JADEED URDU SHAIRI PER WAJOODIAT KE ASRAAT

Thesis submitted to the University of Hyderabad in partial fulfilment of the requirement for the award of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

BY

JAVEED RASOOL SHEIKH

Reg. No. 19HUPH05

UNDER THE SUPERVISION OF

Dr MD ZAHIDUL HAQUE

DEPARTMENT OF URDU

SCHOOL OF HUMANITIES

UNIVERSITY OF HYDERABAD,HYDERABAD TELANGANA

500046

2023

جدید اردو شاعری پر وجودیت کے اثرات

مقالہ برائے

ڈاکٹر آف فلاسفی

مقالہ نگار

جاوید رسول شیخ

رجسٹریشن نمبر:19HUPH05

نگراں

ڈاکٹرمحمد زاہدالحق

شعبۂ اردو

اسکول آف ہیومینٹیز

یونی ورسٹی آف حیدرآباد،حیدرآباد، تلنگانہ

500046

2023

Department of Urdu,School of Humanities,
University of Hyderabad,Hyderabad-500046

DECLARATION

I JAVEED RASOOL SHEIKH hereby declare that this thesis entitled **"JADEED URDU SHAIRI PER WAJOODIAT KE ASRAAT"**submitted by me under the guidance and supervision of **Dr MD ZAHIDUL HAQUE**, is a bonafide research work which is also free from plagiarism .I also declare that it has not been submitted previously in part or full to this university or any other institutions for award of any degree or diploma. I hereby agree that my thesis can be deposited in shodganga/INFLIBNET.

Date:

Signature of the Student
Name: **JAVEED RASOOL SAEIKH**
Regd. No: **19HUPH05**

<u>CERTIFICATE</u>

This is to certify that the thesis entitled **"JADEED URDU SHAIRI PER WAJOODIAT KE ASRAAT"** submitted by **JAVEED RASOOL SHEIKH** bearing registration number **19HUPH05** in partial fulfilment of the requirement for the award of degree of **Doctor of Philosophy** is a bonafide work carried out by him under my supervision and guidance.

This thesis is free from plagiarism and has not been submitted previously in part or full to this university or any other university or institution for the award of any degree or diploma. Part of this thesis has been:

A. Published in the following publications

1. **SHAZ TAMKANAT KI NAZUK KHAYALI KA ROMANAWI SACH "DAST-E-FARHAD KE HAWALA SE"** **(**The Sabras Urdu Monthly,organ of IDARA-E-ADABIYAT-E-URDU Hyd) Vol.8/Issue Aug.2023 (UGC care listed /issn no-2278-6902)
2. **NAIE SHAIRI KA PESH RO: NASIR KAZMI** (Quarterly HINDUSTANI ZABAN MOMBAI) Issue:4, Oct. To Dec. 2021(issn.no.0378-3928)

B. Presented in the following International/national seminars

1. Two days national seminar on **"URDU TRANSLATION IN MODERN ERA: SIGNIFICANCE, PROBLEMS AND PROSPECTS"** held on 06th and 07th Mar. 2023. I presented a paper entitled as

"ASRE HAZIR MEIN URDU TARAJIM: EHMIYAT, MASAEL AUR EMKANAAT" organised by DEPARTMENT OF URDU UNIVERSITY OF HYDERABAD.

2. Three days International seminar on **"HINDI-URDU ZABAN-O-ADAB TEHQEEQ KE IMKANAAT AUR MASEEL.**I presented the paper entitled **"HINDUSTANI JAMIAAT MAIN URDU TEHQEEQ KI MOUJOODAH SOORAT-E-HAAL: CHAND INKISHAFAAT"** held on 11th to 13th Oct. 2021 at Hindustani Zabaanu Ka Markaz, JNU New Delhi

Further the student has done his course work under registration number 19HUPH05 at university of Hyderabad with the details mentioned bellow.

COURSE NO	TITLE OF THE COURSE	CREDITS	RESULTS
UR701	RESEARCH METHODOLOGY	4	PASS
UR702	PRACTICAL CRITICISM	4	PASS
UR721	TEXTUAL CRITICISM	4	PASS

Signature of the Supervisor

Countersignature

Head of the Department

Dean

School of Humanities

[illegible]

ماہنامہ

سب رس

حیدرآباد

جلد: ۸۵ شمارہ: ۸ ماہ: اگست سال: ۲۰۲۳ء

ISSN-2278-6902

مجلس ادارت

☆ سرپرست: [illegible]

☆ صدر: [illegible]

☆ معتمد: پروفیسر ایس۔اے۔شکور

مجلس مشاورت

☆ [illegible] ☆ [illegible]

☆ [illegible] ☆ [illegible]

☆ [illegible]

مدیر

پروفیسر ایس۔اے۔شکور

زرِ سالانہ

قیمت: [illegible]

☆ ہندوستان: 400 روپے ☆ کتب خانوں سے: 500 روپے

☆ پاکستان، بنگلہ دیش: 600 روپے ☆ [illegible] 20 امریکی ڈالر

[illegible]

[illegible] 8400153316 / 8040303546

[illegible] 500 052. انڈیا

Email: [illegible]@yahoo.in

چیک یا ڈرافٹ: "THE SABRAS MONTHLY" [illegible]

NEFT/RTGS: Account No. [illegible] IFSC: [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

اس شمارے میں

اداریہ		
	پروفیسر ایس۔اے۔شکور	5
تذکرہ		
میر کی مثنویاں	ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور	6-10
مضامین		
میر جگ شہید بحیثیت شاعر	پروفیسر شاہد نوخیز اعظمی	11-15
"غالب کی فکری وابستگیاں" ایک مطالعہ	ڈاکٹر محی الدین حبیبی	16-19
خلیل مامون کی تنقیدی بصیرتیں	پروفیسر صغیر افراہیم	20-25
[illegible]	ڈاکٹر سیدہ عصمت جہاں	26-30
عنبر بہرائچی کی شاعری میں ہندوستانی عناصر	ڈاکٹر مطیع اللہ	31-35
علم عروض۔ تعریف و مختصر تاریخ	محمد احمد [illegible]	36-40
جموں و کشمیر میں اردو افسانے کی سمت و رفتار	میر [illegible]	41-47
[illegible] کے حوالے سے	جاوید رسول	48-51
ہندوستان کا قدیم نظام تعلیم مسلم عہد حکومت سے سرسید تحریک تک		52-59
محمد علوی ایک بے باک اور بے پرواہ شاعر	مجیب عالم	60-63
مابعد جدیدیت اور اردو افسانے کی نئی تخلیقی فضا	پیرزادہ محمد زاہد	64-71
شاعری		
صلاح الدین نیر، مسیح اللہ مسیح، ڈاکٹر [illegible]	ڈاکٹر عادل حیات، مدثر [illegible]	72-74
افسانے		
رنگوں کے رنگ	[illegible]	75-76
[illegible]	[illegible]	77-79
رشوت	احمد ریاض	80-81

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

سہ ماہی رسالہ

ہندُستانی زبان

Listed in UGC-CARE List

RNI No. MAHURD/2015/66804

ISSN 0378-3928

سال : ۷ اکتوبر۔دسمبر ۲۰۲۱ء شمارہ : ۴

پبلشر

فیروزاین پچ

(ٹرسٹی واعزازی سکریٹری ہندستانی پرچار سبھا)

مُدیراعلیٰ

سنجیونگم

نائب مدیر

ڈاکٹرشیخ احراراحمد

قیمت:

-/70روپے فی شمارہ

سالانہ:-/250روپے

بیرون ملک-/700روپے فی شمارہ

بیرونِ ملک سالانہ:-/2500روپے

(دوسال سے زائد کا زرِسالانہ قبول نہیں کیا جائے گا)

منی آرڈر/چیک

'Hindustani Prachar Sabha'

کے نام سے بھجوائیں۔

ہماری بات	اداریہ	۴
سبھا کی سرگرمیاں	ادارہ	۵
قلم کار متوجہ ہوں	ادارہ	۷
مضامین:		
علامہ اقبال کے کردار کے چند پہلو	ڈاکٹررؤف خیر	۸
شہریار کی شاعری میں سورج کا تصور	ڈاکٹر آفتاب عالم نجمی	۱۵
تانیثیت کے جدید رجحانات،عورت مرد کے مساوات....	ڈاکٹر سیدہ نسیم سلطانہ	۱۹
تاریخی ناول نگاری کی روایت،منظروپس منظر:ایک جائزہ	ڈاکٹرحسینہ خانم	۲۴
طنزومزاح کا چارمینار:ڈاکٹرمجتبیٰ حسین	ڈاکٹرسید سمیع الدین	۳۲
اسلوب احمد انصاری کی اقبال تنقید:ایک جائزہ	ڈاکٹرنذرانہ شفیع	۳۶
نئی شاعری کا پیش رو:ناصر کاظمی	جاوید رسول	۴۲
مولانا اسیدالحق قادری بدایونی کی علمی وادبی خدمات	محمد انور محمد اختر	۵۱
صنفی امتیازات اور ہماری سمجھ	شفیق احمد	۵۷
مولانا ابوالکلام آزاد کا ''تصورمتحدہ قومیت'' اور اس کی...	فیضان احمد	۶۱
افسانے:		
سگ گزیدہ	سلیم سرفراز	۶۸
بے قصور	الفت فاطمہ	۷۴
نظم: پشیمانی	ڈاکٹرسوہاس پیڈنیکر	۷۸
غزلیں:		
غزلیں	ڈاکٹرنذیر فتح پوری	۷۹
غزلیں	مسلم نواز	۸۰
غزلیں	ڈاکٹرعلی عباس امید	۸۱
غزلیں	گلشن رائے کنول	۸۲

پرنٹرو پبلشر جناب فیروزاین پچ،مالک ہندستانی پرچار سبھا نے سنجیونگم کے زیرِ ادارت فارچون پرنٹ 'این' بائنڈ پرائیویٹ لمیٹڈ، ۲۳۵، ۲۱۳، ۲۱۲، ۲۱۱ پرگتی انڈسٹریل، اسٹیٹ، این، ایم، جوشی مارگ، (ڈیلائل روڈ)، لوور پریل (مشرق) ممبئی۔۴۰۰۰۱۱، سے چھپوا کر ہندستانی پرچار سبھا، مہاتما گاندھی میموریل بلڈنگ، ۷/ نیتاجی سبھاش روڈ ممبئی۔۴۰۰۰۰۲ سے شائع کیا۔''ہندستانی زبان'' میں شائع شدہ مضامین میں جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے وہ متعلقہ مصنف کے ہیں۔ان سے ایڈیٹر یا پبلشر کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔''ہندستانی زبان'' میں شائع شدہ مضامین کے استعمال کے لیے مصنف اور پبلشر سے اجازت لینی ضروری ہے۔'ہندستانی زبان' سے متعلق تنازعہ امور میں سماعت کا حق صرف عدالت عالیہ ممبئی کو ہوگا۔

مہاتما گاندھی میموریل ریسرچ سینٹر، مہاتما گاندھی میموریل بلڈنگ، 7 رنیتاجی سبھاش روڈ، چرنی روڈ ممبئی۔۴۰۰۰۰۲، فون: 22812871، فیکس: 22810126

E-mail : hindustanizabanurdu@gmail.com, www.hpsmumbai.org

Scanned with OKEN Scanner

UNIVERSITY OF HYDERABAD

DEPARTMENT OF URDU

School of Humanities

with the financial assistance of IoE

प्रतिष्ठित संस्थान
INSTITUTION OF EMINENCE

Two-day National Seminar on

" Urdu Translation in Modern Era: Significance, Problems and Prospects"

6^{th} & 7^{th} March 2023.

CERTIFICATE

This is to certify that Dr./ Mr./ Ms. JAVEED RASOOL SHEIKH .... *of*

.... *has presided/ attended as resource person/ participated/ presented a paper titled* ASR-E HAZIR MEIN URDU TARAJIM : EHMIYAT, MASAEL AUR EMKANAAT ....

in Tow-day National Seminar on **Urdu Translation in Modern Era: Significance, Problems and Prospects** *held on* 6^{th} & 7^{th} *March 2023.*

Dr. Mohd. Kashif	**Dr. Nishath Ahmed**	**Dr. A.R. Manzar**	**Prof. Syed Fazlullah**	**Prof. Habeeb Nisar**
Convener of the Seminar	Joint Convener	Joint Convener	Patron of the Seminar	Head
Dept. of Urdu,	Dept. of Urdu,	Dept. of Urdu	Dept. of Urdu	Dept. of Urdu
University of Hyderabad	University of Hyderabad	University of Hyderabad	University of Hyderabad	University of Hyderabad

Scanned with OKEN Scanner

भारतीय भाषा केंद्र, भाषा साहित्य एवं संस्कृति अध्ययन संस्थान
जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय, नई दिल्ली
ہندستانی زبانوں کا مرکز، جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی

JNU/URD/2021/12

तीन दिवसीय अंतरराष्ट्रीय ऑनलाइन संगोष्ठी
سہ روزہ عالمی آن لائن کانفرنس

ہندی-اردو زبان و ادب تحقیق کے امکانات اور مسائل

11-13 اکتوبر 2021

Certificate

تصدیق کی جاتی ہے کہ جاوید رسول، یونیورسٹی آف حیدرآباد نے اس سیمینار میں شرکت کی اور اپنا مقالہ بعنوان ''ہندستانی جامعات میں اردو تحقیق کی موجودہ صورت حال؛ چند انکشافات'' پیش کیا۔

پروفیسر اوم پرکاش سنگھ چیئرمین ہندستانی زبانوں کا مرکز	ڈاکٹر راجیش پاسوان ہندستانی زبانوں کا مرکز، جواہر لعل نہرو یونیورسٹی	پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین ہندستانی زبانوں کا مرکز، جواہر لعل نہرو یونیورسٹی

Scanned with OKEN Scanner

فہرست

پیش لفظ	3
باب اول: وجودیت ایک تعارف	**6**
(1) موضوعیت اور صداقت	9
(2) احساس خلا	10
(3) حقیقی اور غیر حقیقی وجود	12
(4) وجودی بحران	14
(الف) اجنبیت/ مغائرت	15
(ب) کرب/فکر وتردد /اکتاہٹ	15 -18
(5) آزادی اور انفرادیت	19
(6) تصور موت اور دہشت	22
(7) زمانیت	24
(8) لغویت اور مہملیت	25
(9) مذہبی اور دہری وجودیت	27
(10) مذہبی وجودیت اور تصوف	30
حواشی	36
باب دوم: وجودیت اور نئی تخلیقیت	**39**
(1) وجودی تحلیل نفسی اور نئی تخلیقیت	45
(2) شخصی اظہار اور نئی علامت نگاری	53
(الف) نئی علامت نگاری	57
(4) نیا شعری اظہار اور ابلاغ کا مسئلہ	77
حواشی	88

باب سوم: جدید اردو شاعری پر وجودیت کے اثرات **90**

(جدید غزل کے حوالے سے)

(1) ناصر کاظمی کی ناسٹلجیا کا وجودی پس منظر 91

(2) زیب غوری: احساس کی نارسائی سے آرزوئے موت تک 101

(3) پرکاش فکری کی شاعری اور وجودی بوریت کے مثبت نتائج 110

(4) راجندر منچندا بانی: انحراف سے مغائرت تک 116

(5) ظفر اقبال کی نئی شعری لسانیات کا وجودی عکس 127

(6) شکیب جلالی: لایعنیت کے ادراک سے تکمیل حیات تک 137

(7) عادل منصوری کے شعری اظہار میں امیجری اور لذتیت کا وجودی قصہ 147

(8) ندا فاضلی: زندگی کے وجودی سچ کا نکتہ داں 157

حواشی 166

باب چہارم: جدید اردو شاعری پر وجودیت کے اثرات **176**

(جدید نظم کے حوالے سے)

(1) میراجی کی تخلیقیت کے وجودی مظاہر 177

(2) منیب الرحمٰن کی نظمیں؛ جدید حسیت اور وجودی عناصر کی مرقع سازی 187

(3) محمد علوی کی نظموں میں تشکیکیت اور لامذہبیت کا وجودی پس منظر 192

(4) عمیق حنفی کی نظمیں: نئی زندگی اور نئے کلچر کا سچا بیانیہ 198

(5) بلراج کومل کی نظموں میں جدید انسان کی آئرنی 203

(6) قاضی سلیم کی نظمیں اور تنہائی کی شعریات 209

(7) وحید اختر کی نظموں میں "تلاش معنی" کا وجودی پس منظر 215

(8) کمار پاشی کی نظموں میں "سمندر" ایک وجودی علامت کا تجزیہ 223

حواشی 228

ماحصل 231

کتابیات 235

پیش لفظ

اردو میں جدیدیت اور اس کی فلسفیانہ اساس پر کافی کام ہو چکا ہے، بلکہ جدید شاعری پر وجودیت کے اثرات کے حوالے سے بھی ہندو پاک میں اچھے خاصے مقالے لکھے گئے ہیں۔ پھر ایک ہی موضوع پر دوبارہ لکھنا، ظاہر ہے تکرار کا موجب بن سکتا تھا۔ چناں چہ اسی پس و پیش میں مبتلا ہو کر مجھے اپنے عنوان پر غور کرنا پڑا۔ تقاضا یہی تھا کہ میں کچھ نیا کروں، جو کہ اس وقت کافی چیلنجنگ تھا مگر میری خوش قسمتی تھی کہ مجھے وجودی افکار سے پہلے جدید شعرا کے کئی انتخابات پڑھنے کو ملے جس سے فائدہ یہ ہوا کہ جدیدیت کی مرکزی حسیت کے ان نمائندہ شعرا کا انتخاب کرنے میں آسانی پیدا ہوئی جن کی شاعری ہیت، اسلوب اور موضوع تینوں سطح پر وجودیت سے آہنگ تھی۔ یوں میں نے ایک خاکہ تیار کیا اور کام پہ لگ گیا۔ کوشش یہی تھی کہ تجزیاتی طریقۂ کار کے ذریعے نتائج اخذ کیے جائیں۔

مقالے کے مشمولات کی بات کی جائے تو پہلا باب وجودیت کا ایک مختصر سا تعارف ہے جس میں وجودیت کی مبادیات کو آسان تر لفظوں میں بیان کرنا مقصود رہا ہے، بالخصوص ان عناصر کو جو آگے چل کر تجزیاتی عمل میں معاون ثابت ہوئے۔ مقالے کا دوسرا باب وجودیت اور نئی تخلیقیت کے عنوان سے ہے۔ اس میں وجودی تحلیل نفسی کے آئینے میں جدید شاعری کے تخلیقی عمل کا تجزیہ کیا گیا ہے اور شخصی اظہار اور نئی علامت نگاری کی ضرورت کو وجودی دائرہ کار میں سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

مقالے کا تیسرا باب جدید غزل کے حوالے سے ہے۔ اس میں کُل آٹھ منتخب جدید شعرا کی غزلوں کا وجودی تجزیہ کیا گیا ہے۔ اسی طرح مقالے کے چوتھے باب میں بھی آٹھ منتخب جدید شعرا کی نظموں کا وجودی تجزیہ کیا گیا ہے۔ چوں کہ یہ دونوں ابواب میرے مقالے کے مرکزی ابواب ہیں اس لیے کوشش یہی رہی ہے کہ ہر شاعر کی شاعری کا مطالعہ کر کے اس میں کسی غالب وجودی رجحان یا عنصر کو موضوع بنا کر تجزیہ کیا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ مقالے میں شامل ہر شاعر کے وجودی انفراد کو ایک عنوان کے تحت سامنے لایا گیا ہے۔

مجھے یاد ہے کہ ایم اے سے پہلے اردو ادب کے بارے میں میری معلومات چند شعرا کے ناموں تک محدود تھیں۔ یہ تو ایم اے کے بعد ہوا کہ میں نے ادبی تنقید اور فلسفے میں دلچسپی ظاہر کی۔ دوستوں کو جو چیز خشک معلوم ہوتی تھی میں اسی میں لطف محسوس کرتا تھا۔ اس طرح وجودیت اور جدیدیت سے بھی میری واقفیت ہوئی اور میں نے یہ طے کر لیا کہ یا تو مابعد جدید تھیوری پہ کام کروں گا یا پھر وجودیت اور جدیدیت پر۔ خیر! تھیوری کو چھوڑ کر، میں وجودیت کے بارے میں اتنا تو جانتا تھا کہ یہی جدید ادب کو سمجھنے میں بنیادی ٹول کا کام کرے گی۔ لیکن اس کے لیے شاعری اور فکشن میں سے

کسی ایک کا انتخاب کرنا تھا جو کہ ایک دشوار گزار عمل تھا۔تاہم مطالعے کے دوران مجھے جدید فکشن سے زیادہ جدید شاعری میں وجودی عناصر نظر آئے ،اس لیے میں نے جدید شاعری ہی کا انتخاب کیا۔

ظاہر ہے فلسفۂ وجودیت کئی معنوں میں جدید شاعری کی مرکزی حسیت کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتا ہے۔مثلاً وجودیت بنیادی طور پر انسانی فطرت کی انکاری ہے۔اس کے مطابق انسانی زندگی ایک بے معنی حقیقت ہے جو ہمیشہ انسان سے تقاضا کرتی ہے کہ وہ ذاتی عمل سے اپنی زندگی کو کوئی معنی عطا کرے۔گویا انسان وہ انفرادی وجود ہے جو ساری عمر معنی کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے،حالاں کہ اسے یہ یقین پیدا کرنے میں ایک عمر لگ جاتی ہے کہ اس کی تمام تر کوششیں لاحاصل ہیں۔دراصل مستقبل کا ادراک ہی انسان میں نیستی کے احساس کو جنم دیتا ہے اور وہ خود کو تنہا اور بے بس محسوس کرنے لگتا ہے۔شکستگیٔ خواب،تنہائی، اجنبیت، بوریت، غیریت، احساس نیستی اور زندگی کی بے معنویت جدید شاعری کے انھی بنیادی موضوعات میں سے ہیں جن کی صحیح تفہیم صرف اور صرف وجودی افکار کے ذریعے ہی ممکن ہوسکتی ہے۔

یہ موضوع میرے لیے کافی مشکل تھا،اس لیے بھی کہ بیچ میں میرے ذہنی حالات کچھ ناسازگار رہے۔ڈپریشن اور اس نوعیت کی مزید کیفیات کا میرے ذہن و دل پر کافی برا اثر پڑا،لیکن ان مشکل اوقات میں تیمور نے مجھے سنبھالا دیا۔اس سے یاری ایک علمی اور روحانی تعلق ہے جس کا کوئی بدل نہیں۔

ریسرچ کے تیسرے سال میں داخل ہوتے ہی مجھے دو نئے دوست ملے۔عاصم بدر اور عبدالعزیز۔ہم نے رات کو ہی لکھنے پڑھنے اور ٹہلنے کے لیے مختص کر رکھا تھا۔چائے کا وقفہ ہماری علمی و ادبی گفتگو کا سبب بن جاتا تھا جب کہ نئی پرانی غزلیں ذہنی آسودگی بہم پہنچاتی تھیں۔واقعی کیا خوبصورت سفر رہا ان دونوں کے ساتھ۔دونوں نے مواد کی فراہمی میں بھی میری مدد کی ہے۔شکریہ چوں کہ ہمارے دستورِ دوستی میں شامل نہیں اس لیے انھیں بس یاد کرتا ہوں۔

مجھے یاد پڑتا ہے کہ ریسرچ کے آخری سال صیام کے دنوں سڑک حادثے کا شکار ہو کر جب میں زندہ رہنے کی امید لگ بھگ چھوڑ چکا تھا اور مستقبل کسی دھند لکے کے مانند میری نظروں میں پھر رہا تھا۔ایسے میں مجھے میرے کشمیری بھائیوں بالخصوص مختار احمد، عبد الرزاق، سبزار احمد، گلزار مدنی، اشفاق بھائی، شاہ غفور، دانش احمد، عابد، فیصل اور ماما (سلطان) نے تقریباً نئی زندگی دی۔ مجھے یقین ہے کہ یہ جو میں ابھی زندہ ہوں،ان سبھی بھائیوں کا اس میں کوئی نہ کوئی حصہ ضرور ہے۔

میں اپنے گرو ڈاکٹر زاہد الحق صاحب کا نام اکیلے نہیں لینا چاہتا،اس لیے کہ وہ کبھی اکیلے تھے ہی نہیں۔ بلکہ یہ

ایک تثلیث تھی جسے قائم رکھنے کا مرکزی سہارا میرے گرو تھے۔ عاصم بدر، احمد رئیس اور میں ______ کبھی سوچتا ہوں کہ عموماً ایک نگراں اپنے ریسرچ اسکالر کے لیے کیا کرسکتا ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہ اسے لکھنے پڑھنے کی آزادی دے سکتا ہے یا اگر ممکن ہو تو اس کی غیر موجودگی میں اس کے کاغذات پر دستخط بھی کرسکتا ہے۔ لیکن کیا کوئی نگراں اس حد تک بھی جاسکتا ہے کہ آپ کے ساتھ اٹھنا بیٹھنا پسند کرے، آپ حادثے کا شکار ہوں تو آپ کی صحت یابی کے لیے ڈاکٹروں سے الجھ پڑے، آپ کی خبر گیری کے لیے ہوسٹل آکر آپ کی ہر ضرورت کا خیال رکھے۔ یہ سننے میں کسے میرا وہم نہیں لگے گا، لیکن یہی سچ ہے۔ میرے گرو نے ایک دوست کی طرح میرا خیال رکھا ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو شاید یہ مقالہ اس خوش اسلوبی سے تکمیل کو نہ پہنچ پاتا۔ میں ان کا شکریہ ادا کرنے کے بجائے اللہ سے دعا کرتا ہوں کہ زندگی میں پھر سے ان کے ساتھ اٹھنا بیٹھنا نصیب ہو۔

زیرِ نظر مقالے کی کمپوزنگ میں ڈاکٹر محمد یونس ٹھوکر کی معاونت رہی ہے جن کا شکریہ ادا کرنا میں اخلاقی فرض سمجھتا ہوں۔ ساتھ ہی مختار احمد کا بھی کہ اس بندے کے مجھ پر احسان بہت ہیں۔ میں بیمار تھا تو ماں کی طرح میرا خیال رکھا، گھر لوٹا تو فیلوشپ سے لے کر تحقیقی ضرورت کا ہر وہ کام انجام دیا جس سے مجھے لکھنے پڑھنے میں آسانی ہوئی۔ میں واقعی اس کا احسان مند ہوں۔

آخر میں شعبۂ اردو، حیدرآباد یونی ورسٹی کے تدریسی اور غیر تدریسی عملے کا شکریہ ادا کرتا ہوں جنھوں نے کسی نہ کسی طرح سے اس تحقیقی کام کو تکمیل تک پہنچانے میں میری مدد ضرور کی ہے۔ ساتھ ہی یونی ورسٹی آف حیدرآباد کی انتظامیہ اور طلبا کا بھی شکریہ ادا کرنا واجب سمجھتا ہوں کہ تقریباً ڈھائی ہزار کلومیٹر دور کشمیر کی وادی سے آئے ہوئے اس طالب علم کو کبھی دوری کا احساس تک نہیں ہونے دیا، واقعی دکن دلوں کا مسکن ہے۔

جاوید رسول
پی ایچ ڈی، ریسرچ اسکالر
شعبۂ اردو، یونی ورسٹی آف حیدرآباد

(باب اوّل)

وجودیت ایک تعارف

بیسویں صدی کے نصف آخر تک دنیا کا نظام فکر عقلیت پسندوں سے متاثر تھا، جو انسانی زندگی سے وابستہ ہر حقیقت کی آگہی اور تفہیم کے لیے محض عقل کی کارفرمائی کو حتمی جانتے تھے۔ لیکن قطعی معروضی مقدمات پر استوار اس نظام فکر نے انسان زندگی میں جذبات و احساسات کے عمل دخل کو غیر اہم قرار دے کر اسے Objectify کرنے کی کوشش کی۔ دوسرے لفظوں میں کہیں تو یہ دراصل اپنے وسیع تر معنوں میں فلسفہ کو صرف منہاجات METHODOLOGY تک محدود رکھنے کا عمل تھا۔ لیکن بیسویں صدی میں عالمی جنگوں اور میکانکی کلچر نے جس آسانی سے زندگی کی معنویت پر حملہ بولا، اس کے نتیجے میں ایک عظیم وجودی بحران نے ساری انسانیت کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ ایسے میں 'وجودیت' کے نام سے یورپ سے ایک نئی فلسفیانہ تحریک کا آغاز ہوا جس کے بعض اہم بنیاد گزاروں نے ادب کے ذریعے اپنے مقدمات کی صراحت کی۔ اس تحریک کا بنیادی مقصد دراصل عقل سے پیشتر انسانی وجود کو مسلم جاننا تھا۔ ان کا یہ ماننا تھا کہ مجرد مابعد الطبیعاتی نظام فکر زندگی کی طرف نامناسب اور منفی رویہ ہے جو زندگی کے حقیقی مسائل کے حل میں کبھی معاون نہیں ہوسکتا۔ بلکہ یہ خودکشی کے مترادف ہے جو دراصل وجود کے دکھ درد اور کرب والم سے ایک طرح کا فرار ہے۔ مثلاً اگر انسان درد و الم میں گرفتار ہے تو اسے چاہیے کہ عمل و انتخاب کے ذریعے اس کی شدت کو کم کرنے کی کوشش کرے، یہ نہیں کہ وہ قیاس آرائی شروع کردے کہ کائنات کا خالق کون ہے؟ اور دنیا کا جوہر کیا ہے؟ یہ دنیا کب بنی ہے اور کب مٹے گی؟ وغیرہ وغیرہ۔ بلکہ اس طرح کی عقلی قیاس آرائیوں کے ذریعے وجود کے مسائل حل نہیں کیے جاسکتے، کیوں کہ انسانی وجود ایک غیر مجرد حقیقت ہے جب کہ عقل مجرد سے بحث کرتی ہے۔ یہی وجہ رہی کہ معروضی اور عینی فلسفے کے خلاف کئی دانشوروں نے سخت ردعمل ظاہر کیا جن کے تحت بعد میں کئی مستقل مکاتب فکر وجود میں آئے، انھی میں سے ایک نام کرکیگارڈ بھی تھا جس نے وجودیت کی بنیاد رکھی۔ اس نے ہیگل کی مطلق عقلیت ABSOLUTE RATIONALISM کے علی الرّغم انسان کے داخلی تجربے اور اس کی صداقت پر زور دیا۔ ساتھ ہی اس نے تجرباتی عقل جو سائنسی منہاج کی اساس ہے، پر بھی کڑی تنقید کی اور بتایا کہ انسانی وجود محض اس طرح عقل سے عبارت نہیں بلکہ وہ داخلی عناصر و محرکات جو غیر عقلی سمجھے جاتے ہیں، بحران کے وقت انسان کے آزادانہ انتخاب پر زیادہ اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس نے ڈیکارٹ کے تصور "ثنویت" (میں سوچتا ہوں اسی لیے میں ہوں) کو ایک ہی معنی کی تکرار TAUTOLOGY قرار دے کر اس پر بھی سخت تنقید کی اور وجود کی اوّلیت پر اصرار کیا۔ اس کے مطابق وجود کا پہلے ہونا ضروری ہے، وجود ہمیشہ فکر سے پہلے آتا ہے

اس لیے کہ فکر سے پہلے سوچنے والے کا ہونا ضروری ہے۔ جبکہ جوہر کا تقدم انسان کی حرکیت یا انفعالیت کو جامد بنا دیتا ہے اور انسان محض ایک شئی بن کر رہ جاتا ہے۔ جبکہ کرکیگارڈ کے وجودی نقطۂ نگاہ سے دیکھیں تو انسان ایک متحرک وجود ہے کوئی بنی بنائی چیز نہیں۔ اس کے نزدیک سچائی معروضی نہیں بلکہ موضوعی SUBJECTIVE ہوتی ہے جو وجود کی اولیت کا اثبات کرتی ہے۔ بقول سارتر:

"وجود کو جوہر پر مقدم قرار دینے سے ہمارا مطلب کیا ہے؟ ہمارا مطلب یہ ہے کہ انسان وجود پہلے رکھتا ہے، اپنے آپ کا سامنا کرتا ہے، دنیا میں ابھرتا ہے، اس کے بعد ہی اپنے تصور کی تشکیل کرتا ہے۔ وجودیوں کے نزدیک انسان کی تعریف اس لیے محال ہے کہ ابتدا میں وہ کچھ بھی نہیں ہوتا بعد ازاں وہ وہی کچھ ہوتا ہے جو خود کو بناتا ہے۔ انسانی فطرت نام کی کسی شئے کا وجود نہیں۔ انسان تو بس ہے۔ وہ محض وہی کچھ نہیں جو خود کو سمجھتا ہے بلکہ وہ کچھ بھی ہے جو ارادہ کرتا ہے۔۔۔ مختصر یہ کہ انسان صرف وہی کچھ ہے کچھ کہ وہ اپنے آپ کو بناتا ہے 1"

وجودی فلسفہ ان تمام فکری اور عملی نظاموں کے خلاف جنگ ہے جو کسی جبریت DETERMINISM یا کمٹمنٹ COMMITMENT کے تحت انسان کو غلامی کی زنجیروں میں جکڑ لیتے ہیں۔ بقول وحید اختر:

"پہلی اور دوسری عالمی جنگ کے دوران ایک نیا فلسفیانہ طرزِ فکر مغرب میں مقبول ہوا جس نے موجودہ دور میں انسانی وجود کے موقف، اس کی تاریخیت، تخلیقیت، آزادی اور معنویت پر زور دیا۔ اس فلسفے کا نام ہے وجودیت (Existentialism)۔ اس فلسفے نے بیسویں صدی میں جب کہ فلسفہ صرف منہاجات (Methodologies) کا نام بن گیا تھا، وجودیات (Ontology) کو اپنی اساس بنایا اور ایک ایسا تصورِ حیات و کائنات پیش کیا جس کا محور فرد بشر ہے۔ انسان کے وجود کی انفرادیت پر اصرار وقت کا تقاضہ تھا اور ہے اس لیے کہ صنعتی اور سرمایہ داری نظام کے ساتھ جو بیوروکریسی اور ٹیکنوکریسی فروغ پاتی رہی تھی اس نے نشاۃ الثانیہ کے تصور انسانیت کو ختم کر کے فرد کو ایک بڑی مشین کا پرزہ بنا دیا تھا۔ جس کے نتیجے میں اسے سرمایہ دارانہ استحصال اور بعد میں چل کر اشتراکی نظاموں کا غلام سمجھ لیا گیا۔ حقوق بشر کے تمام منشورات اور اعلانات کے باوجود بیسویں صدی سے قبل کبھی انسانی حقوق اور فرد کی آزادی اس طرح پامال نہیں ہوئے تھی جیسی آج ہو رہی ہے۔ یہ متقاضائے وقت تھا کہ

فردِ بشر کی بالذات آزادی اور انتخاب وجود پر زور دیا جائے۔ وجودیت مغرب کی
زخم خوردہ نظام معیشت وعمران اور کشتہ ومجروح انسانیت کی صدائے احتجاج تھی2"

انگریزی لفظ EXISTENCE دراصل لاطینی الفاظ کے مجموعے EX-SISTERE سے بنا ہے جس کے معنی لاشئیت یا عدم NOTHING سے ابھرنے کے ہیں۔ ہائڈیگر نے وجود کے لیے لفظ DA-SEIN کا استعمال کیا، جو TO-BE-HERE یعنی موجود ہونے کے معنوں میں مستعمل ہے جب کہ یاسپرس نے انسانی وجود کو EXISTENZ کہا، یعنی ماورائیت۔ اس کے نزدیک غیر انسانی وجود معروض (Object) ہے جب کہ انسانی وجود سرّ نہاں (Mystery) ہے۔

وجودیت پسند مفکرین انسانی وجود اور دیگر موجودات میں فرق کے قائل ہیں۔ ان کے مطابق انسانی وجود کے علاوہ باقی تمام مظاہر کے وجود میں سکون، ٹھہراو، اور بے شعوری ہے۔ ان میں حرکت، عمل، ارتقا اور احساس کے عناصر نہیں۔ جب کہ انسانی وجود ہر لحہ بننے BECOMING کے عمل سے گزرتا ہے۔ گو کہ دوسری موجودات بھی عدم سے ابھرتی ہیں لیکن انھیں نہ اپنی ذات کا شعور ہے نہ اس فیصلے کا کہ انھیں کیا بننا ہے کیا نہیں۔ وہ ایک مخصوص فطرت پر قائم ہیں۔ انھیں آزادی، احساسات اور جذبات سے کوئی علاقہ نہیں۔ وہ انتخاب، آزادی اور عمل سے عاری ہیں۔ چوں کہ یہ خصوصیات انسان کے سوا کسی اور شئے کو حاصل نہیں، اس لیے وجودیت محض انسانی وجود سے بحث کرتی ہے اور اسی کو حقیقت تسلیم کرتی ہے۔ بقول پروفیسر بختیار حسین صدیقی:

"وجودیت وہ طرز فکر ہے جو انسانی حقیقت کو سمجھنے کے لیے اس کی ترکیب کے ذہنی اور
عقلی پہلوؤں کے بجائے جذبی پہلوؤں پر زیادہ توجہ دیتی ہے۔"3

(1) موضوعیت اور صداقت:

فلسفۂ وجودیت میں شعور ذات یا عرفان وجود ایک ایسا اکتسابی اور ارتقائی عمل ہے جس کی تشکیل وتعمیر اور ساخت وترتیب کا سلسلہ فرد کے ان اولین تجربات وادراکات سے شروع ہوتا ہے جو اس میں انفرادی شخصیت کو بیدار کرتے ہیں۔ سارتر ان تجربات کو نا تکمیلی کے احساس سے تعبیر کرتا ہے۔ اس کے نزدیک فرد کو شعوری سطح پر ایک طرح کی نا تکمیلی کا، ادھورے پن کا، کسی کمی کا اس قدر شدت سے احساس ہوتا ہے کہ وہ غیر شعوری طور پر بھی اس کمی کو محسوس کرنے لگتا ہے۔ یہ دراصل محدود اور لامحدود کے وہ دائرے ہوتے ہیں جن میں پھنس کر فرد کو محسوس ہونے لگتا ہے کہ اس کی صلاحیتیں اور امکانات محدود اور مختصر ہیں وہ اپنی خواہش اور منشا کے مطابق کچھ نہیں کرسکتا۔ وہ ہر قدم پر مجبور و پابند ہے۔ وہ

دوسروں کے سہارے کا محتاج ہے۔ اس کے لیے وہ کبھی خدا کو ذمے دار ٹھہراتا ہے تو کبھی معاشرتی اور اخلاقی اقدار کو کوستا ہے۔ اس احساس محدودیت سے اس میں کرب اور تشویش جیسی کیفیات پیدا ہوتی ہیں۔ محدودیت کے علی الرّغم لامحدودیت کے احساس سے فرد سوچتا ہے کہ اس کے قبضۂ قدرت میں ہر شئے ہے، وہ کچھ بھی کر سکتا ہے۔ اس لیے کہ وہ مجبور و پابند نہیں۔ اس کے لیے امکانات لامحدود اور صلاحیتیں بے پناہ ہیں۔ آزادی اور لامحدودیت کے اسی احساس کے نتیجے میں وہ کچھ ایسے نصب العین اور آئیڈیل بنالیتا ہے جو بیحد دشوار بلکہ ناممکن العمل ہوتے ہیں۔ وہ اپنی صلاحیتوں سے ان کی قوت عمل سے زیادہ امیدیں امیدیں وابستہ کرتا ہے۔ نتیجتاً اسے دکھ اور یاس کے سوا کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ چوں کہ فرد شعوری سطح پر ناکام ہو چکا ہوتا ہے، لہٰذا اس کی تمام ناکام آرزوئیں اور تمنائیں لاشعور میں پناہ لیتی ہیں اور وہ لاشعور میں اس قدر سکڑ جاتا ہے کہ وہ اپنے اردگرد ایک تصوراتی ہالہ تیار کرتا ہے اور اسی کو حقیقت یا صداقت سمجھنے لگتا ہے۔ لیکن چوں کہ فکر و عمل انسانی وجود کے لازمی جز ہیں، لہٰذا وہ تصوراتی حصار زیادہ دیر تک نہیں ٹکتا اور فرد کو عملی سطح پر زندگی کی حقیقتوں کا سامنا کرنا ہی پڑتا ہے۔ نتیجتاً وہ عدم تحفظ کا شکار ہو جاتا ہے، جو اس میں احساس خلا SENSE OF VOID پیدا کرتا ہے۔

(2) احساس خلا:

وجودی نقطۂ نظر سے جب فرد وجودی سطح پر شعور سے کام لیتا ہے تو اسے زندگی کی معنویت، مقصدیت اور نصب العینیت ایک دھوکا اور فریب معلوم ہوتی ہے۔ وہ مستقبل کی بے یقینی، منصوبوں کی ناکامی اور آرزوؤں کی نامرادی کا شعور حاصل کرتا ہے اور اپنے سارے اعمال و حرکات کے پس پردہ بے قدری و بے قیمتی اور لغویت و مہملیت کو کارفرما دیکھتا ہے۔ اس بے معنویت اور لغویت کے احساس سے شعور کی تشکیل ہوتی ہے جس میں نفی کا احساس موجزن ہوتا ہے۔ انسانی وجود تمام تر ایسے ہی اجزا کا مرکب ہے اور انسان خود کو ہمیشہ مہمل و لغو حالات میں گھرا ہوا پاتا ہے۔ لیکن اس کا وجود خارج سے ہم آہنگ ہونے کے باوجود اپنے آپ کو خارج سے ممیّز کرنا ضروری سمجھتا ہے۔ وہ ممکنات کا سامنا کرتا ہے اور خود شناسی و خود احتسابی کے مراحل سے گزر کر وہ اس حقیقت کا ادراک کرتا ہے کہ وہ "یہ" (it) نہیں بلکہ "میں" (I) ہے۔ یوں اس پر یہ واضح ہوتا ہے کہ وہ کسی جماعت کا حصہ نہیں بلکہ اس کا اپنا ایک الگ وجود ہے جسے وہ "میں" کہہ کر پکارتا ہے۔ ایسے میں اس کی موضوعیت اسے کیف آگیں سرشاری بخشتی ہے اور اس میں تیقن کے جذبے کو جلا بخشتی ہے جس کی بنا پر وہ ہستی کے ممکنہ اطوار کی تسخیر کرتا ہے اور وقت سے نبرد آزما رہتا ہے۔ دنیا اور زمانے سے نبرد آزما

ہونے کے لیے وجود کو جس یقین کی ضرورت ہوتی ہے اس کے سوتے خود اس کی موضوعیت سے پھوٹتے ہیں۔ اب جیسا کہ یہ سارے تجربات و ادراکات انسان اپنے باطن میں کرتا ہے اس لیے فرد کی داخلیت یا موضوعیت SUBJECTIVITY کو فلسفۂ وجودیت میں کلیدی اہمیت حاصل ہے۔

زمانہ جدید کی برق رفتاری، سائنسی ایجادات اور مشینی تہذیب کی اچانک یلغار نے انسان کو اپنی روایت سے توڑ کر دور ایسے صحرا میں پھینک دیا جہاں دنیا کی ساری رونقیں موجود تو تھیں مگر ان میں مصنوعی پن کا احساس وجود و موجود میں خلیج پیدا کر رہا تھا۔ سائنس نے انسان کو اپنے آپ سے بیگانہ کر دیا، اب انبوہ میں فرد کی پہچان گم ہوگئی اور فرد کی حیثیت شئے کی ہو کر رہ گئی، ایسی حالت میں جب فرد سوہان روح یا کرب کا شکار ہو جاتا ہے تو وہ ابدی صداقت کو تلاش کرتا ہے۔

صداقت کیا ہے؟ اس سوال کا جواب بہت پہلے کرکیگارڈ نے یہ کہہ کر دیا تھا کہ ''موضوعیت صداقت ہے'' (SUBJECTIVITY IS TRUTH)۔ لیکن اس کے معنی یہ نہیں کہ سچائی صرف موضوعی ہے اور اس میں معروضیت یا آفاقیت کا کوئی عنصر نہیں بلکہ اس کے معنی یہ ہیں کہ سچائی ذات کی گہرائیوں میں پوشیدہ ہے یا وجود کا حقیقی اظہار OPENNESS سچائی ہے اور اگر یہ 'اظہار' حقیقی اور ذات سے وابستہ نہیں تو جھوٹ ہے جب کہ سچائی آزادی ہے جس کی تشریح یوں ہو سکتی ہے کہ حقیقت کی آگہی تجربے کی داخلیت کے مرکز پر ہوتی ہے اور اس طرح کے شخصی اور موضوعی تجربات آدمی کے پورے وجود کو بدل دیتے ہیں۔ یہ محض اسے ذہنی تسکین نہیں بخشتے بلکہ اس میں خیال، احساس اور قوت ارادی کی ہم آہنگی ہوتی ہے۔ اس کے علی الرّغم معروضیت کا اصرار ہے کہ حقیقت کی آگہی ذاتی تسکین کی بنیاد پر نہیں ہونی چاہیے بلکہ اسے کائناتی آگہی اور تسکین کا ذریعہ بننا چاہیے۔ لیکن کرکیگارڈ کی نظر میں یہ طریقہ روحانی خودکشی کے مترادف ہے کیوں کہ حقیقت ذاتی اور شخصی عرفان وآگہی ہے۔ اس لیے اسے فرد کی تسکین وتسلی کا ذریعہ ہونا چاہیے۔ کیوں کہ اسکے نزدیک "......جذبہ......موضوعیت کا انتہائی اظہار ہے"4

سارتر صداقت کو ادراک ذات سے تعبیر کرتا ہے۔ اس کا استدلال ہے کہ جب لاشیئیت اور عدم کے خاتمے کے لیے انسان BEING IN ITSELF اور BEING FOR ITSELF کو پانے کی سعی کرتا ہے تو یہ کوشش خود شکستگی پر ختم ہو جاتی ہے کیوں کہ اشیا کبھی بھی ذات SUBJECT کے برابر نہیں ہو سکتیں۔ لہٰذا انسان لاکھ کوشش کرے وہ عدم یا لاشیئیت سے چھٹکارا نہیں پا سکتا اور نہ اس پر غالب آ سکتا ہے۔ اسے اس ناکامی اور کرب کے احساس و تجربے سے بہ ہر حال گزرنا ہی ہے جس کا احساس دائمی ہے۔ اسے نہ دور کیا جا سکتا ہے نہ ہی اس سے فرار ممکن

ہے، ہاں البتہ اس کا ادراک کیا جاسکتا ہے تا کہ اسکی شدت میں کسی حد تک کمی لائی جا سکے۔ سارتر کے مطابق ذات کا ادراک صرف 'وجود' سے متعلق ہے۔ اس کا حصول معروضیت کے ذریعے نہیں، صرف موضوعیت کے ذریعے ممکن ہے۔ ہائیڈیگر نے BEING IN THE WORLD کا تصور دے کر اس نکتے کی مزید وضاحت کی۔ اس کے مطابق انسان دنیا میں عمل کرتے ہوئے بھی اس سے الگ ہوتا ہے لیکن پھر بھی اس کو ہر وقت یہ خطرہ لاحق رہتا ہے کہ کہیں وہ دنیا کا نہ ہوجائے اور اپنا وجود کھو بیٹھے۔ لیکن یہی بنیادی دہشت تجربۂ ذات کے دروازے کھول دیتی ہے بہ شرطیکہ انسان اس کے سامنے کھڑا ہونے کی ہمت کرے۔ ہائڈ یگر کا ماننا ہے کہ دنیا سے علیٰحدگی میں نہ صرف آدمی کو عدم کا بلکہ اپنے وجود کا بھی تجربہ ہوتا ہے کیوں کہ اس طرح وہ اپنے وجود کی طرف رجوع کرتا ہے لیکن اس کے لیے آدمی میں بے انتہا ہمت اور خود اعتمادی کی ضرورت ہے۔ ساری دنیا کی نفی کر کے اپنی ذات کا ادراک کر لینا ہر کسی کے بس کی بات نہیں۔ اس کے لیے انسان مسلسل جدوجہد کرتا رہتا ہے تب جا کے وہ سچائی کو پالیتا ہے۔ یہ سچائی ادراک ذات ہے اور یہی ادراک ذات ہمیں INAUTHENTIC DASEIN سے چھٹکارا دلاتا ہے۔ لہٰذا جب انسان عدم میں غوطہ زن ہوتا ہے تو اس میں حقیقت کے ادراک کی ہمت پیدا ہوتی ہے۔ انھی تفکرات کے پیش نظر پروفیسر خواجہ غلام صادق لکھتے ہیں:

> ''عدمیت کی جانب میلان کے باوصف وجودیت کا دامن وژن سے بھرپور ہے۔
> جب کوئی وجودی اذیت، کرب، دہشت اور انسانی وجود کی ناگہانیت پر اصرار کرتا
> ہے تو اصل میں وہ ہماری توجہ انسانی صورت حال کی چند ازبس اثر آفریں صداقتوں
> کی جانب منعطف کراتا ہے'' 5

(3) حقیقی اور غیر حقیقی وجود:

یہ مسئلہ اس وقت ابھرتا ہے جب فرد زندگی بسر کرنے کے لیے کوئی ایسا فیصلہ یا انتخاب کرتا ہے جو اس کی طرز زندگی کی شناخت بن جائے۔ حقیقی اور غیر حقیقی وجود کی تعریف اور توضیح مذہبی اور دہری وجودیت پسندوں کے یہاں متفرق ہے۔ کرکیگارڈ جو کہ مذہب پسند تھا اس کے مطابق جب فرد اپنی پچھلی زندگی سے ناامید ہو کر خدا کی طرف رجوع کرتا ہے تو اس کو ایمان کی طاقت حاصل ہوجاتی ہے۔ وہ مثال دے کر سمجھاتا ہے کہ وصال یار کے بعد جو مسرت حاصل ہوتی ہے وہی روحانی انبساط ہے اور یہیں پر احساس ہوتا ہے کہ حقیقی زندگی یہی ہے۔ اسی کو حقیقی وجود

AUTHENTIC EXISTENCE کہتے ہیں۔اس کے برعکس حقیقی اور غیر حقیقی وجود کا مسئلہ دہری وجودیوں کے یہاں زیادہ سنجیدہ طور پر اٹھتا ہے۔ وہ زیادہ تر غیر حقیقی وجود پر بحث کرتے ہیں جس سے کہ حقیقی وجود از خود واضح ہوجاتا ہے۔ ہائڈ یگر کے مطابق غیر حقیقی وجود کی پہلی خصوصیت انفرادیت محض Stark Individuality ہے یعنی یہ احساس کہ انسان دنیا میں پھینک دیا گیا ہے، (THROWNESS) غیر ذی روح اور بے شعور اشیا کی طرح جیسے کرسی، میز، گلاس، پتھر وغیرہ۔ اگر انسان ان بے شعور اور غیر ذی روح اشیا کی طرح بغیر کسی فکر و تردد کے جی رہا ہے تو اس کا وجود غیر حقیقی ہے۔ کیوں کہ اس چیزیت یا شئیت THINGNESS سے فرد چیز کی طرح بن جاتا ہے جو کہ غیر حقیقی وجود کی مثال ہے۔ دوسری اور سب سے اہم خصوصیت ہائڈ یگر DE-HUMANIZATION بتاتا ہے جس کے دو روپ ہیں۔ پہلا روزمرہ پن EVERYDAYNESS ہے یعنی روزمرہ کی زندگی ایک مخصوص معمول کے مطابق بسر ہوتی ہے جو میکانکی طرز زندگی کی طرح تخلیقی عمل کی خصوصیت سے بیگانہ ہے جس میں کوئی نیا پن یا جدت و ندرت نہیں، کوئی انتخاب و آزادی نہیں بلکہ انسان قطعی غیر شخصی سطح پر مشینوں کی طرح جیتا ہے۔ دوسرا روپ MEDIOCRITY یعنی عامیانہ پن ہے۔ اس طرز زندگی میں فرد سماجی روایتوں یا مخصوص اشخاص کے طے کردہ اصولوں کے تحت زندگی بسر کرتا ہے، اسے ہائڈ یگر DASMAN (they) کہتا ہے جو ایک غیر معتبر وجود ہے اس طرز زندگی میں فرد کی ORIGINALITY یعنی انسانی خصائص اور انفرادیت ختم ہوجاتی ہے۔ اس کی ایک مثال اجتماعیت COLLECTIVISM ہے جہاں فرد اپنی تمام تر ذمے داریوں سے بھاگ کر یا انھیں جھٹلا کر بھیڑ میں کھو جاتا ہے۔ جو کہ وجودی نقطۂ نظر سے غیر حقیقی وجود کی مثال ہے۔

گو کہ سارتر کا نظریۂ غیر حقیقی وجود ہائڈ یگر کے نظریے سے قریب تر ہے تاہم سارتر نے بعض وجودیت پسندوں کے علی الرّغم بد اعتقاد BAD FAITH کے آئینے میں غیر حقیقی وجود سے متعلق اپنے افکار پیش کیے ہیں۔

سارتر کے مطابق وجود کے تین پہلو ہیں:

حقیقی وجود BEING FOR ITSELF

غیر حقیقی وجود BEING IN ITSELF

تقلیدی وجود BEING WITH OTHERS

سارتر کے فلسفے کا مطمح نظر "وجود برائے خود Being For Itself ہے جسے وہ حقیقی وجود سے تعبیر کرتا ہے۔ یعنی جب فرد بجائے سکہ بند اصولوں اور آدرشوں کے انفرادی سطح پر اپنے عمل، انتخاب اور آزادی کا

استعمال کر کے اپنی شناخت قائم کرتا ہے تو اس کا ہر عمل تخلیقی ہوتا ہے جو اس میں بننے Becoming کی حالت کو تحرک بخشتا ہے۔ یوں فرد اپنی موضوعیت یا خودی کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ اسی طرز زندگی کو سارتر حقیقی وجود Authentic Existence کہتا ہے۔ لیکن جب فرد Being For Itself سے ہٹ کر شئیت یا اجتماعیت میں چلا جاتا ہے تو وہ غیر حقیقی زندگی گزارنے لگتا ہے۔ شئیت "وجود بذات خود Being In Itself سے عبارت ہے جب کہ اجتماعیت Being With Others سے۔ دونوں ہی کو سارتر غیر حقیقی وجود قرار دیتا ہے۔ اس لیے کہ اس طرح کی طرز زندگی میں انسان شئے کی طرح بن جاتا ہے جس میں شعور ہے نہ قوت ارادی جب کہ اجتماعیت میں وہ سکہ بند اصولوں اور آدرشوں کے تحت زندگی گزارتا ہے جہاں اس کی اپنی کوئی شناخت نہیں ہوتی اور وہ جس یقین کے ساتھ جی رہا ہوتا ہے سارتر اسے بد اعتقادی یا غلط یقینی Baid Faith کہتا ہے۔

ظاہر ہے شخصیت کا انہدام اور روحانی بحران بے لگام صنعتی تہذیب کی پیداوار تھیں۔ اس جدید تہذیب کی نئی شہری زندگی اور سائنسی ٹیکنوکریسی نے انسان سے اس کے تمام تر تخلیقی اور شخصی تصورات نیز احساسات اور اقدار چھین کر اسے جب تنہائی، اجنبیت اور خوف کے جہنم میں دھکیل دیا، وہی لمحہ اس کی شخصیت کی مکمل نفی کا نقطۂ آغاز تھا۔

(4) وجودی انتشار و بحران:

جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ وجودیت پسندوں کے افکار میں انفرادی انسانی وجود (INDIVIDUAL HUMAN) کو ہی مرکزیت حاصل ہے۔ اس لیے کہ وہ سارے مسائل اسی سے وابستہ ہیں جو جدید صنعتی تہذیب، سائنسی ارتقا اور نیوکلیائی اسلحوں کی ایجاد کی پیداوار ہیں۔ اس نئی تہذیب کی لائی ہوئی تباہ کاریوں نے فرد کے اندر عدم کے خطرے کو اس قدر بڑھایا کہ ہر اسے ہر طرف خوف و دہشت کے سایے نظر آنے لگے۔ ہمدردی، محبت، اخوت، رحم و کرم اور انسان دوستی کی پرانی قدروں کی شکست و ریخت نے اس کے اندر شدید محرومی، بیگانگی، احساس تنہائی، لغویت، انتشار اور اجنبیت کا احساس فزوں تر کر دیا۔ انسان اپنے آپ کو بھرے شہر اور اس کی ہاو ہو اور ظاہری رونق سے متصادم پانے لگا۔ اس کی جذباتی زندگی ہر لمحہ پاش پاش ہو رہی تھی۔ شہر اسے جنگل کی طرح ڈراونا نظر آنے لگا۔ اونچی اونچی عمارتیں اسے کھنڈر معلوم ہونے لگیں۔ لیکن چوں کہ وہ اس غیر یقینی اور عدم تحفظ کے ساتھ جینے کے لیے مجبور تھا اس لیے اس میں عدم شخصیت کے رجحان کا ظہور ہوا۔ صنعتی تہذیب نے ہر شئے کو غیر متشخص DE-PERSONALISED

کر دیا اور بے تعلقی اور بے رشتگی کو اتنا فروغ دیا کہ سماج اور انبوہ میں رہنے کے باوجود فرد کی حیثیت شئے کی ہو کر رہ گئی اور فرد وجود یا BEING سے محروم ہوتا گیا۔ وجودیت کا فلسفہ وجود اور اسی انتشار و بحران کے احساس سے شروع ہوتا ہے۔ جہاں یہ نئے مسائل جیسے کرب، بیزاری، بوریت، کراہیت، یاسیت، تنہائی، دہشت، بیگانگی اور بے خانگی سے گھرا ہوا ہے۔

(الف) جنبیت/مغائرت: ALIENATION

ذاتی بیگانگی کا یہ احساس بھی دراصل تنہائی کے پس منظر میں ہی ابھرتا ہے جب پر ہجوم شہروں کی رونقوں کے درمیان بھی فرد خود کو محدود اور بے وقعت محسوس کرتا ہے۔ وجودی مفکروں کے مطابق اس غیر یقینی صورت حال کے پیش نظر فرد اپنی ذات کے حصار میں مقید ہو جاتا ہے اور اسے امید کی کوئی کرن نظر نہیں آتی، وہ بھیڑ میں بھی تنہا ہوتا ہے کیوں کہ اس کا ہمدرد کوئی نہیں ہوتا۔ ایسی صورت حال اس کے اندر پریشانی، الجھن، بیزاری، یکسانیت اور تنہائی کی فضا کو اور گمبھیر بنا دیتی ہے۔ وہ اپنی جڑ سے اکھڑ جاتا ہے۔ اپنے وجود سے کٹ جاتا ہے اور کہیں اس کا کوئی سہارا نہیں ہوتا۔ وہ کسی صحرا میں تنہا اور اکیلے آدمی کے مانند ہوتا ہے جیسے وہاں پھینک دیا گیا ہو۔ وہ اپنے آپ سے ایک اجنبی کی طرح پیش آتا ہے اور بے شعوری کی زندگی بسر کرتا ہے۔ جس میں اس کا کوئی اپنا فیصلہ، خواہش، آرزو یا انتخاب نہیں ہوتا۔ وہ کٹی ہوئی پتنگ کی طرح بے سہارا ہوتا ہے۔

مذہبی فلسفی کرکیگارڈ کے مطابق بیگانگی گناہ کی کوکھ سے پھوٹتی ہے کیوں کہ گناہ فرد کو خدا سے دور کرتا ہے۔ کرکیگارڈ اسے اخلاقی ناامیدی سے تعبیر کرتا ہے۔ اس کے مطابق فرد ایسی صورت حال میں جب خدا کی طرف رجوع کرتا ہے تو اس کے لیے مذہبی اصولوں کو اقتدارکل حاصل ہو جاتا ہے جس کے نتیجے میں سارا دکھ درد اور رنج و غم مٹ جاتا ہے۔

نطشے کے افکار میں طبیعی بیگانگی COSMIC ALIENATION کا تصور ملتا ہے۔ یعنی دنیا کے تمام مظاہر و موجودات کے بیچ فرد کو جس کم مائیگی کا احساس ہوتا ہے وہی دراصل اس کی تنہائی اور بیگانگی کا باعث بنتی ہے۔

ہائڈیگر کے مطابق بیگانگی وجود کی امکانی صورتوں اور بننے BECOMING کے عمل کا جز ولاینفک ہے۔ اس کے مطابق آدمی ہمیشہ اس کے مستقبل یعنی امکانات کی جانب گامزن ہوتا ہے اور اس کی یہی پیش قدمی تشویش اور بیگانگی کو جنم دیتی ہے۔ لیکن چوں کہ بننے کا یہ عمل جدوجہد اور عمل وانتخاب کا متقاضی ہوتا ہے لہٰذا جب فرد جدوجہد کرتا ہے

توبالآخر بیگانگی کا احساس ماند پڑ جاتا ہے۔

(ب) کرب/فکروتردد:

تمام وجودی فلسفی فکروتردد کو انسان کی فطرت کا بنیادی جزو مانتے ہیں۔ کرکیگارڈ اسے SICKNESS UNTO DEATH کہتا ہے۔یعنی وہ درد جو موت آنے تک انسان کے وجود میں پیوستہ رہتا ہے۔اس کے مطابق فکروتردد کا یہ احساس بنیادی طور پر حضرت آدم سے ہوکر انسانی سرشت کا جزو ہے۔آدم کو آگہی کا پھل کھانا ممنوع تھا اور وہ خیروشر کے امتیاز سے بھی محروم تھا۔لیکن یہ ممانعت، پھل کی موجودگی اور اسے کھانے یا نہ کھانے کی مذبذب انتخابی کیفیت بالآخر داخلی کشمکش، اضطراب اور فکروتردد پر منتج ہوئی، یوں اس طرح آدم وجود کے امکانات سے آشنا ہوئے۔ کرکیگارڈ اسے مذہبی مرحلے کا نام دیتا ہے۔ یہ دور احساس گناہ کے نتیجے میں پروان چڑھتا ہے، اسی لیے کرکیگارڈ کے خیال میں یہ فکروتردد یا حزن ومصائب سے پر ہے اور یہ کیفیات فرد کی درماندگیوں کے بجائے اس کی روحانی بلندی، سرفرازی اور صحت کی نشانی ہے۔ دکھ، درد، مصائب، اذیتیں اور احساس گناہ ہی انسان کو خدا کے نزدیک لاتے ہیں اور یہی اس کی تکمیل ذات کے حصول کا ذریعہ ہیں۔ کرکیگارڈ کے مطابق "۔۔۔۔۔وہ جس نے کرب سے تربیت پائی اس نے امکانیت سے تربیت پائی اور یہ تربیت اس نے اپنی لامحدودیت کے توسط سے پائی۔"(6) وہ اس ادراک کے تین طریقے بتاتا ہے۔ محدودیت، اختیار و جبر اور شعور اور لاشعور۔یعنی جب آدمی محسوس کرتا ہے کہ اس کی صلاحیتیں اور امکانات محدود و مختصر ہیں تو وہ اپنے آپ کو اس وسیع کائنات میں پابند و مجبور و محدود پاتا ہے۔اس طرح اس کو اپنی بے بضاعتی کا اور اپنی بے قیمتی کا احساس ہوتا ہے جس کا نام کرب ہے۔ اختیار کے معاملے میں فرد کو یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ دنیائے امکان ہے اور یہاں ہر شئے ممکن ہے۔ زندگی کے ہر دکھ درد کا علاج، ہر مسئلے کا حل یہاں موجود ہے۔ لیکن عملی سطح پر وہ اس تجربے سے دوچار ہوتا ہے کہ عالم امکانات میں اس کے حاصل کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔یعنی "جو ہے" اور "جو ہونا چاہیے" میں کوئی ہم آہنگی اور نسبت نہیں، وہ بے اختیار ہے، اس سے بھی فکروتردد پیدا ہوتا ہے۔ کرکیگارڈ کے مطابق جب فرد خواہشوں کو شعوری طور پر حاصل کرنے میں ناکام ہوجاتا ہے تو وہ ان کی تکمیل کے لیے لاشعور کا سہارا لیتا ہے۔اس کی ناکام آرزوئیں اور نامراد تمنائیں اس کے لاشعور کی گہرائیوں میں جاگزیں ہوجاتی ہیں۔ اور وہ لاشعوری طور پر اپنے اردگرد تصورات کا ایک حصار قائم کرلیتا ہے اور اسی کے اندر جینے لگتا ہے۔اس کی زندگی واہمہ FANTASIS میں بسر ہونے لگتی ہے۔ پھر جب وہ شعور کی دنیا میں آتا ہے تو زندگی کی عملی سطح پر واہمہ کا یہ حصار ٹوٹنے لگتا ہے۔ایسے میں وہ عدم تحفظ کے احساس سے بوجھل ہوجاتا ہے جو بالآخر کرب کی کیفیت پر منتج ہوتا ہے۔ایسا اس لیے

بھی ہوتا ہے کیوں کہ "......عمل سے پہلے فرد کو جس غیر یقینی صورت حال کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ وہ بھی کرب کا باعث بنتی ہے" (7)۔ وہ حضرت ابراہیم کی مثال دیتے ہیں کہ قربانی کا حکم ___ فرض کا تقاضا اور منشائے خداوندی کی تفہیم و تکمیل حضرت ابراہیم کو گہرے کرب (فکر و تردد) میں مبتلا کر دیتی ہے۔ لیکن یہی کرب انھیں ایک فیصلے تک پہنچنے میں معاون راہنما ثابت ہوتا ہے۔

کرب کی اس کیفیت کو ہائیڈیگر SORAGE کہتا ہے۔ اس کے نزدیک انسان ایک ایسی دنیا میں جیتا ہے جسے وہ DASEIN کہتا ہے۔ اس دنیا میں آنے کے فوراً بعد ہی انسان اس کے متعلق متفکر ہو جاتا ہے۔ یہ فکر انسان کی مرضی یا خواہش کی متقاضی نہیں ہوتی بلکہ یہ انسان کے وجود کا بنیادی لازمہ ہے۔ اس دنیا میں بہت سے واقعات اور بہت سی چیزیں ہوتی رہتی ہیں، کچھ تو ایسی ہیں جن پہ انسان کا بس نہیں اور کچھ ایسی ہیں جنھیں وہ آلات کی حیثیت سے استعمال کرتا ہے، ان کی مدد سے دنیا میں عمل کرتا ہے۔ وہ داخلی اصول جو انسان کی داخلی دنیا کو اس دنیا سے جوڑتا ہے فکر یا تشویش CARE کہلاتا ہے، لہٰذا یہ فکر اس دنیا کی بنیاد ہے۔ یہاں انسان مختلف حالات کے تجربات مثلاً تجسس، غم و فکر، اضطراب، اکتاہٹ، خوف اور دہشت سے گزرتا ہے۔ ڈاکٹر سی۔اے۔قادر لکھتے ہیں:

> ''ہائڈیگر کے فلسفے میں تردد (تشویش) کی خاص اہمیت ہے۔ تردد (تشویش) تین وجوہات سے پیدا ہوتا ہے۔ ایک تو ہر انسان کو فکر لاحق ہے کہ مستقبل میں وہ کیا بنے گا۔ وجود کا تقاضا ہے کہ انسان ہر وقت اپنا سامنا کرے اور مستقبل کی عمارت خود قیاسی ProjectionSelf پر تعمیر کرے۔ یہ چیز پریشانی اور تردد کا باعث بن جاتی ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ انسان اس کائنات میں پھینکا گیا ہے جو پریشانی اس امر سے پیدا ہوتی ہے وہ "ماضی" کو بناتی ہے۔ تیسرا سبب یہ ہے کہ انسان اس دنیا میں پھنسا ہوا ہے اور مختلف کاموں میں مشغول ہے۔ اس سے اس کا "حال" بنتا ہے۔ اس لحاظ سے تردد (تشویش) کے تین مقام ہیں۔ سب سے اہم مقام مستقبل کا ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل کی تشریح سے ثابت ہوا کہ انسان زمانی ہے اور تردد (تشویش) اس کی زندگی کا لازمی جزو۔ انسان کی دوڑ عدم Nothingness سے عدم کی جانب ہے۔ لیکن تردد (تشویش) کے باعث وہ ماضی، حال اور مستقبل میں پھنسا ہوا ہے۔'' (8)

سارتر کے ہاں کرب آزادی اور انتخاب سے متعلق ہے۔ چوں کہ وہ خدا کا منکر ہے، لہٰذا اس کے نزدیک آدمی

فیصلہ، انتخاب اور قوت ارادی میں آزاد ہے۔ کوئی اس کی راہ میں حائل نہیں ہوسکتا۔ لیکن آزادی کے ساتھ ہی ذمے داری کا احساس بھی ابھرتا ہے۔ اپنے لیے بھی اور دوسروں کے لیے بھی۔ آدمی انتخاب تو کرتا ہے لیکن ذمے داری کے احساس کے ساتھ اور ذمہ داری کے اسی نتیجے میں خوف، دہشت، کشمکش و کشاکش اور کرب پیدا ہوتا ہے۔ بقول سارتر:

> ''ایک وجودی بے تکلفی سے کہہ دیتا ہے کہ انسان کرب کا شکار ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ انسان جب کسی بات کا خود سے وعدہ کرتا ہے تو اسے پوری طرح یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ صرف اپنے بارے میں ہی فیصلہ نہیں کر رہا۔ بلکہ ایک قانون سازی کی حیثیت سے تمام انسانوں کے لیے بھی فیصلہ کر رہا ہے۔ ایسے لمحے میں وہ مکمل اور گہری ذمہ داری کے احساس سے محفوظ نہیں رہ سکتا۔ یہ سچ ہے کہ بہت سے لوگ ایسے معاملے میں کسی قسم کی تشویش کا مظاہرہ نہیں کرتے۔ تاہم ہمارا دعویٰ ہے کہ وہ یا تو اپنا کرب چھپا رہے ہوتے ہیں یا اس سے بھاگ رہے ہوتے ہیں۔ یقیناً بہت سے لوگ سمجھتے ہیں کہ وہ جو کچھ کرتے ہیں اس سے کسی دوسرے کو نہیں بلکہ صرف اپنے آپ کو پابند بناتے ہیں۔ آپ ان سے پوچھیں کہ "اگر ہر کوء ایسا ہی کرے تو؟" اس پر وہ کندھے اچکاتے ہوئے جواب دیں کہ " بھئی ہر کوئی ایسا نہیں کرتا" لیکن سچی بات یہ ہے کہ ہر شخص کو اپنے آپ سے یہ سوال پوچھنا چاہیے کہ اگر ہر کوئی اس کی طرح ہی کرنے لگے تو کیا بنے؟''(9)

سارتر کے مطابق انسان اپنے ہر عمل اور انتخاب کے لیے ذمے دار ہے۔ یہ بات کہ اسے بقول سارتر "پھینکا" گیا ہے، اسے اس کی ذمے داریوں سے نہیں بچاتا۔ ان ذمے داریوں سے فرار کو سارتر BAD FAITH کہتا ہے جب کہ انھیں پر کرنے یا ان کا احساس واقرار کرنے کو GOOD FAITH سے تعبیر کرتا ہے۔

(ج) اکتاہٹ:

اس کیفیت کے حوالے سے وجودیت پسندوں میں کرکیگارڈ نے بحث کی ہے۔ وہ فرد کی زندگی کو تین مراحل میں تقسیم کرتے ہیں۔ "جمالیاتی، اخلاقی اور مذہبی" (10)۔ کرکیگارڈ کے نزدیک پہلے مرحلے میں فرد کی زندگی معین اخلاقی اصولوں سے عاری ہونے کی بنا پر تسلسل وہم آہنگی سے عاری ہوتی ہے۔ وہ جبلی تقاضوں اور ذہن کی ہنگامی تسکین کے لیے عورت کو کافی تر سمجھنے لگتا ہے۔ یوں اس طرح جنسی تلذذ اس کی ذات کا نصب العین بن جاتا ہے۔ اس

سے وقتی ذہنی تسکین تو مل جاتی ہے"۔۔۔لیکن فرد کی زندگی اہمیت ومعنویت سے محروم ہو جاتی ہے۔اگر فرد ذہن صالح کا مالک ہو تو جلد ہی اس سے اکتا جائیگا"(11)

دوسرے مرحلے میں اس گناہ سے،عیش کوشی اور غیر ذمے دارانہ رویے سے علاحدگی اور اخلاقی ضابطے کو تسلیم کرنے کے بعد فرد کی زندگی میں توازن تو پیدا ہوتا ہے لیکن چوں کہ فرد مکمل طور پر خدا سے اپنا رشتہ استوار کرنے کے بجز جنسی تلذذ کی اخلاقی صورت تلاشتا ہے،یعنی شادی کر لیتا ہے۔جسے سماج،روایت اور قانون کی تائید حاصل ہوتی ہے اور فرد اپنی نجی زندگی کی حدود سے ماورا ہو کر اپنی جزوی ہستی میں کل کو محسوس کرتا ہے۔اسی لیے"۔۔۔یہ اخلاقی مرحلہ بھی محدود ہے"(12)جو بالآخر اکتاہٹ پر منتج ہوتا ہے۔

