی طرف تھا۔ چنانچہ میرے ابتدائی مضامین فلسفیانہ موضوعات پر ہیں تاہم ایک آدھ مضمون میں نے نفسیاتی موضوع پر بھی لکھا، مثلاً ''محبت کا تدریجی ارتقا'' اس میں نفسیاتی نقطۂ نظر کو بروئے کار لایا گیا تھا، اگر چہ مولانا نے ''بزمِ ادب'' میں اس کی تعریف تو بہت کی، مگر میں نے اسے اپنے کسی مجموعۂ مضامین میں شامل نہیں کیا ______ میری نثر کا آغاز مسرّت کے موضوع پر مضامین لکھنے سے ہوا۔ مسرّت کا موضوع مجھے اس لیے عزیز تھا کہ میں مسرّت کا ہمہ پہلو اور ہمہ جہت علم حاصل کرنا چاہتا تھا۔ فلسفے میں اس سلسلے میں جو پیش رفت ہوئی تھی، تصوف میں اُسے جو اہمیت ملی تھی اور ادب اور پھر عام زندگی میں مسرّت کو جس طرح مقصودِ نظر گردانا گیا تھا، اِس سب کے پیشِ نظر میں اس کی ماہیت کو سمجھنا چاہتا تھا۔ ان مضامین کو میں نے اپنی کتاب ''مسرّت کی تلاش'' میں یکجا کیا۔ یہ کتاب دو بار چھپی، اس کے بعد نہیں چھپی۔ میری اور بہت سی کتابیں آتی گئیں، للہٰذا اس کی باری ہی نہیں آسکی۔ میں سمجھتا ہوں یہ میری ایک بنیادی کتاب ہے۔ کبھی جب اس کتاب کو دیکھتا ہوں تو مجھے اپنے نظامِ فکر کے بنیادی رجحانات اس میں نظر آجاتے ہیں، حتیٰ کہ طبیعات اور فلکیات سے میری دل چسپی بھی اس میں تلاش کی جاسکتی ہے۔ آپ نے کہا ہے کہ میرا زیادہ کام نثر میں ہوا ہے وہ تو ٹھیک ہے مگر شاعری میں بھی خاصا کام ہوا ہے۔ اب تک میری سات شعری تصانیف آچکی ہیں، اَب میں انھیں ایک جلد میں پیش کرنا چاہتا ہوں۔ اندازہ ہے کہ کوئی آٹھ سو صفحات ہو جائیں گے۔ میں ذاتی طور پر سمجھتا ہوں کہ میرا اصل کام شاعری میں ہے لیکن چوں کہ میں نے جو کچھ نثر میں لکھا وہ متنازعہ فیہ بنا رہا اور میں پورے ادبی ماحول سے متصادم رہا، اس لیے میری نثر نسبتاً زیادہ زیرِ بحث آئی۔ اس کی حمایت بھی ہوئی اور مخالفت بھی۔ مگر تصادم کی اس فضا میں میری شاعری کی طرف نسبتاً کم توجہ ہوئی۔ لیکن شعر کہنا میرے لیے دکھاوے کا مسئلہ نہیں تھا۔ میں عادتاً بھی شعر نہیں کہتا، شاعری میری روح کی طلب ہے۔ میں نے کئی جگہ لکھا ہے کہ میرے اندر کی تعمیر و تشکیل اور شکست و ریخت کو پورے طور پر شاعری میں ہی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ شاعری سے جو کتھارسس اور تزکیۂ باطن ہوتا ہے وہ میری نفسیاتی اور ذہنی صحت کے لیے بہت ضروری ہے اس لیے میں التزام کے ساتھ شعر کہتا چلا گیا ہوں۔ اگر مجھ سے میرے پورے ادبی کام کے بارے میں پوچھا جائے تو میں کہوں گا کہ میں اپنے ادبی کام میں اوّل مقام شاعری کو، دوسرا درجہ انشائیے کو اور تیسرا درجہ تنقید کو دیتا ہوں مگر عام تاثر اس کے اُلٹ ہے۔

بلراج کومل: آغا صاحب! آپ نے دو چیزوں کو خاص طور پر اپنی کوششوں سے فروغ دیا ہے۔ انشائیہ اور طویل نظم! اور میں سمجھتا ہوں کافی کونٹرورشل ہیں دونوں۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ایسّے اور انشائیہ ایک ہی صنفِ ادب ہے اور طویل نظم کے سلسلے میں تو ایک بحث بھی آپ نے اوراق میں چھاپی تھی۔ ان کے بارے میں آپ کیا سوچتے ہیں۔

وزیر آغا: میں انشائیہ کے بارے میں عرض کرتا ہوں۔ اس کا آغاز تو فرانس میں ہوا--- مونتین اس کا اولین علم بردار تھا۔ اس کے بعد یہ صنفِ ادب انگلستان میں رائج ہوئی۔ انگلستان والوں نے انشائیہ کو پہلے تو فلسفیانہ افکار کے اظہار کے لیے مختص کیا پھر اصلاحِ احوال کے لیے بروئے کار لائے۔ بالخصوص ایڈیسن اور سٹیل کے ذریعے تاہم بیسویں صدی میں انشائیہ اپنے اصل مزاج کے ساتھ سامنے آیا ہے یعنی یہ کہ معمولی چیزوں کے غیر معمولی پن کو اجاگر کیا جائے۔ میں سمجھتا ہوں یہ بہت اہم بات ہے اس لیے کہ ہم چیزوں کو دیکھتے ہوئے ان کے اتنے عادی ہو جاتے ہیں کہ ہمیں ان میں مضمر معانی نظر ہی نہیں آتے۔ انشائیہ ہمیں تصور کا دوسرا رخ دکھاتا ہے اور بظاہر معانی سے تہی اشیا اور مظاہر کو اس نئے زاویے سے دیکھتا ہے کہ ان سے معانی کا انشراح ہونے لگتا ہے۔ لہٰذا میں انشائیہ کو پرسنل ایسّے سمجھتا ہوں نہ کہ ایسّے جو ہر قسم کے تنقیدی، فلسفیانہ، سائنسی موضوعات پر محیط ہے۔

بلراج کومل: اور طویل نظم؟

وزیر آغا: مشرق میں داستان کیپسول میں پیش کرنے کا رویہ بہت مقبول رہا ہے۔ مثلاً ہمارا سارا معاشرتی نظام ضرب الامثال کی اساس پر استوار ہے۔ ہمارے ہاں ایسی اصناف کو بھی فروغ ملا ہے جو دو مصرعوں میں بڑی سے بڑی بات پیش کرنے پر قادر ہیں۔ مثلاً غزل یا دوہا۔ دوسری طرف بات کی کنہ تک اترنے اور اس کی جملہ پرتوں کو طشت از بام کرنے کا رویہ ہمارے ہاں کمزور رہا ہے۔ میں نے اوراق کے ذریعے طویل نظم کو فروغ دینے کی اس لیے کوشش کی تا کہ بات اپنے سارے سیاق و سباق، اپنی ساری افقی وسعت اور عمودی گہرائی کے ساتھ سامنے آئے۔ یوں بھی میں سمجھتا ہوں کہ طویل نظم ایک طرح سے شاعر کا امتحان بھی ہے کہ وہ کہاں تک اپنے اندر کے براعظم کی سیاحت کر سکتا ہے۔

مناظر عاشق ہرگانوی: تنقید نگاری اور انشائیہ نگاری کے مقابلے میں آپ کی شاعری اہل نظر کی توجہ کا مرکز کیوں نہیں بنی جب کہ آپ نے 'آدھی صدی کے بعد'، 'روایت'، اور 'نباض' جیسی نظمیں لکھیں اور نئے لب ولہجہ میں بے شمار غزلیں کہی ہیں؟

وزیر آغا: آپ نے پوچھا ہے کہ میری شاعری کو اہل نظر نے بہ نظر کرم کیوں نہیں دیکھا تو گزارش ہے کہ اس بات میں آدھی سچائی موجود ہے۔ آدھی یوں کہ ایک طویل عرصہ تک میں واقعی تنقید اور انشائیہ کے

میدان میں اس قدر controversal بنا رہا کہ میری شاعری زیادہ زیرِ بحث نہ آسکی مگر اب پچھلے چار پانچ برس اہلِ نظر نے بطورِ خاص اسے لائقِ توجہ سمجھا ہے۔ بالخصوص 'نردبان' کی اشاعت کے بعد میری نظمیں اور غزلیں کچھ زیادہ ہی زیرِ بحث آئی ہیں۔ لیکن چونکہ میں شروع ہی سے متنازعہ فیہ رہا ہوں اس لیے شاعری کے ضمن میں بھی یہ ہوا کہ اس کے حق میں نیز اس کی مخالفت میں خاصی بحث و تمحیص ہوئی۔ میں مخالفت سے گھبراتا نہیں ہوں بلکہ اسے خوش آمدید کہتا ہوں کیوں کہ اس سے خیر کا کوئی نہ کوئی پہلو ضرور برآمد ہوتا ہے۔ البتہ نظر انداز ہو جانا بری بات ہے۔ اسی طرح کسی فیشن کے بہاؤ میں آکر مقبول ہو جانا بھی خطرناک بات ہے۔ اپنے زمانے میں اختر شیرانی کس قدر مقبول ہوئے اور آج کیا صورت ہے؟ یہی حال بہت سے شعرا کا ہے جو اپنی ہی زندگی میں مقبولیت کے بامِ ثریا تک چلے گئے اور پھر بھلا دیے گئے۔ اس اعتبار سے میں خود کو خوش قسمت سمجھتا ہوں کہ میری تخلیقات اور نظریات ہمیشہ ہی زیرِ بحث رہے ہیں۔

انور سدید: آپ نے ۱۹۶۵ء میں ''اردو شاعری کا مزاج'' لکھی جو اس قدر ہنگامہ خیز ثابت ہوئی کہ پندرہ برس گزر جانے کے بعد بھی لوگ باگ اِس پر گفتگو کرتے نہیں تھکتے۔ آپ کی اِس کتاب کی تعریفیں بھی بہت ہوئیں اور اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ اِس کتاب نے اردو تنقید کا رُخ ہی موڑ دیا۔ مگر اِس کتاب نے آپ کو دُکھ بھی تو پہنچایا۔ مثلاً آپ کی نیت پر شبہ کیا گیا اور آپ پر ''دھرتی پوجا'' کے آوازے کسے گئے۔ اس سلسلے میں آپ کے تاثرات کیا ہیں؟

وزیر آغا: بات یہ ہے کہ اِس کتاب سے بہت پہلے میں نے میراجی پر ایک مضمون لکھا تھا جس کا عنوان تھا ''دھرتی پوجا کی ایک مثال''۔ میں دراصل یہ ثابت کرنا چاہتا تھا کہ میراجی زمین کے حوالے سے اِس برصغیر کے اُس ثقافتی پہلو سے منسلک تھا جسے FIRTILITY CULT کہنا چاہیے۔ چنانچہ میں نے ''دھرتی پوجا'' کی ترکیب وضع کی۔ میرا خیال ہے میرے اس مضمون کی اشاعت سے قبل اردو ادب میں ''دھرتی پوجا'' کی ترکیب رائج نہیں تھی۔ اُس زمانے میں میرے اِس مضمون کی بہت تعریف ہوئی اور کسی ایک شخص نے بھی دھرتی پوجا کی ترکیب پر اعتراض کرنے کی ضرورت محسوس نہ کی۔ لیکن اس کے کئی برس بعد جب ''اردو شاعری کا مزاج'' چھپی اور بعض حلقوں نے اِس کے خلاف اپنا ردِعمل ظاہر کرنا شروع کیا تو انھوں نے میری ہی وضع کردہ ترکیب ''دھرتی پوجا'' کو میرے خلاف استعمال کیا۔ اس گرد کو دور کرنے کے لیے میں نے اپنے متعدد مضامین میں اپنے موقف کو واضح کیا کہ میں دھرتی پوجا کا قائل بالکل نہیں ہوں، ہو بھی نہیں سکتا کیوں کہ دھرتی پوجا تو تاریخِ تہذیب کے ابتدائی مراحل میں سے ایک ہے اور یہ دَور گزر چکا ہے۔ گو اس کے باقیات بعض رسوم اور مظاہر کی صورت میں آج بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ البتہ میں نے دھرتی کی اہمیت کو بار

باراُجاگر کیا۔ایک تو ارضِ وطن کے حوالے سے،دوسرے اِس حوالے سے کہ زمین اور اس کے اثمار ہی سے کلچر اور تہذیب جنم لیتے ہیں۔زمین کا ایک اہم نمائندہ جسم ہے کہ جسے ''روح کی زمین'' کہنا چاہیے ـــــــــــ دھرتی ہی کے حوالے سے میں نے اجتماعی لاشعور کا ذکر کیا اور کہا کہ اجتماعی لاشعور ہمارے ''نسلی تجربات کی دھرتی'' ہے۔گویا میں نے دھرتی کا نفسیات،فلسفہ،تاریخ اور ثقافت کے حوالے سے مطالعہ کیا اور پھر دیکھا کہ خود اسلام میں دھرتی کے اثمار کو بڑی اہمیت ملی ہے۔نیز میں اس نتیجے پر پہنچا کہ دھرتی یا ارضِ وطن سے بے اعتنائی اپنی ساری تہذیب اور ثقافت کو مسترد کرنے کے مترادف ہے۔ظاہر ہے کہ اس بحث کا دھرتی پوجا کے مسلک سے قطعاً کوئی تعلق نہیں تھا۔

زاہد عباس: آپ نے اپنی تنقید میں ادب کو تہذیبی اور ثقافتی تناظر میں دیکھا ہے اردو ادب کی حد تک یہ ایک بالکل نیا اور اچھوتا زاویہ نظر آتا ہے اور اس کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں ہے لیکن سوال یہ ہے کہ کیا ثقافت بذات خود سماجی،معاشی اور سیاسی سانچوں کے تابع نہیں ہوتی ؟

وزیر آغا: میں نے اپنی ابتدائی تنقیدی کتب میں تہذیبی اور ثقافتی تناظر کو اہمیت دی تھی ۔ بالخصوص ''اردو شاعری کا مزاج'' میں یہ کوشش کی تھی کہ نہ صرف اصنافِ ادب کی ساخت کو ثقافتی تناظر کی روشنی میں دریافت کیا جائے بلکہ ادب کی کروٹوں کو بھی ثقافتی تناظر میں رکھ کر دیکھا جائے تا کہ ان کی معنویت کا ادراک ہو سکے۔بعد ازاں میں نے دیگر زاویوں کو بھی ادب کی پرکھ کے سلسلے میں برتا تاہم میں ثقافتی تناظر کی اہمیت کا آج بھی قائل ہوں۔آپ نے پوچھا ہے کہ کیا ثقافت بذاتِ خود سیاسی، سماجی اور معاشی سانچوں کے تابع نہیں ہے تو گزارش ہے کہ نہیں ہے کیوں کہ خود سماجی،معاشی اور سیاسی سانچے،ثقافتی سانچوں کے تابع ہیں ـــــــــــ ثقافتی سطح دراصل تخلیقی سطح ہے جو کسی بھی خطۂ ارض کی قدرتی حیثیت کو انسانی فطرت کے تقاضون کے مطابق بدل دیتی ہے مثلاً اگر کسی گھنے جنگل میں سڑکیں اور راستے بنا کر اسے ایک پارک میں تبدیل کر دیا جائے تو یہ ایک ثقافتی عمل ہے۔اسی طرح اگر جبلی تقاضے (جو جنگل سے مشابہ ہیں) جمالیاتی تقاضوں کے تحت تخلیق کاری پر منتج ہوں تو یہ بھی ایک ثقافتی عمل ہے،ایسا عمل ایک بڑی حد تک غیر شعوری ہوتا ہے جس کے تحت قدریں، اعتقادات،ضرب الامثال اور تہذیبی سانچے وجود میں آتے ہیں اس کے بعد انسان ان سانچوں کے مطابق سماجی،معاشی اور سیاسی خاکے بناتا ہے،چونکہ یہ خاکے ہنگامی ضروریات کے تابع ہوتے ہیں لہٰذا ضروریات کی نوعیت تبدیل ہو جاتی ہے تو ان خاکوں کو بھی تبدیل کرنا پڑتا ہے یہی وجہ ہے کہ انسان نے پچھلے پانچ چھ ہزار سال میں مل جل کر رہنے کی جبلی سانچے کی بنیاد پر بادشاہت، جمہوریت،آمریت،اشتراکیت وغیرہ کے خاکے بار بار بنائے ہیں اور وہ آج بھی سیاسی،سماجی اور معاشی سطح پر تجربات میں جتا ہوا ہے۔مگر ان جملہ تجربات کے پیچھے مل جل کر رہنے کا وہ ثقافتی سانچہ

موجود ہے جسے اس کی لاشعوری طلب نے جنم دیا تھا۔

زاہد عباس: آغا صاحب! آپ کی کتاب ''تصوراتِ عشق وخرد -- اقبال کی نظر میں'' پاکستان کے علاوہ بھارت میں بھی شائع ہوئی ہے اور بعض ناقدین نے اسے اقبال پر لکھی گئی بہترین کتابوں میں سے ایک قرار دیا ہے، مجھے آپ یہ بتائیں کہ کیا یہ کتاب اقبال پرستی کے احترام میں لکھی گئی یا اس کا آپ کے فکری تسلسل اور ارتقا سے بھی حقیقتاً کوئی ربط تھا؟

وزیر آغا: فرمائش تو مرکزی حکومت کی تھی اور موضوع کا انتخاب بھی کہیں اوپر ہی ہوا تھا اور خود میں نے بھی جب یہ کتاب لکھنا شروع کی تو یہی خیال تھا کہ موقع اور دستور کے مطابق مجھے اقبال کے تصوراتِ عشق وخرد کے بارے میں مواد جمع کر کے سرخرو ہونا ہے لیکن جب میں نے یہ کتاب لکھنا شروع کی تو موضوع نے مجھے اپنی گرفت میں لے لیا۔ پھر تین ماہ تک مجھے کچھ پتا نہ تھا کہ کب دن نکلا اور کب رات ہوئی۔صورتِ حال یہ تھی کہ میں صبح چار بجے اٹھ کر آٹھ نو بجے تک اس کتاب پر کام کرتا تھا اور اسی دوران ملازم مجھے ناشتہ کراتا تھا اور گاؤں کا باربر میری شیو بنا جاتا تھا۔ ایک روز آٹھ بج گئے نہ ملازم ناشتہ لے کر آیا نہ باربر صاحب ہی تشریف لائے۔ میں نے ملازم کو بلا کر سرزنش کی تو وہ ہنسنے لگا اور پھر ہنستا ہی چلا گیا۔ جب میں نے اس سے دانتوں کی نمائش کی وجہ دریافت کی تو اس نے کہا: ''ذرا اپنے چہرے کو چھو کر دیکھیں''۔ میں نے چھوا تو داڑھی کے سارے نوکیلے کانٹے غائب تھے۔ ملازم بولا کہ ''جناب آپ ناشتہ بھی کر چکے ہیں اور آپ کی شیو بھی بن چکی ہے مگر آپ کو خبر نہیں ہے۔''

اب میں اپنے ملازم کو کیا بتاتا کہ میں موضوع کے سحر میں اس درجہ گرفتار تھا کہ میرا جسم محض ایک روبوٹ میں تبدیل ہو گیا تھا۔ میں نے آپ کو یہ حکایت محض اس لیے نہیں سنائی کہ حکایت لذیذ تھی، بلکہ اس لیے کہ کتاب میری واردات بن گئی تھی۔ اور اسی لیے یہ ایک فرمائشی تصنیف نہ رہی بلکہ میں اس میں قطعاً غیر شعوری طور پر اپنے فکری تسلسل کی ڈور سے بندھا سفر کرتا رہا۔ کتاب جب مکمل ہوئی تو مجھے اس بات کا احساس ہوا کہ میں نے اس میں ''تخلیقی عمل'' میں پیش کی گئی اپنی تھیوری کا اقبال پر اطلاق کر دیا ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ یہ کتاب لکھ کر مجھے پر اپنی کتاب ''تخلیقی عمل'' کی بعض جہات کی معنویت آشکار ہوگئی۔ لہٰذا میں آج بھی اس کتاب کو اپنے فکری تسلسل کی (جو کچھ بھی ہے) ایک کڑی سمجھتا ہوں۔

غلام جیلانی اصغر: آغا صاحب؛ آپ کی تصنیف ''تخلیقی عمل'' اردو میں پہلی کتاب ہے جس میں تخلیق کے پراسرار عمل کو آفاقی تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس سے پہلے اس موضوع پر ایسی کتاب میری نظروں سے نہیں گزری۔ آپ کا نظریہ یا استدلال بنیادی طور پر تقلیب یا mutation کے

اصول پر استوار کیا گیا ہے۔تقلیب کا تعلق حیاتیات ہے۔اس سے قبل کہ میں حیات اور فن کے باہمی رشتے کے متعلق آپ سے گزراشات کروں، میں آپ کی کتاب کے کلیدی جملے کی وضاحت چاہوں گا۔آپ نے کتاب کے آغاز میں لکھا ہے کہ ''تخلیقی عمل اصلاً وہ عمل ہے جس کی مدد سے انسان اپنے ہی وجود کی بامشقت قید سے رہائی پاتا ہے'' کیا آپ کو فن کار اور صوفی اور ان کے عرفانِ ذات و کائنات میں مماثلت نظر آتی ہے؟ کیا 'رہائی' سے آپ کا مطلب وہی نروان یا مکتی ہے جو مختلف صورتوں میں مختلف مذاہب میں انسانی کوشش کا ماحصل رہی ہے؟ یا آپ فن کار کے تخلیقی نروان کو ایک جداگانہ حیثیت دیتے ہیں؟