تیسرے مرحلے کو کرکیگارڈ سب سے اہم مانتا ہے۔اس کے مطابق تکمیل ذات انسانی سرشت کی سب سے بڑی آرزو اور تلاش ہے جو اسی مرحلے یعنی "مذہبی مرحلے" میں ممکن ہوتی ہے۔یہ دور احساس گناہ کے نتیجے میں پروان چڑھتا ہے۔اسی لیے کرکیگارڈ کے خیال میں یہ اکتاہٹ اور حزن وملال سے پر ہے۔اس مرحلے میں فرد مکمل طور پر خدا کی طرف رجوع کر کے SOLITUDE تنہائی میں چلا جاتا ہے جہاں اسے اپنے خدا کی بزرگی کے آگے اپنا آپ ہیچ محسوس ہوتا ہے۔کرکیگارڈ کے نزدیک پہلے دونوں مراحل کا انجام جس اکتاہٹ پہ ہوتا ہے وہی دراصل تیسرے مرحلے کی طرف پیش قدمی اور متلاشی کی ضامن بن جاتی ہے۔

سارتر کے نزدیک یہ اکتاہٹ یا گھن جو قطعی داخلی ہے،اس وقت پیدا ہوتی ہے جب فرد کا سامنا زندگی کے جمود وسکوت اور یکسانی سے رہتا ہے۔سارتر کے مطابق یہ دنیا "جونک ہے جو فرد کو چمٹی ہوئی ہے"(13)۔یہ دراصل انسانی وجود میں عمل،انتخاب اور آزادی کی غیر استعمال شدہ حالت کا نتیجہ ہوتا ہے۔یعنی"۔۔۔۔جس انسان میں حرکت نہیں رہتی،جمود آجاتا ہے،جس کی رگوں میں تازہ خون جوش نہیں مارتا،جس کی حیات کے سوتے خشک ہو جاتے ہیں اسے زندگی جوں کی طرح چمٹ جاتی ہے اس میں ہر چیز جمتی چلی جاتی ہے۔اسے اس چپچپاتی ہوئی زندگی سے متلی ہونے لگتی ہے......جیسے غیر فعال زندگی غلیظ کیچڑ بن جاتی ہے،اسی طرح جو آدمی زندگی کے سامنے ہتھیار ڈال دیتا ہے اس کا ذہن بھی غلیظ کیچڑ میں تبدیل ہو جاتا ہے اور اس میں کیڑے پڑ جاتے ہیں۔اگر ذہن خود کو دنیا کے رحم وکرم پر چھوڑ دے تو وہ منجمد ہو جاتا ہے۔ٹھس ہو جاتا ہے"(14)

دراصل یہ کیفیت وجود برائے خود اور وجود بذات خود کے درمیان کشاکشی سے پیدا ہوتی ہے جہاں صحیح فیصلے اور انتخاب سے فرد اپنے حقیقی وجود کی بازیافت کر لیتا ہے۔

۵۔آزادی اور انفرادیت:

چوں کہ وجودی مفکرین اس پر متفق ہیں کہ "وجود جوہر پر مقدم ہے"۔ لٰہذا ان کا اصرار ہے کہ انسان کا وجود کوئی متعین کردہ شئے نہیں، جس میں عمل، تحرک اور تغیر نہ ہو، بلکہ انسان وہ کچھ ہے جو وہ اپنی مرضی اور ارادے سے کرتا ہے یعنی "۔۔۔انسان صرف وہی کچھ ہے جو کچھ وہ اپنے آپ کو بناتا ہے"(15). اس کے وجود کا تعین کوئی دوسرا نہیں کرسکتا بلکہ وہ اپنا تعین خود کرتا ہے۔لیکن وجودی مفکرین کے نزدیک انسان اپنے اس آزادانہ عمل کے لیے ذمے دار ہے۔بقول سارتر:

> ''خواہش یا ارادے سے ہماری مراد شعوری طور پر کوء فیصلہ کرنا ہے۔اکثر و بیشتر یہ فیصلہ اس وقت کیا جاتا ہے جب ہم خود کو وہ کچھ بنا لیتے ہیں جو کہ ہم ہیں۔ میں کسی جماعت میں شامل ہونے، کوئی کتاب پڑھنے یا شادی کرنے کی خواہش کرسکتا ہوں، لیکن ایسی صورت میں جس شئے کو عموماً میرا ارادہ کہا جاتا ہے وہ غالبًا پہلے سے کیے ہوئے ایک زیادہ خودرو فیصلے کا مظہر ہوتا ہے۔تاہم اگر یہ بات درست ہے کہ وجود جوہر پر مقدم ہے تو پھر انسان جو کچھ ہے اس کا ذمہ دار بھی وہ خود ہی ہے۔ پس وجودیت کا پہلا نتیجہ یہ ہوا کہ انسان کو اپنا ذمہ دار قرار دیتی ہے اور اس کے وجود کی تمام تر ذمہ داری اس کے کندھوں پر ڈال دیتی ہے۔علاوہ ازیں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ انسان خود اپنا ذمہ دار ہے تو ہمارا مدعا یہ نہیں ہوتا کہ وہ صرف اپنی ذات کا ذمہ دار ہے، بلکہ ہمارا مطلب یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ تمام نسل انسانی کا ذمہ دار ہے''(16)

وجودی مفکرین کے ہاں آزادی اور وجود لازم وملزوم ہیں۔ وجود آزادی کے بغیر بے معنی ہے۔کرکیگارڈ آزادی اور انتخاب کے تین مختلف مراحل بتاتا ہے جنھیں وہ جمالیاتی، اخلاقی اور مذہبی قرار دیتا ہے۔تینوں مراحل کا تعین آدمی خود کرتا ہے اور ہر مرحلے میں آزادانہ انتخاب فرد کو اپنی ذات کے روبرو کھڑا کر دیتا ہے، اسی لیے ہر لمحہ وہ کرب سے دوچار ہوتا ہے۔کرکیگارڈ کے نزدیک مکمل "بے معنویت" کا ادراک فرد تیسرے یعنی مذہبی مرحلے میں کرتا ہے۔ جسے وہ حضرت ابراہیم کی مثالی قربانی سے سمجھاتا ہے کہ ابراہیم کے لیے یہ انتخاب کہ اپنے بیٹے کی قربانی دوں یا نہ دوں کتنا مشکل ہے۔اس کا اندازہ صرف تصور میں کیا جاسکتا ہے۔سماجی، اخلاقی وقانونی اور دیگر قیود سے بالاتر، اس درجہ انتخاب،

ایک انسان ایمان کی بنیاد پر ہی کرسکتا ہے۔کوئی اور توجیہ اس کی ممکن نہیں۔غرض یہ کہ انتخابی عمل کا پورا انحصار فرد کی موضوعیت پر ہوتا ہے اور فرد اسی کے سہارے جب خدا سے متصل ہو جاتا ہے تو اپنے حقیقی وجود کا ادراک کرتا ہے یا یوں کہیں کہ "۔۔۔انتخاب سے پہلے ذات کا وجود نہیں ہوتا بلکہ ذات، انتخاب کے توسط سے وجود میں آتی ہے۔"(17)

مذہبی وجودیوں کے برعکس انسان کی آزادی، انتخاب اور فیصلے سے متعلق تفکرات جن دہری وجودیوں کے ہاں زیادہ مستحکم ملتے ہیں، سارتر ان سب میں نمائندہ ہے۔ چوں کہ سارتر خدا اور انسانی فطرت کا منکر ہے، لہٰذا اس کے آگے اس دنیا میں فرد کو کچھ بننے میں کوئی خدا، اخلاقیات یا سماجی اصول معاون نہیں ہوتا بلکہ یہ فرد واحد کی ذاتی جدوجہد ہوتی ہے جس میں اسے کچھ بننے کے لیے ذاتی آزادی، انتخاب اور فیصلے کا سہارا لینا پڑتا ہے۔سارتر کے نزدیک آزادی اور آزادانہ انتخاب آدمی کو اپنی ذات کے روبرو کھڑا کر دیتا ہے۔اس لیے ہر لمحہ وہ ایک کرب سے دوچار ہوتا ہے جسے ہم آزادی اور فعالیت کا کرب کہہ سکتے ہیں. سارتر لکھتا ہے:

> ''اگر آدمی وہی کچھ ہے جیسا کہ وہ اپنے آپ کو بناتا ہے اور اپنے آپ کو بناتے وقت وہ پوری بنی نوع انسان کی ذمہ داری اپنے سر لیتا ہے۔اگر کوئی مستقل قدر اور کوئی اخلاقی ضابطہ موجود نہیں ہے اور ہمیں ہر بات میں اکیلے ہی فیصلہ کرنا ہوتا ہے، بغیر کسی بنیاد کے، بغیر کسی رہنمائی کے، تو آخر ہم فیصلہ کرنے سے پہلے پریشانی سے کیسے بچ سکتے ہیں۔جب ہمارا فعل کائنات کے مفہوم اور کائنات میں انسان کے مقام کا تعین کرتا ہو اور ہمارے ہاتھ میں عالمگیر اقدار کا ترازو ہو تو پھر کیسے فرض کر لیا جائے کہ ہم اس ذمہ داری کے سامنے اپنے آپ کو سہما سہما اور خوفزدہ نہ پائیں گے"(18)

لیکن انبوہ (اجتماعیت) کا چوں کہ اپنا کوئی الگ اور داخلی وجود نہیں ہوتا بلکہ اس کا تعین کرنے والی خارجی قوتیں ہوتی ہیں جو بجائے خود ایک ہیولیٰ اور نظام میں مقید ہوتی ہیں اور ان کا ہر فیصلہ اسی مرتب نظام کی کوکھ سے پھوٹتا ہے۔اس کا آزادانہ انتخاب کے درد و کرب سے کوئی واسطہ نہیں، اس لیے وہ آزادی اور فعالیت دونوں سے محروم ہے۔اس سب کے برعکس جب سارتر کہتا ہے کہ Man Is Condemened To Be Free تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ آدمی آزادی پر مجبور ہے۔اس کی ابتدا اسرار کے دھندلکوں میں گم ہے یعنی وجود لغو اور مہمل ہے۔ چوں کہ انسان نہیں جانتا کہ وہ کس طرح عالم وجود میں آیا اور جب وہ عالم وجود میں آ گیا ہے تو وہ اپنی زندگی کو اپنی خواہش اور پسند کے مطابق ڈھالنے کی آزادی رکھتا ہے۔لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ یہ آزادانہ انتخاب محض فرد کی ذات تک محدود نہیں رہتا بلکہ انسانیت کا ضامن بن جاتا ہے۔وہ اسے ایک نجی مثال کے ذریعے سمجھاتا ہے:

"فرض کیجیے کہ میں شادی کرنے اور بچہ پیدا کرنے کا فیصلہ کرتا ہوں۔ ہوسکتا ہے کہ یہ فیصلہ میری صورت حال، میری خواہش اور میرے جذبات کا نتیجہ ہو لیکن اس کے ذریعہ میں نہ صرف خود کو بلکہ تمام انسانوں کو شادی کا پابند کرتا ہوں۔ یوں میں اپنے لیے اور تمام انسانوں کے لیے ذمہ دار بن جاتا ہوں۔ میں فرد کی ایسی شبیہہ تخلیق کرتا ہوں جس پر میرے نزدیک تمام انسانوں کو پورا اترنا چاہیے۔ پس میں اپنی تشکیل کرتے ہوئے سب انسانوں کی تشکیل کرتا ہوں" (19)

سارتر انسان کی مطلق آزادی کا قائل ہے۔ اس کے خیال میں انسان مکمل طور پر آزاد اور ذمے دار ہے۔ وہ ہر کسی ایسی شخصیت، اجتماعیت یا منہاج کا منکر ہے جو انسان کی آزادی پر حد لگا سکے۔ اس کے نزدیک انسان ہر حال میں آزادانہ عمل وانتخاب کا حامل ہے اور یہی اس کے مصدقہ شعور کی ضمانت ہے۔ آزادی کے باب میں سارتر فرد کو محض شعوری انتخاب یا فیصلے کی ترغیب نہیں دیتا بلکہ اس کے مطابق اگر فرد کو فیصلہ یا انتخاب کرتے وقت اقدار غیر یقینی اور تجریدی معلوم ہوں کہ ان سے کسی مسئلے کا حل ممکن نہ ہو سکے تو اس صورت حال میں اسے آزادی ہے کہ وہ اپنی جبلتوں پر بھروسہ کرے۔ اس کی مثال وہ اس لڑکے کے ذریعے سمجھاتے ہیں جسے یہ فیصلہ کرنا ہوتا ہے کہ آیا وہ اپنی بوڑھی ماں کی حفاظت کرے یا پھر جنگ لڑنے کے لیے فوج میں شامل ہو۔ تو بالآخر وہ طے کرتا ہے کہ وہ جس جانب احساس کی شدت زیادہ محسوس کرے گا اسی کا انتخاب کرے گا۔ یعنی انتخابی عمل ہر لحاظ سے انفرادی ہوتا ہے، اس میں خارج کی دخل اندازی سے خطرہ ہے کہ فرد کی آزادی سلب ہو سکتی ہے۔

6۔ تصور موت اور دہشت:

انسان کا وجود بنیادی طور پر زمانی ہے۔ کیوں کہ پھینکے جانے THROWNNESS کا احساس اس کے ماضی کو تشکیل دیتا ہے جب کہ آزادی اور مجبوری CONDEMEND TO BE FREE یعنی پھنسا ہونا اس کے "حال" کو بناتا ہے جب کہ مستقبل سب سے اہم مقام ہے جو اس میں فکر و تردد، کرب اور دہشت کو جنم دیتا ہے۔ یہ دہشت ایک ان دیکھی مگر مطلق حقیقت کے احساس سے پیدا ہوتی ہے۔ جسے عدم NOTHINGNESS کہا گیا۔ یہ عدم ان تمام متعلقات کے چھن جانے کا احساس ہے جو فرد کی ذات سے متعلق ہیں۔ یہ احساس دہشت DREAD ہے جو پورے وجود کو لرزہ براندام کر دیتی ہے۔ وجودی مفکرین بالخصوص ہائڈیگر نے اس دہشت کی مثال احساس موت

سے دی ہے کیوں کہ اس میں انسان کو پورے وجود کی فنائیت کا احساس ہوتا ہے۔ ہائڈ یگر کے نزدیک احساس موت قطعی انفرادی اور داخلی جذبی کیفیت ہے جو وجود کو اس کے 'ہونے' کا عرفان دیتی ہے اور جہد و عمل پر اکساتی ہے۔ اس لحاظ سے موت مستقبل میں پیش آنے والا معمولی خارجی واقعہ نہیں بلکہ فرد کے وجود کا وہ جز ولاینفک ہے جو اس کی ساختیاتی تکمیل کرتا ہے۔

موت ہائڈ یگر کے نزدیک ایک مطلق حقیقت کے طور پر ابھرتی ہے۔ یہ کوئی عامیانہ حقیقت نہیں بلکہ انسان کے اندرون اور اس کے وجود کے ممکنات میں سب سے اہم ہے۔ یہ ایک ایسا امکان ہے جو ہر لمحہ آدمی کے ساتھ ہے۔ "یہ آدمی کی زندگی کا وہ لمحہ ہے جو حقیقتاً اور خالصتاً اس کا اپنا ہے کیوں کہ اس میں وہ تنہا ہے، اس میں کوئی اس کا شریک نہیں" (20)

ہائڈ یگر کے مطابق موت کا احساس انسان کو خارجی دنیا InAuthentic Dasein سے نکال کر ادراک ذات پر مجبور کرتا ہے۔ وہ ماضی، حال اور مستقبل کے بارے میں سنجیدگی سے سوچنے لگتا ہے۔ اسے اس حقیقت کا بھی ادراک ہوتا ہے کہ مستقبل کا انحصار اس کے اعمال پر ہے۔ لہٰذا وہ ماضی کے ان امکانات کا بھی ادراک کرنے لگتا ہے جو اس نے مختلف خارجی قوتوں کے تحت ضائع کیے اور جن میں ایک معتبر وجود کی طرف رہنمائی کرنے کی قوت موجود تھی۔ ہائڈ یگر کے خیال میں یہی ادراکیت اس میں احساس گناہ پیدا کرتی ہے اور اسی احساس کے تحت وہ مستقبل کے لیے آزادانہ عمل و انتخاب کو ترجیح دیتا ہے۔ ہائڈ یگر کے نزدیک موت کے بغیر انسان کا وجود نامکمل ہے اور احساساتی یا ادراکی طور پر بھی انسانی وجود تب تک غیر معتبر ہے جب تک وہ اپنی مجموعیت کا ادراک نہ کرے۔ "۔۔۔ موجود کا مصدقہ پن فرد کی اپنی موت کی واضح قبولیت چاہتا ہے اور واقعتاً بات یہی ہے، کیوں کہ موجود کی مجموعیت صرف ہستی کے موت کے قریب Being-Towards-Death ہونے سے آشکار ہوتی ہے۔" (21) اسی لیے ہائڈ یگر کہتا ہے کہ موت واحد مطلق شئے ہے جو فرد کے وجود کو ساختیاتی تکمیل دیتی ہے۔ 1961 میں ایک لکچر کے دوران جب ہائڈ یگر سے پوچھا گیا کہ حقیقی وجود پانے کے لیے ہمیں کیا کرنا چاہیے تو جواب میں اس نے کہا" ہمیں چاہیے کہ زیادہ تر وقت قبرستان میں گزاریں۔" ایسا اس لیے تاکہ انسان نیستی کا ادراک حاصل کر سکے جو کہ بظاہر انسانی وجود کی بے معنویت کی غماز ہوتی ہے لیکن انسان کو چاہیے کہ اس حقیقت کا ادراک کرے تاکہ کشمکش حیات کے دوران یہ بامعنی صورتوں میں اس کی معاون ہو اور اسطرح انسان زندگی کے دوران اپنے آزادانہ انتخاب سے کام لے سکے۔ بقول غالب:

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا

نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

ہائڈ یگر سے پہلے پال ٹلچ نے اس وجودی مسئلے سے بحث کرتے ہوئے جو تفکرات پیش کیے وہ ہائڈ یگر کے فلسفیانہ نظام سے کافی حد تک مناسبت و مماثلت رکھتے ہیں۔ ٹلچ بھی احساس گناہ یا ملامت وسزا سے پیدا ہونے والے کرب اور تشویش کا سرچشمہ عدم وجود کی دہشت بتا تا ہے۔ اس کے مطابق موت نہ صرف انسان کی زندگی کے ہر لمحے میں بلکہ مرتے وقت بھی اس کے ساتھ ہے جو عدم وجود کی حتمی تشویش کو جنم دیتی ہے۔ یہاں انسان کو جو چیلنج درپیش رہتا ہے وہ یہ کہ آیا وہ اس حتمی دہشت کے مقابل آجاتا ہے یا نہیں۔ اگر نہیں تو اس تشویش سے فرار حاصل کرنے کے لیے وہ اپنی آزادی سے فرار اختیار کرتا ہے اور نتیجتاً اپنے معتبر وجود سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے۔

اس کے برعکس سارتر موت کو محض ایک خارجی واقعے سے تعبیر کرتا ہے۔ اس کے نزدیک موت زندگی کی امکانی صورت حال میں مخل ہو کر انسان کے وجود کو غیر معتبر کی راہ پر لے جاتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ انسان کچھ نہیں سوائے اس کے جو کچھ وہ اپنے آپ کو بناتا ہے۔ ہم آدمی کے وجود کی کوئی توجیہ وتشریح نہیں کر سکتے کیوں کہ وہ دی ہوئی Given شئے نہیں ہے۔ بلکہ اس کی ابتدالاشئیت Nothingness ہے یعنی اس کی کوئی دی ہوئی یا معین فطرت نہیں۔ ایسا اس لیے کہ کوئی خدا نہیں جس کے ذہن میں اس کا کوئی تصور ہو۔ وہ کہتا ہے کہ "یہ لغو ہے کہ ہم پیدا ہوتے ہیں۔ یہ لغو ہے کہ ہم مرتے ہیں۔ دوسری طرف یہ لغویت میری ہستی کو ایک مستقل تنہائی دیتی ہے جو صرف میرے لیے ہی نہیں دوسروں کے لیے بھی ایک امکان ہے۔ لہٰذا یہ (موت) میری موضوعیت کی ایک خارجی اور حقیقی حد ہے"۔ (22)۔ اس طرح سارتر کے خیال میں موت ایک ایسی معروضی حقیقت ہے جو غیر معتبر وجود کے امکانات سے پر ہے جب کہ انسانی وجود دیگر اشیا کی طرح ساکت نہیں بلکہ تغیر پذیر ہے جو ماضی کی جبریت Determinism سے بالکل آزاد ہے۔ اسی لیے سارتر کا اصرار ہے کہ انسان صرف اپنے اعمال اور آزادانہ انتخاب یا فیصلے کے ذریعے ہی معتبر وجود پا سکتا ہے۔

7۔ زمانیت:

انسان چاہے تاریخ کو تشکیل دیتا ہو یا نہیں یہ بحث وجودی مفکروں کے یہاں متفرق توضیحات کی حامل ہے۔ لیکن اس حقیقت پر سبھی وجودیت پسند متفق ہیں کہ انسان اپنا مکمل وجود موت سے پاتا ہے اور اس تکمیلیت کے دورانیے میں انسان جو کچھ کر گزرتا ہے وہی زندگی ہے۔ وجودیوں کے نزدیک یہ زندگی تشویش، کرب اور فکر وتردد سے پر ہوتی ہے۔ انسان اس دورانیے میں جس امکانی ہستی کے مقابل کھڑا ہو جاتا ہے وہی اس کے معتبر وجود کی ضامن بن جاتی ہے۔ کر کیگارڈ اسے محدودیت کا دائرہ کہتا ہے جہاں فرد کو مستقل جہد عمل کے بعد بھی قدم قدم پر اپنی محدودیت اور کم

مایگی کا احساس ہوتا ہے اور یہی احساس اسے حقیقی وجود Authentic Existence میں بدل دیتا ہے۔
اس کے علی الرّغم زمانیت پر مفصل اور مدلل بحث ہمیں ہائڈیگر کے ہاں ملتی ہے۔اس کے نزدیک فرد مستقبل میں جو کچھ پاتا ہے وہ دراصل اس کے ماضی، ذاتی اور ثقافتی سامان کا نتیجہ ہوتا ہے جسے وہ Having-Beingness کہتا ہے۔ہائڈیگر کے مطابق اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ میں (فرد) ماضی کی جبریت کا شکار ہوں۔ بلکہ میں یہ فیصلہ کرنے پر قادر ہوں کہ آزادانہ عمل کے تحت اس حقیقت کو جان سکوں کہ 'میں کون ہوں'۔ اسی کو ہایڈیگر "عزم" Resoluteness کا نام دیتا ہے۔اگرچہ ہائڈیگر بھی اس دورانیے کو محدودیت سے تعبیر کرتا ہے لیکن یہ محدودیت بھی انسانی جذبی کیفیات کے آگے کم پڑتی ہے کیوں کہ وجود مسلسل جہدوعمل اور امکانات سے روشن تکمیلیت کی جانب رواں ہوتا ہے جو اس محدودیت کو کبھی اپنے لیے تسلیم نہیں کرسکتا بلکہ اپنی لامحدودیت پر مصر ہوتا ہے۔

ہائڈیگر سے پہلے وجودیت پسند نکولائی بردوف نے تاریخیت کے آئینے میں زمانیت کی تفہیم سے اس مسئلے پر بحث کی ہے۔اس کے مطابق انسان کی تاریخیت اس کی زمانیت کو بھی مستلزم بناتی ہے۔ایک تاریخی ہستی کی حیثیت سے وہ وقت کے دائرہ کار میں زندگی گزارتا ہے جو ایک جبر بن کر اس کی آزادی کو محدود بلکہ سلب کرسکتا ہے۔لیکن "انسانی شخصیت کی عظمت اس بات میں مضمر ہے کہ وہ (تمام) جبریت کے خلاف علم بغاوت بلند کرے۔آدمی تاریخ کا خالق ہے لیکن تاریخ اس حیثیت کا کوئی لحاظ کیے بغیر اسے قومی، گروہی، مذہبی، اعتقادی، نظریاتی اور تصوراتی جدوجہد میں محض ایندھن یا آلۂ کار کے طور پر استعمال کرتی ہے۔انسان کے ایک تاریخی ہستی ہونے کی بنا پر انسانی شخصیت اور تاریخ کے درمیان یہ تصادم آرائی کبھی ختم نہیں ہوسکتی۔اس سے فرار انسان کو صرف مختلف الجہت فریبوں (یوٹپیا) میں پھنسا دیتا ہے۔"(23) بردوف بھی دراصل اسی نکتے کی وکالت کرتا ہے کہ تاریخ سے فرد کو نئی روش اور نئے امکانات کا اندیشہ ہوتا ہے جو 'بننے' Becoming کے عمل میں فرد کی آزادی کا باعث بن جاتے ہیں۔

8۔لغویت و مہملیت:

کرکیگارڈ کے نزدیک انسانی زندگی کی معنویت اس کی محدودیت کے ادراک میں مضمر ہے جو انسان کو خدا کی ذات سے متصل کرتی ہے اور یہی اتصال یعنی خودسپردگی حقیقی وجود کی معراج ہے۔سارتر کے نزدیک ادراک ذات زندگی کی حقیقی معنویت ہے جو وجود برائے خود Being-For-Itself سے ممکن ہے۔یعنی جب فرد اشیا کے بجائے ایک زندہ وجود کی طرح جیتا ہے اور اپنے عمل اور آزادانہ انتخاب سے کچھ بننے کی کوشش کرتا ہے۔اس کے برعکس ہائڈیگر عدم اور نیستی Nothingness سے پیہم رزم آرائی اور ابدی مسرت کے حصول کو زندگی کی معنویت سے تعبیر کرتا ہے۔

لیکن مذکورہ تمام وجودیوں کے مطابق زندگی کی معنویت، دراصل اس کی مکمل لغویت اور مہملیت میں مضمر ہوتی ہے۔اس لیے کہ انسان اپنی ابتدااور انتہا کے فہم وادراک سے عاری ہے۔اسے نہیں معلوم کہ وہ کس طرح عالم وجود میں آیا؟ اور اس کو کیا ہونا ہے؟ یہاں تک کہ اسے یہ بھی نہیں معلوم کہ وہ کب مرے گا۔یعنی کب اس کی جدوجہد ختم ہوگی؟ کہہ دیجئے کہ وجود کے دونوں سرے اندھیرے میں گم ہیں اور اس لغو اور مہمل حالت میں اسے اپنی زندگی کو بامعنی بنانا ہے وہ کسی ڈرامے کے اس کردار کی طرح ہے جو نہ ابتدائی واقعات سے واقف ہے اور نہ ڈرامے کے انجام سے۔وہ درمیان میں اپنا ایک مخصوص کردار ادا کرنے کے لیے آتا ہے اور بس یہی دراصل انسانی زندگی کی حقیقت ہے۔زندگی کی مہملیت اور لغویت کی تصویر کشی البرٹ کامیو نے ناول Myth Of Sysiphus میں کی ہے"۔۔۔دیوتاؤں نے فیصلہ کیا کہ سسی فس کو ایک ایسی سزا سنائی جائے جو ابدی ہو۔اسے ایک مہیب چٹان کو پہاڑ کی چوٹی تک لے جانے کی سزا دے گئی، جو اپنے بھاری وزن کی وجہ سے خود بخود نیچے لڑھک جاتی اور سسی فس کو اپنا گذشتہ عمل دہرانا پڑتا جو کبھی ختم نہ ہونے والا تھا۔ان کا خیال کچھ درست ہی تھا کہ بے نتیجہ اور امید سے عاری محنت سے زیادہ خوفناک کوئی سزا نہیں"(24)یعنی کامیو کے نزدیک انسانی زندگی اپنی مسلسل لاحاصل کوششوں کی وجہ سے لغو Absurd ہے۔یہی لغویت یا بے معنویت انسان میں یاسیت اور قنوطیت کو جنم دیتی ہے کیوں کہ دنیا لغو اور مہمل ہے۔سارتر کے افکار میں انسان ہمیشہ شئیت اور اجتماعیت کے خطرے سے دوچار رہے جو اس کی انفرادیت اور آزادی سلب کرنے کی کوشش میں ہے۔انسان اگر اس مہملیت کا ادراک نہ رکھتا ہو تو بہ آسانی ان فریبوں کا شکار ہوسکتا ہے، جو InAuthenticity اور Bad Faith کا محور ہیں۔سارتر کے مطابق انسان کو ہمیشہ اس بے معنویت سے نبرد آزما ہونا ہے جب کہ محض اس کے آزادانہ فیصلے اور انتخاب میں ہی یہ قوت ہے کہ وہ ناامیدی Despair کو Confront کرے اور انسان کے حقیقی وجود کو یقینی بنائے۔

ہائڈیگر کے نزدیک زمانیت اور اس سے پیدا ہونے والی محدودیت انسانی وجود کے لیے سب سے بڑی جبریت ہے اور یہ دنیا ایک بے معنی حقیقت۔جسے اگر انسان اپنے لیے تسلیم نہ کرے بلکہ اس جبریت سے علیٰحدگی اختیار کرے تو لازمی ہے کہ وہ اپنا حقیقی وجود Authentic Dasein پاسکے۔لیکن اس علیٰحدگی یا تنہائی کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ وہ ماحول سے قطعاً کٹ کے رہ جائے، کیوں کہ اس کا ہر عمل اور ہر فیصلہ ماحول سے وابستہ ہے۔اس کے معتبر ہونے کا واضح مطلب یہ ہے کہ وہ اس حد تک نمایاں رہے کہ اس کی آزادی، آزادانہ انتخاب وفیصلہ اور احساس ذمہ داری اس سے نہ چھن جائے۔

ظاہر ہے نئی صنعتی تہذیب اور سائنسی ایجادات کی برق رفتاری سے انسانی اقدار کی شکست و ریخت دیکھ کر جدید عہد کا انسان عدم تحفظ کا شکار ہوا۔ نئے شہر اور مشینی زندگی کی بے معنویت اور جبریت نے اس کے اندر شدید محرومی، بیگانگی، احساس تنہائی اور اندیشہ ناک احساسات کو جنم دیا وہ اپنی ذات میں تو سمٹ گیا لیکن اس کی یہ داخلیت مہمل خارجیت سے ہمیشہ متصادم رہی جس کی وجہ سے اس کی جذباتی زندگی مسلسل مجروح ہوتی رہی اور اس کے اندر عدم شناخت کا احساس فزوں تر ہوتا گیا لیکن چوں کہ وہ اس ماحول کا حصہ ہونے کے سبب اس سے قطعی الگ نہیں ہوسکتا تھا لہٰذا یہ خارجی اور داخلی تصادم اس کے وجود کی مجبوری بن گئی۔

9۔ مذہبی اور دہری وجودیت:

وجودیوں کا یہ متفقہ اصرار ہے کہ انسان کا وجود اس کی ماہیت پر مقدم ہے۔ یعنی پہلے انسان موجود ہے اور بعد میں ارادے اور آزادانہ عمل و انتخاب کے ذریعے وہ خود اپنی ماہیت کی ساختیاتی تکمیل کرتا ہے۔ لیکن چوں کہ انسان یہ سارا عمل کائنات یا ماحول میں رہ کر کرتا ہے جس میں وہ اکیلا نہیں بلکہ دوسرے وجود جو "غیر ہیں "The Other" بھی اس میں موجود ہیں۔ اسی لیے انسانی وجود کے متعلق وجودیوں کا یہ خیال ہے کہ "وہ اپنی ذات میں محدود نہیں بلکہ لازمی اور لابدی طور پر کسی دوسری شئے یا شخص سے وابستہ ہے" (25) اور انسانی وجود جو کہ شعور کا مترادف ہے، ان کے نزدیک ہمیشہ کسی شئے کا شعور ہے۔ لیکن یہ دوسری شئے ہے کیا؟ اس سوال پر وہ مذہبی Religious اور دہری Atheistic وجودیوں کے دو گرہوں میں بٹ جاتے ہیں۔ اول الذکر میں کرکیگارڈ، مارسل، جیسپرس، بیوبر اور پال ٹلچ شامل ہیں جب کہ موخر الذکر میں ہائڈیگر، سارتر اور کامیو شامل ہیں۔ ان دونوں گرہوں کے علاوہ نطشے سے متعلق مفکرین کے ہاں متضاد رائے پائی جاتی ہے۔ جن میں سے کچھ اسے چند اختصاصی بنیادوں پر مذہبی تسلیم کرتے ہیں جب کہ بعض کے نزدیک وہ دہری وجودیت پسند تھے۔

10۔ مذہبی وجودیت اور تصوف:

مذہبی وجودیت پسندوں کے نزدیک "شعور ہمیشہ خدا کا شعور ہے، لیکن یہ خدا پرانے اور فرسودہ مذہبی اقدار کے رہنماؤں، واعظوں اور علما و فقہا کی جبریت کا شکار ہو کر اب اس تقلیدی نظام کا آئڈیل بن چکا ہے جو کہ معروضیت پسند اصول و اقدار اور رسوم و روایات کی پرستش اور عبادت کا طریقہ ہے۔ اس میں ظاہر داری، سالوسیت اور بناوٹ کو اہمیت حاصل ہے جس کے نتیجے میں مذہب کا صحیح جذبہ ختم ہو جاتا ہے۔ اسی لیے وجودی مفکرین پرانے فرسودہ نظام ہائے

افکار و مذاہب سے بیزار ہیں اور ایک نئے مذہب کی تلاش میں ہیں۔ وجودیت پسندوں کے نزدیک یہ نئے مذہب کی تلاش اس لیے ضروری ہے کیوں کہ روایتی مذہب نے انسان کو آدرشوں کا پابند بنا کر خارجی دنیا کا اسیر کر دیا اور اس کی آزادی چھین لی۔ جب کہ مذہب داخلی اور موضوعی ہوتا ہے۔ یہ فرد کی گہرائیوں سے منسلک ہوتا ہے۔ خارجی دنیا میں خدا کی تلاش بے معنی ہے۔ کرکیگارڈ کے لفظوں میں خدا خارجی حقیقت نہیں بلکہ اس کی تلاش باطن ہی میں کرنی چاہیے۔ لہٰذا مذہب عرفان ذات کا مترادف ہے جس کا خارجی اصولوں (ظاہری عبادات و رسومات) اور قوانین (فقہ) سے کوئی تعلق نہیں۔ مذہب میں انسان کی حیثیت خودمختارانہ ہے، وہ خود ہی اپنا رہبر و مرشد ہے جب کہ کوئی دوسرا اس کا رہبر و مرشد نہیں ہوسکتا۔ بقول کرکیگارڈ "Everybody Is His Own Priest"، اس کے مطابق "۔۔خدا پر ایمان ایک فرد کا ایک عظیم اور صاحب اقتدار ذات، یا ذات برتر کے ساتھ وابستگی و خودسپردگی کا مسئلہ ہے"(26) اس نقطۂ نظر سے مذہب ایک داخلی حقیقت ہے اور خدا کا عرفان اسی داخلی سطح پر ذاتی اور شخصی عرفان سے عبارت ہے۔ یہی وہ مذہب ہے جو انسان کو آزادی عطا کرتا ہے۔

پال ٹلچ کے خیال میں فرد Being کا سامنا ہمیشہ 'غیر موجود' Non Being کے ساتھ رہتا ہے اور اس عمل میں فرد کو اپنی شخصیت اور حقیقت کھونے کا خطرہ درپیش ہوتا ہے جس کے باعث بے یقینیت اور بے اعتمادی پیدا ہوجاتی ہے۔ ٹلچ کے نزدیک ان حالات میں فرد کی رہنمائی محض اس کا ایمان کرتا ہے جو ایک قوت کے سامنے غیرمشروط خودسپردگی کا نام ہے تاکہ آدمی اپنی کائنات کو معنی دے جو کہ اس قوت کے بغیر تصور میں نہیں لائے جاسکتے۔

بوبر اور مارسل نے خدا اور فرد کے تعلق کو "میں" اور "تو" THOU سے واضح کیا ہے۔ جہاں 'میں' اور 'تو' کو ضدین کی صورت میں دیکھا جائے تو فرد اور خدا کا تعلق واضح ہوجاتا ہے۔ یہ ایک ایسا داخلی رشتہ ہے جو فرد کی ذات سے استوار ہے جہاں فرد اور خدا دونوں کا اثبات ایک دوسرے پر منحصر ہے۔

جاسپرس کا خیال ہے کہ انسانی زندگی کا مقصد ایک مکمل آزاد اور معتبر وجود کا حصول ہے جو The Being-There یا Dasein یعنی دنیا سے بالاتر ہوکر خدا کی پہچان میں مضمر ہے۔ عرفان ذات عرفان خدا ہے۔ ماورائیت تمام صورتوں سے بالاتر ہے۔ یہ تمام موجودات کو گھیرتی ہے لیکن بجائے خود ناقابل ادراک ہے۔ یعنی خدا کا ادراک عقلی بنیادوں پر نہیں کیا جاسکتا بلکہ یہ ہمیشہ فرد کے اندر موجود ہے اور اس تک رسائی محض موضوعی سطح پر ہی ممکن ہے اور عرفان ذات ہی دراصل خدا کو اپنے لیے پانا ہے۔ جیسے وہ کہتا ہے "۔۔۔خدا کیا ہے میں کبھی نہ جانوں گا، میں اس کے بارے میں یقین خود اپنے ہونے کے توسط سے پاتا ہوں"(27) گویا خدا ماورا ہونے کے باوجود فرد کے حد اختیار

سے باہر نہیں، بلکہ ایقان کے ذریعے اسے فرد کی ذات میں تلاشا جا سکتا ہے۔

تصوف اور وجودیت میں بعض موضوعی اور جمالیاتی مماثلتوں کے سبب یہ نتیجہ اخذ کرنا کوئی مشکل نہیں کہ دونوں کے فکری مباحث میں انسان کی تخلیقیت اور آزادی پر اصرار مشترکہ اور بنیادی فقرہ ہے۔ تصوف مذہبی طرز فکر ہونے کے باوجود مذہب کی ظاہری شرائط، رسوم اور اخلاقیات کے بجائے باطنیت یعنی روح مذہب سے متعلق ہے جب کہ وجودیت کے نقطۂ آغاز میں کرکیگارڈ نے جب مذہبی وجودیت کی وکالت کی تو اس نے بھی مذہب کے ظاہری عناصر اور اخلاقیات کو غیر ضروری قرار دے کر مذہب کو اجتماعی کلیہ سازی کے بجائے فرد کے داخلی تجربے سے تعبیر کیا۔ بقول وحید اختر:

> ''کرکیگاڈ نے اخلاقیاتی سطح کو مذہبی سطح سے نیچے رکھا ہے۔ مذہبی سطح ظاہری سطح اور رسمی مذہب کے قوانین کی پیروی نہیں بلکہ اپنے وجودی تجربے کا براہ راست اظہار ہے۔ اس سطح پر باطن کی آواز ظواہر مذہب کو بھی، اگر ضرورت ہو تو ساقط کر سکتی ہے۔ ایک بزرگ صوفی کا قول ہے کہ صوفی کا کوئی مذہب نہیں ہوتا۔ تصوف میں مذہب کا یہ انکار دراصل ظواہر مذہب کا انکار ہے، روحِ مذہب کا نہیں۔ کرکیگارڈ صوفیا کی طرح روح مذہب کو معرفت حقیقی کے باطنی تجربے ہی کا نتیجہ قرار دیتا ہے اسی لیے اس نے شریعت کلیساء کی سخت تنقید کی اور اسے مذہب کے لیے مضر بتایا۔''(28)

علاوہ بریں عقلیت پسندی کے خلاف ردعمل بھی دونوں کے فکری مباحث میں یکسانیت کی کلید ہے۔ جہاں وجودی عقل کے ذریعے حقیقت کی آگہی اور تفہیم کو ناممکن تو سمجھتے ہیں لیکن اس کی حتمی تردید بھی نہیں کرتے بلکہ اسے اپنے محدود تر معنوں میں اہمیت دیتے ہیں۔ چوں کہ صوفیا کے نزدیک بھی عقل نارسا اور عاجز ہے جو حقیقت کا عرفان حاصل کرنے میں محض الوہیت کے ذریعے معاون ہو سکتی ہے جب کہ سائنسی عقل جو مصنوعی سانچوں سے آراستہ ہوتی ہے، حقیقت کی آگہی اور تفہیم کے بجائے اس سے دوری پیدا کر دیتی ہے۔ صوفیا بالخصوص غزالی کے نزدیک ایک عقل الوہی جوہر ہے جو خدا کی طرف سے ودیعت ہوتا ہے۔ گو کہ یہ افلاطونی نظریۂ عقل کی تقلید ہے تاہم صوفیا کے نزدیک یہ عقل "۔۔۔عقلِ تجربی سے مختلف ہے اور یہی علم حقیقی اور معرفت حق کی اہل ہے" (29) دراصل صوفیا کے نزدیک دنیا میں کوئی شئے مفرد نہیں۔ بلکہ ہر شئے میں خدائے واحد کا ظہور ہے جسے صوفی اصطلاحات میں "ہمہ اوست" کہتے ہیں۔ صوفیا کے اس نظریۂ وجود کی کلید مندرجہ ذیل اقتباس میں موجود ہے۔

> ''تم حق کے عین نہیں ہو کیوں کہ حق تعالیٰ وجود مطلق ہے اور مقید اور متعین ہو، اور متعین کسی طرح بھی عین مطلق نہیں ہو سکتا، ہاں تم اپنی حقیقت سے عین حق ہو، حق

تعالیٰ تم میں متعین ہوا ہے، تم اللہ کو عین موجودات میں تعین کی قید سے آزاد اور تعین کی قید سے مقید پا رہے ہو یعنی اللہ تعالیٰ کو متعین میں ظاہر دیکھ رہے ہو، "لا موجود ولا الٰہ اللہ " اللہ کے سوا نہ کوئی موجود ہے نہ کوء معبود'' (30)

تصوف کا یہی وہ بنیادی فقرہ ہے جس پر بعض مکاتب فکر نے سخت گرفت کی کہ یہ اصل توحید سے الگ اور اجنبی ہے۔ معترضین اس بات کو لے کر خفا ہوئے کہ اگر خدا کی ذات واحد اور مطلق ہے اور اگر یہ حقیقت مابعد الطبیعاتی ہے تو کیسے کوئی اس حقیقت کا ادراک مادی وجود سے کر سکتا ہے۔ لیکن بعض شارحین اور صوفی علما کا استدلال اس اعتراض کو ان بنیادوں پر رد کرتا ہے کہ دراصل ہر شئے میں خدا کے موجود ہونے سے یہ مطلب ہرگز نہیں کہ خدا کوئی مادی وجود بھی رکھتا ہے بلکہ اسے جزیات میں کل کی تلاش سمجھا جائے تو محسوسات اور ادراک سے متعلق ہے۔ یعنی کائنات اور اس میں موجود ہر شئے میں خدا کی مطلق ذات کا اعتراف اور اظہار ملتا ہے۔ یہی وجہ ہے صوفیا کے نزدیک "انسان اپنے باطنی واردات، مراقبے اور ریاضت کے ذریعے حقیقت کے براہ راست علم کا اہل بن سکتا ہے۔ جہاں تجربی، سائنسی اور تجزیاتی عقل کی حد ختم ہو جاتی ہے، وہاں سے باطنی تجربے کی قلم رو کا آغاز ہوتا ہے۔۔۔۔ اس طرح تصوف عقل کو رد کر کے عشق کو ذریعۂ علم اور صحیح طریقۂ علم مانتا ہے۔ عشق ایسی وسیع اصطلاح ہے جو ایک طرف ذریعۂ علم ہے، دوسری طرف ایک کائنات گیر تخلیقی قوت، تیسری طرف قربِ مع الحق یا وصال بالحق کا راستہ ہے" (31) یعنی من عرف نفسہ فقد عرف ربہ کے مصداق تصوف مذہبی وجودیوں کے نظریۂ حقیقی وجود Authentic Existence سے مماثل ہوتا ہے جو عرفان ذات کو معرفت الٰہی سے تعبیر کرتے ہیں اور اسی کو داخلی صداقت یا حقیقی وجود کہتے ہیں۔

صوفیا کے ہاں تصورِ موت اور حزن وخوف بھی قرآن واحادیث سے ماخوذ ہے گو کہ اس کی تاویلات انھوں نے مختلف پیش کی ہیں، تاہم یہ خیال تمام صوفیا میں متفقہ طور پر مشترک ہے کہ موت عدم ہے جو انسانی وجود کی مطلق حقیقت ہے اور جس کے ساتھ انسان دنیا میں آتا ہے۔ پھر یہ نظریہ بھی تصوف اور وجودیت میں مماثل ہے۔ جیسا کہ سارتر کے Nothingness اور ہائڈیگر کے Being-Towards-Death سے ظاہر ہے (دیکھیے "تصور موت اور دہشت")۔ چناں چہ صوفیا کے افکار میں بھی موت کا رجائی تصور ملتا ہے۔ یعنی موت کا عرفان ہی انسان کو نئے امکانات سے نبرد آزما ہونے کے لیے قوت ارادی بخشتا ہے۔ قرآن اسے "ان الاولیاء اللہ لاخوف علیہم ولاھم یحزنون" بے شک اولیاء کو نہ تو خوف ہوتا ہے نہ حزن۔ بقول وحید اختر:

''وجودئین کا کہنا ہے کہ انسان موت کو بھی بامعنی بنا دیتا ہے، اگر اسے موت کا عرفان ہو اور وہ خود کسی مقصد کے لیے اس کا مردانہ وار انتخاب کرے۔ صوفیا کا 'حزن وخوف'

جس کی نمائندگی حسن بصری اور رابعہ بصری کے افکار اور اعمال میں ہوتی ہے،
وجودیت کے دہشتِ وجود(Angnish)اور وحشت وکربِ حیات کا رشتہ وجودی
تجربے کی سطح پر صوفیا کے 'حزن' سے ملتا ہے'' (32)

مجموعی طور پر متصوفانہ طرز فکر انسان کی داخلیت کو حقیقی وجود کا محور سمجھتی ہے جو خدا اور بندے کے اتصال کی تجلی گاہ ہے۔

1۔دہری وجودیت:

گو کہ کرکیگارڈ کی طرح نطشے بھی کلیسائی خدا اور اخلاقیات کی جبریت کا سخت مخالف تھا لیکن چوں کہ کرکیگارڈ حقیقی وجود کو خدائی اتصال میں تلاشتا ہے جب کہ نطشے خدا کی نفی سے انسانی وجود کی بقا اور صداقت کو تعبیر کرتا ہے جس سے کہ کرکیگارڈ اور بعض مذہبی وجودیوں کے افکار کی بھی نفی ہوتی ہے۔نطشے نے مذہب اور خدا سے متعلق اپنے افکار جدید مغربی تہذیب اور قدیم یونانی تہذیب کے تقابل کی بنیادوں پر تیار کیے۔اس کے نزدیک مغربی تہذیب جو کلیسائی خدا اور اخلاقیات کی جبریت میں مقید ہے، دراصل ان کمزور مذہبی پیشواؤں سے نجات کی متقاضی ہے جو جسمانی قوت کے بجائے خالص روحانی قوتوں پر دارومدار رکھتے ہیں۔"۔۔۔سماج پر قبضہ کرنے کی کوشش میں انھوں نے اپنے سابق جنگجو آقاؤں کے خلاف جدوجہد کرتے ہوئے ایک نیا ضابطہ اخلاق نافذ کر دیا۔چوں کہ وہ جسم کی توانائیوں سے محروم تھے لہٰذا انھوں نے نام نہاد "روح" کی خوبیوں کا فسانہ تراشا۔انھوں نے اخلاقیات کا ایسا نظام بنایا جو ان کی کمزوریوں اور عیبوں کو چھپا لے۔وہ دوسروں کو تلوار کے زور پر مغلوب نہ کر سکتے تھے۔لہٰذا انھوں نے "پاکبازی اور دعاوں" کے ذریعے حکمرانی شروع کر دی۔انھوں نے غلاموں کے "حقوق"، بزدلوں کے وقار اور کمزوروں کی عظمت کے گن گانے شروع کر دیے اور مقصد بس یہ تھا کہ بہادروں کی فطری جبلتوں کو زنجیر ڈالی جائے اور خود اپنی ناتواں اور ضعیف بالادستی کو قائم کیا جائے"(33)اسی مذہبی انارکی اور جبریت کے پیش نظر نطشے نے مذہب سے بیزاری اور خدا کی موت کا اعلان کیا۔وہ کہتا ہے:

''خدا مر چکا ہے۔خدا مردہ ہی رہے گا۔اور ہم نے اسے مار ڈالا ہے۔ہم خود کو کس طرح تسلی دیں، تمام قاتلوں کے قاتل؟ دنیا میں اب تک جو سب سے معتبر اور طاقتور تھا، اس نے ہماری چھریوں کے نیچے دم توڑ دیا؛ کون اس خون کو دھوئے گا؟ ہمارے پاس اپنے آپ کو صاف کرنے کے لیے کون سا پانی ہے؟ کفارہ کے کون سے تہوار، کون سے مقدس کھیل ہمیں ایجاد کرنا ہوں گے؟ کیا ہمارے لیے اس عمل کی عظمت

بہت بڑی نہیں ہے؟ کیا ہمیں اس لائق نہ ہونا چاہیے کہ ہم خود خدا نہ بن جائیں؟''

(34)

مذکورہ اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ نطشے انسانی وجود پر ہر قسم کی خارجی بالا دستی کو رد کرتا ہے اور اس بات کی تلقین کرتا ہے کہ زندگی کا اثبات اور ذات کا عرفان کسی سہارے سے ممکن نہیں، یہ فریب ہے جو زندگی کے حقائق سے فراریت کی ترغیب دیتا ہے۔ اصل حیات ان حقائق کا بذات خود سامنا کرنے میں مضمر ہے جس کے لیے قوت ارادہ اور عزم برائے طاقت کی توثیق وتصدیق ناگزیر ہے۔ یہی اختصاص نطشے کے "فوق البشر" کو حاصل ہے جس کے لیے پرانی اقدار نے معنی کھو دیے ہیں اور نئی قدروں کا سرچشمہ طاقت ہے جو ان کے معنی کا بھی تعین کرتا ہے۔

مذہب یا خدا کے حوالے سے ہائڈیگر کے افکار اس قدر مبہم ہیں کہ ان سے کوئی حتمی نتیجہ اخذ کرنا دشوار گزار ہے تاہم اس کی دلچسپی کا مرکز وجودیات Ontology یا وجود Being کا مطالعہ تھا۔ اس کے اساسی مقالے 'وجود اور وقت' (Being And Time) میں Dasein مظہر Being-There، وقت اور وجود کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس کے نزدیک انسانی وجود Dasein کلی طور پر ان اشیا سے مختلف ہے جو تکمیل شدہ یا موجود ہیں۔ موجود اشیا کا تعلق ہمیشہ ایک جنس سے ہوتا ہے جو مخصوص صفات کی بنا پر قابل بیان ہوتی ہیں اس لیے ان کی ماہیت کا تعین کیا جاسکتا ہے۔ جب کہ اس کے برعکس انسانی وجود Dasein کی کوئی ماہیت نہیں ہوتی یا یہ کہیں کہ اس کی کوئی مطلقیت نہیں ہوتی بلکہ یہ ہمیشہ ایک امکانی حالت میں رہ کر اپنے "وجود" کا اظہار کرتا ہے۔ ہائڈیگر کے نزدیک انسان ماضی اور حال کی جبریت کے باوجود ہمیشہ اپنے مستقبل یعنی امکانات کی جانب گامزن ہوتا ہے، ماضی اور حال کی جبریت مستقبل کی طرف اس کی پیش قدمی میں "تشویش" کو جنم تو دیتی ہے جب کہ خود مستقبل کی امکانی صورتیں اس میں احساس دہشت پیدا کرتی ہیں۔ یہ دہشت بعض اہم معنوں میں احساس موت سے پیدا ہوتی ہے۔ چوں کہ انسان کو اس دہشت سے فرار نہیں ممکن، بلکہ یہ (دہشت) انسان سے معتبر ذات اور غیر معتبر ذات کے درمیان ایک آزادانہ انتخاب چاہتی ہے۔ یعنی یہ انسان سے مطالبہ کرتی ہے کہ وہ خود اپنی تقدیر کا مالک بن جائے۔ ہائڈیگر "موت" کو اسی دہشت کی مثال کے طور پر پیش کرتا ہے جس کا ادراک "ادراک ذات" یا "وجود کی شعوری آگہی" کے مترادف ہے۔ کیوں کہ جب انسان اس دہشت کو اپنے وجود کا لازمہ سمجھ کر اسے اپنے لیے تسلیم کرتا ہے تو مستقبل کی طرف پیش قدمی میں وہ Dasein کی دنیا میں اپنے معتبر وجود کو قائم رکھنے کے لیے آزادی اور آزادانہ انتخاب کا استعمال کرتا ہے نیز وہ اس دنیا سے وابستگی کو اپنی آزادی کے ذمے دارانہ رویے سے نبھاتا ہے۔

مذکورہ نکات سے ممکن حد تک ہائیڈیگر کے نظریۂ مذہب کی کلید ہوتی ہے یا یہ کہ ایک واضح اشارہ ملتا ہے جس کی بنا پر کوئی نتیجہ اخذ کیا جا سکے۔ اتنا تو عیاں ہے کہ "فنادگی" ہائڈیگر کے فلسفۂ وجودیت کا ماحصل ہے لیکن عدم سے عدم تک کی پیش قدمی میں وہ انسان کی خود مختاری یا آزادی کی مطلقیت کو ہی محض جانتا ہے۔ وہ خود عیسائی گھرانے میں پیدا ہونے کے باوجود انسان کے لیے اخلاقیات یا مذہبی قاعدہ قانون کا قائل نہیں بلکہ اس کے آزادانہ انتخاب اور خود مختاری کا قائل ہے۔

ژاں پال سارتر دہری وجودیت کا سب سے اہم نام ہے جس نے انسانی فطرت یا جوہر کی قطعی تردید کی اور محض انسانی وجود کی اہمیت پر اصرار کیا۔ تصور عدمیت NOTHINGNESS میں سارتر الوہی عقل یا شعور کی نفی کرتا ہے۔ اس کے مطابق انسان پیدائش کے وقت سے شعور کی حالت کو پہنچنے تک کورا ذہن ہوتا ہے بلکہ یہ شعور جن چیزوں کو اپنے اندر سموتا ہے وہ فرد کے آزادانہ انتخاب اور فیصلے کا ہی تجربی نتیجہ ہوتا ہے جو فرد کی خود مختاری کے مترادف ہیں۔ بقول سارتر؛ "سوائے عمل کے اور کسی میں حقیقت نہیں، آدمی اپنے اعمال کے علاوہ کچھ نہیں ہے، اپنے اعمال کی مجموعی ہیت کے علاوہ کچھ اور نہیں ہے اور وہی کچھ ہے جیسی اس کی زندگی ہے" (35) یعنی آدمی کا شعور بھی اس کے اعمال ہی کا نتیجہ ہے جس کے لیے وہ خود مختار ہے۔ لیکن سارتر فرد کو اس خود مختاری یا آزادی کے لیے ذمے دار بھی سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک فرد کا کوئی بھی فیصلہ برائے خود Being-For-Itself ہو کر بھی دوسروں کی آزادی کو سلب نہیں کر سکتا بلکہ یہ فرد کی ذمے داری ہے کہ وہ دوسروں کی آزادی کا خیال رکھے۔ ورنہ ممکن ہے کہ فرد کے آزادانہ فیصلے سے کسی سماجی یا رسمی جبر کا تعین ہو۔ لیکن فرد ہمیشہ اس ذمے داری کے ہاتھوں مجبور ہے اسی لیے وہ بہ طور سزا اس دنیا میں جی رہا ہے۔ "HE IS CONDEMNED TO BE FREE"

چوں کہ سارتر خدا کا منکر تھا اسی لیے وہ انسانی فطرت کا بھی انکاری ہے۔ وہ انسانوں کی مشترکہ ساخت کے بجائے فرد واحد Individual Human کا قائل ہے۔ گو کہ اس بات پر کم و بیش تمام وجودی مفکرین متفق ہیں لیکن فرد کی آزادی سے متعلق سب کے تحفظات اور مقدمات مختلف ہیں جن میں سے بعض خدا کے وجود کو تسلیم کرتے ہیں اور بعض قطعیت کے ساتھ اس سے انکاری ہیں، سارتر کا شمار موخر الذکر میں ہوتا ہے۔ وہ فرد کی مکمل آزادی کا قائل ہے جو پہلے سے موجود کسی قوت کے ذریعے پیدا نہیں ہوتا۔ اگر ایسا ہوتا تو فرد آزاد ہی نہ ہوتا۔ اس طرح سارتر خدا کا انکار کرتا ہے بلکہ اس کے نزدیک جب فرد مذہب یا خدا کو اپنے لیے تسلیم کرتا ہے، وہ دراصل اپنی آزادی سے انکار کر رہا ہوتا ہے۔ سارتر اسے بدعقیدگی Bad Faith کہتا ہے۔ اس کے مطابق فرد کے اندر کے کرب، دہشت، یاس اور محدودیت کا

سرچشمہ اور بنیادی وجہ آزادی ہے۔ وہ اس وجودی بحران سے فرار نہیں پا سکتا کیوں کہ یہی اس کی حقیقت ہے جسے جھٹلایا تو جا سکتا ہے مگر اس سے فرار نہیں پایا جا سکتا۔ سارتر اپنی دہریت کی کلید فرد کے وجودی تقدم سے کرتا ہے۔ اس کے نزدیک فرد کی کوئی الوہی فطرت نہیں ہوتی اور نہ ہی ایسے اقدار موجود ہیں جو اس کا تحفظ کر سکیں۔ سارتر لکھتا ہے:

''جس دہری وجودیت کا میں ایک نمائندہ ہوں وہ زیادہ استقامت کے ساتھ اعلان کرتی ہے کہ اگر خدا موجود نہیں تو بھی کم از کم ایک ہستی ضرور ہے جس کا وجود اس کے جوہر پر مقدم ہے۔ یعنی ایک ایسی ہستی جو اپنے تصور سے پہلے موجود ہوتی ہے۔ یہ ہستی انسان ہے۔ ہائڈیگر کے الفاظ میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ انسانی حقیقت ہے۔۔۔۔ اگر وجود واقعی جوہر پر مقدم ہے تو پھر کوئی شخص اپنے کسی عمل کی وضاحت کسی مخصوص اور متعین انسانی فطرت کے حوالے سے نہیں کر سکتا۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ جبریت کا کوءوجود نہیں۔ انسان آزاد ہے۔ انسان ہی آزادی ہے۔ علاوہ ازیں اگر خدا موجود نہیں تو ہمیں ایسی کوئی اقدار یا احکامات میسر نہیں جو ہمارے طرز عمل کا جواز پیش کر سکیں۔ اس کا مطلب یہ کہ ہمارے آگے یا پیچھے اقدار کی روشن دنیا میں حواز یا عذر کا کوئی ذریعہ نہیں۔ کسی عذر کے بغیر ہی تنہا چھوڑ دیا گیا۔ یہی میرا مطلب ہوتا ہے جب میں کہتا ہوں کہ انسان کو آزاد رہنے کی سزا ملی ہے یا یہ کہ آزادی انسان کی سزا ہے۔'' (36)

البرٹ کامو نے بھی سارتر کی طرح وجودی افکار کا تخلیقی اظہار کیا ہے۔ اپنی مشہور تصنیف "Myth Of Sisyphus" میں سیسیپس کی سزا کو لغویت اور بے معنویت کی مثال دے کر کامیو اپنے مشہور فقرے "فلسفیانہ خودکشی" "Philosophical Sucide" کی وضاحت کرتا ہے۔ کامو کے مطابق " صرف لیکن ایک بہت ہی اہم فلسفیانہ مسئلہ ہے؛ اور وہ ہے خودکشی" (37) کامو کی اس فلسفیانہ خودکشی سے مراد دراصل آزادی کی تردید ہے۔ اس کے مطابق حقیقت کی بے معنویت سے فرار ہو کر مذہب اور آدرش میں پناہ لینا کوئی حل نہیں بلکہ زندگی کی لغو آمیز بے معنویت سے فرار کے بجائے ہمیں چاہیے کہ اسے جوش و جنوں کے ساتھ اپنے لیے تسلیم کریں۔ سارتر کامو کے اس نکتے کی یوں وضاحت کرتا ہے:

''لغو آدمی خودکشی نہیں کرے گا، وہ زندہ رہنا چاہتا ہے، بغیر کسی یقین کے، مستقبل کے بغیر، امید کے بغیر، برم کے بغیر اور بغیر دستبرداری کے وہ پر جوش نگاہوں سے موت کو تکتا ہے اور یہی گرم جوشی اسے آزاد کراتی ہے. اس طرح وہ سزا یافتہ آدمی (سیسیپس)

کی "غیر ذمہ دارانہ خداء" کا تجربہ کرتا ہے‘‘(38)

کامو کے نزدیک مذہب، اخلاقیات یا خدائی کارخانہ فریب ہے۔ انسان تنہا اور آزاد ہے جب کہ اس کی زندگی اور دنیا جس سے وہ وابستہ ہے سب لغو ہیں۔لیکن اس لغویت سے فرار انسان کو راہ نجات کے بجائے تباہی اور بربادی کی طرف لے جاتا ہے جب کہ اس حقیقت کو اپنے لیے تسلیم کرنے اور عمل پیہم سے ہی انسان اپنا وجود پا سکتا ہے۔

بحیثیت مجموعی وجودیت انسانی وجود کو ہی فلسفے کا بنیادی مسئلہ مانتی ہے اور یہی اس فلسفیانہ تحریک کا مطمح نظر بھی ہے۔ دراصل انیسویں صدی میں مغربی صنعتی انقلاب سے جو تبدیلیاں رونما ہوئیں وہ پرانی اقدار کی شکست و ریخت پر منتج ہوئیں۔ بلکہ بیسویں صدی میں داخل ہونے سے پہلے ہی یہ سائنسی رجحان ایک مضبوط عقلی نظام تشکیل دے چکا تھا۔ اس نظام کے تحت پائے جانے والے نئے سیاسی، سماجی اور معاشی استحکام کو دیکھ کر انسان نے سائنس کو ہی اپنا خدا تسلیم کر لیا تھا۔ جذبات اور احساسات پر بڑھتے عقلی تقدم نے انسان کو اپنے ہی عقائد کے مقابل کھڑا کر دیا تھا۔ یہاں تک کہ اسے اجتماعیت کے بغیر اب اپنا وجود ناقص اور نامکمل محسوس ہونے لگا تھا۔لیکن جنگ عظیم اول اور دوم نے ان تمام انسانی خیالات کو غلط ثابت کر دیا۔ سائنس جسے وہ اپنا خدا تصور کرتا تھا، اس کے وجود کے لیے سب سے بڑا خطرہ بن چکا تھا۔ متحد قوموں کا سیاسی اور معاشی استحکام اب لرزہ خیز صورت حال کا شکار تھا۔ صنعتی تہذیب جسے وہ اپنی ترقی یافتہ شکل سے تعبیر کرتا تھا اب اسے غلامی کی زنجیروں میں جکڑ رہی تھی۔ جنگی تباہ کاریوں نے اسے خارجی ماحول سے اس قدر متنفر کر دیا کہ وہ اپنی ذات میں سمٹ کر رہ گیا اور ہر لمحہ احساس عدم تحفظ کا شکار رہا۔ وہ تمام فلسفے جن کا اس نے سہارا لیا تھا، وہ اجتماعیت جس کے بغیر وہ اپنے وجود کو نامکمل تصور کرتا تھا آج اسے تنہا چھوڑ کر بیکار پڑے تھے۔ تمام آدرش اور عقلی ضابطے ہیچ کارہ ثابت ہو رہے تھے اور انسان کے پاس اپنی ذات کے سوا اور کچھ بھی نہ تھا، وہ بالکل تنہا ہو کر رہ گیا تھا۔لیکن چوں کہ عمل اور جدوجہد انسانی وجود کا لازمہ ہے، لہٰذا اس نے نئے قدروں کی تلاش شروع کی اور اپنی کھوئی ہوئی پہچان کی بازیافت کا بیڑا اٹھایا۔ وہ جانتا تھا کہ اس کا تشخص پرانے اقدار کے ملبے میں کہیں دب چکا ہے جسے اس کی اصل حالت میں مہیا کرنا محض تصور کی حد تک ممکن ہے لیکن پھر بھی اس نے اس پرانے ملبے سے اپنے لیے کچھ ایسے نشانات ضرور واگزار کیے جو اس کی نئی شخصیتی تعمیر میں کارگر ثابت ہوئے۔ تشخص کی اس بازیافت اور نئی تعمیر کو اگر وجودیت سے تعبیر کیا جائے تو وجودیت ان تمام عقلی نظاموں کے خلاف سخت ردعمل تھا جن سے انسان شئیت کا غلام بن چکا تھا۔ غرضیکہ وجودیت کی فلسفیانہ تحریک نے زندگی کے ہر شعبے کو متاثر کیا۔ علم وحکمت ہو یا فن وادب، الٰہیات ہو یا نفسیات، عمرانیات ہو یا اخلاقیات، وجودیت نے ان سب پر اپنے نقوش مرتسم کیے۔ "۔۔۔اس (جدید) عہد کی مخصوص بے چینی، کشیدگی اور تشویش جو دراصل اس عہد کی

ہولناک جنگوں، تباہ کن ہتھیاروں، شدید سماجی انقلابوں، اختیار پسند، گروہ پرست اور فرد دشمن عقیدوں اور روحانیت کے زوال کی پس صورت حال تھی، کا اظہار بھی وجودیت میں ہوا ہے۔ یہ ابتری و مایوسی، تمام تسلیم شدہ روایات کے خلاف بغاوت، مادہ پرستی، تخیل کا افلاس، فکر، ادب و فن میں جذبہ و وحدت کا انتشار، عدم تحفظ کا احساس، سماجی، سیاسی، مذہبی، اخلاقی و جمالیاتی اقدار کی شکست و ریخت، جن سے ہماری ثقافت صورت پذیر ہوئی، نے وجودی فلسفے کو خام مواد فراہم کیا، جو اس کی تفسیر ہے اور تاویل بھی، ما حصل ہے اور تنقید بھی۔"(39)

حواشی:

1۔ژاں پال سارتر، وجودیت اور انسان دوستی، مترجم: قاضی جاوید، ص71

2۔وحید اختر، کلیات مضامین (جلد چہارم) مرتبہ ڈاکٹر سرور الہدیٰ، ص213

3۔پروفیسر بختیار حسین صدیقی، بحوالہ وجودیت، مرتب، قاضی جاوید، ص15

4.Keirkegard,Soren"Concluding Unscientific Postscript" P-181

5۔جاوید حسین قاضی "وجودی فلسفے کا منظر اور پس منظر" مشمولہ "فلسفہ جدید کے خدوخال" مرتبہ خواجہ غلام صادق ص99

6.Kierkegard,soren"The Concept Of Dread"Trans:By Walter Lowrie,Included In"The Fabric Of Existentialism Philosophical And Literary Sources" P-165

7. "Existentialism" P-167

8۔سی اے قادر (وجودیت) مشمولہ: ادب فلسفہ اور وجودیت، مرتبہ: شیما مجید، نعیم احسن، ص799

9۔ژاں پال سارتر، وجودیت اور انسان دوستی، مترجم: قاضی جاوید، ص20

10. Gardiner,Patrick "Keirkegard" P-40

11. ibid, p 40

12. ibid, p 41

13. Sartre,Jean Paul "Being & Nothingness" P-773

14۔رضی عابدی(سارتر کا وجودی ڈرامہ)مشمولہ ادب فلسفہ اور وجودیت ص592

15۔ژاں پال سارتر،وجودیت اور انسان دوستی،مترجم:قاضی جاوید،ص17

16۔ایضاً ص18

17. Kierkegard,Soren "Either/Or" Included In"The Fabric Of Existentialism Philosophical & Literary Sources" P-156

18۔ممتاز احمد(وجودیت منظر و پس منظر)مشمولہ:ادب فلسفہ اور وجودیت ص697

19۔ژاں پال سارتر،وجودیت اور انسان دوستی،مترجم:قاضی جاوید،ص19

20. Piotr Hoffman "Death,Time,History:Division II Of Being And Time" Included In "The Cambridge Companion To Heidegger" Editted By Charles Guignon Cambridge Press U.S.A 1993-P-196

21. Robberts,David E."Existentialism and Religious Belief" P162

22. "Being & Nothingness" P-699

23. FUAD NUCHO "A CRITICAL STYDY OF THE EXISTENTIAL PARADOX OF FREEDOM AND NECESSITY" P151,

24. Albert Camus"The Myth Of Sisyphus & Other Essays" Translated By: Justin O'Brien,1955,P-74

25۔بختیار حسین صدیقی(وجودی مظہریت)مشمولہ:ادب فلسفہ اور وجودیت ص854

26.FUAD NUCHO "A CRITICAL STYDY OF THE EXISTENTIAL PARADOX OF FREEDOM AND NECESSITY" P154,

27. "The World Of Existentialism" P-276

28۔وحید اختر(تصوف اور وجودیت)مشمولہ:کلیات مضامین(جلد چہارم) ص204

29۔ایضاً ص202

30۔مولانا شاہ زید ابوالحسن فاروقی بہ حوالہ رسالۂ وحدت الوجود ص 56-29

31۔وحید اختر (تصوف اور وجودیت) مشمولہ: کلیات مضامین (جلد چہارم) ص204

32۔ایضاً ص206

33۔ ہنری تھامس، ڈانالی تھامس (فریڈرک ولہیم نطشے) مشمولہ: بیس عظیم فلسفی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس دہلی2003 ص290

34. Nietzsche, Joyfull Wisdom "LA GAYA SCIENZA" Trans By,Thomas Common P-125

35. Adam Scheff "Stock Taking In Philosophy" P-12

36۔ژاں پال سارتر، وجودیت اور انسان دوستی، مترجم: قاضی جاوید، ص17,23

37. Albert Camus"The Myth Of Sisyphus & Other Essays" Translated By: Justin O'Brien,1955,P-3

38. Jean Paul Sartre "An Explication Of The Stranger" P-110

39۔قاضی جاوید "وجودیت" ص11

باب دوم: وجودیت اور نئی تخلیقیت

وجودیت اور نئی تخلیقیت:

ادب انسانی زندگی کے تمام تر داخلی اور خارجی عوامل کا ایک ایسا تخلیقی مظہر ہے جو ہر دور کے عصری تقاضوں اور حسیت کے مطابق متغیر ہوتا ہے، یہی وجہ ہے کہ ہم ہر دور کے ادب کو گذشتہ سے مختلف پاتے ہیں۔لیکن ظاہر ہے ادب کی ماہیت ''ہیت اور اسالیب'' سے نہیں بلکہ اس تخلیقیت سے مترشح ہوتی ہے جو ان دونوں (یعنی ہیت اور اسالیب) کے وجود کا باعث بنتی ہے۔پھر تخلیقی عمل کے دوران تخلیق کار کیسے اور کن مراحل سے گزرتا ہے، تخلیقیت بحیثیت کل (WHOLE) اس پورے داخلی عمل کا احاطہ کرتی ہے۔یعنی تخلیقیت کو سروکار فقط اسلوبِ اظہار یا شاعر کے تخلیقی شعور سے نہیں بلکہ اس جوہر سے بھی ہوتا ہے جو کسی تحریر کو ادبی تخلیق ہونے کا جواز فراہم کرتا ہے۔سارتر کے نزدیک یہ جوہر تخیل سے عبارت ہے جو طبعی اعتبار سے آزاد تو ہے لیکن تخلیقی سطح پر اس کی فعالیت کا انحصار تخلیق کار کے علم (Knowledge) اور ارادے (Intention) پر ہوتا ہے۔سارتر کے اس نظریے کو سمجھنے میں مولانا حالی کا قوت متخیلہ سے متعلق یہ بیان توسیعی اور توضیحی دونوں صورتوں میں ممد ثابت ہوتا ہے۔وہ کہتے ہیں: ''وہ (متخیلہ) ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربے یا مشاہدے کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتا ہے، یہ (متخیلہ) اسے مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اسے الفاظ کے ایسے پیرایے میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے''۔سارتر بھی مشاہدات اور ادراکات کو نہ صرف علم کے مشمولات میں شمار کرتا ہے بلکہ تخیل میں پیدا ہونے والی ہر چیز کی تشکیل میں انھی مشمولات کو معاون پاتا ہے۔دلچسپ بات یہ ہے کہ سارتر تخیل کو شعور میں شامل یا اس سے مستثنیٰ کوئی دوسری قوت نہیں بلکہ شعور کا ہی کل سمجھتا ہے، اس لیے کہ اس کے نزدیک تخلیقی عمل کے پیچھے شعوری محرکات ایک ارادے کے تحت کارفرما ہوتے ہیں۔یعنی تخلیق کار غیر شعوری طور پر تخلیقی عمل سے گزرتا ہے اور نہ ہی کوئی چیز غیر شعوری طور پر تخلیق کر سکتا ہے بلکہ وہ مشاہدے یا مطالعے کی بنا پر باضابطہ شعوری ارادے کے تحت اس عمل کی تکمیل کرتا ہے۔اس طرح تخلیقی عمل کو شعوری عمل کہنے میں کوئی اچنبا نہیں بلکہ وجودی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو وجودیوں کا عقیدہ ہی ہے کہ انسان کا ہر عمل اس کے آزادانہ شعوری عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اس لیے وہ اپنے کیے کے لیے ذمے دار بھی ہوتا ہے۔بہ ہر کیف! سر دست بحث تخلیقی جوہر یعنی تخیل سے ہے اور مذکورہ ساری بحث سے دراصل یہ واضح کرنا مطلوب ہے کہ ''تخیل'' پہلے سے موجود علم اور ارادے کی بنا پر ہی نہ صرف بظاہر غیر حقیقی یا ماورائی چیزیں پیدا کرتا ہے بلکہ حقیقی اشیا کا تجزیہ کر کے ان کی ماہیت کو

بھی محاکات کی صورت میں کچھ اس طرح منکشف کرتا ہے کہ ان میں غیر مانوس (Defamiliarized) احساس اجاگر ہوتا ہے۔آسان ترلفظوں میں کہیں تو تخیل میں پیدا ہونے والی نئ حقیقتوں کی ترتیب وتشکیل دراصل پہلے سے موجود علم،مشاہدے اور تجربات میں مماثلتو ں کی بنا پر ہی ہوتی ہے۔مثلاً عادل منصوری کی غزل کا یہ مصرع دیکھ لیجیے''چھت پر پگھل کے جم گئی خوابوں کی چاندنی''؛گوکہ پڑھنے میں بالکل نیااورایسا تجریدی خیال معلوم ہوتا ہے جس کا حقیقت سے دور تک کا کوئی واسطہ نہیں لیکن غور کیجیے تو اس مصرعے میں مستعمل تمام تر تلازمے پہلے سے ہی شاعر کے حسی تجربے یا مشاہدے کا حصہ رہے ہیں۔مثلاً 'چاندنی رات'، 'چھت' اور 'خواب' کوئی نئ حقیقت یا مشاہدہ نہیں بلکہ شاعر کیا،ہم سب نے کہیں نہ کہیں چھت پر سوتے وقت چاندنی رات کا منظر ضرور دیکھا ہے گویا یہ شاعر کے حسی تجربے یا مشاہدے میں پہلے سے شامل ہے۔اسی طرح'' پگھل کے جم جانا'' مثلاً شیشہ یا موم وغیرہ کا مخصوص آنچ سے پگھل کے جم جانا بھی ایک عام سا حسی تجربہ ہے۔چوں کہ ایسے تمام تر تجربے پہلے سے ہی شاعر کے علم کا حصہ ہوتے ہیں لہٰذا شاعر جب نئ تخلیق کا ارداہ کرتا ہے تو اس کے علم میں پہلے سے موجود مشترکہ صفات کے حامل یہی مختلف تجربے اور مشاہدے مل کر جس'' کل'' کے تحت نئ معنوی اور نامیاتی وحدت یا صورت اختیار کرتے ہیں وہی دراصل تخیل ہے۔اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ علم اور ارادہ تخیل کے لیے بنیادی محرک کا کام کرتے ہیں۔سارتر کے نزدیک اصل تخلیقی قوت ''تخیل'' ہے لیکن وہ اسے شعور کا جزو نہیں بلکہ کل سمجھتا ہے۔وہ علم کو یادوں Memories کی صورت میں موجود مختلف تجربات،مشاہدات اور ادراکات کا مجموعہ تو کہتا ہے لیکن اس مجموعے کو تخلیقی قوت (تخیل) کا محض اک محرک کہتا ہے۔بقول سارتر:

> ''تخیل شعور میں شامل کوئی اضافی تجرباتی قوت نہیں بلکہ یہ شعور کا کل (Whole Of Consciousness) ہے،اس لیے کہ اسے اپنی آزادی کا عرفان حاصل ہے''(۱)

مطلب یہ کہ تخیل کسی کینن Canon کا پابند ہوتا ہے نہ قیدی بلکہ یہ ہر طرح کے خارجی اور باطنی تسلط سے بالکل آزاد ہوتا ہے۔اگر چہ اس میں تخلیق پانے والی ہر چیز بظاہر غیر حقیقی معلوم ہوتی ہے تاہم اس کی تشکیل وترتیب میں حقیقی عناصر کی کارفرمائی بنیادی ہوتی ہے۔جدید شاعری میں جس تجریدیت کو ہم غیر حقیقی سمجھ کر اسے انسانی شعور سے ماورا سمجھتے آئے ہیں، دراصل اس کا خمیر بھی کہیں نہ کہیں حقیقی تجربات سے ہی اٹھا ہے۔پھر غیر حقیقی irreal عناصر کا ظہور یا غیر مانوسیت Defamiliarization کا جو احساس اس شاعری میں پنپتا ہے، وہ جدید شاعر کی شعوری یا تخیلی آزادی کا نتیجہ ہے۔

اس ساری بحث سے مقصود فقط یہ واضح کرنا تھا کہ نئی شاعری میں جس آزادی یا مکمل انحراف کو مرکزیت حاصل رہی ہے وہ دراصل انفرادی آزادی Individual Freedom کے علاوہ اس تخیلی یا شعوری آزادی سے بھی متعلق ہے جس نے ادب کو ہر قسم کی نظریاتی اور منہاجاتی جبریت سے آزاد کیا اور اس بات پر اصرار کیا کہ شاعر شعوری طور پر اپنے ماحول اور عصری صورت حال سے وابستہ ہونے کے باوجود سماجی ضابطوں کا پابند نہیں ہوسکتا بلکہ وہ عمل اور ردِ عمل کے معاملے میں مکمل آزادانہ انتخاب اور فیصلے کا حامل ہوتا ہے۔ اب جب نیا شاعر اجتماعیت کے نرغے سے الگ ہونے کا دعویٰ کرتا ہے تو اسے فرار یا انحراف کے بجائے اس کی شعوری اور انفرادی آزادی سے تعبیر کیا جانا چاہیے، اس لیے کہ اس کا نقطۂ نظر ہے کہ شاعر کو انبوہ کے ساتھ رہنے یا نہ رہنے کے معاملے میں انتخاب اور فیصلے کی مکمل آزادی حاصل ہوتی ہے:

اس جہاں میں میرے ہونے کی گواہی کون دے
اک ہجوم اور اس میں چشم معتبر کوئی نہیں
(خلیل الرحمٰن اعظمی)

میں آساں بھی، کٹھن بھی، مگر تم کون میرے
میں آپ اپنا تذبذب خود اپنا فیصلہ میں
(منچندا بانی)

لیکن جدیدیت کے مخالفین نے اس آزادی کو ''فراریت'' سے تعبیر کیا، ان کا دعویٰ تھا کہ نیا شاعر دراصل ماضی سے بے نیاز ہو کر سماجی شعور اور ذمے داری سے فرار چاہتا ہے جس کے لیے اس نے تجربیت اور روایت شکنی کا لبادہ اوڑھ لیا ہے۔ حالاں کہ یہ مفروضہ جھوٹ پر مبنی ہے جسے قائم کرنے والے نام نہاد نقاد دراصل اپنے متعصّبانہ رویوں کے عادی تھے۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ نیا شاعر بالغ نظر تھا اور متحرک بھی، اسے نئی حسیت کے ساتھ ساتھ ماضیت کا بھی شعور تھا لیکن چوں کہ وہ ان روشن خیال ادیبوں سے مختلف تھا جو ذاتی تجربوں کے بجائے سماجی مسائل کو تھوڑے سے ردوبدل کے ساتھ پیش کرنے کو ہی ادب سمجھتے تھے، اس لیے اسے ہر موڑ پر نرگسیت پسند کہا گیا۔ جب کہ یہ سمجھنے کی کسی نے کوشش نہیں کی کہ وجودی تنہائی جدید عہد کا ایک عالمگیر مسئلہ تھا جس کا تخلیقی اظہار نئے شاعر کے سماجی شعور کی از خود عکاسی کرتا ہے۔ بہ ہر کیف! یہ حقیقت اب سب پر منکشف ہو چکی ہے کہ جس وجودی آزادی پر سب سے زیادہ تنقید ہوئی، فقرے کسے گئے وہ دراصل ایک آزار تھا، کرب تھا جسے نئے شاعر نے اپنے لیے محض اس لیے تسلیم کیا تا کہ اس عہد کے فرد کی کھوئی ہوئی شناخت، اقدار کی شکست و ریخت اور معاشرتی زندگی کے انحطاط کی مزاحمت ہو سکے۔ سارتر کے نزدیک یہ آزادی اخلاقی آزادی سے عبارت ہوتی ہے کیوں کہ اس میں انسانیت کے رشتے سے وابستہ خالص انسانی جذبے پیوستہ ہوتے ہیں جو

اس رشتے کے تحفظ کے لیے فرد کو ذمے دار بنا دیتے ہیں، اسی لیے سارتر ''Man Is Condemned To Be Free'' کہہ کر آزادی کو سزا کے مترادف قرار دیتا ہے۔ گویا شاعر تخلیقی سطح پر آزاد ہونے کے باوجود ذمے دار بھی ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ وہ سماجی رشتوں کی استواری کے لیے نہیں، نا ہی ترقی پسندوں کی طرح نام نہاد اشترا کی جمہوریت کے قیام کے لیے بلکہ نئے قدروں کے تعین میں انسانیت کے تحفظ کے لیے ذمے دار ہوتا ہے۔ یہ ایک طرح کی آفاقی ذمے داری ہوتی جس کا احساس شاعر کے اندر کرب وتشویش جیسی کیفیات کو جنم دیتا ہے۔ بقول سارتر:

> ''جب ہمارا فعل کائنات کے مفہوم اور کائنات میں انسان کے مقام کا تعین کرتا ہو اور ہمارے ہاتھ میں عالمگیر اقدار کا ترازو ہو تو پھر کیسے فرض کر لیا جائے کہ ہم اس ذمے داری کے سامنے اپنے آپ کو سہما سہما اور خوفزدہ نہ پائیں'' (۱)

سارتر کے برعکس کرکیگارڈ کے نزدیک فرد (بشمول شاعر) میں کرب اور تشویش جیسی کیفیات احساس محدودیت اور عدم تحفظ کی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں۔ اس حوالے سے دیکھیں تو نئی صنعتی تہذیب اور شہری زندگی سے پیدا ہونے والا شخصی اور روحانی بحران انسانی زندگی کا سب سے بڑا المیہ تھا، جس نے فرد کے اجتماعی اقدار چھین کر اسے سفاک تنہائی، اجنبیت اور خوف کے عالم میں پھینک دیا۔ ایسی غیر یقینی صورت حال میں نئے شاعر کے لیے چیلنج یہ تھا کہ اسے جدید عہد کے نئے اقدار کے تعین میں اپنا انفرادی تشخص قائم کرنا تھا۔ وجودی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو جس کشمکش میں عمل اور ردعمل کا سارا انحصار فرد کے ذاتی (آزادانہ) فیصلے اور انتخاب پر ہو، اس میں خارجی زندگی سے زیادہ داخلی زندگی متاثر ہوتی ہے۔ پھر وجودیت اس بات پہ دلالت کرتی ہے کہ انسان کا آزادانہ انتخابی عمل شعوری ہونے کے باعث ہی انسان کے تخلیقی یعنی بننے Becoming کے عمل کا محرک بنتا ہے۔ چوں کہ یہ تخلیقی عمل فرد کی داخلی سطح پر ظہور پاتا ہے اس لیے اسے عرف عام میں عرفان ذات سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ذات کی آگہی ایک ایسی پراسرار حقیقت ہے جس کا اظہار براہ راست کسی زبان میں نہیں ہوسکتا بلکہ اس کے لیے مختلف لسانی وسائل بالخصوص علامت کی ضرورت پیش آتی ہے۔ چوں کہ علامتیت نئی شاعری کا بنیادی وسیلہ رہی ہے اس لیے کہ اس شاعری کا موضوع ہی فرد کی ذات یعنی موضوعیت سے متعلق رہا ہے، لہٰذا اس شاعری کے لسانی اظہار سے داخلی سچائی کو کسی صورت منکشف کرنا ممکن تو ہے۔ اسے مہمل یا جھوٹ قرار دے کر اس سے بے مطلب حظ اٹھایا نہیں جاسکتا؟ بلکہ خود سارتر اور ہائیڈیگر کے شعری زبان سے متعلق پیش کیے گئے مختلف نظریات نئے شعری اظہار سے داخلی حقیقت کے منکشف ہونا کا عندیہ دیتے ہیں۔

سارتر اگرچہ شعری زبان سے زیادہ نثری زبان کا قائل ہے تاہم وہ شعری اسلوب و زبان کی علامتیت، معنی

خیزی اور اثر انگیزی کا انکاری نہیں بلکہ اس کا ماننا ہے:

''زبان شاعر کے لیے ساری کائنات کا آئینہ ہے۔۔۔اور وہ (شاعر) ان (الفاظ) سے کائنات کے ایک پہلو کے نشانوں کے طور پر کام لینا نہیں جانتا،لیکن ان کے عوض وہ ان میں ایک اور پہلو کی تمثالیں دیکھتا ہے۔ چناں چہ جب وہ کسی درخت کو بیان کرنے کے لیے کوئی ایسا لفظ استعمال کرتا ہے جس میں اسے درخت کے ساتھ ایک قسم کی مشابہت دکھائی دیتی ہے تو ضروری نہیں کہ وہ ایسا لفظ ہو جسے عام لوگ استعمال کرتے ہیں۔ چوں کہ وہ الفاظ کو باہر سے دیکھتا ہے، وہ انھیں ایسے نشان سمجھنے کے بجائے جو اسے اپنے آپ سے باہر لے جا کر چیزوں کے درمیان پہنچا دیں گے، انھیں ایسے جال سمجھتا ہے جن میں اڑتی ہوئی حقیقتوں کو گرفتار کر سکتا ہے'' (۲)

مطلب یہ کہ شاعر زبان کا افادی استعمال نہیں کرتا کیوں کہ اس کا مطلب نثر نگار کی طرح خیال یا تجربے کی ترسیل و تفہیم سے نہیں بلکہ لفظوں کے ذریعے اس کی ایسی صورت گری سے ہوتا ہے جو بس اس کے داخلی سچ کی نمائندہ ہو۔یعنی شاعر اپنی موضوعیت یا داخلی حقیقت کو کسی ایسی شئے کے ساتھ منسوب کرتا ہے جس میں محض لفظی یا معروضی سطح سے بڑھ کر کسی زندہ وجود کی طرح عمل کرنے کا جوہر ہوتا ہے یا یہ کہ کسی زندہ حقیقت کو اپنے اندر تحلیل کرنے کا مادہ ہوتا ہے (نئی شاعری میں علامت نگاری اس کی ایک بہترین مثال ہے)۔ظاہر ہے شاعرانہ زبان اشارتی Suggestive یعنی جوہری زبان ہوتی ہے لہٰذا داخلی حقیقت کا اثر انگیز اظہار بجائے نثر کے شاعری میں ارفع درجے کا ہوتا ہے۔ ہائڈیگر بھی اس لیے شاعرانہ تخیل کا قائل ہے کیوں کہ اس کے نزدیک شاعرانہ امیج متحرک ہوتی ہے اور نئے انکشافات سے شعوری ابعاد میں وسعت پیدا کرتی ہے۔ بقول ہائڈیگر:

''جب شاعر کسی چیز کے لیے جوہری الفاظ استعمال کرتا ہے تو اس شئے کی حقیقت مصدقہ ہو جاتی ہے، یعنی اس کا وجود ثابت ہو جاتا ہے۔شاعری الفاظ کے ذریعے وجود کا اثبات ہے'' (۳)

واضح رہے کہ نئی شاعری کا کوئی نصب العین تھا نہ ہی یہ شاعری کسی نظریے یا تحریک کی پروردہ تھی بلکہ اس کا یہ عقیدہ تھا کہ ادب کسی دائرہ کار کا پابند نہیں ہوسکتا۔ واضح رہے نئی شاعری سے جس ادبی ڈسکورس کی بنیاد پڑی وہ مکتفی بالذات ہے۔اسے سماجی قوتوں سے کوئی سروکار ہے نہ معاشرتی زندگی کی تشکیل نو میں کوئی دلچسپی ، بلکہ فرد کی ذات اور آزادی اس کا سرچشمہ ہے۔یعنی فرد کو بحیثیت تنہا آدمی نئی شاعری میں مرکزیت حاصل ہے۔یہی وجہ ہے کہ نئے شاعر کا

تخلیقی شعور اجتماعی زندگی کے بجائے انفرادی زندگی کی عکاسی کرتا ہے اور عصری حسیت کو حقیقت پسندوں کے برعکس فرد کی موضوعیت Subjectivity کے ذریعے آشکار کرتا ہے۔ اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا اس نئے شعری پیراڈائم کی تشکیل خود نئے شاعر کی شعوری کارفرمائی کا نتیجہ تھی؟ اس کے جواب میں بغیر کسی تامل کے ''ہاں'' تو کہا جاسکتا ہے لیکن اس ''ہاں'' کے پیچھے کا پس منظر جانے بغیر نئے شاعر سے متعلق کوئی بھی فیصلہ سنانا قبل از وقت ہوگا۔ ظاہر ہے نئے شاعر کا عہد ہنگامہ خیزی اور اضطراب انگیزی کا عہد تھا، نئی صنعتی تہذیب کا آغاز اگر چہ مغرب میں کافی پہلے ہو چکا تھا لیکن اب اس کے اثرات دنیا کے ہر خطے پر مرتب ہورہے تھے۔ ٹیکنو کریسی اور نئی سائنسی ایجادات نے فرد سے اس کا تشخص چھین کر مشین کا محض ایک پرزہ بنا رکھا تھا۔ یہ دور انسانی المنا کی کا دور تھا۔ افریقی بالخصوص ایشائی مما لک میں مابعد نوآبادیاتی بیانیوں سے جنم لینے والی نئی استعماریت یہاں کے تہذیبی اور ثقافتی اقدار کی شکست وریخت کا باعث بنتی جارہی تھی، جس کے نتیجے میں یہ خطہ شدید تہذیبی بحران کا شکار ہوا۔ اس پر مستزاد دوسری عالمی جنگ سے پیدا ہونے والی تشویش اور عسکری عفریت کی دہشت زدگی نے حساس طبقے سے منسلک افراد کو عدم تحفظ اور شدید احساس محرومی میں مبتلا کر رکھا تھا۔ گویا فرد کو کل تک جو تہذیب وتمدن یا اجتماعی زندگی کے سہارے میسر تھے اب اپنی اہمیت کھو چکے تھے۔ ایسے میں اسے اپنا تشخص قائم کرنے کے لیے کوئی تو محل وقوع چاہیے تھا، لیکن چوں کہ وہ تنہائی کے عالم گیر مسئلے کا شکار تھا اور بے یار ومددگار تھا، اس لیے اسے مجبوراً اپنی مدد آپ کرنا پڑی، یہیں سے اس کے اندر ردعمل کی صورت حال کا ظہور ہوا۔ پھر ہم چاہیں تو اسے فطری ردعمل بھی کہہ سکتے ہیں کہ جب ہمارے تحفظ کے سارے خارجی سہارے مٹ چکے ہوں تو ہم اپنی ذات کے حصار میں سمٹ کر رہ جاتے ہیں۔ نئے شاعر کا یہی عمل دراصل نئی تخلیقیت کا باعث بنا۔ یہ جو ہم اس شاعرانہ اظہار میں کھردرا پن اور بے ترتیبی دیکھتے ہیں دراصل نئے شاعر کے داخلی کرب اور تشویش کا نتیجہ ہے۔ بقول شمس الرحمٰن فاروقی:

> ''۔۔۔۔۔داخلی اور معنوی حیثیت سے میں اس شاعری کو جدید سمجھتا ہوں جو ہمارے دور کے احساس جرم، خوف تنہائی، کیفیت انتشار اور اس ذہنی بے چینی کا (کسی نہ کسی نہج سے) اظہار کرتی ہو جو جدید صنعتی اور مشینی اور میکانیکی تہذیب کی لائی ہوئی مادی خوش حالی، ذہنی کھوکھلے پن، روحانی دیوالیہ پن اور احساس بیچارگی کا عطیہ ہے''۔(4)

(1) وجودی تحلیل نفسی اور نئی تخلیقیت:

بیسویں صدی اس لحاظ سے بھی ہمارے ادبی سرمایے میں تشکیل نو کی حیثیت رکھتی ہے کہ اس نے نہ صرف پرانی

قدروں کی تخریب کی بلکہ نئی قدروں کے تعین میں ادب کے جمالیاتی اور بعض حیاتیاتی پہلوؤں کی اس نفسیات کو بھی نئے سرے سے اجاگر کیا جو اخلاقی جبر کا شکار ہو کر اپنی حقیقی معنویت کھو چکی تھی۔ گو کہ ان نئی قدروں کا تعین مغرب میں کافی پہلے اور ہمارے یہاں کافی بعد میں ہوا، تاہم اس کی ایک بنیادی وجہ یہ تھی کہ انیسویں صدی کے اواخر تک ہمارا ادبی منظر نامہ محض مقامی بیانیوں کے ذریعے تشکیل پا رہا تھا۔ جب کہ بیسویں صدی میں ترقی پسند تحریک کا قیام نئے رجحانات کے تحت ادب تخلیق کرنے کی پہلی پیش قدمی تھی جس سے حقیقی معنوں میں اردو ادب میں جدت طرازی کا عمل شروع ہوا۔لیکن یہ نئی روایت بھی زمانۂ تقسیم ہند جیسے مخصوص دور تک ہی چلنے کے بعد نئے پیراڈائیم کے آگے غیر اہم ثابت ہوئی۔ یہ نیا دور اردو میں جدید نفسیات کا ابتدائی دور تھا۔ فرائڈ کے نظریات ادبی حلقوں میں اس قدر مقبول ہونا شروع ہوئے کہ ادب کو نفسیاتی بنیادوں بالخصوص فرائڈ کے نظریات سے پرکھنے کا ایک سلسلہ چل پڑا۔ اس طرح جدید نفسیات باضابطہ طور پر ادبی اور تنقیدی ڈسکورس میں متشکل ہوئی۔لیکن اس دوران سگمنڈ فرائڈ کے ساتھ ہمارے یہاں سب سے بڑی ناانصافی یہ ہوئی کہ ہمارے بعض نقادوں نے یہ مقولہ کہ ''فرائڈ نے لاشعور کی دریافت کی اور اسے انسانی تخلیقیت کا سرچشمہ قرار دے دیا'' عام کر کے نہ صرف فرائڈین ڈسکورس کو اس ایک جملے میں سمیٹنے کی گمراہ کن کوشش کی بلکہ تخلیقی عمل میں تخلیق کار کی شعوری کارفرمائی کی غیر موجودگی کا جواز بھی اسی سے اخذ کیا۔لیکن یہ چوں کہ اس پورے ڈسکورس کا محض آدھا سچ تھا اس لیے گمراہی کے امکانات زیادہ بڑھ گئے، یہاں تک کہ فرائڈ نے جس جدت کے ساتھ جنس کی حیاتیاتی حقیقت کو آشکار کیا تھا اس کے اصل جوہر تک ہمارے ان نقادوں کی رسائی کبھی نہ ہو پائی اور نتیجتاً فرائڈ کے نظریۂ جبلت کو سمجھنے میں ہم آج بھی اسی گمراہی کے شکار ہیں کہ اس نے جنس کو کل کی حیثیت دی اور انسانی وجود کو اس کے سوا بے معنی اور غیر اہم جانا۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ فرائڈ نے جنس کے علاوہ فوق انا کا بھی نظریہ پیش کیا تھا جس کا بنیادی فعل خارجی ماحول کا ادراک کرنا اور فرد کو اپنی ذات کی طرف راغب کرنا ہے۔ بالفاظ دیگر بقائے ذات کی جدوجہد، شعور ذات اور سلامتیِ نفس کی ساری ذہنی کاوشیں اسی فوق انا کے تابع ہیں۔۔۔ نیز یہی وہ انا ہے جو خارجی ماحول سے متصادم جنسی خواہشات کی بنیادی جنسی غرض و غایت کی قلب ماہیت کر کے ارتفاعی (Sublimational) تسکین فراہم کرتی ہے۔ پھر یہ بات بھی اہم ہے کہ فرائڈ نے بعد میں اپنے نظریۂ جبلت میں ثنویت کے اعتبار سے ترمیم کی اور دو مخصوص جبلتوں کا تصور دیا۔ پہلی ''جبلت حیات''(EROS) اور دوسری ''جبلت مرگ''(THANATOS) ہے۔ اب اس سے پہلے کہ ہم سارتر کی وجودی تحلیل نفسی کا جائزہ لیں، پہلے فرائڈین نظریات کے چند اہم وجودی پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں تا کہ دونوں کے امتیازات کا ایک خاکہ تیار ہو۔

فرائڈ کے نزدیک دو ہی جبلتیں تمام تر انسانی افعال کا محرک ہوتی ہیں، جبلت حیات اور جبلت مرگ۔ اول الذکر میں فرد کی جنسی جبلتیں یعنی ہوس پرور خواہشات اور بنیادی جبلتیں جیسے بھوک اور پیاس شامل ہوتی ہیں جب کہ موخرالذکر وہ جبلت ہے جس کا بالواسطہ تعلق انسان کی تخلیقی قوت یعنی اس کے شعوری عمل انتخاب اورادراک سے ہوتا ہے۔ایسا اس لیے کہ احساس مرگ ہی انسان کو زندہ رہنے کے لیے کسی فیصلہ کن یا انتخابی عمل سے گزرنے پر اکساتا ہے،یعنی مستقبل کی غیر یقینیت جب فرد کو تشویش میں مبتلا کرتی ہے تو از خود زندگی کی جبلتیں جاگ کر اس کے اندر کی تخلیقی قوت کو تحرک بخشتی ہیں۔ یوں وہ نہ صرف زندہ رہنے کی جستجو کرتا ہے بلکہ اس میں اپنی شناخت قائم کرنے کی بھی خواہش پیدا ہو جاتی ہے۔لیکن بعض دفعہ یہی احساس مرگ انسان پر اتنا غالب آ جاتا ہے کہ وہ مستقبل کا سامنا کرنے کے بجائے اس سے فرار کی راہیں اختیار کرتا ہے۔ایسا عموماً تب ہوتا ہے جب فرد احساس محدودیت اور کم مائیگی کی شدت کو کم کرنے یا بھٹکانے میں ناکام ہو جاتا ہے۔اسے مستقبل سے کوفت ہونے لگتی ہے اور یوں وہ زندگی سے بیزار ہو کر موت کو گلے لگاتا ہے یا پھر بقول کاموفلسفیانہ خودکشی کا مرتکب ہو جاتا ہے۔یعنی لاشعوری دنیا کے اندھیروں میں پناہ لے کر خود کو جان بوجھ کر عمل انتخاب جیسی تخلیقی سرگرمی سے محروم رکھتا ہے۔اس کی بہترین وضاحت محمد حسن عسکری یوں کرتے ہیں:

> ’’انسان کی اصلی مصیبت تو اس کا شعور ہے۔اپنے حیاتیاتی ارتقاء کے ضمن میں اس نے شعور پیدا کر لیا،تو اس کا بوجھ اٹھانا ہی پڑے گا۔بیسویں صدی میں انسان کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے کہ انسان یا تو اپنی حقیقت کو تسلیم کرلے اور اس حقیقت میں سے تخلیقی قوت نکالے ورنہ فنا ہو جائے۔فرائڈ بھی فی الحقیقت یہی کہتا تھا کہ انسان دکھ درد سے نجات نہیں پاسکتا۔مگر وہ ایک ایسی چیز حاصل کرسکتا ہے جو مسرت سے ماوریٰ ہے۔یعنی 'آگاہی' وہ آگاہی جسے شیکسپیر نے "پختگی" کا نام دیا ہے۔‘‘(5)

یہی شعور’’ دراصل فوق انا‘‘ ہے جو فرد کو ذمے داری کا احساس دلاتا ہے کہ وہ خواہشات کی تکمیل یا اظہار کے معاملے میں سماجی ضابطوں کا پابند ہے۔یہی شعور اسے اپنے قریب لا کر اپنی محدودیت اور کم مائیگی کا احساس دلاتا ہے اور اسے یوٹوپیا (مثالی دنیا) میں رہنے پر مجبور بھی کرتا ہے جو حقیقی دنیا سے بالکل ماورا اور متضاد ایک خیالی دنیا ہوتی ہے جو مجبوراً فرد کو تسکین کے لیے خود خلق کرنا پڑتی ہے۔گویا ہر لحاظ سے یہ شعور انسان کے لیے باعث مصیبت ہے۔فرائڈ اس شعور کی اہمیت کو زیادہ اجاگر اس لیے نہیں کرتا کیوں کہ وہ اسے اصل خواہشات کی ناتکملیت کی بنیادی وجہ سمجھتا ہے اور اس کے نزدیک یہی سینسر شپ انسان کے مکمل اور حقیقی اظہار کی راہ میں رکاوٹ بنتی ہے جس کے نتیجے میں فرد کو

مجبوراً دوہری شخصیت یعنی التباسات کے ساتھ جینا پڑتا ہے۔ فرائڈ کا ماننا ہے کہ فرد بالخصوص تخلیق کار ان دبی ہوئی خواہشات کے لیے اظہار کے دوسرے طریقے اپناتا ہے۔ چوں کہ عام فرد بھی اپنے طور پر بالواسطہ اظہار کی کوشش کرتا ہے تاہم اس کے اظہار کا طریقہ بہ نسبت شاعر یا ادیب کے واضح نوعیت کا ہوتا ہے اس لیے لوگ اس سے فوراً کراہت محسوس کرتے ہیں اور اس سے نفرت کرنے لگتے ہیں۔ جب کہ شاعر یا ادیب کا تخلیقی شعور مختلف لسانی وسائل کی کارفرمائی سے اظہار کی اصل غایت کو مخفی رکھتا ہے۔ یہ دراصل ابہام کی وہ صورت ہوتی ہے جس کے ذریعے تخلیق کار فروتر جذبے یا جبلت کا اظہار برتر صورت میں کرسکتا ہے۔ نیز اس تخلیقی عمل میں تخلیق کار کے متخیلہ کے علاوہ جمالیات شعور کی بھی اہم کارفرمائی رہتی ہے۔ بقول فرائڈ:

> ''ادیب یہ سب کچھ کیسے کرتا ہے؟ یہ اس کا اپنا راز ہے؛ اس کے فن کا یہ راز اس تکنیک میں مضمر ہے جس کی مدد سے وہ ہماری نفرت اور کراہت پر قابو پاتا ہے اور جس کا تعلق ان رکاوٹوں سے ہوتا ہے جو فرد اپنے اور دوسروں کے درمیان کھڑی کرتا ہے۔ اس کی تکنیک میں دو طریقوں پر انحصار کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ادیب خواب بیداری میں تبدیلی پیدا کر کے انھیں ایسا روپ دیتا ہے کہ ان کی انائی خصوصیات دب جاتی ہیں۔ اس کے ساتھ ہی وہ ہمیں اس کی جمالیاتی ہیت سے ایک طرح کی رشوت دیتا ہے یہ حظ ہم میں ایک اور طرح کی مسرت کا باعث بنتا ہے۔ یہ وہ مسرت ہے جو شاید دباو سے نجات کی صورت میں ذہن کے نہاں خانوں سے جنم لیتی ہے۔ ادب کی حقیقی مسرت ہمارے اذہان میں تناو سے آسودگی کی مرہون منت ہوتی ہے۔ یہ سب غالباً اس لیے ممکن ہوتا ہے کہ ادیب ہمیں اس منزل پر لے آتا ہے جہاں ہم شرمندگی یا ملامت کے احساسات سے ماورا ہو کر اپنے اپنے خواب بیداری سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں''(6)

مذکورہ اقتباس کی روشنی میں جہاں فرائڈ کی تحلیل نفسی کے اہم تخلیقی گوشے واشگاف ہوتے ہیں وہیں اس کا ادبی نقطۂ نظر بھی سامنے آجاتا ہے۔ فن کو فنکار کا راز کہنا اور قاری کا انفرادی سطح پر اس سے جمالیاتی حظ اٹھانا دو اہم نکات ہیں جن کے ذریعے ہم کسی حد تک شخصی اظہار کی توجیہ نکال سکتے ہیں۔ اگرچہ فرائڈ کے نظریۂ تحلیل نفسی کے مطابق علامتوں کے محرک یا اس نفسی آسودگی تک جو کسی علامت کے اظہار کا مقصود ہوتی ہے، رسائی حاصل کرنا ممکن ہے تاہم ماہر تحلیل نفسی ارنسٹ کرس، فرائڈ کے اس نظریے کی تردید کرتا ہے۔ اس کے مطابق فنکار کے تخلیقی تجربے تک رسائی حاصل کرنا تحلیل

نفسی کے دائرہ کار سے باہر کی چیز ہے:

''جہاں تک فن، تخلیق فن اور فن میں تخلیق نو سے وابستہ نفسی عوامل کی چھان پھٹک کا تعلق ہے تو یہ ایسے مسائل ہیں جنھیں تحلیل نفسی سے سلجھانے کی امید نہیں رکھی جا سکتی ہے''(7)

چوں کہ یہاں مقصود وجودی تحلیل نفسی کے دائرہ کار میں نئ تخلیقیت کے بنیادی عناصر کی نشان دہی کرنا ہے، لہٰذا فرائڈ کی تحلیل نفسی کا جو اجمالی جائزہ ادبی تفہیم کے سلسلے میں اوپر پیش کیا جا چکا ہے اسی پر اکتفا کر کے اب ہم ژاں پال سارتر کی وجودی تحلیل نفسی کے دائرہ کار میں نئ تخلیقیت کے اسباب تلاش کریں گے۔

سارتر کی وجودی تحلیل نفسی کو سمجھنے سے پہلے یہ بات ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ اس کا Approach فرائڈ کی تجرباتی تحلیل نفسی سے قطعی مختلف ہے۔ فرائڈ انسانی فطرت میں رجحانات و خواہشات کی اس تنظیم کا قائل ہے جس کی شروعات شیر خواری سے ہوتی ہے جب کہ سارتر سرے سے ہی انسانی فطرت کی نفی کرتا ہے اور اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ انسان جو کچھ بھی ہے اپنے شعوری عمل کی وجہ سے ہے۔ بقول سارتر ''وجودی تحلیل نفسی اصل بلوغ آزادی سے پہلے کچھ نہیں دیکھتی''(8) یعنی جب تک فرد میں عملِ انتخاب و فیصلے کا شعور نہیں آ جاتا وہ اپنی مخصوص خواہشات و رجحانات کو علامتوں کے ذریعے ظاہر کرنے سے قاصر رہتا ہے اور وجودی تحلیل نفسی کا جو بنیادی مقصد فرد کے علامتی اظہار کے پیچھے اس کی غایت، آزادی اور انتخاب کو تلاشنا ناممکن الحصول بن جاتا ہے۔ اسی لیے سارتر فرد کے آزادانہ انتخاب و فیصلے کو اس کی شعوری زندگی سے متعلق کرتا ہے اور اسے بجائے مختلف ادوار پر مشتمل کسی مجموعے کے 'کُل' کی حیثیت سے دیکھتا ہے:

''اس (وجودی) تحلیل نفسی کا اصول یہ ہے کہ آدمی ایک 'کل' ہے نہ کہ مجموعہ۔ اس لیے کہ وہ اپنے آپ کو کل کی حیثیت سے ظاہر کرتا ہے یہاں تک کہ اپنے سب سے غیر اہم اور سطحی رویہ میں بھی؛ دوسرے لفظوں میں کہیں تو ایسا کوئی ذوق کوئی سلیقہ یا انسانی عمل نہیں جو منکشف نہ ہوتا ہو''(9)

یہی سارتر کی وجودی تحلیل نفسی کا بنیادی اصول ہے کہ فرد کا ہر رویہ اس کے وجود کی کلیت کا علامتی اظہار ہوتا ہے لیکن جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ ہر علامت کے پیچھے فرد کی کوئی نہ کوئی غایت بنیادی محرک کے طور پر ہمیشہ کارفرما ہوتی ہے، جسے دریافت کیے بغیر وجود کی کلیت کا واضح ہو جانا ممکن نہیں، لہٰذا سارتر کی تحلیل نفسی اسی دریافت کو اپنا بنیادی مقصد ٹھہراتی ہے تا کہ انسانی وجود کی ''کلیت'' Totality کو ظاہر کیا جائے۔

سارتر اور فرائڈ دونوں میں جو بات مشترک ہے وہ یہ کہ دونوں انسان کو باقی موجودات کے برعکس ایک فعال اور

متحرک یعنی زندہ وجود کی حیثیت سے دیکھتے ہیں اوراس طرح فرد کے شخصی امتیازات کے توسط سے ہی ماحول اور سماج کے کردار کا بھی تعین کرتے ہیں۔فرائڈ کے مطابق سماج ایک ایسا میکانیکی (اخلاقی) نظام تشکیل دیتا ہے جو انسانی جبلتوں پر قابو کو یقینی بناتا ہے اور فرد کو اجتماعی زندگی کے تحفظ کے لیے ان اصولوں کا پابند ہونا پڑتا ہے جب کہ اس کے برعکس سارتر کا نظریہ قطعی مختلف ہے وہ سماج کے اس میکانکی تصور کو کوئی قدرتی قانون یا مطلق حقیقت نہیں سمجھتا بلکہ اس کے نزدیک یہ ایک قسم کی معروضی جبریت ہوتی ہے جس کا مقصد فرد کی آزادی کو سلب کرنا ہوتا ہے تاکہ اس کی موضوعیت Subjectivity شئیت Thingness میں بدل جائے اور وہ اپنے آزادانہ انتخاب عمل کے بجائے روایتی اقدار اور اصولوں کا پابند ہوکر اپنے وجود کی اصلیت Originality سے محروم ہو جائے۔حتٰی کہ سارتر انسانی جبلتوں کو بھی جبر سے تعبیر کرتا ہے، اس لیے کہ اس کے نزدیک یہ انسان کے شعوری عمل کو روکتی ہیں اور جو انسان یہ سمجھ کر کہ محض جبلتوں کے سہارے جیتا ہے کہ وہ ان پر اختیار حاصل کرے گا، دراصل خود کو جبریت کے جال میں پھنسا دیتا ہے۔ بقول سارتر:

> ''فطرت کی اس لیے اطاعت کرنا تا کہ اس پر اختیار حاصل کیا جائے؛ دراصل اپنے عمل کو جبریت کے جال میں نصب کرنا ہے''(10)

یہی نہیں سارتر ''Hell is the Other People'' کہہ کر فرد کی انفرادیت کے تعین میں باقی انسانوں یا ان کی موضوعیت کو بھی جبر سے تعبیر کرتے ہوئے انھیں جہنم کہتا ہے لیکن اس کے باوجود سارتر فرد کی شعوری زندگی کے عملی نتائج پر بحث کرتے ہوئے فرد اور دنیا کے رشتے کو زندہ حقیقت کے طور پر دیکھتا ہے۔اس کے نزدیک فرد جب آزادانہ انتخاب اور فیصلے کا شعور حاصل کرتا ہے تو وہ اپنے اردگرد کے ماحول کو اپنے انتخابی رویے سے خاص مفہوم عطا کرتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ اسی آزادانہ انتخاب و فیصلے کے ذریعے روایتی اقدار کی تردید و تجدید بھی کرتا ہے۔

یہ بات قابل ذکر ہے کہ تجرباتی تحلیل نفسی میں لاشعور کی اہمیت بنیادی ہے۔فرائڈ اسے انسان کے ہر نفسی عمل کا محور اور تخلیقی عمل کا سرچشمہ قرار دیتا ہے۔اس کے نزدیک انسانی ذہن کا یہ نہاں خانہ برسوں کی ان ناآسودہ خواہشات اور تجربوں کا مسکن ہے جو اپنی تمام تر توانائیوں کے ساتھ زندہ اور فعال ہیں اور ہمیشہ بہ طور علامت شعوری سطح پر آنے کی کشمکش میں مبتلا ہیں۔گوکہ فرائڈ کا یہ نظریہ ادبی حلقوں میں کافی سرگرم رہا تاہم سارتر کی وجودی تحلیل نفسی یہ کہہ کر اس کی تردید کرتی ہے کہ انسان ہر لاشعوری تجربہ کا پہلے سے ادراک رکھتا ہے اور اگر ایسا نہ ہوتا تو یہ ناممکن تھا کہ کوئی انسان کسی لاشعوری تجربے کی پیچیدگیوں کو سمجھے بغیر اس کا موازنہ اپنی حقیقی حالت یا کیفیت سے کر پاتا۔پھر لاشعوری زبان کو شعوری زبان میں کس طرح منتقل کیا جائے اور یہ کیسے مان لیا جائے کہ فقط علامتی زبان ہی لاشعوری مواد کی صحیح ترجمان ہوتی ہے،

چند ایسے اعتراضات ہیں جن سے بہ قول سارتر تجرباتی تحلیل نفسی کے فرائڈین لاشعوری مفروضے کی تردید ہوتی ہے جب کہ وجودی تحلیل نفسی علامتی ہی نہیں بلکہ فرد کے کسی بھی رویے کو مکمل اظہار کی شکل میں دیکھتی ہے۔اس لیے کہ فرد ہر لاشعوری تجربے کا پہلے سے شعور رکھتا ہے۔

وجودی افکار کے مطابق فرد ہر لمحہ تسخیر و تکسیر کی عملی کشمکش میں مبتلا رہتا ہے۔یہی وہ تخلیقی عمل ہے جسے بننے کا عمل Becoming کہا جاتا ہے۔لیکن چوں کہ انسان کا محل وجود دنیا ہے، لہٰذا اسے اپنی وجودی بہبود کے لیے اس دنیا کے ساتھ رشتہ قائم رکھنا ہی پڑتا ہے۔فرائڈ کے نزدیک یہ رشتہ جذبوں Emotions کی بنا پر قائم ہوتا ہے یعنی جذباتی قوتیں انسانی شعور پر غالب آ کر اس رشتے کو استوار کرتی ہیں جس سے مقصود محض کوئی لذت یا کسی دوسری قسم کی حیاتیاتی تسکین ہی ہوتی ہے لیکن سارتر اس معاملے میں فرائڈ کے برعکس معروضی نقطۂ نظر کا حامل ہے،اس کے مطابق یہ رشتہ جذباتی نوعیت کا تو ضرور ہوتا ہے لیکن جذبہ بغیر شعوری ردِعمل کے اتنا توانا اور خود مختار نہیں ہوتا کہ براہ راست کوئی رشتہ قائم کر سکے، بلکہ یہ شعور ہے جو جذبوں کے توسط سے رشتہ قائم کرتا ہے:

> ''جذبہ صرف ایک طریقہ ہے جس کے ذریعہ شعور دنیا کے ساتھ رشتہ نبھانے کا انتخاب کرتا ہے''(11)

گویا جذبے کی اہمیت دنیا کے ساتھ انسان کا رشتہ استوار کرنے سے ہے۔ظاہر ہے جب انسان اپنے خارجی ماحول کو حد درجہ معروضی پا کر اس میں کوئی تغیر لانے سے قاصر رہتا ہے تو وہ جذبوں کا سہارا لے کر ماحول سے رشتہ قائم کر لیتا ہے۔یعنی جذبہ انسان کو معروضیت کا شکار ہونے سے بچاتا ہے۔

خواہش Desire کے معاملے میں بھی سارتر فرائڈ سے مختلف سوچتا ہے۔فرائڈ خواہش کو لذت پر محمول کرتا ہے جب کہ سارتر اسے وجود برائے خود Being For Itself اور وجود برائے دنیا Being For World کے درمیان متصادم قوت کے طور پر پہچانتا ہے۔یعنی خواہش وہ احساس ہے جو ایک انسان کو دوسرے کی موضوعیت Subjectivity پر تقدم پانے کے لیے اکساتا ہے۔گویا ہر لحاظ سے فرد کو یہ چیلنج درپیش رہتا ہے کہ وہ وجود برائے خود کو یقینی بنائے یعنی اپنے آپ کو کسی دوسرے کے لیے معروض Object بننے سے بچائے۔اس ضمن میں سارتر محبت یا جنسی خواہش کے متحمل ایسے کسی بھی رشتے کو تصادم Conflict کہتا ہے۔اس لیے کہ اس کا ماننا ہے کہ اس قسم کے رشتوں میں فرد کے وجود کا سارا انحصار دوسرے کی آزادی پر ہوتا ہے اور دوسرے کی آزادی پر منحصر ہونے کا مطلب اپنی انفرادی آزادی کھو دینا ہے۔سارتر اس ضمن میں اذیت کوشی Masochism یا لذت پسندی Sadism کا حوالہ

دے کر سمجھا تا ہے کہ کیسے فرد کی موضوعیت ہمیشہ دوسرے کی موضوعیت کا ہدف ہوتی ہے اور کیسے دونوں میں کسی ایک کو معروض بننا ہی پڑتا ہے۔ بقول سارتر:

''دوسرے کی موضوعیت صرف دو طریقوں سے میرے تجربہ کا حصہ بن سکتی ہے۔ یا تو ایسے کہ میں اپنی ذات کو اس (دوسرے کی موضوعیت) کے معروض کی حیثیت سے جانتا ہوں یا ایسے کہ میں اسی (دوسرے کی معروضیت) کو معروض کی حیثیت سے دیکھتا ہوں؛ لیکن مذکورہ دونوں صورتوں میں 'میں' بحثیت فرد اسے فرد نہیں جانتا۔ میں اس کی موضوعیت پر کیوں قابو پانا چاہتا ہوں، اس کی وجہ یہی ہے کہ دراصل میں اپنی ذات کی حفاظت کرنا چاہتا ہوں اس (موضوعیت) کے ممکنات سے جو مجھے ایک معروض بنا سکتے ہیں۔ حقیقت یہی ہے کہ دونوں عاشق اور معشوق اسی ضرورت کو محسوس کرتے ہیں جو محبت کے عدم استحکام اور حتمی ناکامی کا سبب بنتی ہے'' (12)

ادبی تنقید میں سارتر کی وجودی تحلیل نفسی کی اہمیت ادبی مطالعے کی ہے، وہ اس لیے کہ جدیدیت کا تنہا آدمی اپنی مرضی سے تنہا نہیں تھا بلکہ نئی صنعتی تہذیب، عالمی جنگیں، انسانی المناکیوں کے پس منظر کا خوف، نئی شہری زندگی اور میکانکیت کا احساس وہ بنیادی اسباب تھے جن سے جدیدیت کا آدمی تنہائی، مغائرت، تشکیکیت اور داخلی کرب میں مبتلا ہوا۔ اس کے لیے وہ تمام مذہبی وسماجی مسلمات، عقائد اور نظریے اپنی معنویت کھو چکے تھے جو اس کو اجتماعی زندگی کے تصور میں شامل تھے۔ ایسے میں اظہار کی سطح پر جو تبدیلیاں ادب یا فن میں واقع ہوئیں ان سے مفر ناممکن تھا بلکہ مہا بیانیوں یعنی سکہ بند اصولوں اور نظریات کی تنسیخ نے جدید شاعر کے لیے اظہار کی آزادی کا راستہ ہموار کیا۔ یہی وجہ ہے کہ جدیدیت کو عالمی سطح پر ایک توانا اور آزادانہ تخلیقی رجحان کے طور پر ہر چھوٹی بڑی زبان کے ادب نے اپنایا۔ لیکن یہ نیا ادبی رجحان چوں کہ اپنی تمام تر داخلی پیچیدگیوں کے سبب زیادہ مبہم اور غیر منضبط تھا، لہٰذا یہ ضروری تھا کہ اس کی تفہیم کے لیے جدید تھیوری سے مدد لی جائے۔ جدید نفسیات کو اسی ضرورت کے پیش نظر ادبی تنقید میں اہمیت ملی۔ اس تنقیدی تھیوری نے نہ صرف تخلیقی عمل کو سمجھنے میں مدد کی بلکہ جدید شاعری میں علامت سازی کے عمل کی باریکیوں کو بھی جاننے میں بنیادی ٹول کا کام کیا۔ ادبی تنقید میں نفسیاتی طریقۂ نقد کی اہمیت کو اجاگر کرتے ہوئے مشہور نفسیاتی تنقید نگار کبیر احمد جائسی اپنے مقالے "ادب اور نفسیات" میں لکھتے ہیں:

''نفسیاتی تنقید اور ادبی مطالعہ دراصل ایک کل کے دو جز ہیں۔ ایک پہلو اگر ہمیں ان محاسن سے آگاہ کرتا ہے جو تخلیقی عمل کے مکمل ہونے کے بعد ماحصل کے معائب و

محاسن سے تعلق رکھتا ہے تو دوسرا پہلو ہمیں اس امر سے آگاہ کرتا ہے کہ ایک فنکار اپنے فن پارے کو تکمیل تک پہنچانے کے لیے کن مراحل سے گزرا ہے۔ گویا اس طرح کسی بھی تخلیق میں تین عوامل کا دخل ہوتا ہے؛ اولاً فنکار، ثانیاً تخلیقی عمل، ثالثاً ماحصل یا فن پارہ۔ ادبی تنقید صرف آخری عامل سے تعلق رکھتی ہے اور نفسیاتی تنقید آخری عامل کو پیش نظر رکھتے ہوئے اول الذکر دونوں عوامل کو بھی پوری اہمیت دیتی ہے۔ ادبی تنقید صرف ان محاسن پر زور دیتی ہے جو فن پارے میں متعین ادبی معیاروں پر پورے اترتے ہوں۔۔۔ ادب اور نفسیات ایک دوسرے سے آزاد نہیں ہو سکتے بلکہ ایک جامع اور مکمل مطالعے کے لیے ان دونوں کا شانہ بہ شانہ رہنا نہایت ضروری ہے''(13)

(2) شخصی اظہار اور نئی علامت نگاری:

''نئی شاعری چوں کہ شعر کو ایک ذاتی عمل مانتی ہے۔ اس لیے طبیع عمل کی تلقین کی نفی کرتی ہے۔ آج اردو میں نئی شاعری کی مخالفت کی سب سے بڑی وجہ یہ نہیں ہے کہ یہ شاعری مشکل ہے یا ذرا الٹی سیدھی معلوم ہوتی ہے بلکہ مخالفت کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ یہ شاعری کوئی پیغام عمل دینے کا دعویٰ نہیں کرتی''(14)

مذکورہ اقتباس مشہور جدیدیت پسند اردو ناقد شمس الرحمٰن فاروقی کا ہے۔ اس اقتباس کے پہلے جملے میں مستعمل ''ذاتی عمل'' کی اصطلاح سے ادب کا ہر وہ طالب علم جسے فلسفۂ وجودیت بالخصوص سارتر کے ادبی نظریات کا درک نہ ہو، مغالطے کا شکار ہو سکتا ہے۔ اکثر لوگ اس اصطلاح سے محض شعری تجربے کا ذاتی یا شخصی ہونا مراد لیتے ہیں، جب کہ اس کا ایک بنیادی تعلق تخلیقی عمل کے آزادانہ اظہار سے وابستہ اس ذمے داری سے بھی ہے جسے سارتر سزا کے مترادف قرار دیتا ہے، کہ انسان اپنے ہر آزادانہ عمل (بشمول تخلیقی عمل) کے لیے ذمے دار ہوتا ہے۔ ہمارے یہاں بعض جدید نقادوں نے ''فن برائے فن'' جیسے نظریے کی مدافعت میں ذاتی عمل جیسی اصطلاحوں کا خوب سہارا لیا ہے جن میں سبھی کا کم و بیش یہی نقطۂ نظر تھا کہ سماج اور سماجی ذمے داری ایک جبر ہے جس سے ادیب آزاد ہے، وہ ادب کسی مقصد کے تحت لکھتا ہے نہ اس کے لیے کسی مقصد کو ضروری سمجھتا ہے بلکہ وہ محض اپنی ذہنی اور روحانی تسکین کی خاطر ادب تخلیق کرتا ہے۔ مذکورہ تمام باتوں سے کوئی انکار نہیں تاہم سوال یہ اٹھتا ہے کہ جدید اردو نقادوں نے اگر آزادی کی اصطلاح کو وجودی فلسفے سے اخذ کیا (جیسا کہ ان کی تنقیدی نگارشات سے عیاں ہے) تو اس سے وابستہ 'ذمے داری' کی اصطلاح کو تسلیم کرنے میں

انھیں ہمیشہ عار کیوں محسوس ہوئی؟ کیا انھیں ڈر تھا کہ کہیں ایسا کرنے سے ان کے نظریے کی وہ فلسفیانہ اساس عیاں نہ ہو جس کا براہ راست اعتراف کرنے سے ان کا اپنا تصور جدیدیت خطرے میں پڑتا؟ یا وہ انفرادی آزادی سے وابستہ ذمے داری کی ادبی جہت کو سمجھنے سے قاصر تھے؟ وجہ چاہے کچھ بھی رہی ہو، حقیقت یہی ہے کہ وہ اس کا کھل کے کبھی اعتراف کر ہی نہیں سکے۔ پھر اگر ان کی 'انفرادی آزادی' میں 'ذمے داری' کا کوئی لاحقہ تھا بھی تو اتنا غیر واضح تھا کہ جدیدیت کے حوالے سے یہ تصور بہ آسانی رائج ہوا کہ یہ ادبی رجحان سماج مخالف تھا۔ حالاں کہ جدید ادیب کی ذمے داری کو واضح کرنے میں سارتر کا کردار بنیادی تھا لیکن اسے صرف اس لیے نظر انداز کیا گیا کیوں کہ سارتر شاعر کے بجائے ادیب کی ذمے داری پر بات کرتا ہے جب کہ یہ کوئی معنی نہیں رکھتا تھا۔ اس لیے کہ دونوں کے یہاں زبان کا تخلیقی استعمال اور موضوعی تناسب ملتا ہے۔ بہ ہر کیف! سارتر کے مطابق:

> ''اگر ادیب ادب کا خالق ہے، بالفاظ دیگر اگر وہ لکھتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اس نے یہ فرض سنبھال لیا ہے کہ اس دنیا میں جہاں آزادی (انفرادی آزادی) کو کھٹکا لگا رہتا ہے۔۔۔ اس سے مخاطب ہونے کی سرگرمی کو جاوداں بنا دیا جائے۔ جو ادیب یہ پہلو اختیار نہیں کرتا، وہ مجرم ہے بلکہ وہ پھر ادیب بھی باقی نہیں رہتا۔۔۔ چوں کہ ادیب خواہاں ہی آزادی کا ہوتا ہے اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں انسانی آزادی کی پوری ذمے داری اسی پر ہوتی ہے'' (15)

یعنی سارتر کے مطابق ادیب کی ذمے داری بس اتنی ہے کہ وہ جس آزادی کو خود کے لیے تسلیم کرتا ہے اسی کی ترجمانی کرے تا کہ جو انسان جبر کے تحت زندگی بسر کر رہے ہوں انھیں آزادی کی ترغیب مل سکے۔ پھر یہ کوئی ضروری نہیں کہ ایسا کسی مقصد کے تحت کیا جائے بلکہ تخلیق کار اگر عصری شعور رکھتا ہو تو از خود اس کے تخلیقی عمل کے ذریعے ردعمل کی وہ صورت حال جنم پائے گی جس میں انفرادی آزادی پر زور ہوگا۔ گویا شاعر کے لیے یہ ضروری ٹھہرتا ہے کہ وہ عصری حسیت سے ہم آہنگ ہو۔

دراصل وجودیت پسندوں کے نزدیک انسان جب بننے Becoming کے تخلیقی عمل سے گزرتا ہے تو وہ زندگی کے ہر موڑ پر تجربے کے پیچ وخم کو ظاہر کرتا ہے۔ لیکن ایک شاعر کو یہ اختصاص حاصل ہے کہ جہاں عام انسان پیچ وخم کی اس داخلی صورت حال کا موثر اور مکمل اظہار نہ کر پانے کی وجہ سے ہمیشہ ادھورا یا نامکمل رہتا ہے، وہاں شاعر اسے زبان دے کر احساس تکملیت سے سرشار ہوتا ہے۔ صرف اس لیے نہیں کہ وہ شعری زبان جانتا ہے بلکہ اس لیے کہ وہ عام

فرد کی بہ نسبت عصری اور جمالیاتی شعور زیادہ رکھتا ہے۔لہٰذا جب وہ شعر تخلیق کرتا ہے تو بہ قول کولرج وہ اس تخلیقی عمل میں ساری انسانی روح کو حرکت میں لاتا ہے اور ذہن کی مختلف صلاحیتوں کی باہمی کارکردگی سے معانی پیدا کرتا ہے۔ گویا یہ تخلیقی عمل محض فطری یا جبلی نہیں ہوتا بلکہ اس میں شاعر کی قوت متخیلہ سے زیادہ شعوری آگہی کو دخل رہتا ہے جو نہ صرف اس تخلیقی عمل میں کمٹمنٹ (ذمے داری) کو پورا کرتا ہے بلکہ اظہاری وسائل کے انتخاب میں شعری جمالیات کا بھی لحاظ رکھتا ہے۔لیکن یہ سارا تخلیقی نظام چوں کہ زبان کے قالب میں ڈھل کر ہی استوار ہوتا ہے۔لہٰذا اظہار کے ذاتی تجربے پر منحصر ہونے کی وجہ سے کسی حد تک زبان میں پیچیدگی Complexity اور کھردرے پن کا احساس بھی پیدا ہوتا ہے۔ بہ قول سارتر:

''۔۔۔شاعری کا ہر لفظ ایک عالم صغیر ہوتا ہے، اپنے جہاں نما آئینے میں وہ آسمان، زمین اور زندگی کی عکاسی کرتا ہے اور عالم اشیاء کی ایک شئے بن جاتا ہے۔۔۔۔جب شاعر اس طرح کے چند عالم صغیر ایک جگہ جمع کرتا ہے تو وہ محض ایک نئی ترکیب ہی وضع نہیں کرتا بلکہ ایک ن ء چیز خلق کرتا ہے جس طرح مصور رنگوں کو کینوس کی سطح پر یکجا کر کے محض رنگوں کا ایک مجموعہ ہی پیش نہیں کرتا بلکہ ایک نئی چیز کو عالم وجود میں لاتا ہے''(16)

سارتر بھی کہیں نہ کہیں اس بات کا عندیہ دیتا ہے کہ شاعر اپنے شاعرانہ خیال کے لیے مواد خارجی عوامل سے ہی اکٹھا کرتا ہے۔ ورنہ یہ کہاں ممکن ہے کہ کوئی شاعر بغیر کسی حادثاتی تحریک کے شعر کی تخلیق کرنے بیٹھ جائے۔ ظاہر ہے اس کی داخلی سطح پر اضطرابی یا انبساطی کیفیت کو پیدا کرنے میں کچھ تو خارجی عوامل ومحرکات کو دخل رہتا ہوگا۔ جدیدت کا دور میکانکی طرز معاشرت کی تعمیر کا ابتدائی دور تھا جس میں فرد کو ہر دوسرے شخص سے خطرہ لاحق تھا، اسے نئے ماحول کی ہولناکی کہیے یا فرد کی بیزاری اور احساس کمتری کا نتیجہ، انسان اجتماعیت سے خوف زدہ تھا اور اسے ہمیشہ اپنا انفرادی تشخص کھونے کا ڈر لگا رہتا تھا، جیسے آج کے انسان کو ہے۔ دراصل سارتر نے جب Hell is the other people کہا تو اس نے دوسرے انسانوں کی نفی Negation نہیں کی بلکہ ان افراد کے لیے ان کی اصلیت کو متعین Determine کیا تا کہ وہ محفوظ رہے۔ اس کا ماننا تھا کہ دوسرے انسان فرد کی آزادی اور انفرادیت کو ختم کرنے اور اسے ایک چیز Thing یا غیر The other بنانے کی غرض سے ہمیشہ گھات لگا کر بیٹھے ہوتے ہیں۔ اب ایسے میں جب فرد کو انفرادی تشخص کے کھو جانے کا ڈر لگا ہو، ظاہر ہے وہ اپنے اور دوسروں کے درمیان ایک فاصلہ قائم کرے گا جیسا کہ جدید شاعر نے کیا۔ لیکن علیٰحدگی کی بھی اپنی ایک نفسیات ہوتی ہے جس کے اثرات مثبت اور

منفی دونوں طرح کے ہوتے ہیں۔اسی نے جدید شاعر کو اپنی ذات کی طرف دھکیل کر اپنے اندر کے سمندر کی مہم جوئی پر مجبور کیا،اسی نے حقیقی وجود کی تلاش وجستجو کے عمل کو جدید شاعر کے تخلیقی عمل کا خاصہ بنایا۔کہنے سے مطلب یہ ہے کہ خارجی عوامل سے جدید شاعر کا تعلق وجودی تھا اور یہ عوامل ہر لحاظ سے اس کی ذات پر اثر انداز ہوئے۔گویا جدید شاعر کے ذاتی تجربات کا بنیادی محور ماحول تھا۔اب ایسے میں جب جدید شاعر کا اظہار داخلی اور خارجی دونوں عوامل کا زائیدہ ہوتو یہ کیسے کہا جائے کہ جدید شاعری اس عہد کی صورت حال کی ترجمانی نہیں کرتی۔اس حوالے سے عسکری صاحب کیا کہتے ہیں، ملاحظہ کیجیے:

> ''یوں کہئے کہ انفرادی طور سے فن کار نہیں بلکہ فن کار کے ذریعے اس کے فن کی پوری روایت سفر کرتی ہے۔زنجیر اور کڑیوں کی تشبیہ یہاں مناسب نہیں رہے گی۔شاعر ایک فرد کی حیثیت سے اپنی روایت سے الگ تو ہے،لیکن یہ روایت اس کے اندر رہ کر عمل کرتی ہے اور وہ اس روایت کے اندر رہ کر۔۔۔۔اس سفر میں فن کاروں کے ساتھ ساتھ سارے انسان بھی شامل ہیں۔کیوں کہ شاعر زبان استعمال کر رہا ہے۔جو مشترکہ ملکیت ہے۔زبان اپنی جگہ خود ایک رشتہ ہے،اور ایک تعلق ہے۔زبان کا مفہوم ہی یہ ہے کہ ایک آدمی بول رہا ہے اور دوسرا سن رہا ہے۔میلارمے نے تو اپنی نظم میں اتنا ہی کہا تھا کہ شاعر قبیلے کے الفاظ کو خاص تر معنی عطا کرتا ہے۔لیکن زبان چوں کہ اصل میں گفتگو ہے،اس لیے شاعر زبان کو قبول کر کے اور اسے اپنے سفر کا ذریعہ بنا کے سارے انسانوں کو حرکت میں لاتا ہے۔جب شاعر کے ذریعے زبان اپنا سفر شروع کرتی ہے تو جتنے لوگ یہ زبان بولتے ہیں، وہ سب کے سب گھسیٹتے چلے آتے ہیں۔یہ لوگ شاعر کے ساتھ بندھے ہوئے ہیں اور شاعر ان لوگوں کے ساتھ''(17)

گویا شاعر کا تخلیقی عمل اظہار کے بعد ذاتی تجربات کی قید سے آزاد ہو کر پورے ماحول کی ترجمانی کرتا ہے۔یہ سب شاعر کسی شعوری کوشش کے تحت نہیں کرتا بلکہ شعری زبان از خود دوسروں سے ایک نامیاتی رشتہ قائم کر لیتی ہے۔لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیسے؟ اگر معاشرے میں بولی جانے والی زبان روزمرہ کہلاتی ہے جب کہ شعری زبان اس سے ذرا آگے کی چیز معلوم ہوتی ہے تو پھر یہ آگے کی چیز عام لوگوں سے بھی کیسے رشتہ قائم کر لیتی ہے؟ یہ نہایت ہی پیچیدہ مگر کافی اہم سوال ہے۔دیکھا جائے تو یہ حقیقت بالکل واضح ہے کہ شعر کی زبان روزمرہ یا عام بول چال سے مختلف بلکہ

نامانوس نوعیت کی ہوتی ہے۔لیکن یہ بھی سچ ہے کہ یہ ہر دور کی شاعری میں خواہ وہ کلاسیکی شاعری ہو یا جدید شاعری، اپنے دور کا مخصوص لسانی رنگ ضرور شامل رہتا ہے اور چوں کہ شاعر ہر لحاظ سے اپنے عہد کی حسیت سے ہم آہنگ ہوتا ہے، لہٰذا اس کے شعور و لاشعور میں اپنے عہد کا مخصوص رنگ اپنے تمام تر لسانی امتیازات کے ساتھ اس طرح رچ بس جاتا ہے کہ اس کے شاعرانہ اظہار میں مضمون سے لے کر آہنگ تک عہد کی روح کا احساس ابھرتا ہے۔سوسئر کے نظریہ لسان کی رو سے دیکھا جائے تو کسی بھی معاشرے کی رائج زبان شاعر کے لیے ایک طرح سے گرائمر Langue کا کام کرتی ہے یعنی زبان کا درجہ رکھتی ہے جس کے استعمال سے ہی وہ اپنے مخصوص شعر اظہار Parole کو ترتیب و تنظیم دیتا ہے۔ آسان لفظوں میں کہیں تو شاعر اپنے تجربات کی کوڈنگ کے لیے جو لفظ علامت یا استعارے کے طور پر چنتا ہے ان کا تعلق کہیں نہ کہیں اسی زبان اور کلچر سے ہوتا ہے جس کی پیداوار شاعر خود ہوتا ہے۔ایسے میں شعر وجود میں آنے کے بعد معنی کی کسی نہ کسی صورت میں از خود قاری کو اپیل کرتا ہے۔مثلاً نئی شاعری میں ایک لفظ ''رات'' بہت مستعمل ہے۔اب روزمرہ میں بھی ہم لفظ رات کو استعمال کرتے ہیں اور اس سے متعلق ہم ''شام کے بعد کے وقت'' کا ایک مخصوص تصور بھی رکھتے ہیں۔لیکن جدید شاعری میں لفظ ''رات'' سیاہی اور تاریکی کی مناسبت سے زندگی کی منفی صورتوں کی علامت کے طور پر مستعمل ہے، ایسے میں یہ قاری کے ذہن پر منحصر رہتا ہے کہ وہ لفظ رات کے عام تصور کے ذریعے بھی معنی کی کون سی صورت یا امیج پیدا کرتا ہے۔ یہاں یہ بات یاد رکھنا ضروری ہے کہ شاعری میں مستعمل علامتیں تجربہ کے اعتبار سے شاعر کے انفرادی معانی اور اظہار کا حصہ تو ہوسکتی ہیں لیکن ان کے اندر مشترکہ تجرباتی (یعنی عصری) احساس کی موجودگی سے انکار کرنا گویا اجتماعی شعور سے انکار کرنا ہے۔ بہ قول وزیر آغا:

> ''علامت پسند شعرا یہ کہتے ہیں کہ علامت شاعر کی داخلی زندگی سے متعلق ہونے کے باعث قطعاً شخصی اور انفرادی نوعیت کی ہے لیکن وہ اس بات کو فراموش کر جاتے ہیں کہ ذات کے اندر بھی ایک مشترکہ تجرباتی میدان موجود ہے جسے نفسیات نے اجتماعی لاشعور کا نام دیا ہے اور جس میں نسل کا سارا تہذیبی سرمایہ محفوظ رہتا ہے''(18)

(3) نئی علامت نگاری:

شعری زبان کا بنیادی وصف اس کا ایجاز و اجمال ہوتا ہے جو تشبیہ، استعارہ، پیکر اور علامت جیسے تخلیقی وسائل سے تشکیل پاتا ہے۔ یہ کوئی ضروری نہیں کہ مذکورہ تمام وسائل کا استعمال ایک ساتھ ہو تو زبان تخلیقی کہلائے گی بلکہ محض ایک کے ہونے سے بھی شعر میں زبان کا تخلیقی پن قائم رہ سکتا ہے (شمس الرحمٰن فاروقی دو کا استعمال ضروری ٹھہراتے

ہیں)۔لیکن اہم بات یہ ہے کہ ان سبھی تخلیقی وسائل میں سے علامت وہ واحد اور خود مکتفی وسیلہ ہے جو تخلیقی تجربے کی تمام تر پیچیدگیوں کو اپنے اندر جذب کر لینے کا جوہر رکھتی ہے اور یہی انفعالیت دراصل اس کی کثیر المعنویت اور غیر قطعیت کا سبب بنتی ہے۔اس کے علی الرغم تشبیہ یا استعارہ قدر مشترک کی قریب تر صورتوں پر انحصار کے سبب معنی کے لیے حدود متعین کرتے ہیں، جب کہ شاعر علامت کے طور پر جب کسی شئے کا انتخاب کرتا ہے تو اس میں اپنی موضوعیت کو اس طرح شامل کرتا ہے کہ وہ معنی کی متعینہ حدود سے بھی تجاوز کر جاتی ہے۔مثلاً شئے (لفظ) اگر ''پتھر'' ہو تو اس میں ایسا تحرک پیدا کرتا ہے کہ وہ ایک زندہ اور پراسرار علامت کے طور پر جہان معانی جنم دیتا ہے۔سارتر بھی اسی بات کا قائل ہے کہ علامت کا انحصار تخلیق کار کے انتخاب معنی یا اس کی غرض وغایت پر ہوتا ہے نیز اس کا ماننا ہے کہ علامت ذات کے کسی ایک پہلو کا مکمل اظہار ہوتا ہے۔اس لیے وہ علامت کو ''ایک لفظ میں، معنی سے بھرا ہوا انسانی رویہ'' (19) کہتا ہے۔یہی نہیں بلکہ اس کے نزدیک یہ اظہار ذات کا واحد وسیلہ ہوتا ہے۔

ڈبلیو بی ییٹس بھی جب شاعری کے لیے حجاب کی ضرورت کو اہم قرار دیتا ہے تو اس کی مراد انتخاب معنی یا غایت کی پردہ داری سے ہوتی ہے، جس کے لیے علامت سے زیادہ موزوں کوئی اور وسیلہ نہیں ہوسکتا کیوں کہ اس میں وہ تمام چیستانی عناصر موجود ہوتے ہیں جو تخلیق میں ابہام کو جنم دینے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ابہام علامت کا خلقی بلکہ تکنیکی وصف ہوتا ہے۔لیکن جہاں تکرار کے بجائے تنہا علامت کا استعمال ہو وہاں ابہام کے اہمال کی حد تک بڑھ جانے کا خطرہ رہتا ہے۔جدید شاعری میں علامت کے حوالے سے ابلاغ کا مسئلہ اسی وجہ سے زیر بحث آیا۔تاہم اس بات سے مفر نہیں کہ علامت میں پراسراریت کا یہی مکمل تصرف اس کا مابہ الامتیاز ہوتا ہے، یہی اس کی قطعیت (یعنی محض پتھر ہونے) کی مرکزیت کو Deconstruct کر کے اس میں کثیر المعنویت کا عنصر پیدا کرتا ہے اور اس طرح شاعر کی اصل شخصیت، انتخاب معنی یا غایت کی پردہ داری کو وسیع تر معنوں کے ساتھ یقینی بناتا ہے۔بقول غالب:

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

نئی علامت نگاری پر بحث سے پہلے پرانی علامتوں کی علامتیت اور آرکی ٹائپ کی وضاحت اس لیے بھی ضروری ہے تاکہ نئی شاعری میں مستعمل پرانی علامتوں کی جدّت کا پتا چل سکے۔یونگ کہتا ہے:

''کسی بھی ادبی تخلیق کی یہ اساسی صفت ہونی چاہیے کہ وہ بحیثیت ایک فرد ذاتی زندگی سے بلند ہو کر اور شاعر کے قلب و روح کی گہرائیوں سے ابھر کر تمام انسانیت کے قلب و روح کی صدا بن جائے۔تخلیق میں ذاتی عناصر کا اظہار اسے محدود ہی نہیں

کرتا بلکہ یہ ایک طرح کا گناہ بھی ہے''(20)