وزیر آغا: جیلانی صاحب! آپ نے میری تصنیف 'تخلیقی عمل' کو پسند کیا۔ جوابِ آں غزل کے طور پر مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجیے کہ آپ کے پہلے ہی سوال میں مضمر آپ کی ذہانت، سوجھ بوجھ اور شرارت سے میں لطف اندوز ہوا ہوں۔سوال آپ کا یہ ہے کہ کتاب کے کلیدی جملے یعنی ''بامشقت قید سے رہائی'' سے میری مراد کیا ہے اور زیرِ لب یہ کہ بھائی صاحب وجود کی بامشقت قید سے اگر تخلیق کار نے رہائی حاصل کی تو کون سا تیر مار لیا۔یہ کام تو ہمارے صوفیا کرام ازمنہ قدیم سے کرتے چلے آئے ہیں۔اس سلسلے میں سب سے پہلے تو میں یہ عرض کرتا ہوں کہ ''وجود کی بامشقت قید سے رہائی'' سے میری مراد کیا ہے۔فرض کیجیے کہ رات اندھیری ہے اور آپ بجلی کے کسی قمقمے کی طرف پروانہ وار بڑھ رہے ہیں۔آپ دیکھتے ہیں کہ آپ کا طویل سایہ ایک بوجھل زنجیر کی طرح آپ کے جسم سے بندھا ہوا آپ کے پیچھے پیچھے گھسٹتا چلا آرہا ہے مگر جیسے جیسے آپ قمقمے کے قرب پہنچتے ہیں یہ سایہ مختصر ہوتا چلا جاتا ہے حتیٰ کہ جب آپ قمقمے کے عین نیچے آکھڑے ہوتے ہیں تو یہ سایہ آپ کے قدموں میں گم ہو جاتا ہے۔مگر اس کے بعد جب آپ آگے بڑھتے ہیں تو یہی سایہ لپک کر آپ کے قدموں سے باہر آتا ہے اور اب پیچھے پیچھے آنے کی بجائے آپ کے آگے آگے چلنے لگتا ہے ــــــــــ یہی کچھ تخلیقی عمل میں بھی ہوتا ہے۔جب تخلیق کار تخلیق کے منور لمحے تلے آکھڑا ہوتا ہے تو اس کے اپنے وجود کا بوجھل سایہ ختم سا ہو جاتا ہے۔اس کے بعد جب وہ آگے بڑھتا ہے تو اسے ایک نیا سایہ یا معنی مل جاتا ہے۔ایک ایسا معنی جو اب اس کا تابع مہمل نہیں بلکہ اسے راستہ دکھاتا ہے اور نت نئے امکانات سے اسے آشنا کرتا ہے۔فن کے سلسلے میں ''وجود کی بامشقت قید سے رہائی'' کا یہی مفہوم میرے پیشِ نظر ہے۔اسی بات کو میں ایک اور طرح بیان کرتا ہوں۔آپ تو جانتے ہیں کہ زندگی ہر تخلیقی لپک کے بعد بنی بنائی لکیروں یا grooves میں چلنا شروع کر دیتی ہے۔یہ وہی بات ہے جسے میں نے ''ایک ہی مدار میں گھومتے چلے جانے'' کا نام دیا ہے۔مثلاً آپ صبح سویرے بیدار ہوتے ہیں۔جلدی جلدی سیر اور ورزش سے فارغ ہوتے ہیں۔پھر منہ ہاتھ دھوتے ہیں، داڑھی میں کنگھی

کرتے ہیں، پھر کالج تشریف لے جاتے ہیں۔ وہاں طلبا اور اساتذہ کے مسائل سے دوچار ہوتے ہیں۔ شام کو تھکے ہارے گھر آتے ہیں، گھر والی سے گھر کی مفصل رپورٹ سنتے ہیں۔ رات کو کھانا کھا کر سو جاتے ہیں وغیرہ مگر یہ تو ایسے ہی جیسے کوئی مشین سوچ دبانے سے حرکت میں آ جائے اور پھر رکنے کا نام نہ لے۔ اب لحظہ بھر کے لیے اس بات کا تصور کیجیے کہ یہی مشین چلتے چلتے یکا یک ایک جست سی بھر کر اپنے وجود سے باہر آ گئی ہے اور خود کو کام کرتے ہوئے دیکھنے لگی ہے۔ بس یہی آزادی کا وہ لمحہ ہے جسے موجودیت نے eigenwelt کا نام دیا ہے یعنی جب آپ روزنِ در سے ہمسایے کے آنگن کا نظارہ کرتے ہوئے یکا یک خود کو روزنِ در سے جھانکتے ہوئے دیکھنے لگتے ہیں، عرفان کا یہ لمحہ صوفی کے ہاں بھی ابھرتا ہے اور فن کار کے ہاں بھی۔ اس فرق کے ساتھ کہ صوفی کے ہاں اس کی تجسیم نہیں ہوتی مگر تخلیق کار اُسے رنگ، سنگ، لفظ یا سُر میں قید کر لیتا ہے۔ مگر دونوں صورتوں میں زندگی کے تکرار، بوجھل پن، ایک ہی مدار میں گھومنے کے عالم یا تخلیق کار کے سلسلے میں ''سانس رکنے کی کیفیت'' سے نجات ضرور ملتی ہے۔ مغرب کے فلاسفروں میں ڈیکارٹ نے یہ کیا کہ ایک آرام کرسی پر نیم دراز ہو گیا اور پھر خود کو ناظر اور باقی ہر شے کو منظور قرار دے کر تماشائے اہلِ کرم دیکھتا چلا گیا۔ مگر مشرق نے کہا کہ کائنات بہ ظاہر ناظر اور منظور میں بٹی ہوئی نظر آتی ہے۔ مگر ان دونوں کے پیچھے ایک اور ''میں'' بھی ہے جو سوئی پڑی ہے اسے جگا دیجیے تو ناظر اور منظور میں بٹی ہوئی کائنات باقی نہیں رہے گی۔ بالکل جیسے بیدار ہونے پر خواب کے ناظر اور منظور دونوں غائب ہو جاتے ہیں۔

تفاصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں۔ فقط اس قدر کہنے پر اکتفا کروں گا کہ فن کار اور صوفی دونوں کے ہاں وجود کی بامشقت قید سے رہائی کا مرحلہ آتا ہے مگر فن کار جب وجود کو عبور کرتا ہے تو اس کا ثبوت اپنی تخلیق کے ذریعہ بہم پہنچاتا ہے اور اس تخلیق کو دیکھ کر، پرکھ کر آپ فن کار کے تجربے کی صداقت کے بارے میں کوئی حتمی رائے قائم کر سکتے ہیں۔ مگر صوفی کے تجربے کی صداقت کون پرکھے گا؟ وجہ یہ کہ اس تجربے کی تو تجسیم ہی نہیں ہوئی البتہ صوفی اگر شاعر بھی ہے تو آپ بہ آسانی بتا سکتے ہیں کہ وہ اصلی صوفی ہے یا نقلی! گویا فن کار کو صوفی پر یہ سبقت حاصل ہے کہ فن کار تو اپنے تجربے کی تجسیم پر قادر ہے جب کہ صوفی کا تجربہ اس کے بطون ہی میں پنہاں رہتا ہے، دوسرے فن کار صوفی کی طرح وجود کی تکذیب یا نفی نہیں کرتا، اس کی تطہیر کرتا ہے۔ میں نے اس چیز کو وجود کی روحانی قلبِ ماہیت Metamorphosis of Existence کا نام دیا ہے۔

غلام جیلانی اصغر: تخلیق کے عمل کو اگر جبر اور قدر کے سانچے میں رکھ کر دیکھا جائے تو فن کارانہ کاوش کے متعلق آپ کا نظریہ وضاحت طلب ہے۔ اگر فن کار میں تخلیقی اپج سرے سے موجود ہی نہ ہو تو قدر یا

creative effort کا مسئلہ ہی پیدا نہیں ہوتا اور قدر کا عنصر غالب ہے تو پھر یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ جسے آپ ایک مدار سے نکل کر دوسرے مدار میں جانے کا عمل کہتے ہیں، دراصل فن کار کی انفرادی کوشش یا کاوش ہے۔ اس لیے تخلیق کے عمل میں سب سے زیادہ حیثیت inspiration کو نہیں بلکہ perspiration یا ریاضت کو حاصل ہوگی، آپ کا اس کے متعلق کیا خیال ہے؟

وزیر آغا: پروفیسر صاحب! میں نے اپنی کتاب 'تخلیقی عمل' میں جبر اور قدر کے مسئلے کے بارے میں حضرت علی سے منسوب یہ قول نقل کیا ہے:

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

تخلیقی عمل کا تجزیہ کرتے ہوئے میں نے یہ کہنے کی کوشش کی ہے کہ جس طرح حدیث شریف کے مطابق ایمان جبر اور قدر کے درمیان ہے بالکل اسی طرح تخلیق شعور اور لاشعور کے درمیان ہے۔ اب کہ آپ نے سوال کیا ہے تو مجھے مزید وضاحت کے لیے یہ کہنا ہے کہ میں شعور اور لاشعور کا دنگل دکھانے کے حق میں نہیں ہوں جیسا کہ عالم النفس کے ماہرین کی عادت ہے۔ اس کے بجائے میرا یہ موقف ہے کہ انسانی سائیکی کئی منزلہ عمارت کی طرح جس کی زیریں منزل یعنی لاشعور میں صورتیں تو موجود نہیں لیکن صورتوں کے مرکزے ضرور موجود ہیں۔ دوسری طرف بالائی منزل شعور کی ہے جہاں صورتیں ایک منطقی ربط کی گرفت میں آ کر تعقلات میں ڈھل جاتی ہیں۔ اگر انسان محض شعور کی منزل میں رہے تو ایک منطقی ذہن کا مظاہرہ تو کر سکتا ہے ایک تخلیقی ذہن کا نہیں! اور اگر وہ محض لاشعور کی منزل میں رہے تو جبلی سطح سے اوپر نہیں اٹھ سکتا۔ فن کا تخلیقی عمل یوں ہے کہ یہ دونوں سطحیں ایک دوسرے سے ٹکرا کر بے ہیئت ہو جاتی ہیں اور پھر اس نراج یا chaos سے جو تخلیق باہر آتی ہے اس میں جوہر تو نچلی منزل سے آتا ہے لیکن اس کی تجسیم بالائی منزل میں ہوتی ہے۔ شاید اسی لیے ایمرسن نے کہا تھا کہ تخلیق میں ایک فی صد الہام اور ننانوے فی صد خون پسینے کا عنصر ہوتا ہے تاہم اس ایک فی صد کے بغیر باقی ننانوے فی صد بے کار ہے۔

ایک تخلیق کار کا عملِ تخلیق بجائے خود شعور اور لاشعور، جبر اور قدر کے امتزاج کی صورت ہے مگر اسے محض امتزاج کہہ دینے سے غلط فہمی پیدا ہونے کا امکان ہے۔ کیوں کہ ایک تو یہ جست یا jump کے ذریعہ ہوتا ہے۔ دوسرے نراج کی حالت سے برآمد ہوتا ہے۔ چنانچہ اسی لیے اسے ''سبب اور نتیجہ'' کی منطق کے تابع نہیں کیا جا سکتا۔

غلام جیلانی اصغر: تخلیقی عمل کے حیاتیاتی پہلو پر آپ نے بڑی عمدہ باتیں کی ہیں، ارتقا کے متعلق آپ کا یہ خیال ہے

کہ یہ کسی سیدھی صاف سڑک پر نپے تُلے قدم اُٹھانے کا نام نہیں بلکہ یہ تو غزال کی طرح چوکڑیاں بھر کر فاصلہ طے کرنے کا عمل ہے۔آج تک ارتقا کے سفر کو ایک منضبط اور منظّم سفر سمجھا گیا ہے۔ صرف انسان کی تخلیق سے قبل کی کڑی گم گشتہ ہونے کی وجہ سے نزاعی بن گئی ہے۔کیا آپ کا یہ خیال ہے کہ انسان کی تخلیق ایک ایسی چوکڑی تھی جس میں درمیانی کڑیاں صرف غائب ہی نہیں ہوئیں بلکہ ان کا وجود سرے سے ہی نہیں تھا،اس نقطۂ نظر سے تو ساری حیات وکائنات کا پیکر حادثاتی بن جائے گا کیوں کہ تقلیب کا عمل تو کسی بندھے ٹکے اصول کا پابند نہیں۔

وزیر آغا: پروفیسر صاحب آپ نے ارتقا کے سفر کی بات کی ہے۔مجھے اس سلسلے میں یہ کہنا ہے کہ ارتقا کے اس سفر کے دو پہلو ہیں ـــــ ایک تو وہی عام ساپنے تُلے قدم اٹھانے کا پہلو جسے آپ نے منضبط اور منظّم سفر کا نام دیا ہے اور دوسرا چوکڑیوں میں فاصلہ طے کرنے کا پہلو جسے آپ حادثاتی کہتے ہیں ـــــ عجیب بات ہے کہ اگر آپ سڑک پر چہل قدمی کرتے ہوئے جائیں تو یہ ارتقا کے عین مطابق ہے لیکن اگر آپ اسی سڑک پر چلتے ہوئے گاہے گاہے اپنی ترنگ میں چھلانگ بھی لگالیں تو اس سے ارتقا کے نظریے کی نفی ہوجاتی ہے۔میں عرض کروں کہ نپے تُلے قدموں کا سفر دراصل ہموار سطح کا سفر ہے اور مزاجاً مقداری ہے جب کہ چھلانگیں لگا کر بلند سے بلند تر سطحوں پر آجانے کا سفر مزاجاً وصفی ہے۔ہموار سطح کا سفر تو ایسے ہی ہے جیسے ایک درخت سے ویسا ہی ایک درخت پیدا ہوتا چلا جائے اور یہ سلسلہ لامتناہی ہو یا حیوان اور انسان اپنے اپنے بنیادی دائرۂ کار سے سرِ مو انحراف نہ کریں اور سر جھکائے بڑے شریفانہ انداز میں ارتقا کی شاہ راہ پر بڑھتے چلے جائیں مگر ایک سطح سے چھلانگ لگا کر ایک بلند تر سطح پر آنے کا سفر نوع میں تبدیلی یا تقلیب کا متقاضی ہے اور یہی کچھ ہوتا آیا ہے۔ارتقا محض فاصلہ طے کرنے کا نام نہیں،جسمانی اور روحانی طور پر بلند تر سطح پر آنے کا نام بھی ہے۔علامہ اقبال نے کہا تھا:

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آرہی ہے دمادم صدائے کُن فیکوں

ایک نئی کائنات وجود میں آرہی ہے۔یہ کُن تقلیب ہی کی ایک صورت ہے۔
لورین ایزلے کا کہنا ہے کہ پیدائش کے وقت انسانی دماغ کا حجم ۳۳۰ رکیوبک سنٹی میٹر سے زیادہ نہیں ہوتا۔اور یہ حجم وہی ہے جو ایک گوریلے کے بچے کا ہوتا ہے مگر پھر پہلے ہی برس میں انسانی بچے کا دماغ تین گنا ہوجاتا ہے، یہی وہ جست ہے جو حیوانوں میں وقوع پذیر نہیں ہوتی لیکن جو انسانوں کو انسانی اوصاف عطا کرتی ہے۔اگر یہ جست ناکام ہوجائے تو بچہ احمق کے درجے سے اوپر نہیں جاتا۔مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ ہمیشہ سے انسان کے ہاں یہ وصف موجود نہیں تھا۔آج سے

تقریباً دس لاکھ سال پہلے PLEISTOCENE دَور کے شروع ہونے کے بعد اچانک انسانی سر کے بائیں طرف ایک اُبھار ظاہر ہوا اور یکا یک انسان کا دایاں بازو مضبوط اور دائیں آنکھ تیز ہوگئی اور اسے تکلم کی حیرت انگیز صلاحیت بھی حاصل ہوگئی۔ یہ اُبھار تقلیب ہی کی ایک صورت تھا۔ اگر یہ تقلیب وجود میں نہ آتی تو انسان زندہ تو شاید پھر بھی رہتا مگر اس کے ہاں شعور کا معجزہ رونما نہ ہو پاتا۔ گویا اس تقلیب نے اسے حیوانی سطح سے انسانی سطح پر لا کھڑا کیا۔ ویسے امیبا سے انسان تک ارتقا کا سارا داخلی سفر جستوں میں ہی طے ہوا ہے۔ لہٰذا ایک پیٹرن کے تابع ہے۔ اسے حادثاتی قرار نہیں دیا جا سکتا۔

ضمناً یہ بھی عرض کر دوں کہ میں نے اپنی کتاب میں حیاتیاتی سطح کی تقلیب کا ذکر اس لیے کیا ہے تا کہ اسی پیٹرن پر رونما ہونے والے اس JUMP کی نوعیت کو واضح کر سکوں جو اسطور، تاریخ، معاشرہ اور فن میں جا بجا نظر آتا ہے۔ میرا اصل مقصد تخلیقی عمل میں اس جست کی اہمیت کو واضح کرنا ہے جو نراج یا بے ہیئتی کے عالم سے نمودار ہوتی ہے۔

غلام جیلانی اصغر: ڈاکٹر صاحب! فرد اور معاشرے کے رشتے کو آپ نے ایک درخت سے تشبیہ دی ہے جس سے آپ یہ ظاہر کرنا چاہتے ہیں کہ پچھلے برس کی چھال کا کچھ حصّہ بطور روایت کے زندہ رہتا ہے۔ البتہ نئی چھال درخت کے حجم، تازگی اور شگفتگی میں اضافہ کرتی ہے۔ حیاتیاتی طور پر آپ کا استدلال صحیح ہے لیکن عمرانی اور تاریخی لحاظ سے میری سوچ ذرا مختلف ہے۔ آپ نے خود ہی کہا ہے کہ 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 ہیں اور تب اس ''ناموجود'' سے کوئی نئی شے خلق ہوتی ہے۔ (ص ۱۲۹) اس سے تو یہی مطلب اخذ کیا جا سکتا ہے کہ SYNTHESIS دراصل روایت کو یکسر ختم کر دیتا ہے یا کم از کم کوشش یہی ہوتی ہے کہ روایت کی فرسودگی یکسر ختم ہو جائے۔ اگر بقول آپ کے چھال یعنی روایت کا کچھ حصہ زندہ رہتا ہے تو کیا یہ آپ کے استدلال کی نفی نہیں کرتا؟

وزیر آغا: جیلانی صاحب! آپ کے اس نہایت اہم سوال کا جواب فراہم کرنے سے پہلے مجھے لفظ 'ناموجود' کی توضیح کی اجازت دیجیے۔ میری کتاب میں یہ لفظ شاید تین یا چار بار آیا ہے اور ہر بار میں نے INVERTED COMAS میں لکھا ہے تا کہ میں جس خاص مفہوم میں اس لفظ کو استعمال کر رہا ہوں، اس کی نشان دہی ہو جائے۔ ویسے کتاب میں جا بجا میں نے تخلیقی عمل کے ''ناموجود'' والے مرحلے کو ناموجود کے بجائے نراج یا CHAOS کے لفظ ہی سے بیان کیا ہے۔ مثلاً میں نے کتاب کے آخر میں لکھا ہے کہ تخلیقی عمل اصلاً تین مراحل پر مشتمل ہے ——— طوفان کا مرحلہ جب ذات کے اندر تصادم کا آغاز ہوتا ہے (اسطور کی روشنی میں اسے طوفانِ نوحؑ کا مرحلہ کہہ لیجیے) نراج کا مرحلہ جب

بے ہیئتی کا تسلط قائم ہوجاتا ہے(اسطور میں اسے طوفانِ نوحؑ کا وہ مرحلہ سمجھئے جب موجوں کے خروش نے موجود دنیا کو ملیامیٹ کردیا) اور جست کا مرحلہ جب فن کار وژن، 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 کے کرب ناک عالم سے نجات دلانے میں کامیاب ہوجاتا ہے(اسطور کے مطابق یہ وہ مرحلہ ہے جب نوحؑ کی کشتی بے ہیئتی کے اندھیرے سے ایک نئی آب و تاب کے ساتھ باہر آتی ہے یعنی اپنی کہنگی، زنگ آلودگی اور بوجھ سے دست کش ہوجاتی ہے۔) میں نے تخلیقی عمل میں اسی بات کو وجود کی بامشقت قید سے رہائی کا نام دیا ہے۔

لہٰذا میرا استدلال یہ ہے کہ تخلیقی عمل میں ایک مرحلہ ایسا بھی آتا ہے جب موجود صورتیں ٹوٹ پھوٹ جاتی ہیں اور ایک ''بے صورت'' صورت وجود میں آجاتی ہے مگر یہ ''عدم'' نہیں ہوتی۔ اسی بے ہیئتی سے ایک نئی صورت اچانک وجود میں آتی ہے۔ باقی رہا فرد اور معاشرے کا رشتہ تو اس کی ایک تو عام سی سطح ہے جسے میں نے درخت کی چھال کے اترنے اور دوبارہ برآمد ہونے سے تشبیہ دی ہے اور دوسری وہ جب درخت کے اندر ایک نئی رَو وجود میں آجاتی ہے اور درخت کی نسل ہی کو بدل ڈالتی ہے، فرد اور معاشرے کے رشتہ میں یوں ہوتا ہے کہ کبھی کبھی کوئی ایسا فرد پیدا ہوجاتا ہے جو معاشرے کو اوپر اٹھا کر ایک نئی سطح یا ایک نئے مدار میں لے آتا ہے۔ چنانچہ میں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ معاشرے کے سلسلے میں اصل تخلیقی جست ان خلاق ہستیوں یا دیدہ وروں ہی کے حصّے میں آئی ہے جنھوں نے اپنے اپنے زمانے کے منجمد معاشرے سے باہر آکر ایک ایسا نیا مدار پیدا کیا جس پر صدیوں تک لاکھوں کروڑوں افراد پر مشتمل انسانی معاشرہ کسی لٹو کی طرح گھومتا چلا گیا۔