اس اقتباس کے دو پہلو سامنے آتے ہیں۔ پہلا، اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ یونگ ادب میں شخصی اظہار یا ذاتی عمل جیسے نظریوں کا بالکل قائل نہیں بلکہ انھیں ادب کی محدودیت کا باعث سمجھتا ہے۔ دوسرا پہلو مذکورہ اقتباس کا بین السّطور ہے اور پہلے سے زیادہ قرین قیاس بھی۔ وہ یہ کہ یونگ عصری حسیت کے شعور اور غیر شخصی اظہار سے شاعر کی عظمت کی دریافت اور اس کے تشخص کا تعین کرنا چاہتا ہے۔ وہ اجتماعی لاشعور کو فنی تخلیق کا سرچشمہ اس لیے قرار دیتا ہے کہ اس میں جبلتوں، کہانیوں اور دیومالا سے متعلق وہ تمام مخصوص پیکر اور علامتیں (آرکی ٹائپس) محفوظ ہوتی ہیں جو ہمارے شعوری ادراک کا نہیں بلکہ تناسل وتوارث Genotics کا حصہ ہوتی ہیں۔ یونگ کے نزدیک تخلیق کار جب عصری حسیت سے ہم آہنگی پیدا کرتا ہے تو اس میں یہ شعور بھی آجاتا ہے کہ کیسے ذاتی عناصر یا انتخاب معنی کے بجائے اجتماعی عناصر کی تشکیل سے تخلیق کے محدودتر کینوس کو آفاقیت سے ہمکنار کیا جاسکتا ہے۔ چناں چہ اسی شعور کے تحت وہ اپنے ذاتی تجربے کا اظہار ان مخصوص علامتوں کے ذریعے کرتا ہے جن میں یکساں طور پر تمام انسانوں میں شدید جذبہ اور کیفیت کو جنم دینے کی قوت ہوتی ہے، یہی وجہ ہے کہ بعض اوقات شاعر کی تخلیق انسان کی خواہش یا روحانی ضروریات کی تکمیل کا باعث بنتی ہے۔ مثلاً ''دشت'' ایک ایسی علامت ہے جس کے ''بنجر و بے مصرف'' ہونے کا تصور تقریباً دنیا کے ہر لسانی اظہار میں شامل ہے، حتٰی کہ یہ لفظ اسی تصور کے ساتھ دنیا کی متعدد اقوام کی داستانوں اور اساطیر کا بھی حصّہ بن چکا ہے۔ لیکن اس کے باوجود علامتی تشکیل کو فطری اور خودکار یعنی غیر شعوری تشکیل کہنا غلط ہوگا کیوں کہ تخلیقی عمل بذات خود ایک ذاتی عمل ہونے کے سبب تخلیق کار کی شعوری کارفرمائی کا نتیجہ ہوتا ہے، پھر فن کی سطح پر ہر تخلیق شعوری کارفرمائی کی محتاج ہوتی ہے، اگر ایسا نہ ہوتا تو کولرج کو'قبلا خان' کے حوالے سے یہ کہنے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی کہ وہ اس وقت ہوش میں نہیں تھا۔ یعنی تخلیق کار تب تک مجموعی تصور کی متحمل کسی علامت کا استعمال نہیں کرسکتا جب تک اسے اس کا شعوری ادراک نہ ہو۔ پھر بقول شمس الرحمٰن فاروقی ''یونگئین آرکی ٹائپل علامت کی اس تعریف کو پوری طرح درست مان بھی لیا جائے تو بھی ادبی علامت اظہار کے لیے موزوں نہیں، کیوں کہ ادبی علامت میں دوسرے درجہ کا مشاہدہ اور شاعر کے سماجی، تہذیبی اور ذاتی تجربات کارفرما ہوتے ہیں، جو سب کے سب جسمانیاتی یعنی غیر شعوری نہیں ہوتے''(21) بلکہ ادبی علامت کی تشکیل میں انتخاب معنی سے لے کر تخلیقی اظہار کی تکمیلیت تک کے سارے عمل کے دوارن تخلیق کار کا شعوری ادراک کارفرما ہوتا ہے۔ مگر ایسی علامتوں کے ساتھ ایک مشکل یہ بھی پیش آتی ہے کہ متعین معنی یا تصور Notion کے تحت مسلسل استعمال سے ایک وقت پر ان کی علامتی شدت ماند پڑ جاتی ہے۔ مثلاً 'خاک' ہماری اردو شاعری میں وجودی حقیقت کے

طور پر خاتمہ یا پسپائی کے علامتی مفاہیم میں مستعمل ہے لیکن یہ علامت انھی معنوں میں اس قدر استعمال ہو چکی ہے کہ اب اس کی وہ شدت محسوس نہیں ہوتی جو کل تک ہوتی تھی۔ایسی کئی علامتیں جو ہمارے عام بول چال یا شعری لفظیات کا حصہ ہیں، تکرار کے بہ وجہ اپنی علامتی شدت کھو چکی ہیں جیسے تاریکی، روشنی، پانی، بارش، سورج، چاند، دریا، دشت، باغ، چمن، گل، بلبل وغیرہ۔ یہ علامتیں اب Exhaust ہو چکی ہیں لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان کا علامتی جوہر مر چکا ہے بلکہ ان میں معنیاتی انجماد توڑنے اور نئی رمق پیدا کرنے کے لیے کوئی ایسا تخلیقی ذہن چاہیے جو انھیں روایتی معنی کے برخلاف کسی نئے معنی میں استعمال کرے، جو ان میں کثیر المعنویت کا عنصر پیدا کرنے کا اہل ہو۔ جو ہر زندہ اور متحرک ادبی علامت کی پہچان ہوتی ہے۔نئی علامت کی تشکیل کسی سکہ بند ضابطے کے تحت نہیں بلکہ عصری حسیت کے تقاضوں کے تحت ہوئی ہے۔غالب کے دور میں ''دشت '' زندگی کی بدحالی یا بعض سیاسی بدحالیوں سے پیدا شدہ خرابوں کی علامت ہوا کرتی تھی لیکن جدید دور میں wilderness کے اس روایتی تصور میں کافی حد تک توسیع وتبدیلی رونما ہوئی اور ''دشت'' کی معنوی مرکزیت جواب تک قائم ہو چکی تھی، اپنی محدودیت کے باعث از خود ختم ہوگئی۔نتیجتاً ''دشت'' اپنے روایتی تصور سے ہٹ کر نئی شہری زندگی کی بے روح concreteness اور مہملیت کی علامت میں متشکل ہوا۔''دشت'' کی یہ نئی علامتی تشکیل ایک نئے اور مخصوص تصور کے تحت ہوئی۔سارتر کے مطابق کسی بھی شئے کا مخصوص تصور ہی اس کی تخلیق کا باعث بنتا ہے جو تخلیق کار کی داخلیت سے متعلق ہوتا ہے۔یعنی ایک تخلیق کار کسی شئے کا ادراک ذاتی فہم و تجربے کی بنا پر کرتا ہے اور نتیجتاً اس شئے سے متعلق ایک مخصوص تصور اس کے ذہن میں پیدا ہوتا ہے جو اس کی نئی تخلیق یا تشکیل کا باعث بنتا ہے۔سارتر کہتا ہے:

> ''انسان کی بنائی ہوئی کسی شئی پر توجہ کیجیے۔مثلاً کوئی کتاب یا کاغذ تراش۔ہم دیکھتے ہیں کہ کسی کاریگر نے اسے بنایا ہے اور اس کے ذہن میں اس کا ایک تصور پہلے سے موجود تھا۔اس نے کاغذ تراش کے تصور اور اسے بنانے کی پہلے سے موجود ترکیب پر یکساں توجہ دی ہے۔ یہ ترکیب اس کے تصور ہی کا ایک حصہ ہے اور حقیقت میں ایک فارمولا ہے۔لہٰذا کاغذ تراش ایک طرف تو ایسی شئی ہے جسے ایک مخصوص انداز میں بنایا جاتا ہے اور دوسری طرف وہ ایک ایسی شئی ہے جو ایک خاص مقصد پورا کرتی ہے۔ یہ فرض کرنا ہی دشوار ہے کہ کوئی شخص یہ سوچے بغیر کہ کاغذ تراش کس کام آتا ہے اسے بنا ڈالے۔تو آیئے اس بات کو ہم یوں کہیں کہ کاغذ تراش کا جوہر یعنی فارمولے اور خصوصیات کا وہ مجموعہ جس نے اس کی تیاری اور مقصد کو ممکن بنایا ہے، اس کے

وجود پر مقدم ہے۔ یوں میری آنکھوں کے سامنے کسی کاغذ تراش یا کتاب کا تعین ہونا
چاہیے۔ یہاں ہم دنیا کو ایک تکنیکی نقطۂ نگاہ سے دیکھ رہے ہیں اور یہ کہہ سکتے ہیں کہ
تخلیق وجود سے پہلے ہوتی ہے‘‘(22)

اس اقتباس سے ان بنیادی نکات کو الگ کرتے ہیں جن کے ذریعے علامت کے تخلیقی عمل کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔

۱۔کاغذ تراش: ایک شئے

۲۔کاریگر کے ذہن میں پہلے سے موجود اس شئے کا تصور: اس کی ترکیب یعنی بناوٹ کا فارمولا

۳۔کاغذ تراش کا جوہر: فارمولہ اور خصوصیات کا وہ مجموعہ جو اس کی تخلیق اور تخلیقی مقصد کو ممکن بناتا ہے۔

ادبی تخلیق میں بھی علامت کے لیے کسی شئے کا انتخاب کیا جاتا ہے مثلاً ’’جنگل‘‘ جس کا ایک مخصوص تصور اپنی ساخت اور خصوصیات کے اعتبار سے تخلیق کار کے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ وہ بھی ’’جنگل‘‘ کی علامتی تشکیل کسی مقصد کے تحت کرتا ہے یہ مدنظر رکھتے ہوئے کہ یہ کس مقصد کو پورا کر سکتا ہے اور کسے نہیں۔ مثلاً ظفر اقبال کا یہ شعر دیکھیے:

آگ جنگل میں لگی ہے سات دریاؤں کے پار
اور کوئی شہر میں پھرتا ہے گھبرایا ہوا

اس شعر میں ’’جنگل‘‘ درندگی یعنی وحشت و بربریت سے متصف یورپی ممالک میں ہو رہی سیاسی ہنگامہ آرائیوں کی علامت ہے۔ گویا جنگل کا علامتی تعین اس کی امکانی صورتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے کیا گیا ہے جو کہ عصری حسیت اور معنویت کی ترجمانی کرتی ہیں۔ مثلاً: وحشت، خونخواری، ظلم و بربریت اور جانور پن وغیرہ۔ یہ تمام تر خصوصیات نئی صنعتی تہذیب، عالمی جنگوں سے پیدا شدہ خوف اور نئی شہری زندگی کی لایعنیت کی ترجمان ہیں۔ ایسی علامتیں آفاقی نوعیت کی تو ضرور ہوتی ہیں تاہم ان کی تشکیل کا بنیادی محرک تخلیق کار کا مخصوص تصور اور شعوری ادراک ہی ہوتا ہے جو اس بات کی تائید کرتا ہے کہ علامت شاعر کے ذاتی اور انفرادی عمل کی رہین منت ہوتی ہے اور اس کی تخلیق کسی خارجی محرک کے بجائے شاعر کے داخلی تجربات و محرکات کے سبب ہوتی ہے۔ بقول وزیر آغا:

’’پیڑ، جنگل، پتھر، برف، گھر، شہر، پتے، شاخیں، دھوپ، سورج، دھواں، زمین، آندھی،
سانپ، کھڑکی، دیوار، منڈیر، گلی، کبوتر، دھول، رات، چاندنی اور درجنوں دوسرے
الفاظ اپنے تازہ رنگوں میں ابھر آئے۔ ان لفظوں کی اہمیت اس بات مین ہے کہ یہ

اپنے ماحول کے عکاس ہیں اور زمین کی باس اور رنگ کو قاری تک پہنچاتے ہیں۔۔۔۔۔ظاہر ہے اگر علامتیں اسی ماحول سے اخذ کی جائیں تو ان میں شاعر اپنی ذات کا اظہار نسبتاً آسانی سے کر سکے گا''۔(23)

شاعری میں علامت کا تشکیلی عمل شاعر کے لیے بڑا چیلنج ہوتا ہے کیوں کہ بعض اوقات تلازمات کی تکرار اور حد درجہ مناسبت کی وجہ سے علامت اپنے معیار سے نچلی سطح پر آجاتی ہے اور اس کی حیثیت محض تمثال کی ہو کر رہ جاتی ہے۔شخصی علامت کا بنیادی وصف یہ ہوتا ہے کہ وہ شاعر کے مخصوص تصور، انتخاب معنی یا غایت کی ترجمان ہوتی ہے۔ سارتر کے نزدیک علامتی اظہار اپنی اسی ''غایت'' کی وجہ سے فرد کی داخلیت کا مکمل اظہار کہلاتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ وجودی تحلیل نفسی ''غایت'' کی تلاش کو اپنا نصب العین قرار دیتی ہے۔لیکن جہاں سارتر علامتی تشکیل کو شاعر کے شعوری ادراک کا نتیجہ کہتا ہے، وہیں فرائڈ اسے ان تمناؤں اور جذبات سے فرار کا نام دیتا ہے جن کی تکمیل عملاً ممکن نہ ہو پانے کی وجہ سے شاعر شاعری کے ذریعے ان کی تکمیل کرتا ہے اور بالواسطہ طور پر جنسی اور ذہنی تسکین پاتا ہے۔اس تھیوری کے پس منظر میں شاعری کو اس لیے بھی ذہنی ارتفاع Sublination کا موثر ذریعہ کہا جاسکتا ہے کہ اس میں تمام تر داخلی عناصر تلازمات کی شکل میں زندہ اور متحرک رہتے ہیں۔فرائڈین نظریے کی توسیع ایلیٹ کے معروضی تلازمات Objective Correlative کے ذریعے ہوتی ہے۔وہ جب شاعری کو شخصیت سے فرار کا نام دیتا ہے تو شخصیت سے اس کی مراد شاعر کی موضوعیت ہوتی ہے۔چوں کہ شاعر براہ راست اپنی موضوعیت کا اظہار نہیں کر سکتا، اس لیے وہ اپنے داخلی تجربات واحساسات کو مختلف تلازمات سے منسوب کرتا ہے۔لیکن بقول حسن عسکری ایک شاعر کے لیے یہ سب سے بڑا چیلنج ہوتا ہے کہ وہ کسی ایسے موزوں شئے کا انتخاب کرے جس سے وہ اپنی موضوعیت کو منسوب کر سکے۔ پھر موضوعیت اپنے آپ میں ایک بحر آشام ہے جس میں جذبوں کا تموج، کیفیات کا تنوع، خیالات کا محشر اور تجربوں کا لامتناہی سلسلہ اس قدر آپس میں مدغم ہوتے ہیں کہ انسان کا باطن عالم پراسرار کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ہم جس داخلیت کو ایک معمولی حقیقت سمجھ کر نظر انداز کرتے ہیں اس کی پراسراریت کا صرف ایک چوتھائی اندازہ ہمیں اس وقت ہوتا ہے جب ہمارا سامنا کسی ایسی پر پیچ اور پراسرار شخصی علامت سے ہوتا ہے جو براہ راست شاعر کی داخلیت سے منسوب ہوتی ہے۔ ہماری آگہی بھی اس کے آگے بے بس ہو کر رہ جاتی ہے۔کرکیگارڈ وہ پہلا شخص ہے جس نے موضوعیت کو صداقت کہا اور پھر صداقت کی شرح بھی کی۔اس کے نزدیک ذات کا حقیقی اظہار Openness سچائی ہے اور اگر ''اظہار'' حقیقی نہیں یعنی ذات سے وابستہ نہیں، تو جھوٹ ہے۔سارتر بھی صداقت کو ادراک ذات سے تعبیر کرتا ہے لیکن اس کے لیے وہ وجود

برائے خود Being For ItSelf کی بازیافت کو مشروط قرار دیتا ہے۔یعنی شاعر کو پہلے سکہ بند اصولوں اور آدرشوں کے بجائے ذاتی عمل اور انفرادی آزادی کے استعمال کو یقینی بنانا ہوگا۔اسے نظریات سے مستثنیٰ ہو کر محض اپنی ذات کو مرکز بنانا ہوگا۔لیکن ذات مرکز عمل کا سچ یہ ہے کہ یہ کسی لطیف تجربہ یا احساس پر نہیں بلکہ احساس خود شکستگی پر منتج ہوتا ہے اور فرد احساس محدودیت اور عدم یا لاشئیت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔فرد اس احساس سے چھٹکارا پاسکتا ہے نہ اس پر غالب آسکتا ہے بلکہ سارتر کے نزدیک فرد اگر شئیت Thingness کا شکار ہو کر معروض کی طرح جینے کے بجائے زندہ اور متحرک وجود بن کر جیتا ہے تو اسے ہر حال میں اس کربنا کی سے گزرنا ہوگا کیوں کہ اسی میں زندگی کی معنویت کا راز مضمر ہوتا ہے۔ان تمام وجودی مباحث کے تناظر میں نئی علامت کی معنویت کو سمجھنا زیادہ آسان ہوگا،اس لیے کہ صنعتی تہذیب نے فرد کی وجودی حیثیت کو غیر مشخص Depersonalised کر کے اسے بے تعلقی اور بے رشتگی کے کلچر میں ہر طرح سے تنہا رہنے پر مجبور کر دیا تھا۔جدید شاعر کی ذات کی طرف مراجعت کی یہ ایک فطری وجہ تھی۔

ظاہر ہے ذات کی طرف مراجعت نئے شاعر کے لیے اس لیے بھی زیادہ کربناک ثابت ہوئی کہ وہ روایت یا ماضیت کے شعور کے علاوہ عصری حسیت کا بھی شعور رکھتا تھا۔اس لیے ذات کی محدودیت اور اقدار کی شکست و ریخت نے اس کے اندر شدید قسم کے احساس خلا Sense Of Void اور وجودی انتشار Crisis کو جنم دیا جو بالآخر احساس خود شکستگی پر منتج ہوا۔لیکن جیسا کہ اوپر ذکر ہو چکا ہے کہ جدید شاعر کو ذات کی طرف مراجعت پر اپنے عہد کی غیر یقینی صورت حال نے مجبور کیا اور خوف و ہراس کے اس ماحول نے ہی اس کے اندر شدید قسم کے وجودی بحران کو جنم دیا جس کا اظہار جدید شاعری میں بیزاری،بوریت،کراہت،یاسیت،تنہائی،دہشت،بیگانگی،مغائرت،اجنبیت،بے خانگی،بے گھری جیسے موضوعات میں ملتا ہے۔

علامتوں کی بات کی جائے تو نئی شاعری میں داخلیت کے مذکورہ رویوں کا علامتی اظہار ہمیں گھر،مکان،بستی، شہر،لہو،زہر،پتھر،خواب،صحرا،دشت،ہوا،روشنی،دھند،اندھیرا،گرد،غبار،ریت،سایہ،سمندر،دریا،ندی،سفر،شجر، سورج،دھوپ،پرچھائیں،شرارہ جیسی علامتوں میں ملتا ہے۔''سمندر'' جدید شعرا کی محبوب ترین علامت رہی ہے اس لیے کہ اس میں داخلیت کا وہ رجحان نظر آتا ہے جو عدم یا نیستی Nothingness کی ترجمانی کرتا ہے۔چوں کہ یہ حقیقت ہے کہ خارجی عوامل کی بے معنویت اور لغو آمیز حقیقت کا شدید احساس جب فرد کے پورے وجود کو جھنجھوڑ کے رکھ دیتا ہے تو ایسے میں اس کے اندر جبلت مرگ کی صدائیں بازگشت کرنے لگتی ہیں۔وہ کبھی اپنی ذات کو تو کبھی دنیا کو ''غیر'' The Other کی حیثیت سے دیکھنے لگتا ہے۔نتیجتاً اس میں اجنبیت اور تنہائی کا احساس جنم لیتا ہے جو اس کے

اندرعمل ورجائیت کے جذبوں کو مضمحل کر دیتا ہے اور اسے ہستی کے بجائے نیستی میں سکون کا احساس ہونے لگتا ہے۔ میراجی کی شہرہ آفاق نظم ''سمندر کا بلاوا'' اس کی بہترین مثال ہے۔سمندر اس میں ذات سے بڑھ کر فنائیت یا عدم Nothingness کی علامت ہے۔جس طرح بودلئیر کی روح کو اس دنیا کے حسین مظاہر و مناظر میں سکون نہیں ملتا ہے بلکہ وہ اس پوری دنیا کو مریضوں کی آماجگاہ کہہ کر اس سے دور جانے کی خواہش کرتا ہے۔ٹھیک اسی طرح میراجی بھی اب اس جہان کے رنگ وروغن کی فسوں سازی سے اکتا کر عدمیت کے متلاشی نظر آتے ہیں،وہاں جہاں ساری جدوجہد نیز عمل،ردعمل کا سلسلہ موقوف ہو جاتا ہے اور آدمی کو دائمی سکون میسر آجاتا ہے:

یہ صحرا ہے، پھیلا ہوا خشک بے برگ صحرا
بگولے یہاں تند بھوتوں کا عکس مجسم بنے ہیں
مگر میں تو دور ایک پیڑوں کے جھرمٹ پر اپنی نگاہیں جمائے ہوئے ہوں
نہ اب کوئی صحرا، نہ چہرے پہ کوئی تبسم نہ تیوری
فقط اک انوکھی ادا کہہ رہی ہے کہ تم کو بلاتے بلاتے مرے دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے
بلاتے بلاتے تو کوئی اب تک تھکا ہے نہ شاید تھکے گا
تو پھر یہ ندا آئینہ ہے فقط میں تھا ہوں کسی کو بلاتے بلاتے
(نظم :سمندر کا بلاوا)

نئی شاعری میں ''سمندر'' کے مذکورہ علامتی اظہار کی ایک اور مثال منیب الرحمٰن کی نظم ''سمندر'' ہے۔اس نظم میں بھی دنیائے آرزو کو وجودی کرب کا باعث سمجھ کر شاعر ذات کی طرف مراجعت کو ادراک نیستی سے تعبیر کرتا ہے اور اسی کو وجودی کرب سے نجات کا واحد ذریعہ کہتا ہے۔اس نظم میں بھی ''سمندر''،مستقبل یعنی عدم یا نیستی Nothingness کی جانب سفر کی علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے جو بہ ظاہر تو موت کا وہ عمومی تصور پیش کرتی ہے جسے ہم اجتماعی احساس کہہ سکتے ہیں لیکن اس میں موجود ''دنیائے آرزو'' کا احساس شاعر کا اپنا اور ذاتی احساس ہے:

یہ قلزم بیکراں، یہ موجیں
یہ وقت کا دھیرے دھیرے آغوش نیستی میں سمٹتے جانا
میں ہر گھڑی دور ہوتا جاتا ہوں اپنی دنیائے آرزو سے
(نظم :سمندر)

اس نظم کے علاوہ منیب کی ایک اور نظم ہے ''سمندر اور میں''۔یہ نظم اگرچہ بودلئیر کی نظم ''سمندر اور آدمی'' کا عکس نما

ہے تاہم منیب الرحمٰن نے سمندر کو شعور ذات کی علامت کے طور پر برتا ہے۔ پیہم جدوجہد کی وجہ سے شاعر کے وجود پر جب ماندگی کا احساس غالب آ جاتا ہے تو وہ اپنی ذات کے بارے میں سوچنے لگتا ہے۔ یہ دراصل نئی شہری زندگی کے اس فرد کی زندگی کا علامتی اظہار ہے جو وجود برائے خود Being For Itself کے بجائے Being In Itself وجود بذات خود یعنی کسی معروض Object کی طرح بے مقصد و معنی زندگی بسر کرتا ہے۔ ایسے میں شعور ذات داخلی کربنا کی کے احساس کو جنم دیتا ہے:

اک دن مجھ سے سمندر نے کہا
کون اٹھائے گا مرا بار گراں
اپنی آشفتہ سری کی خاطر
میں نے قربان کیا عیش جہاں
رات کو چین نہ دن کو آرام
عمر ناشاد کٹی گرم فغاں
مضمحل ہو گئے اعضا میرے
دست و پا میں نہ رہی تاب و تواں
موج کو کھیل سے فرصت ہی نہیں
اس سبک سر کو مری فکر کہاں
کچھ توقع تھی مجھے ساحل سے
وہ مگر نکلا فقط ریگ رواں
بادل آتے ہیں چلے جاتے ہیں
ایک پل میں یہاں اک پل میں وہاں
اس زمانے میں ہو کس سے امید
غم سے بیگانہ سمجھ سکتا ہے
درد کا راز محبت کی زباں
اپنے سینے میں بٹھا لو مجھ کو
تا کہ میں پاؤں مشقت سے اماں
سن کے بیچارے کی روداد الم

کرلیا میں نے اسے دل میں نہاں
آؤ دیکھو مرے اشکوں میں اسے
اک سمندر ہے کراں تا بہ کراں
(نظم: سمندر اور میں)

منیب کے برعکس بودلیئر کے یہاں ''سمندر'' عصریت Temporarility کا آئینہ ہے جس میں فرد اپنی ذات کی پیچیدگی Complexity کو دیکھ سکتا ہے۔ لیکن بودلئیر کی تخلیقیت کا جوہر دیکھیے کہ کیسے ''سمندر'' کو جہاں بودلیئر وجود کی گہرائیوں کے مشابہ قرار دے کر عالم پراسرار سے تعبیر کرتا ہے وہیں اسے زمان و مکان کو چھوتی اور ابھرتی ڈوبتی لہروں یعنی زندگی کے نشیب و فراز کا فقط محل وقوع قرار نہیں دیتا بلکہ اسے وہ آئینہ قرار دیتا ہے جس میں آدمی اپنی روح کو دیکھ سکتا ہے۔ لیکن بودلیئر کے یہاں سمندر نیستی کی بھی علامت ہے:

سمندر وہ آئینہ ہے جس میں تم اپنی روح کو دیکھ سکتے ہو
زمان و مکان کو چھوتی اور ابھرتی ڈوبتی لہروں میں
تم دونوں رات کی تاریکی کی طرح پراسرار
انسان! کبھی کوئی تیرے وجود کی گہرائیوں میں اتر سکا
سمندر! کون جان سکا ترے چھپے ہوئے خزینوں کو
دیکھنا کیسے کیسے قابل رشک راز تو نے محفوظ کر لیے
(نظم: سمندر اور آدمی، بودلیئر)

شہزاد احمد نے بھی اپنی نظم ''کیمیا'' میں ''سمندر'' کو معرفت ذات کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ لیکن شہزاد کا تخلیقی جوہر تلازمات کی ترتیب Placement سے ظاہر ہوتا ہے۔ وہ جان بوجھ کر لفظوں کے استعمال سے ابہام پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر اسی نظم ''کیمیا'' کو ہی دیکھ لیجیے:

اس کے بعد اک لمبی چپ اور تیز ہوا شور
کب تلک خشک ساحل پہ بیٹھے ہوئے
آتی جاتی صداؤں کے نوحے سنیں
کیوں نہ اتریں سمندر کے غاروں میں ہم
کیوں نہ یہ خاک کی سرزمین چھوڑ دیں
(نظم: کیمیا)

مذکورہ نظم میں مرکزی علامت ''سمندر'' ہے جو موضوعیت پر منطبق ہے۔لیکن اس کے علاوہ جو مختلف معاون تلازمے استعمال ہوئے ہیں جیسے چپ، ہوا، شور، ساحل، غار، خاک وغیرہ، ان تمام تلازمات میں ایک طبعی ہم آہنگی ہے جو بظاہر تو سمندر کی ماہیت بیان کر رہے ہیں لیکن اصل میں اس کی مرکزیت کی ردتشکیل کر کے اس میں معنوی امکانات کو جنم دیتے ہیں۔ مثلاً؛ نظم کا عنوان' کیمیا' پڑھنے میں بظاہر تو عام تصور کا حامل معلوم ہوتا ہے یعنی سمندر میں پایا جانے والا موتی۔لیکن ایسا نہیں ہے۔ بلکہ یہاں کیمیا کو ''موتی'' پر قیاس کرنا ہی غلط ہوگا کیوں کہ یہ دراصل جسم کی ماہیت کو بدل دینے والی کسی قوت کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ جیسے رانگ کو چاندی اور تانبے کو سونا بنا دینے والا مرکب۔ اب اگر ہم فرد کی ذات پر غور کرتے ہیں تو آگہی ہی اس کی وہ قوت ہے جو اس کے پورے وجود کو بدل کے رکھ دیتی ہے۔اس لیے قرین قیاس یہی ہے کہ یہاں سمندر معرفت ذات کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ وجودیوں کے یہاں عرفان ذات حقیقی وجود AuthenticBeing کی دریافت اور شعور نفی Sense Of Nothingness پر منتج ہوتا ہے۔ کیوں کہ ان کا ماننا ہے کہ نیستی ہی آدمی کے وجود کا بنیادی ماخذ ہے اور بالآخر آدمی کو اپنے اسی ماخذ کی جانب پلٹنا ہے۔

جدید دور میں پنپنے والے وجودی انتشار کے اسباب بعض لوگ اس تاریخی جبریت Historical Determinism میں تلاش کرتے ہیں جو عالمی جنگوں کے بعد پیدا ہونے والی صورت حال سے تعبیر ہے۔لیکن ہندستان میں اس وجودی انتشار کے اسباب دو مختلف صورتوں میں تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ پہلی صورت تقسیم ہند اور فسادات کی ہے جس سے ہمارے یہاں تاریخی جبریت کے ڈسکورس کا بھی ظہور ہوتا ہے۔اس کے اثرات کی شدت دیر تک تو قائم رہی لیکن نئی شاعری میں مخصوص فکر یا طرز عمل کی تشکیل میں ان اثرات کا دخل نسبتاً دوسری صورت کے کم رہا۔ یہ دوسری صورت جو وجودی انتشار کے پیدا ہونے کی سب سے اہم اور بنیادی وجہ رہی، اس کے اثرات نہ صرف دیر پا رہے بلکہ ہنوز قائم ہیں۔ یہ نئی صنعتی تہذیب یعنی نئی استعماریت کا ظہور تھا، ساری دنیا کو عالمی گاؤں Global Village میں متشکل کرنے کا نظریہ جو ہمیں آج کا معلوم ہوتا ہے دراصل اتنا ہی پرانا ہے جتنی پرانی ہماری جدید شاعری کی تاریخ ہے۔ اس نئی تہذیب سے ادب اور ثقافت کے روایتی اقدار کی شکست وریخت ہوئی جس نے فرد کے وجود کو جھنجھوڑ کے رکھ دیا۔ یکبارگی میں جو تشویش انسانی اقدار کے انحطاط اور مشینی اقدار کے استحکام سے پیدا ہوئی اس سے اس تاریخی عمل کا بھی سلسلہ ٹوٹ گیا جس سے ہیگل اور مارکس کی جدلیات کا خاکہ مرتب تھا۔سماجی تعلقات، اشتراکیت، مذہبی اقدار اور تہذیب وتمدن کا اجتماعی دائرہ اب تشکیک کے باعث رفتہ رفتہ ٹوٹ رہا تھا۔سماج کا حساس فرد جو کل تک اجتماعی زندگی کو ہی اپنا انفرادی تشخص مانتا تھا اب ایک تشویشناک شناختی بحران Identity Crisis کا شکار

تھا۔اس کی تمام تر خارجی جدوجہدنا کارہ ثابت ہورہی تھی اور یوں وہ لمحہ بہ لمحہ اپنی ذات میں سمٹتا چلا جارہا تھا۔ذات شعور ولاشعور کی کشمکش کی رزم گاہ ہے۔یہاں بھی فرد اگر معروض کی حصول یابی کے خواب دیکھنے لگے تو لاشعور کی گہرائیوں میں دھنستا چلا جائے گا۔یہ ایک تصوراتی ہالہ ہوتا ہے جس میں نامراد تمناؤں کی تکمیل کا ایک پر کیف مگر مصنوعی احساس فرد کو حقیقی لذت کا فریب دیتا ہے۔نئے شعرا کی اچھی خاصی تعداد اس واہمہ Fantasies کی شکار رہی لیکن اس کی ایک بنیادی وجہ غیر یقینی صورت حال کا پیدا کردہ وہ احساس عدم تحفظ تھا جو بعد میں ایک کربناک وجودی بحران پر منتج ہوا جس کا علامتی اظہار ہمیں نئی شاعری میں تنہائی، یاسیت، تشویش، خوف و دہشت، بے معنویت اور احساس خلا جیسے وجودی مسائل کے ذریعے دیکھنے کو ملتا ہے۔ان علامتوں میں بعض ایسی بھی علامتیں ہیں جو ذاتی یا شخصی ہونے کے سبب زیادہ پیچ دار اور مبہم ہیں لیکن ان علامتوں میں ابلاغ کا مسئلہ اس وقت حل ہوجاتا ہے جب ہم ان کے پس منظر Context اور عصریت Temporarility کے تناظر میں ان کی کلید کرتے ہیں۔اس طرح کی علامتی تفہیم نہ صرف یہ کہ قرین قیاس ہوتی ہے بلکہ ممکن حد تک شاعرانہ تجربے کے بھی بہت قریب ہوتی ہے۔مثلاً ذیل کے یہ اشعار دیکھیے:

وہ روشنی ہے سفر میں کہ سوجھتا نہیں کچھ
سیاہی دل کی دکھاتی ہے راستہ مجھ کو
(ظفر اقبال)

میں تو تھا بکھرا ہوا ساحل کی پیلی ریت پر
اور دریا میں تھا نیلا آسماں ڈوبا ہوا

جب بھی خود کی کھوج میں نکلا ہوں اپنے جسم سے
کالی تنہائی کے جنگل سے گزرنا ہی پڑا

چھت پر پگھل کے جم گئی خوابوں کی چاندنی
کمرے کا درد ہانپتے سایوں کو کھا گیا
(عادل منصوری)

ہم اپنے سایے سے تو بھڑک کر الگ ہوئے
دیکھا نہیں مگر پس دیوار کون ہے
(شمس الرحمٰن فاروقی)

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا
کھڑکی کے پردے کھینچ دیے رات ہوگئی
(ندافاضلی)

مذکورہ اشعار میں روشنی، سفر، سیاہی، ساحل، پیلی ریت، نیلا آسمان، سایے، دیوار، سورج اور رات شاعر کے ذاتی عمل اور مافی الضمیر کے وہ نجی اشارے ہیں جو ذاتی علامتوں کے طور پر شاعر کے داخلی کرب اور وجودی انتشار کو ظاہر کررہے ہیں۔ظفر اقبال کے شعر میں جہاں روشنی نئی صنعتی تہذیب کی چکاچوند کی علامت ہے جو اپنی عصریت Temporarility کو ظاہر کرتی ہے، وہیں 'سیاہی' ان روایتی اقدار کی جانب شاعر کے ذاتی اور طبعی میلان کا علامتی اظہار ہے جو نئی تہذیب کے آگے ہیچ کارہ اور ناخواندہ تصور کیے جاتے تھے۔مذکورہ شعر میں کارفرما دیگر تلازمات جیسے سفر، دل اور راستہ سے جو مناسبت لفظی پیدا ہوئی ہے اس کے توسط سے ممکن ہے کہ شعر کی علامتی تشکیل میں مضمر شاعر کے مافی الضمیر یا غایت کی طرف کوئی معقول اشارہ مل جائے۔اسی بات کے پیش نظر اب ذرا شعر کی طرف آتے ہیں، یہاں سیاہی بظاہر ناواقفیت یا ظلم وستم کا استعارہ ہے لیکن دل سے مناسبت اس تاریکی کی معروضیت کو موضوعیت سے منسوب کرتی ہے اور یوں یہ استعارہ اپنے منفی اور پیش پا افتادہ تصور سے بلند ہوکر مثبت اور ارفع تصور میں متشکل ہوکر ایک ذاتی علامت بن جاتا ہے۔یہ ایک طرح سے غیر مانوسیت Defamiliarization کا ہی عمل ہوتا ہے۔یعنی کسی مانوس حقیقت کو نئے نقطۂ نظر کے تحت اس طرح پیش کرنا کہ وہ غیر مانوس اور معنی خیز معلوم ہو۔علامتی تشکیل میں غیر مانوسیت کا یہ عمل ایلیٹ کی مشہور نظم Waste land میں بھی نمایاں ہے۔اس نظم کا آغاز ہی اپریل کے مہینے سے ہوتا ہے اور اپریل بظاہر بہار کی آمد یا نئی زندگی اور نئی تخلیق کا استعارہ ہے لیکن ایلیٹ نے اپریل کو سفاکیت کے علامتی مفہوم میں استعمال کیا ہے۔اس کے خیال میں سوکھی اور مردہ زمین اپنی خواہش سے مردہ ہوتی ہے۔لیکن اپریل اس میں افزائش نسل کی خواہش کو دوبارہ جگا کر اپنی سفاکیت ظاہر کرتا ہے۔یہ بقول محمد حسن عسکری جدید دنیا کی کشمکش کا علامتی اظہار ہے۔جہاں ارض ویراں کے مکینوں کو وقتاً فوقتاً جنسی خواہش کا احساس ہوتا ہے لیکن اس میں ملوث ہونے سے وہ خائف بھی ہوتے ہیں۔گویا کوئی بھی استعارہ جب انسانی موضوعیت یا داخلیت سے منسوب ہوجاتا ہے تو یہ اپنے عمومی تصور سے اوپر اٹھ کر ایک غیر معمولی تصور میں متشکل ہوجاتا ہے، جو علامتی تشکیل کا شعوری اور بنیادی مصرف ہوتا ہے۔

''میں'' کا وجودی پس منظر بہت وسیع اور معنی آفریں ہے۔ جہاں وجودی فلسفے کی ساری بحث کا مرکز انسان بحیثیت منفرد آدمی Individual Man ہے وہیں اس منفرد آدمی میں بھی وجودی مفکرین محض اس کی

موضوعیتSubjectivity کو ہی حقیقی وجودAuthentic Beingسے تعبیر کرتے ہیں، جس کی دریافت شعور ذات یا عرفان وجود سے ہوتی ہے۔اس شعور ذات کی تشکیل وتعمیر اور ساخت وترتیب بقول سارتر ناتکمیلی کے احساس سے ہوتی ہے۔جب فرد کے شعور میں ایک طرح کی ناتکمیلی کا، ادھورے پن کا یا کسی کمی کا احساس ہوتا ہے تو وہ شعوری طور پر اس محدودیت اور کمیت کو ایک خلا Emptiness کے طور پر محسوس کرنے لگتا ہے۔ایسے میں اسے زندگی کی معنویت، مقصدیت اور نصب العین ایک دھوکا اور فریب معلوم ہوتا ہے۔اسے مستقبل کی بے یقینی، منصوبوں کی ناکامی اور آرزوؤں کی نامرادی کا جب شعور حاصل ہوتا ہے تو اپنے سارے اعمال وحرکات کے پس پردہ بے قدری و بے قیمتی اور لغویت ومہملیت کو کارفرما دیکھ کر ناامیدی کا شکار ہو جاتا ہے۔کرکیگارڈ کے نزدیک ایسا اس لیے ہوتا ہے کیوں کہ فرد فطرت کے سطحی اور خارجی پہلو سے منسلک رہتا ہے۔وہ ہر چیز سے مسرت حاصل کرنا چاہتا ہے اور اسی مسرت کے حصول کی کوشش میں اس قدر سرگرداں ہو جاتا ہے لیکن اسے وہ حیاتیاتی تسکین یا روحانی اور ابدی مسرت حاصل نہیں ہوتی جس کی خاطر وہ دشت نوردی کا سودا سر پر اٹھا رکھتا ہے بلکہ اسے کمی اور محدودیت کا احساس ہونے لگتا ہے۔وہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ جو کچھ وہ کر رہا ہے اس میں تخلیقی انفرادیت کا فقدان ہے، اسے عمل کے بجائے ردعمل کا مرتکب ہونا چاہیے۔ اسے آزادی، قوت ارادی اور انتخاب سے کام لینا چاہیے کیوں کہ وہ انفرادی وجود کا حامل ہے۔کرکیگارڈ کے مطابق اس احساس کے ساتھ ہی ایک طرح کی ناکامی وناامیدی انسان کے ہاتھ آجاتی ہے جس میں تشنگیٔ تکمیل کا احساس فرد کے اندر جمالیاتی ناامیدی Aesthetic Despair کو جنم دیتا ہے اور بقول سارتر اس ناامیدی میں احساس نفی Sense Of Nothingness موجزن ہوتا ہے۔لیکن چوں کہ حساس فرد بہت جلد اس ناامیدی سے اکتاہٹ اور بوریت محسوس کرتا ہے، لہٰذا وہ اس سے فرار کے راستے تلاش کرتا ہے۔اس لیے وہ کبھی مذہب یا دیگر تصورات Ideologies کا سہارا لیتا ہے۔لیکن کامیو اس طرز فراریت کو فلسفیانہ خودکشی Philosophical Suicide سے تعبیر کرتا ہے۔اس کے نزدیک زندگی کی کمیت یا محدودیت، بے معنویت، لغویت اور بے مقصدیت دراصل انسانی زندگی کی وہ مطلق حقیقت ہے جس سے فرار ممکن ہے نہ انکار۔ بلکہ فرد کو چاہیے کہ اس مطلق حقیقت کا ادراک کرے اور اسے اپنے لیے تسلیم کرے تاکہ یہ لغویت اس کے لیے معنویت کی راہیں ہموار کر سکے اور محدودیت سے لامحدویت کا احساس پیدا ہو جائے۔

دیکھا جائے تو عادل منصوری کا مذکورہ بالا شعر اسی پس منظر کا علامتی اظہار ہے۔''میں'' کو اگر شاعر کی ذات کا استعارہ تصور کر لیا جائے تو ساحل کی پیلی ریت پر بکھرنے کا مفہوم کافی حد تک واضح ہو جاتا ہے۔ پھر ''ساحل'' اور ''پیلی

ریت'' کی دوسرے مصرعے میں مستعمل ''دریا'' سے مناسبت کا بھی ایک پہلو نکل آتا ہے جو''میں'' کی علامتی تشکیل میں معاون ہے۔''ساحل'' یہاں وجود کی خارجی سطح یعنی جسم کا استعارہ ہے جب کہ ''پیلی ریت'' اس جسم کی Factisity یا Throwness کی طرف اشارہ ہے یعنی یہ احساس کہ انسان اس دنیا میں کسی غیر ذی روح اور بے شعور شئے کی طرح پھینک دیا گیا ہے۔اس احساس کے تحت انسان تخلیقی عمل سے بیگانہ ایک میکانکی طرز زندگی گزارتا ہے جس میں کوئی خواہش یا آرزو ہوتی ہے نہ انتخاب و آزادی بلکہ یہ بالکل انسانی عناصر سے خالی ایک غیر شخصی رویہ ہوتا ہے جو اپنی تکرار یا روزمرہ پن Everydayness کے باعث بوریت اور اکتاہٹ پر منتج ہوتا ہے۔مذکورہ شعر میں ''پیلی ریت'' اسی غیر شخصی زندگی کا استعارہ ہے جب کہ ''دریا'' بظاہر تو وقت کی علامت کے طور پر مستعمل ہے لیکن جدید نفسیات بالخصوص یونگ کے آرکی ٹائپ کے اعتبار سے یہ تخلیقی توانائی اور روحانیت کی علامت ہے۔ظاہر ہے جس طرح دریا پہاڑوں، پتھروں اور جنگلوں کی سنگلاخ زمینوں سے گزرنے کے دوران فطری مناظر کے حسن میں اضافہ کرتا ہے بلکہ بعض اوقات ان مقامات کی خوفناکی بھی دریا کے پانی میں تحلیل ہو کر ایک دلکش و حسین احساس میں متشکل ہو جاتی ہے۔ اسی طرح کوئی تخلیق کار داخلی سطح پر مختلف پر پیچ تجرباتی مراحل سے گزر کر فن پارہ تخلیق کرتا ہے جس میں نہ صرف تخلیق کار کی باطنی تاثیر سرایت کر جاتی ہے بلکہ اس کی لاشعوری تمناؤں کا سارا خوف فن پارے میں تحلیل ہو کر اسے حیاتیاتی تسکین بخشتا ہے نیز خارجی سطح پر ثقافتی تشکیل میں بھی وہ تخلیق دریا کی مانند نئے زاویے اور معانیاتی امکان پیدا کرتی ہے۔عادل منصوری نے شعوری طور پر ''دریا'' کو اسی غرض سے داخلیت سے منسوب کیا ہے۔اس کے علاوہ ''نیلا آسمان'' تخلیق کار کے لاشعور یعنی اس کے تخلیقی سرچشمہ کی لامحدودیت، پراسرایت اور امکانات کی علامت ہے جو شعر کی مرکزی علامت ''میں'' کی تشکیل میں اس کے احاطے کا تعین کرتی ہے۔

''میں'' کی اسی تشکیل کا وہ سارا ذاتی اور شعوری عمل عادل منصوری کے دوسرے شعر میں ظاہر ہوتا ہے جہاں شاعر نے ''میں'' کی جگہ ''خود'' کا تلازمہ استعمال کر کے "جسم" یعنی خارج سے باطن کی طرف مراجعت کا اشارہ بالکل واضح کر دیا ہے۔ذات، جیسا کہ ہم آگے کہہ چکے ہیں کہ شعور و لاشعور کی کشمکش کی رزم گاہ ہے بلکہ ذات کے اس سفر کے دوران فرد کا لاشعور سے سابقہ ایک لامحالہ مرحلے کے تحت ہوتا ہے۔یعنی انسان اپنی مرضی سے جذبۂ خود پسندی سے دست کش ہو کر جنسی جبلت کا دامن نہیں تھامتا بلکہ یہ احساس عدم تحفظ کا نتیجہ ہوتا ہے۔جب فرد خارج سے کٹ کر غیر The Other کی طرح رہنے لگتا ہے تو اس میں ذاتی بیگانگی Self Alienation کا احساس جنم لیتا ہے جو اسے مختلف نفسیاتی پیچیدگیوں Psychological Complexities میں مبتلا کر دیتا ہے مثلاً اسی لاشعور یعنی

واہمہ Fantasy کی دنیا میں رہنا۔ دراصل خارجی سطح پر خواہشات کی ناتکمیلی اور عدم شخصیت De Personalization کا احساس فرد کو اپنی ذات کی طرف موڑ دیتا ہے جہاں وہ ان نامراد خواہشات کی تکمیل اپنے تخلیقی تجربوں کے توسط سے کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری میں تخیل یا خیال کو ہی تجربے کی اساسی حیثیت حاصل ہے۔ مذکورہ شعر میں لاشعور کے لیے جو ''جنگل'' کا علامتی استعمال ہوا ہے، اسے پہلی بار بودلیئر اور بعد میں فرائڈ نے لاشعور کے انھی معنوں میں استعمال کیا۔ لیکن عادل منصوری کی تخلیقیت کا جوہر مذکورہ شعر کے دوسرے مصرعے میں مستعمل معاون علامتوں کی تنظیم Placement سے پتا چلتا ہے جہاں ''تنہائی'' کے ساتھ سابقے کے طور پر ''کالی'' کا اضافہ بظاہر تو اس کا صفتی اظہار معلوم ہوتا ہے لیکن یہ دراصل اس کی مخصوص کیفیت اور Situation کا تعین کرنے کی غرض سے برتا گیا ہے۔ یہ تجدید علامت کی شعوری تشکیل سے ہی ممکن ہوتی ہے کہ کسی عام لفظ کے تخلیقی استعمال سے علامت کی شدت اور اثر انگیزی میں غیر معمولی اضافہ کیا جائے۔ یہاں بھی لفظ ''کالی'' کے استعمال سے ''تنہائی'' کی شدت میں جو غیر معمولی اضافہ ہوا ہے وہ شاعر کے شعوری عمل کا نتیجہ ہے۔ ''کالی تنہائی'' دراصل ذاتی بیگانگی Self Alienation کا علامتی اظہار ہے۔

عادل منصوری کے تیسرے شعر میں خوابوں کی چاندنی کا جم جانا دراصل ناامیدی Despair کا علامتی اظہار ہے لیکن ہائڈیگر کے نقطۂ نظر سے اگر اس ناامیدی کا تجزیہ کر کے اس کے اسباب دریافت کیے جائیں تو یقیناً یہ ناامیدی تلاش بے معنی (Empty Curiosity) کے معنوں میں غیر عملی یا غیر شعوری زندگی کا نتیجہ معلوم ہوگی۔ ''خوابوں کا چھت پر پگھلنا'' ایک بصری پیکر ہے جو شاعر کی تصوراتی دنیا Fantasies سے متعلق ہے۔ پھر ''کمرے کا درد'' ''ہانپتے سائے'' جیسی امیجری سے جہاں شاعر کے داخلی کرب اور احساس عدم تحفظ کا پتا چلتا ہے وہیں ان پیکروں سے شاعر کی لاشعوری (تصوراتی) دنیا کے حصار کا ٹوٹ کر شعور کی سطح پر نمودار ہونے کے اندیشوں کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے یعنی ''کمرے کا درد'' اور ''ہانپتے سائے'' حقیقی دنیا یا یوں کہیں کہ شعوری دنیا سے متعلق ہیں۔ ظاہر ہے جدید شاعر جب سماج سے کٹ کر تنہا ہو گیا تو وہ لاشعوری دنیا کے واہموں کو ہی حقیقت سمجھنے لگا اور اسی دنیا کے حصار میں خود کو محفوظ محسوس کرنے لگا۔ لیکن جب کبھی اس کا سامنا حقیقی دنیا سے ہو جاتا تو اسے یہ ساری خود ساختہ حقیقتیں پگھلتی جمتی نظر آتیں اور یہی اندیشے اس کے اندر خوف و دہشت کی کیفیات کو جنم دیتے۔ جیسا کہ مذکورہ شعر کے تلازمات سے آشکار ہو جاتا ہے۔

اردو ادب میں شمس الرحمٰن فاروقی جدیدیت کے علمبرداروں میں سے ہیں۔ ان کی سرپرستی میں شائع ہونے والا مشہور زمانہ رسالہ ''شب خون'' بلاشبہ اردو شاعری میں علامتی اظہار کو فروغ بخشنے کے لیے سنگ میل کی حیثیت رکھتا

ہے۔ فاروقی خود بھی شاعری کرتے تھے اس لیے ان کا تنقیدی ارتکاز بھی شاعری کی جانب زیادہ رہا۔ کلاسیکی شاعری بالخصوص میر و غالب کے شعری امتیازات کی نئی دریافت نے فاروقی کو روایتی شاعری سے ان تلازمات کو چننے پر مجبور کیا جو ان کے منطقی ذہن کے موافق تھے۔ لیکن فاروقی کے اسی منطقی ذہن کا شاعری میں جب مجرد خیالات سے سابقہ پڑتا ہے تو ایک بالکل متضاد صورت اختیار کر جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری حد درجہ پیچیدہ بلکہ ناہموار ہے جس کے باعث یہ شاعری قاری کی حسیات یا ذہن پر فی الفور کوئی اثر مرتب کرنے میں ناکام ہو جاتی ہے۔ البتہ اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ فاروقی کی شاعری کو سمجھنے کے لیے اچھی خاصی ذہنی مشقت کی ضرورت پڑتی ہے جس کا اہل بھی وہی ذہن ہو سکتا ہے جو تربیت یافتہ ہو۔ مثلاً مذکورہ شعر ہی کو لیجیے، اس شعر کو برجستہ پڑھ کر کیا، لفظ بہ لفظ پڑھ کر بھی کوئی مناسب معنی آشکار نہیں ہوتا۔ یہ شعر اپنی سطحی ساخت میں بالکل بنجر ہے جس میں نہ نمی ہے نہ نمی کا احساس۔ بلکہ اس بنجر میں نمی پیدا کرنے کے لیے تخلیقی ذہن درکار ہے جو موسم، ماحول، مٹی اور اس کے مرکبات کا درک رکھتا ہو۔ بہر کیف! مذکورہ شعر میں ''سایہ'' ''بھڑکنا'' ''الف ہونا'' اور ''پس دیوار'' جیسے تلازمات کے ذریعے کسی حد تک شعر کو سمجھنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ دراصل یونگ نے انسانی شخصیت میں تضاد کی نفسیاتی صورتوں کوئی جوڑے دار ضدین (Binaries) کے ذریعے منکشف کرنے کی کوشش کی جن میں ''پرسونا (PERSONA)'' اور ''سایہ (SHADOW)'' خاص طور پر مذکورہ شعر کی تعبیر و تفہیم میں معاون ہو سکتے ہیں۔ یونگ کے مطابق انسانی شخصیت کے دو متضاد رخ ہوتے ہیں، ایک وہ جو انسان بظاہر نظر آتا ہے اور ایک جسے وہ چھپا کے چلتا ہے۔ موخر الذکر سماجی اخلاقیات کے بالکل برعکس ہوتا ہے اس لیے فرد اسے جبراً چھپاتا اور دباتا ہے۔ لیکن یہ دبے ہوئے پہلو انسانی شخصیت کا ''سایہ'' بن کر اسے اظہار کے لیے اکساتے رہتے ہیں۔ مذکورہ شعر میں ''سایہ'' انہی معنوں میں استعمال ہوا ہے جب کہ ''بھڑکنا'' اظہار کی شدت کو ظاہر کرتا ہے جو انسان کو ''الف'' ہونے یعنی برہنہ ہونے پر مجبور کرتا ہے لیکن ایسے میں انسان میں یہ خیال ہی نہیں رہتا کہ ''پس دیوار'' یعنی سماج اسے دیکھ رہا ہے۔ یہاں فاروقی کا مقصد صرف انسانی شخصیت کے اس پیراڈاکس کو ہی واضح کرنا نہیں ہے جو انسانی وجود کی معروضیت یا شئیت کا باعث بنتا ہے بلکہ ان لوگوں پر طنز کرنا بھی مقصود ہے جو فرد کی آزادی کو فکری انارکی سے تعبیر کرتے ہوئے سماجی اخلاقیات کی ناگزیریت پر زور دیتے ہیں۔ بمطابق فاروقی، جب خود ان لوگوں کا ''سایہ'' شدت اظہار اختیار کر جاتا ہے تو انھیں کسی بھی قسم کا کوئی سماجی ضابطہ، کوئی ''دیوار'' نہیں دکھتی۔

نئی شاعری کو بالعموم نئے تجربات سے متعلق سمجھا جاتا ہے اور یہ ایسی حقیقت ہے جس سے کوئی مفر نہیں۔ خواہ وہ نثری نظموں کا تجربہ ہو یا اینٹی غزل کا، جنسی لذتیت کا تجربہ ہو یا ذاتی علامتوں کا، نئی شاعری ان نئے اور ہنگامہ خیز شعری

رجحانات سے مملو ہے۔ ندا فاضلی کے مذکورہ بالا شعر کو ڈاکٹر سید محمد عقیل اسی تجربی پس منظر کے تحت اینٹی غزل کی پیداوار قرار دیتے ہیں اور اس رجحان کو نئے شعرا کی دلچسپی کا باعث سمجھتے ہیں۔ اپنی مشہور زمانہ تصنیف ''نئی علامت نگاری'' میں وہ اس نئے رجحان سے متعلق لکھتے ہیں:

> ''نئے لوگوں کو اینٹی غزل میں زیادہ دلچسپی نظر آتی ہے جس میں معنی، تراکیب الفاظ اور طرز پیشکش سب غزل کے خوبصورت رخ کا انکار ملتا ہے۔ یہ صورت طنز واستہزا سے پیدا ہوئی تھی مگر یہی اب اصل رنگ بنتی جا رہی ہے۔۔۔۔ کچھ بھی ہو اینٹی غزل کے پیچھے جدید ذہن کی تخریبی سائیکلو جی بھی کام کر رہی ہے جو لوگ اینٹی غزل کے پیچھے، آنے والے غزل کے دور کی تعمیر دیکھ رہے ہیں وہ ایسے روحانی کرب میں مبتلا ہیں جب صرف تباہی کی خواہش ہی مداوا نظر آتی ہے اور اسی تباہی اور کھوکھلے پن کو وہ اردو شاعری کا نشاۃ الثانیہ سمجھتے ہیں (24)

ظاہر ہے سید عقیل جن مفروضات کی بنا پر نئی شاعری کے خلاف سراپا احتجاج ہیں وہ صاف طور پر ان کے متعصّبانہ رویہ ہی کا نتیجہ ہے۔ اس پوری تصنیف میں روایتی شاعری تو محض اک بہانہ ہے اصل میں ترقی پسندی کو جدیدیت سے بہتر قرار دینا مقصود ہے۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ ترقی پسندی نے سماجی حقیقت نگاری کے لیے غزل کی جمالیات کو مضر قرار دے دیا اور تخیل کی کارفرمائی کو محض اس لیے غیر اہم جانا کہ اس سے تخلیق میں ابہام کے درآنے اندیشہ لاحق تھا جو ان کے سیاسی مقصد کی تکمیل میں بڑی رکاوٹ بن سکتا تھا، وہ ترقی پسند شاعری کی حمایت کرتے رہے۔ یہ جانتے ہوئے کہ فیض کے خلاف ترقی پسند نقادوں کی شورش کی اصل وجہ یہی مروجہ غزل کا جمالیاتی شعور تھا جسے فیض ترک نہ کرنے پر کبھی ترقی پسندوں کے چہیتے نہ بن سکے حالاں کہ ان کی نظموں میں اسے ترک کرنے کی کوشش کا احساس ضرور ملتا ہے، وہ نئی شاعری میں روایتی قدروں اور جمالیات کے فقدان کا رونا روتے رہے اور اس کی مخالفت میں سراپا احتجاج رہے۔ لیکن وہ یہ نہیں جانتے تھے یا جان بوجھ کر اس حقیقت کو ٹالتے رہے کہ نئی شاعری مروجہ عقائد سے انحراف کی راہ پر تھی اور اس نے نہ صرف روایتی اقدار کی تخریب کی بلکہ اس ملبے سے اپنے لیے بعض ایسے نشانات چن لیے جو نئی عصری حسیت کے تشکیلاتی مراحل میں کارگر ثابت ہوئے۔ اس بات سے کوئی مفر نہیں کہ نئی شاعری میں ذاتی علامتوں کا استعمال ایک رجحان کے تحت شعرا کی دلچسپی کا مرکز بنا۔ جس کے نتیجے میں بعض شاعر لفظوں کو بغیر کسی تخلیقی صورت گری کے جوں کا توں اور خاطر خواہ معنی مراد لے کر استعمال کرنے لگے، جس سے نقصان یہ ہوا کہ شاعری میں کھردرا پن اور پیچیدگی Complexity کو دخل ہوا۔ لیکن نئی شاعری میں یہ احساس بھی اپنی ایک الگ اور مخصوص جمالیات رکھتا ہے جس سے لطف اندوز ہونے کے لیے

ضروری نہیں کہ شعر سے کوئی ٹھوس معنی یا مقصد مستنبط ہو بلکہ اگر شعر فقط کوئی ایک پیکر یا امیج پیدا کرنے کا ہی جوہر رکھتا ہے تو بھی مسرت بہم پہنچانے کے لیے کافی ہے۔ ندا فاضلی کا مذکورہ شعر کچھ اسی نوعیت کا شعر ہے جس میں ''سورج'' اور ''مرغا''، شخصی علامتوں کے طور پر برتے گئے ہیں۔ یعنی گاؤں میں صبح اور شام کا وقت مرغے کی اذان سے پتا چلتا ہے جب کہ شہر کا المیہ یہ ہے کہ وہاں کی چکا چوند میں رات کا تصور ہی مفقود ہوتا ہے۔ وہاں کے انسان رات کو دن اور دن کو رات سمجھ کر جیتے ہیں۔ رات بھر کام کرنے کے بعد جب صبح لوگ گھر لوٹتے ہیں تو کھڑکیوں کے پردے کھینچ کر اندھیرے کا احساس پیدا کر کے سو جاتے ہیں۔ گویا اپنی معنویت کے لحاظ سے یہ شعر شہری زندگی کی لایعنیت کو ظاہر کرتا ہے۔ ندا فاضلی کے اس شعر کو لے کر ادبی حلقوں میں کافی لے دے ہوئی اور بعض نقادوں نے تو اسے مہمل بھی کہا، لیکن دیکھا جائے تو یہ شعر اپنی زیریں اور نامیاتی ساختوں میں شہری اور دیہی زندگی کے تفاوت کو مختلف علامتوں اور پیکروں کی صورت میں آشکار کرتا ہے۔

اب اگر یہ سوال قائم کیا جائے کہ نئی علامت نگاری کی ضرورت کیا تھی اور کیا اس کی حیثیت محض کسی نئے تجربہ کی تھی؟ تو اس سوال کا جواب خاصا تفصیل پسند ہوگا۔ دراصل جو لوگ نئی علامت نگاری کو ترقی پسند ادب کے تحت فروغ پانے والی سماجی حقیقت نگاری کی ضد قرار دیتے ہیں، اس حقیقت سے ناواقف ہیں کہ ادب کا بنیادی تفاعل زبان ہے اور زبان ایک آزادانہ نظام الفاظ کا مجموعہ ہے۔ آزاد اس لیے کہ الفاظ جامد اور ساکت نہیں بلکہ متحرک ہوتے ہیں۔ پھر تخلیقی زبان کا یہی تو جوہر ہے کہ یہ وقت کے ساتھ ساتھ نئے معانی اور مفاہیم سے خود کو آراستہ کرنے کے عمل سے مسلسل گزرتی رہتی ہے۔ گویا انسان اکیلا ہی بننے کی پراسس میں نہیں ہوتا، زبان بھی ہوتی ہے۔ اس بات سے شاید ہی کسی کو مفر ہو کہ ہر نیا عہد اپنے ذخیرۂ الفاظ، علامات، تشبیہات اور استعارات سے پہچانا جاتا ہے۔ اس کے علم یا ڈسکورس کی تشکیل بھی انھی مخصوص نشانات کی بنا پر ہوتی ہے۔ لہٰذا ثابت یہ ہوا کہ جدید شاعری کو اپنی شعریات ترتیب دینے میں نئی علامتیں، نئی لفظیات درکار تھی، سو انھوں نے حاصل کیے۔ کسی ماورائی جگہ نہیں بلکہ اپنے ہی کلچر یعنی ماحول سے۔

دراصل سوال یہ ہونا چاہیے تھا کہ نئی شاعری کی ضرورت کیوں کر پیش آئی؟ کیا یہ کوئی نیا پروپیگنڈا تھا یا شاعر حقیقت سے بھاگنا چاہتا تھا؟ المیہ یہ ہے کہ ہمارے جدید نقادوں نے زمانی اعتبار سے نئی شاعری کے آغاز کا جو تعین کیا ہے اسے ساٹھ کی دہائی پر محمول کر رکھا ہے۔ جب کہ میرا جی نے کجا پہلے "نئی شاعری کی بنیادیں" کے عنوان سے جو مضمون لکھا تھا اس میں نئی شاعری کی ضرورت اور اہمیت سے متعلق بنیادی معلومات فراہم کی تھیں۔ ایک اقتباس مذکورہ مضمون سے ملاحظہ کیجیے اور دیکھیے کہ نئی شاعری کا یہ پیش رو عصری حسیت کا کس قدر شعور رکھتا تھا اور مستقبل میں جو رجحان

جدیدیت کے نام سے ہمارے ادبی ڈسکورس کا حصہ بنا اس کی ماحول سازی کن حالات میں ہو رہی تھی۔

''آج سائنس کی ایجادوں نے ہر ایک چیز کو ہر دوسری چیز سے قریب کر دیا ہے۔لیکن انسان انسان سے دور ہو چکا ہے۔۔۔۔نیا شاعر اب ایک ایسے چوک میں کھڑا ہوا ہے جس سے دائیں بائیں آگے پیچھے کء راستے نکلتے ہیں۔لیکن اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے کہ کون سا راستہ اس نے طے کر لیا ہے۔ماضی کے تجربے کیا اہمیت رکھتے ہیں۔کب تک اسے یونہی کھڑا رہنا ہے، حال کی اضطراری کیفیات کس حد تک اس کا ساتھ دیں گی اور کون سے راستے پر اس کو چلنا ہے۔مستقبل کے خطرات اس کو کیا نقصان پہنچا سکتے ہیں۔نیا شاعر ماحول میں اپنی گہری دلچسپی کا بہانہ کرتا ہے۔لیکن حقیقتاً وہ صرف اپنی ذات کے ایک دھندلے سے عکس میں محو ہے''(25)

اس پورے مباحثے میں ہم نے نئی علامت نگاری کے پیچھے جتنے بھی محرکات دیکھے ان کا تعلق براہ راست یا بلاواسطہ طور پر شاعر کی ذات اور آزادی سے تھا۔نئے شاعر کے کرب وتر دد کی جو صورت حال میرا جی نے بیان کی ہے اس کا کوئی سروکار سماج سے ہے نہ سماجی مسائل سے ہے بلکہ یہ مکمل طور پر شاعر کی اپنی ذات یعنی موضوعیت Subjectivity سے متعلق ہے۔لیکن اس سے یہ مطلب ہرگز اخذ نہ کیا جائے کہ نیا شاعر اپنے ماحول سے بیگانہ تھا بلکہ نیا شاعر عصری حسیت کا بھرپور شعور رکھتا تھا، اس لیے اس کے شعری اظہار میں نہ صرف اس کی ذات کا بلکہ اس عہد میں اس کے ساتھ سانس لے رہے سبھی انسانوں کا بیانیہ ملتا ہے۔نئی علامتوں کو ہی لیجیے، کیا ان سے جدید عہد کے وجودی بحران کی شدت اور کربناکی کا اجتماعی احساس نہیں ابھرتا۔الٹا روایتی تمدن کے رسیا نقاد جدید شاعر کو نرگسیت پسند اور انارکسٹ اور نئی علامت نگاری میں ذاتی علامتوں کو گمراہ کن اور تخریبی کہتے رہے۔کیوں! کیوں کہ دراصل یہ نقاد نہیں جانتے تھے کہ جب اجتماعی یا تمدنی سہارے کمزور اور نربل پڑ جاتے ہیں تو فرد عدم تحفظ کا شکار ہو جاتا ہے اور اسے اندیشوں سے بچنے کے لیے اپنی حفاظت خود کرنا پڑتی ہے۔بقول محمد حسن عسکری:

''تمدن ان علامتوں کا اجتماع ہے جو گروہ کو متحد کرتی ہے اور دوسرے گروہوں سے الگ۔ان تمدنی علامتوں کے ذریعے فرد اور جماعت کا رشتہ ہموار ہوتا ہے۔تمدنی علامت فرد کا اجتماعی شعور ہے۔اس کے باعث وہ اپنے لاشعور کو منظّم اور اس کو گروہی مفاد کے تابع کرتا ہے۔تمدنی علامتوں کا انتشار فرد اور لاشعور کے رشتوں میں انقلاب برپا کرتا ہے۔تمدنی علامتوں کے کمزور پڑ جانے یا غائب ہو جانے کے

باعث فرد خوف اور تنہائی کا شکار ہو جاتا ہے۔۔۔۔ان کے مقابلے کے لیے فرد کو پھر سے علامتی پناہ گاہ بنانی پڑتی ہے۔اب تمدنی سرمایہ تو باقی نہیں ہے اس کا سہارا لیا جا سکے۔ اب جس سانپ (لاشعور کی علامت) سے اسے خطرہ رہتا ہے وہ اس کی طرف لپکتا ہے تا کہ اس کو ایک ایسی لکڑی میں تبدیل کرے جو اس سانپ کو ہلاک کرنے اور اس سے بچنے میں اس کی مدد کر سکے۔فرد کا اپنی بنیاد پر علامت کی تخلیق کرنا کچھ اسی طرح کا عمل ہے۔ یہاں یہ سوال اہم نہیں کہ علامت 'کہتی' کیا ہے بلکہ اہم بات یہ ہے کہ علامت 'کرتی' کیا ہے۔ وہ تمدنی سرمائے کی غیر موجودگی میں فرد کے نفس کو ایک عارضی یا مستقل سلامتی عطا کرتی ہے۔ یہ سلامتی خود ساختہ ہے ___ اسی لیے خطرات سے بھر پور! اب کوء جماعتی اور تاریخی قطعہ نہیں کہ فرد کی سلامتی صدیوں تک محفوظ رہ سکے۔اب فرد کو ہر لمحہ اپنی سلامتی کی فکر ہے وہ ہر لمحہ اس سلامتی کو کھوتا اور اسے از سرِ نو حاصل کرتا جاتا ہے''(26)

مذکورہ اقتباس ہمارے قائم کردہ سوال کا بھرپور احاطہ کرتا ہے۔ترقی پسند ڈسکورس اور اشترا کی جمہوریت کا تحکم، نئی صنعتی تہذیب کی لائی ہوئی خرابیاں، سائنسی ایجادات اور عسکری عفریت کی دہشت زدگی اور اس پر مستزاد تمدنی اقدار کی شکست و ریخت سے پیدا ہونے والا عدم تحفظ، ذات کی طرف مراجعت اور خود ساختہ/ ذاتی نظریہ علم، نئی علامت نگاری کے وہ بنیادی اسباب رہے ہیں جن کے ذریعے کافی حد تک اس رجحان کی ضرورت اور اہمیت کو سمجھا جا سکتا ہے۔

(4)نیا شعری اظہار اور ابلاغ کا مسئلہ:

نئی تخلیقیت کو ایک آزادانہ اور مجتہدانہ تخلیقی روش اس لیے بھی کہا جا سکتا ہے کہ انجمن پنجاب سے لے کر ترقی پسندی تک ہمارے شعری ادب کو ہر دور میں مختلف مگر مشروط و پابند نظریات کا شکار ہونا پڑا ہے۔حقیقت پسندی کے نام پر کبھی اخلاقی تو کبھی سیاسی و سماجی بیانیوں کے ذریعے شاعر کی شعوری آزادی کی حد بندی کی گئی، شاعری اور شاعر کے لیے معاشرتی منصب کا تعین کیا گیا تا کہ ان سے سماجی ضابطوں کی درستی کا کام لیا جا سکے۔ مطلب یہ کہ عرصۂ دراز تک شاعر کو مختلف سیاسی نرغوں نے اپنے من مطابق ڈکٹیٹ کیا کہ اسے کیا کرنا چاہیے اور کیا نہیں۔اس دوران بنیادی رول نقاد کا رہا جس نے سیاسی و سماجی منشور کے تحت ادب میں غیر تخلیقی اور متعصّبانہ رویوں کی حمایت کی، نتیجتاً اصل شاعرانہ خیال یا تخلیقی تجربے کی موت واقع ہوئی اور اس کی جگہ غیر حسیاتی ردِ عمل اور افادی ذہن کے منطقی رویوں نے لی۔ادبی تاریخ گواہ

ہے کہ ترقی پسندوں نے اشترا کی تخلیقیت کے نام پر جو کچھ لکھا وہ غیر اصلی تخلیقی رویے اور بے حس وحرکت تلازمے ساٹھ کی دہائی کو پہنچتے پہنچتے اپنی معنویت وافادیت کھو چکے تھے۔ایسے میں نئی تخلیقیت نے اول تو تخلیقی عمل کے میدان میں شعوری اور تخیلی آزادی کو بحال کیا، دوم اس نے لسانیاتی اور اسلوبیاتی سطح پر بھی تخلیقی زبان کو افادی زنجیروں سے آزادی دلا کر اسے شاعر کے آزادانہ شعور سے ہم آہنگ کیا۔ پھر اس ہم آہنگی نے نہ صرف اظہار کی آزادی کے لیے راہیں ہموار کیں بلکہ تخلیقی عمل کی بکھری پڑی نامیاتی وحدت کو بھی دوبارہ قائم کیا۔ البتہ اس بات میں کوئی دورائے نہیں کہ نئی شعری جمالیات کی ہیتی تشکیل میں فنی اور موضوعاتی سطح پر ہمیں جس بے ترتیبی، کھر درے پن اور انتشار کا نمایاں احساس ملتا ہے اس کے اسباب نئی تخلیقیت کی اسی آزادانہ روش کے پیدا کردہ تھے۔ لیکن یہ کوئی غیر تخلیقی واقعہ تھا نا ہی تخلیقیت کے نام پر اسے سرکشی کا نام دینا مناسب ہوگا کیوں کہ نئی تخلیقیت میں تخلیقی تجربے اور جمالیاتی ادراک کو اساسی اہمیت حاصل رہی ہے۔ جمالیاتی ادراک کا مدار اگر چہ محاکاتی نظام، شعوری پختگی اور علم وآگہی پر ہونے کی وجہ سے شاعرانہ یا فنکارانہ مزاج کا متحمل ہوتا ہے تاہم تخلیقی تجربہ شاعرانہ مزاج کا متحمل ہوتا ہے نہ محتاج۔ بلکہ وژن Vision اور بننے Becoming کا یہ داخلی عمل ہر انسانی زندگی کی موضوعیت Subjectivity کا خاصہ ہوتا ہے۔اس لحاظ سے دیکھا جائے تو ہر انسان تخلیقی عمل یا تجربے سے گزرتا ہے۔ تاہم جمالیاتی ادراک کے فقدان کی وجہ سے عام انسان کا یہ تجربہ اظہار کی تکمیلیت کو نہ پہنچنے کی صورت میں اس کی یادداشت کا حصہ بن جاتا ہے یا پھر نئے تجربات کی مداخلت Retroactive interference کی صورت میں محو ہو جاتا ہے۔ جب کہ شاعر تجربے کو فوری تشکیلاتی مراحل سے گزار کر اسے نئی ہیت، نیا اظہار اور نئے معانی عطا کرتا ہے۔ واضح رہے عام انسان داخلی تجربے کو اگر ظاہر کرتا بھی ہے تو اس کا طریقۂ اظہار عموماً غیر اخلاقی اور براہ راست نوعیت کا ہوتا ہے اس لیے کہ اس کے پاس نہ صرف جمالیاتی ادراک بلکہ اظہاری ذرائع اور وسائل کا بھی فقدان رہتا ہے جب کہ شاعر جمالیاتی ادراک کا متحمل ہوتا ہے اور اس کے پاس اظہار کے طریقے مخصوص ہونے کے باوجود وسائل کا تنوع ہوتا ہے جن کے ذریعے وہ تجربے کو نہ صرف ہیتی تشکیل دیتا ہے بلکہ ان تشکیلاتی مراحل کے دوران وہ تخلیقی تجربے کی ماہیت اور علمیت کو منتخبہ تلازموں کے اندر تحلیل بھی کرتا ہے جس سے ایک نیا معنیاتی نظام معرض وجود آتا ہے۔ چناں چہ نئی تخلیقیت نے کلی طور پر شاعری کو "موضوعیت مرکز" Subjectivity Centered بنا کر ایک نئی شاعرانہ وضع کی دریافت کی۔ اسے اگر وجود برائے خود Being for itself کی بھی دریافت کہا جائے تو فکری لحاظ سے کچھ غلط نہ ہوگا کیوں کہ نئے شاعر نے اول تو نظریاتی اور اخلاقی جبریت سے خود کو آزاد کیا دوم شاعری کے لسانی تصور میں لفظ ومعنی کی ثنویت کو بھی ختم کیا۔اس لیے کہ دراصل اسے روایت اور معاصرت

دونوں کا شعور تھا۔ غیر یقینی ہنگامہ گیر صورت حال کا متحمل اس کا عہد نئی ہیئتوں کو تشکیل دے رہا تھا جن سے خائف ہو کر وہ وجودی انتشار کا شکار ہوا۔ چوں کہ اسی انتشار سے نئے شاعر کی موضوعیت عبارت تھی، لہٰذا اس کے شاعرانہ اظہار میں جو انتشار، کھردرا پن اور بے معنویت کا احساس نمایاں ہے، دراصل اس کی موضوعیت کا ترجمان ہے۔

انجمن پنجاب اور ترقی پسند شعری روایتوں کے تحت شاعرانہ سوچ کا زاویہ پہلے سے متعین ہوا کرتا تھا۔ شاعر انسانی زندگی کی حقیقتوں کا ادراک مروجہ تصورات کے محدود تر اپسٹیمک epistemic دائرہ کار کے اندر ہی کر پاتا تھا جب کہ اس دائرہ کار سے باہر سوچنا اس کے نزدیک گویا عقائد کے خلاف مجرمانہ کوشش کا مرتکب ہونا تھا۔ مطلب یہ کہ اس کا زاویہ نظر چند مخصوص سیاسی وسماجی ضابطوں کا متعین کردہ Determined تھا جن سے اس کے ذہن میں ایک ایسے مطلق اور غیر متحرک نظام کی تشکیل ہوئی جو بالآخر ادب میں تخلیقی جمود پر منتج ہوا۔ اس غیر متحرک نظام نے تخلیق کار اور اس سے تخلیق پانے والے ادب کو جبریت کے تسلط میں اس فریب کے ساتھ جکڑے رکھا کہ نہ خود تخلیق کار پر اور نہ ہی اس کے نقاد پر کبھی یہ منکشف ہوا کہ وہ غیر آزادانہ رویوں کے شکار ہیں۔ اس کے برعکس نئی تخلیقیت نے شاعر کی شعوری آزادی پر اصرار کیا اور اسے نظریاتی جبریت کی زنجیروں سے آزادی دلا کر انفرادی تشخص قائم کرنے کی ترغیب دی۔ پھر ایسا بھی نہیں کہ نئے شعرا میں اظہار (لسانی اسلوب) کی سطح پر مماثلتیں نہیں پائی جاتی ہیں بلکہ دیکھا جائے تو نئی شاعری میں موضوعاتی سطح پر وجودی عناصر جیسے یکساں رویوں کا جو اظہار ملتا ہے، اسلوبیاتی سطح پر مماثلتوں کا حامل ہے۔ لیکن ظاہر ہے اس کی بنیادی وجہ ایک تو نئے عہد کی ہنگامہ خیز صورت حال تھی جو یکساں طور پر اس عہد کی انسانی زندگی پر اثر انداز ہوئی۔ دوم معاصرت کا وہ شعور تھا جس نے نئے شعرا کو یکساں طور پر جھنجھوڑ کے رکھ دیا تھا۔ انسانی زندگی کے وہ تمام تر تہذیبی وتمدنی اقدار جن سے نئے شاعر کو تحفظ میسر تھا، اب صنعتی استعماریت کی لپیٹ میں آ کر شکست وریخت کا شکار ہو رہے تھے۔ یہ عقلیت پسندی اور سائنسی طاقت کی ترقی یافتہ صورتوں کا ظہور تھا جس نے نئے شاعر سے وہ تمام تر موروثی اور اجتماعی تحفظات چھین لیے جن سے اس کا تشخص قائم تھا اور مثل غیر The Other کے اسے دنیا میں تنہا و نہتا چھوڑ دیا۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں سب سے بنیادی مسئلہ یا یوں کہیں کہ تمام تر مسائل کا سرچشمہ "ذات" ہے جس کا اظہار موضوعاتی سطح کے علاوہ اسلوبیاتی سطح پر بھی بیشتر شعرا کے یہاں یکساں نوعیت کا حامل ہے۔

نیا شعری اظہار الفاظ کی منطقی اور جامد معنیاتی تطبیق کے بجائے محاکاتی Imagery تشکیل سے متعلق ہے۔ محاکات شعور کی کلیت یعنی تخیل کی آزادی کا زائیدہ ہے۔ حقائق کی صورت گری اور مانوس حقائق کی غیر مانوس ہیئتی تشکیل جو لفظوں کی مری پڑی تلازماتی کیفیات کو نئی جنبش عطا کرتی ہے، اسی محاکاتی نظام عمل کا نتیجہ ہے۔ بقول انیس

ناگی:

''نئی شاعری نے محاکات کے زریعے زندگی کی عمومیت کو تجربات کی خصوصیت میں تبدیل کیا ہے۔اس میں محاکاتی طریق ادراک پر اصرار زندگی کی یکجہتی کو ہیتوں میں تقسیم کر کے اس کی معنویت کو اجاگر کرتا ہے۔موجودہ تمدنی اور معاشرتی انتشار میں انسانی رویوں کا ادراک بطور محاکات نئی جذباتی اوضاع کی تشکیل کو قابل محسوس بنانے کا عمل ہے۔نئی شاعری میں تجربات بنتے، بگڑتے اور بڑھتے ہوئے محاکات کی صورت میں نمایاں ہوتے ہیں،مروجہ اردو شاعری میں محاکات شکستہ آئینہ کی طرح ہیں جن میں اشکال تو نظر آتی ہیں،مگر ٹوٹی ہوئی بکھری ہوء اور جن کے زاویے بتدریج بدلتے رہتے ہیں۔شکستہ محاکات،نئی شاعری کا خصوصی معنوی اسلوب ہے،نیا شاعر زندگی کی کلیت کو شکستہ محاکات میں منتقل کر کے مکمل محاکاتی صورت پیدا کرتا ہے، شکستہ محاکات کی تشکیل کسی ایک تجربے یا منظر کا اعادہ کرنے کی بجائے مختلف تجربات اور مناظر کے اتصال اور اختلاف سے مرتب ہوتے ہیں،متنوع مناظر اور تجربات کا انتخابی اتصال ناگزیر طور پر کسی جذباتی صورت حال کو جنم دیتا ہے"(27)

ظاہر ہے نئی شاعری خارجی رویوں کے نتیجے میں پیدا ہونے والی داخلی کیفیات اور ردعمل سے متعلق ہے۔ اجنبیت، بے خانگی، مایوسی، تنہائی، کرب و تشویش جیسی کیفیات وجودی انتشار کی وہ مختلف بکھری پڑی شناختیں ہیں جو ردعمل کی صورت میں نئے شاعر کے اندر پیدا ہوئیں۔نئے شعری اظہار میں محاکاتی تشکیل کی نئی ہئیتیں انھی شناختوں کو ظاہر کرتی ہیں جو بقول ناگی "شکستہ آئینے کی طرح ہیں"۔

محاکات یا امیجری کا تعلق لسانی اور ذہنی پیکریت دونوں سے ہوتا ہے۔لسانی پیکریت زبان کے تخلیقی نظام یعنی تلازماتی اسالیب جیسے استعارہ اور علامت سازی سے پیدا ہونے والے ان مختلف پیکروں (امیجز) کی طرف اشارہ کرتی ہے جو قرات کے دوران قاری کے ذہن میں پیدا ہوتے ہیں۔چوں کہ نئی شاعری اجتماعی رویوں کے بجائے شاعر کے ذاتی اور انفرادی رویوں کو منعکس کرتی ہے اس لیے اسلوبیاتی سطح پر نیا شعری اظہار علامتی نوعیت کا ہے۔بقول سارتر علامت محض ایک لفظ نہیں ہوتا بلکہ یہ معنی سے بھرا ہوا ایک انسانی رویہ ہوتا ہے۔یعنی انسان علامتی ہئیتوں کے ذریعے ہی اپنی ذات کا اظہار کرتا ہے۔نئے شاعر نے ذاتی تجربات کی علامتی تشکیل کے لیے نہ صرف نئے لفظوں کا سہارا لیا بلکہ کئی پرانی علامتوں (جن کی تلازماتی قوت اب ماند پڑ چکی تھی) کو بھی اپنی موضوعیت کے مناسب نئے اور تازہ معانی سے

آراستہ کیا۔تجدید کا یہ عمل نئی لسانی تشکیل کے تحت ہوا جس سے مقصود شعری زبان کو مروجہ قواعداتی معیارات سے آزادی دلانا تھا۔نئی شاعری چوں کہ داخلی تجربوں اور رویوں کی محاکاتی تشکیل سے متعلق ہے اس لیے لسانی پیکریت کو نئے شعری اظہار کا خاصہ کہا جاسکتا ہے جس کا تلازماتی اسلوب شاعر کے وجودی کرب اور انتشار کو مختلف حسی و ادراکی پیکروں میں منکشف کرتا ہے:

ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصر
اداسی بال کھولے سو رہی ہے
(ناصر کاظمی)

ذرا چھوا تھا کہ بس پیڑ آ گرا مجھ پر
کہاں خبر تھی کہ اندر سے کھوکھلا ہے بہت

اڑ چلا وہ اک جدا خاکہ لیے سر میں اکیلا
صبح کا پہلا پرندہ آسماں بھر میں اکیلا
(راجندر منچندا بانی)

غم و نشاط کی ہر رہ گزر میں تنہا ہوں
مجھے خبر ہے میں اپنے سفر میں تنہا ہوں

کتنی دیواریں اٹھی ہیں ایک گھر کے درمیاں
گھر کہیں گم ہو گیا دیوار و در کے درمیاں
(مخمور سعیدی)

سگریٹ جسے سلگتا ہوا کوئی چھوڑ دے
اس کا دھواں ہوں اور پریشاں دھواں ہوں میں
(عمیق حنفی)

یہ کیا طلسم ہے کیوں رات بھر سسکتا ہوں

وہ کون ہے جو دیوں میں جلا رہا ہے مجھے

(ساقی فاروقی)

نظروں سے ناپتا ہے سمندر کی وسعتیں
ساحل پہ اک شخص اکیلا کھڑا ہوا

(محمد علوی)

خورشید کی صلیب نے روشن کیا مجھے
میں دشت تیرگی میں مگر آبرو سے تھا

(زیب غوری)

آگ جنگل میں لگی ہے سات دریاؤں کے پار
اور کوئی شہر میں پھرتا ہے گھبرایا ہوا

(ظفر اقبال)

تنہائیوں کے جسم سے لپٹے ہوئے تھے سانپ
لیکن عجیب سانپ کوئی کاٹتا نہ تھا

(ساحل احمد)

جسم دیوار ہے دیوار میں در کرنا ہے
روح اک غار ہے اس غار میں گھر کرنا ہے

(رفیق راز)

کوئی بھی مرے کرب سے آگاہ نہیں
میں شاخ سے گرتے ہوئے پتے کی صدا ہوں

(راج نرائن راز)

مذکورہ اشعار کی محاکاتی تشکیل کا عمل مروجہ شعری روایت کے تشکیلاتی عمل سے بالکل مختلف اور نیا ہے۔ اس میں الفاظ کے لغاتی استعمال کے بجائے تلازماتی استعمال سے سروکار ہے جس سے ایک تو لفظوں کی معنوی مطلقیت ختم ہو جاتی ہے، دوم اس تلازماتی عمل سے لسانی مرکبات کے ایسے سلسلے مرتب ہوتے ہیں جن سے خود بخود ایک مکمل معنیاتی

نظام تشکیل پاتا ہے۔مثلاً پہلے شعر کو ہی دیکھیے، " گھر" "دیوار" "اداسی" " کھلے بال" اور "سونا" جیسے الفاظ معروضی مناسبت کے باوجود جب تلازماتی عمل کے تحت اپنے لغوی استعمال اور معروضی مناسبت سے ماورا ہو کر استعارہ یا علامت کی صورت اختیار کرتے ہیں تو ان تلازموں (استعاروں یا علامتوں) میں خود بخود معنوی ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے جس سے ایک نیا معنیاتی نظام تشکیل پاتا ہے۔

بعض لوگ نئے شعری اظہار کو جذبات سے اس لیے خالی تصور کرتے ہیں کہ اس میں شاعر کی شعوری کارفرمائی شعر میں خالص جذباتی ماحول پیدا کرنے کے بجائے شاعرانہ امیج میں وسعت اور تنوع پیدا کرنے کی غرض سے اہم رہی ہے۔لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ نئی شاعری جذبوں سے عاری ہے یا جذبات اس کے نزدیک غیر اہم ہیں۔ بلکہ نئی شاعری کا محاکاتی نظام جن معروضی تلازموں Objective Corelatives سے استوار ہے وہ دراصل شاعر کی حسیات اور مجرد تجربات کو تمثال اور ٹھوس جسمیت سے ہمکنار کرنے کا عمل ہے۔گویا نئی شاعری کا تلازماتی عمل جن نامیاتی ہیئتوں کی تشکیل کرتا ہے وہ خود سے نئے معنیاتی نظام کے علاوہ حسیاتی نظام کی تشکیل کرتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ شعر پڑھتے ہی قاری کے ذہن میں فی الفور جو امیج پیدا ہوتی ہے وہ اس کے اندر شاعرانہ جذبے کے بالکل متوازی کوئی نہ کوئی جذبہ ضرور ابھارتی ہے۔اوپر دی گئی شعری مثالوں کو ہی لیجیے، ہر شعر کو پڑھتے وقت ہمارے ذہن میں ایک امیج پیدا ہوتی ہے جس کا پس منظر ہمیں جذباتی طور پر متاثر کرتا ہے۔

نئی شاعری کو آخر کیوں کر محاکاتی نظام کے نئے تشکیلاتی عمل کی ضرورت پیش آئی؟ اس کے بارے میں جدید امریکی نقاد جان پریس نئی شعری تنقید پر مبنی کتاب "The Fire And The Fountain" میں لکھتے ہیں:

> "ہماری تہذیب کی روز افزوں پیچیدگی، نفسیاتی تحلیل کے انکشافات، آزادانہ اختلافِ افکار کی ذہنی مشقیں، فلم اور ریڈیو کی تکنیک، ہماری نبض زندگی کی تیز رفتاری، ہمارے مذاق کا ہر چیز میں تراشیدگی، نفاست اور چابک دستی کا تقاضا، ان سب چیزوں نے مل ملا کر شاعری کے لیے ایک ایسا معیار مقرر کر دیا ہے جس کے مطابق وہی نظمیں قابل قبول ہو سکتی ہیں جن میں جذبات کا خالص عطر اور استعارہ و تمثال کا ایک مکلّف تار و پود ہو۔ ہماری زود رس طبیعتیں اس کی متحمل نہیں ہوئیں کہ اگلے زمانوں کی شاعری کی طرح کسی مضمون کو لے کر اطمینان، دلجمعی اور فراغت کے ساتھ

اس پر بحث کریں۔اس قسم کی بحث ہمیں بھرتی معلوم ہوتی ہے اور ہمیں اس سے کوفت ہوتی ہے۔"

نئی شاعری ممکن ہے کہ کسی فکری رجحان کی پروردہ ہو لیکن بہ ذات خود یہ شاعری کسی فکری تحریک کے استحکام کا کوئی جواز فراہم نہیں کرتی اور نہ ہی اس شاعری کا ایسا کوئی نصب العین رہا ہے جو اس کے لیے ابلاغ اور افہام کو ناگزیر ٹھہرا سکے۔نئی شاعری جیسا کہ اوپر ذکر آچکا ہے، ایک نئے اور بالکل آزادانہ تخلیقی رویے کا اظہار ہے۔نئے شاعر نے لفظوں کی نئی حسیات و کیفیات اور عصری معنویت و مناسبت کا ادراک کر کے انھیں تلازماتی عمل کے تحت فقط اس غرض سے استعمال کیا تاکہ وہ اپنے جذبات اور مجرد تجربات کو ظاہر کر سکے،اس میں بھی وہ محض نقل کی حد تک کامیاب ہو سکا ہے، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ کوئی بھی شاعر اپنے ذاتی تجربے یا جذبے کا مکمل اظہار کبھی کر ہی نہیں سکتا۔مقصدی شاعر تو خیر لفظ کی معنوی مطلقیت یعنی مفرد المعنی کا قائل تھا۔اس لیے زبان کے تخلیقی استعمال سے اس کی مراد یہ تھی کہ لفظ کا لغوی استعمال کیا جائے تاکہ معنی کی ایک ہی سطح پیدا ہو۔چناں چہ لفظ کا تلازماتی استعمال کثیرالمعانی ہونے کے سبب ابہام کو جنم دیتا ہے۔اس لیے وہ اسے اپنے تخلیقی اصولوں کے بالکل مخالف سمجھتا تھا۔اس کے برعکس نئے شاعر نے الفاظ کا تلازماتی استعمال اس غرض سے کیا ہے کہ لفظ اپنی مروجہ معنوی اکائی کے حصار سے آزاد ہو کر نئے معنی کے تشکیلاتی عمل کا محرک بن جائے۔اب جب شعر کا تلازماتی نظام اس قدر متحرک اور تشکیلی عمل کا حامل ہو کہ ہر دوسری قرات سے نئے معانی تشکیل پاتے ہوں تو ایسے میں ابہام کا در آنا تو فطری ہے۔پھر اس لحاظ سے دیکھا جائے تو شاعرانہ تجربے کا مکمل ابلاغ یا افہام محض ایک مغالطہ ہی ہو سکتا ہے۔لیکن بقول انیس ناگی "۔۔فنی تخلیق کے مطالعہ میں بیک وقت ابلاغ اور افہام کے عمل کے لیے ذہن کا بیحد تربیت یافتہ اور متمدن ہونا ضروری ہے" ناگی کے اس قول سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ قاری اگر اکتسابی قوتوں کا حامل ہو اور اگر اس کا ذہن ماضی اور عصری حسیت کا شعور رکھتا ہو یعنی عصری زندگی کی نزاکتوں، باریکیوں اور الجھنوں کو سمجھنے والا ہو تو ممکن ہے کہ وہ شعری تلازمات کے سیاق و سباق سے وہ معنی اخذ کر پائے جو اسے فکری یا جذباتی سطح پر کسی متوازی صورت میں متاثر کر سکے۔اب جہاں تک نئی شاعری کا تعلق ہے تو یہ شاعری ابلاغ و افہام کی دوئی یعنی جذبے اور فہم کے تفاوت کو مٹاتی ہے اور اسے "انفرادی وجود" Individual Existence کو ادراک کی حد تک متاثر کرنے سے تعبیر کرتی ہے۔یعنی قاری کو شعر میں الگ سے جذباتی تحرک کی نشاندہی نہیں کرنا پڑتی بلکہ شعر کی لسانی پیکریت سے جو امیجری قاری کے ذہن میں پیدا ہوتی ہے وہ اپنی ساخت اور خصوصیت کے اعتبار سے اسے جذباتی سطح پر خود بہ خود متاثر بھی کرتی ہے۔ایسے میں دیکھا جائے تو انیس ناگی جو کہ ابلاغ کو محض جذباتی اثراندازی

سے تعبیر کرتے ہیں، کا یہ متضاد خیال غلط ثابت ہوتا ہے کہ "افہام کے بغیر ابلاغ ممکن ہے لیکن ابلاغ کے کے بغیر افہام ممکن نہیں" کیوں کہ ایسا ممکن ہی نہیں کہ تلازموں کے معروضی ادراک کے بغیر قاری کو ان کے مرکبات سے کسی قسم کی جذباتی تحریک مل سکے۔ مثلاً ظفر اقبال کا یہی شعر لیجیے "آگ جنگل میں لگی ہے سات دریاؤں کے پار/ اور کوئی شہر میں پھرتا ہے گھبرایا ہوا" اب اس میں آگ اور جنگل دو مختلف تلازمے ہیں جو اپنی ترکیبی ہیئت میں معنی خیز اور متاثر کن ہیں یعنی جنگل اپنی علامتی صورت میں تب تک نامکمل ہے جب تک کہ آگ کو اس سے متعلق نہ کیا جائے یعنی آگ (جلنے) کو اس کی صفت نہ گردانا جائے کیوں کہ ورنہ جنگل اور آگ اپنی تنہا صورتوں میں معنیاتی تضاد کا سبب بن سکتے ہیں لیکن اگر دونوں کی مرکباتی صورت پر غور کیا جائے تو جنگل میں آگ ایک مخصوص جنگی صورت حال کی طرف اشارہ ہے جو شعر کے دوسرے مصرعے سے معنوی ہم آہنگی پیدا کر کے ایک مکمل معنوی اکائی قائم کرتی ہے کہ کیسے عالمی جنگ کی خوں ریزی نے خوف و دہشت کی ایک ہمہ گیر صورت حال کو جنم دیا۔ لیکن اب اگر قاری بالخصوص آج کا قاری ماضی اور عصری شعور سے عاری ہو تو بھلا وہ اس مرکباتی صورت سے ایسے کیسے اور کیا معنی اخذ کرے گا جس سے وہ جذباتی سطح پر متاثر ہو سکے؟ اگرچہ مذکورہ شعری تجربہ ایک غیر شخصی تجربہ ہے تاہم ذاتی تجربے میں تو شاعر الفاظ کی تلازماتی ہیئتوں کو ہی بدل دیتا ہے، وہ چاہ کر بھی اپنے تخلیقی تجربے کو ہو بہو یا غیر مبہم انداز میں ظاہر نہیں کر سکتا بلکہ خود اس کے تجربے کا محض نقش اول ہی مختلف تلازماتی مرکبات کی نامیاتی ہیئتوں میں پیچ در پیچ تحلیل ہو جاتا ہے جو اس قدر غیر رسا ہے کہ بعض دفعہ مماثلتوں اور مناسبتوں کی بنا پر بھی کسی متوازی صورت معنی تک رسائی پانا دشوار گزار ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں شاعر جس حد تک تجربے کو منکشف کرتا ہے، قاری اگر تربیت یافتہ نہ ہو تو اس آدھے ادھورے تجربے کا بھی ادراک نہیں ہو سکتا، کیوں کہ شاعر اور قاری کے درمیان ہمیشہ فطری طور پر تجرباتی اور ادراکی فاصلہ قائم رہتا ہے۔ چناں چہ شاعر شخصی اور معروضی دونوں قسم کے امتزاجی ادراک کے علاوہ اشیا کے جمالیاتی ادراک کا بھی متحمل ہوتا ہے جب کہ قاری اگر تربیت یافتہ ہو تو ہی معروضی ادراک کا متحمل ہو سکتا ہے ورنہ قاری تو بالعموم شخصی ادراک کا ہی حامل ہوتا ہے اور اس لیے وہ اشیا کو اپنے من مطابق دیکھتا ہے یا دیکھنا پسند کرتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی شاعر اور قاری کے درمیان کی اس خلیج کو مشترک نسب نما Common Denominator کے اصطلاحی معنوں سے تعبیر کرتے ہیں۔ یعنی شعر یا شعری لسانیات سے متعلق قاری اور شاعر میں کماحقہ کچھ قدروں کا مشترک ہونا بھی ضروری ہے ورنہ بات کچھ ہوگی اور قاری کچھ اور سمجھ لے گا یا یہ کہ ایک ہی بات کے کئی معنی ہوں اور قاری بس اس ایک ہی معنی تک پہنچ سکے جس سے متعلق اس کے ذہن میں کوئی متوازی تجربہ یا مشاہدہ پہلے سے موجود ہو، یعنی وہ اپنے محدود علم کے سہارے صرف ایک ہی معنی تک پہنچ پائے۔

نئی شاعری میں زبان کی توڑ پھوڑ محض کسی تخلیقی تبدیلی یا ضرورت کے پیشِ نظر نہیں کی گئی بلکہ اس میں نئے عہدِ انتشار کی پیدا کردہ ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں، اقدار کی شکست وریخت اور وجودی بحران کا جو دخل تھا اس نے خود بہ خود زبان کے ڈھانچے کو منہدم کر کے اس کی نئی تعمیر پر شاعر کو آمادہ کیا۔ ظاہر ہے ابلاغ نہ صرف شاعر اور قاری میں جذباتی ہم آہنگی پیدا کرنے کا عمل ہے بلکہ اس میں شاعرانہ خیال، تجربے اور ہیئت تک رسائی کے وہ تمام تر اشارے موجود رہتے ہیں جو قاری کے لیے افہام کو ممکن بنا کر اسے ترسیلی مسرت بہم پہنچانے میں معاون ہوتے ہیں۔ لیکن یہ تب ممکن ہے جب شاعر کی زبان اپنے عہد کے قریب تر ہو اور قاری مشترکہ طور پر اس زبان سے واقف ہو۔ چوں کہ نیا عہد وجودی انتشار و بحران کا شکار تھا، لہٰذا انھی منتشر نقوش سے نئے شاعر کی تخلیقی زبان کے تشکیلاتی زاویے بھی مرتب ہوئے، حالاں کہ تخلیقی سطح پر نیا شاعر اپنے عہد کی زبان کے بکھرے پڑے ڈھانچے کو نئے سرے سے استوار کر رہا تھا لیکن اس تخلیقی تجدید کو سمجھنے میں اس عہد کے قاری کو جو ابتداً مشکل پیش آئی وہی دراصل نئی شاعری میں ابلاغ کے مسئلے کا باعث بنی۔ بقول شمس الرحمٰن فاروقی:

> "شاعر کی زبان اپنے عہد کی زبان سے دور ہونے کی وجہ سے نسبتہً کم ابلاغ کی اہل ہوتی ہے۔ ایسی شاعری کا سرچشمہ ترسیل کی ناکامی سے پیدا ہونے والے المیہ کا احساس ہوتا ہے۔ ایسے عہد کی شاعری جذباتی اور ذہنی الجھنوں کا سادہ اور آسان حل بتانے سے قاصر رہتی ہے۔ کیوں کہ ہر الجھن کا حل یہ ہے کہ اس کو وضاحت سے بیان کر دیا جائے۔۔۔ آج کا شاعر چوں کہ ترسیلی زبان کی ناکامی کی وجہ سے اپنی الجھنوں کو واضح الفاظ میں بیان کرنے سے قاصر ہے، اس لیے وہ ان کا حل بھی نہیں ڈھونڈھ پاتا۔ ایسی شاعری زندگی کا شعور تو دیتی ہے، کیوں کہ تمام شاعری کا مقصد یہ ہے کہ وہ قاری کو زندگی کا علم وعرفان عطا کرے۔ لیکن ایسی شاعری قاری کو زندگی سے پرسکون ہم آہنگی یا احساس صلح نہیں عطا کر پاتی۔"(28)

اگرچہ فاروقی کا یہ قول نئی شاعری میں ترسیل کی ناکامی کا جواز تو فراہم کرتا ہے، تاہم آخر میں ان کا تمام شاعری کو بہ آسانی مقصدی کہہ دینا اس جواز سے متعلق مختلف اشکال کو جنم دیتا ہے۔ بھلا یہ کیا بات ہوئی کہ شاعری مقصدی ہو کر بھی ترسیلی قوتوں سے عاری ہو سکتی ہے۔ اگر نئی شاعری کا مقصد قاری کو زندگی کا علم وعرفان عطا کرنا ہی تھا تو اس قدر لسانی کھردرا پن اور پیچیدہ علامتی اسلوب اختیار کرنے کی ضرورت کیا تھی؟ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ یہ ضرورت وقت کے تخلیقی تقاضوں کے تحت پیش آئی لیکن اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ شاعر کو جس مقصد کی ترسیل مقصود ہو وہ اسے اتنا مبہم اور پیچیدہ بنا

کر بیان کرے کہ قاری بت بن کر رہ جائے۔ مقصدیت کے دائرہ کار میں ترسیل ایک واجبی عمل ہے، کوئی بھی شاعر اگر کسی مقصد کے تحت شعر کہتا ہے تو لازمی ہے کہ وہ جن شعری وسائل کا استعمال کرتا ہے ان میں ترسیل یعنی ابلاغ کی زیادہ سے زیادہ گنجائش اور امکان پیدا کرے، لیکن اس کے برعکس اگر شاعر غیر مقصدی ادب تخلیق کر رہا ہے تو ضروری نہیں کہ تخلیقی تجربے کے اظہار سے جو ترسیلی مسرت وہ خود حاصل کرتا ہے وہی قاری کو بھی حاصل ہو۔ بلکہ اسے اس بات سے کوئی سروکار نہیں ہوتا کہ آیا قاری کو اس کی شاعری سمجھ میں آتی ہے یا نہیں، وہ جذباتی طور پر اس سے متاثر ہوتا ہے یا نہیں، بلکہ اس کا جب تخاطب ہی قاری سے نہیں تو ترسیل کی ناکامی کا المیہ تو دور ترسیل کا سوال ہی غیر اہم ہو جاتا ہے۔ چلو یہ بھی اگر مان لیا جائے کہ شاعر کا تخاطب قاری سے ہوتا ہے تو اس حقیقت کو کیسے جھٹلایا جائے کہ ہر شاعر کا تخاطب ہر طرح کے قاری سے یا بس شعری ذوق رکھنے والے سے نہیں ہوتا بلکہ اس کا شعری اظہار اپنی ترسیل کے تقاضے خود متعین کرتا ہے اور قاری کا ذہن اگر ان تقاضوں کو پورا نہیں کرتا تو یقیناً اسے شاعرانہ یا اس کے متوازی کوئی ترسیلی مسرت حاصل نہیں ہوگی۔ ہم جب آج غالب، میر یا اقبال کو پڑھتے ہیں تو یہ نہیں کہتے کہ ان کے یہاں ابلاغ کا مسئلہ ہے بلکہ ہم ان کے شعری اظہار کے ترسیلی تقاضوں کا ادراک رکھتے ہیں جس کے لیے مثلاً کلاسیکی شعریات کے مطالعے کو ہم ضروری اور بنیادی سمجھتے ہیں۔ ٹھیک اسی طرح نئی شاعری میں بھی ابلاغ کا مسئلہ قاری سے جڑا ہوا ہے جس کا حل بس اتنا ہے کہ قاری تربیت یافتہ ہو۔ یعنی اسے نئی شاعری کی نئی لسانی تشکیلات کا علم ہونا چاہیے، اسے جب تک لفظوں کی نئی حسیات و کیفیات کا ادراک نہیں ہوگا وہ شعری امیج تک پہنچنے میں کبھی کامیاب نہیں ہوسکتا۔ آج کے قاری کے لیے تو بالخصوص ماضیت اور عصری حسیت کا شعور ہونا لازمی ہے ورنہ وہ نئی شاعری کے اس نئے پیراڈائم سے بے بہرہ ہو کر بس ترسیل و ابلاغ کا ہی رونا روئے گا۔

حواشی:

1. CONCIOUSNESS AND IMAGINATION(THE IMAGINARY)A Phenomenological Psychology Of The Imagination,Jean Paul Sartre,Translated By Jonathan Webber p186

2۔شاعری اور زبان،ژاں پال سارتر۔بحوالہ(مغربی شعریات،مترجم۔محمد ہادی حسین)ص 420

3۔انجانی چیزوں کی ہیت(The Form Of Things)ہربرٹ ریڈ،بحوالہ(مغربی شعریات،مترجم۔محمد ہادی حسین)ص421

4۔جدید شاعری ایک سمپوزیم،عمیق حنفی(جدیدیت تجزیہ وتفہیم،مرتب۔مظفر حنفی)ص7

۵۔فرائڈ اور جدید ادب،محمد حسن عسکری(مجموعہ محمد حسن عسکری)ص254

۶۔فرائڈ کا نظریۂ ادب،بحوالہ(نفسیاتی تنقید،سلیم اختر)ص۶۱

۷۔فرائڈ کی ادبی تنقید،ایضاً۔ص۷۲

8. EXISTENTIAL PSYCHOANALYSIS,JEAN PAUL SARTRE (BEING AND NOTHINGNESS)TRANSLATED BY HAZELE BARNES) p569

9۔ایضاً،ص568

10. FREEDOM AND FACTICITY:THE SITUATION (BEING AND NOTHINGNESS) p481-482

11۔ایضاً،صXiv

12۔ایضاً،صXIii

13۔نفسیاتی تنقید کا طریق کار(نفسیاتی تنقید،سلیم اختر)ص277

14۔لفظ ومعنی،شمس الرحمٰن فاروقی ص92

15۔ادیب کی ذمے داری،ژاں پال سارتر(مترجم:انتظار حسین،مشمولہ ادب فلسفہ اور وجویت)ص103

16۔شاعری اور زبان،ژاں پال سارتر(مغربی شعریات،مترجم محمد ہادی حسین)ص421

17۔ستارہ بادبان، محمد حسن عسکری، مشمولہ (مجموعہ محمد حسن عسکری) ص189

18۔اردو شاعری کا مزاج، وزیر آغا ص426

19. THE ORIGIN OF NEGATION (BEING AND NOTHINGNESS) p4

20۔تنقید اور اجتماعی لاشعور، سلیم اختر (نفسیاتی تنقید) 185

21۔علامت کی پہچان، شمس الرحمٰن فاروقی (شعر غیر شعر اور نثر) ص145

22۔وجودیت اور انسان دوستی، ژاں پال سارتر (مترجم: قاضی جاوید،) ص16

23۔اردو شاعری کا مزاج، وزیر آغا۔ص296

24۔نئی علامت نگاری، ڈاکٹر سید محمد عقیل ص141

25۔نئی شاعری کی بنیادیں، میراجی (مشمولہ سوغات، جدید نظم نمبر) ص163

26۔ادب کا علامتی نظام، محمد حسن عسکری (مشمولہ، ادب وتنقید کے مسائل، مرتب: عتیق اللہ) ص106

27۔ نیا شعری افق، انیس ناگی ص41

28۔لفظ و معنی، شمس الرحمٰن فاروقی ص83

باب سوم: جدید اردو شاعری پر وجودیت کے اثرات

(جدید غزل کے حوالے سے)

(ا) ناصر کاظمی کی ناسٹلجیا کا وجودی پس منظر:

ناصر کاظمی کی شاعری میں عموماً ماضی کی بازگشت ملتی ہے۔اس شاعری کا ہر لسانی پیکر کسی نہ کسی واقعے کی طرف اشارہ ضرور کرتا ہے اور یہی صفت اس شاعری کو بیانیہ کے قریب لاتی ہے۔اسی مفروضے کے تحت ہم نے ناصر کی شاعری کو موضوعاتی سطح پر دو مختلف ادوار میں تقسیم کیا ہے۔پہلا دور ہجرت کی المناکیوں اور اجتماعی تشخص کے مٹ جانے کے حزنیہ بیانیہ پر مشتمل ہے۔جس میں روایتی اقدار کی شکست وریخت، معاشرتی تقدس کی پامالی اور تہذیبی وثقافتی انحطاط کے علاوہ اپنی مرزبوم سے بچھڑنے کا غمناک اظہار ملتا ہے۔''برگ نے'' اور ''دیوان'' اسی دور کے ترجمان ہیں۔جب کہ دوسرا نئی حسیت کے تناظر میں انفرادی تشخص قائم کرنے کا دور ہے۔معلوم رہے، غیر روایتی لہجے اور نئے بیانیے کا آئینہ دار یہی وہ دور ہے جو انھیں جدید شعرا کے پیش رووں کی صف میں شامل کرتا ہے، ''نئی بارش'' اسی دور کا تخلیقی شاہ کار ہے۔

یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ تقسیم ہند متحد ہندستان کے اجتماعی تشخص کے خاتمے کا المیہ تھا جس کے پیچھے بنیادی طور پر سیاسی منصوبہ بندی اور مذہبی منافرت کو دخل تھا۔لیکن تقسیم جس کریہہ اور المناک ہجرت کا باعث بنی اس نے انسانوں کی اجتماعی نفسیات کو اس قدر متاثر کیا کہ اپنی مرزبوم سے، یاروں دوستوں سے بچھڑنے کا یہ سانحہ ناصر جیسے حساس شخص کے لیے زندگی بھر کا آزار بن گیا۔

گلی گلی آباد تھی جن سے کہاں گئے وہ لوگ
دلی اب کے ایسی اجڑی گھر گھر پھیلا سوگ

ناصر ہم کو رات ملا تھا تنہا اور اداس
وہی پرانی باتیں اس کی وہی پرانا روگ

کہاں ہے تو کہ ترے انتظار میں اے دوست
تمام رات سلگتے ہیں دل کے ویرانے

شکستہ پا راہ میں کھڑا ہوں گئے دنوں کو بلا رہا ہوں
جو قافلہ میرا ہمسفر تھا مثال گرد سفر گیا وہ

(1,2,3,4)

مذکورہ اشعار میں ماضی اور حال کا اگر Binary Oppositions یعنی جوڑے دار ضدین کے طور پر تجزیہ کیا جائے تو ماضی اپنی شان وشوکت کے مقابل حال کی ابتری کو ظاہر کرتا ہے۔مثلاً؛ ''گلی آج اس لیے ویران ہے کہ اسے

آبادر کھنے والے وہ لوگ نہیں رہے''۔ ماضی اور حال کا یہی Contrast ناصر کے وجودی کرب کا اظہار یہ ہے۔ان کی موجودہ کیفیات یعنی تنہائی اور اداسی کو ان کے خوش رنگ ماضی کی ضد کے طور پر دیکھا جاسکتا ہے، نیز اس سے یہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ان کے اندر کا کرب و انتشار دراصل سانحہ ہجرت کا نتیجہ تھا۔ کیونکہ وہ اجتماعی تشخص ،جس میں ناصر اپنے آپ کو دیکھا کرتے تھے تقریباً مٹ چکا تھا۔اجنبی ملک میں اجنبی لوگوں کے درمیان نئی زندگی کی شروعات نے ناصر کو نہ صرف ذاتی مغائرت میں مبتلا کر دیا بلکہ ان کے اندر احساس محرومی کی کربناک کیفیات کو بھی جنم دیا۔لیکن ناصر کا بطور شاعر کمال یہ ہے کہ انھوں نے اپنی زمین سے بچھڑنے کا بس رونا نہیں رویا بلکہ انھوں نے ایسی انسانی المناکیوں کے خلاف مزاحمت کا رویہ اختیار کیا جو انسانوں پر جبر کا باعث بنتی ہیں۔اس لیے ان کی شاعری میں جگہ جگہ انسانی اقدار کی پامالیوں، خارجی حقائق کی سرد مہری، تنہائی و اداسی کی مطلقیت اور زندگی کے غیر رجائی تصور سے آزادی کی تمنا کا اظہار ملتا ہے۔لیکن یہ اظہار ترقی پسندوں کی طرح اتنا سپاٹ اور واضح بھی نہیں کہ عمومی استحصال کے خلاف کوئی نعرہ معلوم ہو بلکہ اس میں شعری ابہام کا وہ رس موجود ہے جو اسے ہر انسان کے ذاتی دکھ کا ترجمان بنا دیتا ہے۔

کیا دن تھے جب نظر میں خزاں بھی بہار تھی
یوں اپنا گھر بہار میں ویراں نہ تھا کبھی
میں کیوں پھرتا ہوں تنہا مارا مارا
یہ بستی چین سے کیوں سو رہی ہے

کیسی آئی بہار اب کے برس
بوئے خوں ہے ایاغ میں گل کے
اب تو رستوں میں خاک اڑتی ہے
سب کرشمے تھے باغ میں گل کے

ناز بیگانگی میں کیا کچھ تھا
حسن کی سادگی میں کیا کچھ تھا

لاکھ راہیں تھیں لاکھ جلوے تھے
عہد آوارگی میں کیا کچھ تھا

یاد کے بے نشاں جزیروں سے
تیری آواز آرہی ہے ابھی
شہر کی بے چراغ گلیوں میں
زندگی تجھ کو ڈھونڈتی ہے ابھی
وقت اچھا بھی آئے گا ناصر
غم نہ کر زندگی پڑی ہے ابھی

(5,6,7,8,9,10,11,12,13)

ناصر کے شاعرانہ اظہار میں ماضی کی بازگشت (Nostalgia) ان کی شکستہ حالی کا نوحہ ہے۔ مذکورہ اشعار میں بھی احساس محرومی کے نتیجے میں پیدا ہونے والے وجودی کرب (Existential Angst) کو ماضی اور حال کے تقابلی عمل کے ذریعے سمجھا جاسکتا ہے۔ بہر کیف! ناصر کی شاعری کا یہ پہلا دوران کے تاریخی اور عصری شعور کا پتہ دیتا ہے۔لیکن ان کی شاعری کا دوسرا دور ایک نئی شعریات کی تشکیل کا دور تھا، ادھر نظم میں میرا جی اور راشد یہ کام انجام دے رہے تھے اور ادھر ناصر کاظمی نے اس ضرورت کو محسوس کیا۔

اس حقیقت کو جھٹلایا نہیں جاسکتا کہ تخلیقی عمل جو قطعی داخلی تجربے کو ظاہر کرتا ہے خارجی عوامل کے ذریعہ تحریک پاتا ہے۔ ناصر نے بحثیت تخلیق کار زندگی کی غیر یقینی اور نئی صنعتی تہذیب کے خرابوں کا جب مشاہدہ کیا تو اس خارجی حقیقت کی آگہی سے خوفزدہ ہو کر ذات کی طرف مراجعت کی۔ وہی ذات جو خارجی دنیا کی سفاک حقیقتوں سے کچھ مختلف نہیں ہوتی بلکہ بقول حسن عسکری۔۔۔۔"انسان کے لیے فرقت لیلی اور قربت لیلی دونوں عذاب جان ہیں" (14) یہ گویا سمندر کا وہ سفر ہوتا ہے جو جرات اور آمادگی کا محتاج ہوتا ہے۔ چوں کہ ناصر کو ابتدائی دور میں ہی اس سمندر کی ہولناکی کا احساس ہو چکا تھا، اس لیے یہ سفر سے ان کی طبیعت نہیں گھبرائی۔ حیران کر دینے والی بات یہ ہے کہ اس دوسرے دور کی شاعری میں ان تمام تر تعلقات سے لاتعلقی کا اظہار ملتا ہے جو Das Man کی صورت میں ان کے انفرادی تشخص پر حاوی تھے۔یعنی یہ اجتماعیت اور سکہ بند اصولوں کے خلاف ایک طرح کی انفرادی بغاوت تھی، جسے وجودی مفکر وجود

برائے خود(Being For Itself) کی بازیافت کا نقطۂ آغاز کہتے ہیں۔ یہاں سے فرد Das Man یعنی سکہ بند اصولوں اور آدرشوں کا پابند ہونے کے بجائے اپنے انفرادی عمل اور انتخاب کو ترجیح دے کر انفرادی آزادی Individual Freedom کا استعمال کرتا ہے۔ ''پہلی بارش'' ناصر کی اسی انفرادی آزادی کا شعری اظہار ہے۔

تنہائی کا تنہا سایا
دیر سے میرے ساتھ لگا تھا
چھوڑ گئے جب سارے ساتھی
تنہائی نے ساتھ دیا تھا
تنہائی میں یاد خدا تھی
تنہائی میں خوف خدا تھا
وہ جنت مرے دل میں چھپی تھی
میں جسے باہر ڈھونڈھ رہا تھا
تنہائی مرے دل کی جنت!
میں تنہا ہوں میں تنہا تھا

(15,16,17,18,19)

تنہائی کا اس قدر شدید احساس یوں ہی پیدا نہیں ہوتا اس کے خارجی اسباب بھی ہوتے ہیں۔ پھر اس تنہائی کی حقیقت کا ادراک کرنا گویا روح اور جسم کی درمیانی خلیج کو مٹا کر دونوں کو ایک دوسرے سے ہم آہنگ کرنے کا Subjective عمل ہوتا ہے۔ یہ دراصل حقیقی وجود(Authentic Being) پانے کی ایک تشویش ناک جدوجہد ہوتی ہے۔ ہائڈ یگر کے مطابق:

''اپنے وجود کی حقیقت کا احساس، وجودی کرب کو انگیخت کرتا ہے جو مجھے بھاگنے اور اپنا ذاتی شعور کھونے پر مجبور کرتا ہے؛ ذمے داری کے تئیں میرا فوری ردعمل ہی ''تشویش'' ہے'' (20)

ظاہر ہے تقسیم سے پیدا ہونے والے احساسِ بے گھری نے ناصر کو پہلے ہی پژمردہ کر رکھا تھا لیکن نئی شہری زندگی

کا بھرم اور نئے رشتوں کے ٹوٹنے کا انجام جس دوہری المنا کی پر منتج ہوا ناصر کی طبیعت اس کے آگے بے بس وشکستہ خاطر ثابت ہوئی۔ اس صدمے نے ناصر میں ذاتی بیگانگیت (Self Alienation) کو جنم دیا۔عموماً ایسی صورت حال میں فرد اس قدر تنہا پڑ جاتا ہے کہ وہ سماج میں اپنوں کے درمیان ہونے کے باوجود خود کو غیر (The Other) محسوس کرنے لگتا ہے۔ ناصر خود لکھتے ہیں:

''ہجرت کے بعد ہمیں اتنی ہجرتیں کرنی پڑی ہیں اور اتنی مرتبہ قبلہ بدلنا پڑا ہے کہ زمین سے رشتہ ٹوٹ گیا ہے اور سمت کا احساس ختم ہو گیا ہے یوں لگتا ہے ہمیں کسی مٹی نے پیدا ہی نہیں کیا اور کسی ماں نے نہیں جنا، ہم اپنے کو یتیم سمجھنے لگے ہیں۔ ہم اکیلے ہیں اور عارضی اور جھوٹی ماؤں نے ہمیں نرغے میں لے رکھا ہے، بے چینی اور تنہائی کا احساس آج کا بنیادی احساس ہے'' (21)

وجودی نقطۂ نظر کے مطابق ایسی غیر یقیں صورت حال میں فرد دھیرے دھیرے اپنی ذات کے اندر سمٹتا چلا جاتا ہے، اس لیے کہ وہ بھیڑ میں تنہا ہوتا ہے جب کہ اس کا کوئی ہمدرد نہیں ہوتا۔ رشتوں کی بے معنویت اور غیر یقینی اس کے اندر بیزاری، مایوسی اور تنہائی جیسی فضا کو اور گمبھیر بنا دیتی ہے۔ ''پہلی بارش'' کا خط امتیاز یہ ہے کہ اس میں مکالماتی زبان کا استعمال ہوا ہے جو کسی شعری بیانیہ کا مزہ دیتی ہے۔ یہ مکالمہ تین کرداروں کے بیچ ہوتا ہے جن میں پہلا کردار خود شاعر ہے جو اپنے لیے ''میں'' کا صیغہ استعمال کرتا ہے جب کہ دوسرا کردار پچھلی رت کا کوئی بچھڑا ساتھی ہے جسے شاعر ''تو'' کہہ کر مخاطب ہوتا ہے اور تیسرا کردار کوئی مابعد الطبیعاتی وجود معلوم ہوتا ہے جو فوق البشری صفات کا حامل ہے۔ قرین قیاس کے مطابق یہ روح اور خدا کا مجموعہ ہے جس کے لیے بھی ''تو'' ہی کا استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ مکالمہ صرف شاعر ادا کرتا ہے جو واحد متکلم کے طور پر ان دونوں سے مخاطب ہوتا ہے۔

میں نے جب لکھنا سیکھا تھا
پہلے تیرا نام لکھا تھا
میں وہ اسم عظیم ہوں جس کو
جن و ملک نے سجدہ کیا تھا
تو نے کیوں مرا ہاتھ نہ پکڑا
میں جب رستے سے بھٹکا تھا

(تیسرے کردار ''روح/خدا'' سے خطاب)

تیرا قصور نہیں، میرا تھا
میں تجھ کو اپنا سمجھا تھا
دیکھ کے تیرے بدلے تیور
میں تو اسی دن رو بیٹھا تھا
اب میں سمجھا اب یاد آیا
تو اس دن کیوں چپ چاپ سا تھا
دل کو یونہی سا رنج ہے ورنہ
تیرا میرا ساتھ ہی کیا تھا

(دوسرے کردار (پچھلی رت کے ساتھی) سے خطاب)

(22,23,24,25,26,27,28)

معنیاتی تشکیل سے معلوم ہوتا ہے کہ ''پہلی بارش'' کا بیانیہ Latent Conten یعنی خواب کا مستور اظہار ہے۔ یہ خواب دیگر کرداروں سے وابستہ یادوں Memories کا علامتی اظہار ہے، جن میں شکستگی کے ایسے کئی دکھ شامل ہیں جو انسانی زندگی کی بے معنویت اور رشتوں کے کھوکھلے پن کا انکشاف کرتے ہیں۔ گویا ناصر کا نیا شعری اظہار موضوع کے لحاظ سے جدیدیت کی مرکزی حسیت یعنی وجودی مسائل کو ابھارتا ہے۔

''پہلی بارش'' ایک ہی بحر اور ردیف میں لکھی گئی غزلوں کا مجموعہ ہے۔ لیکن ان غزلوں میں معنوی وحدت اور واقعاتی تسلسل (Thematic Continuity) کا جو احساس موجزن ہے وہ اس پورے مجموعہ کو نظم کے قریب تر لاتا ہے۔ پھر اس چونکا دینے والے نئے شعری تجربے میں ناصر کے تخلیقی اور جمالیاتی شعور کی کارفرمائی دیکھیے کہ ہر غزل کی تلازماتی تنظیم کو ایسی چابکدستی سے برتا ہے کہ قاری پر شعری خیال میں کسی قسم کے تغیر کا گمان تک نہیں گزرتا بلکہ وہ تواتر اور تناسب کے ساتھ ایک شعری خیال کو دوسرے کے ساتھ ایسے جوڑتا چلا جاتا ہے کہ واقعات کی زنجیر بن جاتی ہے۔

میں نے جب لکھنا سیکھا تھا
پہلے تیرا نام لکھا تھا
تو جب میرے گھر آیا تھا
میں اک سپنا دیکھ رہا تھا

میں جب تیرے گھر پہنچا تھا
تو کہیں باہر گیا ہوا تھا
شام کا شیشہ کانپ رہا تھا
پیڑوں پر سونا بکھرا تھا
دن کا پھول ابھی جاگا تھا
دھوپ کا ہاتھ بڑھا آتا تھا

(29,30,31,32,33)

اب مذکورہ اشعار کو ہی لیجیے، کون کہے گا کہ یہ مختلف غزلوں کے مطلعے ہیں۔ ''گھر'' کی مناسبت سے ''شام کے شیشے کا کانپنا''، ''پیڑوں پر بکھرا ہوا سونا''، ''دن کے پھول کا جاگنا'' اور ''دھوپ کا ہاتھ بڑھتا آنا'' جیسے پیکر اشعار میں موضوعاتی اور معنوی وحدت تشکیل دیتے ہیں نیز یہ گھر سے جڑا ایک مکمل ماحولیاتی بیانیہ بھی ہے۔ اس طرح کی مثالیں اردو شعری روایت میں ناصر کے علاوہ اگر کسی اور شاعر کے یہاں مل سکتی ہیں تو وہ میر تقی میر ہیں۔ ناصر نے انھیں سے اظہار کا قالب مستعار لیا، لیکن اس قالب کی ساختیاتی تزئین و ترتیب خود اپنے جمالیاتی شعور سے کی۔ یہی دراصل ان کا تخلیقی امتیاز بھی ہے کہ ان کے شعری اظہار کی ظاہری یا سطحی ساخت میں میر کا پرتو تو نظر آتا ہے لیکن زیریں ساختوں میں ان کے ذاتی تجربے کا عکس نمایاں ہوتا ہے۔ تتبع کے اس نازک معاملے میں لفظیات (Diction) کا رول بنیادی فرق کو واضح کرتا ہے۔ ناصر روزمرہ اور مانوس محاورہ کے استعمال سے ممکن الحصول اشارے قائم کرتا ہے جو فی الفور قاری کے ذہن میں کوئی مناسب امیج خلق کرنے میں معاون ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر مندرجہ اشعار کو دیکھیے:

روتے روتے کون ہنسا تھا
بارش میں سورج نکلا تھا
چلتے ہوئے آندھی آئی تھی
رستے میں بادل برسا تھا
تیرے ساتھ ترے ہمراہی
میرے ساتھ مرا رستہ تھا
رنج تو ہے لیکن یہ خوشی ہے

اب کے سفر ترے ساتھ کیا تھا

(34,35,36,37)

قاری اگر شعری ذوق کا حامل ہوتو اسے روتے روتے ہنسنے والے کے حسن کے عالم کا اندازہ لگانے میں دیر نہیں لگے گی بلکہ وہ فوراً بارش میں سورج کی امیج پر فوکس کرے گا، وہ ''چلتے ہوئے آندھی آنے اور رستے میں بادل برسنے'' جیسے بصری پیکروں سے فوراً سمجھ جائے گا کہ یہ یار سے بچھڑنے یا تعلق ٹوٹنے کا معاملہ ہے۔غرض ناصر کی شاعری پڑھتے وقت قاری کو ذہنی مشقت کی ضرورت نہیں پڑتی اور نہ لغت کا سہارا لینا پڑتا ہے۔

معنی اور نئی علامت نگاری کے تشکیلی مراحل میں ناصر کی ناسٹالجیا کا محاکاتی بیانیہ خاصی اہمیت کا حامل ہے، اس لیے کہ اس میں بیک وقت ماضی اور حال دونوں کی صورت معنی کا تعین ہوتا ہے۔

میں ترے شہر سے پھر گزرا تھا
پچھلے سفر کا دھیان آیا تھا
کتنی تیز اداس ہوا تھی
دل کا چراغ بجھا جاتا تھا
تیرے شہر کا اسٹیشن بھی
میرے دل کی طرح سونا تھا

(38,39,40)

شہر" نئی علامت نگاری میں ناصر کا مابہ الامتیاز آرکی ٹائپ Archetype ہے۔ن ء شاعری میں نئی شہری زندگی کی بدحالی، سماجی وثقافتی انحطاط اور صنعتی تہذیب کے پیدا کردہ وجودی بحران کو جن مختلف شعری تلازموں کے ذریعے شعرا نے برتا ہے، "شہر" ان سب میں ممتاز علامت کی حیثیت رکھتا ہے۔مذکورہ اشعار میں ناصر کا عصری شعور صاف جھلکتا ہے جو اپنے زمانے کی صورت حال کا بیانیہ پیش کررہا ہے۔گوکہ ناسٹالجیا کو بعض لوگ محض خوش رنگ ماضی سے تعبیر کرتے ہیں لیکن یہاں " پچھلے سفر کا دھیان آیا تھا" سے ماضی اور حال دونوں کی شکستگی ظاہر ہوتی ہے۔پھر ایسا بھی

نہیں کہ وہ زمانہ کلی طور پر شکستہ حالی کا ہی شکار رہا ہو،لیکن چوں کہ شاعر کا مشاہداتی عمل اس کے مخصوص جمالیاتی ادراک کا متحمل ہوتا ہےلہٰذا وہ چیزوں کو ذاتی نقطۂ نظر سے ہی دیکھتا پرکھتا ہے۔اب اس نقطۂ نظر میں اس کی عصری حسیت کہاں تک شامل ہوتی ہے،اس کا اندازہ اس کی شعری لسانیات کے مضمرات وامکانات سے ہوتا ہے۔

ناصر کے بارے میں یہ فقرہ بہت مشہور ہے کہ وہ "ناسٹالجیا" کے شاعر ہیں، جو کہ حقیقت ہے۔لیکن اس حقیقت کو جس یک رخی کے ساتھ ہمارے نقادوں نے پیش کیا ہےاس سے نقصان یہ ہوا کہ ناصر کی شاعری میں "عصریت" کا پہلو دب کر رہ گیا۔دراصل ناسٹالجیا زندگی کی بے معنویت کا وہ ادراکی عمل ہے جو اس میں ن ءمعنویت پیدا کرنے کی خواہش کو تحریک بخشتا ہے۔معلوم رہے! احساس دوری (Longing) ان حالات میں ابھرتا ہے جب فرد عدم تشخص کا شکار ہوجاتا ہے، یہ حالات ذاتی تشخص یا یوں کہیں کہ معتبر وجود Authentic Being کی بازیافت کے پیش نظر فرد کو ماضی کی طرف دھکیلتے ہیں۔ناسٹالجیا ادراکی عمل اس لیے بھی ہے کہ یہ فرد پر اس کے وجود(Being) کو ان حالات کے ذریعے جن میں وہ گھرا ہوا ہوتا ہے،مکمل طور پر کھول دیتا ہے۔اب ظاہر ہے حالات یعنی Situation فرد کی عصری صورت حال کو ظاہر کرتے ہیں،لہٰذا ناسٹالجیا بنیادی طور پر وہ محرک Stimulus ہے جو عصری مسائل سے پیدا ہونے والے وجودی کرب وانتشار کو فرد کے حقیقی وجود کی بازیافت کا ذریعہ بناتا ہے،یعنی اسے اپنی عصری صوت حال اور کوائف کے آئینے میں حقیقی وجود کا ادراک کراتا ہے۔ بقول ہائڈ یگر: ’’مکمل وجود: وہیں ہے جہاں ہمارا غم دوری (Homesickness) ہمیں لیجاتا ہے۔یہی بےچینی ہمارا معتبر وجود ہے۔کہیں نہ کہیں ہم پہلے ہی اس " کل" کی جانب روانہ ہوچکے ہیں بلکہ یہ کہنا زیادہ بہتر ہوگا کہ ہم ہمیشہ سے اسی منزل کی جانب روانہ ہیں‘‘۔کم وبیش تمام وجودیوں کا اس بات پر اصرار ہے کہ فرد کا ذاتی عمل انتخاب اور فیصلہ ہی اس کی زندگی میں مستقبل کے معنی متعین کرتا ہے لیکن معنویت پیدا کرنے کا یہ عمل تشکیلی نوعیت کا ہوتا ہے کہ مرحلہ وار تجربات وادراکات سے گزرنا پڑتا ہے۔ذات کی حقیقت کا راز ماضی سے آشکار ہوتا ہے جو حال اور مستقبل کے ادراک کا محرک بن جاتا ہے۔لیکن مستقبل کی کوئی واضح صورت ہوتی ہے نہ مفہوم بلکہ یہ عدمیت Nothingness یعنی موت کی منزل ہوتی ہے۔فرد جب موت کے بارے میں سوچتا ہے تو دہشت زدگی Dread کا شکار ہوجاتا ہے ایسے میں ہائڈ یگر اور فرائڈ کے مطابق یہی جبلت مرگ اس میں جوش عمل کا جذبہ ابھارتی ہے، وہ ذاتی عمل انتخاب اور فیصلہ کے ذریعے زندگی میں معنویت پیدا کرنے پر مجبور ہوجاتا ہے۔ہائڈ یگر کے مطابق فرد صرف اپنا حال نہیں بلکہ مستقبل اور ماضی بھی ہے۔وہ ہمیشہ اپنے مستقبل یعنی امکانات کی جانب گامزن ہوتا ہےاور یہی پیش قدمی اس کے اندر تشویش کو جنم دیتی ہے،لیکن مستقبل کی طرف پیش قدمی اس بات کی

عکاسی ہے کہ وہ ہمیشہ اپنے آپ سے آگے زندہ رہتا ہے___ ناصر کی شاعری میں ناسٹالجیا اور تنہاء کا اعتراف دراصل زندگی میں نئی معنویت کی تشکیل اور اپنے آپ سے آگے زندہ رہنے کا اعلامیہ ہے۔

تنہائی میں یاد خدا تھی
تنہائی میں خوف خدا تھا
وہ جنت مرے دل میں چھپی تھی
میں جسے باہر ڈھونڈ رہا تھا
تنہائی مرے دل کی جنت
میں تنہا ہوں میں تنہا تھا

(41,42,43)

یہاں تنہائی کا اعتراف دراصل تکمیل ذات یعنی معتبر وجود Authentic Being کی بازیافت کا علامتی اظہار ہے۔کرکیگارڈ کے نزدیک یہی بحیثیت فرد انسان کی سب سے بڑی آرزو، تمنا اور تلاش ہوتی ہے جو "مذہبی دائرہ کار" میں لوٹنے پر اسے نصیب ہوتی ہے۔ان حالات میں پہنچنے والا وجودی کرب جیسے تنہائی اور مایوسی فرد کی درماندگیوں کے بجائے اس کی روحانی بلندی سرفرازی اور صحت کی نشانی ہوتی ہے۔یہ حقیقت ہے کہ دکھ، درد، مصائب، اذیتیں اور احساس گناہ ہی انسان کو خدا کے نزدیک لاتے ہیں اور یہی اس کی تکمیل ذات کے حصول کا ذریعہ بنتے ہیں۔

مجموعی حیثیت سے دیکھیں تو ناصر کے معنوں میں وجودی شاعر کہلانے کے بھی مستحق ہیں۔گو کہ ان پر "ہجرت" اور "ناسٹالجیا" جیسی اصطلاحات کا اطلاق کرنا کوئی بے معنی یا غیر استدلالی رویہ نہیں بلکہ مذکورہ تجزیاتی مطالعہ کی ساری اساس انھیں دو اصطلاحات پر قائم ہے، تاہم برتا گیا تنقیدی اپروچ اس لحاظ سے مختلف ہے کہ یہ معنی کی تلاش میں اثبات ونفی کے ہر پہلو کو آشکار کرتا ہے نیز ہر وہ حقیقت جو اس شاعری کی زیریں ساخت یا نامیاتی وحدت میں مخفی ہوسکتی ہے اسے ظاہر کرنے کی جستجو کرتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اس مطالعہ سے ناصر کی شاعری میں وجودی عناصر کی موجودگی کا اثبات ہوتا ہے۔

(۲) زیب غوری: احساس کی نارسائی سے آرزوئے موت تک:

وجودی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو خواہش یا ارادہ ہر انسانی عمل کا بنیادی محرک ہوتا ہے۔بقول سارتر ''خواہش یا

ارادے سے ہماری مراد شعوری طور پر کوئی فیصلہ کرنا ہے، اکثر و بیشتر یہ فیصلہ اس وقت کیا جاتا ہے جب ہم خود کو وہ کچھ بنا لیتے ہیں جو کہ ہم ہیں'' (44)۔ظاہر ہے انسان بننے Becoming کے عمل کے دوران اسی خواہش یا ارادے کی بدولت انتخابی مراحل سے گزرتا ہے۔ وہ زندگی کو حسین بنانے کے لیے اپنی خواہش کے مطابق خواب بنتا ہے اور مستقبل سے امیدیں وابستہ کرتا ہے۔لیکن اپنی محدودیت کے باعث اسے عمر بھر تعبیر کی کشمکش میں مبتلا رہنا پڑتا ہے۔ چناں چہ اس کشمکش کے دوران جب کہ خواب ٹوٹتے بکھرتے ہیں اور مستقبل محض اک فریب معلوم ہوتا ہے تو اسے اپنی نارساء کے باعث زندگی لایعنی اور لغو معلوم ہونے لگتی ہے۔ وہ زندگی سے بیزار ہو کر فرار کی راہیں تلاشنے لگتا ہے، جسے البرٹ کامو "فلسفیانہ خودکشی" Philosophical Suicide سے تعبیر کرتا ہے۔یعنی جب فرد زندگی کی لایعنیت اور لغویت سے بھاگ کر یا پھر دل برداشتہ ہو کر مذہب یا آدرش میں پناہ لیتا ہے تو فلسفیانہ خودکشی کا مرتکب ہو جاتا ہے جو کامو کے نزدیک زندگی کا خاتمہ کر کے ہمیشہ کے لیے فرار کی راہ اختیار کرنے سے بھی کم درجہ سوچ کا نتیجہ ہوتا ہے۔ کامو کے نزدیک زندگی کے مسئلہ کا سب سے بہترین حل یہی ہو سکتا ہے کہ فرد اسے جوش وجنوں کے ساتھ اپنے لیے تسلیم کرے۔ یعنی اسے لایعنیت ،لغویت اور نارساء کی تثلیث کو زندگی کی مطلق حقیقت مان کر اپنی جدوجہد کو جاری رکھنا چاہیے، شکستگئ خواب اور مستقبل کی مہملیت سے دل برداشتہ ہونے کے بجائے "سیسی پس کی مانند بے مقصد اور بیسود تگ و دو کا المیہ قبول کر لینا چاہیے" (45) کیوں کہ زندگی کے معنی بہر حال اسی المیہ سے دریافت کئے جا سکتے ہیں۔ سارتر اس امر کی وضاحت کرتے ہوئے کہتا ہے "لغو آدمی خودکشی نہیں کرے گا، وہ زندہ رہنا چاہتا ہے، بغیر کسی یقین کے، مستقبل کے بغیر، امید کے بغیر، بھرم کے بغیر اور بغیر دستبرداری کے وہ پرجوش نگاہوں سے موت کو تکتا ہے اور یہی گرم جوشی اسے آزاد کراتی ہے۔اس طرح وہ سزا یافتہ آدمی (سیسی پس) کی "غیر ذمہ دارانہ " خداء کا تجربہ کرتا ہے" (46)

زیب غوری کے شعری تجربوں میں بھی زندگی کی اسی لایعنیت اور لغویت کا اظہار ملتا ہے جو درحقیقت جنسی جذبہ کی ناآسودگی اور شاعر کے احساس نارساء اور محدودیت کا نتیجہ ہے____وجودی تحلیل نفسی کے مطابق انسان کی جنسی خواہش حصول لذت سے بڑھ کر دراصل دوسرے انسانوں کے ساتھ رشتہ قائم کر کے اپنی موضوعیت Subjectivity کو تحفظ فراہم کرنے کا ذریعہ ہوتا ہے۔ بقول سارتر:

"دوسرے کی موضوعیت پر اس کی معروضیت کے ذریعے قابو پانے کی میری
اصلی کوشش ہی میرے لیے جنسی خواہش ہے" (47)

وجودی معنوں میں دیکھیں تو زیب کا جنسی جذبہ بھی کچھ اسی نوعیت کا ہے۔ وہ بھی اپنی موضوعیت کے تحفظ کے

لیے دوسرے کی موضوعیت تک معروضی طریقے سے رسائی پا کر زندگی کو بامعنی بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔لیکن زندگی کی جدوجہد کے دوران ان کا سابقہ جب محدودیت اور نارسائی سے ہوتا ہے تو وہ اس قدر ٹوٹ جاتے ہیں کہ ان میں مذکورہ جذبہ کی تکمیلیت کا شوق بھی ختم ہو جاتا۔

چھیڑا تو بہت سبز ہواؤں نے مگر زیب
شعلہ ہی کوئی خاک کے خرمن میں نہیں تھا
طلب کا مایہ، تہہ خاک سرد میرا تھا
خزانہ ہائے ہوس، زیر آب میرے تھے
کشید شعلۂ شفق سلگتی ریت پی گئی
مرا تھکا بدن ہے اور خارزار ہوش ہے

(48,49,50)

''تھکا بدن'' تلاش معنی کی عملی جستجو کا اشاریہ ہے جس میں احساس نارسائی، محدودیت اور ناتکمیلیت بالکل عیاں ہیں۔جب کہ "خارزار ہوش" اپنے ترکیبی معنوں میں شعور یا روح کے زندہ ہونے کی علامت ہے۔دراصل شعور ہی وہ آزادی ہے جو انسان کے حیاتیاتی ارتقا کی ضامن ہوتی ہے۔اسے انسان اپنے اندر کے تخلیقی جذبہ کو تحرک بخشنے کے لیے خود اپنے لیے پیدا کرتا ہے اس لیے اسے ہر حال میں اس کا بوجھ اٹھانا پڑتا ہے ورنہ ممکن ہے کہ وہ عدم وجود کا شکار ہو کر زندگی کی لایعنیت اور لغویت کے آگے ہتھیار ڈال کر فنا ہو جانے کو ترجیح دے۔پھر جدید عہد کا انسان کو زندگی کے پرانے اور نئے معیارات کے آپسی تصادم اور زبردستی مٹا دینے والی قدروں نے نہ صرف ذہنی طور پر متاثر کیا تھا بلکہ اس کے پورے وجود کو ہلا کر شدید روحانی اور جذباتی اضطراب میں مبتلا کر دیا تھا۔گویا زندہ رہنا اس کے لیے ایک چیلنج بن چکا تھا جسے پورا کرنے کے لیے اسے اپنی شعوری آزادی اور انتخابی عمل کا استعمال کرنا لازمی تھا۔پھر بغیر شعوری آزادی کے محض ذات کے اندر سمٹ جانا جسمانی یا فلسفیانہ خودکشی پر منتج ہوسکتا ہے کیوں کہ احساس محدودیت فرد کی تخلیقی قوتوں کو ماند کرتی ہے"۔بقول محمد حسن عسکری:

"بیسویں صدی میں انسان کیسامنے سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے کہ انسان یا تو اپنی

حقیقت کو تسلیم کرلے اور اس حقیقت میں سے تخلیقی قوت نکالے ورنہ فنا ہوجائے۔فرائڈ بھی فی الحقیقت یہی کہتا تھا کہ انسان دکھ درد سے نجات نہیں پاسکتا۔مگر وہ ایک ایسی چیز حاصل کرسکتا ہے جو مسرت سے ماورا ہے۔یعنی آگاہی"(51)

لیکن زندگی کی حقیقت کو اپنے لیے تسلیم کرنا گویا وجودی کرب Existential Angst جیسے آزار کو مستقل طور پر اپنی ذات کا حصہ بنانا ہے۔ پھر زندگی کی اس حقیقت کو تسلیم کرنے کے بعد معنی کی تلاش کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے جس کا حل انسان کو تن تنہا تلاشنا پڑتا ہے۔ یوں زندگی اسی معنی کی تلاش میں لحظہ بہ لحظہ آگے بڑھتی رہتی ہے۔ ہر چند کہ "مایوسی" Despair اور احساس موت اسے گھیرے رکھتے ہیں لیکن وہ زمانیت کی پرواہ کئے بغیر مسلسل عمل و انتخاب سے گزرتا ہے۔ بلکہ وہ زندگی سے وابستگی کا اظہار موت کی موجودگی میں کرتا ہے۔

یہ زندگی کا یقین موت سے ملا ہے مجھے
پھر اس یقیں کی ضرورت بھی زندگی کو ہے

(52)

لیکن جونہی اس کے عمل و انتخاب کا فوکس زمانیت کے تسلسل سے ہٹ کر فقط مستقبل کی جانب ہوجاتا ہے تو احساس مرگ اس پر غالب آجاتا ہے۔ وہ عمل کے بجائے امیدوں اور شعوری فیصلہ کے بجائے جبلتوں کے سہارے جینے لگتا ہے، معنی کے تجسس یعنی خواہشات کی تکمیل میں اپنی سرگردانی کو ہیچ سمجھنے لگتا ہے اور یہی وہ لمحہ ہوتا ہے جب اس کی ثابت قدمی ٹوٹ جاتی ہے، تلاش و جستجو کا عمل رک جاتا ہے اور وہ موت کی منزل پر آجاتا ہے۔ یہ کوئی طبعی موت نہیں بلکہ خودکشی ہوتی ہے۔ یہاں انسان کا اپنا وجود اس کے لیے تنگ پڑ جاتا ہے اسے اپنی ذات اور کائنات دونوں مہمل معلوم ہونے لگتی ہیں۔ نتیجے کے طور پر وہ زندگی کی لایعنیت اور اپنی نارساء سے عاجز آکر بس فرار کا طلب گار بن جاتا ہے۔