کرامت بخاری: کیا تنقید شاعری کو نکھارتی ہے بشرطیکہ وہ تعمیری ہو؟

وزیر آغا: تنقید بنادی طور پر تعمیری ہوتی ہے۔ جہاں وہ بظاہر تخریبی یا منفی دکھائی دیتی ہے۔ وہاں بھی اس کا مقصد تخلیق کار کو راستہ دکھانا ہوتا ہے۔ بعض لوگ اس طرح سوچتے ہیں کہ ادبا دو حصوں میں تقسیم ہیں۔ ایک وہ جو ادب تخلیق کرتے ہیں دوسرے وہ جو ادب پر تنقید کرتے ہیں مگر وہ اس بات کو بھول جاتے ہیں کہ ادبی تنقید اخبار کا ادار یہ نہیں ہے جس میں معروضی انداز کے تحت حالات و واقعات کا تنقیدی جائزہ لیا جاتا ہے ادب کی تنقید مواد کی بالائی سطح تک خود کو محدود نہیں رکھتی بلکہ تخلیقی کارگردگی کا مظاہرہ کرتے ہوئے تخلیق کے بطون میں اترتی ہے اور اس کے غائب حصے تک رسائی پا کر تخلیق کی چکاچوند میں اضافہ کرتی ہے۔ ساختیاتی تنقید والوں کا تو موقف ہی یہ ہے کہ قاری (یعنی نقاد) تخلیق کا ناظر مبصر نہیں ہے بلکہ شریک کار ہے۔ جس طرح طبیعات نے بیسویں صدی میں یہ موقف اختیار کیا ہے کہ ناظر خود منظر میں شریک ہوتا ہے اور دیکھنے کے عمل سے منظر کو تبدیل کر دیتا ہے بالکل

اسی طرح ساختیاتی تنقید کہتی ہے کہ قاری یا نقاد اپنی قرأت کے دوران ادب پارے کو از سرِ نو تخلیق کرتا ہے اس اعتبار سے دیکھیے تو شاعری کو نکھارنے کے عمل میں تنقید کی کارگردگی کا ثبوت مل سکتا ہے مگر قاری یا نقاد صرف باہر کی دنیا میں موجود نہیں ہے۔ وہ خود تخلیق کار کے اعماق میں بھی موجود ہے۔

جب تخلیق کار تخلیق کے عمل میں مصروف ہوتا ہے تو اس کی ذات کا ایک حصہ پوری طرح جاگ رہا ہوتا ہے۔ ایمرسن نے یوں ہی تو نہیں کہا تھا کہ تخلیق ایک فی صد الہام اور ننانوے فی صد خون پسینہ ہے، ممکن ہے ننانوے فی صد میں مبالغہ کا عنصر موجود ہو لیکن اس بات سے انکار مشکل ہی ہوگا کہ تخلیق جھٹپٹے کے عالم کی پیداوار ہے۔ اور جھٹپٹے کی صورت یہ ہے کہ اس میں تاریکی اور روشنی کی ایک ملائم سی آمیزش موجود ہوتی ہے۔ تاہم روشنی کے عنصر کا موجود ہونا شعور کی کارگردگی پر دال ہے۔

جس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیق کاری میں لاشعور اور شعور دونوں حصہ لیتے ہیں چونکہ شعور کا عمل اصلاً قرأت اور تنقید کا عمل ہے اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جب شاعر تخلیق کاری میں مبتلا ہوتا ہے تو اس کے اندر کا قاری یا نقاد بھی اس میں حصہ لیتا ہے اور شعری مواد کو لفظ میں منتقل کرنے کے عمل میں اپنی تنقیدی حس کو بروئے کار لاتا ہے، اس اعتبار سے دیکھیں تو شاعری کے نکھار میں تنقید کی اہمیت مسلم ہے۔

مناظر عاشق ہرگانوی: آغا صاحب یہ بتایئے کی ساختیاتی تنقید دوسرے تنقیدی نظریوں سے کس اعتبار کے لگ ہے؟

وزیر آغا: ڈاکٹر صاحب! ہر شخص جانتا ہے کہ ہر تخلیق کا ایک خالق ہوتا ہے اور ایک قاری! درمیان میں تخلیق نظر آتی ہے جو مختلف سطحوں پر ایک طرف اپنے خالق سے اور دوسری طرف اپنے قاری سے جڑی ہوتی ہے گویا ایک طرح کی مثلث وجود میں آجاتی ہے۔ قدیم زمانے ہی سے یہ سوال بار بار ابھر کر سامنے آیا ہے کہ ان تینوں (یعنی تخلیق کار، قاری اور تخلیق) میں سے اہم ترین کون ہے؟ اس سلسلے میں ایک تنقیدی مکتب نے تو تخلیق کار کو تمام تر اہمیت دی ہے اور یہ موقف اختیار کیا ہے کہ تخلیق کو نہ صرف تخلیق کار کی شخصیت اور سوانح کی روشنی میں پرکھا جائے بلکہ اس ماحول کو بھی سامنے رکھا جائے جس میں تخلیق کار کی پرورش ہوئی تھی۔ علاوہ ازیں یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ تخلیق کس حد تک خود تخلیق کار کی شخصی اور نفسیاتی تہوں کی پیداوار ہے اور کس حد تک اس نے تخلیق کار کی وساطت سے اس ماحول اور زمانے کا عکس پیش کیا ہے جس میں تخلیق کار نے اپنی زندگی بسر کی تھی۔ اس تنقیدی نظریہ نے تخلیق کو تخلیق کار کے محسوسات کے قدرتی بہاؤ کا نام دیا ہے اور اس کے اثمار میں خالق کے تزکیۂ باطن کو سب سے زیادہ اہمیت بخشی ہے۔

دوسرے تنقیدی مکتب نے تمام تر اہمیت ''قاری'' کو دی ہے۔ اس کے لیے دیکھنے کی بات فقط یہ ہے

کہ تخلیق، قاری کو کس طور اور کس حد تک متاثر کرنے پر قادر ہے۔ دوسرے لفظوں میں تخلیق کے اعلیٰ یا ادنیٰ ہونے کا فیصلہ ان اثرات کی روشنی میں کرنا چاہیے جو اس نے قاری پر مرتب کیے ہیں۔ چنانچہ اس تنقیدی مکتب نے افادیت اور اصلاحِ احوال کو ہمہ وقت سامنے رکھتے ہوئے یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے تخلیق کہاں تک ایک Rod of correction کے طور پر کامیابی کے ساتھ استعمال میں لائی جا سکتی ہے۔ علاوہ ازیں وہ کس حد تک اخلاقی، سیاسی یا دیگر نظریات کو قاری تک منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

جہاں تک تنقید کے تیسرے مکتب کا تعلق ہے تو اس نے زیادہ زور اس بات پر دیا کہ تخلیق کا بطور، ایک منفرد اور خودمختار اکائی تجزیہ کیا جائے یعنی اسے ایک Verbal Icon سمجھا جائے۔ نیز تجزیے کے دوران تخلیق کے سارے اجزا کو جو ابہام، قولِ محال، رمز، تناؤ، رعایتِ لفظی وغیرہ پر مشتمل ہیں، نظر کے سامنے رکھا جائے۔ گویا اس تنقیدی زاویے نے تخلیق کو ایک ساخت قرار دیا ہے جس میں معانی بند ہیں اور جنھیں دریافت کرنا قاری کا فرض بنتا ہے۔ یہ تنقیدی مکتب نہ تو تخلیق کار کی شخصیت اور سوانح کو اہمیت دیتا ہے اور نہ قاری پر تخلیق کے اثرات ہی کو میزان مقرر کرتا ہے۔ بلکہ تخلیق کو بطور تخلیق پرکھنے کا داعی ہے۔

ہرگانوی: آپ کے خیال میں کیا ساختیاتی تنقید کا مکتب ان تینوں مکاتب سے یکسر مختلف ہے؟

وزیر آغا: بے شک، ساختیاتی تنقید نے ان تینوں زاویوں کو مسترد کر دیا ہے۔ مگر دیکھا جائے تو ان تینوں سے ایک ایک بات مستعار بھی لے لی ہے۔ مثلاً تنقید کے پہلے زاویے سے اس نے یہ نکتہ اخذ کیا ہے کہ ہر چند تخلیق کار کی سوانح زندگی اور اس کا تاریخی حوالہ تنقید کے لیے بے کار ہے تاہم خود تخلیق کار کی سائیکی میں وہ کوڈ، گرائمر یا شعریات بطور ماڈل موجود ہوتی ہے جس کو مس کیے بغیر تخلیق وجود میں نہیں آسکتی۔ چونکہ یہ کوڈ دیگر ساختیوں میں بھی قدر مشترک کے طور پر موجود ہوتی ہے لہٰذا تخلیق کار اپنی ذات کی وساطت سے پورے ثقافتی ماحول اور اس کے تینوں زمانی ابعاد سے ہمرشتہ رہتا ہے ـــــــ تنقید کے دوسرے مکتب سے اس نے یہ نکتہ اخذ کیا کہ ہر چند تخلیق کا اعلیٰ اور ادنیٰ ہونا ان اثرات سے مشروط نہیں ہے جو وہ قاری پر مرتسم کرتی ہے تاہم تخلیق کاری کے عمل میں قاری کے کردار کی ~~اپنی ایک~~ اہمیت ہے بلکہ اس اعتبار سے اس کی اہمیت زیادہ ہے کہ جب تک قاری تخلیق کو نئے سرے سے تخلیق نہ کرے وہ نامکمل ہی رہتی ہے۔ صورت کچھ یوں ابھرتی ہے کہ تخلیق ایک نہایت خوب صورت اور حساس ساز کی طرح سامنے آتی ہے جسے قاری جب بجاتا ہے تو اس میں سے انوکھے نغمے پھوٹ نکلتے ہیں۔ گویا تخلیق کار کا کام تخلیق (ساز) کو خلق کرنا ہے اور قاری کا کام اس ساز کو بجا کر اس نغمے کو مکمل کرنا ہے جو تخلیق کار کے بطون میں بطور شعریات موجود تھا۔ ویسے دلچسپ

بات یہ ہے کہ خود تخلیق کے عمل میں بھی تخلیق کار بیک وقت ایک تخلیق کار اور قاری کا کردار ادا کرتا ہے تاہم جب تخلیق وجود میں آ جاتی ہے تو پھر باہر کا قاری اس ساز (تخلیق) کے تاروں کو چھیڑ کر اور اس میں سے نغماتی زیر و بم کو باہر لا کر اس کی تکمیل بھی کرتا ہے۔ کہہ لیجیے کہ ساختیاتی تنقید کے مطابق نقاد (یا قاری) ایک منفعل ہستی نہیں ہے جو ادب پارے کے سامنے جھولی پسار کر بیٹھ جائے اور اس سے معنی کا دان طلب کرے بلکہ وہ خود ادب پارے کی تکمیل میں حصہ لیتا ہے۔

ہرگانوی: اچھا! تو تنقید کے تیسرے مکتب سے اس نے کون سا نکتہ اخذ کیا؟

وزیر آغا: یہ کہ ہر چند تخلیق کا ایک اپنا سٹرکچر ہوتا ہے مگر وہ کوئی ایسی خود مختار اکائی نہیں ہے جو دوسری اکائیوں سے لاتعلق ہو۔ ساختیاتی تنقید کے مطابق سٹرکچر رشتوں کی interaction سے عبارت ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں تخلیق کا سٹرکچر ایک پرت در پرت شے ہے اور قاری جب تخلیق کی طرف متوجہ ہوتا ہے تو اس کے پرت اتارتا چلا جاتا ہے ـــــ اس لیے نہیں کہ آخر میں اسے معانی کے جواہر ملیں گے بلکہ اس لیے کہ پرتیں اتارتے چلے جانے کا لامتناہی عمل بجائے خود ایک بامعنی عمل ہے۔ ساختیاتی تنقید کے مطابق تخلیق کا سٹرکچر ایک طرف تخلیق کار کے حوالے سے ایک عالم گیر کوڈ یا ماڈل (بصورت شعریات) سے منسلک ہوتا ہے اور دوسری طرف قاری کی شرکت سے خود کو مکمل کرتا ہے۔ تخلیق کا سٹرکچر دائرہ در دائرہ پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتا ہوا ایک طرح کی Hierarchy بناتا ہے۔ چنانچہ جب ساختیاتی نقاد کسی تخلیق کا تجزیہ کرتا ہے تو نہ محض تخلیق کار کے حوالے سے ایسا کرتا ہے اور نہ محض قاری کے حوالے سے بلکہ بقول رالاں بارت تخلیق کو پیاز کی پرتوں کی طرح کھولتا چلا جاتا ہے۔ لہٰذا ساختیاتی تنقید کے مطابق نقاد کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ تخلیق کے معنیٰ یا پیغام کی تشریح کرے یا معانی کو دریافت کرے بلکہ اس نظام کی ساخت کا تجزیہ کرے جس سے معانی کا انشراح ہوا تھا۔ یعنی جیسے ماہر لسانیات جملے کے معنیٰ کو نشان زد کرنے کا ذمہ دار نہیں ہے۔ اس کا کام جملے کی اس ساخت کو نشان زد کرنا ہوتا ہے جو اس کے معنیٰ کو دوسروں تک منتقل کرتی ہے۔

فخری الدین بلّے: آپ نے ابھی ساختیات کا ذکر کیا، اس سے مجھے خیال آیا کہ پچھلے دنوں آپ کی کتاب ''تنقید اور جدید اردو تنقید'' شائع ہوئی تھی جس میں آپ نے ساختیاتی تنقید کے مقابلے میں امتزاجی تنقید کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ آپ بتائیں کہ امتزاجی تنقید سے آپ کی کیا مراد ہے؟

وزیر آغا: امتزاجی تنقید کے سلسلے میں اکثر لوگوں کا ذہن صاف نہیں ہے۔ ان کا یہ خیال ہے کہ امتزاجی تنقید والے کسی بھی تخلیق پر مختلف تنقیدی زاویوں کو باری باری آزمانے کی سفارش کرتے ہیں۔ اس سے زیادہ غلط بات اور کیا ہوگی، کیوں کہ یہ تو ایک بالکل ہی میکانیکی عمل ہے۔ امتزاجی تنقید کا تقاضا یہ ہے کہ نقاد کسی ایک تنقیدی زاویے سے لیس ہو کر تخلیق کی طرف متوجہ نہ ہو کیوں کہ ایسی صورت میں

وہ اتنا ہی آسمان دیکھ پائے گا جتنا اسے اپنی کھڑکی میں سے دکھائی دے گا۔ نقاد کو تو اپنے پورے وجود کے ساتھ تخلیق کی طرف آنا ہوگا۔ ورنہ اس سے معانقہ نہ کر سکے گا۔ نقاد اور تخلیق کار رشتہ عشق و عاشقی کے زمرے میں آتا ہے۔ عشق میں عاشق سارے کا سارا ایک نقطہ (یعنی محبوب) کی ذات پر خود کو مرتکز کر لیتا ہے اور اپنے ظرف کے مطابق ہی محبوب سے متعارف ہونے میں کامیاب ہوتا ہے۔ ایک عاشقِ صادق جس کی داخلی کائنات انتہائی کشادہ ہے، عشق کو ارفع مدارج تک پہنچانے میں کامیاب ہوتا ہے، جب کہ ایک عام سا برساتی عاشق چٹ منگنی پٹ بیاہ سے جلد از جلد فارغ ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ یوں دیکھیں تو امتزاجی تنقید خود نقاد کا امتحان بھی ہے، کیوں کہ تنقید کے مزاج اور معیار سے یہ بات بخوبی مترشح ہوجاتی ہے کہ نقاد کی ذات کس قدر تنگ یا کشادہ ہے، اس کا علمی ذخیرہ کتنا گراں بہا یا معمولی ہے۔ نیز ذوقِ نظر کے اعتبار سے وہ کس درجہ مفلس یا امیر ہے۔ میرا یہ موقف ہے کہ تنقید اور تخلیق کا معانقہ آرسی مصحف سے مشابہہ ہے۔ یعنی اس رسم سے جس میں دولہا دُلہن ایک آئینے کے اندر یکجا ہوجاتے ہیں مگر نہیں! یہ تشبیہ بھی اتنی موزوں نہیں۔ دراصل یہ معانقہ ایسا عمل ہے جس میں دولہا اور دُلہن دو آئینوں میں تبدیل ہوکر ایک دوسرے کے روبرو آتے اور پھر عکس درعکس کے رشتے میں منسلک ہوجاتے ہیں۔ یوں کہہ لیجیے کہ نقاب اٹھنے کا عمل تیز تر ہوجاتا ہے۔ رولاں بارت نے تخلیق کو پیاز سے تشبیہ دی تھی اور تنقید کو پیاز کے پرت اتارنے کا عمل قرار دیا تھا۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ تخلیق اور تنقید دونوں پیاز کی طرح ہیں اور جب ایک دوسرے کے سامنے آتے ہیں تو دونوں کے پرت اترنے لگتے ہیں۔ طبعیات کے حوالے سے آپ انھیں بآسانی MUTUALLY ENFOLDING PROJECTION کہہ سکتے ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ ایک دوسرے سے مشروط ہیں مگر تنقید کی طرح ادبی تخلیق بھی ایک لامتناہی نقاب اندر نقاب سلسلہ ہے جس کی معرفت کبھی نہیں حاصل ہوسکتی۔ لہٰذا وہ تنقید جو کسی ایک زاویے کو بروئے کار لائے مثلاً نفسیاتی یا مارکسی تنقید وغیرہ اور کسی ایک معنیٰ کو نشان زد کرکے مطمئن ہوجائے، اکہری تنقید ہی قرار پائے گی۔ امتزاجی تنقید ایک معنی تک محدود نہیں بلکہ معنیاتی توسیع کی قائل ہونے کے علاوہ معانی کے انشراح کے عمل پر غور بھی کرتی ہے۔ چنانچہ امتزاجی نقاد تخلیق کی طلب کے مطابق ہی اپنا رویہ متعین کرتا ہے۔ اس کا موزوں ترین طریق یہ ہے کہ وہ اپنی پوری ذات کو (جو مختلف تنقیدی زاویوں کی آماجگاہ ہے) تنقید کے عمل میں استعمال کرے۔ بات کچھ ضرورت سے زیادہ طویل ہوگئی ہے مگر آپ نے سوال ہی ایسا پوچھا ہے، سو گزارش ہے کہ جس طرح تخلیق، تخلیق کار کی پوری ذات کی INVOLVEMENT کا مطالبہ کرتی ہے، اسی طرح جب نقاد بھی سارے کا سارا تخلیق کو ENFOLD نہ کرے وہ تنقید کی چکا چوند میں اضافہ نہیں کرسکتا۔ میں تنقیدی عمل کے بارے میں

ایک اور نکتے کی طرف بھی آپ کو متوجہ کرتا ہوں۔ بات یہ ہے کہ اچھی تخلیق کے اندر جا بجا 'خلا' ہوتے ہیں بلکہ میں تو کہتا ہوں کہ جتنی بڑی تخلیق ہوگی اس کے اندر اتنے ہی زیادہ GAPES ہوں گے اور تخلیق کا یہ مطالبہ ہوگا کہ قاری یا نقاد اُن خلاؤں کو پُر کرے تاکہ وہ مکمل ہو سکے۔ ایک مکتبی نقاد زیادہ سے زیادہ ایک آدھ خلا کو پُر کرنے پر قادر ہوگا جب کہ امتزاجی نقاد کا دائرہ کار زیادہ وسیع ہوگا۔ لہٰذا اس کے تنقیدی عمل سے خود تخلیق بھی پوری طرح تکمیل پا سکے گی۔ اصولی طور پر مجھے ساختیات کے اس موقف سے اتفاق ہے کہ ذات (تنقید) کے عمل ہی سے تخلیق مکمل ہوتی ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ تنقید بجائے خود تخلیق کا حصہ ہے۔ چونکہ ایک ہمہ جہتی شے ہے لہٰذا اکہری تنقید کے مقابلے میں امتزاجی تنقید ہی تخلیق کو مکمل کرنے میں سب سے زیادہ کامیاب ہو سکتی ہے۔

ہرگانوی: آپ کا کیا خیال ہے؟ کیا امتزاجی تنقید میں ساختیاتی تنقیدی ڈسپلن کو شامل کر کے اجتماعی نظر کو وجود میں لایا جا سکتا ہے؟

وزیر آغا: یقیناً! میں نے تو اِس سلسلے میں کھل کر لکھا ہے کہ امتزاجی تنقید میں ساختیاتی تنقیدی ڈسپلن کی بہت گنجائش ہے بلکہ بعض مقالات مثلاً ''عصمت چغتائی کے نسوانی کردار'' لکھ کر میں نے اس بات کو ثابت کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ ویسے یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ خود ساختیاتی ڈسپلن کو دیگر تنقیدی مکاتب نے بھی برتا ہے۔ مثلاً مارکسی تنقید تحلیل نفسی یا مظہریت کی حامل تنقید نے ساختیاتی ڈسپلن سے فائدہ اٹھایا ہے۔ خود ساختیات کا ڈسپلن ایک طرف سوسئیر کی لسانیات اور دوسری طرف کوانٹم طبعیات میں ہونے والی پیش رفت کا منت کش ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بیسویں صدی کے جملہ علوم ساخت کے ایک ایسے ماڈل کو قبول کر رہے ہیں جو انیسویں صدی یا اس سے پہلے کی صدیوں میں رائج ساخت کے تصور سے یکسر مختلف ہے۔ پہلے ساخت، مرکز، معنیٰ یا جوہر سے عبارت تھی اور ہیئت کے اعتبار سے نظامِ شمسی سے مشابہ تھی جس میں سورج کی حیثیت مرکزہ کی ہے اور سیارے اس مرکزہ کے گرد گھومتے ہیں، جب کہ بیسویں صدی میں ساخت کا تصور رشتوں سے عبارت ہے۔ لہٰذا ایک ایسا تنقیدی ڈسپلن جو بجائے خود امتزاج کی طرف پیش قدمی کر رہا ہو، امتزاجی تنقید کے لیے ایک نعمت ہے۔ واضح رہے کہ امتزاجی تنقید ایک وسیع تر ڈسپلن ہے جو ساختیاتی تنقید کے علاوہ دیگر تنقیدی زاویوں سے بھی روشنی حاصل کرتا ہے تاہم وہ تنقید کے مختلف پیرایوں کی ''حاصل جمع'' نہیں ہے وہ حاصل جمع سے کچھ زیادہ ہے اور اسی میں اس کی انفرادیت ہے۔