کیا ہے میں جس کے تجسس میں ہوں سرگرداں بھی
زیب کچھ ہاتھ نہ آئے گا خبر ہے یہ بھی
گھسیٹتے ہوئے خود کو پھروگے زیب کہاں

چلو کہ خاک کو دے آئیں یہ بدن اس کا
کوئی خبر ہی نہ تھی مرگ جستجو کی مجھے
زمیں پھلانگ گیا اپنے شوق بے حد میں

(53,54,55)

اپنی نارسائی کے باعث زندگی کی لایعنیت Absurdity سے فرار پانے کی یہ جستجو زیب کے ابتداء دور کے شعری تجربوں کا پس منظر ہے۔اس کے بعد زیب تصوف کی طرف راغب ہوئے اور چوں کہ مذہبی وجودیت اور تصوف میں عرفان ذات مشترک نقطہ ہے لہٰذا اس حوالے سے زیب کے شعری تجربوں کی نوعیت ذرا بدل جاتی ہے۔ پال ٹلچ کے خیال میں فرد Being کا سامنا ہمیشہ "غیر موجود" Non Being کے ساتھ رہتا ہے اور اس عمل میں فرد کو اپنی شخصیت اور حقیقت کھونے کا خطرہ درپیش ہوتا ہے جس کے باعث اس میں بے یقینیت ، بیاعتمادی پیدا ہوجاتی ہے۔ٹلچ کے مطابق ان حالات میں فرد کی رہنماء محض اس کا ایمان کرتا ہے جو ایک قوت کے سامنے غیر مشروط خودسپردگی کا نام ہے۔کریگارڈ کے لفظوں میں ''جب فرد کا تعق خدا سے جڑ جاتا ہے تو اس کی ذات میں گہرائی پیدا ہوجاتی ہے''(56). زیب کی خودسپردگی کا مسئلہ اپنی بیثباتی کے اعتراف سے آگے نہیں بڑھ پایا۔دراصل وہ تصوف کی جانب فقط ایک ذہنی رجحان کے تحت راغب ہوئے تھے جو کسی خاص روحانی بدلاو پر تو منتج نہیں ہوسکا، ہاں البتہ ادراک ذات کی گھتیوں کو سلجھانے کی کشمکش سے انھیں وقتی روحانی تسکین ضرور ملی۔

صحرا کا زرد پھول بکھرنے لگا ہے زیب
بیٹھا ہے کیوں خموش کسی کو پکار بھی
غبار فکر چھٹا جب تو دیکھتا کیا ہوں
ابھی کھڑا ہوں میں حرف و نوا کی سرحد میں
اس آسماں تلے ہست و بود رکھتے ہوئے
میں بینشاں ہوں اپنا وجود رکھتے ہوئے
زماں مکاں سبھی خالی تھے لامکاں ویراں
کہیں ملا نہ وہ اتنے قیود رکھتے ہوئے

میرا عدم وجود بھی کیا زرنگار تھا
چاروں طرف خلا میں چمکتا غبار تھا

(57,58.59,60,61)

''زرد پھول''زندگی کی جدو جہد سے اکتائے ہوئے انسان کی علامت ہے جس کے لیے دنیا تعبیروں کا صحرا ہے اور وہ انھی کی تلاش میں ساری عمر سرگرداں رہتا ہے۔لیکن مسلسل ناکامی سے جب اس پر تعبیر کے سراب ہونے کی حقیقت کھل جاتی ہے تو وہ اکتاہٹ کا شکار ہو کر بالکل تنہا پڑ جاتا ہے اور اسے سہارے کی ضرورت محسوس ہونے لگتی ہے۔

ریگ نفس کا ذائقہ منہ میں گرد مہ و سال آنکھوں میں
میں ہوں زیب اور چاروں طرف اک صحرا ہے تعبیروں کا
مجھ سے کیا پائے گا کوئی مرے خوابوں کے سوا
اور صحرا میں رکھا کیا ہے سرابوں کے سوا
میں سمندر ہوں کبھی ساحل پہ اک سایہ کبھی
کون ہوں کیا ہوں مری پہچان ہے کھوئی ہوئی

(62,63,64)

اس کیفیت کے حوالے سے مذہبی وجودی مفکر کرکیگارڈ کی بحث قابل غور ہے۔وہ فرد کی زندگی کو تین مراحل میں تقسیم کرتا ہے۔"جمالیاتی،اخلاقی اور مذہبی"۔پہلے مرحلہ میں فرد کی زندگی متعین اخلاقی اصولوں سے عاری ہونے کی بنا پر تسلسل و ہم آہنگی سے عاری ہوتی ہے۔وہ جبلی تقاضوں اور ذہن کی ہنگامی تسکین کے لیے عورت کو کافی سمجھنے لگتا ہے۔یوں اس طرح جنسی تلذذ اس کی ذات کا نصب العین بن جاتا ہے جس سے اسے ذہنی تسکین تو مل جاتی ہے "لیکن اس کی زندگی اہمیت ومعنویت سے محروم ہو جاتی ہے اور اگر وہ ذہن صالح کا ملک ہو تو جلد ہی اس سے اکتا جائے گا"زیب کے پہلے دور کی شاعری میں جنسی جذبہ کی ناآسودگی سے پیدا ہونے والی اکتاہٹ کو مرحلہ اول کے تناظر میں

بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ بہر کیف! مرحلہ دوم گو کہ اخلاقی نوعیت کا ہوتا ہے لیکن بقول کر کیگا رڈ "یہ اخلاقی مرحلہ بھی محدود ہوتا ہے" اس لیے کہ اس مرحلہ میں بھی فرد ذہنی اور جنسی تسکین کو ترجیح دے کر اسے حاصل کرنے کی بس اخلاقی صورتیں تلاشتا ہے۔اس کے برعکس تیسرا مرحلہ یعنی "مذہب" کر کیگارڈ کے نزدیک سب سے اہم مرحلہ ہوتا ہے۔اس کے مطابق تکمیل ذات انسانی سرشت کی سب سے بڑی آرزو اور تلاش ہے جو اسی یعنی "مذہبی مرحلہ" میں ممکن ہوتی ہے۔ یہ دور احساس گناہ کے نتیجہ میں پروان چڑھتا ہے اس لیے اکتاہٹ اور حزن و ملال سے پر ہے۔اس مرحلہ میں فرد مکمل طور پر خدا کی طرف مراجع ہو کر خلوت Solitude میں چلا جاتا ہے جہاں اسے اپنے خدا کی بزرگی کے آگے اپنا آپ ہیچ محسوس ہوتا ہے۔کر کیگارڈ کے نزدیک پہلے دونوں مراحل کا انجام جس اکتاہٹ اور احساس گناہ Existential Guilt پر ہوتا ہے وہی دراصل تیسرے مرحلہ کی جانب فرد کی پیش قدمی اور تلاش کی ضامن بن جاتی ہے۔زیب غوری کے متوصوفانہ شعری تجربوں میں بظاہر احساس گناہ سے مشابہ کیفیت کا اظہار دراصل ان کی نفسیاتی الجھنوں اور شئیت Thingness کی وجہ سے ہے۔فقط متصوفانہ لہجہ اختیار کرنے سے شعری تجربوں کی سچاء بدل نہیں جاتی اور نہ تصوف کسی وقتی Temporal رجحان کے تحت تخلیقی عمل کی نوعیت بدل سکتا ہے۔زیب کے شعری تجربوں میں تصوف آمیزی صاف طور پر ایک عقلی بلکہ منطقی رجحان کی غمازی کرتی ہے۔وہ جس طرح انسان اور کائنات کی تخلیق کو Cosmological theories کے تناظر میں بیان کرتے ہیں ان سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ باضابطہ اکتساب کی راہ سے تصوف کی طرف راغب ہوئے تھے۔اس حوالے سے مذکورہ اشعار کے چند اشاروں کی وضاحت ضروری ہے "غبار فکر کا چھٹنا"، "حرف ونوا کی سرحد"، "زماں مکاں کو خالی اور لامکاں کو ویراں پانا" چند مخصوص اشارے ہیں جو انسان اور تخلیق کائنات کی سریت کی واقعاتی تشکیل کو واضح کرنے میں مدد ہو سکتے ہیں۔"غبار فکر کا چھٹنا" ظاہر ہے فلسفیانہ افکار کی رو میں ذات الٰہی کو تلاشنے کی طرف اشارہ ہے لیکن یہ غبار اس وقت شاعر کے ذہن سے اتر جاتا ہے جب وہ " کن فیکن" (ہو جا و پس ہو جاتا ہے) یعنی کسی چیز کی خلقت میں خدا کے ارادے اور اس چیز کے وجود پانے کے تمثیلی بیانیہ کی منطق کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور بس اسی می پھنس کر رہ جاتا ہے۔"اب زماں مکاں" والے شعر کو لیجیے، یہ دراصل حرف ونوا والے شعری تجربے سے پہلے کا واقعہ بیان کرتا ہے کہ شاعر نے خدا کو زمان ومکاں اور لاما کاں کی سرحدوں میں تلاشنے کی کوشش کی جو خالی ملنے پر وہ اس مخمصہ اور تجسس میں پڑ گیا کہ آخر خدا ہے تو ہے کہاں؟ لیکن اس شعر کی نامیاتی ہیتوں کا اگر تجزیہ کیجیے تو شاعر کا "مرادی مطلب" وحدت الوجود کپس منظر میں منکشف ہو جاتا ہے کہ خدا تو شاعر کی ذات کا حصہ ہے اسے خارج میں تلاشنے کے بجائے داخل میں تلاشنا چاہیے۔کر کیگارڈ بھی اسی عقیدے کا قائل ہے کہ خدا کو ء

خارجی حقیقت نہیں بلکہ باطنی سچاء ہے لہٰذا اس کی تلاش باطن ہی میں کرنی چاہیے۔ بہر کیف! زیب نے تخلیق کائنات کی کاسمولجی کا جو تمثیلی بیانیہ اپنے شعری تجربوں میں بیان کیا ہے وہ تصوف کی جانب ان کے ذہنی میلان کا پتہ دیتا ہے۔ پھر جس متانت اور تخلیقیت کے ساتھ انھوں نے ان نازک موضوعات کو برتا ہے اسے ان کی جرات رندانہ یا پھر تخلیقی شعور کی پختگی ہی کہہ سکتے ہیں۔

زندگی سے بیزاری، تخلیقی قوت کی ماندگی، اظہار نارساء اور موت کی آرزو جیسے شعری تجربوں کے پیچھے زیب کی مخفی سائیکی کا اگر وجودی تجزیہ کیا جائے تو سارتر کے نزدیک یہ یہ ساری کیفیات داخلی ہیں جو اس وقت پیدا ہوتی ہیں جب فرد کا سامنا زندگی کے جمود و سکوت اور یکسانی سے ہوتا ہے۔ یعنی "۔۔۔جس انسان میں حرکت نہیں رہتی، جمود آجاتا ہے، جس کی رگوں میں تازہ خون جوش نہیں مارتا، جس کی حیات کے سوتے خشک ہو جاتے ہیں۔ اس سے زندگی جوں کی طرح چمٹ جاتی ہے جس سے ہر چیز جمتی چلی جاتی ہے۔ اسے اس چپچپاتی ہوء زندگی سے متلی ہونے لگتی ہے۔۔۔۔ جیسے غیر فعال زمیں غلیظ کیچڑ بن جاتی ہے، اسی طرح جو آدمی زندگی کے سامنے ہتھیار ڈال دیتا ہے اس کا ذہن بھی غلیظ کیچڑ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔۔۔ اگر ذہن خود کو دنیا کے رحم و کرم پر چھوڑ دے تو وہ منجمد ہو جاتا ہے"(65). زیب کے شعری تجربوں میں ابہام اور کراہت آمیز تلازمات کے پیچھے دراصل جدید عہد کی انسانی زندگی کی لغو اور کریہت آمیز حقیقت کا انکشاف ہے۔ ظاہر ہے جدید عہد کے شعری تجربے فقط مشاہدے کی پیداوار نہیں بلکہ یہ خود شاعر کے ذاتی تجربوں اور ادراک کا نتیجہ ہیں۔ اس لحاظ سے زندگی کے سکوت و جمود کا جو احساس زیب کے شعری اظہار میں مستور ہے اسے ان کی ذاتی زندگی سے منسوب کرنا درست ہوگا۔

اک بے معنی سی محویت ہے شب و روز
سوچو تو جو کچھ ہے سب بیکار لگے
بھرم سرابِ تمنا کیا کھلا مجھ پر
اب ایک گام بھی مجھ سے چلا نہیں جاتا
نارسائی کا اٹھا رنج نہ زیب

حاصل زیست کہ دھوکا ہی تو ہے
راستے میں پڑی ہے لاش مری

کوئی اس سمت دیکھتا بھی نہیں

(66,67,68,69)

فنی اعتبار سے دیکھیں تو زیب کا اسلوب کلاسیکی روایت کا امین ہے۔فارسی آمیز زبان اور علامتی اسلوب کا امتزاج زیب کی شاعری کو اپنے ہم عصروں سے ممتاز بناتا ہے۔پیکریت اگر چہ تمام جدید شعرا کی تخلیقیت کا خاصہ ہے تاہم زیب کی پیکریت زیادہ پیچیدہ اور تجریدی ہونے کے باعث زیادہ مبہم ہے۔جب کہ بعض اوقات یہ ابہام اہمال کی حد کو پہنچ کر تفہیم کے راستے میں حائل ہو جاتا ہے۔یہی وجہ ہے ان کی شاعری کو ابلاغ کا مسئلہ درپیش ہے۔لیکن یہ مسئلہ ہر قاری کے ساتھ نہیں ہوگا بلکہ جو قاری تصوف اور مصوری سے قدرے آشنائی رکھتا ہو اس کے لیے زیب کو سمجھنا زیادہ آسان ہوگا بہ نسبت اس قاری کے جو بس نحوی ساخت کو سمجھنے کی استعداد رکھتا ہو۔ن ءعلامتوں کی بات کی جائے تو زیب کی شاعری میں "زہر""زرد""لہو""خون" جیسی مخصوص علامتیں بالکل ن ءلسانی تشکیل کی زائیدہ ہیں۔

دیر تک میرے نفس کا شعلہ لہراتا رہا
تو کہاں تھا زیب ابھی میں زہر کے پیکر میں تھا
صحرا کا زرد پھول بکھرنے لگا ہے زیب
بیٹھا ہے کیوں خموش کسی کو پکار بھی

(70,71)

مذکورہ اشعار میں "زہر" پہلے معنوں میں حالت نزع اور دوسرے معنوں میں جنسی جذبہ کی لذت کا علامتی اظہار ہے جب کہ "زرد" صاف طور پر موت، "لہو" اضطراری کیفیت اور "خون" انسان انقلابی جدوجہد اور قربانی کی علامتیں ہیں۔

زیب نے میر تقی میر کے کلام میں مستعمل ک ءتلازمات کو نیا علامتی رنگ دینے کی کوشش کی ہے جو فنی اعتبار سے ان کی تخلیقیت کا امتیازی پہلو بھی ہے۔لیکن چوں کہ بعض جگہوں پر دونوں کے خیال بھی ٹکرا جاتے ہیں اس لیے یہ کہنا کہ زیب کے یہاں فقط غالب کا رنگ نمایاں ہے غلط ہوگا بلکہ میر کا پرتو بھی ان کے شعری اظہار کا نمایاں وصف ہے جو

انھیں کلاسیکی شعری روایت کا امین بناتا ہے۔مثال کے طور پر مندرجہ ذیل کی چند شعری مثالیں دیکھیے :

باغ گو سبز ہوا اب سر گلزار کہاں
دل کہاں وقت کہاں عمر کہاں یار کہاں

(میر)

چھڑا تو بہت سبز ہواوں نے مگر زیب
شعلہ ہی کوئی خاک کے خرمن میں نہیں تھا

(زیب)

اب جان جسم خاکی سے تنگ آگئی بہت
کب تک اس ایک ٹوکری مٹی کو ڈھویئے

(میر)

گھسیٹتے ہوئے خود کو پھرو گے زیب کہاں
چلو کہ خاک کو دیں آئیں یہ بدن اس کا

(زیب)

میر کے شعر میں "سبز ہوا" باغ کی ہریالی یعنی بہار کا استعارہ ہے جو زیب کے شعر میں بالکل مختلف انداز میں جنسی جذبہ کو برانگیختہ کرنے والے خارجی مظہر کی علامت بن جاتا ہے۔میر کے دوسرے شعر میں جس خیال کو برتا گیا ہے من وعن وہی لب لباب زیب کے شعر کا بھی ہے، لیکن بہر صورت زیب نے نیا انداز نکالنے کی کوشش کی ہے جو جذباتی صورت حال کے لحاظ سے میر سے زیادہ متاثر کن اور فوری اپیل کرنے والا ہے۔

چوں کہ زیب کلاسیکی شاعری بالخصوص میر و غالب کے تخلیقی شعور کے دلدادہ تھے اس لیے ان میں تخلیقی امکانات پیدا کرنے میں دونوں کا رول آئڈیل ہے۔لیکن اس بات میں کوءشک نہیں زیب پختہ جمالیاتی شعور کے حامل تھے نیز فکری اعتبار سے بھی جو اساس انھوں نے جدید شعری روایت کی قائم کی ہے وہ انھیں جدیدیت کی مرکزی حسیت کے

علمبرادراشعراجیسے ظفر اقبال، بانی، عادل منصوری اور محمد علوی وغیرہ کی صف میں کھڑا کرتی ہے۔نئ صنعتی تہذیب سے متاثر جدید عہد کے انسان کو جن وجودی مسائل سے سامنا رہا زیب نے ذاتی تجربے کی بنا پر انھی مسائل کو اجاگر کیا ہے۔لیکن چوں کہ یہ مسائل وجود یعنی انسانی ذات سے متعلق ہیں اس لیے یہ فقط عصری Contemporary صورت حال تک محدود نہیں بلکہ جب تک انسانی وجود اس زمین پر اپنے حیاتیاتی ارتقا کے لیے جستجو کرتا رہے گا یہ مسائل اس کی ذات سے جڑے رہیں گے۔

(۳) پرکاش فکری کی شاعری اور وجودی بوریت کے مثبت نتائج:

بدقسمتی سے اردو ادب میں جدیدیت کے مخالفین نے اس ادبی رجحان کے تحریکی امکانات کو دبانے میں کوئی کثر باقی نہیں چھوڑی، نہیں تو یہ مفروضہ کہ اس تخلیقی رجحان نے وجود کے نہاں خانوں میں گم ہوکر عصری شعور اور سماجی ذمے داری سے فرار پاکر ادب سے سماج کے تصور کا استخراج کیا ہمارے یہاں جدیدیت کی شناخت کا شاخسانہ نہ بنا ہوتا۔لیکن چوں کہ اس بات سے آج بھی ہمیں کوئی سروکار نہیں کہ آخر جدیدیت خود کس صورت حال کی پیداوار تھی، اس کی نوعیت کیا تھی؟ اس کی علمیات یا شعریات کیا تھی؟ اس لیے جدیدیت کی شناخت آج بھی ہمارے لیے متنازعہ فیہ ہے۔ورنہ جدید عہد کی مشینی تہذیب کی لائی ہوئی خرابیوں سے متاثر انسانی ذات کے ردعمل کی نفسیات کو ہم کبھی منفی اور غیرسماجی رویہ سے تعبیر کرتے نہ یہ نہ کہتے کہ جدیدیت زندگی کے صحت مند عناصر سے انکار کرتی ہے اس لیے کہ اسے احساس مرگ، احساس زیاں، مایوسی، تنہائی اور بوریت جیسے منفی خیالات سے دلچسپی تھی بلکہ ان خیالات یا کیفیات کو منفی کہنے سے ہی اس بات کا اندازہ ہوجاتا ہے کہ جدید عہد کی صورت حال کو سمجھنے میں کس حد تک کوتاہی برتی گئی ہے اور برتی جاتی ہے۔یہ امر برحق ہے کہ ہر عہد کے لیے اس کی عصری صورت حال سے علم کا ایک مخصوص تصور (Episteme) تشکیل پاتا ہے جو نہ صرف انسانوں کے طرز عمل کو بدلتا ہے بلکہ روایت سے اس قدر انحراف پر مجبور کرتا ہیکہ روایت کے پروردہ ذہنوں میں عدم تحفظ کے خیالات جنم لینے لگتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ جدید شعرا نے جن نئی ادبی اور لسانی قدروں کی تشکیل کی ان میں خوف و دہشت، تنہاء اور بوریت جیسی منفی کیفیات کا اثر نمایاں ہے۔دراصل یہ اس عہد کی غیر یقینی صورت حال یعنی میکانکی طرز حیات کی لغویت اور تکرار کا نتیجہ تھا کہ انسانی زندگی مقصدیت سے محروم ہوکر رہ گئی اور فقط چند جبلی تقاضوں پر

زندگی بسر کرنا انسان کی مجبوری بن گ ‏ء، گویا اس کے لیے جد و جہد کی عملی معنویت کا احساس ہی ایک طرح سے ختم ہو گیا تھا۔لیکن چوں کہ بہر حال انسان اپنے ہونے کا شعور رکھتا ہے لہٰذا ایسی صورت حال میں بعض لمحات ایسے بھی آتے ہیں جب انسان کو روز مرہ شعور کی تنگ و تاریک دنیا میں خود اپنی لغویت اور شئیت کا شدید احساس ہونے لگتا ہے، تب وہ چونک کر پوچھتا ہے "میں کون ہوں" (72) یعنی اسے اپنی تخلیقی صلاحیتوں اور آزادنہ انتخاب کی عدم موجودگی کا احساس ستانے لگتا ہے، وہ اپنے معتبر وجود Authentic Being کی بازیافت کے لیے فکر مند ہو جاتا ہے اور ہر قسم کی خارجی جبریت اور میکانکیت سے اپنے وجود کو آزاد کرنے کے لیے اپنی انفرادی شناخت قائم کرنے کی عملی کوشش کرتا ہے۔ایسے میں وہ ماحول Situation یعنی دنیا سے قطعی لاتعلق نہیں ہوتا بلکہ دنیا کے ساتھ اس طرح ہم آہنگ ہونے کی کوشش کرتا ہے کہ اس کا انفرادی تشخص قائم رہے، بقول ہائڈ یگر؛

"روز مرہ پن میں انسان دوسروں کے شور حشر کی وجہ سے خود کو سننے میں ناکام رہتا ہے"، یہ ضمیر کی پکار ہوتی ہے جو اس شور کو توڑ کر اسے اپنی ذات کے سب سے منفرد امکانات کی طرف بلاتی ہے"(73)

پرکاش فکری کی شاعری میں کچھ اسی قسم کی وجودی کیفیات کا تجربہ ملتا ہے، انھیں بھی جب اپنے روز مرہ پن اور میکانکی طرز زندگی کی لغویت اور لایعینت کا احساس ہونے لگتا ہے تو وہ شدید بوریت اور بیزاری کا شکار ہو جاتے ہیں۔

دور تک، حد نظر تک کچھ نہیں کچھ بھی نہیں
آسماں یکسر ہے خالی بے نظارہ ہے زمیں
بس وہی گنتی کے موسم، بس وہی ہیں رات دن
یہ تماشا وہ ہے جس میں کچھ نیا ہوتا نہیں

جی یہی چاہے کہ کھل کر زندگی سے بول دیں
تو ذرا بھی خوبصورت اب ہمیں لگتی نہیں

(74,75,76)

مذکورہ اشعار میں جدید عہد کی میکانکی طرز حیات کے شعور سے پیدا ہونے والی بوریت اور بیزاری کی کیفیات

نمایاں ہیں جو کہ نہ صرف اس عہد بلکہ آج کے دور کے بھی ہر اس شخص کا وجودی مسئلہ ہے جس کا روزمرہ معمول سالوں تک نہیں بدلتا اس لیے کہ اس نے اپنے وجود کو دنیا کی جبریت کے آگے سرنڈر کیا ہوتا ہے۔ وہ زندگی کے معنوی امکانات کو خود سے اپنے آزادانہ عمل وانتخاب کے ذریعہ تلاشنے کے بجائے دنیا کے مخصوص اجتماعی نظام Mass Order کے ذریعہ تلاشتا ہے۔ چوں کہ اسے اپنے انفرادی تجربوں پر بھروسہ نہیں ہوتا ہے اس لیے اس کے اعمال کا انحصار اس کی اپنی تخلیقی صلاحیت یعنی Originality پر نہیں بلکہ کسی دیئے گئے ضابطے یا منشور پر ہوتا ہے۔ "بس وہی گنتی کے موسم، وہی رات دن" جیسے شعری تلازمے اسی قسم کے روزمرہ پن کی میکانکیت کو ظاہر کرتے ہیں جن سے زندگی کے تخلیقی انجماد کا بھی بھرپور اندازہ ہو جاتا ہے۔ لیکن چوں کہ انسان اپنی اس حالت کا بذات خود ذمہ دار ہوتا ہے لہٰذا ایک وقت ایسا بھی آجاتا ہے جب اسے روزمرہ پن کی اس میکانکیت سے پیدا ہونے والے تخلیقی انجماد کا شدت سے احساس ہونے لگتا ہے تب اسے زندگی سے متلی ہونے لگتی ہے اور بقول البرٹ کامو؛

> " کسی بھی چوراہے پر یہ احساس کہ 'زندگی بیکار ہے' اس کے بیکار ہونے کا خیال ایک شخص کے منہ پر تمانچہ مار سکتا ہے اور اس کو اداس کر سکتا ہے لیکن یہی تکلیف دہ خیال اندھیرے میں نور کی طرح بھی ہو سکتا ہے۔۔۔ صبح کا اٹھنا، گاڑی پکڑنا، فیکٹری یا دفتر میں آٹھ گھنٹے گزارنا، کھانا، گاڑی پکڑنا، چار گھنٹے کام کرنا، کھانا کھانا، سو جانا، اور سموار، منگل، بدھ، جمعرات، جمعہ، ہفتہ اور اتوار کا ایک ہی ردھم ہو تو اس راستے پر چلنے کے دوران ایک دن " کیوں" (Why) سر اٹھاتی ہے۔ بیزاری پیدا کرنے والی اس کیوں سے شروع ہونی والی ہر شئے حیرت سے رنگین ہو جاتی ہے۔ 'شروع ہونا' اہم ہے۔ بیزاری کسی بھی میکانکی عمل کے آخر میں وارد ہو سکتی ہے لیکن ساتھ ہی شعوری بیداری کا باعث بھی بنتی ہے۔۔۔ اس شعوری بیداری کے پیدا ہوتے ہی عین وقت پر یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ خودکشی کی جائے یا زندہ رہا جائے"(77)

کامو دراصل اس حقیقت سے آدمی کو آگاہ کرنا چاہتا ہے کہ زندگی کی لایعنیت اور لغویت میں ہی یعنیت یعنی معنی یا امکانات چھپے ہوتے ہیں جن کی کشید کا عمل ذرا پیچیدہ تو ضرور ہوتا ہے لیکن اگر انسان مستقبل سے بینیاز ہو کر خود اعتمادی کے ساتھ اس عمل کو انجام دیتا رہے تو اس کی روح جدلیاتی ناکامیوں کے باوجود یک گونہ اطمینان سے محظوظ ہوگی۔ پرکاش فکری کے شعری اظہار میں ادراک ذات کا یہی پرتو ملتا ہے کہ زندگی سے بیزاری کا احساس ہی انھیں نئے امکانات کو تلاشنے کی کمک اور حوصلہ دیتا ہے۔

یہ اندھیرا ہی مجھے سمتِ شناسا دے گا
یہی طوفاں مری کشتی کو کنارا دے گا

میں جو پہنچوں گا سر آب ڈبونے خود کو
مجھ کو آواز مری پیاس کا صحرا دے گا

مجھ کو جنگل میں ڈرائے گی خموشی لیکن
شور لہروں کا مجھے گونجتا دریا دے گا

(78,79,80)

اندھیرے سے سمت آشنا کے نکلنے کا یقین ہو یا پیاس کے صحرا کی آواز، جنگل کی خموشی کی خوفنا کی ہو یا گونجتے دریا کی لہروں کا شور، یہ تمام لسانی پیکر دراصل شاعر کی داخلیت اور ذاتی ادراک کے نمائندہ ہیں۔"اندھیرا" میکانکی طرز حیات کے ادراک کے نتیجہ میں پیدا ہونے والے ڈر کی علامت ہے جس سے خائف ہونے کے بجائے شاعر اس یقین کے ساتھ اس کا سامنا کرنے کا قصد کرتا ہے کہ یہی (اندھیرا) اسے روشنی کا پتا بھی دے گا۔اسی طرح دوسرے شعر میں مستعمل "پیاس کا صحرا" ان خواہشات کا استعارہ ہے جو انسان کو بیزاری یا اکتاہٹ سے پیدا ہونے والے خودکش خیالات سے روکنے میں معاون ہوتی ہیں، گویا خواہشات کی ناتکمیلیت کا احساس بھی انسان کو جینے کے لیے آمادہ کرتا ہے۔آخری شعر میں دیکھیے تو "جنگل کی خموشی" عدمیت یا موت کا استعارہ ہے جس کی دہشتزدگی Dread کا احساس اگرچہ انسانی زندگی کے لیے جان لیوا ثابت ہوسکتا ہےلیکن "دریا" جو مناسبت معنی کے لحاظ سے انسان کی داخلیت کا استعارہ ہے، اپنی شورانگیزی سے اس خموشی کی فضا کو توڑتا ہےاور یوں انسان بننے Becoming کے عمل کو جاری رکھتا ہے۔

معلوم رہے کہ اردو میں جدیدیت نظریاتی وابستگی اور تخلیقی جبریت کے ردعمل میں پیدا ہونے والی بوریت کا عکس ہے، جسے اس دور میں ایک نئے کلچر کی حیثیت سے فروغ ملا۔اس پورے مقالے میں شامل تمام شعرا کی سائیکی اسی نئے کلچر کی زائیدہ ہے جس کی تحلیل "وجودیت" کرتی ہے۔دراصل جدید عہد کو بیک وقت تخریبی اور تعمیری دونوں قسم کی صورت حال کا سامنا رہا، پھر پرانے اور نئے اقدار کے اس تخریبی وتعمیری عمل نے تشکیکیت کی ایسی فضا تیار کی، جس نے زندگی کی معنویت پر ہی سوال قائم کیا۔معنی کا یہی وہ "واحد لیکن سنجیدہ مسئلہ" تھا جو بالخصوص اس عہد کے تخلیق کاروں کے لیے نہ صرف وجودی کرب Existential Angst کا باعث بنا بلکہ دشمن جاں بھی ثابت ہوا۔ایک طرف معنی کی

تلاش اور جوشِ عمل کے جذبہ کی تپش شاعر کو صحرا کے خوف سے آنکھ ملانے کا حوصلہ اور ارداہ بخشتی تھی وہیں دوسری جانب قدم قدم پر غیریت The Otherness اور محدودیت Finitude کا احساس اس تپش کے انجماد کا باعث بن کر شاعر کے حوصلوں کو پست اور ارادوں کو بوجھل کر دیتا تھا۔

کیفیت اول؛ جوش وجذبہ کی تپش

ہر اک صبح جینے کا پیغام تھی
ہر اک شام مرنے کو تیار تھے
ہر اک موڑ دیتا تھا اذن سفر
کہ راست طلب کے ضیا بار تھے
ہمیں تشنہ کامی سے کب تھا گلہ
کہاں گرم سورج سے بیزار تھے

کیفیت دوم؛ تپش کا انجماد

اس تلاش بے ثمر کا اس سے پوچھوں گا حساب
اس ہجوم بیکراں میں وہ نظر آئے تو کہیں
شام ہوتے ہی اندھیرا گھیر لیتا ہے ہمیں
پھیر دیتا ہے اداسی رونق بازار پر
آ و چھپ کے بیٹھ جائیں وقت کی دھڑکن گنیں
برف گہری ہورہی ہے سبزہ و کہسار پر

دراصل بوریت کی بنیادی وجہ تکرار ہے اور انسان جب تک اپنی انفرادیت سے بے بہرہ ہو کر فقط معروض Object کی حیثیت سے زندگی گزارتا ہے، وہ اپنے ہونے Becoming کے ان تمام ترتعمیری امکانات سے

عاری رہتا ہے جن سے اس کے انفرادی تشخص کی تشکیل ہوسکتی ہے۔نتیجتاً اس کے باطن میں ایسا جذباتی خلا پیدا ہوجاتا ہے جو بالآخر بوریت یا بیزاری جیسی کیفیات پر منتج ہوتا ہے۔وجودی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو یہی دراصل فرد کی شعوری بیداری یعنی ذات کی بازیافت کا نقطۂ آغاز ہوتا ہے، جہاں سے فرد اپنے آزادانہ عمل وانتخاب کے ذریعہ آگے کا سفر طے کرنے کا فیصلہ کرتا ہے، خارجی حقائق اور مظاہر سے اپنی ذات کو نئے طریقے سے ہم آہنگ کرنے کی سعی کرتا ہے۔یہ جانتے ہوئے کہ دنیا غیریت اور لایعنیت کا مضحکہ خیز مسکن ہے وہ اس میں اپنا انفرادی تشخص قائم کرنے کا قصد کرتا ہے۔غرض بوریت کا احساس اس کے وجودی کرب کو جو تحریک بخشتا ہے اس کی تپش اسے زندگی کے خارجی حقائق سے ہم آہنگ ہونے پر آمادہ کرتی ہے۔

دکھوں کا سیل حوادث کا رنگ دیکھیں گے
شکست جس میں ہے اپنی وہ جنگ دیکھیں گے
بنیں گے ہم بھی تماشہ اسی تماشے میں
سبھی کو طنز بہ لب سب کو دنگ دیکھیں گے
ہماری ناو ہے کاغذ کی پھر بھی ضد اس کی
ہوا کا زور ندی کی ترنگ دیکھیں گے
خزاں کی ہم پہ نہ چھائے گی یاسیت فکری
سدا بہار کی دل میں امنگ دیکھیں گے

(81,82,83,84)

مذکورہ غزل میں خودشعوری کی جس کیفیت کا اظہار نمایاں ہے وہ عرفان ذات سے زیادہ اعمال کے شعوری مشاہدے کی نمائندہ ہے۔یعنی ابھی تک جو شخص شئیت کا شکار ہوکر میکانکی وجود کے ساتھ "بس زندہ" تھا اب اس کے اندر ایک تعمیری ہلچل پیدا ہوء ہے۔یہ جانتے ہوئے کہ محدودیت اس کے وجود کا سچ ہے اور خواہشات کی ناتکمیلیت اسی وجودی سچ کی زائیدہ، وہ دنیا سے اپنے وجود کو مستثنیٰ نہیں کرتا بلکہ اس تضاد Paradox کو حیاتیاتی حقیقت کے طور پر تسلیم کرتا ہے۔اسے معلوم ہے کہ خواہشات کے تکمیلی عمل میں اس کا اپروچ ہمیشہ ناکافی ہی ثابت ہوگا لیکن وہ "ہوا کا زور

اور ندی کی ترنگ" یعنی مستقبل کی غیر یقینی اور عدمیت کی دہشت زدگی کا شعوری مشاہدہ کرنے کا قصد کرتا ہے۔اس طرح وہ یاسیت کے بجائے رجائیت کا متمنی ہوتا ہے جو بجائے خود ایک طرح کا نشاط انگیز احساس ہے۔

یہ بات یاد رکھنا ضروری ہے کہ وجودیت صرف انسان کے منفی یا یاسیت انگیز جذبوں کو ہی نہیں دیکھتی بلکہ یہ انسان کو اس کی کلیت Totality کے ساتھ ظاہر کرتی ہے جس میں مثبت اور منفی دونوں طرح کے رویے شامل حال رہتے ہیں۔گویا وجودیت کا فلسفیانہ اختصاص ہی ہے کہ یہ منفی جذبوں کو مثبت رویوں کا بنیادی محرک سمجھتی ہے جیسا کہ اس کا ماننا ہے کہ منفی رویے ہی انسان کو شعوری طور پر بیدار رکھنے اور ذات کے خول سے نکل کر خارجی دنیا کے ساتھ معنوی سطح پر ہم آہنگ ہونے پر آمادہ کرتے ہیں اور یہ ہم آہنگی جب پیدا ہو جائے تب خواہشات کی ناتکمیلیت کے احساس سے ٹوٹ جانے کے بجائے انسان اس محدودیت کو وجودی سچ کے طور پر تسلیم کرتا ہے،تب وہ توقعات اور امیدوں کے امکانی نتائج اور مستقبل کے اندیشہ ہائے گوناگوں سے بچنے کے لیے اپنی نظر کو کل کے بجائے آج تک محدود کر لیتا ہے۔تب کوء ناکامی اسے خودکشی پر نہیں اکساتی نہ ہی وہ کسی قسم کی میکانکیت کا شکار ہو جاتا ہے بلکہ وہ ہر لمحہ نئے پن کی تلاش میں لگا رہتا ہے۔یہ نیا پن ضروری نہیں کوئی کامیابی ہی ہو بلکہ یہ سیسیفس کی طرح بس ایک خوشی،مزا یا لطف کا احساس بھی ہو سکتا ہے۔لیکن بنیادی چیز وہ بےچینی ہے جو انسان کو یہ لطیف احساس حاصل کرنے پر اکساتی ہے۔

سمندر میں آتے ہیں طوفاں بہت
مگر کشتیوں کو ہے شوق سفر
سر پٹکنے کو بکھرنے کو تڑپتی ہر دم
مجھ میں مضمر ہے کوئی چیز سمندر جیسی

دھوپ کھڑکی سے ابھی آئے گی تھوڑی دیر میں
میرے کمرے کو ہنسی آئے گی تھوڑی دیر میں

(85,86,87)

پرکاش فکری جدید حسیت کے نمائندہ شعرا میں سے ہیں اگرچہ جدید نقادوں نے ان کی تخلیقیت کا اعتراف بہت

کم بلکہ نا کے برابر کیا ہے تاہم ان کی شاعری جدیدیت کے فلسفیانہ مباحث کی مرکزیت کو نہ صرف ظاہر کرتی ہے بلکہ ایک اہم جواز بھی فراہم کرتی ہے۔نئی شعریات کی تشکیل میں علامت سازی کا عمل بنیادی حیثیت رکھتا ہے اور وہ کوئی جدید شاعر نہیں جس نے اشیاء کے ذریعے اپنی وجودی کیفیات کا اظہار غیر روایتی انداز میں نہ کیا ہو،لیکن کوئی ایک شئی ان کی شاعری کی نمائندہ علامت کے طور پر ابھرتی ہے جیسے پرکاش کی شاعری میں کئی علامتوں کے باوجود "برف" بطور نمائندہ علامت یا استعارہ کے ابھر آتی ہے۔برف، جو کہ ماہیت میں دراصل پانی اور تفاعل میں سیال ہوتا ہے لیکن یہی سیال پانی اس وقت یخ بستگی کا شکار ہو کر جم جاتا ہے جب ماحول کی حرارتِ مخصوصہ میں کمی واقع ہوتی ہے۔دیکھا جائے تو چلتے پھرتے پانی کے جمود کا یہ عمل انسانی وجود سے کچھ مختلف نہیں۔ایک انسان بھی ماحول کی سرد مہری یا ناکامی ومحدودیت کے باعث انفرادی آزادی اور عمل وانتخاب کو بے معنی سمجھ کر بھول جاتا ہے تو اس کی زندگی برف کی جیسی میکانکیت کی شکار ہو کر رہ جاتی ہے۔لیکن جوں ہی اسے اس جمود کا احساس ہونے لگتا ہے وہ اسے توڑنے کا جتن کرتا ہے گویا زندگی کی حقیقت لایعنی Absurd ہی سہی مگر عمل سے ہٹ کر اس کا وجود غیر معتبر ہے۔

یہ سنگ گراں ٹوٹ کے بکھرے تو کس روز
برسوں کی جمی برف بھی پگھلے تو کس روز
برف جیسی بیکسی کو شوق کی حدت ملے
میں ہواوں میں اڑوں وہ جذبۂ وحشت ملے
آ و چھپ کے بیٹھ جائیں وقت کی دھڑکن گنیں
برف گہری ہورہی ہے سبزہ و کہسار پر

(88,89,90)

پرکاش فکری کی شاعری کا یہ کوئی مکمل وجودی پرتو نہیں بلکہ فقط ایک پہلو ہے جس کا تجزیہ پیش کرنے میں وجودیت کے فلسفیانہ مباحث سے مدد لی گئی۔بہر کیف! نئی خلیقیت کا ظہور جن جدید شعرا کے یہاں ملتا ہے، پرکاش ان میں سے ایک ہیں۔

(۴) منچند ابانی: انحراف سے مغائرت تک:

اردو میں جدیدیت جس انحراف کی بدولت پروان چڑھی ہے اس کی تمام تر شعریات کا بنیادی نقطہ "آزادی" تھا۔لیکن یہ آزادی کسی سیاسی آزادی سے نہیں بلکہ تخلیق کار کی انفرادیت اور تخلیقی عمل کی آزادی سے عبارت تھی۔ظاہر ہے 1936 کے بعد اردو ادب جس نظریاتی جبریت کا شکار ہوا اس نے ادب میں نہ صرف اجتماعیت پر زور دے کر تخلیق کار کی انفرادیت کو غیر اہم جانا بلکہ تخلیقی عمل کو باطنی تجربات کے بجائے فقط خارجی عوامل (سماج) کا اظہار یہ مان کر اسے بھی اپنی اصل سے الگ کر دیا، نتیجے کے طور پر تخلیقی عمل کی موت واقع ہوء اور اس کی جگہ محض پروپاگنڈا نے لی۔مشہور ترقی پسند نقاد احتشام حسین کی مندرجہ ذیل باتوں سے ترقی پسندوں کی اشتراکیت کا نصب العین بالکل واضح ہو جاتا ہے، لکھتے ہیں:

> "تخلیقی عمل کے سماجی ہونے کی کسوٹی یہ ہے کہ اس سے سماج کو فائدہ پہنچے۔محنت کش طبقہ اپنی محنت کا پھل کھائے اور آزادی کی جدوجہد میں اس سے مدد ملے۔شاعری کے تخلیق ہونے کی کسوٹی یہی ہوسکتی ہے کہ وہ کہاں تک آزادی اور اشتراکیت کی جدوجہد کو آگے بڑھاتی ہے"(91)

غرض ترقی پسندوں نے ادب کا جو ماڈل تیار کیا اس نے تخلیقی عمل کی محض خارجی ہیت کا تعین کر کے ان تمام تر داخلی امکانات کو رد کیا جن سے تخلیق کار کی شخصیت یا انفرادیت آشکار ہوتی ہے۔لیکن 1947ء کے فوراً بعد ترقی پسند ماڈل کے خلاف جو شعوری بغاوت شروع ہوء اس نے تخلیقی عمل کی آزادی کی ضرورت کو اس وقت مزید شدت کے ساتھ محسوس کیا جب مابعد جنگی صورت حال، نءشہری زندگی، تہذیبی و ثقافتی بحران، عدم تشخص اور روایتی اقدار کی شکست و ریخت جیسی نءخرابیوں کے آگے مذکورہ ماڈل نربل ثابت ہوا۔ان خرابیوں نے تخلیق کار سے اس کے سبھی خارجی سہارے چھین لیے اور اسے سفاک اجنبیت کے عالم میں فقط اپنی ذات کے سہارے چھوڑ دیا۔یہی دراصل انفرادیت کے مسئلہ کا نقطۂ آغاز تھا۔بقول میراجی:

> "نیا شاعر اب ایک ایسے چوک میں کھڑا ہوا ہے جس سے دائیں بائیں آگے پیچھے کئی راستے نکلتے ہیں۔لیکن اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے کہ کون سا راستہ اس نے طے کر لیا ہے۔ماضی کے تجربے کیا اہمیت رکھتے ہیں۔کب تک اسے یونہی کھڑا رہنا ہے، حال کی اضطراری کیفیات کس حد تک اس کا ساتھ دیں گی اور کون سے راستے پر اس کو چلنا ہے۔مستقبل کے خطرات اس کو کیا نقصان پہنچا سکتے ہیں۔نیا شاعر ماحول

میں اپنی گہری دلچسپی کا بہانہ کرتا ہے۔لیکن حقیقتاً وہ صرف اپنی ذات کے ایک دھندلے سے عکس میں محو ہے"(92)

لیکن اس غیر یقیں صورت حال میں نئے شاعر کے لیے اپنی " آزادی" کا اعتراف کرنا اور "ذاتی انتخاب و فیصلہ" کی بدولت کسی راہ کا انتخاب کرنا سب سے بڑا چیلنج تھا۔کیوں کہ " آزادی" کا اثبات گویا انفرادیت سے باہر ہر قسم کی جبریت کی نفی کرنا تھا۔نئے شاعر کے لیے آزادانہ انتخاب کا یہ مرحلہ بھلے ہی دشوار گزار بلکہ کربناک گزرا ہو لیکن بہر حال اسے آزادی کا اعتراف کرنا ہی پڑا بلکہ بقول سارتر اسے اس حقیقت کو اپنے لیے تسلیم کرنا پڑا کہ "اسے آزاد رہنے کی سزا ملی ہے"اور اپنی راہ کا تعین کرنے کے معاملے اسے کسی عنایت شدہ ارضی نشانی سے مدد نہیں مل سکتی بلکہ اسے اپنے مستقبل کی تشکیل خود اپنے انتخابی عمل سے کرنا ہوگی اور وہ وہی ہوگا جس کا وہ انتخاب کرے گا۔پھر یہ آزادانہ انتخاب آدمی کو اپنی ذات کے روبرو کھڑا کرتا ہے،اس لیے وہ ہر لمحہ کرب سے جھوجھتا ہے جسے وجودیوں کی زبان میں آزادی اور فعالیت کا کرب کہتے ہیں۔بقول سارتر:

> ''اگر آدمی وہی کچھ ہے جیسا کہ وہ اپنے آپ کو بناتا ہے اور اپنے آپ کو بناتے وقت وہ پوری بنی نوع انسان کی ذمے داری اپنے سر لیتا ہے۔اگر کوء مستقل قدر اور کوء اخلاقی ضابطہ موجود نہیں ہے اور ہمیں ہر بات میں اکیلے ہی فیصلہ کرنا ہوتا ہے،بغیر کسی بنیاد کے،بغیر کسی رہنمائی کے،تو آخر ہم فیصلہ کرنے سے پہلے پریشانی سے کیسے بچ سکتے ہیں۔''(93)

منچند ابانی اپنے ہم عصروں سے بالکل مختلف مزاج کے حامل تھے۔انھیں نہ صرف سیاسی وسماجی نرغوں میں پڑے رہنے سے کدورت تھی بلکہ وہ طبعاً جس تشکیکی ذہن کے حامل تھے اس نے لاتعلقی کو ان کی زندگی کا معیار بنا دیا۔لیکن جس طرح ان کے بعض ہم عصر شعرا زندگی کی شکستہ حالی اور لایعنیت Absurdity سے خوفزدہ ہو کر مستقبل سے متنفر ہو گئے، بانی ان سب سے جدا تھے۔ہر چند کہ تنہا رہنا ان کا شعوری اور انتخابی فیصلہ تھا لیکن تنہاء سے ان کا یہ مطلب ہرگز نہ تھا کہ وہ مستقبل سے بیزار ہو کر ذات کے اندر سکڑ جائیں بلکہ انھیں زندگی کی لایعنیت کا ادراک مقصود تھا جبھی تو ان کے اظہارِ لاتعلقی میں بھی انفرادی شعور کا پرتو اور جوش عمل نمایاں ہیں۔

میں آساں بھی کٹھن بھی مگر تم کون میرے
میں آپ اپنا تذبذب خود اپنا فیصلہ میں
چلی ڈگر پر، کبھی نہ چلنے والا میں

نئے انوکھے موڑ، بدلنے والا میں
مجھے خبر ہے کہ رستہ فرار چاہتا ہے
میں خستہ پا سہی لیکن نہیں ٹھہرنے کا

(94,95,96)

بانی تخلیقی عمل کی آزادی اور انفرادیت میں یقین رکھتے تھے لیکن ان کے شعری اظہار میں اس " کمٹمنٹ " یعنی ذمے داری کا بھی عنصر موجود ہے جو وجودیوں کے نزدیک آزادی کا جزو لاینفک ہے۔ مذکورہ اشعار میں " نہیں ٹھہرنے کا " کا اشاریہ اسی کمٹمنٹ کا مستور اظہار ہے جو جدید عہد کی بیہنگم صورت حال کے پیش نظر زندگی کی لایعنیت سے خوفزدہ انسانوں کے اندر کسی ایسے نفسیاتی ردعمل کو ابھارتا ہے جو انھیں خود شناسی کے آئینے میں زندگی کی لایعنیت کا ادراک کرنے اور اسے بطور مطلق حقیقت کے تسلیم کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔

بانی کے شعری اظہار سے یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ وہ انحراف کے خوگرفتہ تھے۔ انھیں ہمیشہ نئی منزلوں اور نئے راستوں کی تلاش رہتی تھی۔ لیکن انھیں کبھی راستہ الگ کرنے کی کبھی عجلت نہیں رہی کیوں کہ وہ انحراف اور انفرادیت دونوں کا شعور رکھتے تھے اور جانتے تھے کہ انفرادی تشخص محض بھیڑ سے الگ ہو جانے سے نہیں بلکہ تخلیقی تجربے کے تنوع اور جداگانہ اظہار سے قائم ہوتا ہے۔

مجھ کو اس دلچسپ سفر کی راہ نہیں کھوٹی کرنی
میں عجلت میں نہیں ہوں یارو اپنا رستہ دیکھو تم

آنکھ سے آنکھ نہ جوڑ کے دیکھو سوئے افق اے ہمسفرو
لاکھوں رنگ نظر آئیں گے تنہا تنہا دیکھو تم!
اک اور راہ ادھر دیکھ جارہی ہے وہیں
یہ لوگ آتے رہیں گے تو درمیاں سے نکل

(97,98,99)

اسے بانی کی شعوری آ گہی کہیے یا خود اعتمادی لیکن مذکورہ شعری اظہار سے اتنا تو ظاہر ہو ہی جاتا ہے کہ وہ انتخابی عمل میں کسی قسم کے جذباتی ہیجان کا شکار نہیں ہونا چاہتے تھے۔ نہ ہی اپنے فیصلے کو فقط جبلتوں کے سہارے چھوڑنے کے قائل تھے۔ بلکہ انھیں نئے راستے کی غیر یقینی کا ادراک تھا لہٰذا وہ امکانات Possibilities کو نظر انداز نہ کرتے ہوئے اپنی خود اعتمادی یعنی لامحدودیت Infinitude کو ظاہر کرتے ہیں۔ لیکن چوں کہ شاعرانہ فطرت کا واسطہ فقط شعوری دنیا سے نہیں بلکہ تخیلاتی دنیا سے بھی ہوتا ہے جو شاعر کو امکانات سے آگے کے خواب دکھاتی ہے۔ لہٰذا جب شاعر میدان عمل میں آ کر اپنی منزلوں کو پانے کی جستجو کرتا ہے تو اسے اپنی محدودیت Fanitude کا احساس ہونے لگتا ہے۔ وہ یہ سوچ کر مایوسی Despair کا شکار ہو جاتا ہے کہ اس کے قبضۂ قدرت میں تو کچھ بھی نہیں ہے، بلکہ وہ جن راستوں کو طے کرنا آسان سمجھتا تھا وہ تنگ اور کٹھن ہیں، تنہا تنہا دیکھنے پر اسے جس آسماں میں لاکھوں رنگ نظر آتے تھے وہ حقیقت سے بعید تر محض اک شکستہ خواب ہے، نہایت دانشمندی سے وہ خود کو جس درمیانی راستے سے گزرنے کا مشورہ دے رہا تھا دراصل وا ہمے کی دنیا ہے جہاں ہر راستہ، ہر منزل ممکنات سے کوسوں دور محض فریب اور فسوں کے سوا کچھ بھی نہیں ___ کرکیگارڈ کے مطابق فرد اپنی آزادی اور لامحدودیت کے گماں میں کبھی ایسے بھی نصب العین بنا لیتا ہے جو حقیقت میں بے حد دشوار اور ناممکن الحصول ہوتے ہیں، تب اسے اپنی کم مائیگی کا احساس ہوتا ہے جو مایوسی Despair پر منتج ہو کر مغائرت Alienation کی وجہ بن جاتی ہے۔

بن کے ہم رہ گئے یک قطرہ تلاطم ہی کا جھاگ
ہم کہ پی جائیں گے، دریا ہی، گماں تھا کتنا
گزر رہا ہوں سیہ،اندھے فاصلوں سے میں
نہ اب ہوں رہ سے عبارت نہ منزلوں سے میں
یہ آسماں میں سیاہی بکھیر دی کس نے
ہمیں تھا شوق بہت اس میں رنگ بھرنے کا

(100,101,102)

مغائرت کے اس احساس نے بانی کو تنہائی کے شدید کرب میں مبتلا کر دیا۔ وہ اپنوں کے درمیان بھی خود کو غیر The Other محسوس کرنے لگے۔ غیر یقینی اور تشکیکیت نے ان میں اکیلے پن اور عدم تحفظ کی کیفیات کو مزید تیز

کر دیا۔

کوئی بھی گھر میں سمجھتا نہ تھا مرے دکھ سکھ
ایک اجنبی کی طرح میں خود اپنے گھر میں تھا
دن کو دفتر میں اکیلا شب بھرے گھر میں اکیلا
میں کہ عکس منتشر ایک ایک منظر میں اکیلا
نگاہ ہم سفروں پر رکھوں سرِ منزلٔ
کہ مرحلہ ہے یۂ اک دوسرے سے ڈرنے کا!

(103,104,105)

لیکن تنہائی اور مغائرت کے اسی احساس نے بانی کو ذات کی طرف مراجعت پر اکسایا____ذات بحر بیکراں کی مانند گوں ناگوں اندیشوں اور تاریکیوں کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے جہاں راستہ صرف وہی بنا سکتا ہے جو جسم اور روح کی دوئی کو مٹا کر شعور کی شمع روشن کر سکے تا کہ اس مطلق حقیقت کا ادراک کر سکے کہ اس کا اصلی سفر عدمیت Nothingness کی جانب ہے۔لیکن یہ شعوری آ گہی اتنی آسانی سے حاصل نہیں ہوتی بلکہ فرد کو اس کے لیے کرب کے آتش داں میں تپنا اور تڑپنا پڑتا ہے۔یہ باتیں متوصفانہ معلوم ہوتی ہونگی لیکن ایسا ہرگز نہیں ہے بلکہ یہ نئے شاعر کی عصری حسیت کا تقاضا تھا کہ وہ اپنی ذات کی طرف لوٹ آئے تا کہ اپنی انفرادیت کا شعور حاصل کر سکے۔نیا شاعر جس ہنگامی صورت حال سے جوجھ رہا تھا اس نے نہ صرف اسے دوسروں سے جدا کر دیا تھا بلکہ روح اور جسم میں بھی اتنے فاصلے بڑھائے تھے کہ اس کی روح بودلئیر کی روح کی طرح دنیا سے دوری اور کربنا کی سے نجات کی خواستگار تھی۔

آخر کار میری روح پھٹ پڑی، اپنی پوری فراست کے ساتھ چیخ اٹھی" کہیں بھی، کہیں بھی، جتنا ممکن ہوا کے____ مگر اس جہاں سے دور"

(نظم: کہیں بھی مگر اس جہاں سے دور، بودلئیر)

عجیب بھیڑ یہاں جمع ہے یہاں سے نکل
کہیں بھی چل مگر اس شہر بے اماں سے نکل
چلو اک جذبۂ اظہار چیخ میں توڑ ھلا

کسی طرح اسے آخر ادا بھی ہونا تھا

ذات کی طرف بانی کا سفر جدیدیت کی اس مرکزی حسیت کا بھی ضامن ہے جو اس عہد کے تنہا انسان کے ادراک واحساس کا اظہار ہے۔

اس طرح خالی پڑا بیٹھا ہوں اپنی ذات میں
کوئی جھونکا آئے گا جانے کدھر لے جائے گا
ابھی کہاں معلوم تم کو ویرانے کیا ہوتے ہیں
میں خود ایک کھنڈر ہوں جس میں وہ آنگن آدیکھو تم

(106,107)

وجودی نقطۂ نظر سے جب فرد وجودی سطح پر شعور سے کام لیتا ہے تو اسے زندگی کی معنویت، مقصدیت اور نصب العنیت ایک دھوکا اور فریب معلوم ہوتی ہے۔ وہ مستقبل کی بے یقینی، منصوبوں کی ناکامی اور آرزوں کی نامرادی کا شعور حاصل کرتا ہے اور اپنے سارے اعمال وحرکات کے پس پردہ بے قدری و بے قیمتی اور لغویت و مہملیت کو کارفرما دیکھتا ہے۔ دراصل اسی بے معنویت اور لغویت سے شعور کی تشکیل بھی ہوتی ہے جس میں نفی (انحراف) کا احساس موجزن ہوتا ہے۔ انسانی وجود انھیں اجزا کا مرکب ہے اور یہی اس کے حقیقی وجود Authentic Being کا بین ثبوت ہے کہ وہ ہمیشہ خود کو مہمل اور لغو حالات میں گھرا ہوا پاتا ہے۔ لیکن اس کا وجود خارج سے ہم آہنگ ہونے کے باوجود اپنے آپ کو خارج سے ممیّز کرنا ضروری سمجھتا ہے۔ وہ ممکنات کا سامنا کرتا ہے اور خود شناسی وخود احتسابی کے مراحل سے گزر کر اس حقیقت کا ادراک کرتا ہے کہ وہ "یہ"(It) نہیں بلکہ "میں"(I) ہے۔ یوں اس پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ کسی جماعت کا حصہ نہیں بلکہ اس کا اپنا ایک الگ وجود ہے جسے وہ "میں" کہہ کر پکارتا ہے۔ ایسے میں اس کی موضوعیت Subjectivity اسے کیف آگیں سرشاری بخشتی ہے اور اس میں تیقین کا جذبہ اور جوش عمل ابھارتی ہے۔ موضوعیت کو کرکیگارڈ اسی لیے صداقت سے تعبیر کرتا ہے۔ وہ جب کہتا ہے TRUTH"THEIS"SUBJECTIVITY تو اس کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ سچائی صرف موضوعیت (داخلیت) ہے اور اس میں معروضیت (خارجیت) کا کوءعنصر نہیں ہوتا بلکہ اس کا مطلب یہ ہے کہ سچاء ذات کی گہرائیوں میں پوشیدہ ہے اور وجود کا حقیقی اظہار Openess ہی سچاء اور

آزادی ہے اور اگر "اظہار" حقیقی اور ذات سے وابستہ نہیں تو جھوٹ ہے۔ بقول کر کیگارڈ"۔۔۔جذبہ موضوعیت کا انتہائی اظہار ہے" اور بانی نے اس انتہائی اظہار کو پا لیا تھا۔

چلو اک جذبۂ اظہار چیخ میں تو ڈھلا
کسی طرح اسے آخر ادا بھی ہونا تھا

بانی تخلیقیت کے اعتبار سے اپنے معاصرین سے کافی مختلف ہیں۔ان کا اسلوب تمثالی ہے مگر یہ تماثل عام محاورے سے ماخوز ہیں بلکہ ان کا شعری اظہار اسلوبیاتی سطح پر اپنے نئے پن کے باوجود فراق کی شعری روایت سے ملتا جلتا سریع الفہم، لچک دار، وسیع اور تجرباتی ہے۔ بانی نے جن نئی علامتوں کا استعمال کیا ہے اس میں کچھ علامتیں ایسی بھی ہیں جن کی علامتی حیثیت یا تو تکرار کے سبب معدوم ہو چکی تھی یا پھر انھیں مرادی معنی کے ناموافق سمجھ کر نظر انداز کیا گیا، لیکن بانی نے انھیں اپنی تخلیقی جوہر سے ایسے تراشا کہ ان سے نئے معانی اور مطالب مراد لیے۔ جیسے " کھنڈر"،"افق" راستہ" ہوا، تاریکی، جنگل، گھر، بستی، آسماں، افق وغیرہ۔لیکن " کھنڈر"اور"افق"بانی کی شاعری میں مستعمل ان کے ذاتی علامتی اظہار کی مابہ الامتیاز علامتیں ہیں۔ گو کہ کھنڈر فراق کی روایت سے مستعار ہے تاہم فراق کے بجائے بانی نے اس لفظ کو ذات سے وابستہ کر کے اس کے علامتی مفہوم کو زیادہ وسیع اور تجرباتی بنا کر اس کی علامتی توسیع کی ہے۔

اسی کھنڈر میں کہیں کچھ دیے ہیں ٹوٹے ہوئے
انھیں سے کام چلاؤ بڑی اداس ہے رات

(فراق)

ابھی کہاں معلوم یہ تم کو ویرانے کیا ہوتے ہیں
میں خود ایک کھنڈر ہوں جس میں وہ آنگن آ دیکھو تم

(بانی)

مرے واسطے جانے کیا لائے گی
گئی ہے ہوا اک کھنڈر کی طرف

(بانی)

فراق کے شعر میں" کھنڈر"لاشعور کے معنوں میں استعمال ہوا ہے اس لیے کہ " کچھ دیے ہیں ٹوٹے ہوئے"

یادوں Memories کی طرف اشارہ ہے جس سے " کھنڈر " کا علامتی مفہوم واضح ہوجاتا ہے۔اس کے برعکس بانی کے یہاں " کھنڈر " ذات یا حقیقی وجود Authentic Being کی علامت ہے جب کہ آنگن اس حقیقی وجود کی خارجیت یا معروضیت یعنی " جسم " اور خارجی ماحول کی علامت ہے جو وجود بذات خود Being In It Self کا عکس پیش کرتی ہے۔اظہار کی سطح پر بانی کے لہجے میں فراق کی شبیہہ ضرور دکھائی پڑتی ہے لیکن ان کے تجربے ان کے ذاتی ہیں اور لسانی برتاو سے لیکر الفاظ کی تنظیم سے تشکیل پانے والی پیکریت کا جو عمل ہے وہی دراصل بانی کا انفراد ہے جو انھیں دوسرے سے ممیّز کرتا ہے۔

بانی کے انحراف کے جمالیاتی پس منظر سے یہ حقیقت آشکار ہوتی ہے کہ وہ اپنے بعض ہم عصر شعرا کی طرح روایت سے انحراف کو تنسیخ کے درجے تک لے جانے کے حق میں نہیں تھے نہ ہی وہ روایتی شعری ڈھانچے کو توڑ کر کوئی کسی نئ لسانی تشکیل کے خواہاں تھے بلکہ انحراف سے ان کی مراد ذاتی تخلیقی تجربوں سے غزل کی فکری بنیادوں میں وسعت پیدا کرنا اور جمالیاتی سطح پر اس کے تمثالی نظام کو نیا مگر سریع الفہم بنانا تھا۔بقول بانی:

تو اپنے غم ذات کو کیسے ہی بیاں کر
اوروں کی تراشیدہ عبارت نہ چلے گی
میرے حروف کے آئینے میں نہ دیکھ مجھے
میں اپنی بات کا مفہوم دوسرا چاہوں

(108,109)

اوروں کی تراشیدہ عبارت "، " حرفوں کے آئینے میں نہ دیکھنا " اور " مفہوم دوسرا چاہنا " جیسے اشاروں سے بانی کے انحراف کا پورا واقعہ کھل کر واضح ہوجاتا ہے۔وہ تخلیقی تجربے کی اصلیت یعنی جذبہ کو ضروری سمجھتے ہیں نہ کہ اکتساب کو کہ فلسفے کو پڑھ کر موضوعیت کا ادراک ہوسکتا ہے نہ اظہار ___ پھر " حروف کے آئینے میں نہ دیکھ مجھے " اور " مفہوم دوسرا چاہتا ہوں " والی بات ان جدید شعرا پر ایک طنز ہے جو لفظوں کو من چاہے معنی دے کر شعر میں پیچیدگی پیدا کرنے کو نئی لسانی تشکیل سے تعبیر کرتے تھے نیز قاری کو محض الفاظ کی بنیاد پر شعر سے کوئی بھی معنی یا مفہوم اخذ کرنے کی اتھارٹی بھی دیتے تھے۔جب کہ بانی شعر کی مکمل ساخت کو سمجھ کر قاری سے شاعر کے تخلیقی تجربہ تک پہنچنے کے متمنی ہیں۔

بانی کی غزل کا سارا تانا بانا جدید حسیت کا تیار کردہ ہے۔گویا بانی اپنے عہد کے نبض شناس تھے۔ان کی شاعری

میں جدید عہد کے انسان پر میکانکی زندگی سے پیدا ہونے والی بیزاری، لایعنیت ،لغویت ، لاتعلقی اور اجنبیت کے خوفناک ساؤں کی دہشت زدگی کا احساس وادراک ملتا ہے۔ یہی خوفناک سائے جدید عہد کے انساں کے روحانی خالی پن کا سبب بھی تھے۔ پھر اس عہد کا سب سے بڑا المیہ یہ تھا کہ فرد بھیڑ کے درمیان ہو کر بھی خود کو اکیلا اور تنہا محسوس کرتا تھا، جسم اور روح کے فاصلے اس قدر بڑھ چکے تھے کہ فرد کی حیثیت غیر The Other کی ہو کر رہ گ ٔتھی، زندگی اس کے لیے لایعنی، ماضی مہمل اور مستقبل مبہم ہوتا جارہا تھا، قدروں کی شکست وریخت، بے یقینی، ناامیدی، بے گھری اور عدم تشخص کے احساسات گہرے ہوتے جارہےتھے۔ وجودی بنیادوں پر دیکھا جائے تو داخلی اور معنوی حیثیت سے جدید شاعری انھیں موضوعات سے عبارت ہے۔ بقول شمس الرحمٰن فاروقی:

> "داخلی اور معنوی حیثیت سے میں اس شاعری کو "جدید" سمجھتا ہوں جو ہمارے دور کے احساس جرم، خوف تنہائی، کیفیت انتشار اور اس ذہنی بے چینی کا کسی نہ کسی نہج سے اظہار کرتی ہے جو جدید صنعتی اور مشینی اور میکانکی تہذیب کی لائی ہوئی مادی خوش حالی، ذہنی کھوکھلے پن، روحانی دیوالیہ پن اور احساس بیچارگی کا عطیہ ہے۔ جدید ادب گرتی ہوئی چھتوں، لڑکھڑاتے ہوئے سہاروں اور لاتعداد بھول بھلیوں کے خوف ناک احساس گم کردہ راہی سے عبارت ہے"(110)

بانی کی شاعری جدید عہد کی اسی مرکزی حسیت کا احاطہ کرتی ہے۔ چوں کہ انھیں اپنے عہد کی صنعتی، مشینی اور میکانکی تہذیب کی لاءہوءخرابیوں کا ادراک ہو چکا تھا جو زندگی کی لایعنیت اور لغویت کا سبب تھیں اس لیے جس اجنبیت اور اکیلے پن کے وہ اسیر رہے اس نے ان میں نہ صرف زمانیت کی جبریت کا احساس پیدا کیا بلکہ ن ٔحقیقتوں کے احساس وادراک کے آئینے میں انکشاف ذات پر بھی اکسایا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے شعری اظہار میں ذاتی تجربے کی آنچ کو بڑی شدت کے ساتھ محسوس کیا جا سکتا ہے۔

(۵) ظفر اقبال کی نئ شعری لسانیات کا وجودی عکس:

۱۹۶۰ء کے بعد کی اردو شاعری ماقبل شعری روایات سے صرف موضوعاتی اعتبار سے ہی مختلف نہیں تھی بلکہ اس شاعری میں ہونے والے نئے لسانی تجربوں نے کافی کم وقت میں ہی اردو ادب کا ایک نیا شعری پیراڈائیم تشکیل

دیا۔لیکن غور طلب بات یہ ہے کہ اس نئے پیراڈائم کی تشکیل میں حصہ لینے والے شعرا کا رویہ ان کے انفرادی جمالیاتی شعور کے سبب ایک دوسرے سے کافی مختلف تھا۔جب کہ سوائے کلاسیکی شعری روایت کے اردو شاعری میں اس قسم کا تشکیلی اپروچ اور کہیں نہیں ملتا۔حالی اور آزاد کے یہاں دیکھ لیجیے دونوں کے شعری اظہار میں مماثلتیں اتنی ہیں کہ بعض اوقات فرق کرنا دشوار بن جاتا ہے اس کے علاوہ ترقی پسند شاعری تو سامنے کی مثال ہے جو اپنی یک رنگی اور سپاٹ پن کے سبب کافی بدنام ہے۔لیکن یہ سب دراصل نظریاتی وابستگی کا نتیجہ ہوتا ہے کہ شاعری میں تنوع کے بجائے یک رخی پیدا ہوجاتی ہےجس کی سب سے بڑی مثال مقصدیت کو ہی شاعری کی کل جمالیات سمجھنے والے ہمارے ان ترقی پسند شعرا کی ہے جو دراصل سوشلسٹ نظریہ کے پروردہ تھےاس لیے بہت جلدان کی شاعری نظریاتی وابستگی کے سبب ایک مطلق بیانیہ کی شکل میں ظاہر ہوء جسے بعد میں نعرہ بازی یا احتجاجی شاعری سے تعبیر کیا گیا۔جب کہ اس کے برعکس جدیدیت یا نئ خلیقیت اپنی فلسفیانہ اساس کے باوجود کسی مطلق نظریہ یا فلسفہ کی کبھی اسیر نہیں رہی بلکہ ادب پر تھوپے جانے والے مطلق سیاسی وسماجی نظریوں سے فن اور فنکار کی آزادی ہی دراصل اس نئ تخلیقیت کا مابہ الامتیاز رہا۔پھر اس آزادانہ تخلیقی روش سے اردو ادب کو ایک فائدہ یہ بھی ہوا کہ کءطرح کے تخلیقی تجربے کئے گئے جن سے اردو ادب کی نءشعریات یا نیا پیراڈائم مرتب ہوا،لیکن ان تمام تجربوں میں نئ لسانی تشکیلات کا تجربہ وہ واحد تجربہ ہے جو سب سے زیادہ ہنگامہ خیز ثابت ہوا۔ظفر اقبال اسی لسانی تجربہ کے حوالے سے اردو میں جدیدیت کے آئڈیل شاعر مانے جاتے ہیں۔اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر نئ لسانی تشکیلات کی ضرورت کیونکر پیش آئی؟اور کیا نئ تشکیل بجائے خود کوئی اصول سازی کا عمل تھا؟اس کے لیے سب سے پہلے ہمیں شاعری میں لسانی عمل کی کارفرمائی اور اس کی اہمیت کو سمجھنا ہوگا پھر اسی تناظر میں اردو کی شعری روایت اور نئ تخلیقیت کا موازنہ کرنا ہوگا تا کہ نئ لسانی تشکیلات کی ضرورت اور اہمیت کا کوء خاطر خواہ اندازہ ہو سکے۔

ظاہر ہے کسی بھی ادبی تخلیق کی تفہیم کا راستہ ہیت سے ہوکر ہی مواد تک جا پہنچتا ہے یعنی معنی کی ترسیل کے لیے زبان کے تخلیقی اشاروں کو سمجھنا بنیادی شرط ہے ورنہ اگر قاری فن پارے میں مستعمل زبان کے تخلیقی یعنی تشبیہاتی، استعاراتی یا علامتی استعمال کو ہی سمجھنے سے قاصر رہے گا تو ممکن ہے کہ وہ فن پارے کو مسخ Distort کر کے کوئی غلط تعبیر نکال لے۔یہ نئ سوچ دراصل روسی ہیتی تنقید اور نئ امریکی تنقید کی پیداوار تھی۔نئ تنقید کے علمبردار آئی اے رچرڈز نے شاعری کی زبان کو معروضی تلازمہ Objective Correlative کے تناظر میں ہی دیکھنے کی کوشش کی ہے۔وہ جب یہ کہتا ہے کہ "چوں کہ الفاظ کسی غیر موجود معروض کا حوالہ بنتے ہیں اس لیے الفاظ ان کے لیے علامت کی حیثیت

اختیار کر لیتے ہیں" (111) تو ہمارا دھیان فوراً ایلیٹ کے معروضی تلازمہ ہی کی طرف جاتا ہے۔ظاہر ہے جدیدیت نے شاعر کو نظریاتی وابستگی سے دور رہنے کی صلاح اس لیے دی تاکہ ہر اس قسم کے لسانی جبر سے بچا جا سکے جس سے شاعری کی جمالیات یا خالص پن کو خطرہ ہو۔نئی لسانی تشکیلات کا مرکزی مفروضہ بھی یہی تھا کہ زبان کے آزادانہ استعمال کو بحال کیا جائے جو روایتی شاعری بالخصوص ترقی پسندوں کی نظریاتی وابستگی کے سبب چند اصولوں کی اسیر ہو کر گئی تھی اور یہی وجہ تھی کہ نئی لسانی تشکیل نے مطلق اصولوں کے رد میں ہی فن پارے کی ہیت اور لسانی ساخت کی اہمیت کو اجاگر کیا۔نئی اور ہیتی تنقید کے سر برآوردہ نقادوں کا دعوی تھا کہ فن پارے میں معنی کی ہر صورت اس کی لسانی ساخت یا زبان کے استعمال میں مضمر ہوتی ہے لہٰذا مواد Content کی اہمیت ثانوی ہوگی بنیادی نہیں۔بہرکیف! مذکورہ دونوں اسکولوں کی تنقیدی مبادیات کو سمجھنے میں آسکر وائلڈ کے اس قول سے کافی مدد لی جا سکتی ہے کہ "ہیت ایک اسطور ہے اور یہ اسطور ہی زندگی کے سربستہ راز کی حیثیت رکھتا ہے۔اگر کوء ہیت پرستی سے اپنی بات شروع کرے تو پھر فن کے اندر کوئی ایسا راز باقی نہ رہ جائے گا جو اس پر منکشف نہ ہو جائے"(112)

دیکھا جائے تو اردو میں جدیدیت کا سارا ہیولہ انہی ہیتی مبادیات پر تیار کیا گیا اور ادب بالخصوص شاعری میں مواد یعنی تہذیبی، تاریخی اور سماجی حوالوں کے بجائے ہیت یعنی ابہام، پیراڈوکس، استعارہ، علامت اور تناؤ کی کیفیت کو بنیادی اہمیت دی گئی۔سارتر بھی اپنی معرکہ آرا تصنیف "ادب کیا ہے" What is Litreature میں شعری زبان کے استعمال کو ہی اس صنف کا بنیادی وصف قرار دیتا ہے۔

> "زبان شاعر کے لیے ساری کائنات کا آئینہ ہے۔جب شاعر کوئی لفظ استعمال کرتا ہے تو اس لفظ کی اندرونی ساخت ہے۔جب شاعر کوئی لفظ استعمال کرتا ہے تو اس لفظ کی اندرونی ساخت میں کوئی اہم تبدیلی واقع ہوجاتی ہے۔اس کی صوتی کیفیت، اس کی رفتار، اس کی تذکیر و تانیث، اس کا صوری پہلو، یہ سب چیزیں مل کر گویا ایک جیتے جاگتے چہرے کی شکل اختیار کر لیتی ہیں جو معنی کے بیان کی بجائے اس کا مرقع آنکھوں کے سامنے لے آتا ہے"(113)

نئی لسانی تشکیل کیا بلکہ جدیدیت کی مرکزی حسیت کے تمام تر نمائندہ غزل گو شعرا کے یہاں معنی کی براہ راست ترسیل کے بجائے علامت نگاری یا امیجری پر زور اسی وجہ سے ملتا ہے کہ الفاظ کسی مخصوص خیال یا فکر کے نمائندہ ہو کر متعینہ معنی کے اسیر نہ ہوں بلکہ خود مختار ہوں یعنی وہ کسی ش ء کے نمائندہ ہونے کے بجائے خود ش ء (امیج، استعارہ یا علامت) بننے کے اہل ہوں اور انھیں شیئیت کا یہ درجہ عطا کرنا تخلیق کار کی تخلیقیت پر منحصر ہوتا ہے۔جدید شاعری میں تجریدیت

Abstraction اسی لسانی سوچ کی پیداوار ہے۔نئی لسانی تشکیلات کا یہ ایک شعوری عمل تھا جسے افتخار جالب، جیلانی کامران اور انیس نا گی جیسے نئے نقادوں نے پاکستان میں ایک ادبی تحریک کی صورت میں پیش کیا۔افتخار جالب اپنے معرکہ آرا مضمون "لسانی تشکیلات" میں اس نئ تحریک کے موقف کو یوں ظاہر کرتے ہیں:

"لسانی تشکیلات میں الفاظ اشیاء کا درجہ اختیار کرتے ہیں۔شئیت اختیار کرتے ہی الفاظ عمومی کنسپشن کی بجائے تخصیصی معنویت کو پیدا کرتے ہیں۔تخصیصی معنویت کا وجود پراسس،استخراج،شاعرانہ استدلال کی کڑیوں سے منسلک ہے۔۔۔جب الفاظ کی شئیت کے حوالے سے زبان کو جسمیت میسر آتی ہے تو وہ کہ کبھی جزو تھا،کل ہو جاتا ہے: زبان از خود استعارہ بن جاتی ہے۔زبان کی اس وسعت کو شعور اور کام میں لانا،لسانی تشکیلات کا سرچشمہ ہے"(114)

''شعر و ادب پر کب تک گرامر والے حکمران رہیں گے۔ان سے نجات حاصل کرنا ہی چاہیے۔وہ زبان جو ادبی وراثت میں مختلف ادوار کی ٹھوکروں،ترقیوں، پابندیوں اور زیبائش وآرائش سے مختلف طبائع کی ہنگامہ پروری،کورذوقی یا خوش ذوقی سے،تخریب،تعمیر،محنت،دسترس،نارسائی،کم فہمی اور ہیچ مدانی سے اور سننے والوں کی اجتماعی تلازماتی کیفیتوں، گردوپیش، رنگارنگیوں، طوائف الملوکیوں، پریشانیوں اور مختلف مقامی اور غیر ملکی وسیلوں،امنگوں، سانچوں،حکائتوں،داستانوں اور ضرب المثلوں سے ہم تک پہنچی ہے اسے بعینہ برقرار نہیں رکھا جاسکتا۔۔۔لسانی طور پر جذب شدہ تمام مواد جب نئے سرے سے منظّم ہوگا اور آج کی معنویت قبول کرے گا تو نئی راہیں کھلیں گی۔نئی آواز اور پرانی سرگوشیوں کے ربط باہم سے جذبات کی لسانی حدود ایک نئی وسعت سے ہمکنار ہوں گی"(115)

اتنی لمبی تمہید کا مقصد ظفر کی شعری لسانیات کو نئے تجربہ کے طور پر پیش کرنا تو ہے ہی مگر ساتھ ہی نئی تخلیقیت یا جدیدیت کی شعری جمالیات کا ایک مجموعی خاکہ تیار کرنا بھی مقصود ہے1980____ تک کی ظفر اقبال کی شاعری ایک طرح کا لسانی مرقع ہے کہ اس میں الفاظ کے انتخاب سے لے کر ترتیب و تنظیم تک کا سارا عمل کسی مصور کی طرح صورت گری کے فن سے متعلق ہے اس فرق کے ساتھ کہ وہ بجائے رنگوں کے لفظوں سے کھیلتے ہیں اور اور ان کی ترتیب و تنظیم میں وہ جس لسانی یا جمالیاتی شعور سے کام لیتے ہیں وہ ان لفظوں کی حرکیت یا انفعالیت کو زائل نہیں ہونے دیتا بلکہ ان کی

شئیت کو برقرار رکھتے ہوئے کوئی ایسی امیج پیدا کرتا ہے جو ہر قاری کے ذہن میں اس کے اپنی ادراکی عمل کے تحت مختلف یا مماثل انداز میں ابھرتی ہے۔مختلف یا مماثل کی بحث داخلی تجربہ سے متعلق ہے، دراصل لسانی پیکریت یا امیج سازی کا عمل شاعر کے ذاتی تجربہ کی پیداوار ہوتا ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ شعر بذات خود کوء داخلی تجربہ نہیں ہوتا بلکہ اس کا اظہار ہوتا ہے اور اظہار چاہے جذبہ کا ہو یا کیفیت کا وہ کبھی مکمل عکاس نہیں ہوسکتا۔لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شعر میں مضمر ہر معنی شاعر کے ذاتی تجربہ کا نمائندہ ہوتا ہے کیوں کہ داخلی تجربہ/حقیقت The Real کو اپنی کلیت اور اصلیت کے ساتھ ظاہر کرنا ناممکن ہوتا ہے ہاں البتہ شعری زبان کا یہ جوہر ہے کہ وہ داخلی حقیقت کی بعینیہ صورتیں خلق کرتی ہے۔ظفر کی شعری لسانیات اس حوالے سے کافی اہم ہے کہ اس میں ان کے ذاتی تجربہ یعنی داخلی کیفیات کو امیجوں یا پیکروں کے ذریعے محسوس کیا جاسکتا ہے۔مثلاً:

شاخ ہلی تو ڈر گیا دھوپ کھلی تو مرگیا
کاش کبھی تو جیتے جی صبح کا سامنا کروں
لگی تھی آگ بہت دور میرے منظر سے
سو بجھ چکی مگر اب تک دھواں دھواں ہوں میں
اس ریت کا ہر ذرہ اڑا لے گئی آندھی
آتا تھا نظر دشت کا انجام سفر میں
ابر خزاں ہے چھاوں چھتر میرے آر پار
نشّہ مرے وجود میں ہے نوک خار کا

(16,17,18,119)

ان اشعار کا تجزیہ کرنے پر "شاخ کا ہلنا" اور "دھوپ کا کھلنا" بظاہر دو عام سے بصری پیکر معلوم ہوتے ہیں لیکن "ڈرنے" یا "مرنے" کی کیفیت دونوں کو ایک نیا علامتی اظہار عطا کرتی ہے جو دراصل شاعر کی وجودی دہشت Existential Dread کا اظہار ہے۔وجودی نقطۂ نگاہ سے دیکھیں تو انسان کو ہر حال میں جینے کے لیے ماحول Situation اور عدم Nothingness کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ماحول "عصریت" جب کہ عدم "مستقبل" ہے جن کے بیچ پھنسے ہوئے انسان کو اپنی آزادی یعنی انفرادی تشخص کو قائم رکھنے کا چیلینج ہمیشہ درپیش رہتا ہے یعنی مستقبل کی

سفا کیت اور غیر متوقیت کوتسلیم کر کے موت کو اپنی ذات کا مطلق سچ مان کر آگے بڑھنا ہی انسانی زندگی کا بنیادی مسئلہ ہے۔ہائڈیگر انسانی زندگی کی اس صورت حال کو Being-In-The- World سے تعبیر کرتا ہے۔اس کے نزدیک "دنیا میں رہنا ہی دراصل انسانی وجود کی وہ بنیادی حالت ہے جس کا سامنا کرنے سے انسان کو دہشت یا تشویش لاحق ہوتی ہے"(120) مذکورہ شعر میں شاخ ہلنے سے شاعر کا ڈرنا اور دھوپ کے کھلنے سے مرنا دراصل اسی کیفیت کا اظہار ہے جب کہ صبح کا سامنا کرنے کی خواہش دہشتزدگی کی اس کیفیت سے نکل کر حقیقی وجود Authentic Being کو پانے کی جستجو ہے۔دوسرے شعر میں بھی "منظر سے دور آگ لگنا" اور "وجود کا دھواں دھواں ہونا" دو بصری پیکر ہیں لیکن "آگ" کا مرکزی علامت کے طور پر ابھرنے سے شعر کی نئی معنیاتی تشکیل ہوتی ہے اور شعر اپنی سطحی ساخت Surface structure سے زیادہ زیریں ساخت Deep Structure میں معنی خیز بن جاتا ہے۔یہاں "آگ کو اگر" سیاسی رساکشی سے پیدا شدہ صورت حال کا علامتی اظہار سمجھا جائے تو شعر کی قرین قیاس تفہیم کا ایک راستہ یہ بھی کھلتا ہے کہ "منظر" (بہ معنی حدِ نگاہ) ماضی میں تقسیم کی واردات کا اشاریہ بن جاتا ہے اور اسی پس منظر میں "ابھی تک دھواں دھواں" ہونے کے معنی بھی Menifest Content کی صورت میں آشکار ہوتے ہیں یعنی یہ کہا جاسکتا ہے کہ شاعر وجودی سطح پر ابھی تک تقسیم کے سانحہ کی لرزہ خیزی اور اثر انگیزی کو محسوس کرتا ہے یا یہ کہ وہ تاریخی واقعہ اس کے تشخص کا حصہ بن چکا ہے۔اب تیسرے شعر کی طرف بڑھیے تو "آندھی کا ریت کے ہر زرے کو آڑا لے جانا" اگر چہ بجائے خود ایک بصری پیکر یا امیج ہے لیکن شعر کے دوسرے مصرع سے اس پیکر کی معنوی ساخت میں غیر معمولی تبدیلی رونما ہوتی ہے اور شعر کے کئی معنی نکل کر سامنے آتے ہیں۔وجودی نقطۂ نگاہ سے دیکھیں تو "ریت" کے ساتھ "اِس" کا سابقہ ریت کو شاعر کی ذات کی علامت بنا دیتا ہے اور ریت اپنی کم مائیگی اور بےثباتی کے باعث ذات کا استعارہ بھی ہے، پھر اس طرح "آندھی" "خود بخود" "موت" کی علامت بن جاتی ہے جب کہ "دشت" "زندگی اور" "سفر" انسان کی تگ ودو کا علامتی اظہار بن جاتے ہیں۔اس طرح شعر کی لسانی تشکیل کا یہ وجودی عکس اپنی مکمل ہیت کے ساتھ سامنے آتا ہے کہ انسان اپنی خواہشات Desire کی تکمیل میں ساری عمر سرگرداں رہتا ہے اس امید اور گمان کے ساتھ کہ آنے والا لمحہ اس کے لیے کامیابی اور شادمانی کا ہوگا لیکن اسی گمان میں رہتے ہوئے اس کی عمر نکل جاتی ہے یہاں تک کہ موت آندھی بن کر اس کے وجود کے زرے زرے پر حملہ آور ہوتی ہے اور وہ موت کو ناتکمیلیت کا ذمہ دار ٹھہرانے لگتا ہے_____ جیسا کہ ابتداء میں کہا جاچکا ہے کہ ظفر روایتی شعری لسانیات سے ہٹ کر نئی شعری لسانیات کی تشکیل میں شعوری طور پر سرگرمِ عمل رہے لہٰذا ان کی شاعری میں تراکیب کی الٹ پھیر کا قصہ اسی نئی تشکیل کا حصہ ہے جس کی عمدہ

مثال آخری شعر ہے۔اردو کی شعری روایت میں ابھی تک "چھتر چھایا" ہی مستعمل ترکیب تھی مگر ظفر نے اس کا بالکل الٹ برتا ہے، گو کہ اس لسانی توڑ پھوڑ سے معنی کی نئی جہتیں ضرور کھلیں اور تخلیق کار کو روایتی شعریات کی متعینہ صورتوں سے نئی صورتیں اخذ کرنے کی تخلیقی آزادی بھی حاصل ہوئی تاہم اس سے جو نئی شعری جمالیات وضع پائی اسے ابھی تک قاری کے مزاج سے موافقت پیدا کرنے میں دشواری کا سامنا ہے۔ بہر کیف! مذکورہ شعر انسان کی وجودی جھنجھلاہٹ یعنی Existential Anxiety کو ظاہر کرتا جہاں "ابر خزاں" کو "نوک خار" سے متصف کرنے سے مقصود دراصل اندر کی جھنجھلاہٹ کا معروضی عکس پیش کرنا ہے۔ظاہر ہے انسان کرب کی داخلی کیفیت کو سامنے پڑی ہر چیز پر ظاہر کرنا چاہتا ہے اس لیے کہ اس میں اظہار کا جوہر ہے اور پھر اظہار کی یہ صورتیں داخلی کیفیات کی ترجمان ہوتی ہیں، لہٰذا وجود میں نوک خار کا نشہ ہونا ایک ایذا رسانی یعنی Sadism کی طرف اشارہ ہے جو ایک ایسی نفسیاتی پیچیدگی ہوتی ہے جس کے تحت انسان دوسرے انسان یا یوں کہیں کہ وجود دوسرے وجود کو تکلیف پہنچا کر نہ صرف حظ پاتا ہے بلکہ اپنی موضوعیت Subjectivity کو بھی بقول سارتر معروض Object بننے سے محفوظ رکھتا ہے۔سارتر اس کیفیت کو فقط جنسی لذت کے حصول کا ذریعہ سمجھنے والے فرائڈین نظریہ کے برعکس وجودی ڈسکورس کی علمیات میں شامل کرتا ہے اس کے نزدیک "یہ (ایذا رسانی Sadism) Anxiety سے غیر The Other کی صورت میں پیدا ہوتی ہے۔۔۔۔ایذا رسانی (Sadism) دراصل معروض بننے سے انکار اور بیک وقت دوسرے کی معرضیت Objectness / factcity پر قبضہ کرنے کا عمل ہے"(n nothingness 399B) مذکورہ شعر میں بھی کہیں نہ کہیں اسی داخلی کرب یا جھنجھلاہٹ Anxiety کا اظہار ملتا ہے۔''سفر'' ظفر اقبال کی شعری لسانیات میں ایک نمائندہ علامت کے طور پر مستعمل ہے جو نہ صرف بننے Becomming کی عملی جدوجہد کو آشکار کرتا ہے بلکہ اس میں شامل انسان کی ان تمام تر خواہشات کا بھی احساس موجود ہے جن کی ناتکمیلیت پر وہ مایوسی Despair اور کرب Anxiety کا شکار ہو جاتا ہے۔لیکن وجودی نقطۂ نگاہ سے دیکھیں تو یہی دراصل انسانی وجود کی معتبریت Authenticity کا وہ مظہر ہے جسے ہم لایعنیت سے تعبیر کرتے ہیں اور اس نقطۂ نظر سے وہی وجود معتبر یا سچا ہے جو زندگی کی اس لایعنیت سے فرار پانے کے بجائے اس کا سامنا کرتا ہے۔

آگے ہے وہی وہم کا تاریک تماشا
دیتی تھیں ہوائیں یہی پیغام سفر میں

دھندلا گیا نشان سفر بھی نگاہ میں
خود سے جدا ہوا ہوں کچھ اس طرح راہ میں
ہمارے سر میں بھی سکھ منزلوں کی خاک اڑی
ہمارے پاوں میں بھی سلسلے سفر کے رہے
نکلا ہوں نیا ہوکے سمندر کے سفر پر
پیشانی سے ہر داغ دھویا پچھلے برس کا

(121,122,123,124)

بلا شبہ نئ تخلیقیت نے بالخصوص لسانی سطح پر شاعری کو مروجہ اخلاقیات اور قواعد کی بندشوں سے نکال کر آزاد ماحول میں پہنچنے کا موقع فراہم کیا اور انسان کی وجودی نفسیات کو اس کی انفرادیت کا کُل Whole مان کر ترجیح دی جس سے فائدہ یہ ہوا کہ انسان کی موضوعیت Subjectiveness اور معروضیت Objectiveness کا تضاد اور تعلق واضح ہوا۔ یہ سب کسی مقصد یا منشور کے تحت نہیں کیا گیا بلکہ نئ تخلیقیت نے ضرورت کے پیش نظر از خود ان راہوں کا انتخاب کیا۔ ظفر اقبال کی شاعری اس نئ تخلیقی آزادی کی عمدہ مثال ہے گو کہ وہ اس حوالے سے میراجی یا راشد کے مقابل میں کہیں کھڑے نہیں ہوتے تاہم انکی شعری لسانیات کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے ــــــ یوں تو اردو شعری روایت میں جنسی موضوعات کا اچھا خاصا مواد موجود ہے لیکن جدید شاعری میں ان موضوعات کی نوعیت وجودی تحلیل نفسی کی ہے جو لذتیت یا جنسی تسکین کے عوامل کا تجزیہ کر کے جنسی خواہش کے بنیادی محرک اور مقصد کا پتا لگاتی ہے تا کہ انسان کے وجودی بحران Existential Crisis کی دریافت ہو سکے۔ واضح رہے وجودی تحلیل نفسی فرائڈ کے اس نظریہ کی قائل نہیں کہ ان علامات جن سے انسان کی جنسی خواہش کے بنیادی محرک اور مقصد کا سراغ ملتا ہے، کا کوء ایسا ضابطہ بھی ہے جو تمام انسانوں میں مشترک ہے بلکہ وجودی تحلیل نفسی "ہر علامت کے معنی کی تلاش ہر فرد کے مخصوص حالات کی روشنی میں کرنا ضروری سمجھتی ہے" (125) کیوں کہ انسان بحیثیت فرد اپنے رویہ سے ایک خاص ماحول تیار کر کے دنیا سے اپنے رشتہ کی نوعیت یا مفہوم کو واضح کرتا ہے، لہٰذا ہر انسان کے لیے خواہش یا ارادے کے عوامل کا مختلف ہونا ضروری ہے۔

موج ہوس ابھر کے وہیں رہ گ ء ظفر
دیوار دوستی تھی مرے اس کے درمیان

ہونے لگا اثر بھی اسی روز سے ظفر
جس روز سے ہوس کی ملاوٹ ہے آہ میں

(126,127)

ان اشعار میں بظاہر ایسا کوئی واضح اشارہ نہیں جس سے شاعر کے وجودی بحران کی ترجمانی ہوسکے لیکن ان اشعار کی تحلیل نفسی کے دوران ہمیں شاعر کی جنسی خواہش Sexual Desire اور مایوسی Desperation کا پتہ ضرور چلتا ہے۔ پہلے ہی شعر میں شاعر اپنی جنسی خواہش کو فقط اس لیے دباتا ہے کہ وہ اس کی موضوعیت کا دوسرے کی معروضیت سے تعلق اخلاقی ہے ورنہ وہ اس کی جنسی خواہش کا مقصد دوسرے کی معروضیت پر قابض ہونا ہے لیکن وہ درمیان میں خود سے بنائے رشتہ یا ماحول کی نوعیت (اخلاقی) کے سبب تذبذب کا شکار ہے جو اس کے وجودی کرب کا باعث ہے۔ دوسرا شعر ایذا رسانی Sadism کی تمثال ہے جو بجائے خود شاعر کے داخلی کرب کی ترجمان ہے (آہ میں ہوس کی ملاوٹ کا ہونا دراصل تکلیف سے لطف اندوز ہونے کا ہی احساس ہے)۔

ایسا نہیں ہے کہ ظفر کی شاعری کا جنسی پہلو ہر اعتبار سے مثبت یا قابل مدافعت ہے بلکہ اس میں ایک ایسی قسم کی لذتیت بھی ہے جو معنوی سطح پر شاعر کی مردانہ انا Male Ego کو ظاہر کرتی ہے۔ گوکہ یہ بھی وجودی کرب یا نفسیاتی پیچیدگی کا ہی نتیجہ ہوتا ہے تاہم داخلی کرب کی شدت کو کم کرنے کا یہ رویہ غیر ذمہ دارانہ اور غیر آزادانہ کہلائے گا، اس لیے کہ انسان کا ہر رویہ خواہ وہ جنسی ہو یا غیر جنسی اس کے شعوری انتخاب کا آئینہ دار ہوتا ہے۔

ہر طرف ٹوٹی ہوئی برف کے ٹکڑے تھے ظفر
یاد ہوگی اسے کہسار پہ یلغار مری
بتی جلا کے دیکھ سب کچھ یہیں پہ ہے
بنیان میرے نیچے ہے شلوار اس طرف

(128,129)

جدید شاعری میں ن ۔ شعری لسانیات کی تشکیل واقعی ایک انقلابی مہم تھی جس نے ادب کو اخلاقی اور مذہبی بندشوں سے نکال کر آزاد تخلیقی فضا مہیا کی۔ لیکن جدیدیت نے اسلوبیاتی اور ہیتی سطح پر جب علامتیت اور غیر مانوسیت Defamiliarization کو شاعری کے تخلیقی پن سے تعبیر کیا تو ابہام کی پیچیدہ صورتوں نے ترسیل کے مسئلہ کو جنم دیا

لیکن چوں کہ ہیئتی نقادوں نے اسے تجریدیت کا نام دے کر باضابطہ ایک ڈسکورس کی شکل دینے کے لیے معنی کی اہمیت کو ثانوی گردانا، لہٰذا شعرا کو اپنے نفسیاتی پیچ بغیر کسی سینسر شپ کے شخصی علامتوں کے ذریعے ظاہر کرنے کی آزادی ملی، نتیجتاً ان کی داخلی جھنجھلاہٹ اور Desperation کا انکشاف ہوا____ مذکورہ دونوں اشعار کو غور سے پڑھنے کے بعد ایک سنگین نوعیت کے طنز کا احساس ہوتا ہے جو نہ صرف شاعر کی مردانہ انا کو ظاہر کرتا ہے بلکہ عورت کا مذاق اڑا کر اسے ثابت کرنے کی کوشش بھی کرتا ہے جس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ شاعر مخالف جنس کو محض ایک شئی Object سمجھتا ہے۔ لیکن یہ سب ایک لسانی کھیل کے ذریعہ ہوتا ہے جہاں شاعر ہرگز کھل کر اپنے مقصد کو ظاہر نہیں ہونے دیتا بلکہ وہ علامتوں کے سہارے اپنے داخلی کرب کی شدت کو کم کرنا چاہتا ہے۔ دراصل جدید فحش نگاری Pornograpghy نے جنسی انطلاط کے چند ایسے طریقے وضع کیے ہیں جو کہ مردانہ تسلط Male dominance کو صاف طور پر ظاہر کرتے ہیں، انہی میں سے ایک عورت کے پستانوں پر منی (sperm) خارج کرنے کا عمل بھی ہے۔ گو کہ اسے Sadomasochism کے دائرے میں رکھ کر اس میں سے تسلط کے عنصر کو ختم یا Compromise کرنے کا جواز پیدا کیا جا سکتا ہے تاہم مندرجہ بالا شعر میں شاعر کا لہجہ قطعی طنز یہ ہونے کے سبب "تسلط" کا عنصر غالب آ جاتا ہے۔ شعر کے پہلے مصرع میں "برف کے ٹکڑوں" کو اگر نطفہ تصور کیا جائے تو دوسرے مصرع میں "کہسار" بہ معنی پستان اپنی مناسبت آپ پیدا کرتے ہیں، لیکن "یلغار" اور "یلغار کا یاد ہونا" جس تکرار Stress کے ساتھ استعمال ہوا ہے اس سے استہزا یعنی مذاق اڑانا بجائے خود مردانہ تسلط کی غمازی کرتا ہے۔ یہی حال دوسرے شعر کا بھی ہے، "بنیان میرے نیچے ہے شلوار اس طرف" ظاہر ہے کوئی مثبت جنسی عمل یا رویہ نہیں بلکہ تسلط ہی کا اظہار یہ ہے جو سامنے والے کو محض کوئی شئی Object سمجھنے کا نتیجہ ہے اور بس____ دراصل نئی لسانی تشکیلات کے پروردہ شعرا نے تخلیقی آزادی میں کمٹمنٹ کو سرے سے ہی نظر انداز کرنا چاہا، یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے اظہار میں اتنے آگے نکل گئے کہ انھیں دوسروں کی آزادی کے تحفظ کا خیال ہی نہ رہا۔ بہرکیف! نئی تخلیقیت کا یہ ایک سنجیدہ مسئلہ ضرور ہے۔

ظفر اقبال کی شاعری کا مجموعی خاکہ ان کی ذات کے مختلف رنگوں یعنی تجربوں سے آراستہ ہے، جنسیت تو محض ایک پہلو ہے جب کہ خود آگہی اور رشتگی کا شعور ان کے تخیل کے نمائندہ ہیں۔ لیکن ادراک ذات سے وہ کبھی اس قدر دہشت زدہ ہو جاتے تھے کہ انھیں اپنا آپ اندھیرے اور اجالے کے درمیان نظر آتا تھا، یہ متجسس کیفیت دراصل ذات کے ٹھوس پن یعنی شئیت Thingness کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے، جب انسان کو آزادانہ انتخاب کے بجائے دنیا کے مادی اور معروضی اشاروں پر زندگی گزارنے کا احساس ہوتا ہے تو اس کا وجود اسے جھنجھوڑنے لگتا ہے اور اسے وجودی جرم

Existential Guilt محسوس ہوتا ہے۔ظفر کی شاعری میں جا بجا اس احساس اور کیفیت کا اظہار ملتا ہے؛

خبر نہیں سفر خاک میں کہاں ہوں میں
کہیں اندھیرے اجالے کے درمیاں ہوں میں
ہوں اپنے آپ سے ٹکرا کے پارہ پارہ ظفر
بکھر گیا ہوں فضا میں جہاں تہاں ہوں میں

(130,131)

ظفر کی شاعری میں عصری شعور کی جھلکیاں روایت یا پرانی تہذیب کے ساتھ ان کے رشتہ کی نوعیت کو درشاتی ہیں۔"جنگل" ظفر کی محبوب علامتوں میں سے ایک ہے لیکن چوں کہ یہ عموماً "شہر" کے معنوں میں ہی استعمال ہوء ہے اس لیے یہ علامت ان کی شاعری کی اجتماعی علامتوں یا آر کی ٹائپس میں شمار ہوگی۔شہری زندگی کی سراسیمگی اور دہشت کا اندازہ انھیں بار بار پرانی قدروں کی طرف لے جاتا تھا اس لیے کہ یہاں ان کے نزدیک تشخص کے تحفظ کی ضمانت تھی۔

سب سنہرے سنہرے جنگل کی فضا میں کھو گئے
رخ نہیں کرتا کوء اجڑے ہوئے گھر کی طرف
میدان تھے جہاں وہاں جنگل ہی جنگل ہوئے
بے جسم و جاں جڑیں کسی ڈر کے ڈنٹھل ہوئے

(132,133)

ظفر کی شاعری کے غیر روایتی لسانی برتاو کا تجزیہ کرنے پر پتا چلتا ہے کہ انھوں نے فقط تخیل کی بنا پر ہی نہیں بلکہ ذاتی ادراک اور تجربے کی بنا پر بھی شعر کہے ہیں اور چوں کہ ان دونوں کا علاقہ وجود سے ہے اس لیے ان کے بیشتر اشعار کا پس منظر وجودی ہے۔

(٦) شکیب جلالی: لایعنیت کے ادراک سے تکمیل حیات تک:

جدیدیت کو "زوال پرستی" سے تعبیر کرنے کی بنیادی وجہ اس رجحان کے تحت لکھے جانے والے ادب کا غیر ترقی

پسندانہ رویہ تھا۔فن کا جدلیاتی نہج سے ہٹ کر ذات کی سیاہ اور تاریک راہوں میں گم ہو جانا ہی دراصل ترقی پسندوں کے نزدیک زوال پرستی کی علامت تھی۔ وہ اسے غیر رجائیت کا بھی نام دیتے تھے جو ان کے نزدیک اردو ادب میں بالخصوص نئی شاعری کا غالب رجحان رہا ہے۔مثلاً زوال پرستی کے سوال پر سارتر کے ساتھ ایک مکالمے کے دوران مشہور یورپی کمیونسٹ ایڈورڈ گولڈاسٹکر نے کہا تھا کہ "مرکزی توانائیوں کا صریح خاتمہ جو دھیان (مراقبہ) کے نام پر عملی زندگی کی ترویج پر منتج ہوا، ایک جمالیاتی سریع الحسیت ، جینے کی لگن کا کھوجانا اور قنوطیت ہی دراصل زوال پرستی ہے" (134)۔اسٹکر کے مذکورہ قول کو اگر غور سے پڑھا جائے تو زوال پرستی کے جن بنیادی عناصر کی طرف اس نے اشارہ کیا ہے ان سے ادب اور جمالیات کے اس سوشلسٹ نظریہ کی تائید ہوتی ہے، جسے ہمارے یہاں "اشتراکیت یا اجتماعیت" سے موسوم کیا جاتا رہا ہے۔لیکن اس کے برعکس دیکھا جائے تو جدیدیت کا فکری سانچہ جن عناصر سے ترتیب پایا ہے وہ اپنی ساخت میں جدلیاتی نہج کی "اجتماعی صورت" سے ہٹ کر تو ہیں لیکن "انفرادی صورت" سے نہیں، کیوں کہ انفرادی سطح پر جدید عہد کا انسان نہ کبھی سماج کا انکاری تھا نہ ثقافت کا اور نہ ہی ان دونوں سے اپنی وابستگی پر اسے کبھی کوءاعتراض تھا۔ ہاں البتہ اس نے خارجی عوامل سے بجائے اجتماعی کے انفرادی سطح پر نبرد آزما ہونے کو ضرور ترجیح دی، وہ بھی اس لیے کہ اسے اجتماعیت کے نرغوں میں اپنی شناخت کھو جانے کا ڈر تھا۔ پھر اس کا عہد جس وجودی بحران اور انتشار کا شکار تھا اس نے اس کے روایتی اور خارجی سہاروں کی معنویت کو اس حد تک ختم کر دیا تھا کہ عملی اور جمالیاتی سطح پر اس کی حیثیت غیر The Other کی ہو کر رہ گ ء۔یہی مغائرت Self Alienation نئے شاعر کے لیے ذات سے جڑے ان تمام مسائل کا پیش خیمہ بنی جن کا ادراک کرنے اور حل تلاشنے میں اسے جانکاہ وجودی اور نفسیاتی پیچیدگی کا سامنا رہا۔

شکیب جلالی کچھ اسی حالت میں مبتلا ہو کر تمام عمر اپنے انفرادی تشخص کی تلاش میں سرگرداں رہے۔اجتماعیت ان کی ترجیح میں کبھی شامل نہ رہنے کی وجہ رشتوں کا کھوکھلا اور جھوٹا پن تھا۔انھیں کم عمری میں ہی جن غیر ذمہ دارانہ انسانی رویوں کا تجربہ ہوا وہ علامتی آزار بن کر ان کی شعوری سطح پر ہمیشہ کے لیے مسلط ہوئے یہی وجہ ہے کہ ماضی ان کے لیے ایک عذاب بن کر رہ گیا،ایک ایسا عذاب جو ان کے لیے اجتماعی زندگی کا انجام کار ٹھہرا۔ وہ عدم تشخص کے شکار بھی اسی وجہ سے رہے کہ انھیں دنیاوی روابط وضوابط اور سماجی زندگی کی خوفزدگی کا ادراک ہو چکا تھا۔

میں وہ آدم گزیدہ ہوں جو تنہائی کے صحرا میں
خود اپنی چاپ سن کر لرزہ براندام ہو جائے
ملبوس خوش نما ہیں مگر جسم کھوکھلے

چھلکے سجے ہوں جیسے پھلوں کی دکان پر
یہ آدمی ہیں کہ سائے ہیں آدمیت کے
گزر ہوا ہے مرا کس اجاڑ بستی میں
بٹا سکے ہیں پڑوسی کسی کا درد کبھی
یہی بہت ہے کہ چہرے سے آشنا ہے کوئی

(135,136,137,138)

شکیب کی ذاتی مغائرت Self Alienation کی دوسری وجہ جدلیاتی سطح کی وہ ناکامیاں تھیں جوان کی امید وبیم اور خیالی دنیا کے برعکس حقیقی دنیا کا مظہر ثابت ہوئیں۔وجودی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو یہی لایعنیت دنیا کی اصل حقیقت ہے۔البرٹ کاموا س لایعنیت کو مثال کے ذریعے سمجھاتے ہوئے کہتا ہے کہ "میری عقل مجھے سکھاتی ہے کہ دنیا لایعنی ہے۔جب کہ میرا اندھا یقین دعویٰ کرتا ہے کہ دنیا با مقصد ہے۔میں ثبوت کا انتظار کرتا ہوں اور اس کے درست ہونے کی خواہش کرتا ہوں۔لیکن صدیوں پر محیط بناوٹی غور وفکر اور فصیح و بلیغ انسانوں کے بھروسے پر میں جانتا ہوں کہ یہ جھوٹ ہے۔اگر مجھے کچھ معلوم ہوسکا ہے تو کم از کم یہ ضرور جان سکا ہوں کہ اس خطے میں خوشی نہیں ہے۔یہ عالم گیر سچائی ہر چیز کی وضاحت کرتی ہے۔ایک معقول انسان کو مسکرانے پر مجبور کرتی ہے۔یہ اس کی جید سچائی سے انکار کرتی ہے جس کو پابہ جولاں ہونا چاہیے تھا۔یوں اس ناقابل فہم اور محدود کائنات میں انسان اپنی قسمت کے معنی فرض کرتا ہے۔عقائد انبوہ اُمڈ پڑتا ہے اور اس کو موت تک گھیرے رکھتا ہے۔اس کی واضح سمجھ بوجھ کو بحال کرنے اور اس کا مطالعہ کرنے کے بعد لایعنی احساسات دوبارہ واضح اور اٹل ہوجاتے ہیں۔"(139)۔غرض دنیا کی حقیقت لغو اور لایعنی ہے اور زندگی اسی لغویت اور لایعنیت کا تجرباتی مظہر ہے۔سچ یہی ہے کہ انسان جب خواہشات اور توقعات کے سہارے جیتا ہے تو مایوسی اس کا مقدر بن جاتی ہے جو بعض اوقات ایسی اجنبیت کا بھی باعث بن جاتی ہے کہ انسان کا ہر چیز سے جی اٹھتا ہے یہاں تک کہ اپنی زندگی سے بھی۔لیکن وجودی نقطۂ نظر کے مطابق انسان کی عافیت اسی میں ہے کہ وہ دنیا کی اس کربناک حقیقت کو تسلیم کرے اور جہد مسلسل کو اپنا شعار بنائے تاکہ وہ اپنے لیے زندہ رہنے کا کوء جواز یا معنی پیدا کر سکے۔بھلے ہی اس کا زندہ رہنا سیسی پس کی سزا کے مترادف ہو، وہ سیسی پس کی طرح اسی میں سے اپنے لیے خوشی کا احساس پیدا کرے گا۔پھر عام انسان اور سیسی پس کی سزا میں ایک اہم اور بنیادی فرق خودمختاری کا بھی تو ہے کہ سیسی پس کی سزا کا نکتۂ

انجام دیوتاؤں کے ہاتھ میں ہے جب کہ انسان اس معاملے میں خودمختار ہے وہ ذاتی فیصلے اور انتخاب سے جیسے چاہے اپنی سزا (دنیائی وجود) کو ختم کرسکتا ہے۔اس نقطۂ نظر سے دیکھیں تو شکیب کی جدلیاتی زندگی یا جہد مسلسل سے کوء انکار نہیں بلکہ وہ اپنی بیرنگ زندگی میں رنگ بھرنے کے لیے آخری فیصلہ تک خارجی دنیا کی طرف یہ جاننے کے باوجود رجوع کرتے رہے کہ یہاں ملنے والے دکھ اور مایوسی کے زخم ابھی تازہ ہیں۔

جو موتیوں کی طلب نے کبھی اداس کیا
تو ہم بھی راہ سے کنکر سمیٹ لائے بہت
اب تو خون جگر بھی ختم ہوا
میں کہاں تک خلا میں رنگ بھروں
کچھ ہوگیا ہے دھوپ سے خاکستری بدن
کچھ جم گیا ہے راہ کا مجھ پر غبار بھی
ہاتھ آیا نہیں کچھ رات کی دلدل کے سوا
ہائے کس موڑ پہ خوابوں کے پرستار گرے
تاحد خیال لالہ و گل
تاحد نظر ببول یارو

(140,141,142,143,144)

لیکن ہر بار ملنے والی مایوسی بالآخر ایسی اجنبیت پر منتج ہوتی ہے کہ شکیب جسے چاہ کر بھی خود سے الگ نہیں کر سکے انھیں دنیا سے گلہ بھی اسی وجہ سے رہا کہ وہ بار بار اس کی طرف رجوع کرتے رہے اور ہر بار مایوسی ان کا دامن پکڑتی رہی۔ پھر یہ گلہ انھیں فقط دنیا سے ہی نہیں بلکہ خود اپنی زندگی کے سماجی کردار سے بھی رہا جو عموماً خواہشات کے سہارے ہی اپنا تشخص قائم کرنا چاہتا ہے۔

تونے کیا کِیا نہ اے زندگی، دشت و در میں پھرایا مجھے

اب تو اپنے دروبام بھی جانتے ہیں پرایا مجھے

(145)

لیکن اس لایعنی جہد مسلسل کو بالآخر کسی نہ کسی صورتِ انجام کو پہنچنا ہی تھا اور کہہ سکتے ہیں کہ جدلیاتی زندگی کی ناکامیوں کے باوجود شکیب کی خودکشی کا فیصلہ خود ان کی اپنی جہد مسلسل کی تکمیلیت کا شعوری فیصلہ تھا، کیوں کہ وہ جس اجنبیت کے حصار میں بندھے تھے وہ اس سے باہر نہیں آنا چاہتے تھے اور ظاہر ہے ایسا حصار انسان کو اپنی ہی ذات میں جکڑ کے رکھتا ہے اس اطمنان کے ساتھ کہ وہ اسی میں گم اور اسی میں ضم ہونا چاہتا ہے۔ لیکن یہی وہ لمحۂ شعور بھی ہوتا ہے جب فرد اپنی ذات کا ادراک کرتا ہے اور دنیا کی حقیقت اس پر یوں آشکار ہو جاتی ہے کہ اسے اس کھوکھلی، بے رنگ دنیا میں زندگی کا ثبات لایعنی Absurd نظر آتا ہے۔

وہ لمحۂ شعور جسے جاں کنی کہیں؟
چہرے سے زندگی کے، نقابیں الٹ گیا
کشتۂ زیست سلامت ہے نہ پتوار یہاں
موج در موج ہیں سو رنگ کے منجدھار یہاں

(146,147)

شکیب کا اپنی ذات میں گم ہو جانے کا معمہ بیشتر لوگوں کے نزدیک ہو سکتا ہے کوئ نفسیاتی پیچ ہو لیکن یہ مکمل سچ ہرگز نہیں بلکہ وہ لوگ جس دورانیے کو شکیب کے پاگل پن سے موسوم کرتے ہیں اس کی اپنی ایک الگ نفسیات ہے جسے شکیب کے وجودی بحران Existential Crisis سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اس لیے کہ وہ جس تنہاء کے شکار تھے اس کا دائرہ بڑھتے بڑھتے اب ان کے مکمل وجود پر غالب آچکا تھا اور ان کی حیثیت خود اپنے آپ کے لیے غیر The Other کی ہو چکی تھی۔ وہ اس حد تک زندگی کی حقیقت سے واقف ہو چکے تھے کہ اب اس لایعنیت کے ساتھ مزید جینے کا تصور بھی ان کے لیے ایک آزار بن چکا تھا۔ وہ اس آزار سے آزاد ہونا چاہتے تھے، لیکن کیسے؟۔ دراصل یہی وہ سوال تھا جس کے شدت احساس نے انھیں ایسی ذہنی کشمکش میں الجھائے رکھا کہ وہ اپنا ذہنی توازن ہی کھو بیٹھے۔ پھر اس حادثے کی نفسیات کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنے کۓ دانشور دوستوں سے جو زندگی کو لے کر بیفکر نظر آتے

تھے، زندگی سے متعلق ان کا موقف جاننے کی کوشش کی۔ مثلاً پروفیسر غلام جیلانی اصغر اپنے مضمون "شکیب جلالی" میں لکھتے ہیں؛

> "موت سے کوئی تین ماہ قبل وہ (شکیب) میرے ہاں آیا۔ اس کے انداز میں وہی محبوبیت اور دھیما پن تھا لیکن آج شکیب کچھ الجھا الجھا سا تھا۔ ایسا محسوس ہوتا تھا کہ اس کے اندر ایک شدید جنگ ہو رہی ہے اور وہ محاز ہستی سے پسپا ہو کر میرے پاس کمک یا دادخواہی کے لیے آیا ہے: کیا آپ نے کبھی زندگی کے بارے میں سوچا ہے؟ یہ میرے لیے غیر متوقع سوال تھا، میں نے سمجھا شاید شکیب میری زندگی کے اطوار سے غیر مطمئن ہے"(148)

اس میں کوئی شک نہیں کہ زندگی کی لایعنیت کا شعور شکیب کی ذات کا ایک پیچیدہ مسئلہ بن کر ابھرا جو بالآخر ان کی موت پر منتج ہوا لیکن دیکھیں تو یہی فیصلہ (موت) دراصل ان کے مذکورہ سوال کا جواب بھی تھا جس کے لیے وہ سرگرداں تھے۔ پھر سچ یہی ہے کہ فرد کے وجودی کرب یا آزار کا کوء خارجی حل نہیں ہوتا بلکہ چوں کہ یہ اس کا اپنا ذاتی (موضوعی) مسئلہ ہوتا ہے لہٰذا اسے حل کرنے کا اختیار بھی فقط اسی کو ہوتا ہے۔ اس امر کو سمجھنے کے لیے لایعنیت کی شعریات کو سمجھنا بیحد ضروری ہے۔ یہ خیال کرنا کہ دنیا طبعاً لغو یا لایعنی ہے غلط ہے بلکہ دنیا تو خلاف عقل ہے۔ اس لیے کہ ہر انسان فطرتاً دنیا کو ذاتی نظریہ Perception کے تحت دیکھنے یا سمجھنے کی کوشش کرتا ہے جس میں اس کی اپنی محدودیت یا لامحدودیت حائل آ کر اس کی مایوسی Despair کا سبب بنتی ہے اور چوں کہ دنیا انسان کے من مطابق نہیں ہوتی لہٰذا اس کے لیے یہ لایعنی اور لغو بن جاتی ہے۔ یہیں سے دراصل انسان کے لیے تلاش معنی کی جان لیوا کشمکش کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ اس تلاش میں کبھی خارجی دنیا کے صحراوں کا سفر کرتا ہے تو کبھی ماضی کے خوفناک اندھیاروں کا، بس اسے زندگی کے لیے کوء معنی چاہیے ہوتا ہے جو روشنی بن کر اسے مستقبل کی عدمیت Nothingness میں ٹھہرنے کا حوصلہ بخشے۔ لیکن تلاش معنی کی یہ ساری جدوجہد ایک دائرے کے مانند بالآخر فرد کو اپنی ذات کی طرف لے آتی ہے کیوں کہ لایعنیت کا خالق وہ خود ہوتا ہے لہٰذا اس کی تلاش ایک دائرے کے مانند خود اپنی ذات پہ آ کے ختم ہو جاتی ہے۔ کامو کے نزدیک اس لایعنیت کا خاتمہ موت سے وابستہ ہے کیوں کہ انسان اس کا خالق خود ہے اور یہ اس کے بغیر نہیں رہ سکتی۔ مثلاً اس کے ڈرامے کا ایک کردار کہتا ہے کہ زندگی کھو بیٹھنا ایک معمولی سی چیز ہے اور جب کبھی اس کی ضرورت ہوگی، میں یہ فعل کر گزروں گا۔ لیکن اس کے باوجود زندگی کا مطلب فوت ہوتے دیکھنا یا اپنے پیدا ہونے کی وجہ نہ پانا ناقابل برداشت امور ہیں۔ کوئی آدمی بے مقصد جی نہیں سکتا"(149) بالکل اسی تناظر میں جب شکیب کی خودکشی کے اسباب کا تجزیہ کرتے

ہیں تو یہ بات بالکل واضح ہوجاتی ہے کہ وہ سارے اسباب محض ذاتی نفسیات سے ہی متعلق نہیں بلکہ وجودی نقطۂ نگاہ سے دیکھیں تو غیر The Other یعنی دوسرے انسانوں سے تعلق اور فاصلہ قائم کرنے کی نوعیت سے بھی متعلق ہیں۔سارتر فرد کی آزادی کو سزا کہنے کی بنیادی وجہ "غیر" کی موجودگی کو ہی قرار دیتا ہے۔لیکن اس کے باوجود وہ اس بات کا قائل ہے کہ "انسان وابستہ ہے غیر سے،اس کی آزادی غیر سے مستقلاً وابستہ ہے۔گویا اس کا وجود ایک کوشش پیہم ہے اور اس کی زندگی بے منزل،مایوس سفر اور غمناک ہے۔غیر کی موجودگی ایک مستقل غم ہے اور غیر کا وجود جہنم ہے(150)لیکن شکیب اس جہنم سے خوفزدہ نہیں تھے بلکہ وہ کیونکر اسے اپنے لیے تسلیم کریں؟انھیں اسی سوال کا جواب چاہیے تھا۔ہائڈیگر کے تصورمکاں Being In The World کی رو سے دیکھیں تو انسان دنیا یعنی دوسرے افراد کے درمیان رہ کر ہی زیست کے معنی اخذ کرتا ہے۔اس کے نزدیک "اشیاء اور دیگر اشخاص کے ذریعہ ہر انسان اس ہست وبود کی دنیا کو منظّم کرتا اور مطلب Meaning اخذ کرتا ہے۔کائنات اس کی مطلب برآری کا ذریعہ ہے۔لیکن انسان کا تعلق دیگر اشخاص اور اشیاء سے دراصل اس لیے بھی ضروری ہے کہ ان کے بغیر وہ اپنی ذات کے امکانی قویٰ کو بروئے کار نہیں لاسکتا۔"(151)غرض اانسان کا وجود دنیا میں دوسرے افراد کی موجودگی اور تعلق کے بغیر ناممکن ہے۔لیکن کیا ہوا گر دوسرے افراد ہی اس کی اجنبیت اور تنہاء کا سبب بنیں یا یہ کہ اس کے پاس دوسروں سے تعلق قائم کرنے کی کوء وجہ،معنی یا مطلب نہ ہو؟ دنیا میں زندہ رہنا ہی تو کافی نہیں بلکہ زندہ رہنے کے لیے کسی وجہ کا ہونا ناگزیر ہے ورنہ ممکن ہے انسان اپنی حقیقت یا موضوعیت Subjectivity کھو کر فقط معروض Object کی طرح کوء شئے بن کر رہ جائے۔شکیب کے لیے انفرادی تشخص قائم کرنے کے لیے اپنے اجتماعی تشخص کو واضح کرنا اہم تھا جو ان کے لیے ایک جان لیوا مسئلہ ثابت ہوا۔کیوں کہ ابھی تک کے خارجی تجربے ان کے لیے المنا کی کی علامت بن چکے تھے جو مستقبل کے حوالے سے اس شدید مگر منطقی تردد کا باعث بنے کہ زندگی جس کے آگے لایعنی اور لغو ٹھہری۔گو کہ شکیب نے اس احساس لایعنیت کی شدت کو کم کرنے کے لیے معنی تلاشنے کی کافی جدوجہد کی لیکن مسلسل ناکامیوں کے سبب بالآخر تلاش معنی کی یہ خوتک ان کے اندر ختم ہوگئی۔

مرجھا گیا جو دل میں اجالے کا سرخ پھول
تاروں بھرا یہ کھیت بھی بنجر لگا مجھے
آخر کو تھک کے بیٹھ گئی اک مقام پر
کچھ دور میرے ساتھ چلی رہگزار بھی

(152,153)

سرخ پھول" سے مراد امید وبیم کی کیفیات اور وہ خواہشات ہیں جن سے "دل میں اجالا" یعنی روشنی رہتی ہے۔ظاہر ہے جب انسان کے اندر امید کا چراغ ہی بجھ گیا ہو اور خواہشات کے سارے پھول مرجھا چکے ہوں تو اس کے لیے خارجی دنیا کی تمام تر رونقوں کا لایعنی اور لغو بن جانا فطری ہے۔اس لیے شکیب کو "تاروں بھرا کھیت" یعنی دنیا کی چکا چوند "بنجر" یعنی لایعنی محسوس ہوتی ہے۔لیکن تاریکی کے اس داخلی احساس کو دور کرنے کی شکیب کی جدوجہد سے کوء مفر نہیں بلکہ یہ کشمکش انھوں نے اس وقت تک جاری رکھی جب تک کہ وہ تھک گئے ،یعنی خودکشی کے اس فیصلے تک جسے ان کی داخلی وخارجی جدوجہد کا سنگ میل کہا جاسکتا ہے۔شکیب کی خودکشی ان کے جہد مسلسل کی بھی علامت ہے اس لیے کہ احساس مرگ ہی بالآخر ان کی عملی زندگی کی تکمیلیت کا باعث بنا۔

ہنس ہنس کے گلے ملے قضا سے
تکمیل حیات کر گئے ہم
مجھے گرنا ہے تو اپنے ہی قدموں پہ گروں
جس طرح سایۂ دیوار پہ دیوار گرے
فصیل جسم پہ تازہ لہو کے چھینٹے ہیں
حدود وقت سے آگے نکل گیا ہے کوئی

(154,155,156)

مستقبل یعنی عدمیت ایک دہشتناک Dreadful تصور ہے جو دکھ اور کرب کا مسکن ہے اور انسان جب اس حقیقت کا ادراک کر لیتا ہے تو اس کے لیے بقول کاموصرف یہ اقرار کرنا کہ "اس دکھ کے آگے زندگی بیکار ہے" خودکشی کی طرف راغب کرنے کے لیے کافی ہے"(157)۔شکیب جلالی اس کی بہترین مثال ہے۔اس لیے کہ ان کا اظہار کم مائگی اپنے آپ میں مستقبل کے آگے زندگی کی لایعنیت کا اقرار ہے۔

میں ساحلوں میں اتر کر شکیب کیا لیتا
ازل سے نام میرا پانیوں پہ لکھا تھا

دیکھتے کیوں ہو شکیب اتنی بلندی کی طرف
نہ اٹھایا کرو سر کو کہ یہ دستار گرے
یارو میں اس نظر کی بلندی کو کیا کروں
سایہ بھی اپنا دیکھتا ہوں آسمان پر
جزا کہیں کہ سزا اسے بال و پر والے
زمیں سکڑتی گئی، جتنا آسمان کھلا

(158,159,160,161)

مذکورہ اشعار میں حزنیہ لہجہ کے زیر و بم سے جن کیفیات کا ظہور ہوتا ہے وہ شاعر کے ذاتی تجربوں کی ماحصل نفسیات کا اظہار یہ ہیں۔شکیب کا یہ دھیما اور حزنیہ لہجہ دراصل جدلیاتی سطح کی ناکامیوں اور المناکیوں کا مایوس کن نتیجہ ہے جس میں بیزاری، ذاتی مغائرت اور کم مائیگی کا احساس نمایاں ہے۔مثلاً، "ازل سے نام میرا پانیوں پہ لکھا تھا" احساس کم مائگی اور محدودیت کا اظہار ہے جو شکیب کی عملی زندگی میں رکاوٹ بن جاتا ہے، پھر اس شعر کا جمالیاتی حسن اس کے شکوہ آمیز لہجہ میں مضمر ہے، دیکھیے تو "ازل" بجائے خود خدا کی طرف اشارہ ہے چاہے اسے مقدر سے ہی منسلک کر کے کیوں نہ سمجھا جائے . اسی طرح دوسرا شعر بھی احساس کم مائگی اور محدودیت کا مظہر ہے۔بلندی کی طرف اس لیے نہ دیکھنا کہ کہیں سر سے دستار نہ گرے، بظاہر تو احساس کمتری ہے لیکن دراصل یہ محدودیت کا وہ شعور ہے جو نہ صرف شاعر کی خواہشات اور تمناؤں کو سینسر کرتا ہے بلکہ اسے سماج میں اپنا انفرادی تشخص قائم کرنے سے بھی باز رکھتا ہے۔پھر اس شعر میں مادی حیثیت کے مطابق فرد کی عزت و تکریم کرنے پر سماج سے شکوہ بھی ہے جسے لہجہ کی مناسبت سے ہی محسوس کیا جاسکتا ہے۔تیسرا شعر گو کہ دوسرے شعر کی ہی موضوعی تکرار ہے تاہم اس میں "سایہ کا آسمان پہ دیکھنا" شاعر کی ذاتی مغائرت Self Alienation کی شدت Intensity اور نوعیت کو ظاہر کرتا ہے جسے روح اور جسم کی دوری کے مترادف بھی سمجھا جاسکتا ہے۔آخری شعر میں شاعر کو نہ صرف یہ کہ اپنی محدودیت کا ملال ہے بلکہ اپنی آزادی کو جزا یا سزا کہنے کا تجسس بھی ہے کیوں کہ ہر نء آگہی کے ساتھ اسے زندگی کے محدود تر ہونے کا احساس بھی ستاتا ہے۔اس شعر کی وجودی کیفیت اور معنویت کو سمجھنے کے لیے فرانز کافکا کی مندرجہ ذیل کہانی مثالی حیثیت رکھتی ہے بلکہ دیکھا جائے تو یہ بعض کئی معنوں میں مذکورہ شعر کا نثری اظہار بھی ہے۔

''افسوس!" چوہے نے کہا۔"دنیا روز بروز چھوٹی ہوتی جارہی ہے۔شروع شروع میں تو یہ اتنی بڑی تھی کہ مجھے خوف آتا تھا۔میں بھاگتا رہا، بھاگتا رہا،اور جب آخرکار مجھ کو دور پر دائیں بائیں دیواریں دکھاء دینے لگیں تو میں بہت خوش ہوا۔لیکن یہ لمبی دیواریں اس قدر تیزی سے تنگ ہوء ہیں کہ سرکتے سرکتے اب میں آخری کوٹھری میں آپہنچا ہوں،اور اس کوٹھری کے اس سرے پر چوہے دان لگا ہوا ہے جس میں مجھ کو داخل ہونا ہی پڑے گا۔

''تم کو صرف اپنا رخ بدل دینا ہے،"بلی نے کہا اور اسے کھا گئی''۔(162)

دیکھا جائے تو احساس محدودیت ہی عدمیت یعنی مستقبل کی دہشت انگیزی اور مہملیت کا وہ بنیادی محرک ہوتا ہے جو انسان کو موت کے قریب لا کھڑا کرتا ہے اور جس کے نتیجہ میں انسان کی عملی زندگی رفتہ رفتہ منجمد ہو کر بالآخر داخلی سطح کی ذاتی مغائرت اور خلا Emptineas کے احساس پر منتج ہوتی ہے۔شکیب کے "دل میں اجالے کے سرخ پھول کا مرجھانا" بھی دراصل اسی انجماد کے داخلی نتائج کا مظہر ہے۔کاموکی نظر میں ہوسکتا ہے شکیب کا فیصلہ غیر اخلاقی ہو لیکن اس حقیقت سے کوء مفر نہیں کہ کامو نے اپنے لیے جس لایعنیت کو دریافت کیا تھا وہی ان کی موت کا باعث بنی ورنہ لایعنی یا بےمقصد زندگی گزارنا کامو کیا ہر انسان کے لیے آسان ہوتا اور شاید کسی کی موت معمہ نہیں بن جاتی۔

ہوا نے توڑ کے پتہ زمیں پہ پھینکا ہے
کہ شب کی جھیل میں پتھر گرا دیا ہے کوئی
فصیل جسم پہ تازہ لہو کے چھینٹے ہیں
حدود وقت سے آگے نکل گیا ہے کوئی

(163,164)

حدود وقت سے آگے نکلنا" مطلب ماضی، حال اور مستقبل یعنی زمانیت Temporality کے جبر سے آزاد ہونا ہے جو کہ بقول شکیب کوئی آسان کام نہیں بلکہ یہ فیصلہ یا انتخاب اس قدر کربناک ہوتا ہے جیسے ہوا پتا توڑ کر زمین پر پھینک دے، بکھرنے،مسلنے اور کچلنے کے لیے یا شب کی جھیل میں کوئی پتھر گرا کر اس کی حالت سکون میں اچانک سے اضطراب پیدا کرے۔دیکھا جائے تو شکیب کی لایعنیت ان کی موضوعی حقیقت Subjective Truth تھی جسے انھوں نے خود دریافت کیا اور یہی دراصل وہ آگہی تھی جس میں تحلیل ہونے کے لیے انھوں نے "آخری فیصلہ" تک جسم

وروح کی دوء کو مٹانے کا کرب جھیلا۔

گوکہ شکیب کے لیے شاعری احساس لایعنیت سے مکمل نجات کا باعث نہیں بن سکی لیکن آرٹ کی یہی وہ صورت تھی جو ان کے لیے اس احساس کی شدت کو کم کرنے میں مد ثابت ہوئی، پھر اس تخلیقی کھیل میں وہ لفظوں کی تلازماتی ماہیت سے اپنی موضوعیت کو ہم آہنگ کرنے کا جو فنکارانہ شعور رکھتے تھے اس کی مثال بہت کم جدید شعرا کے یہاں ملتی ہے۔

جو دل کا زہر تھا کاغذ پہ سب بکھیر دیا
پھر اپنے آپ طبیعت مری سنبھلنے لگی

(165)

احمد ندیم قاسمی نے شکیب کی موت سے ایک قریباً ایک سال قبل ان کی غزل گوء سے متعلق "فنون"1965 کے ایک شمارے میں لکھا تھا کہ:''جب بھی کوئی مجھ سے پوچھتا ہے کہ گذشتہ دس بارہ برس کے اندر کون سا ایسا شاعر ابھرا ہے جس نے صحیح معنوں میں بھر پور غزل کہی ہو، تو بغیر کسی تکلف کے میں شکیب جلالی کا نام لیتا ہوں۔۔۔ناصر کاظمی، احمد فراز اور شہزاد احمد کے سی کامیاب غزل کہنے والے شعرا کی موجودگی میں کسی نئے شاعر کا غزل کے میدان میں اپنا ایک مقام پیدا کرلینا کچھ آسان کام نہ تھا۔مگر شکیب کی بپناہ فنی اور تخلیقی قوتوں نے چند ہی برس کے اندر اسے ان غزل گو شعرا کے برابر لا کھڑا کیا ہے بلکہ میں سمجھتا ہوں شکیب کے دم سے اردو غزل نے ایک اور سنبھالا لیا ہے''۔(166)

شکیب نے شاعری میں علامتوں کا استعمال ادراک عام Common perception کے موافق کیا ہے جس سے معنی کی محاکاتی ترسیل قاری کو فوری طور پر متاثر کرتی ہے۔وہ تجریدیت پسند شعرا کی طرح لفظوں کو خود ساختہ معنی پہنا کر جھول پیدا نہیں کرتے بلکہ ذاتی تجربے کو ظاہر کرنے کے لیے لفظوں کی معروضی صفات کو پیش نظر رکھتے ہیں۔مثلاً یہ اشعار دیکھیے؛

سوچو تو سلوٹوں سے بھری ہے تمام روح
دیکھو تو اک شکن بھی نہیں ہے لباس میں
مرجھا گیا جو دل کے اجالے کا سرخ پھول
تاروں بھرا یہ کھیت بھی بنجر لگا مجھے

(167,168)

پہلے شعر میں "لباس" جسم کی علامت ہے جو شعر کے مکمل مفہوم کو واضح کرتا ہے جب کہ دوسرے شعر میں مختلف تلازمات کا استعمال معنی کی تفہیم کے لیے شعری ذوق کا متقاضی ہے۔ گو کہ "پھول کے مرجھانے" سے "کھیت کا بنجر لگنا ذہن میں فوری امیج اور تاثر پیدا کرنے کے لیے کافی ہے تاہم شعر کی مکمل تفہیم صرف صاحب ذوق کو ہی ہو سکتی ہے جو فوراً سمجھ جائے گا کہ "سرخ پھول" خواہشات اور امنگوں کی جب کہ "تاروں بھرا کھیت" دنیا کی علامت ہے جس کے "بنجر پن" کا احساس دراصل لایعنیت Absurdity کا علامتی اظہار ہے۔

مجموعی طور پر شکیب جلالی کی شاعری جدید شعری روایت میں ایک انتخاب کی حیثیت رکھتی ہے جس میں ان کی مکمل زندگی کی وجودی کیفیت اور معنویت کا عندیہ ملتا ہے۔

(۷) عادل منصوری کے شعری اظہار میں امیجری اور لذتیت کا وجودی قصہ:

جدیدیت کے نام پر صنعتی تہذیب نے جس بے رحمی کے ساتھ انسانی زندگی سے ثقافتی اور تمدنی سہارے چھین کر اسے مشینوں کے سہارے چھوڑ دیا وہ ایک طرح سے انسانیت کی تاریخ کا سب سے بڑا مشکوک اور جان لیوا پیراڈایم شفٹ تھا۔ اس نئے پیراڈایم سے پیدا ہونے والی ہنگامہ خیز اور غیر یقین صورت حال کے اثرات بیسویں صدی کے فنون لطیفہ کے ہر شعبہ میں دیکھنے کو ملتے ہیں، بالخصوص شاعری میں ہیت اور اسالیب کی سطح پر نمایاں ہونے والے تغیرات دراصل ان ہی اثرات سے پیدا ہونے والی سائیکی کا نتیجہ تھے۔ اس ضمن میں امیجری جدید شاعری کا ایک مابہ الامتیاز پیرایۂ اظہار ہے جس کا رول اس شاعری کی شعریات کو ترتیب دینے میں تشکیلی نوعیت کا رہا ہے۔ لیکن امیجری کیسے جدید شاعری کی شعریات کا مابہ الامتیاز تخلیقی رجحان ٹھہرا؟ اس پر بات کرنے سے پہلے جدید شاعری میں امیجری کی نوعیت کو سمجھنا ضروری ہے۔ یہ بات اب بہت پرانی ہو چکی ہے کہ جدید شاعری کسی فکری یا نظریاتی رجحان کی پیداوار ہرگز نہیں تھی بلکہ یہ اس عہد کی میکانکی صورت حال سے پیدا ہونے والی سراسیمگی، تشکیکیت، غیر یقینیت، شکستگیٔ خواب اور احساس

لامحدودیت کی پیداوار تھی۔ چوں کہ یہ سبھی رجحان وجودی Existential تھے اس لیے یہ شاعری داخلی پیچیدگیوں کا مظہر کہلاتی ہے۔ واضح رہے اپنی انہی داخلی پیچیدگیوں کے سبب جدید شعری تخلیل نے کلاسیکی شعری تخیل سے استفادہ کر کے ایک امتزاجی نوعیت کے تخیل کو جنم دیا۔ جدید امیجری اسی امتزاجی تخیل کی زائیدہ ہے اس لیے یہ بیک وقت تجریدی ہے اور غیر تجریدی بھی۔ تجریدی اس لیے کہ یہ اپنی ظاہری ساخت میں غیر حقیقی معلوم ہوتی ہے اور غیر تجریدی اس لیے کہ جب لفظی اور معنوی نسبتوں کے ذریعہ تلازمات کو جوڑنے کی کوشش کی جاتی ہے تو ایک طرز کا میکانکی ربط پیدا ہو جاتا ہے جو ذہن میں کوئی ایسا منظر، کوء ایسی امیج ابھارتا ہے جو مشاہدہ یا تجربہ کے قریب تر ہوتا ہے۔ مثلاً

جلنے لگے خلا میں ہواؤں کے نقش پا
سورج کا ہاتھ شام کی گردن پہ جا پڑا
چھت پر پگھل کے جم گئی خوابوں کی چاندنی
کمرے کا درد ہانپتے سایوں کو کھا گیا

(169,170)

ان اشعار میں "خلا میں ہواؤں کے نقش کا جلنا"، "سورج کا ہاتھ شام کی گردن پر جا پڑنا"، "خوابوں کی چاندنی کا چھت پر پگھل کے جم جانا" اور " کمرے کے درد کا ہانپتے سایوں کو کھا جانا" ایسے بصری پیکر ہیں جو اپنی ظاہری ساخت میں غیر حقیقی ہونے کے سبب صرف تصور ہی کیے جاسکتے ہیں حسی تجربہ میں نہیں لائے جاسکتے۔ کیوں کہ نہ ہوا کا کوئی نقش پا ہوتا ہے، نہ سورج کا ہاتھ، نہ شام کی گردن ہوتی ہے، نہ خواب کوء ظاہری وجود رکھتا ہے اور نہ ہی درد کوء عفریت ہے جو ہانپتے سایوں کو کھا سکے۔ لیکن اس سب کے باوجود ان تمام تخیلی پیکروں کو جو قوت کسی نیوکلس کی طرح معیناتی وحدت یا وژن عطا کرتی ہے، وہ دراصل وہی تلازماتی نظام ہے جو لفظی یا معنوی نسبتوں Correlations سے تشکیل پاتا ہے مثلاً، "خلا میں جل رہے ہواؤں کے نقش پا" کی جو معنوی نسبت "سورج کے ہاتھ" اور "شام کی گردن" سے پیدا ہوتی ہے اسے سوچتے ہی قاری کے ذہن میں شفق (Dawn) یعنی غروب آفتاب کی امیج ابھر آتی ہے جو کہ ہمارے حسی تجربہ کا بھی حصہ ہو سکتی ہے۔ لیکن کے برعکس دوسرا شعر مکمل طور پر تجریدی ہے جس کی تلازماتی تنظیم بھی اتنی مبہم اور پیچیدہ ہے کہ لفظی اور معنوی تناسب کی صورتیں نکالنے کے باوجود کسی ایسی واضح امیج کا ابھرنا مسئلہ بن جاتا ہے جسے پہلے شعر سے ابھرنے والی امیج کی طرح حسی تجربہ میں لایا جا سکے۔ تاہم اس شعر کی تلازماتی تنظیم کا تجزیہ کرنے پر چند ایک قرین قیاس

معنی یا امیج ضرور اخذ ہوتے ہیں، مثلاً اگر چھت کو ننگی یا ٹوٹی ہوئی مان کر چلیں تو "چاندنی کا پگھل کے جم جانا" ایک وقت کے بعد چاند کا اس سرے سے ہٹ جانا یعنی اندھیرا چھا جانے کا اشاریہ بن سکتا ہے اسی طرح "ہانپتے سایوں" سے اگر چاند کی روشنی میں ہو چکے جنسی اختلاط کے دوران دیواروں پر ابھرنے والے سایے مراد لیے جائیں تو نہ صرف یہ کہ کمرے کا درد سمجھ میں آتا ہے بلکہ تاریکی چھاتے ہی دیوار سے سایوں کا غائب ہو جانا اس پزل کا وہ آخری پیکر معلوم ہوتا ہے جسے جوڑنے پر ایک مکمل امیج یا منظر وجود پاتا ہے۔ گو کہ یہ امیج قرین قیاس ضرور ہے لیکن اسے معنی خیز نہیں کہا جا سکتا بلکہ معنی خیزی کا اس پر جو شائبہ ہوتا ہے وہ محض ایک وہم یعنی Illusion ہے۔ پھر دقت یہ بھی ہے کہ ایسے شعر سے جس کا ہیولہ ٹھوس پیکر کے بجائے تجریدی امتزاج کا ہو کوء قرین قیاس امیج اخذ کرنا ایک ایسے تخلیقی و تنقیدی شعور کا متقاضی ہوتا ہے جو شعر میں شامل مختلف تلازموں کے پزل کو مناسبت معنوی کے ذریعہ جوڑنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ پھر یہ قطعی ممکن نہیں کہ تھوڑے سے پڑھے لکھے یا شعری ذوق کے حامل قاری میں اتنا پختہ تخلیقی اور تنقیدی شعور ہو کہ ایسے شعر سے کسی ایسی امیج کی دریافت کرے جو شاعر کے ذاتی تجربہ کی غماز ہو بلکہ دیکھا یہ گیا ہے کہ ایسے اشعار عام طور پر قاری کے لیے تجرید محض یعنی مہمل ہوتے ہیں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر اکثر جدید شعرا کے یہاں تخیل بہ نسبت روایتی شاعری کے اتنا غیر واضح اور تجریدی کیوں ہے؟ اور کیوں ان کی شاعری میں یکساں قسم کے شعری اسلوب اور موضوعات کا احساس کسی بیانیہ کی طرح معلوم ہوتا ہے؟ یہ کوئی تکنیکی سوال نہیں ہے بلکہ اس کا علاقہ اس عہد کے تخلیق کاروں کی سائیکی سے ہے، اور چوں کہ سائیکی ماحول یعنی صورت حال کی زائیدہ ہوتی ہے۔ لہٰذا یہ ضروری ہے کہ جدید عہد کی اس صورت حال کو پیش نظر رکھا جائے جس میں جدید شاعری کی بوطیقا ترتیب پائی ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر قاضی محمد اسلم کا یہ بیان غور طلب ہے؛

> "جہاں کسی قسم کا الجھاو ہو، اظہار یا ابلاغ میں دقت ہو، ذہن اپنے ماحول پر حاوی ہونے میں اور مسائل کے حل کرنے میں روک محسوس کرتا ہو، وہیں تمثال (IMAGES) پیدا ہوتے ہیں۔ جہاں ذہن اپنے ماحول پر یا اپنے مسائل پر حاوی ہونے لگتا ہے وہاں تمثالوں (IMAGES) کی جگہ الفاظ یا اصطلاحات لینا شروع کر دیتے ہیں۔ جہاں اور جب تک الفاظ اپنا رول ادا نہیں کر سکتے وہاں اس وقت تک وہی رول تمثالیں ادا کرتی ہیں۔"(171)

ظاہر ہے ہمارے یہاں نیچرل شاعری سے ترقی پسندی تک شاعری آدرشوں اور نظریات کی پروردہ رہی ہے اور اس دوران شاعر کا ذہن اپنے ماحول پر اس قدر غالب آ چکا تھا گویا اس کے پاس ہر مسئلے کا حل موجود ہو۔ لیکن اس کے

برعکس جدید شاعری ایک بے کلچر معاشرہ کی پیدوار ہے"(172)،جو صنعتی تہذیب کے ہاتھوں اپنا ثقافتی تشخص کھو چکا تھا۔اس ن ۂتہذیب نے جدید معاشرے کی تشکیل کے لیے سب سے پہلے اجتماعی زندگی کی رسومیات کو مرکزی دھارے سے الگ کر کے سماجی رشتوں کی بیخ کنی کی، پھر فطرت سے انسان کو کوسوں دور لا کر معاشی صحراوں میں تنہا چھوڑ دیا۔نتیجتاً انسان کے اندر تشکیکیت ،عدم تحفظ،احساس تنہائی اور اجنبیت جیسی وجودی کیفیات نے جنم لیا اور یوں وہ اپنی ہی ذات میں سمٹ کر سکڑتا چلا گیا۔