عبدالحمید بھٹہ: آپ کی تحریروں سے یہ تاثر ملتا ہے کہ آپ بدیسی تنقیدی نظریات اور سماجی نظریات کی درآمد میں کوئی حرج نہیں سمجھتے۔ جب کہ کسی معاشرے کا تخلیقی ادب تو اس کے بطن سے پیدا ہوتا ہے۔ ان

بدیسی معاشروں کا ارتقائی عمل اور سماجی ادارے ان مخصوص نظریات کی پرداخت کرتے ہیں۔ ہم کیوں کر ان کے تنقیدی نظاموں اور نظریات کو اپنے ادب کی تحسین و تنقید کے لیے استعمال کر سکتے ہیں۔ اس طرح مشرق و مغرب کے ذہنی ارتقا کے بُعد کو کس طرح نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ ہمارے ادب کی تحسین و تنقید کے لیے تو ہمارے اپنے معاشرے کے ارتقائی عمل اور سماجی اداروں کے نتیجے میں بننے والے نظریات ہی کام دے سکتے ہیں۔ مثلاً میرؔ، غالبؔ اور منٹوؔ کی تفہیم کے لیے ایلیٹ، رچرڈ یا کولسکر کیوں کر مددگار ثابت ہو سکتے ہیں۔ کیوں کہ ان تخلیق کاروں کو قطعی مختلف ماحول اور ذہنی فضا ورثے میں ملی ہے۔

وزیر آغا: دنیا بہت چھوٹی ہو رہی ہے۔ آپ دیکھیں کہ آپ مغرب سے کس کس طرح متاثر ہو رہے ہیں۔ وہاں سے آپ ہمہ وقت متفرق اشیا، مشینیں، فیشن، ادویات اور علوم حاصل کر رہے ہیں۔ لہٰذا اگر ادبی رجحانات اور نظریات بھی درآمد ہوں تو یہ ایک قدرتی بات ہے۔ آپ دیکھیے کہ پچھلے سو سوا سو سال میں سرسیّد اور حالیؔ کے دور سے لے کر آج تک ہم نے اُردو زبان اور ادب کے معاملے میں کتنا کچھ مغرب سے لیا ہے ــــــ ایسے، نظمِ آزاد، جدید افسانہ، انشائیہ، نثری نظم اور جدید تنقید؛ یہ سب اصناف مغرب سے آئی ہیں۔ مگر اس بات کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ یہ یک طرفہ ٹریفک نہیں ہے۔ خود مغرب بھی مشرق کے قدیم نظریات، مذاہب اور زندگی کرنے کے میلانات سے متاثر رہا ہے۔ عجیب سی اتھل پتھل کا عالم ہے۔ مشرق، مغرب کی طرف دوڑ رہا ہے اور مغرب مشرق کی طرف! بات وہی ہے جس کا میں نے ابھی ابھی ذکر کیا کہ دنیا چھوٹی ہو گئی ہے۔ فاصلے سمٹ آئے ہیں۔ اخبار، ٹیلی وژن، ریڈیو، ہوائی جہاز اور مصنوعی سیاروں نے ہمیں ایک دوسرے سے اتنا قریب کر دیا ہے کہ دیسی اور بدیسی کو الگ الگ خانوں میں رکھنا ممکن نہیں رہا۔ اسی لیے ایک منطقے کے نظریات دوسرے منطقوں میں کارآمد ثابت ہو سکتے ہیں اور ہوتے ہیں اور اس میں کوئی حرج نہیں ہے۔ مگر استفادہ کرنے اور اندھی تقلید کرنے میں بڑا فرق ہے۔ میں اس معاشرے کو بدقسمت سمجھتا ہوں جو اپنی روایات اور بنیادی رجحانات یعنی زندگی کو ایک خاص زاویے سے دیکھنے کے مسلک کو ترک کر دیتا ہے۔ اس کا مطلب اپنے ثقافتی ورثے سے بے اعتنائی ہے۔ ہمیں تجربے کی عمارت کو روایت کی بنیاد پر اُٹھانا ہو گا ورنہ وہ ہوا میں معلق ہو کر رہ جائے گی۔ جہاں تک میری ذات کا تعلق ہے تو میں نے مغربی ادبیات اور تنقیدی نظریوں کا مطالعہ کیا ہے اور انھیں اپنی تحریروں میں برتا ہے۔ مگر میں نے اپنے ثقافتی ورثے میں اسے جذب کر کے ایسا کرنے کی کوشش کی ہے۔ نیز اپنے طور پر غور و فکر کیا ہے۔ مثلاً ''اردو شاعری کا مزاج'' میں یا ''تخلیقی عمل''، اور ''تصوراتِ عشق و خرد'' یا پھر ساختیات پس ساختیات کے مباحث میں مَیں نے مشرقی اندازِ فکر کو کہیں بھی نظر انداز

نہیں کیا، بلکہ جب مغربی نظریات کو مشرق کے فکری تناظر میں رکھ کر دیکھا ہے، تو ایک نئی صورتِ حال دیکھنے کو ملی ہے۔ یہ کام خود مغرب میں بھی ہو رہا ہے مثلاً کیپرا (CAPRA) نے TAO OF PHYSICS میں یا گیری زوکاف نے The Dancing Wu Li Masters میں جدید طبیعات کے نتائج کو جب قدیم مشرقی مذاہب کی فکر کے ساتھ ملایا ہے تو حقیقت کو جاننے کے سلسلے میں خاصی پیش رفت ہوئی ہے۔ میرؔ، غالبؔ اور منٹوؔ کی پرکھ کے لیے آپ محض قدیم تنقیدی اندازِ نظر تک محدود نہیں رہ سکتے۔ ہر نیا زمانہ اعلیٰ تخلیق کار کو اپنی نئی سرچ لائٹس کی مدد سے ازسرِ نو دریافت کرتا ہے۔ لہٰذا میرؔ، غالبؔ اور منٹوؔ کو دریافت کرنے کے لیے اگر ہم مغرب کے نئے تنقیدی حربوں کو بروئے کار لائیں تو مناسب ہے، نہ یہ کہ انھیں غیر ملکی کہہ کر مسترد کر دیں۔ مگر میں پھر کہوں گا کہ میں اندھی تقلید کے حق میں نہیں ہوں۔ ایک اچھے نقاد کا فرض ہے کہ وہ اپنے زمانے کی علمی پیش رفت سے واقف ہونے کے ساتھ ساتھ وسیع النظری سے لیس ہو کر تخلیقی طور پر فن پارے کی طرف متوجہ ہو، جبھی وہ اس کی تخلیقِ مکرر کر سکے گا۔

شناور اسحاق: ذہنی جدید کاری کے شور شرابے کے ساتھ شاید ابھی تک ہماری اجتماعی زندگی میں جدیدیت کو ہی جڑ پکڑنے کا موقع مل سکا ہے۔ کیا ایسی صورت میں مابعد جدیدیت کا سوال بے معنی نہیں ہو جاتا؟

وزیر آغا: اِس میں کوئی شک نہیں کہ تا حال ہماری اجتماعی زندگی میں جدیدیت ہی کو جڑ پکڑنے کا موقع مل سکا ہے مگر اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ مابعد جدیدیت کے سوال کو بے معنی قرار دیا جائے۔ دراصل جدیدیت، اس کے بعد ہائی ماڈرن اِزم، پھر مابعد جدیدیت ایک ہی سفر کے تین نشانات ہیں مگر اِن میں سے کسی بھی نشان نے سابقہ نشانات کو کلیتاً بے دخل نہیں کیا۔ زندگی کے سفر پر نظر ڈالی جائے تو یہ سفر بھی جملہ سنگ ہائے میل پر مشتمل نظر آتا ہے۔ جدیدیت کے دَور کا آغاز ہوا تو غیر مشروط وابستگی سے اِنحراف کی صورت سامنے آئی۔ مصنف کے مقابلے میں متن کو اہمیت ملی اور معنی کی مرکزیت کے مقابلے میں معنی کی کثرت کا ذکر ہوا؛ انسان دوستی کے حق میں آواز بلند کی گئی اور منضبط علم کے حصول کو ممکن گردانا گیا۔ ہائی ماڈرن اِزم کے دور میں (جو ساختیات کا دور تھا) قاری کو مرکزی حیثیت تفویض ہوئی، سطح یعنی surface اور گہرائی یعنی depth میں رشتہ قائم کیا گیا، تخلیق کار کے بجائے شعریات یعنی poetics کی کارکردگی کو اہمیت ملی اور لامرکزیت کے حق میں آواز بلند کی گئی۔ اُس کے بعد مابعد جدیدیت بالخصوص ساخت شکنی کا دَور آیا جس میں کہا گیا کہ منضبط علم کا حصول ناممکن ہے، انسان دوستی کا تصور قصۂ پارینہ ہے، ماورائیت اور مابعد الطبیعیاتی نظام سے نجات پانا ضروری ہے، معنی ہمہ وقت ملتوی ہوتا ہے اور حقیقت ایک گورکھ دھندا ہے، وغیرہ۔ ہماری اجتماعی زندگی میں جدیدیت اور ہائی ماڈرن اِزم کے اثرات تو صاف دِکھائی دیتے

ہیں لیکن مابعد جدیدیت کے منفی رویے کو ہمارے تخلیق کاروں نے عام طور سے قبول نہیں کیا۔ مگر خود مابعد جدیدیت کے اندر معنی کے التوا کا جو تصور موجود ہے، اُسے معنی کے پھیلاؤ کی صورت میں دیکھا جائے تو بات قابلِ قبول ہے۔ مابعد جدیدیت کی ایک خاص بات یہ ہے کہ اُس نے نئے نئے سوال اُٹھائے ہیں اور منضبط علم کی دیواروں میں شگاف بنائے ہیں تاکہ چھپی ہوئی حقیقت کی جانکاری حاصل کی جا سکے۔ مابعد جدیدیت کو ایک سکہ بند فریم ورک قرار دینے کے بجائے اِمکانات کی حامل ایک کھلی صورتِ حال قرار دیا جائے تو مناسب ہے۔ اس حوالے سے دیکھیں تو مابعد جدیدیت کے مثبت اثرات آہستہ آہستہ ہماری زندگی میں داخل ہوتے رہے ہیں جب کہ اس کے منفی اثرات مثلاً انسان دوستی پر خطِ تنسیخ کھینچنا اور مابعد الطبیعیاتی تصورات کو مسترد کرنا، نہ صرف ہماری اجتماعی زندگی کے لیے ناقابلِ قبول ہیں بلکہ اس کرۂ ارض کی جدید فکری جہات کے بھی منافی ہیں۔ آج طبیعیات میں جو پیش رفت ہو رہی ہے، وہ طبیعیات اور مابعد الطبیعیات کے فرق تک کو موہوم کرنے کے درپے ہے۔ ایسے میں مابعد الطبیعیاتی تصورات کو منہدم کرنے کا نظریہ، جدید سائنسی پیش رفت کے حوالے سے بھی صحیح نہیں۔

محسن عزیز: آپ نے ابھی فزکس کا حوالہ دیا۔ آپ کی تنقید میں بھی یہ بات نظر آتی ہے کہ PURE SCIENCE کی تھیوری کو براہِ راست ادب کی تخلیق پر لاگو کر دیا جاتا ہے۔ سماجی سائنسز کے حوالے سے تو یہ بات سمجھ میں آتی ہے کیوں کہ وہ انسانی تعلقات کا مطالعہ کرتی ہیں اور ادب کا بھی یہی موضوع ہے۔ لیکن PURE SCIENCE کا اطلاق کس حد تک درست ہے؟

وزیر آغا: اصل پیش رفت تو PURE SCIENCE کی سطح پر ہی ہوتی ہے اور یہ بات دیکھنے میں آئی ہے کہ جب خالص سائنس میں کوئی پیش رفت ہوتی ہے تو سب سے پہلے معاشرتی سائنس اس سے استفادہ کرتی ہیں، پھر مختلف فنون اسے اپناتے ہیں۔ ادب اور ادبی تنقید کی باری آخر میں آتی ہے۔ مثلاً آپ دیکھیے کہ بیسویں صدی کے آغاز میں آئن سٹائن کے نظریۂ اضافت اور پلانک کے کوانٹم طبیعات کی شروعات ہوئی اور ATOMISM کی جگہ رشتوں کے جال (WEB OF RELATIONS) نے لے لی تو اُس سے نفسیات، علم الانسان، لسانیات، موجودیت، تاریخ حتیٰ کہ سیاست تک متاثر ہوئی۔ بیسویں صدی سے قبل مرکز یعنی CENTRE کو مرکزی حیثیت حاصل تھی ـــــ اسے مختلف علوم اور مذاہب میں مختلف نام ملے تھے مثلاً PRESENCE - ESSENCE - LOGOS - BEING وغیرہ فلسفے ہیں۔ ''دھرکیہ' بدھ مت میں، تاؤ ''تاؤ مت'' میں، برہم ہندومت میں،''ارین اکرن' زرتشت کے نظریے میں وغیرہ۔ اصل نظریہ یہ تھا کہ تغیرات کی حامل اس کائنات کے عقب یا بطون میں حقیقتِ عظمٰی یا جوہر یا تاؤ موجود ہے جو ازلی و ابدی ہونے کے باعث زمان و مکان سے ماورا

ہے۔ بیسویں صدی کی طبیعات نے یہ نظریہ پیش کیا کہ ''مرکز'' کسی ٹھوس حقیقت کا نام نہیں بلکہ وہ تو محض ایک سٹرکچر ہے جو رشتوں کے جال سے عبارت ہے، جہاں ہر دھاگے کا وجود، دوسرے دھاگوں سے مشروط ہے، اس کی اپنی کوئی مقصود بالذات حیثیت نہیں ہے۔ میں ذاتی طور پر مرکز یا جوہر کے وجود کا قائل ہوں اور میں اپنے بعض مضامین میں اپنے نظریات اس سلسلے میں پیش کر چکا ہوں۔ جس بات کی طرف میں اشارہ کر رہا ہوں، وہ یہ ہے کہ طبیعات کے مرکز گریز نظریے نے دیگر علمی شعبوں کو متاثر کیا ہے۔ حد یہ کہ مارکسی فلسفے تک نے مرکز کے بجائے افراد کے INTERACTIONS کو اصل چیز سمجھا ہے جو طبیعات کے پیش کردہ سٹرکچر کے تصور سے ماخوذ نظر آتا ہے۔ ادب کی باری سب سے آخر میں آتی ہے تاہم ادبی تنقید نے جب طبیعات کے مرکز گریز نظریے تک رسائی پائی ہے تو ساختیاتی تنقید اور دیگر پس ساختیات نظریات اُبھرے ہیں جن میں مرکز کے بجائے رشتوں کے حامل سٹرکچر کو اہمیت حاصل ہوئی ہے۔ میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ ادب کو فنون اور معاشرتی سائنسوں کے ساتھ ساتھ براہِ راست بھی خالص سائنس سے استفادہ کرنا چاہیے۔ اپنے طور پر میں نے اس سلسلے میں ایک آدھ معمولی سا قدم اُٹھایا ہے۔ مثلاً ''تخلیقی عمل'' کتاب میں ساختیات کے نظریۂ تقلیب (MUTATION) کو برتا ہے یا BICAMERAL MIND کے تصورات سے استفادہ کرنے کی کوشش کی ہے مگر ان اقدامات کا افق محدود ہے۔ دراصل ادب تخلیق کرنے والے معاشرتی علوم سے زیادہ متعلق ہونے کے باعث PURE SCIENCES کے تعقلات سے براہِ راست استفادہ نہیں کرتے یا نہیں کر سکتے۔ میرا موقف یہ ہے کہ انھیں ایسا بھی کرنا چاہیے۔ خود میں نے زیادہ تر خالص سائنس کے بجائے معاشرتی سائنسوں کے حوالے سے کام کیا ہے، مگر جیسا کہ میں نے ابھی ابھی کہا میں نے کہیں کہیں خالص سائنس سے براہِ راست بھی استفادہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

محسن عزیز: مجھے یہ بات عجیب محسوس ہوتی ہے کہ آپ ادب کی تخلیق کی وضاحت کائنات کی تخلیق کے کسی تصور کے ذریعے کرتے ہیں۔ کل PURE SCIENCES کا یہ تصور بدل جائے گا تو تنقید میں تخلیق کا نظریہ کس حد تک VALID رہے گا؟

وزیر آغا: کائنات ایک راز ہے اور ادب کی کائنات بھی اتنا ہی بڑا راز ہے۔ دونوں کے بارے میں کوئی حتمی بات کہنا ممکن نہیں ہے۔ ادب اور PURE SCIENCES کا رشتہ روشنی کے حصول کی حد تک ہے۔ خالص سائنس کا کوئی نظریہ اس کائنات پر جس حد تک روشنی ڈالے گا، ادب بھی اُسی حد تک اس سے استفادہ کرے گا۔ کل جب خالص سائنس کوئی بہتر نظریہ پیش کرے گی جو کائنات کو ایک نسبتاً بڑے دائرۂ نور میں رکھ کر دیکھے گا تو ادب اس سے بھی استفادہ کرے گا۔ ادب کی کائنات مادے کی

کائنات سے مشابہ ہے۔ دونوں پرت در پرت اور حجاب اندر حجاب ہیں اور کوئی بھی نظریہ یہ دعویٰ نہیں کرسکتا کہ وہ ان کائناتوں کا پوری طرح احاطہ کرنے میں کامیاب ہوگیا ہے۔ لہٰذا ادب کا خالص سائنس سے استفادہ کرنا بے جواز نہیں ہے۔ خالص سائنس میں ہر نظریے کی بنیاد پر ایک برتر نظریہ قائم ہوتا ہے۔ مثلاً نیوٹن کے پیش کردہ سٹرکچر کی بنیاد پر کوانٹم سٹرکچر کا وسیع تر نظریہ استوار ہوا ہے۔ نیوٹن کے دَور میں کائنات کو جس حد تک دیکھنا ممکن ہوا وہ اپنی جگہ ایک پیش رفت تھی۔ اب بیسویں صدی میں اس سلسلے میں مزید پیش رفت ہوئی ہے اور آئندہ بھی اس بات کا امکان ہے کہ انسان اس کائنات کی مزید پرتیں کھولتا چلا جائے گا۔ سو خالص سائنس کا کام حجاب اندر حجاب عالم کے اندر سفر کرنا ہے اور یہی کام ادب کا بھی ہے۔ لہٰذا سائنس کے کسی نظریے کی توسیع سے ادبی تنقید میں ہونے والا کام مسترد نہیں ہوجاتا۔ ادب نے سائنس کے علاوہ فلسفے کے نظریات سے بھی استفادہ کیا ہے۔ مثلاً یونانی فلسفے میں MIMESIS کے تصور کے متوازی ادب کا وہ نظریہ وجود میں آیا جو ادب کو زندگی کا عکس گردانتا تھا۔ اب آپ دیکھیں کہ پچھلے دو ہزار سالوں میں کتنے نئے فلسفیانہ نظریات اُبھرے ہیں جن سے ادب نے استفادہ کیا ہے مگر اِس عمل سے اُس ''روشنی'' کا بطلان لازم نہیں آیا جو ادب نے MIMESIS کے اطلاق سے حاصل کی تھی۔

شناور اسحاق: انسانی زندگی پانی کے تالاب میں سورج کے عکس جیسی ہوتی ہے۔ پانی سوکھ جائے تو عکس نظر نہیں آتا لیکن سورج ختم نہیں ہوتا۔ اسی طرح انسان کا بدن تو فنا ہوجاتا ہے لیکن روح زندہ رہتی ہے...... یہ سپائی نوزا کا قول ہے۔ میرا سوال یہ ہے کہ فلسفیوں نے اپنی کتابوں میں ایسی دلکش اور شاعرانہ مثالیں دے کر کیا حقیقت کی جانب جاری سفر کو طویل تر نہیں کردیا؟

وزیر آغا: سپائی نوزا کا یہ قول اس بات کا اظہار ہے کہ حقیقت کا وجودی رُخ سورج کی مثال ہے جو پانی کے تالاب (موجود) میں منعکس ہوتا ہے۔ پانی سوکھ جائے تو بھی حقیقت (سورج) کا نورانی وجود اپنی جگہ قائم رہتا ہے۔ اس حوالے سے اس نے انسانی بدن کو پانی کے تالاب کی صورت میں دیکھا ہے جس میں روح منعکس ہوتی ہے۔ تاہم بدن ختم ہوجائے تو بھی روح زندہ رہتی ہے۔ مشرق کے وحدت الشہودی مسلک نے بھی ایک ایسی ہی تمثیل سے وضاحتِ احوال کی تھی۔ اُسی کے مطابق حقیقتِ عظمیٰ، آفتاب کی طرح نورانی اور تاباں ہے۔ اس کے مقابلے میں دل کا آئینہ ہے جس میں وہ منعکس ہوتو عرفان حاصل ہوتا ہے۔ لیکن آئینۂ دل کی سطح میلی ہو تو اُس میں آفتاب منعکس نہیں ہوتا۔ لہٰذا سالک کا فرض ہے کہ وہ عبادت اور ریاضت سے آئینۂ دل کو صاف کرے تاکہ حقیقتِ عظمیٰ (آفتاب) کا انعکاس ممکن ہو۔ ان تماثیل نے سوچ کو جلا بخشی ہے اور سفر کو مختصر کردیا ہے۔ لہٰذا ان سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کرنا چاہیے کہ اِن کے باعث حقیقت کی جانب جاری سفر طویل تر

ہوگیا ہے۔ رہا آئینۂ دل کو صاف وشفاف کرنے کا عمل، تو یہ طویل بھی ہوسکتا ہے اور مختصر بھی۔ اگر دھیان اور توجہ حقیقت پر مرتکز ہوجائے تو اس ایک لمحے میں لاکھوں میل کا فاصلہ طے ہوسکتا ہے۔ غالبؔ نے کہا تھا: 'آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں' جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ تخلیقی عمل کے دوران میں ترسیل کا عمل مختصر ترین وقت میں مکمل ہوجاتا ہے۔ عبادت، مراقبے اور دھیان کے لمحات میں بھی دل کے آئینے یا تالاب کے پانی کی سطح آنِ واحد میں شفاف ہوجاتی ہے اور عرفانِ ذات کے امکانات روشن تر ہوجاتے ہیں۔ لہٰذا سفر کے طویل تر ہونے کا کوئی خدشہ نہیں۔ سوال تو خود کو ایک نقطے پر مرتکز کرنے کا ہے۔ جہاں تک دلکش اور شاعرانہ مثالوں سے حقیقت کی کنہ تک پہنچنے کا مسئلہ ہے، میرے خیال میں اس سے سفر طویل تر نہیں ہوتا؛ طوالت کے پر قطع ہوجاتے ہی، مفہوم ایک کوندے کی طرح آئینۂ دل میں منعکس ہونے لگتا ہے۔ البتہ مثالیں اگر آرائشی نوعیت کی ہوں اور ایک رنگ کے مضمون کو سو رنگوں میں بیان کرنا چاہیں تو پھر مفہوم کے ملتوی ہوجانے کے امکانات سے کوئی انکار نہیں کرسکتا۔

عبدالحمید بھٹہ: آپ نے اپنی نامکمل کتاب ''آشوبِ آگہی'' میں وہبی سوچ اور منطقی سوچ کا تھیسس پیش کیا تھا۔ کیا یہ بہتر نہیں تھا کہ آپ انسانی تہذیب کے جدید ادوار میں بھی سوچ کے ان پیکروں کی کارفرمائی کو دیکھتے؟

وزیر آغا: ''آشوبِ آگہی'' کا بنیادی تھیسس یہ تھا کہ سوچ کے دو پیرائے ہمیشہ سے موجود رہے ہیں___ ایک وہ جسے وہبی یا MYTHICAL کہا گیا ہے اور دوسرا جسے منطقی یا RATIONAL کا نام ملا ہے۔ ان میں سے وہبی سوچ کا انداز استخراجی ہے جب کہ منطقی سوچ کا استقرائی___ وہبی سوچ عمودی ہے جب کہ منطقی سوچ، افقی! انسانی شعور کی پوری تاریخ میں ان دونوں سوچ کے پیرایوں کا دنگل ہوتا رہا ہے۔ میرا خیال تھا کہ سوچ کے یہ دونوں انداز ایک دوسرے کے حریف یا دشمن نہیں ہیں بلکہ ایک ہی سکّے کے دو رُخ ہیں۔ انسان کی تاریخِ تہذیب میں باری باری ان میں سے سوچ کا ہر زاویہ نمایاں ہوا پھر مدھم پڑ گیا۔ پھر نمایاں ہوا، دوبارہ مدھم پڑا۔ لیکن ان کے اس ٹکراؤ سے ہر بار انسانی شعور کے مدار میں کشادگی ضرور پیدا ہوئی۔ لہٰذا یہ دونوں انسانی شعور کی توسیع کے لیے ضروری ہیں۔ آج کل منطقی سوچ غالب آ رہی ہے۔ خاص طور پر مغرب میں جہاں وہبی سوچ کی مرکز مائل (CENTRIPETAL) صورت کے مقابلے میں منطقی سوچ کا مرکز گریز (CENTRIFUGAL) انداز فروغ پا رہا ہے۔ مگر یہ آخری مرحلہ نہیں ہے۔ میں دراصل سوچ کے اِن دونوں زاویوں کی جدلیات پر یقین رکھتا ہوں۔ میرا یہ خیال ہے کہ ان کی INTERACTION ہی سے انسانی شعور میں توسیع ہونا ممکن ہے۔ میں نے ''آشوبِ آگہی'' میں مذہب الارواح سے لے کر اسطور سازی کے

دور تک وہی سوچ اور منطقی سوچ کی کارفرمائی کا جائزہ لیا تھا۔ اس کے بعد مجھے مذہب، فلسفے اور پھر سائنس کے ادوار کا جائزہ لینا تھا مگر بعض دیگر جہتوں میں سفر کرنے کے باعث میں اپنی اس کتاب ''آشوبِ آگہی'' کو مکمل نہ کر سکا۔

زاہد عباس: ڈاکٹر صاحب! کچھ گفتگو آپ کی شاعری پہ کی جائے ۔ آپ نے جدید نظم کی اُس روایت کو آگے بڑھایا ہے جسے میرا جی اور راشد نے قائم کیا تھا۔ جب کہ پابند نظم کی روایت بھی اُردو شاعری میں مضبوط تھی۔ پوچھنا یہ ہے کہ آپ نے پابند نظم کی مستحکم روایت کے ہوتے ہوئے راشد اور میرا جی کی قائم کردہ روایت کو کیوں پسند کیا؟

وزیر آغا: میں نے ابتداءً پابند نظمیں ہی لکھی تھیں۔ چنانچہ میری نظموں کے اوّلین مجموعہ ''شام اور سائے'' میں آپ کو زیادہ تر پابند نظمیں ہی ملیں گی۔ بعد کے مجموعوں میں بھی پابند نظمیں یہاں وہاں نظر آجائیں گی۔ مگر ان نظموں میں پابند نظم نگاری کی اُس روایت کو میں نے نہیں اپنایا جو اقبال اور جوش سے منسوب ہے بلکہ پابند نظم کی اُس روایت سے تعلق قائم کیا جو ۱۹۴۰ء کے بعد مجید امجد، قیوم نظر، یوسف ظفر، اختر الایمان، صفدر میر وغیرہ نے اپنائی تھی۔ یعنی جس میں ہیئت کے تجربات ہوئے تھے مگر میں آہستہ آہستہ پابند نظم بلکہ نظمِ معریٰ تک سے بتدریج دور ہٹتا اور نظمِ آزاد کے آہنگ میں نظمیں لکھتا چلا گیا۔ اس میں مجھے اظہار کی آزادی کا نسبتاً زیادہ احساس ہوتا تھا۔ پابند نظم میں قدم قدم پر خیال اور جذبے کو نظم کے پیٹرن سے ہم آہنگ کرنے کے لیے قطع و برید کے عمل سے گزارنا پڑتا ہے جس سے اظہار کی روانی میں رُکاوٹ محسوس ہوتی ہے۔ جذبے یا خیال کا ایک اپنا جزر و مد ہوتا ہے جو اِس بات کا متقاضی ہے کہ خود ڈکشن بھی اس جزر و مد کے مطابق ہی اپنا پیکر تراشے۔ آزاد نظم کی اثر انگیزی کی اصل وجہ مواد اور ڈکشن کی فطری ہم آہنگی ہے۔ میرا تاثر یہ تھا کہ پابند نظم خیال اور جذبے پر پابندی عائد کرتی ہے جب کہ آزاد نظم ان کو نشو و نما پانے کی کھلی اجازت دیتی ہے۔ 'نثری نظم' اس آزادی کو اس کے منطقی انجام تک پہنچاتی ضرور ہے مگر شعری آہنگ کو ترک کر کے نثر کی سطح پر آجاتی ہے۔ لہٰذا میں نے آزاد نظم کو تو قبول کیا لیکن 'نثری نظم' کو بطور شاعری قبول کرنا میرے لیے ممکن نہیں تھا۔

زاہد حسین بختائی: آپ غزل کے اتنے زیادہ مداح ہیں تو پھر کیا وجہ ہے کہ آپ اتنی تاخیر سے غزل گوئی کے میدان میں آئے؟

وزیر آغا: بات یہ ہے کہ میں آغازِ کار میں غزل کے امکانات سے زیادہ آشنا نہیں تھا۔ بعد ازاں ''اردو شاعری کا مزاج'' لکھتے ہوئے جب میں نے غزل کے سٹرکچر پر غور کیا اور اس کی عمودی پرواز سے آشنا ہوا نیز میں نے دیکھا کہ غزل ثنویت کو عبور کر کے ماورائیت یا اجتماعیت کو مس کرنے پر قادر ہے تو میں

اس کا گرویدہ ہو گیا۔ میں غزل کی اس بات سے بھی متاثر ہوا کہ یہ اپنے طریق کار میں Binaries سے مدد لیتی ہے اور خود اس کی ساخت بھی فقط دو مصروں سے عبارت ہے۔ اتنے مختصر سے شعری پیمانے کا اتنی وسیع و بسیط حقیقت پر کمند ڈالنا مجھے ایک معجزہ نظر آیا مگر میں اس انکشاف کے فوراً بعد غزل کی طرف نہیں آیا۔ میرا خیال ہے کہ اس انکشاف نے تو فقط میرے اندر غزل کے لیے ایک موزوں فضا پیدا کی اور میں ''اردو شاعر کا مزاج'' لکھنے کے کئی سال بعد غزل کی طرف پوری طرح متوجہ ہوا۔

فخری الدین بلّے: آپ کے خیال میں رواں صدی کی گزشتہ دو دہائیوں میں اُردو غزل کے مقابلے میں اُردو نظم میں جو وسعت اور آفاقیت پیدا ہوئی ہے اور جو مقبولیت اُسے حاصل ہوئی ہے اس کے اساسی اسباب کیا ہیں؟

وزیر آغا: بلّے صاحب! میں آپ سے متفق ہوں کہ پچھلی دو دہائیوں میں ایک بار پھر اُردو نظم نے اپنی قوت کا بھر پور مظاہرہ کیا ہے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ ۱۹۴۰ء کے لگ بھگ جدید اردو نظم مطلعِ ادب پر کس بھر پور انداز میں نمودار ہوئی تھی مگر پھر ایک ہی دہائی کے بعد یہ منقارِ زیرِ پر ہوگئی، اور اردو غزل جو پس منظر میں چلی گئی تھی ایک بار پھر نشو و نما پانے لگی۔ پچھلی دو دہائیوں میں اُردو نظم نگاری کو دوبارہ فروغ ملنے لگا ہے۔ نئے دَور میں اُردو نظم نے کئی سمتوں میں سفر کیا ہے مثلاً اس نے تجربے کی محض ایک قاش پیش کرنے کے بجائے تجربے کو ایک کُل کے طور پر پیش کرنے کی سعی کی ہے جس کے نتیجے میں طویل نظم لکھنے کی ایک مضبوط روایت وجود میں آ گئی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اب نظم رومانی اور حقیقت پسندانہ ــــــ ان دونوں رویوں سے اوپر اٹھ کر روح کے منطقوں میں پرواز کرنے لگی ہے۔ تیسرے اس میں غزل کی لفظیات اور تراکیب حتیٰ کہ غزل کی پوری ڈکشن سے آزاد ہونے کی روش وجود میں آئی ہے۔ رہا مقبولیت کا مسئلہ تو اس سلسلے میں کیا عرض کرسکتا ہوں کیوں کہ میں دیکھ رہا ہوں کہ آج بھی نظم کی کتاب کی فروخت کا حال وہی ہے جو ہمیشہ سے رہا ہے۔ گانے بجانے والوں نے بھی زیادہ تر غزل ہی پر نظرِ کرم کی ہے۔ کسی زمانے میں نوجوانوں کے ہاں جدید نظم سے ایک طرح کی جذباتی وابستگی پیدا ہوئی تھی، وہ بھی اَب ناپید ہے۔ میرے خیال میں مقبولیت کا دعویٰ کرنا محض خوش فہمی ہے۔ بالخصوص مشاعروں کے فروغ نے جدید اردو نظم کے بجائے اردو غزل یا پھر مزاحیہ نظم کو اُبھارا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ چھوٹی چھوٹی نجی محفلوں میں جدید اردو نظم سے لطف اندوز ہونے کا آغاز کیا جائے ورنہ نئی نسل میں جدید نظم کا ذوق ہی ختم ہو جائے گا۔ آپ نے پچھلی دو دہائیوں میں ہونے والی اردو نظم کی پیش رفت کے اسباب کا پوچھا ہے تو میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ اس عرصہ میں مغرب کے اثرات کو اہم ترین وجہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ مقصود کہنے کا یہ ہرگز

نہیں ہے کہ اس دوران ہمارے وہ بہت سے شعرا جو بڑے التزام کے ساتھ مغربی ممالک میں مشاعرہ پڑھنے کے لیے گئے ہیں، وہاں سے مغربی نظم کے اثرات لے کر لوٹے ہیں، جی نہیں! ایسا کوئی حادثہ نہیں ہوا۔ وجہ یہ ہے کہ ان مقتدر شعرا میں شاید ایک بھی جدید نظم گو شاعر نہیں تھا اور اگر تھا بھی تو اسے وہاں کے مشاعروں، دعوتوں اور دیگر مشاغل سے اتنی فرصت کہاں ملی ہوگی کہ وہ مغرب کے کسی شاعر سے یا مغرب کی شاعری سے ہم کلام ہونے کی سوچتا لہٰذا زیادہ اہم بالواسطہ اثرات ہی ہو سکتے ہیں۔ پچھلے بیس سالوں میں مغرب کی وہ مخصوص فضا جو وہاں کی نظم کی محرک ہے، کتاب، اخبار، ریڈیو، ٹیلی وژن اور فلم وغیرہ کے ذریعے ہم تک پہلے کی نسبت زیادہ فراوانی کے ساتھ پہنچ رہی ہے۔ پھر ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ پچھلی دو دہائیوں میں وہ سیاسی اور سماجی انجماد جو پہلے دو مارشل لاؤں کا ثمرِ تلخ تھا ایک بڑی حد تک ختم ہوا ہے اور جسمانی ذہنی تحرک عام ہوا ہے۔ آپ اس حقیقت پر غور فرمائیں کہ مغرب میں نظم کے فروغ میں وہاں کے لوگوں کے ذہنی اور جسمانی تحرک کا کسی قدر ہاتھ رہا ہے خود ہمارے ملک میں آزادی سے قبل کی ایک دہائی بیک وقت جدید اردو نظم کے فروغ اور تحریکِ آزادی کی گہما گہمی کی دہائی تھی۔ لہٰذا ان دونوں میں ایک رشتہ بآسانی قائم ہوسکتا ہے۔ پچھلے بیس سالوں میں ہمارا معاشرہ نسبتاً زیادہ محرک ہوا ہے۔ لہٰذا اس عرصہ میں اگر ایک بار پھر نظم نگاری کی طرف توجہ ہوئی ہے تو بات سمجھ میں آتی ہے۔

سحر صدیقی: مشاعرہ کی روایت یا ادارہ اَب پہلے کی طرح فعال نہیں۔ اگر آپ اس بات سے متفق ہیں تو آپ کے خیال میں اِس کے اسباب کیا ہیں اور اس کے کیا اثرات ہوں گے؟

وزیر آغا: ادب کے فروغ کے سلسلے میں مشاعرہ کی روایت نے قابلِ قدر خدمات سرانجام دی ہیں۔ کسی زمانے میں جب ریڈیو، ٹیلی وژن کے ادارے موجود نہیں تھے اور نشر و اشاعت کے دیگر ذرائع بھی ناپید تھے تو مشاعرے نے شاعر اور اس کے قارئین کے درمیان ایک پُل کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ مگر جب سے دیگر ذرائع ابلاغ عام ہوئے ہیں، مشاعرے کی افادیت بتدریج کم ہوتی چلی گئی ہے۔ اس کی ایک وجہ خود مشاعرے کے کردار میں تبدیلی بھی ہے۔ پہلے مشاعرہ فرشی ہوتا تھا۔ اس کے اپنے آداب تھے اور اس میں شریک ہونے والے لوگوں کی تعداد بھی محدود تھی۔ لہٰذا مشاعرے کے دوران شعر سے لطف اندوز ہونے کا میلان قائم رہتا تھا۔ آج مشاعرہ فرش سے اُٹھ کر سٹیج اور کرسیوں پر براجمان ہو چکا ہے۔ لاؤڈ اسپیکر اس کی تحویل میں ہے اور اس کا مقصد جمالیاتی تسکین کے حصول کے بجائے محض تفریح مہیا کرنا قرار پایا ہے۔ لہٰذا مشاعروں میں شعرا کا ایک ایسا طبقہ سامنے آیا ہے جس کا ادب میں تو کوئی خاص مقام نہیں ہے لیکن جو اپنی اداکاری یا آواز یا سفارش کی بنا پر ان مشاعروں پر چھا گیا ہے۔ گویا اب ایک نیا پروفیشن وجود میں آیا ہے اور چوں کہ باہر کے

ملکوں میں برصغیر کے باسیوں کی تعداد بڑھ گئی ہے۔لہٰذا انھیں تفریح بہم پہنچانے کے لیے'مشاعرہ' بھی برآمد ہونے لگا ہے۔ یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ مشاعرہ کا ادارہ اب پہلے کی طرح فعال نہیں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ پہلے سے کہیں زیادہ بلکہ ضرورت سے زیادہ فعال ہے۔مگر اس کا مزاج قطعاً تبدیل ہو چکا ہے اور اس کی افادیت ختم ہو چکی ہے۔البتہ ریڈیو اور ٹیلی وژن کے مشاعروں میں قدیم روایت کا احیا ممکن ہے مگر مصیبت یہ ہے کہ ان اداروں نے بھی زیادہ تر پیشہ ور شعرا ہی کو اپنی محفلوں میں جگہ دی ہے اور پیشہ ور شعرا کا یہ حال ہے کہ وہ ریڈیو، ٹیلی وژن کے مشاعروں میں انہی آلاتِ حرب سے لیس ہو کر آتے ہیں جو سٹیج مشاعروں میں ان کے کام آتے ہیں۔جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ اولمپک مقابلوں میں پروفیشنل کھلاڑیوں کو شریک ہونے کی اجازت نہیں ملتی۔اسی طرح ریڈیو اور ٹیلی وژن کے مشاعروں نیز نجی شعری نشستوں میں پیشہ ور شعرا کا داخلہ ممنوع قرار پانا چاہیے۔اس کے بجائے انھیں میلہ مویشیاں کے سلسلے میں منعقد ہونے والے مشاعروں کے لیے مختص کر دینا چاہیے یا پھر حکومتی سطح پر انھیں برآمد کرنا چاہیے تاکہ وہ ملک کے لیے زیادہ سے زیادہ زرِمبادلہ کما سکیں۔

زاہد عباس: ''آدھی صدی کے بعد'' آپ کی منظوم سوانح عمری ہے جس کے پانچ ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ ہندی اور انگریزی میں بھی یہ کتاب چھپ چکی ہے اور سنا ہے کہ اب بعض یورپی زبانوں میں بھی اس کا ترجمہ ہو رہا ہے۔اس کے مقابلے میں ''شام کی منڈیر سے'' آپ کی نثری سوانح عمری ہے۔ دونوں تصانیف کے تخلیقی عمل میں آپ نے کیا فرق محسوس کیا ہے؟

وزیر آغا: دنیائے ادب میں بہت سے اُدبا نے نثر یا نظم میں اپنی سوانح عمری قلم بند کی ہے مگر میرے علم میں ایسی کوئی مثال نہیں ہے کہ کسی ادیب نے نظم اور نثر دونوں میں ایسا کیا ہو۔اسے محض اتفاق کہیے کہ میرے معاملے میں ایسا ہو گیا ہے۔تاہم مَیں اس بات کا ذکر فخریہ طور پر نہیں کر رہا بلکہ محض اس امکان کی طرف اشارہ کرنے کے لیے کر رہا ہوں کہ سوانح عمری کی اِن دونوں صورتوں کے موازنہ سے ادیب کے تخلیقی عمل کی کارکردگی پر روشنی پڑ سکتی ہے۔''آدھی صدی کے بعد'' کی تخلیق میں عمودی رویّہ بروئے کار آیا ہے اور ''شام کی منڈیر سے'' کی تخلیق میں افقی رویّہ! عمودی رویے کا مطلب لاشعور کے دھندلے دیار میں جھانکنا ہے جہاں کوئی شے بھی واضح خدوخال نہیں رکھتی جب کہ افقی رویے سے مراد زمان و مکان میں جکڑے ہوئے واقعات و سانحات کے مادی وجود کا ادراک کرنا ہے۔سو دونوں میں یہ فرق ہے کہ مقدم الذکر کے ذریعے خواب کی دھند اور لاشعور کے دھندلکے میں اس شے کو ڈھونڈا گیا ہے جس کا کوئی مادّی وجود نہیں ہے جب کہ مؤخر الذکر صورت میں خود کو ایک سماجی بلکہ کائناتی تناظر میں رکھ کر دیکھا گیا ہے اور اپنے افکار و اعمال کی وجوہ اور پس

منظر سے آگاہی حاصل کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کہہ لیجیے کہ ''آدھی صدی کے بعد'' ایک داخلی اڈویسی ہے جس میں CONTINUUM کی فضا طاری ہے جب کہ ''شام کی منڈیر سے'' ایک افقی نوع کا سفر ہے جس میں DISCRETENESS کی اجارہ داری ہے۔ فرق صاف ظاہر ہے!

ناصر عباس نیر: کیا تخلیق کار کبھی کسی ایسی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے جس کا اظہار نظم ونثر دونوں میں نہ ہو سکے؟

وزیر آغا: یقیناً۔ کیوں کہ ادبی تخلیق میں لفظ کو بطور میڈیم استعمال کرنا ہوتا ہے جو سُر کے مقابلے میں کمزور اور ناقابلِ اعتبار وسیلہ ہے۔ موسیقی نسبتاً آسانی سے اس لطیف کیفیت کا اظہار کر سکتی ہے جس کا آپ نے ذکر کیا ہے۔ لفظ گیلی مٹی کی طرح ہے جسے شاعر اپنے تصورات اور احساسات کے اظہار کے لیے نئی نئی صورتوں میں ڈھالتا ہے۔ دوسری طرف سُر وہ Strings ہیں جن پر محسوسات Vibrations کی طرح سفر کرتے ہیں۔

بلراج کومل: اچھا اب افسانے کے بارے میں کچھ باتیں ہو جائیں۔ پچھلے دنوں افسانے کا ایک مخصوص دور آیا جہاں یہ تمیز کرنا مشکل ہو گیا کہ یہ افسانہ ہے یا نثری نظم۔ اس کے بارے میں کچھ بتائیے۔

وزیر آغا: میں عرض کرتا ہوں۔ افسانے میں پچھلے چالیس پچاس سالوں میں تین دور آئے ہیں۔ پہلا تو ترقی پسند تحریک کا دور تھا جسے ہم ریلزم کا دور کہتے ہیں۔ اس دور کے افسانوں میں کہانی اور پلاٹ اور کردار کو بہت اہمیت ملی۔ علاوہ ازیں زندگی جیسی کہ وہ ہے اپنی ساری کرختگی اور کھنگی اور مسائل کے ساتھ، افسانے میں منعکس ہونے لگی۔ گویا افسانے نے تخیلی رویے کو ترک کر کے حقیقت پسندانہ رویے کو اپنا لیا۔ مگر چونکہ ترقی پسندی کے تحت بات صرف زندگی کی بالائی سطح تک محدود تھی اور معاشی اور معاشرتی جزر و مد ہی زیادہ تر اس کا موضوع تھا لہٰذا لکھنے والوں کو محسوس ہوا کہ آئس برگ کے صرف نظر آنے والے حصے کو موضوع بنایا جا رہا ہے اور بات ایک پلیٹ میں سجا کر پیش کی جا رہی ہے۔ اس میں نفسیاتی اور علامتی عمق نہیں ہے۔ چنانچہ ردِعمل کے طور پر اردو افسانے کا دوسرا دور شروع ہوا جس میں افسانہ پہلے علامتی اور پھر تجریدی رنگ میں بھیگ گیا —— ترقی پسندی کے دور سے پہلے ایک تخیلی فضا کو موضوع بنایا گیا تھا۔ اب تخیلی فضا ایک علامتی تجریدی رنگ اختیار کر کے مزید گدلی اور پر پیچ ہو گئی۔ حتیٰ کہ افسانے سے کردار اور کہانی تک منہا ہو گئے اور دھندلی فضا میں ہیولیٰ سے پھرتے ہوئے نظر آنے لگے اس کا بھی ردِعمل ہوا جس کے نتیجے میں جدید اردو افسانہ نگاری کا تیسرا دور شروع ہوا جس میں کہانی، پلاٹ اور کردار دوبارہ نمودار ہو گئے مگر اب ان میں ترقی پسندی کے دور کی سطحیت نہیں تھی بلکہ وہ اب اپنی تمام تر علامتی گہرائی کے ساتھ سامنے آ رہے تھے۔ پچھلے چند سالوں میں جو افسانے لکھے گئے ہیں وہ اب زندگی کی بالائی اور زیریں دونوں سطحوں کو منعکس کر رہے ہیں۔ آپ نے خود بھی اس وضع کے افسانے لکھے ہیں جن میں symbolic depth

موجود ہے۔اب ہمارا افسانہ صحیح روش پر گامزن ہے۔

سحر صدیقی: کہانی اور افسانہ میں بنیادی طور پر کیا فرق ہے اور معاصر ادب میں اس کا کیا معتبر حوالہ ہے؟

وزیر آغا: شکلووسکی نے کہانی اور پلاٹ میں حدِ فاصل قائم کرتے ہوئے یہ موقف اختیار کیا تھا کہ کہانی بنیادی طور پر واقعاتی تسلسل کا نام ہے جو کچے مواد کی صورت افسانہ نگار کے حیطۂ شعور میں آتا ہے جب کہ پلاٹ اس خاص رویے کی نمائندگی کرتا ہے جو کہانی کو غیر معمولی یا غیر مانوس بنا دیتا ہے یعنی کہانی کو تخلیقی سطح پر ایک ایسی صورت عطا کرتا ہے جو پڑھنے والوں کے لیے نئی ہوتی ہے۔اس کے مطابق پلاٹ کی وہی حیثیت ہے جو شاعری میں آہنگ کی ہوتی ہے۔میرے نزدیک شکلووسکی نے پلاٹ اور کہانی میں جو فرق قائم کیا تھا، وہی فرق افسانے اور کہانی میں بھی ہے۔کہانی پوری زندگی میں واقعات کے ٹکڑوں اور قاشوں کی صورت میں بکھری ہوتی ہے، جب کہ افسانہ نگار کہانی کے ان واقعات کو یا اُن میں سے چند واقعات کو مربوط کر کے انھیں ایک ایسی نئی صورت میں مرتب کرتا ہے جو زندگی کے عام تجربات سے مختلف ہوتی ہے۔جس طرح موسیقار سُروں کو ایک خاص انداز میں مربوط کر کے نغمہ بنا دیتا ہے اور شاعر حسّی تجربات کو شعری آہنگ میں پرو دیتا ہے بالکل اسی طرح افسانہ نگار کہانی کو افسانے کے آہنگ کے تابع کر کے اسے کیا سے کیا بنا دینے میں کامیاب ہوتا ہے۔اردو ادب کے سلسلے میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ داستانیں اور سچی کہانیاں مثلاً شکار کے قصّے یا قتل اور غارت گری کے واقعات یا مہمات وغیرہ اپنی جگہ مکمل کہانیاں ہیں جب کہ واقعات کے ٹکڑوں سے مرتب علامتی تہوں کی حامل کہانیاں جو افسانہ نگار کی تخلیق کاری کی زد میں آ کر قلبِ ماہیت کے بعد خود کو DEFAMILIARIZE کرنے میں کامیاب ہوتی ہیں، افسانوں کے زمرے میں شامل ہیں۔

ناصر عباس نیر: ڈاکٹر صاحب! شعری اور نثری مواد میں ماہیت اور نوعیت کے اعتبار سے کوئی فرق ہے اور اگر ہے تو کیا؟

وزیر آغا: فرق بہت زیادہ ہے جو فرق زماں (Time) اور مکان (Space) میں ہے وہی فرق آپ کو شاعری اور نثر میں نظر آئے گا۔انگریزی میں جسے (Syntagmatic) رویہ کہتے ہیں، یعنی چیزوں کو جوڑنا اور ایک طرح کی Space قائم کرنا۔یہ نثر کا رویہ ہے۔نثر میں الفاظ کو گرائمر کے قاعدوں کلیوں کے مطابق جوڑا جاتا ہے۔گویا سیدھی لائن میں چلنا پڑتا ہے لیکن شاعری میں وہ رویہ نظر آتا ہے، جسے انگریزی میں Paradigmatic رویہ کہا گیا ہے۔اس میں آپ عمودی انداز میں زماں کے اندر جاتے ہیں، سیدھی لکیر کو چھوڑ کر قوسیں بناتے ہیں اور مماثلت اور تضاد کو دریافت کرتے ہیں۔تشبیہ اور استعارہ اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔عارض کی مثال لیجیے۔عارض کی رنگت ملائمت اور لمس کو بیان

کرنے کے لیے نثر سادہ بیانیہ اختیار کرے گی۔ جب کہ شاعری اس کے متوازی ایک ایسی کیفیت تلاش کرے گی جس میں آپ کا تجربہ شامل ہوگا۔ شاعر عارض کو بیان کرنے کے بجائے کسی اور شے مثلاً پھول سے اسے مشابہہ قرار دے گا۔ اب پھول کی رنگت، ملائمت اور خوشبو اس کے تجربے میں ہے۔ جب اس نے عارض کو پھول کہا تو اس نے ایک جست بھری۔ اسے عمودی پرواز بھی کہہ سکتے ہیں۔ جب کہ نثر میں اُفقی پھیلاؤ ہوتا ہے، شاعری میں نثر کا سیدھا بیانیہ، اصولی اور منطقی رویہ برقرار نہیں رہتا۔ چنانچہ اسی لیے تو دوروف نے کہا تھا کہ شاعری میں عام زبان خودکشی کی مرتکب ہوتی ہے۔ دوسرا بنیادی فرق یہ ہے کہ شاعری کی بنیاد آہنگ (Rhythm) ہے۔ یہ شعری آہنگ نہ صرف شاعری کے اندر ہوتا ہے بلکہ آپ اس آہنگ کی وجہ سے بھی شعر کہتے ہیں۔ میرا اپنا تجربہ یہ ہے کہ میں ارادے اور کوشش سے شعر نہیں کہہ سکتا۔ میں شعر اس وقت کہتا ہوں جب میرا پورا وجود ایک طرح کے ملکوتی آہنگ کی گرفت میں آجاتا ہے۔ میں کہہ نہیں سکتا کہ یہ آہنگ آتا کہاں سے ہے، جس طرح ہوا کا جھونکا آپ کو مس کرتا ہے، اسی طرح آہنگ آپ کو مس کرتا ہے جس کے نتیجے میں آپ کے اندر تھرکنے کی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔ تھرکنے کی یہ کیفیت صرف الفاظ میں ہی نہیں تصورات میں بھی پیدا ہوجاتی ہے۔ آپ سیدھا چلنے کے بجائے جست لگا کر چلتے ہیں جس طرح ہرن چوکڑیاں بھر کر چلتا ہے۔ شاعری میں سیدھی سڑک پر چلنے کا انداز نہیں ہوتا۔ شاعر تو ایک پُراسراری تال پر تھرک اُٹھتا ہے گویا احساس کی سطح پر رقص کرنے لگتا ہے۔ رقص کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ جسم کی شاعری ہے، جسم جب تھرکتا ہے تو وہ نظم کہہ رہا ہوتا ہے ـــــ نثر میں سیدھے چلنے کا انداز ہے اور جہاں کہیں نثر میں تھرکنے کی کیفیت پیدا ہوتی ہے، وہ اس شعری مواد کی وجہ سے ہے جسے نثر بروئے کار لاتی ہے۔ نثری نظم لکھنے والوں سے میرا اختلاف اس بنیاد پر ہے کہ وہ ''نثری نظم'' کو شاعری سمجھتے ہیں، میرا موقف یہ ہے کہ اس میں شعری مواد تو موجود ہے مگر آہنگ نہیں ہے جو شاعری میں اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ شعری مواد تو افسانے، انشائیے اور تنقید میں بھی داخل ہوسکتا ہے۔ شعری مواد کو جو چیز شاعری بناتی ہے وہ شعری آہنگ ہے اگر یہ آہنگ موجود نہیں تو شعری مواد نثر ہی رہے گا۔

رعنا اقبال: ناول نگاری کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے اور آپ نے اس طرف توجہ کیوں نہ فرمائی؟

وزیر آغا: بظاہر میں فکشن کی طرف نہیں آیا ہوں، لیکن ایک طرح سے میں فکشن کی طرف آیا بھی ہوں......وہ یوں کہ میں نے اپنی سوانح عمری لکھی ہے اور سوانح عمری بھی فکشن میں شامل ہے۔ مجھے بچپن میں افسانہ نگاری کا شوق تھا بعدازاں میں نے ایک افسانہ ''نانا جان'' کے نام سے لکھا بھی تھا جو بہت مشہور ہوا اور بیسیوں بار شائع ہوا۔ لیکن میں نے اس کے علاوہ کوئی اور افسانہ نہیں لکھا۔ پھر میں

انشائیہ کی طرف آ گیا۔ اور انشائیہ میں افسانوی عنصر موجود ہوتا ہے۔ اسی طرح نظم کے اندر بھی ایک کہانی ہوتی ہے۔ مثلاً میری طویل نظم 'آدھی صدی کے بعد' ایک مکمل کہانی ہے۔ لیکن آپ چونکہ ناول کی بات کر رہی ہیں تو میں یہ کہوں گا کہ افسانہ کے مقابلے میں ناول اس وقت پوری دنیا میں سکہ رائج الوقت ہے۔ مگر ہمارے یہاں افسانے کا چلن بہت زیادہ ہے اور ناول کا کم ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم طبعاً کیپسول میں بات کرنے کے عادی رہے ہیں۔ شعر، دوہا، غزل اور گیت کا چلن ہمارے یہاں بہت ہے اسی طرح ہمارے یہاں چھوٹی چھوٹی کہانیاں بہت ہیں اور افسانے کو بھی لوگوں نے اسی لیے قبول کیا ہے۔ ہمارے یہاں ضرب الامثال سے بہت کام لیا جاتا ہے۔ یہ دانش کو مختصر ترین الفاظ میں پیش کرنے کا ایک زاویہ ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ہم بڑے کینوس مثلاً ناول کے کینوس کی طرف کم متوجہ ہوتے ہیں۔ اب بیسویں صدی ہے جس میں ہم سب سے الگ تھلگ نہیں رہ سکتے۔ دنیا چھوٹی ہو رہی ہے اور اخبار، ریڈیو اور ٹی وی کے ذریعے دنیا کے تمام ممالک آپس میں جڑ گئے ہیں جس کے نتیجے میں ایک ورلڈ کلچر جنم لے رہا ہے۔ پچھلے پندرہ بیس برسوں میں اس کے اثرات ہمارے کلچر پر بھی مرتب ہوئے ہیں۔ مثلاً باقی دنیا میں ناول نویسی کا جو رجحان پروان چڑھا ہے اس سے ہم نے بھی اثرات قبول کیے ہیں اور اب ہمارے یہاں بھی اچھے ناول لکھے جانے لگے ہیں۔ امراؤ جان ادا سے یہ سلسلہ شروع ہوا تھا اس زمانے کا جو بھی کلچر تھا وہ اس ناول میں بڑی اچھی طرح پیش کیا گیا۔ جدید دور میں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، بانو قدسیہ، فرخندہ لودھی اور غلام الثقلین نقوی نے ناول نگاری میں اچھی کوششیں کی ہیں۔ سو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کی پچھلے پندرہ بیس برسوں میں ہمارے یہاں بہت اچھے ناول لکھے گئے ہیں اور ہم اس میدان میں بھی آگے آ رہے ہیں۔

فخر الدین بلّے: وارث علوی نے اپنے ایک حالیہ انٹرویو میں کہا ہے کہ انشائیہ دورِ جدید کا ایک پوز اور فریب ہے۔ انشائیہ ذہنی آسودگی کے زمانے میں پروان چڑھتا ہے اور اب انشائیہ خود مغرب میں بھی ختم ہو چکا ہے۔ آپ کا کیا خیال ہے؟

وزیر آغا: انشائیہ پر اس قسم کے اعتراضات قطعاً نئے نہیں ہیں۔ پاکستان میں تو ایک ایسا ادبی گروہ بھی موجود ہے جو بالکل یہی باتیں کہتا ہے۔ خود مغرب میں بھی وقتاً فوقتاً انشائیہ کی موت کا اعلان ہوتا رہا ہے۔ مثلاً پہلی جنگِ عظیم سے ربع صدی قبل مس کپلر نے انشائیہ کی موت میں لکھا تھا کہ اب زمانہ بدل گیا ہے لہٰذا انشائیہ لکھنے کا اب کوئی جواز نہیں ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ مس کپلر کے اس اعلان کے بعد ہی بیر مہوم، چیسٹرٹن، ہکسلے، ورجینا وولف اور رابرٹ لنڈ ایسے انشائیہ نگار پیدا ہوئے جن کے انشائیوں کا ادبی مرتبہ بہت بلند ہے۔ سوال یہ ہے کہ یہ لوگ جنھوں نے اپنے انشائیوں کی

مدد سے ایک اسلوبی اور فکری انقلاب برپا کیا کہاں سے ٹپک پڑے جب کہ مس کپلر نے ان کی آمد کے امکان ہی کو مسترد کر دیا تھا۔ سو مغرب میں انشائیہ کو مسترد کرنے والے کئی وارث علوی پیدا ہوتے رہے ہیں تا آنکہ ورجینا وولف کو THE COMMON READER میں یہ کہنا پڑا ہے کہ انشائیہ بالکل زندہ ہے۔ ہاں وقت کے ساتھ اس نے اپنا چولا ضرور بدلا ہے مگر اس کی موت کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ورجینا وولف کی یہ بات بہت اہم ہے کہ انشائیہ نے وقت کے ساتھ اپنا چولا بدلا ہے۔ اسی لیے مونٹین کے انشایئے بیکن کے انشائیوں سے اور لیمب کے انشایئے چیسٹرٹن اور رابرٹ لنڈ کے انشائیوں سے مختلف ہیں۔ انشائیہ ایک تخلیقی صنف GENRE ہے جس کا اپنا ایک مزاج اور سٹرکچر ہے۔ کئی سو سال کی کروٹوں کے باوجود یہ مزاج اور سٹرکچر اپنی جگہ قائم رہا ہے مگر انشائیہ کے موضوعات، اسالیب اور رویے زمان و مکان کی تبدیلیوں کے ساتھ بدلتے رہے ہیں۔ مثلاً ہیزلٹ اور لیمب کے انشائیوں میں جو تہذیبی رکھ رکھاؤ ہے وہ بیسویں صدی کے انشائیوں میں موجود نہیں ہے۔ بیسویں صدی کے انشائیوں نے ماحول اور فضا کی رفتار اور کلبلاہٹ سے واضح اثرات قبول کیے ہیں مگر انشائیہ نے اپنے بنیادی سٹرکچر کو ترک نہیں کیا۔ یعنی انتہائی طوفانی ماحول کے اندر بھی اس نے ''جزیرے'' بنائے ہیں اور یوں فرد کو طوفان میں بہہ جانے سے روکا ہے۔ اسے فراغت یا ذہنی آسودگی کا طعنہ وارث علوی ہی دے سکتے ہیں۔ وارث علوی کے لیے یہ بات ایک لمحۂ فکریہ ہے کہ بیسویں صدی میں نمودار ہونے والا انشائیہ کا سنہری زمانہ دو عظیم جنگوں، ایک معاشی بحران اور متعدد نظریاتی اور فکری مجادلوں کا زمانہ ہے۔ اگر اتنے شدید ذہنی، فکری، سیاسی اور معاشی انتشار کے دَور میں انشائیہ پر بہار آسکتی ہے تو پھر اسے ذہنی آسودگی اور فراغت کے زمانہ کی پیداوار کیسے کہا جاسکتا ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ جدید انشائیہ نے ناآسودگی کی فضا ہی سے اپنے لیے خونِ گرم حاصل کیا ہے۔ کئی بار میں نے سوچا ہے کہ جس طرح سدھارتھ نے ایک کرب ناک صورتِ حال سے شدید طور پر متاثر ہونے کے بعد ہی بڑ کے درخت کا رُخ کیا تھا اور اس کے نیچے رُک کر نروان حاصل کر لیا تھا، بالکل اسی طرح بیسویں صدی کے ادیب نے بھی ایک عالمگیر ذہنی اور فکری خلفشار سے نجات پانے کے لیے انشائیہ کی صنف کو استعمال کیا ہے۔ علاوہ ازیں چونکہ بیسویں صدی ایک متلاطم صدی ہے لہٰذا اس صدی کے انشائیہ کے اندر بھی ایک متحرک فکری رویہ ابھرا ہے جو نروان کے ایک نئے روپ کا اعلامیہ ہے۔ اسی طرح مکانی تبدیلیاں بھی انشائیہ کے اسلوب اور مواد پر اثر انداز ہوئی ہیں۔ مثلاً پاکستان میں انشائیہ کا ایک بالکل نیا روپ ابھرا ہے جو مغرب کے انشائیہ میں ابھی زیرِ زمین پڑا ہے یعنی ہمارے ہاں ایک MYSTIC رویہ نمودار ہے جو ہمارے قدیم ترین مذہبی اور روحانی میراث کا زائیدہ ہے۔ وارث علوی صاحب نے خود کو صرف بالائی سطح تک ہی

محدود رکھا ہے ورنہ اگر بغور دیکھیں تو بیسویں صدی ایک انوکھی پُر اسراریت کی طرف بڑھ رہی ہے جس کو مَس کرنے پر ایک نیا کائناتی شعور پیدا ہوگا۔ ہرمن ہیسے کے ناول، ایلون ٹافلر کی 'تھرڈ ویو'، کیپرا کی 'دی ٹرننگ پوائنٹ' اور گیری زوگاف کی 'دولی ماسٹرز' نیز طبعیات، لسانیات اور ساختیات میں ہونے والی پیش رفت اس کائناتی شعور کی آمد ہی کا اعلامیہ ہے جو مغرب کے انشائیہ میں جذب ہو رہا ہے مگر جو مشرق کے انشائیہ میں ایک ثقافتی اور مذہبی پس منظر کے باعث پہلے سے موجود ہے۔ وارث علوی کا یہ کہنا بھی غلط ہے کہ مغرب میں انشائیہ ختم ہوگیا ہے۔ وہاں آج بھی اکثر اخبارات اور رسائل بہت اچھے انشائیے شائع کر رہے ہیں۔ ابھی پچھلے رسالہ 'ٹائم' میں کا پیکو آئر کا ایک انشائیہ شائع ہوا تھا جسے میں اس صدی کے بہترین انشائیوں میں شمار کرتا ہوں۔ ایک انتہائی طاقتور صنفِ ادب کو اس لیے مسترد کر دینا کہ بقول وارث علوی اس کا اب چلن نہیں رہا ایک قطعاً غیر حقیقت پسندانہ رویہ ہے۔

ناصر عباس نیر: تنقیدی مقالات، افسانہ، ناول، ڈرامہ، خاکہ اور انشائیہ میں سے کون سی صنف باوقار اور شگفتہ نثر پیش کر رہی ہے؟

وزیر آغا: مغربی ادبیات میں طالب علموں کو زبان سکھانے کے لیے LIGHT ESSAY پڑھائے جاتے ہیں۔ انشائیہ کسی زبان میں اس وقت نمودار ہوتا ہے جب زبان کی اظہار اور ترسیل پر قدرت بہت بڑھ جاتی ہے۔ انشائیے میں انتہائی لطیف خیالات پیش ہوتے ہیں۔ انشائیہ 'انشا' سے نکلا ہے لہٰذا انشا کو انشائیے کا سب سے بڑا وصف قرار دینا ہوگا —— افسانہ میں کہانی کے ذریعے قاری کو گرفت میں لیا جاتا ہے، شاعری میں شعریت کے ذریعے لیکن اس سیدھی سادی نثر کو جو کہانی یا شعریت کو مقصود بالذات قرار نہیں دیتی، ادبی سطح پر لانا کتنا مشکل کام ہے! یہ انشائیہ کا کمال ہے کہ وہ سیدھی سادی نثر کو اتنی شاداب اور زرخیز بنا دیتا ہے کہ قاری اس کی طرف کھنچا چلا آتا ہے۔ اس لیے میں کہتا ہوں کہ نثر کو ادب کے بہت اعلیٰ مقام پر پہنچانا انشائیے کا کام ہے۔ انشائیہ وہ واحد صنف ہے جس میں آپ کہانی یا شعریت پر تمام و کمال انحصار کرنے کے بجائے نکتہ آفرینی سے کام لے کر نثر کو ادب کی سطح پر لاتے ہیں۔ یہ نہیں کہ انشائیہ میں کہانی یا شعریت کی نفی ہو جاتی ہے مگر یہ چیزیں مقصود بالذات نہیں رہتیں۔ فقط نکتہ آفرینی کے عمل میں ممد ثابت ہوتی ہیں۔ لہٰذا میں تو کہوں گا کہ انشائیہ کی صنف ہی سب سے زیادہ باوقار اور شگفتہ نثر پیش کر رہی ہے۔

ناصر عباس نیر: ڈاکٹر صاحب اسلوب اور شخصیت کے تعلق پہ کچھ روشنی ڈالیے۔

وزیر آغا: شخصیت کا معاملہ یہ ہے کہ یہ خود بخود بنتی ہے۔ شخصیت SPONTANEOUS ہے، زندگی کے تضادات کی چھوٹ پڑنے سے شخصیت برگ و بار لاتی ہے اور شخصیت میں ارتقا کے کئی مدارج

ہوتے ہیں۔ بالخصوص دُکھ میں سے گزر کر شخصیت تپ کر کندن ہوتی ہے، یہی حال اسلوب کا ہے کہ اس میں بھی ORGANIC GROWTH ہوتی ہے، یہ آہستہ آہستہ پروان چڑھتا ہے۔ مثال کے طور پر جوانی میں جب لہو میں تندی ہوتی ہے اور جذبات کا غلبہ زیادہ ہوتا ہے تو اس کے نتیجے میں اسلوب میں بھی جذباتیت اور تحرک در آتا ہے۔ لیکن جیسے جیسے انسان عمر کی منازل طے کرتا ہے اس کی شخصیت میں بھی ٹھہراؤ آجاتا ہے۔ یہی ٹھہراؤ اس کے اسلوب پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ لفظوں میں جو جذباتی خروش تھا وہ کم ہوجاتا ہے، جذبات سے مملو لہجے میں انسان فالتو لفظ فراوانی سے استعمال کرتا ہے مگر جیسے جیسے شخصیت مائل بہ ارتقا ہوتی ہے (میں GROWTH کی بات کر رہا ہوں، بعض لوگوں کے ہاں GROWTH ہوتی ہی نہیں۔ میں نے ایسے لوگ بھی دیکھے ہیں جن کا آج بھی وہی اسلوب ہے جو تیس برس پہلے تھا۔) جب انسان عمر میں بڑا ہوتا ہے تو قدرتی طور پر جذباتی فشار کم ہوجاتا ہے لہٰذا لفظوں کے استعمال میں بھی کفایت پیدا ہوجاتی ہے۔ نوجوان آرائش پسند اور خودنما ہوتا ہے، تاہم عمر کے مراحل طے کرتے ہوئے اس کی روح میں بھی ایک چمک اور اُجالا سا پیدا ہوجاتا ہے۔ چنانچہ اسی لیے اسلوب میں عمر کے ساتھ ساتھ GROWTH آجاتی ہے ـــــــــ میرے والد کہا کرتے تھے کہ تصوف کے انتہائی مراحل میں آدمی بچے کی سی زبان میں گفتگو کرنے لگتا ہے۔ اسلوب کا خاص وصف یہ ہے کہ وہ سادہ اور پُرکار ہوتا ہے۔ اس سے مراد روکھی پھیکی SIMPLICITY نہیں جو صحافتی یا سائنسی اسلوب میں نظر آتی ہے۔ اسلوب سادہ مگر پُراثر صرف اس وقت ہوگا جب اس میں ادبیت کی چاشنی شامل ہوگی۔

ناصر عباس نیر: ڈاکٹر صاحب، اسلوب کی تشکیل میں ادیب کی ارادی کاوش کو کتنا دخل ہوتا ہے؟

وزیر آغا: جس طرح شخصیت کی تشکیل میں انسان کا ارادہ نسبتاً کم شامل ہوتا ہے، اسلوب کی تشکیل کے عمل میں بھی ایسے ہی ہوتا ہے۔ تاہم چند تربیتی مراحل سے انکار ممکن نہیں، شعر کی تخلیق کے سلسلے میں ایک مروّج خیال تو یہ ہے کہ آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں! دوسری طرف ایمرسن کا قول ہے کہ تخلیق میں ایک فیصد INSPIRATION اور ۹۹٪ فیصد PERSPIRATION ہوتی ہے۔ PERSPIRATION کا تعلق شعور کے ساتھ ہے۔ میرے خیال میں تخلیق نہ تو مکمل طور پر لاشعور کی تخلیق ہے اور نہ محض شعور کی بلکہ وہ تو جھٹپٹے کے عالم میں وجود میں آتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں اسلوب میں آپ کی ارادی کاوش کا بھی ایک حد تک دخل ہوتا ہے مگر اس کا غالب حصہ INSPIRATION ہی سے مستنیر ہوتا ہے۔

ناصر عباس نیر: کیا اسلوب بھی اظہارِ ذات کو مکمل صورت دینے میں کوئی مدد کرتا ہے؟

وزیر آغا: اسلوب آپ کا دستخط ہے۔ آپ کی دو شخصیتیں ہیں، ایک ظاہری جس کا تعلق معاشرے کے ساتھ

ہے، دوسری داخلی شخصیت ہے، جس کا ایک اپنا منفرد لہجہ، ایک اپنی آواز ہے۔ جب کوئی ادیب لکھتا ہے تو لازم ہے کہ اس کا یہ داخلی لہجہ لفظوں میں منتقل ہو کر اس کے اسلوب میں بھی انفرادیت پیدا کرنے کا باعث بنے۔

ناصر عباس نیر: اگر اسلوب اظہارِ ذات کی ایک صورت ہے اور آپ تخلیقی عمل کو ایک بے ارادہ کارروائی قرار دیتے ہیں تو کیا اسلوب کے اجزائے ترکیبی بھی اسی "نامعلوم" سے برآمد ہوتے ہیں جہاں سے تخلیق کار کی تخلیقات کا مواد آتا ہے؟

وزیر آغا: علامہ اقبال نے یہ نکتہ سامنے لانے کی کوشش کی تھی کہ لفظ اور خیال بیک وقت وارد ہوتے ہیں۔ ایک رویہ یہ بھی ہے کہ ذہن میں خیال آتا ہے پھر اسے لفظوں کا لباس پہنایا جاتا ہے۔ FORM اور CONTENT کی یہ بحث بہت پرانی ہے۔ میں سمجھتا ہوں اقبال کا نظریہ بالکل صحیح ہے کہ خیال اور لفظ بیک وقت آتے ہیں ان کا آپس میں تعلق روح اور جسم کا سا ہے، لباس اور بدن کا نہیں۔ جب آپ کی ذات کی لطیف ترین کروٹیں اپنا اظہار چاہتی ہیں تو لفظوں کی صورت میں ڈھلے بغیر ایسا کرنا ممکن نہیں۔ یہ میں ادب کی بات کر رہا ہوں مگر لفظ کوئی چھاگل نہیں ہے جس میں ذات اپنا معنی انڈیل دیتی ہے بلکہ لفظ کے ذریعے وہ خود کو پہچانتی ہے۔ لفظ میں ڈھلنے سے پہلے ادیب کی اپنی ذات ایک پگھلی ہوئی شے تھی۔ لفظ میں ڈھلنے پر ہی اس کی معنیاتی سطح ابھر کر سامنے آئی۔ لہٰذا الفاظ خیال کی پہچان ہیں۔ خیال تو روح کی طرح لطیف ہے، اسے بدن ملے گا تو اس کی شناخت ہوگی ورنہ نہیں! خیال کو سُر، رنگ، سنگ یا لفظ —— یہ سب ایک وجود مہیا کرتے ہیں۔ حد یہ ہے کہ تخلیق کار کا کسی شے کو CONCIEVE کرنا بجائے خود خیال اور لفظ کے باہمی ارتباط ہی سے عبارت ہے۔

ناصر عباس نیر: ڈاکٹر صاحب، آپ کے اسلوب میں تمثیلی انداز کی کارفرمائی بھی ملتی ہے۔ تنقید میں تمثیلی انداز بالعموم مسائل پیدا کرتا ہے کہ تنقید ایک تجزیاتی اور تشریحی عمل ہے اور منطقی طور پر صاف، سادہ پیرایۂ اظہار چاہتا ہے، آپ ان مسائل سے کیوں کر عہدہ برآ ہوئے؟

وزیر آغا: دیکھیے دو باتیں ہیں۔ ایک تو وہ اسلوب ہے جس میں قدم قدم پر استعارے، تشبیہیں اور تمثیلیں ملتی ہیں۔ اسے میں نے آرائشی اسلوب کہا ہے اور میں اس کے حق میں نہیں ہوں کیوں کہ تنقید میں تجزیاتی اور تحلیلی انداز بہت اہم ہے البتہ کہیں کہیں جہاں آپ بات کو پوری طرح خود سمجھنا اور دوسروں کو سمجھانا چاہیں تو تمثیل کا آ جانا بہت آسانی پیدا کرتا ہے۔ میں نے بہت سی گتھیاں تمثیل کی مدد سے سلجھائیں مثلاً علامت کا مسئلہ تھا۔ علامت پورے طور پر میری گرفت میں نہیں آ رہی تھی۔ پھر ایک تمثیل ذہن سے برآمد ہوئی، بات آئینہ ہوگئی۔ میں نے دو تین جگہوں پر اس کا ذکر بھی کیا ہے۔ تمثیل کچھ یوں ہے کہ رات کا وقت ہے، ایک کھمبے پر بلب روشن ہے، آپ اگر اس کھمبے کی

طرف بڑھتے ہیں تو آپ کا سایہ آپ کے پیچھے پیچھے آئے گا اور بتدریج قد میں چھوٹا ہوتا جائے گا، آپ جب کھمبے کے نیچے پہنچیں گے تو شاید آپ کے قدموں میں غائب ہو جائے گا، اس کے بعد جب آپ آگے چلیں گے تو یہی سایہ آپ کے قدموں سے نکل کر اب آپ کے آگے آگے چلنے لگے گا اور بتدریج قد میں بڑا ہوتا جائے گا حتیٰ کہ رات کے دھندلکوں سے جا ٹکرائے گا۔ یہی حال علامت کا ہے۔ جب تک معنی لفظ سے بندھا ایک غلام کی طرح پیچھے پیچھے چلتا رہا، اس کی حیثیت ایک نشان SIGN کی سی رہی، پھر جب لفظ نامعلوم کی طرف بڑھنے لگا تو اس کا معنی دلیر ہو گیا اور لفظ کو عبور کر کے قد میں بڑا ہونے لگا، اس کے اندر امکانات پیدا ہو گئے۔ متعین معنی کے ساتھ اَن گنت نئے معانی ابھر آئے تا آنکہ وہ اس مقام پر آ گیا جس کے آگے رات کی تاریکی تھی۔ علامت کی کارکردگی اس رات کی سرحد تک ہے، اس کے بعد وہ ختم ہو کر تاریکی میں ضم ہو جاتی ہے۔ لہٰذا علامت اور نشان میں فرق ہے، علامت میں امکانات ہیں، معانی کی فراوانی ہے جب کہ نشان محض ایک متعین معنی کا حامل ہوتا ہے۔ آپ دیکھیں کہ ایک تمثیل نے کس آسانی کے ساتھ ساری بات سمجھا دی۔

ناصر عباس نیر: ڈاکٹر صاحب! ایک عہد کے اسالیبِ فکر و احساس مختلف ہوتے ہیں، اسی طرح اس عہد کی تخلیقات و نگارشات کے اسالیب ایک خاص اور الگ پہچان رکھتے ہیں۔ کیا اسالیب کی تبدیلی تہذیبی تبدیلیوں سے وابستہ ہے یا کوئی نابغہ GENIUS اسالیب کی تبدیلی کا محرک ہوتا ہے کیوں کہ آپ حیاتیات کے نظریاتِ ارتقا میں سے ڈی وریز کے ــــــ MUTATION والے نظریے سے اتفاق کرتے ہیں۔

وزیر آغا: اچھا سوال ہے آپ کا ــــــ میں یہاں زمین پر ہوں۔ ایک پورا ماحول میرے اردگرد ہے ــــــ مجھے پانچ حسیات ملی ہیں، یہ وہ پانچ دروازے ہیں جن سے میں پورے ماحول سے اثرات قبول کر رہا ہوں۔ سن رہا ہوں، چکھ رہا ہوں، دیکھ رہا ہوں، سونگھ رہا ہوں، مس کر رہا ہوں وغیرہ ــــــ ماحول کے اندر جو تبدیلیاں ہوں گی، ظاہر ہے میں ان سے اثرات قبول کروں گا۔ اب آپ دیکھیں آج سے سو برس پہلے زندگی میں ٹھہراؤ تھا۔ آوازیں کم تھیں اور ایک بات کو سورنگ سے بیان کرنے کے لیے فرصت بھی تھی۔ اب تحرک زیادہ ہے، آوازیں بلند آہنگ ہو گئی ہیں۔ آپ کو یہ فرق پرانی اور نئی اردو فلموں میں نظر آ سکتا ہے۔ نئی جنریشن جب پرانی فلموں کو دیکھتی ہے تو کہتی ہے TOO SLOW! TOO SLOW! اب زمانہ ایکشن فلموں کا ہے ویسے بھی ہوائی جہازوں، راکٹوں، بموں اور تیز رفتار گاڑیوں کی وجہ سے ہر طرف افراتفری مچی ہوئی ہے جیسے شہد کے چھتے کو چھیڑ دیا گیا ہو۔ یہ کیفیت پورے معاشرے کے اندر ہے۔ آج کے فرد نے آواز کی اس بلند آہنگی اور رفتار کی تیزی

سے اثرات قبول کیے ہیں اور اسی حوالے سے جدید دور کے ادیب کے اسلوب میں تناؤ اور تیزی پیدا ہوگئی ہے۔ کبھی آپ کو مغربی فلموں کے سکرپٹ پڑھنے کا اتفاق ہو تو آپ دیکھیں گے کہ ان میں بہت کم الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔ ہمارے ہاں ابھی تک آغا حشریت موجود ہے۔ اداکار سٹیج پر کھڑا ہو کر لوگوں کی طرف منھ کر کے لمبے لمبے مکالمے پڑھتا ہے۔ حالاں کہ جب آپ بول رہے ہوتے ہیں تو گفتگو میں آپ کا پورا جسم شریک ہوتا ہے۔ آپ کی آنکھیں بول رہی ہوتی ہیں، ہاتھ بول رہے ہوتے ہیں، لفظ ٹوٹ ٹوٹ جاتے ہیں، ضروری نہیں کہ فقرہ بھی مکمل کیا جائے۔ مغربی ڈراموں میں یہ بات دیکھنے میں آئی ہے کہ بہت تھوڑے مکالمے ہوتے ہیں۔ اداکاری زیادہ ہوتی ہے۔ ہمارے ہاں ابھی پرانی روایت موجود ہے ـــــــ تاہم دھیرے دھیرے ماحول کا اثر بڑھ رہا ہے اور گفتار میں کفایتِ لفظی اور تیزی کا احساس ہو رہا ہے، سو ماحول کی تبدیلی افراد ہی نہیں پورے معاشرے کی اجتماعی روح کو متاثر کرتی ہے۔ اسی لیے ہر عہد کا اسلوب، سابقہ عہد کے اسلوب سے مختلف ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہم رومانیت اور علامت نگاری کی تحریکوں کا ذکر نہ کرتے۔ اس سب کے باوجود ادیب کی انفرادیت اس بات کی متقاضی ہے کہ وہ اپنے لہجے اور اپنے اسلوب میں بات کرے۔ وہ اپنے عہد کے اسلوب سے ہم رشتہ تو ہو مگر اپنی ذات کی انفرادیت سے دست کش نہ ہو۔ نابغہ کا امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ اپنے زمانے کے اسلوب سے ہم رشتہ تو ہوتا ہے مگر اپنی بے پناہ انفرادیت کے باعث ایک نیا لہجہ اختیار کرتا ہے جو آنے والے زمانے میں ''مثالی'' قرار پاتا ہے۔ اکثر اس کی تقلید بھی ہوتی ہے مگر یہ مقلدین کے حق میں زہرِ قاتل ثابت ہوتا ہے۔ نابغہ کا اسلوب بیک وقت ایک حسین ترین یافت بھی ہے اور آنے والے زمانے کے راستے کا پتھر بھی، کیوں کہ جب تک نیا زمانہ اسے عبور نہ کرے گا، وہ اپنی انفرادیت کا اظہار نہیں کر پائے گا یعنی اپنا اسلوب اور اپنا لہجہ پیدا نہیں کر سکے گا۔

غلام جیلانی اصغر: ''تخلیقی عمل'' کا دوسرا حصہ جو فنونِ لطیفہ سے متعلق ہے، بہت اہم ہے۔ کیوں کہ اس میں ان اصولوں کا اطلاق کیا گیا ہے جن کا پہلے حصّے میں تفصیلی ذکر ہے۔ آپ نے آہنگ کو تخلیقی محرکات میں سب سے اہم قرار دیا ہے۔ میرے نزدیک آہنگ کا تعلق فن کے MECHANICS سے ہے نہ کہ اس کی روح سے۔ مثلاً شعر میں RHYTHM موسیقی کی لَے کو برقرار رکھتا ہے اس کا تعلق فکری یا مصنوعی ڈھانچہ سے نہیں ہوتا۔ اسی طرح مصوری میں RHYTHM کا تعلق COMPOSITION اور رنگوں کے امتزاج سے ہوتا ہے، تصویر کے اس خیال سے نہیں ہوتا جو تصویر کو زندۂ جاوید بناتا ہے۔ اس ضمن میں مَیں آپ کی وضاحت کا ممنون ہوگا۔

وزیر آغا: جیلانی صاحب! میں نے اپنی اس کتاب میں آہنگ کی کارکردگی کے دو پہلوؤں کو منظرِ عام پر لانے

کی کوشش کی ہے۔ایک تو یہ کہ آہنگ نہ صرف فن کار کی تخلیقی حِس کو مہمیز لگا تا ہے بلکہ تخلیق کے راستے میں آئی ہوئی رُکاوٹ یا مزاحمت کو ختم بھی کر دیتا ہے۔دوسرا یہ کہ یہی آہنگ تخلیق میں پوری طرح جذب بھی ہو جاتا ہے۔قصّہ یہ ہے کہ ہر تخلیق کار اپنی ہی تخلیق کے راستے کا ایک سنگِ گراں بھی ہے۔یعنی اس کی زندگی کی تکرار اور بوجھ نے فن کے ان سوتوں سے اس کا رشتہ مقطع کر رکھا ہوتا ہے جو سائیکی کے بطون میں موجود ہوتے ہیں۔آہنگ کا کام یہ ہے کہ وہ اپنی طلسمی تکرار یا تال سے فن کار اور اس کے باطن کے درمیان نمودار ہونے والی رُکاوٹ کو دور کر کے فن کار کو تخلیقی سطح پر فعال بنا دیتا ہے۔چنانچہ اسی لیے شاعری میں شعری آہنگ ناگزیر ہے کہ اس کے بغیر شاعر اپنی ذات سے متعارف ہو ہی نہیں سکتا۔''نثری نظم'' بھی اسی لیے شاعری کے دائرے میں نہیں آتی کہ اسے کہتے ہوئے شعری آہنگ سے منقطع ہونے کے باعث خود شاعر اپنے باطن سے متعارف نہیں ہو پاتا۔
دوسری طرف جب شاعر کو شعری آہنگ اپنی گرفت میں لے لیتا ہے تو رُکاوٹیں از خود دور ہونے لگتی ہیں اور تخلیق کار کی غواصی کے امکانات روشن ہو جاتے ہیں۔
آہنگ کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ وہ خیال، امیج، رنگ، سُر یا بدن کو ایک ''صوتی ترتیب'' مہیا کر دیتا ہے جس طرح ہیئت یا فارم خارجی بھی ہوتی ہے اور داخلی بھی، اسی طرح آہنگ کا خارجی روپ ایک مخصوص تال یا دھڑکن کے تابع ہے جب کہ اس کا داخلی روپ ترتیب اور توازن سے مملو ہے۔جب تک کوئی خیال یا امیج آہنگ کے اس داخلی روپ کو خود میں نہ سموئے فنونِ لطیفہ کے دائرے میں نہیں آسکتا۔

ناصر عباس نیر: ڈاکٹر صاحب، کہا گیا ہے کہ نثر میں بھی ایک داخلی آہنگ ہوتا ہے؟

وزیر آغا: بالکل ہوتا ہے مگر یہ نثری آہنگ ہے، شعری آہنگ نہیں۔ ویسے تو تمام کائنات میں آہنگ موجود ہے۔ہماری گفتگو میں بھی ایک آہنگ ہے ــــــ آپ جب نپے تُلے قدموں سے چلتے ہیں تو یہ چلنا نثر کے آہنگ میں ہوتا ہے مگر جب آپ رقص کرتے ہوئے، تھرکتے ہوئے، قوسیں بناتے ہوئے چلتے ہیں تو یہ شاعری کا انداز ہے۔ میں سمجھتا ہوں سارے کا سارا فن ایک قسم کا رقص ہے۔موسیقی میں دیکھیں کہ اس میں سُر چکر سا لگا کر دوبارہ وہیں آجاتے ہیں جہاں سے وہ چلے تھے۔وہی قوس کا سا انداز! اسی طرح جسمانی اور افلاطونی ــــــ (Platonic) محبت کے فرق پر غور کریں۔جسمانی محبت میں محبوب کا حصول اہم ہوتا ہے جب کہ Platonic محبت محبوب کے گرد پروانہ وار گھومنے کا نام ہے۔تمام فنون ایک مرکزی نقطے کے گرد گردش کرتے ہیں اس سے جذب کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ایک بہت لطیف نکتہ آپ کو بتاتا ہوں، مولانا رومؒ کے رقاص دائرے میں گھومتے ہوئے جذب کی کیفیت میں ڈوب جاتے تھے۔ مذاہب میں دائرے میں گھومنے کی یہ کیفیت طواف کی

صورت اختیار کر لیتی ہے۔طواف دراصل روحانی جذب کے لیے راستہ ہموار کرتا ہے۔دائروں اور قوسوں میں گھومنے کا انداز شاعری کا ہے اور مستقیم انداز میں چلنا نثر کا ہے۔جو فرق قوس اور لکیر میں ہے وہی فرق نظم اور نثر میں ہے۔

حسن رضوی: آپ ایک عرصہ سے ادبی مجلّہ ''اوراق'' ایڈٹ کر رہے ہیں۔یہ فرمائیے کہ ہمارے ادبی رجحانات کیا ہیں؟ کیا ہم تخلیق کیے گئے ادب کو عالمی معیار پر رکھ سکتے ہیں؟

وزیر آغا: پہلے میں آپ کے سوال کے دوسرے حصّے کا جواب دیتا ہوں۔قصّہ یہ ہے کہ پچھلی نصف صدی کے دوران ہمارے ہاں افسانہ،نظم اور انشائیہ کے تحت جو تخلیقات پیش ہوئی ہیں اُن میں سے بعض کا معیار اتنا بلند ہے کہ ہم انھیں بآسانی عالمی معیار کی حامل تخلیقات قرار دے سکتے ہیں۔ایسی تخلیقات کو انگریزی اور دیگر یورپی زبانوں میں منتقل کر کے باہر بھیجنا چاہیے تاکہ وہاں کے لوگ اُردو زبان اور اس کے ادب سے متعارف ہو سکیں۔میں اس سلسلے میں اکادمی ادبیاتِ پاکستان کو متعدد بار یہ مشورہ دے چکا ہوں کہ وہ ایک پینل مقرر کر کے تخلیقات کا انتخاب کرائیں اور پھر انھیں انگریزی میں منتقل کر کے کتابی صورت میں باہر بھجوائیں۔تاحال اس مشورہ پر کوئی عمل نہیں ہوا،کم از کم میری معلومات کی حد تک! جہاں تک آپ کے سوال کے پہلے حصّہ کا تعلق ہے تو گزارش ہے کہ ہمارے ہاں اکثر ادبی رجحانات تو وہی ہیں جو مغرب میں اُبھرے ہیں،گو یہ بھی حقیقت ہے کہ ہمیں ان کی خبر دو دہائیاں گزرنے کے بعد ہی ہوتی ہے مثلاً 'موجودیت' یا 'ساختیات' یا پس ساختیاب کے مباحث وغیرہ۔بعض رجحانات ہمارے مخصوص سیاسی اور سماجی مسائل کے زائیدہ ہیں۔مثلاً ثقافت کو موضوع بنانے کا رجحان یا کومٹ منٹ کا مسئلہ یا اصنافِ ادب کے مزاج کو دریافت کرنے کا رجحان؛اسلوب کے ضمن میں جرنلزم کی طرف رجحان نے ادبی اسلوب کو فائدہ بھی پہنچایا ہے اور نقصان بھی۔فائدہ یہ کہ ادبی اسلوب اپنے آرائشی اور فرمائشی انداز کو تج کر تفاعلی ہو رہا ہے اور نقصان یوں کہ صحافتی رویے نے ادبی اسلوب کی FORE-GROUNDING کے اس تصور کو ثانوی حیثیت دے دی ہے جسے روسی ہیئت پسندوں کے مکتب نے اس قدر اہمیت دی تھی اور جو ادبی اسلوب میں ادبیت کو برقرار رکھنے پر زور دیتا تھا۔اصنافِ ادب میں سفرنامہ نگاری،انشائیہ نگاری، ماہیا اور ہائیکو لکھنے کا رجحان خاصہ عام ہوا ہے۔بالخصوص انٹرویو لینے اور دینے کا رجحان تو اب اِس قدر عام ہو گیا ہے کہ انٹرویو والوں نے مستند اور غیر مستند ادیب کے فرق کو بھی نظر انداز کر دیا ہے۔مثلاً اگر کوئی معمولی سا ادیب بھی بھارت جائے یا بھارت سے آئے تو اس کا انٹرویو دینے کا حق تسلیم کر لیا جاتا ہے اور پھر اس کے منھ سے اپنے دوستوں اور دشمنوں کے بارے میں اچھے یا بُرے کلمات اگلوا کر اُن کی تشہیر کی جاتی ہے۔اس کے ساتھ اگر اپنی تصویر چھپوانے اور اپنے نجی کوائف لوگوں تک

پہنچانے کا میلان بھی منسلک کر دیا جائے تو پھر میں کہوں گا کہ خود نمائشی کا رجحان ہمارے ادب میں اب ایک مستقل حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ دوسری طرف علوم سے آشنا ہونے کا رجحان ایک مثبت رویہ ہے۔ پوری دنیا میں معلومات کا دھماکہ ہوا ہے اور ہمارے ادبا نے بھی اس سے اپنے دامن کو بھرا ہے۔ چنانچہ اردو ادب میں بھی بیسویں صدی سے ہم آہنگ ہونے کا رجحان خاصا توانا ہو رہا ہے۔

تسلیم احمد: کچھ عرصہ سے یہ کہا جا رہا ہے کہ ادیب کا اس کے قاری سے رشتہ ٹوٹ چکا ہے۔ لہٰذا اب ادیب خود ہی اپنی تخلیق کا خالق بھی، نقاد بھی ہے اور پبلسٹی مینیجر بھی! کیا آپ کے خیال میں یہ بات درست ہے؟ اگر درست ہے تو اس کی وجوہ کیا ہیں؟ اور کس طرح ادبی تخلیق اور اس کے قاری میں دوبارہ رابطے کی صورت پیدا ہو سکتی ہے؟

وزیر آغا: پاکستان بننے کے فوراً بعد محمد حسن عسکری نے ادب میں جمود کا نعرہ لگایا تھا۔ آج اس نعرے کو کم و بیش چالیس برس گزر چکے ہیں اور اس دوران میں اردو غزل، نظم، افسانہ، انشائیہ، سفرنامہ اور آپ بیتی میں جو پیش رفت ہوئی ہے اور تعداد اور معیار ہر دو اعتبار سے تخلیق کے اعلیٰ نمونے سامنے آئے ہیں، انھیں دیکھتے ہوئے محمد حسن عسکری کا نعرہ محض چونکانے کے ایک دردناک اقدام کے سوا اور کچھ نظر نہیں آتا۔ تاہم میرا خیال ہے کہ اس معاملے میں حسن عسکری کی چھٹی حس یقیناً بیدار تھی جس نے ادبی افق کی گدلاہٹ کو دیکھ لیا تھا، گو اس کی نوعیت ان پر منکشف نہ ہو سکی تھی۔ چنانچہ یہ کہنے کے بجائے کہ ادب اور اس کے قاری کا رشتہ ٹوٹنے لگا ہے، عسکری صاحب نے یہ کہنا شروع کیا کہ ادب پر جمود طاری ہو گیا ہے۔ مگر شکست و ریخت کی ابھی یہ ابتدا تھی۔ ادب کا قاری جو ادب کے مطالعہ کو روحانی کیف کی تحصیل کا ذریعہ سمجھتا تھا، اب دولت کمانے کی بیماری میں پاگل پن کی حد تک مبتلا ہو گیا تھا اور رات بھر میں امیر کبیر بن جانے کے خواب دیکھنے لگا تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ زندگی میں تیز رفتاری آ گئی تھی۔ قاری کنج تنہائی میں بیٹھ کر مطالعہ کرنے کی بجائے سینما کی سکرین، ریڈیو کی آواز اور اخبار کے کالم کی ورق گردانی سے لطف اندوز ہونے لگا تھا۔ گویا جمالیاتی حظ کی تحصیل کے مقابلے میں تفریح حاصل کرنے کا میلان بڑھ رہا تھا جو اس اعصابی تشنج کو رفع کرنے کا آسان ترین نسخہ تھا جسے حصولِ دولت کی مجنونانہ تگ و دو نے پیدا کر دیا تھا۔

تسلیم احمد: آپ کے خیال میں ادب اور قاری کے رشتے کو کس طرح بحال کیا جا سکتا ہے؟

وزیر آغا: اس کے لیے باقاعدہ منصوبہ بندی کی ضرورت ہے جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے کہ سلیبس میں جدید ادب کے نمونے بالافراط شامل ہونے چاہئیں اور اس ضمن میں بڑی احتیاط سے کام لینا چاہیے۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ جدید ادب کا جو آٹے میں نمک کے برابر انتخاب ہوتا ہے اس میں بھی ڈنڈی مار

دی جاتی ہے۔ جدید ادب سے دلچسپی اسی صورت میں پیدا ہوسکتی ہے کہ اس کے بہترین نمونے سلیبس میں شامل ہوں۔ اس سلسلہ میں میری تجویز یہ بھی ہے کہ جدید ادب کا ایک الگ پرچہ ہونا چاہیے جو ۱۹۳۰ سے ۱۹۸۰ تک کے اُردو ادب پر محیط ہو۔ اس پرچہ کو پڑھانے کے لیے اساتذہ کے انتخاب میں بھی احتیاط برتنے کی ضرورت ہے تاکہ طلبہ تک اچھے ذوقِ نظر کی ترسیل ہوسکے۔ اس ضمن میں اگر یونیورسٹیوں کے باہر سے جدید ادب کے ماہرین بلکہ جدید ادب کے نمائندہ تخلیق کاروں کو توسیعی لکچروں کے لیے یونیورسٹیوں میں بلایا جائے تو اِس کے اچھے نتائج مرتب ہوں گے۔ ادب اور اس کے قاری کے رشتے کو GRASS ROOTS کی سطح پر بحال کرنے ہی سے بات بنے گی اور یہ کام کالجوں اور یونیورسٹیوں ہی میں ہوسکتا ہے جو اصلاً نئی نسل کی ''نرسریاں'' ہیں۔

کتاب کے قارئین میں اضافے کے لیے نیشنل بک کونسل نے جو منصوبہ بنایا ہے وہ بھی قابلِ قدر ہے۔ یعنی آپ دس روپے دے کر کلب کے ممبر بن سکتے ہیں اور پھر سال بھر میں ایک ہزار روپے تک کی کتب آدھی قیمت پر خرید سکتے ہیں۔ لیکن ایک تو یہ منصوبہ صرف چند بڑے بڑے شہروں تک محدود ہے۔ دوسرے افراطِ زر کے اِس زمانے میں ایک ہزار کی رقم میں صرف چند کتابیں ہی خریدی جاسکتی ہیں۔ تیسرے یہ منصوبہ کتب کی حد تک ہے، اس میں ادبی رسائل شامل نہیں ہیں۔ آخری یہ کہ یہ منصوبہ ہر قسم کی کتابوں پر محیط ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ وسیع بنیادوں پر ادبی کتب اور ادبی رسائل پر محیط ایک الگ منصوبہ بنایا جائے تاکہ ادب کے قارئین کا ایک پورا حلقہ وجود میں آسکے۔

انور سدید: آغا صاحب! اب آپ سے آخری سوال کرتا ہوں۔ یہ بتایئے کہ زندگی کا تجربہ آپ کو کیسا لگا؟

وزیر آغا: بہت مناسب سوال ہے۔ خاص طور پر اس لیے کہ اب میں ساٹھویں برس میں داخل ہوگیا ہوں اور غیر جذباتی انداز میں اس سوال کا جواب دے سکتا ہوں ـــــ بات یہ ہے کہ زندگی ایک بے حد نادر و نایاب تجربے کا نام ہے بشرطیکہ آپ اپنی اوّلیں حیرت کو برقرار رکھ سکیں۔ اکثر لوگ اپنی زندگی کی کوری زمین پر پنجرے کے شیر کی طرح دس مربع گز کے اندر اندر ہی چلتے رہتے ہیں۔ چنانچہ ان کی زندگیوں سے حیرت کا عنصر بالکل منہا ہوجاتا ہے۔ میں نے اپنی زندگی کی دلچسپیوں کو محدود نہیں ہونے دیا۔ التزام کے ساتھ انگریزی فلم دیکھتا ہوں۔ ٹیلی وژن کے اچھے پروگرام بھی دیکھ لیتا ہوں۔ مجھے بیشتر کھیلوں سے بے حد دلچسپی ہے۔ کرکٹ، ہاکی، ٹینس، فٹ بال، حتیٰ کہ سکواش تک میں میری دلچسپی بہت زیادہ ہے اور میں کھیلوں پر ٹیلی وژن یا ریڈیو سے ٹیلی کاسٹ یا نشر ہونے والے قریب قریب ہر پروگرام کو دیکھنے کی کوشش کرتا ہوں بلکہ جمعہ کے روز کشتیوں کے مقابلے بھی

دیکھ لیتا ہوں۔ ایک زمانے میں مجھے شکار کا بھی بہت شوق رہا اور فلائنگ شاٹس میں تو میں نے خاص مہارت حاصل کر لی تھی۔ مگر پھر پرندے مجھے اتنے خوب صورت اور معصوم دِکھائی دینے لگے کہ میرے لیے اُنھیں بندوق کا نشانہ بنانا ممکن ہی نہ رہا۔ زراعت میں میری دلچسپی اس لیے بھی ہے کہ وہاں سے مجھے رزق ملتا ہے اور اس لیے بھی کہ میں اس کی وساطت سے فطرت کو بہت قریب سے محسوس کرتا ہوں۔ علم و ادب کے سلسلے میں بھی میری دلچسپیاں محدود نہیں تھیں۔ میں نے ادب کے علاوہ بہت سے علوم مثلاً علم الحیات، نفسیات، علم الانسان، طبیعیات، معاشیات، تاریخ اور فلسفہ وغیرہ کا ساری عمر مطالعہ کیا۔ بالخصوص فلکیات سے میری دلچسپی بہت زیادہ رہی ہے، شاید اس لیے کہ فلکیات کے مطالعے سے حیرت بڑھتی ہے۔ جب مجھے فلکیات کے نئے سے نئے انکشافات کا علم حاصل ہوتا ہے تو پوری کائنات ایک ایسے تناظر میں دِکھائی دینے لگتی ہے جو پہلے مجھے کبھی نظر نہیں آیا تھا۔ میرا خیال ہے کہ اگر انسان متجسس رہے تو پھر عالمِ حیرت کی کوئی حد نہیں ہے۔ اس کائنات کو شاید ہی انسان کبھی پوری طرح سے سمجھ سکے اور یہ اچھی بات ہے کیوں کہ نقاب اندر نقاب اس 'حقیقت' کا جب بھی کوئی نقاب اٹھتا ہے تو انسان کو وہ حیرت ارزانی ہوتی ہے جس کا کوئی مول نہیں ہے۔ جیسے جیسے میں عمر کے فاصلے طے کر رہا ہوں عالم حیرت میں مسلسل اضافہ ہو رہا ہے۔ جس روز مجھ سے حیرت چھن گئی، زندگی میں میری دلچسپی باقی نہیں رہے گی۔

رعنا اقبال: آپ اپنی زندگی کے کس دور سے سب سے زیادہ مطمئن ہیں؟

وزیر آغا: یہ بہت ہی مشکل سوال پوچھا ہے آپ نے۔ خیر، مطمئن تو انسان کبھی رہتا ہی نہیں ہے اور نہ وہ رہ سکتا ہے۔ جس دن وہ مطمئن ہو گیا اس دن اس کی موت واقع ہو گئی۔ لیکن یہ ہے کہ ایک vision یا ایک افق ہمہ وقت آپ کے سامنے موجود رہتا ہے اور آپ اس تک پہنچنا چاہتے ہیں۔ جب قریب پہنچتے ہیں تو وہ اور دور چلا جاتا ہے۔ اور یہ بڑی اچھی بات ہے کہ وہ پیچھے ہٹ جائے کیوں کہ منزل کی جستجو ہی انسان کو آگے بڑھاتی ہے اگر انسان منزل پر پہنچ جائے تو پھر سارا کھیل ختم ہو جاتا ہے۔ ساری جستجو ہی ختم ہو جاتی ہے۔ اس اعتبار سے میں اس آخری دور سے زیادہ مطمئن ہوں جس میں پر اسراریت کا احساس روز بروز زیادہ گہرا ہو رہا ہے۔

رعنا اقبال: ساری دنیا آپ کی تحریریں پڑھتی ہے اور آپ لوگوں میں بڑے مقبول ہیں آپ یہ فرمائیے کہ آپ کی بیگم صاحبہ بھی آپ کی تحریریں پڑھتی ہیں یا نہیں اور ان کی رائے آپ کی تحریروں کے متعلق کیا ہے؟

وزیر آغا: اچھا سوال ہے۔ آپ تو جانتی ہیں کہ میں نے اپنی سوانح خود لکھی ہے۔ جب یہ کتاب چھپی تو میں نے بیگم کو پڑھنے کے لیے دی۔ ساتھ ہی یہ بھی کہا کہ پڑھ کر رائے ضرور دو۔ تقریباً ایک سال اسے فرصت ہی نہ ملی کتاب کو چھونے کی۔ پھر میں نے کہا کہ اس میں تمھاری کہانی میں نے بڑی تفصیل

سے لکھی ہے تم پڑھوگی تو ضرور لطف اندوز ہوگی۔ پھر میں نے کچھ دن بعد پوچھا تو اس نے بتایا کہ پہلے ساٹھ ستر صفحے اس نے پڑھ لیے ہیں تو اس طرح آٹھ یا دس سال میں وہ پوری کتاب پڑھ لے گی اور رائے بھی دے گی تو میں آپ کو ضرور بتا دوں گا۔۔۔۔۔۔ (قہقہہ)

حوالہ جات:


۱) ایک انٹرویو، افضال ملک، ’ہماری زبان، دہلی، ۱۹۸۶
۲) مصاحبہ، انور سدید، ماہ نامہ ’اسلوب‘ ۱۹۸۳
۳) ڈاکٹر وزیر آغا سے ایک مکالمہ، ذوالفقار احسن، ’اسالیب‘ ۲۰۱۱
۴) ایک ریڈیائی انٹرویو، انور سدید، فیصل آباد ۱۹۸۳
۵) وزیر آغا سے چند باتیں، سحر صدیقی، شام کا سورج ۱۹۷۹
۶) ریڈیو سے ایک انٹرویو، بلراج کومل، آل انڈیا ریڈیو، دہلی، ۱۹۸۸
۷) وزیر آغا سے کچھ باتیں، حسن رضوی، جنگ لاہور ۱۹۹۱
۸) مصاحبہ، ناصر عباس نیر، کتاب نما ۱۹۹۰
۹) وزیر آغا سے ایک انٹرویو، مناظر عاشق ہرگانوی، توازن، مالیگاؤں ۱۹۸۶
۱۰) وزیر آغا سے ایک ملاقات، زاہد عباس، مساوات، لاہور ۱۹۹۱
۱۱) ایک گفتگو، غلام جیلانی اصغر، سرگودھا ۱۹۷۹
۱۲) ایک ادبی مکالمہ، کرامت بخاری، مشرق، لاہور ۱۹۹۱
۱۳) بات چیت، مناظر عاشق ہرگانوی، دریافت، ۱۹۹۱
۱۴) وزیر آغا سے ایک مکالمہ، فخر الدین بلے، آواز جرس ۱۹۹۱
۱۵) ”راوی“ کے لیے ایک انٹرویو، عبدالحمید بھٹہ، محسن عزیز، مکالمات مرتب انور سدید
۱۶) روبرو، چند باتیں وزیر آغا کے ساتھ، شناور اسحاق، کاغذی پیرہن، ۲۰۰۵
۱۷) ڈاکٹر وزیر آغا سے انٹرویو، زاہد حسین چغتائی، رشید نثار، نوائے وقت میگزین، ۱۹۸۷
۱۸) وزیر آغا سے ایک ملاقات، رعنا اقبال، کراچی ۱۹۸۷
۱۹) چند سوال، تسلیم احمد تصور، مشرق، لاہور، ۱۹۹۱