اب نہ راہوں کا تعین نہ نشان منزل
بیچ صحرا میں کھڑا اونٹ وہ تنہا نکلا
گہری خاموش اندھیری شب میں
آنکھ کیا ڈھونڈ رہی ہے دیکھو
جاگا کئے ہیں فرش پر تکئے تمام رات
سوتی رہی پلنگ پر چادر پڑی ہوئی
چاروں طرف سے موت نے گھیرا ہے زیست کو
اور اس کے ساتھ حکم کہ اب زندگی کرو

(173,174,175,176)

ان اشعار میں موجود امیجری سے اس عہد کے انسان کے ذہنی انتشار اور الجھاو کا پتا تو چلتا ہی ہے ساتھ ہی زندگی کے ہر اداس موسم میں زندہ رہنے کی جبریت کا بھی احساس ہوتا ہے۔مثلاً "نشان منزل کے نہ ہونے کی وجہ سے راہوں کا تعین نہ ہو پانا"اور "بیچ صحرا میں سے اونٹ کا تنہا نکلنا" جہاں اقدار کی شکست وریخت کے سبب پیدا ہونے والی غیر یقینی صورت حال کا اظہار یہ ہے وہیں "تنہا نکلنا" انسان کا اپنے انفرادی شعور کے دم پر آگے بڑھنے کی جبریت کا اشاریہ ہے۔پھر یہ جبر انسان کا مقدر نہیں بلکہ انسان ہونے یا وجودی معنوں میں کہیں تو "معتبر وجود" Being For Itself ہونے کی علامت ہے۔سارتر اور ہائڈ یگر دونوں نے اسے کم و بیش ایک ہی مفہوم میں پیش کیا ہے بلکہ ہائڈ یگر کے نظریۂ وجود سے سارتر کے نظریہ کی معنوی توسیع ہوتی ہے۔سارتر کے نزدیک انسان کی آزادی یعنی اس کا انفرادی شعور اس کے لیے سزا کے طور پر ہے۔ہائڈ یگر ذرا وسیع مفہوم میں اس انفرادی شعور کو انسان ہونے یعنی Being سے تعبیر

کرتا ہے۔ ہائڈیگر جب کہتا ہے کہ "انسان ہونا دراصل اپنے آپ کو ایک ایسی دنیا میں پانا ہے جس کا کوئی واضح منطقی، آنٹولوجیکل یا اخلاقی ڈھانچہ نہیں" تو اس کی مراد اسی انفرادی شعور سے ہوتی ہے جسے سارتر آزادی اور فرائڈ "انا" اور "فوق الانا" سے تعبیر کرتا ہے کہ انسان خود اپنی ذات کا ادراک حاصل کرے تا کہ اسے اپنی اہمیت اور انفرادیت کا اندازہ ہو اور وہ خارجی سہاروں کے بجائے ذاتی تجربات کی مدد سے خود اپنی راہ نکال لے۔ وجودیوں کے نزدیک یہی انفرادی شعور انسان کو خارجی سہاروں کے دم پر جینے کے بجائے آزادانہ عمل و انتخاب کے ذریعہ اپنا تشخص قائم کرنے میں مدد کرتا ہے۔ لیکن چوں کہ یہ سفر ایک جان لیوا سفر ہوتا ہے جہاں انسان بالکل تنہا اور نہتا ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ نہ کوئی آدرش ہوتا ہے نہ آئڈیلوجی، نہ ثقافت ہوتی ہے نہ کسی اجتماعی زندگی کا سہارا، بلکہ اسے ہر حال میں فقط اپنے انفرادی شعور کے دم پر ہی انتخابی عمل سے گزرنا پڑتا ہے جو کہ اس کے وجودی کرب کا بھی باعث بن جاتا ہے۔ اس لیے کہ وہ کہیں اگر کوء ایسا غیر موضوعی انتخاب یا فیصلہ کرتا ہے جو اس کے وجود کی معتبریت Authenticity کے منافی ثابت ہو تو اس کا انفرادی شعور اسے کوسنے لگتا ہے اور یہیں پر دراصل یاسیت اور تنہاء کا ظہور بھی ہوتا ہے جو بعد میں "غیریت" The Otherness کے جزوی احساس پر منتج ہوتی ہیں۔ پھر یہی احساس غیریت پہلے اسے اپنے ماحول سے الگ کرتا ہے پھر اپنی ذات سے لاتعلق کر کے اجنبیت کے صحراوں میں تنہا چھوڑ دیتا ہے۔ لیکن تنہاء اور غیریت کا یہ جزوی احساس زیادہ دیر تک انسان کو جکڑ نہیں پاتا بلکہ اس کا انفرادی شعور فوراً مزاحمت کرتا ہے جو اس کے پورے وجود کو جھنجھوڑتی ہے اور یوں وہ ان صحراوں سے نکلنے کی سعی کرتا ہے۔

اب ٹوٹنے ہی والا ہے تنہائی کا حصار
اک شخص چیختا ہے سمندر کے آر پار

(177)

یہ جدید عہد کے انسان کا ہی نہیں بلکہ آج کے ہر اس انسان کا وجودی بیانیہ ہے جو فطرت، سماج اور خود اپنی ذات سے کٹ جانے کے نتیجہ میں غیریت The Otherness کا شکار ہے۔ لیکن عادل کی شاعری میں یہی وجودی بیانیہ دو متضاد اظہاری رویے رکھتا ہے، پہلا ایک خالص وجودی اظہار ہے جو داخلی کرب اور ذاتی تجربہ کو ظاہر کرتا ہے جس کی مثالیں اوپر پیش کی گئی ہیں۔ دوسرا ایک مضحکہ خیز اظہار ہے جس میں لذتیت، جھنجھلاہٹ، تمسخر، تضحیک کے علاوہ دبیز طنز کا احساس بھی شامل ہے جو دراصل مقصدی اخلاق Theological Morality کی تردید اور وجودی بحران سے فرار کی راہ میں خود لذتیت Autoeroticism کا مظہر ہے۔ مثلاً یہ اشعار دیکھ لیجیے؛

چھت چاندنی شب شعلگی تنہائی بڑی شین
دیکھا جو الف سامنے گبھرائی بڑی شین
انگشت رکھی نقطوں پہ جب میم نے عادل
چھوئی کی طرف دیکھ کر اترائی بڑی شین
گولائیاں بدن کی لمسا گئیں نظر کو
ہاتھوں کی سب لکیریں چل نکلیں سانپ بن کر
الف سیر کرنے گیا نون میں
ملے میم کے نقش پا نون میں
وہ اوپر سے گنئے تو بتیسواں
وہ نیچے سے نکلا چھٹا نون میں
بیٹھی تھی وہ کرسی پر
دانتوں میں انگلی کو دبا
بوٹی بوٹی جلتی تھی
اس کا بدن انگارا تھا
چائے میں اس کے پستاں تھے
میرا بدن پانی میں تھا
تنہائی کی رانوں میں
صبح تلک میں قید رہا
عادل اب شادی کرلو
ستائیسواں ختم ہوا

(178,179,180,181,182,183,184,185,186,187)

ان اشعار میں لذتیت بالکل عیاں ہے اور ہر شعر کی امیجری شاعر کی جنسی جبلت کو ظاہر کرتی ہے۔ یہ دراصل

شاعر کی شخصیت کا وہ پہلو ہوتا ہے جسے یونگ "سایہ "SHADOW سے تعبیر کرتا ہے۔ یونگ کے نزدیک ہر انسان متضاد شخصیتوں کا حامل ہوتا ہے جیسے سماجی شخصیت اور غیر سماجی شخصیت۔ اول الذکر کو وہ پرسونا کا نام دیتا ہے یہ سماجی اخلاقیات کا پاسدار کسی بھی انسان کا سماجی کردار ہوتا ہے لیکن اس کے برعکس ہر انسان کی ایک دوسری شخصیت بھی ہوتی ہے جسے وہ سماج پر ظاہر نہیں ہونے دیتا۔ اس کی تعمیر ان خواہشات سے ہوتی ہے جو غیر سماجی یعنی سماجی اخلاقیات کے منافی ہوتی ہیں۔ انسان ہمیشہ انھیں جبراً روکتا اور دباتا ہے لیکن یہ "سایہ" بن کر اس کے وجود کا حصہ بن جاتی ہیں اور ہمیشہ اسے اظہار کیلیے اکساتی رہتی ہیں۔ جیسا کہ مذکورہ اشعار سے ظاہر ہوتا ہے کہ دبی ہوء خواہشات کا آتش فشاں کیسے یکبارگی میں پھوٹ کر سطح اظہار پہ آ گیا ہے۔ عادل کا یہ رویہ ظفر اقبال سے کچھ مختلف نہیں دونوں کے یہاں عورت ایک معروضی وجود Being In itself ہے جسے ٹارگٹ کرنے کا سب سے بہترین اور قابل قبول طریقہ علامت سازی ہے۔ پھر اس طریقہ کو Patriarchal Society میں کسی قسم کی سینسر شپ کا خطرہ بھی لاحق نہیں رہتا۔ کیوں کہ یہاں ایسی تخلیقات میں صرف جمالیاتی تسکین کا سامان ڈھونڈا جاتا ہے، تخلیق کار کے ذاتی تجربے سے یا مواد کے دوراز قیاس مفاہیم سے کسی کو کوء سروکار نہیں ہوتا، انھیں بھی نہیں جو روشن خیالی اور فیمنزم کے متوالے ہوتے ہیں کیوں کہ ایسوں کا ادب سے تعلق ایک فاصلے پر قائم رہتا ہے یہ کبھی ادب میں اپنی کلیت کے ساتھ داخل نہیں ہوتے بلکہ کنارے پر ہی پتھر مار کر بس ہنگامہ خیزی پیدا کرنے کا شوق رکھتے ہیں۔ بہرکیف! جدید شاعری میں یہ ایک رواج چل پڑا تھا کہ لذتیت کے موضوعات کی ایسی فنکارانہ تنظیم ہو سے کہ جنسی تسکین بھی ملے اور فن کی جمالیات بھی قائم رہے یہ اس شاعری کی شعریات کا ایک ایسا پہلو تھا جس نے اس میں موجود فکری انارکی کے تمام عناصر کو تحلیل کیا۔ پھر اس نئے شعری رویہ کو خود جدیدیت کے نقاد شمس الرحمٰن فاروقی پسند کرتے اور سراہتے تھے۔ یہ ان کے لیے محفل جمانے اور لطف اندوز ہونے کا سب سے پسندیدہ شغف تھا۔ فاروقی نے ہی لکھنو کے مشہور فحش نگار شاعر رفیع احمد خان کے دیوان تک رساء کا طریقہ نکالا تھا اور پورے دیوان کی ریکارڈنگ انھوں نے ہی محفوظ کرائی جس پر نیر مسعود لکھتے ہیں؛

> ''ریکارڈنگ محفوظ ہے۔ جس میں ہر شعر پر سامعین کی داد کا شور اٹھتا ہے اور اس میں سب سے بلند آواز فاروقی کی ہی ہوتی ہے"(188)

آگے نیر مسعود لکھتے ہیں؛

> "اب ظاہر ہے فحشیات کو وہ شوق بھی نہیں رہا۔ لیکن ابھی کچھ دن ہوئے (اکتوبر،۲۰۰۲ء) فاروقی کا فون بہت دن کے بعد آیا، کہنے لگے:" آپ کا فون مل نہیں رہا تھا۔ میں نے کئی بار ملایا لیکن بات نہیں ہوسکی۔ ادھر معلوم نہیں کیا موڑ آیا کہ میں نے پچاس

ساٹھ اشعار موزوں کر ڈالے۔ کچھ غالب کے شعروں میں تحریف کی گئی تھی۔ باقی طبع زاد تھے۔ آپ کو سنانا چاہتا تھا مگر فون نہیں ملا۔ پھر معلوم نہیں کیوں موڑ بدل گیا اور میں نے وہ سب شعر مٹا دیئے۔"(189)

گویا جدید شاعری کا موضوعاتی کینوس وجودی بحران سے لے کر ان نفسیاتی پیچیدگیوں تک پھیلا ہوا ہے جنہیں ظاہر کرنے میں اردو کے سنجیدہ حلقے سے وابستہ شعرا نے ہمیشہ گریز کیا ہے یا اسے شاعری کی جمالیات کے منافی سمجھا ہے۔ لیکن چوں کہ اردو میں جدیدیت نے ایک اجتہادی عمل کے تحت زبان کی توڑ پھوڑ کی، روایت سے انحراف کیا اور شاعر کی مکمل آزادی کو ہی اس کے تخلیقی اظہار کی کلیت سے تعبیر کیا لہٰذا اس رجحان کی پیدا کردہ سائیکی نے اس عہد کے شعرا میں ہر قسم کے سماجی خوف یا سٹگما کو سرے سے ہی ذہن سے خارج کر دیا۔ بلکہ اکثر شعرا بالخصوص عادل کے یہاں مذہبی معاملات میں لوگوں کے اجتماعی پیراڈاکس پر جو طنز ملتا ہے وہ بظاہر تو عام روایتی اور سادہ نوعیت کا معلوم ہوتا ہے لیکن اصل میں شاعر کی غیر سماجی شخصیت کے لیے جواز کی فراہمی کا کام کرتا ہے۔

سارے کبیرہ آپ ہی کرتا ہوا سا ہو
الزام دوسرے ہی پہ دھرتا ہوا سا ہو
کہنے کو ہاتھ باندھے کھڑے تھے نماز میں
پوچھو تو دوسری ہی طرف اپنا دھیان تھا
تسبیح لے کے بیٹھے مسجد کے صحن میں
کچھ دیر ہے نماز میں دانے پھرایئے
برسوں کے بعد آج وہ مسجد طرف گیا
جانے کے ساتھ بیٹھ گیا اعتکاف میں
حج کا سفر ہے اس میں کوئی ساتھ بھی تو ہو
پردہ نشیں سے اپنی ملاقات بھی تو ہو

(190,191,192,193,194)

یہ عامیانہ پن دراصل دوہری شخصیت کا ہجو ہے۔ بالخصوص ان کا ہجو جو مذہب کو داخلی سچائی کے حصول کا ذریعہ سمجھنے کے بجائے اپنی معروضی حقیقت یعنی وجود بذات خود Being In Itself کو چھپانے کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ یہ

ایک طرح کی Fake Authenticity ہے جس پر عادل نے ہجو کیا ہے۔لیکن جہاں تک جدید شعری منظر نامے اور ڈسکورس کا تعلق ہے تو یہ موضوعات جدید شاعری کی مرکزی حسیت سے کہیں میل نہیں کھاتے ہاں البتہ مضحکہ خیزی، استہزا یا طنز کی حد تک جدید اسلوب کی ترجمانی ضرور کرتے ہیں۔ ورنہ اس قسم کے مضامین تو اردو شاعری میں نظیر سے لے کر اقبال تک کم وبیش سبھی شعرا کے یہاں ملتے ہیں۔لیکن چوں کہ جدید شعرا تجربے کی بنا پر چیزوں کو انوکھا بنا کر پیش کرنا پسند کرتے تھے اس لیے ایسے شعری مضامین ان کے یہاں جا بجا نظر آتے ہیں۔

اس سب کے علاوہ عادل جدیدیت کی جس دوسری نسل کے شاعر تھے ان میں ظفر اقبال اور محمد علوی جیسے لوگوں نے نئی شعری لسانیات کی تشکیل میں اچھا خاصا رول ادا کیا۔عادل بھی اس لحاظ سے اپنا ایک مقام رکھتے ہیں۔انھوں نے جدید عہد کی مشینوں کے انسان مخالف تفاعل پر خوب طنز کیا ہے اور اس شعری اظہار میں طنز کی کیفیت کی تحلیل نفسی کرنے پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ عادل کے نزدیک کوئی بھی برقی مشین انسان کے لیے زندگی سے فرار کا بہت ہی آسان اور قابل برداشت ذریعہ ہے۔مثلاً زہر کھا کر یا گلے میں رسا ڈال کر مرنے میں جو تکلیف ہے کسی برقی مشین کے ذریعے مرنے میں نہیں ہے، گویا انسان کے لیے مشینیں موت کا سب سے آسان ذریعہ ثابت ہوتی ہیں۔

کوئی خودکشی کی طرف چل دیا
اداسی کی محنت ٹھکانے لگی
چاروں طرف سے بریکیں لگیں ہارن بج اٹھے
رستے کے بیچوں بیچ وہ لڑکی ٹھہر گئی
پٹری کے درمیان میں زندہ پڑا رہا
اک ٹرین چیختی ہوئی سر سے گزر گ ء
جھٹکے کے ساتھ سرد بدن دور جا پڑا
سایہ چمٹ کے رہ گیا برقی مشین سے

(195,196,197,198)

ان اشعار سے اس عہد کی انسانی زندگی کے وجودی بحران کی شدت کا اندازہ بہ خوبی لگایا جاسکتا ہے اور ظاہر ہے وہ عہد جس ہنگامہ خیز شکست و ریخت سے گزر رہا تھا اس کا تجربہ تیسری دنیا کے لیے بالکل نیا اور چونکا دینے والا تھا۔سرعت کے ساتھ بڑھتی ہوء صنعتی تہذیب مذہب، عقائد، کلچر اور اجتماعی زندگی کے جملہ اقدار پر حملہ آور تھی۔ جدید

شاعراس ساری صورت حال کے بیچ پھنسا تھا۔اس کی زندگی میں کوئی اطمنان بخش ٹھہراوکوئی راہ نما کوئی سنگ میل نہیں تھا بلکہ ہر حال میں آزادانہ انتخاب کے ذریعہ بس کسی بھی سمت تنہا چل نکلنے کا جبراس کا مستقبل تھا۔

چاروں طرف سے موت نے گھیرا ہے زیست کو
اور اس کے ساتھ حکم کہ اب زندگی کرو

نئے تلازمات سے آراستہ مذکورہ اشعار میں جس زبان اور لہجہ کا استعمال ہوا ہے وہ جدیدیت کی دین تو ضرور ہے لیکن اسے اکبر کے شعری ڈکشن کی ایک کڑی کے طور پر بھی دیکھا جاسکتا ہے۔کیوں کہ اکبر نے ہی سب سے پہلے مشینوں اورن ءاشیاء کے انگریزی نام استعمال کیے تھے جس کی اگر چہ جدیدیوں نے شعوری تقلید نہیں کی تاہم اسے اردو شعری روایت کے بین السانی تناظر میں ضرور دیکھا جاسکتا ہے۔

یہ بات حیران کردینے والی ہے کہ عادل کا صرف ایک ہی اردوشعری مجموعہ ہے جس میں مذکورہ سبھی موضوعات یکجا طور پر شامل ہیں یہی نہیں بلکہ مجموعہ کا نام جس نظم (حشر کی صبح درخشاں ہو، مقام محمود) کے عنوان سے لیا گیا ہے وہ اسلامی تاریخ کا ایک مکمل بیانیہ ہے بلکہ اسے پڑھتے وقت شاہنامہ اسلام کی یادتازہ ہوجاتی ہے۔مثلاً چنداشعار نمونے کے طور پر ملاحظہ ہوں:

کون روتا تھا مصلے پہ ہماری خاطر
پیر ورما گئے کس کے شب سجدہ و قیام
دو مہینوں میں مکانوں سے دھواں تک نہ اٹھے
فکر امت کہ ہر اک لمحہ لہو میں کروٹ

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ آخر عادل نے اس تضاد کی کیونکر پرواہ نہیں کی جو اخلاقی اور غیر اخلاقی دونوں نوعیت کے مضامین کو ایک ہی مرکز کے تحت پیش کیا؟ دراصل جدید شعرا کی دوسری، تیسری نسل نے ہر اخلاقی ضابطے کی نفی اور تخلیقی آزادی کو ہی اپنا شعار بنالیا تھا اس لیے وہ کسی بھی قسم کے یوٹوپیا کو ادب میں ضروری نہیں سمجھتے تھے۔یہی رویہ عادل کے شعری مجموعے سے ظاہر ہوتا ہے،انھوں نے اپنی ادبی اور غیر ادبی شخصیت کی دوئی کو مٹانے کی کوشش کی ہے۔وہ نہیں چاہتے تھے کہ ان کے ادبی کردار میں شخصی تضاد کو راہ ملے اس لیے انھوں نے اس تضاد کو چھپانے کے بجائے اسے مٹانا مناسب سمجھا۔یہی معتبر وجود Authentic Being کی علامت ہوتی ہے کہ وہ اپنی شخصیت کو چھپانے کے بجائے اس کا اظہار کرتا ہے۔

(۸) ندا فاضلی ؛ زندگی کے وجودی سچ کا نکتہ دان:

اردو ادب میں جدیدیت یا نئی تخلیقیت کے معترض سائنٹفک اور ترقی پسند نقادوں کا اعتراض دراصل جدیدیت کی وجودی مبادیات پر تھا۔ وہ نئی تخلیقیت کو مایوس کن داخلی فضا کی پیداوار سمجھتے تھے، اس لیے کہ ان کے نزدیک بقول سارتر "ہم (وجودیوں) نے ہر اس شئی کو اہمیت دی ہے جو انسانی صورت حال میں شرمناک ہے، ہر اس شئے کو نمایاں کیا ہے جو حقیر اور بیمایہ ہے اور ان چیزوں کو نظر انداز کر دیا ہے جو حسن و دلکشی کی حامل ہیں اور انسانی فطرت کے روشن پہلو سے تعلق رکھتی ہیں، ہم نسل انسانی کی وحدت کو نظر انداز کر کے فرد کو توجہ کا مرکز بناتے ہیں۔ کمیونسٹوں (ترقی پسندوں) کے نزدیک اس کا سبب یہ ہے کہ ہم اپنے نظریہ کی بنیاد خالص داخلیت پر رکھتے ہیں" (وجودیت اور انسان دوستی، ص 13 یہی وجہ ہے کہ معترضین کے نزدیک تنہائی، اجنبیت، کرب اور خوف و دہشت جیسی سراسیمگی نئے ادب بالخصوص نئی شاعری کا مابہ الامتیاز ہے۔ لیکن کیا نئی تخلیقیت کا سچ یہی ہے؟ اور کیا واقعی نیا شاعر اپنی فردیت یا ذات میں اس قدر محو ہو چکا تھا کہ اس کے لیے دوسرے انسان فقط معروض Object کی حیثیت رکھتے تھے؟ کیا اس میں عصری حسیت اور تاریخی شعور کا فقدان تھا، جو اسے روایت شکنی اور نئے اقدار کی ضرورت پیش آئی ؟ ان تمام سوالات کے جوابات اس پورے مقالے میں جن مختلف شعرا کے حوالے سے پیش کیے جا رہے ہیں، ندا فاضلی انھیں میں سے ایک ہیں۔

ندا کے یہاں زندگی کی کوئی متعینہ صورت نہیں ملتی، اس لیے کہ انہیں زندگی کی اس مطلق حقیقت کا ادراک ہو چکا تھا کہ یہ ایک ایسا عملی نظام ہے جو ہر لمحہ معنی کی کوئی متعینہ صورت خلق کرنے کی کوشش میں جٹا ہے لیکن انسان کے غیر مطمئنہ رویہ کے سبب معنی کا یہ تخلیقی عمل فقط اس کی موت پر ہی مکمل ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ندا کے لیے زندگی ایک طلسمی کارخانہ ہے، جہاں خواب و امید کی وقتی آسائشیں تو ہیں لیکن سفرِ مسلسل اور کبھی نہ ختم ہونے والی بے قراری بھی ساتھ ہے ۔

یہی ہے زندگی کچھ خواب چند امیدیں
انھیں کھلونوں سے تم بہل سکو تو چلو

زندگی کا مقدر سفر در سفر

(199,200)

ہر چند کہ زندگی کی مذکورہ تعبیریں ندا کے ذاتی ادراک یا تجربہ کا نتیجہ ہیں لیکن ان میں ایسی بھی مشابہتیں موجود ہیں جو انھیں ادراک عام یا غیر شخصی تجربہ سے متعلق کرتی ہیں، بالفاظ دیگر مذکورہ تعبیریں تمام انسانوں میں قدرِ مشترک کی نمائندہ ہیں۔ لیکن زندگی کی عالمگیر حقیقت کو ندا نے بھی بالآخر سارتر ہی کی طرح انسان کے انفرادی شعور اور ذاتی عمل کا نتیجہ سمجھا۔ بقول سارتر؛

"سوائے عمل کے اور کسی میں حقیقت نہیں ہے، آدمی اپنے اعمال کے علاوہ کچھ نہیں ہے، اپنے اعمال کی مجموعی ہیت کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے اور وہی کچھ ہے جیسی اس کی زندگی ہے"(201)

اک آنکھ سے روتی ہے یہ اک آنکھ سے ہنستی ہے یہ
جیسی دکھاء دے جسے اس کی وہی ہے زندگی

(202)

یہاں آنکھ کا تلازمہ "انفرادی شعور و ادراک" کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ وجودی بیانیے کے مطابق چوں کہ انسان اپنے تصورِ حیات کی تشکیل خود کرتا ہے اس لیے اس تشکیلی یعنی بننے Becoming کے عمل میں اس کا سامنا ہمیشہ اپنے آپ سے رہتا ہے اور یہی دراصل ہر انسان کی انفرادیت کا ما بہ الامتیاز بھی ہے کہ وہ اپنی زندگی کے تصور کو خود تشکیل دیتا ہے۔ ندا کا یہ شعر دیکھیے کیسے اس وجودی نکتہ کی وضاحت کرتا ہے۔

ہر گھڑی خود سے الجھنا ہے مقدر میرا
میں ہی کشتی ہوں مجھی میں ہے سمندر میرا

(203)

''انسان کو زندہ رہنے کی سزا دی گ ء ہے" لیکن سوال یہ اٹھتا ہے کہ صرف انسان ہی کیوں، زندہ تو جانور،

چرند، پرند، پیڑ پودے سب ہیں تو پھر ان کے لیے زندہ رہنا سزا کیوں نہیں؟ دراصل وجودی تناظر میں دیکھا جائے تو انسان کو زی شعور وجود Conscious Being ہونے کی حیثیت سے دیگر تمام تر موجودات پر فوقیت حاصل ہے بلکہ اپنی داخلیت/موضوعیت Subjectivity کی کلیت میں صرف انسان ہی ہے جس کے وجود کا اثبات ہوتا ہے۔سارتر اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:

"داخلیت کے اس اصول پر زور دینے سے ہماری مراد صرف یہ ہے کہ انسان کا رتبہ اینٹ یا پتھر سے کہیں زیادہ ہے۔ہم یہ کہتے ہیں کہ انسان سب سے پہلے تو وجود رکھتا ہے، اس کے وجود کو اولیت حاصل ہے۔وجود ہی اسے مستقبل کی طرف دھکیلتا ہے اور وہ اپنے اس عمل سے آگاہ بھی ہوتا ہے۔انسان پھپھوندی یا گھاس پھوس نہیں بلکہ حقیقت میں ایک منصوبہ ہے اور داخلی زندگی کا حامل ہے۔ذات کے اس منصوبے کے اظہار سے پہلے کچھ موجود نہیں ہوتا، حتیٰ کہ اقلیم میں بھی کچھ موجود نہیں ہوتا۔انسان صرف اسی وقت وجود حاصل کرتا ہے جب وہ وہی کچھ بنتا ہے جو خود کو بنانا چاہتا ہے"(204)

خود کو بنانے کا عمل ہی دراصل زندہ رہنے کے عمل کا شعور ہے جس کے بغیر انسان، انسان نہیں کہلا سکتا اور جو اسے دوسری موجودات سے ممیّز کرتا ہے۔لیکن شعور کے ساتھ ساتھ تکلیف کا احساس بھی پیدا ہوتا ہے، اس لیے انسان کے اندر اسے قائم رکھنے (یعنی عمل کرنے) اور پیچھا چھڑانے (یعنی خودکشی کرنے) کی کشمکش رہتی ہے۔دوسری صورت میں ایک طرح کا آرام ہے جب کہ پہلی صورت میں کرب اور اذیت شعورِ انسان کا امتیاز ہے اور ساتھ ہی ساتھ جہنم بھی"(205) لیکن چوں کہ بیشتر انسان زندہ رہنے پر مجبور ہوتے ہیں یا ان میں خودکشی کی ہمت نہیں ہوتی لہٰذا انھیں مجبوراً اس جہنم میں جلنا پڑتا ہے جسے سارتر ''سزا'' سے تعبیر کرتا ہے، لیکن اس کے نزدیک معتبر وجود Authentic being یا وجود برائے خود Being For Itself کی یہی خصوصیت ہوتی ہے کہ یہ صورت حال میں کود پڑتا ہے اور اپنے اعمال سے اپنے تصور کی تشکیل کرتا ہے۔

خودکشی کرنے کی ہمت نہیں ہوتی سب میں
اور کچھ دن ابھی اوروں کو ستایا جائے

(206)

تاریخی اعتبار سے دیکھیں تو زندگی کی غیر یقینی Uncertainty جدید عہد کی صورت حال کا اظہار یہ ہے اور بیانیہ بھی۔ظاہر ہے اس عہد میں سائنسی ایجادات اور صنعتی انقلاب کی نئی بلکہ غیر مانوس صورتیں برصغیر کے لیے حیرت ناک تھیں، بالخصوص میکانکی طرز حیات، جس نے زرعی معاشرے کو صنعتی معاشرے میں تبدیل کرنے کے لیے شہری مضافات کو ٹارگیٹ کیا، جس کے نتیجہ میں ایک غیر سماجی تصور نے جنم لیا جوان لوگوں کے لیے باعث عذاب ثابت ہوا جنہیں کھلی فضا میں دوسرے انسانوں کے ساتھ سانس لینے کی عادت یا خواہش تھی۔نئی شاعری میں لفظ ''شہر'' کو مسلسل استعمال نے اتنا Exhaust کیا کہ اس کے علامتی مفاہیم بھی کافی حد تک متعین اور واضح ہوئے۔صنعتی تہذیب اور اس کی لائی ہوئی خرابیوں کے خلاف مزاحمتی رویہ کا اسے نمائندہ تلازمہ کہا جا سکتا ہے۔ندا بھی جب اس تلازمہ کو اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں تو اس سے اپنے ردعمل کی معنیاتی تاثیر کو کچھ اس طرح ملتبس کرتے ہیں کہ Decode ہونے پر نہ صرف ان کا بلکہ اس وقت کے شہروں میں رہ رہے ان کے جیسے کروڑوں انسانوں کا وجودی کرب ظاہر ہوتا ہے۔مثلاً یہ اشعار دیکھیے ؛

شہر میں سب کو کہاں ملتی ہے رونے کی جگہ
اپنی عزت بھی یہاں ہنسنے ہنسانے سے رہی
یہ شہر ہے کہ نمائش لگی ہوئی ہے
جو آدمی بھی ملا بن کے اشتہار ملا

(207,208)

یہاں لفظ "اشتہار" سے اس عہد کی صارفی ذہنیت کا انکشاف ہوتا ہے جو برطانوی استعمار کا قائم مقام بیانیہ تھا، اس لیے کہ یہ بھی انسان کو جذبہ اور شعور سے عاری کسی شےء کی طرح فقط ایک معروض Object کی طرح پروجیکٹ کرتا تھا۔یہی وجہ تھی کہ ندا نے شہری زندگی کی Everydayness یعنی میکانکی طرز زندگی پر طنز کرتے ہوئے اسے دیہاتی زندگی سے کم تر اور تخلیقی عمل کی خصوصیات سے عاری قرار دیا۔

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا
کھڑکی کے پردے کھینچ دیئے رات ہو گئی

خاطر نشان رہے کہ مذکورہ شعر کے حوالے سے نئی شاعری میں تجریدیت اور لایعنیت کی بحث کو کافی دیر تک ہوا

ملتی رہی، مثلاً سید محمد عقیل نے اپنی معرکتہ الآرا تصنیف "نئی علامت نگاری" میں اس شعر کو اینٹی غزل کی پیداوار سمجھتے ہوئے لکھا ہے کہ؛

> " کچھ بھی ہو اینٹی غزل کے پیچھے، جدید ذہن کی تخریبی سائیکلوجی بھی کام کر رہی ہے۔ جو لوگ اینٹی غزل کے پیچھے، آنے والے غزل کے دور کی تعمیر دیکھ رہے ہیں وہ ایسے روحانی کرب میں مبتلا ہیں کہ جب صرف تباہی کی خواہش ہی مداوا نظر آتی ہے اور اسی تباہی اور کھوکھلے پن کو وہ اردو شاعری کا نشاۃ الثانیہ سمجھتے ہیں۔۔۔اسے (اینٹی غزل کو) ادب میں نظریاتی ادعائیت کے خلاف ایک ردعمل سمجھنا چاہیے، اور جو اردو غزل میں ایک مہم پسندی کا رویہ ہے۔لیکن یہ ردعمل جدید غزل کے اس رجحان کو، بہ ظاہر سوا گمراہی اور لایعنیت (Absurdity) کے اور کچھ نہیں دے سکتا۔"
> (209)

مذکورہ اقتباس کو غور سے پڑھنے کے بعد اگر ندا کے مذکورہ شعر کی قرات کی جائے تو نہ کوئی روحانی کرب محسوس ہوگا اور نہ ہی تباہی کی کسی خواہش کا کوئی امکان نظر آئے گا، بلکہ اہمال کہ حد تک شعر لایعنی اور مہمل نظر آئے گا۔لیکن ہیتی تنقید کی بنیادوں پر دیکھا جائے تو مذکورہ شعر اکتشافی عمل کی کسوٹی پر نہ صرف کھرا اترنے بلکہ معنوی امکانات کو پیدا کرنے کی بھی صلاحیت رکھتا ہے۔پھر یہ کوء ضروری نہیں کہ شعر اپنی ہیت یا سطحی ساخت Surface structure میں ہی معنی کا تعین کرنے دے بلکہ بعض اوقات شعر کی تہیں الٹنے سے بھی مکمل یا منضبط معنی کا تعین کرنا ناممکن بن جاتا ہے ہاں البتہ اکتشافی عمل میں شعری علامتوں کو نشان Signifier اور تصور Signified کی لسانیاتی تھیوری کے مطابق Decode کرنے سے معنی کی کوء نہ کوء قرین قیاس صورت ضرور نکالی جاسکتی ہے۔مذکورہ شعر بھی کچھ اسی عمل کا متقاضی ہے جس میں اگر ہر تلازمہ کو علاقائی یا کلچرل تصور کے تحت دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی جائے تو ہر تلازمہ اپنے آپ میں ایک مکمل معنوی اکاء کی حیثیت رکھتا ہے جیسے "سورج" سے ہمارے یہاں دن کا اور "مرغے" سے دن کے آغاز اور اختتام کا تصور جڑا ہے، جب کہ "پردہ" ظاہر ہے ڈھکنے کے معنوں میں مستعمل ہے لیکن چوں کہ اس کی مناسبت "شہر" سے ہے اس لیے شہری زندگی میں اس کے مقامی تصور کو پیش نظر رکھنا لازمی بن جاتا ہے۔جیسا کہ عمومی مشاہدہ ہے کہ دیہاتی زندگی کے برعکس شہر کی چکا چوندھ سے دن اور رات کا فرق مٹ جاتا ہے اور پردہ وہ واحد ذریعہ ہے جو اس فرق کا قائم مقام بن جاتا ہے، لہٰذا مجموعی طور پر شعر سے ایک معنی یہ اخذ ہوتا ہے کہ جہاں ایک طرف گاؤں، دیہات میں مرغے کی بانگ کے ساتھ دن چڑھتا اور ڈھلتا ہے وہیں دوسری طرف شہری زندگی کی چکا چوندھ میں کھڑکی کے پردے

کھینچ دینے سے دن دن اور رات کا فرق نمایاں ہوتا ہے۔ یہ ایک طرح کا استہزا ہے جو تجریدی آرٹ کا خاصہ ہے۔ ندا کے نزدیک شہری زندگی غیر انسانی De- Humanizationرویوں کی حامل ہونے کے سبب شئیت Thingness کی شکار زیادہ ہوتی ہے جب کہ دیہاتی زندگی انسانی وجود کی داخلی بوقلمونی کا احساس اجاگر کرتی ہے اور انسان روح کے کرب سے نجات پانے کے معتبر طریقے تلاشنے میں کامیاب رہتا ہے۔

ذات کی جھنجھلاہٹ، تنہائی اور اجنبیت جدید عہد کی شعریات کے وہ بنیادی عناصر رہے ہیں جن سے ن ء تخلیقیت کی ساختیاتی تشکیل ہوئی، ندا خود ندا اسی نئی تشکیل کا حصہ رہے لیکن ان کا کردار اپنے ہم عصر شعرا سے ذرا مختلف تھا، اس لیے کہ ان کے یہاں وجودی کیفیات کے کرب کو کم کرنے کے طریقے قطعی خارجی تھے۔ وہ داخلی کرب کو ذات کا مطلق آزار سمجھتے تھے جس سے مکمل طور پر نجات بس ایک ہی طریقہ سے پاء جاسکتی ہے اور وہ ہے خودکشی۔ لیکن چوں کہ احساس ذمے داری انسانی آزادی کا جز ولاینفک ہے جو ہمیشہ انتخاب و فیصلہ کی راہ میں حائل رہتا ہے لہٰذا کسی بھی انسان کے لیے خودکشی کرنا یعنی ذاتی کرب سے نجات پانا گویا تمام تر ذمے داریوں سے فرار پانے کے مترادف ہے۔ پھر وہی انسان اس کا انتخاب کرتا ہے جس کے لیے اپنی ذات ہی بے معنی اور مہمل ہو، اس کی موضوعیت کی تاثیر رفتہ رفتہ ختم ہو جاتی ہے، اس کے اندر کی خواہشوں اور امکانات کے پھول مرجھا جاتے ہیں، نتیجتاً اس کی روح کو بودلیئر کی روح کی طرح دنیا کے حسن سے کراہت ہونے لگتی ہے اور وہ اس جہاں سے دور کسی دوسرے جہاں میں جانے کے لیے بیقرار ہو جاتی ہے۔ اردو شعرا میں اس قسم کی داخلی کربنا کی کے شکار شکیب جلالی رہے کیوں کہ وہ زندگی کی لایعنیت Absurdity کو ہرگز تسلیم نہیں کرنا چاہتے تھے، ایسا کہا جاسکتا ہے کہ وہ ایک طرح سے زندگی کے معنی متعین کرنا چاہتے تھے۔ لیکن اس کے برعکس ندا نے زندگی کی لایعنیت کو نہ صرف قبول کیا بلکہ وہ اسی لایعنیت کے شعور سے خود کو وقتی طور پر راحت کا سامان بھی بہم پہنچاتے رہے۔

ذہانتوں کو کہاں کرب سے فرار ملا
مجھے نگاہ ملی اس کو انتظار ملا
کبھی کسی کو مکمل جہاں نہیں ملتا
کہیں زمیں کہیں آسماں نہیں ملتا
کہیں نہیں کوء سورج دھواں دھواں ہے فضا

خود اپنے آپ سے باہر نکل سکو تو چلو

ایسا نہیں ہے کہ ندا کے یہاں تنہائی یا اجنبیت کا اظہار نہیں ملتا بلکہ ان کی شاعری تو جدید عہد کی مرکزی حسیت کا احساس اجاگر کرتی ہے۔ پھر وہ چاہے تنہائی ہو یا اجنبیت۔ ان کی شاعری میں جا بجا اس قسم کی وجودی کیفیات کا ذکر ملتا ہے۔ اب یہ الگ سوال ہے کہ ان وجودی کیفیات کے اظہار میں سچائی کی نوعیت ان کے اپنے ذاتی تجربے کی تھی یا نہیں، یا بس یہ ایک طرح کا عصری شعور تھا۔ لیکن جہاں تک تعلق ندا کی ذاتی زندگی کا ہے تو ان کی زندگی کا زیادہ تر حصہ شہروں میں گزرا ہے، وہ مشاعروں اور فلمی دنیا کی سرگرمیوں میں حصہ لینے کے لیے اکثر اوقات گھر سے باہر ہی رہا کرتے تھے۔ ایسے میں ممکن ہے انھیں تنہاء اور اجنبیت کے احساس نے گھیرا ہو لیکن وہ ایک نفسیاتی پیچ بھی تو ہو سکتا ہے اسے وجودی کرب سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا بلکہ وجودی کرب اس خاص داخلی ردعمل کو کہا جا سکتا ہے جب انسان دنیا کی بے معنویت Meaninglessness سے بیزار ہونے کے بجائے باغیانہ طور پر ایک سرکش کی طرح اس سے نبرد آزما ہونے کا فیصلہ کرتا ہے بلکہ وجودی کرب تو فرد کی آزادی کا جز ولاینفک ہے کہ جب جب انسان اپنے لیے کوء فیصلہ یا انتخاب کرتا ہے تو دوسروں کے تئیں ذمہ داری کا احساس اس کی کربنا کی کا باعث بن جاتا ہے۔ ندا کے لیے گھر سے دور رہنے کا فیصلہ اسی احساس ذمے داری کے باعث انھیں کرب میں مبتلا کرتا وہی دراصل وہ وجودی کرب ہے جس کا اظہار ان کی شاعری میں بھی ملتا ہے۔ مثلاً چند شعری مثالیں دیکھیے ؛

کس سے پوچھوں کہ کہاں گم ہوں کئی برسوں سے
ہر جگہ ڈھونڈھتا پھرتا ہے مجھے گھر میرا
ایک محفل میں کئی محفلیں ہوتی ہیں شریک
جس کو بھی پاس سے دیکھو گے اکیلا ہوگا
دیوار و در سے اتر کے پرچھائیاں بولتی ہیں
کوئی نہیں بولتا جب تنہائیاں بولتی ہیں
ہر طرف ہر جگہ بیشمار آدمی
پھر بھی تنہائیوں کا شکار آدمی

(210,211,212,213)

شہری زندگی ندا کے لیے ایک ذاتی تجربہ کی حیثیت رکھتی ہے وہ جتنا عرصہ شہر میں رہے انھیں نہ صرف زندگی کی

تلخیوں اور فرحتوں کا تجربہ ہوا بلکہ اس "سفر مسلسل" کی بیمعنویت کا بھی اندازہ ہوگیا۔گوکہ ندا کی شاعری میں غیر رجاء تصور کے بجائے امید وعمل کی واضح ترغیبات موجود ہیں تاہم خود ندا کے لیے زندگی کی محدودیت finite کا شعور عدمیت Nothingness کی دہشت کا موجب بنا۔ندا کی شاعری کا یہی ایک بنیادی وصف ہے کہ وہ جان بوجھ کر نہایت خوش طبعی کے ساتھ دوسروں کو زندگی کے امکاناتی پہلو کا طلسم دکھا کر ان کے جوش عمل کو انگیخت کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور اسی آڑ میں زندگی کی لایعنیت Absurdity اور انسان کی محدودیت کا انکشاف بھی کرتے ہیں جس سے قاری کے اندر زندگی سے متعلق مثبت ومنفی کیفیات میں ایک اعتدال قائم ہوجاتا ہے۔چند مثالیں دیکھیے:

یہی ہے زندگی کچھ خواب چند امیدیں
انھیں کھلونوں سے تم بہل سکو تو چلو
کبھی کسی کو مکمل جہاں نہیں ملتا
کہیں زمیں کہیں آسماں نہیں ملتا
مٹی ہوا لے کر اڑی گھومی پھری واپس مڑی
قبروں پہ کتبوں کی طرح لکھی ہوء ہے زندگی

جدید شعرا پر یہ الزام کہ ان کا دائرہ فقط اپنی ذات کی تنہائی تک محدود ہے اور ان کا سماج یا دوسرے انسانوں سے کوئی تعلق نہیں، دراصل "ادب برائے زندگی" کی ترقی پسندانہ تعبیر کے حامیوں کا لگایا ہوا تھا۔انھوں نے نئی تخلیقیت کی شعریات سے واشگاف ہونے والی ان انسان دوست صورتوں کو بھی تسلیم کرنے سے انکار کیا جو بجائے کسی فکری یا نظریاتی وابستگی کے جدید شعرا کے عصری شعور کی پیداوار تھیں۔ندا کی شاعری سامنے کی مثال ہے جس میں جدیدیت کی مرکزی حسیت یعنی وجودیاتی ڈسکورس کے اثرات نمایاں ہونے کے باوجود غیر شخصی تجربوں یا خارجیت کی دلیل ملتی ہے۔ندا کیا بلکہ کوئی بھی شاعر اپنے عہد کی سیاسی وسماجی صورت حال کے شعور کا حامل ہوتا ہے پھر چاہے وہ ارادتاً اس کا اظہار کرے یا نہ کرے اس کے تخلیقی اظہار میں اس کا عصری شعور اپنے نشانات ضرور چھوڑتا ہے۔لیکن چوں کہ ندا مشاعروں کی دنیا سے وابستہ تھے جہاں شاعر کا تخاطب براہ راست عوام سے ہوتا ہے اس لیے ان کے یہاں عصری مسائل کا شعوری/ ارادی اظہار ملتا ہے نیز غیر ضرری ابہام سے بچنے کے لیے شخصی علامتوں کے بجائے غیر شخصی یعنی اجتماعی علامتوں کا استعمال کرتے ہیں تاکہ سننے والے کو شعر کا مفہوم

جاننے میں کسی خاص قسم کی ذہنی مشقت نہ کرنا پڑے۔مثلاً ندا کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

میرے تیرے چولہوں میں اتنی آگ نہیں تھی
جس سے سارا شہر جلا ہے کوئی پرچم ہوگا
مسجدوں میں سجدوں کی مشعلیں ہوئیں روشن
بے چراغ گلیوں میں کھیلتا خدا دیکھو

(214,215)

یہاں پہلے شعر میں "پرچم" ایک اجتماعی علامت ہے جسے سمجھنے کے لیے قاری کو کسی خاص قسم کی کوء ذہنی مشقت درکار نہیں ہوتی بلکہ پہلی ہی قرات میں شعر اپنی مجموعی ساخت سے لفظ "پرچم" کی مرکزیت کو ایک مکمل تاریخی شعور کے ذریعہ واشگاف کرتا ہے اور قاری کا ذہن فوراً تقسیم ہند کی المناکیوں سے لیکر بعد کے فسادات کی طرف چلا جاتا ہے جہاں ہندو مسلم اتحاد اور مشترکہ اقدار کے انحطاط میں زعفرانی اور سبز رنگ کے پرچموں کا آپسی ٹکراو کسی فلم کی طرح اس کے ذہن پر منعکس ہوتا ہے۔اسی طرح دوسرے شعر میں بھی "خدا" ایک اجتماعی علامت کے طور پر مستعمل ہے جو ان بھوکے اور ننگے بچوں کا علامتی پیکر ہے جو سڑکوں اور کوچوں میں اپنا بچپن گزارتے ہیں۔دراصل اس شعر میں مذہبی عقائد کے حاملین کی معاشرتی زندگی پر طنز ہے جو اپنی مفاد پرستی میں اللہ کی رضا کا گماں کرتے ہیں جب کہ وہ یہ بھول رہے ہوتے ہیں کہ اللہ کی اصل رضا دوسروں کی بہبودی بالخصوص سماج کے مفلس و نادار طبقہ کی بہبودی میں مضمر ہوتی ہے۔____ ندا کی شاعری میں اس قسم کی اجتماعی علامتوں کا استعمال دراصل ان کے عصری اور سماجی شعور کی غمازی کرتا ہے جو جدیدیت پر تھوپے جانے والے غیر سماجی یا غیر اجتماعی تصور کا بھی رد ہے۔

ندا کی شاعری اپنی کل جمالیات میں جدیدیت کی وجودی مبادیات کا اظہاریہ ہے نیز یہ شاعری ٹھیٹھ جدیوں سے بعض فکری مماثلتوں کے باوجود تجرباتی سطح پر کافی مختلف ہے مثلاً اس میں وہ علامتی یا بالفاظ دیگر اسلوبیاتی پیچ نہیں جو دوسرے شعرا جیسے زیب غوری، ظفر اقبال اور محمد علوی کے یہاں پایا جاتا ہے۔ان کا اسلوب تجریدی آرٹ سے متاثر ہونے کے سبب تفہیم وترسیل کے مسائل پیدا کرتا ہے جب کہ ندا کا اسلوب تلاش معنی کی اولین کوششوں تک ہی مبہم ہے، یعنی شعر پہلی قرات میں نہ صحیح دوسری اور تیسری قرات میں کافی حد تک سمجھ میں آجاتا ہے۔

حواشی:

.1 ناصر کاظمی، کلیات ناصر کاظمی (پرنٹرز پبلیکیشنز، لاہور، 1992) ص59

.2ایضاً

.3ایضاً،ص38

.4ناصر کاظمی، دیوان (حسامی بکڈ پو مچھلی کمان حیدر آباد،1989)ص136

.5ناصر کاظمی،کلیات ناصر (ایضاً)ص19

.6ناصر کاظمی، دیوان (ایضاً)ص16

.7ناصر کاظمی،کلیات ناصر کاظمی (ایضاً)ص51

.8ایضاً

.9ایضاً،ص54

.10ایضاً

.11ناصر کاظمی، دیوان (ایضاً)ص34

.12ایضاً،35

.13ایضاً

.14محمد حسن عسکری، مجموعہ محمد حسن عسکری (سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور،2008)ص188

.15ناصر کاظمی، پہلی بارش (پبلیشرز اینڈ پرنٹرز، لاہور،1992)ص85

.16ایضاً،85

.17ایضاً،86

.18ایضاً،86

.19ایضاً،86

20. Martin Heidegger,In search of ontology, Compiled by Jacob p72(Library, 2005-Francis eTaylor &)golomb

.21ناصر کاظمی،خشک چشمے کے کنارے(پرنٹرز اینڈ پبلیشرز، لاہور1990)ص196

.22ناصر کاظمی، پہلی بارش (ایضاً)ص39

.23ایضاً

24.ایضاً

25.ایضاً،ص87

26.ایضاً

27.ایضاً

28.ایضاً،ص88

29.ایضاً،ص39

30.ایضاً،41

31.ایضاً،43

32.ایضاً،45

33.ایضاً،ص47

34.ایضاً،ص82

35.ایضاً

36.ایضاً

37.ایضاً

38.ایضاً،ص76

39.ایضاً

40.ایضاً

41.ایضاً،ص86

42.ایضاً

43.ایضاً

44.سرتر ژاں پال، وجودیت اور انسان دوستی، مترجم: قاضی جاوید (مشعل، لاہور) ص18

45. Jean paul sartre, An explication of the Stranger, p110

46.ایضاً

E. Transalator, HAZEL)47. Jean paul satre, Being And Nothingness p382(BARNES

.48زیب غوری، زردرزخیز (شب خون کتاب گھر، الہ آباد، 1976) ص49

.49ایضاً، ص26

.50زیب غوری، زرتاب (بیت الرشیدہ، کانپور، 1998) ص236

.51 محمد حسن عسکری فرائڈ اور جدید ادب (سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2008) ص254

.52زرتاب، ص52

.53ایضاً، ص110

.54زردزرخیز، ص59

.55ایضاً، ص31

C.Terry 56. Soren Kierkegaard, The spirituality of Love, Compiled by; warner p1

.57زردزرخیز (ایضاً) ص39

.58ایضاً، ص30

.59ایضاً، ص28

.60ایضاً

.61ایضاً، ص128

.62ایضاً، ص159

.63ایضاً، ص62

.64ایضاً، ص95

.65رضی عابدی، ادب فلسفہ اور وجودیت، مرتبین: شیما مجید، نعیم احسن (بک پرنٹرز، لاہور 1992) ص592

.66زرتاب، ص134

.67ایضاً، ص150

68. ایضاً، ص124

69. ایضاً، ص128

70. زردزرخیز، ص21

71. ایضاً، ص39

72. قاضی جاوید، وجودیت بحوالہ کولن ولسن (فکشن ہاوس، لاہور 2010) ص114

73. Heidegger,Martin. Being and Time Translated by Joan p273(State University of New York Press, 1996)Stambaugh Alban

74. پرکاش فکری، سفرتارہ، مرتب؛ جابر حسین (اردو مرکز عظیم آباد، پٹنہ 1996) ص97

75 ایضاً

76. ایضاً، ص80

77 کامو ایلبرٹ، خودکشی، مترجم؛ ارشاد احمد مغل (حاجی حنیف پنٹرز، لاہور 2013) ص21-22

78 سفرستارہ، ص96

79 ایضاً

80 ایضاً

81. ایضاً، ص97

82. ایضاً

83. ایضاً

84. ایضاً

85 ایضاً، ص25

86. ایضاً، ص32

87. ایضاً، ص، 15

88. ایضاً، ص19

89. ایضاً، ص47

.90ایضاً،ص16

.91احتشام حسین،تنقیداورعملی تنقید(آزادکتاب گھر دہلی1952)ص272

.92میراجی،نئ شاعری کی بنیادیں،مشمولہ؛جدیدنظم نمبر(ماہنامہ سوغات کراچی،شمارہ نمبر)ص163-164

Reading for philosophical)93. Sartre jean paul, Man Makes Him Self

5-p4(brief introductionA:enquiry

.94بانی منچندا،حسابِ رنگ(نیشنل اکادمی،دریا گنج نءدہلی1976)ص58

.95بانی منچندا،شفق شجر(شعرستان،پنڈارروڑ،نئ دہلی1982)ص55

.96ایضاً،ص119

.97ایضاً،ص109

.98ایضاً

.99بانی منچندا،حرف معتبر(یونین پرنٹنگ پریس،دہلی1971)ص36

.100ایضاً،ص84

.101ایضاً،ص62

.102ایضاً،ص67

.103ایضاً،ص57

.104ایضاً،ص121

.105ایضاً،ص66

10.6حسابِ رنگ،ص32

.107حرف معتبر،ص25

.108حرف معتبر،ص104

.109ایضاً،ص78

.110فاروقی شمس الرحمٰن،جدیدشاعری ایک سیمپوزیم،مشمولہ جدیدیت تجزیہ وتفہیم مرتبہ مظفرحنفی(کلر پرنٹنگ پریس،دہلی1985)ص641-640

.111 قاسمی ابوالکلام،معاصر تنقیدی رویے(ایجوکیشنل بک ہاوس،علی گڑھ 2007)ص79

.112 ایضاً

.113 ہادی حسین محمد،مغربی شعریات،مرتبہ(مجلس ترقی ادب،لاہور1968)ص420

.114 افتخار جالب،ن ءشاعری،مرتبہ(ن ءمطبوعات،سرکلر روڈ،لاہور1966)ص272

.115 افتخار جالب،مآخذ(مکتبہ ادب جدید،لاہور)ص13

.116 ظفر اقبال،گلافتاب(زاہد بشیر پرنٹرز،لاہور1995)ص39

.117 ایضاً،ص93

.118 ایضاً،ص84

.119 ایضاً،ص85

120. Heidegger Martin,Being and Time,Translated by J. Macquarrie p330(Basil Blackwell, 1996:Oxford)and E. Robinson

.121 گلافتاب،ص84

.122 ایضاً،ص81

.123 ایضاً،ص151

.124 ایضاً،ص109

.125 ڈاکٹر ظفر احمد صدیقی،ادب فلسفہ اور وجودیت،شیما مجید،نعیم احسن،مرتبین(بک پرنٹرز،لاہور،1992)ص826

.126 گلافتاب،ص111

.127 ایضاً،ص82

.128 ایضاً،ص136

.129 ایضاً،ص120

.130 ایضاً،ص93

.131 ایضاً

.132 ایضاً،ص156

.133 ایضاً،ص74

.134 شمیم حنفی، زوال پرستی کے سوال پر ایک گفتگو،مشمولہ ادب فلسفہ اور وجودیت، شیما مجید،نعیم احسن، مرتبین (بک پرنٹرز، لاہور، 1992)ص228-229

.135 شکیب جلالی، روشنی اے روشنی (حسامی بک ڈپو، مچھلی کمان حیدر آباد 1987)ص42

.136 ایضاً،ص33

.137 ایضاً،ص21

.138 ایضاً،ص26

.139 کامو البرٹ، خودکشی، مترجم؛ ارشاد احمد مغل (حاجی حنیف پرنٹرز، لاہور 2013)ص28-29

.140 ایضاً،ص37

.141 ایضاً،ص80

.142 ایضاً،ص24

.143 ایضاً،ص16

.144 ایضاً،ص98

.145 ایضاً،ص69

.146 ایضاً،ص49

.147 ایضاً،ص51

.148 غلام جیلانی پروفیسر، شکیب جلالی فن اور شخصیت، مرتب؛ ذوالفقار احسن (نقش گر پبلیکیشنز، راولپنڈی 2006)ص24

.149 ادب فلسفہ اور وجودیت،ص806

.150 ایضاً،ص470

.151 ایضاً،ص797

.152 روشنی اے روشنی،ص45

.153 ایضاً،ص24

.154 ایضاً،ص92

.155 ایضاً،ص15

.156 ایضاً،ص27

.157 کاموالبرٹ،خودکشی،ص15

.158 روشنی اے روشنی،ص20

.159 ایضاً،ص16

.160 ایضاً،ص32

.161 ایضاً،ص23

.162 فرانز کافکا،ایک چھوٹی سی کہانی،مشمولہ؛ کافکا کے افسانے،مرتب؛ نیر مسعود (الواعظ صفدر پریس،لکھنو1978)ص48

.163 روشنی اے روشنی،ص26

.164 ایضاً،ص27

.165 ایضاً،ص18

.166 قاسمی احمد ندیم،(شکیب جلالی فن اور شخصیت)ص22

.167 روشنی اے روشنی،ص30

.168 ایضاً،ص45

.169 عادل منصوری،حشر کی صبح درخشاں ہو (شب خون کتاب گھر،الہ آباد1996)ص232

.170 ایضاً

.171 وزیر آغا (مدیر)،اوراق،خاص نمبر (لاہور،1966)ص21

.172 احمد ندیم قاسمی (مدیر)،فنون،جدید غزل نمبر،جلد اول (لاہور،1969)ص55

.173 حشر کی صبح درخشاں ہو،ص205

.174 ایضاً،ص201

175. ایضاً،ص207

176. ایضاً،ص211

177. ایضاً،ص234

178. ایضاً،ص263

179. ایضاً

180. ایضاً،ص222

181. ایضاً،ص258

181. ایضاً

183. ایضاً،ص226

184. ایضاً

185. ایضاً

186. ایضاً

187. ایضاً

188. احمد زین الدین (مدیر)،سہ ماہی روشنائی،شمس الرحمٰن فاروقی نمبر (کراچی،2003)ص33

189. ایضاً،ص33-34

190. حشر کی صبح درخشاں ہو،276

191. ایضاً،ص274

192. ایضاً،ص251

193. ایضاً،ص244

194. ایضاً،ص271

195. ایضاً،ص245

196. ایضاً،ص235

197. ایضاً

.198 ایضاً،ص220

.199 ندا فاضلی ،مورناچ،(نیو رائٹرز پبلی کیشنز، بمبء 1978)

.200 ندا فاضلی ،آنکھ اور خواب کے درمیان (مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر دلی 1986)ص45

.201 ادب فلسفہ اور وجودیت،ص696

.202 آنکھ اور خواب کے درمیان،ص52

.203 ایضاً،ص17

.204 سارتر ژاں پال،وجودیت اور انسان دوستی،ص18

.205 ادب،فلسفہ اور وجودیت،ص376

.206 آنکھ اور خواب کے درمیان،ص56

.207 ایضاً،ص35

.208 ایضاً،ص49

.209 سید محمد عقیل ڈاکٹر،نئی علامت نگاری (انجمن تہذیب نو پبلیکیشنز،الہ آباد1974)ص141-142

.210 آنکھ اور خواب کے درمیان،ص17

.211 ایضاً،ص60

.212 ایضاً،ص39

.213 ایضاً،ص45

.214 ایضاً،ص26

.215 ایضاً،ص11

باب چہارم: جدید اردو شاعری پر وجودیت کے اثرات
(جدید اردو نظم کے حوالے سے)

(ا) میراجی کی تخلیقیت کے وجودی مظاہر:

وہ طبعاً مساکی Masochist تھے اور اذیّت سے ان کا رشتہ تخلیقی نوعیت کا تھا۔خواہشات کی ناتکمیلیت کا احساس ہرانسان کی طرح ان کے لیے بھی نفسیاتی آزار بن چکا تھا لیکن وہ اس آزار سے اس قدر مانوس تھے کہ اس سے نجات کو غیر تخلیقی موت کے مترادف سمجھتے تھے۔ بلکہ ان کے نزدیک یہی آزار ان کے تخلیقی عمل کا محرک تھا۔ کہتے تھے ''اگر میری ذہنی الجھنیں ("COMLEXES") دور ہو گئے تو میں لکھوں گا کیسے''۔(1)۔لیکن یہی ذہنی الجھنیں رفتہ رفتہ ان کے اندر کے خلا کا موجب بنتی گئیں اور ایک وقت ایسا بھی آیا کہ وہ اپنے ہی سایے سے خوفزدہ ہو کر وجودی دہشت Existential Dread میں مبتلا ہوئے۔ چاہے وہ نظم "شکست کی آواز ہو" یا "روح انساں کے اندیشے" میراجی نے اس وجودی دہشت زدگی کا اظہار بار بار کیا ہے۔مگر چوں کہ وہ کم عیار بھی نہ تھے اس لیے انھوں نے وقتی طور پر اس وجودی کرب سے نجات کے لیے ک ءطرح کی تن آسانیاں پیدا کیں۔شراب نوشی،مشت زنی اور متعدد عورتوں کے علاوہ قحباؤں سے خیالی عشق جیسی جنسی تن آسانیوں سے انھیں وقتی سکون مل جایا کرتا تھا۔لیکن خلوت کا یہ دائرہ کافی تنگ اور محدود ہونے کے باعث ان کی داخلی شخصیت میں ہو رہی شکست وریخت کے عمل کو روکنے میں ناکافی ثابت ہوا۔

مجھ کوخوش آتی نہیں ہے امن کی شب خوں فضا
روح کوملتی ہے تسکیں ایک پیہم جنگ سے
(نظم؛مضطرب،میراجی،2)

میراجی کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ وہ اردو ادب کے واحد شاعر ہیں جن کی شخصیت اور تخلیقیت میں کوئی دوئی نہیں پائی جاتی بلکہ دونوں ان کے اندر کی تخریبی صورت حال یعنی بننے اور بگڑنے کے عمل مسلسل کو یکساں طور پر ظاہر کرتی ہیں۔ یہ سب مماثلتیں میراجی کے آئڈیل شاعر بودلیئر میں پائی جاتی ہیں جن سے وہ اس قدر متاثر تھے کہ بقول اختر الایمان "اسپتال میں "بودلیئر کی شکست" کتاب ان کے سرہانے رکھی تھی"(3)۔دراصل بعض شخصی مماثلتوں کے علاوہ میراجی نے بودلیئر کے ساتھ ایک ذہنی اور تخلیقی ہم آہنگی کو بھی دریافت کیا تھا۔گو کہ یہ ان کی ذاتی دریافت تھی لیکن اسے انھوں نے اپنے مکمل وجود میں اتار کر تا دم آخر محسوس کیا۔ورنہ باوجود علمی وادبی وسعتوں کے عجیب الہیت اور ویران شخصیت کے ساتھ جینا،معاشی بدحالی کے سبب رات رات بھر فاقہ کش رہنا،غیروں کے سہارے زندگی کی شام کر جانا میراجی جیسے بڑے تخلیق کار کے لیے کیسے قابل برداشت ہوسکتا تھا۔وہ چاہتے تو اپنی شخصیت کو لوگوں کے مطابق کر سکتے تھے یا بس ایسا

ہونے کا ڈرامہ بھی کر سکتے تھے، لیکن نہیں۔انھیں اصل میں اس شکست سے ہمکنار ہونا تھا جو بودلیئر کو نصیب ہوئی تھی۔ کیوں کہ بودلیئر ہی وہ آئینہ تھا جس میں میرا جی نے اپنی شخصیت کو جب بھی دیکھا تو حیرت زدگی کے ساتھ بس دیکھتے رہے۔ پھر وہ زندگی کی المناکیاں ہوں یا ناتکمیلیت کا دکھ، روح کے اندیشے ہوں یا موت کی دہشت، بیزاری ہو یا یاسیت، یہ سارے غم جوان کی زندگی کو رفتہ رفتہ کھائے جارہے تھے انھوں نے بودلیئر کے ساتھ قدر مشترک کے طور پر قبول کر لیے تھے۔یعنی زندگی لٹانا ان کے لیے لذت آفرینی کا سامان بن چکا تھا اور یہی ان کے لیے زندگی کی مضحکہ خیز حقیقت پر طنز بھی تھا۔تاہم اپنی بیچارگی پہ خود رونا، قہقہے اڑانا اور خود کو خود ہی تسلی دینا نفسیاتی پیچ تو ہوسکتا ہے (اس سے کوئی مفر نہیں) لیکن ادبی دائرہ کار میں ایک عظیم تخلیق کار کی یہ بھی ایک پہچان ہوتی ہے۔

مستقبل میں دکھ ہوگا، دکھ کی منزل تھا ماضی
دکھ کے بندھن سے پہلے جیون کب تھا، تھی دھرتی
بیتے لمحوں میں جو بھی دیکھا درد کی مستی تھی
آنے والے لمحوں کی قسمت بھی یوں لکھی تھی
اس دھرتی پر جیون کا درد ادھورا نقشہ ہے
ہر ہستی کے ساون کا موسم درد سے آتا ہے
(اذیت زندگی ہے،4)

ایسا نہیں ہے کہ میرا جی اپنی ذات کی پسپائی کا ادراک نہیں رکھتے تھے یا یہ کہ وہ شعوری طور پر اپنی ذات سے غافل تھے۔ بلکہ وہ ہمیشہ اپنی ذات میں پیش آنے والی شکست وریخت میں شامل حال رہے جس کا اثبات ان کی شعری تخلیقات میں جگہ جگہ پر دیکھنے کو ملتا ہے۔بعضوں کا یہ کہنا کہ "وہ زندگی سے بیزار تھے" درست ہے لیکن صرف یہی ان کی کل تخلیقیت کا محرک نہیں تھا۔ بلکہ اس کی حیثیت تو اس ایک مرحلے کی تھی جو بودلیئر جیسے عظیم شاعر کو بھی زندگی کے دوسرے رخ کا مکمل ادراک حاصل کرنے کے لیے طے کرنا پڑا۔کسی طرح کی قطعیت کے ساتھ یہ کہنا کہ وہ زندگی سے بیزار تھے ان کی تخلیقیت کو میر کی طرح اکہرے معنی میں قید کرنے کا پروپاگنڈا ہوگا۔ ہاں اس میں دورائے نہیں کہ زندگی کی مضحکہ خیز حقیقت (Meaninglessness) انھیں Haunt ضرور کرتی تھی۔جس پر گمان ہوتا ہے کہ انھوں نے خود کو شعوری طور پر اس لایعنیت کے سپرد کر دیا تھا۔لیکن اس بات سے قطعیت کے ساتھ یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ بس بیزاری ہی ان کی زندگی کا واحد رنگ تھا اور دیگر تمام رنگوں اور تجربات سے ان کی زندگی عاری تھی، غلط ہوگا۔ جب کہ میرا جی کی بیزاری زندگی کی لایعنیت سے یا ذمے داری فرار نہیں تھا بلکہ یہ ایک جمالیاتی بغاوت تھی جس کی نفسیات کو سمجھنے کے لیے

ان کی تخلیقیت کی تحلیل نفسی ناگزیر ہے۔سارتر کے نزدیک ہوسکتا ہے یہ عملی زندگی سے کنارہ کشی اور ذمے داری سے فرار کی راہ ہولیکن میراجی کی تخلیقیت تو ان کے وجود کی معتبریت (Authenticity Of Being) کا جواز فراہم کرتی ہے۔پھر یہ بات بھی غور طلب ہے کہ اس دوزخ (لایعینت) کی دریافت کرنے والے وہ پہلے شاعر نہیں تھے بلکہ ان سے پہلے ان کے محبوب شاعر بودلیئر نے اس دوزخ کو برسوں پہلے دریافت کیا تھا۔میراجی نے تو اس کی دریافت نو کی اور اردو میں جدید شاعری کی شاہراہ کے سنگ میل بن گئے۔بہرکیف! یہ حقیقت ڈھکی چھپی نہیں ہے کہ میراجی نے اپنی حیات کا تصور اسی دوزخ سے اخذ کیا تھا جس کا اظہار یہ ان کی شاعری ہے۔لیکن وہ اس دوزخ سے جب اکتا جاتے تھے یا اس کی شدت ان کے لیے ناقابل برداشت ہو جاتی تھی تب ان میں فراریت کے خیالات ضرور جنم لیتے تھے لیکن اس کے لیے بھی وہ خود اپنے ہی "انفرادی شعور" یعنی "خودی" کو کوستے تھے۔متعجب بات تو یہ ہے کہ اسی نکتے پر تمام وجودی مفکرین کا اجماع بھی ہے کہ انسان میں وجودی کرب کا باعث اس کا اپنا انفرادی شعور (خودی) ہے۔

زندگی محبوب ہے پھر بھی دعائیں موت کی
مانگتا ہے دل مرا دن رات کیوں؟
قسمتِ غم گیں کے ہونٹوں پر کبھی
آ نہیں سکتی خوشی کی بات کیوں؟
کیوں نگاہوں پہ مری چھائے ہیں آنسو کے نقاب؟
اس سوال مستقل کا کیوں نہیں ملتا جواب؟
کیا خودی کی الجھنیں میرے ارادے توڑ کر
کر رہی ہیں مجھکو اس دنیا میں ناکام حیات؟
(بغاوت نفس، 5)

لیکن انھیں یہ ہرگز قبول نہیں تھا کہ ان کی خودی ان کے جنسی کھیل کو سینسر کرے۔وہ بغاوت کو ہی آزادی تصور کرتے تھے اس لیے انھوں نے سب سے پہلے اپنی ہی ذات کے خلاف بغاوت کی، پھر سماجی اخلاقیات اور دیگر ضابطوں کی حدبندیوں کو توڑا۔لیکن چوں کہ خودی انسانی وجود کی موضوعیت ہے جس کا کوئی الگ تصور ممکن نہیں اس لیے بغاوت کے باوجود میراجی اپنے اندر کے وجودی کرب سے کوئی مستقل چھٹکارا نہ پاسکے۔بس اسے دبانے یا کم کرنے کو ہی مناسب جان کر انھوں نے کء طرح کی جنسی تن آسانیاں پیدا کی تھیں جو کافی لمبے عرصے تک شیلڈ بن کر انھیں اس کرب کے نتیجے میں پیدا ہونے والے خودکش خیالات سے بچاتی رہیں۔

چل مرے دل آج اس محدود خلوت سے نکل،
ہاں، سنبھل، قعرِ خموشی میں نہ گر، ہاں اب سنبھل،
بے خودی مسلک بنالے، بھول جا سب آج کل۔۔۔۔
چل مرے دل، راستہ خوشیوں کا دیکھ،
اور شعلہ عیش کے لمحوں کا دیکھ،
(بغاوت نفس،6)

''محدود خلوت'' سے یہاں ذات کا وہ دائرہ مراد ہے جس میں انسان اپنے ہونے یعنی Existence کا تجربہ کرتا ہے۔لیکن چوں کہ یہ مرحلہ مکمل شعوری بیداری کا ہوتا ہے اس لیے عموماً انسان اس سے راہ فرار اختیار کر جاتا ہے۔وہ اپنے آپ کا یعنی خودی کا سامنا کرنے کے بجائے بیخودی میں ہی جینے کو ترجیح دیتا ہے۔سارتر اسے وجود بذاتِ خود Being In Itself سے تعبیر کرتا ہے یعنی وہ وجود جو کسی شئ (Thing) کی طرح اپنے ہونے اور بننے کے عمل کے شعور سے عاری ہو۔میرا جی کی "بے خودی" وجود برائے خود کے انہی معنوں میں دراصل غیر شعوری زندگی کا استعارہ ہے۔لیکن سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا واقعی میرا جی نے بیخودی کی زندگی گزاری؟ اگر ایسا ہے تو پھر وہ اذیت پسند اور الم پرست کیوں تھے؟ کیوں روح کے اندیشے،موت کی دہشت،اجنبیت،تنہاء،عدم کا خلا اور احساس ناکامی جیسی وجودی کیفیات ان کے شعری اظہار کی مابہ الامتیاز علامتیں ہیں؟ بات دراصل یہ ہے کہ میرا جی دنیا میں اپنی موجودگی Existence کے اس تضاد Paradox کو ختم کرنا چاہتے تھے جسے انھوں نے شخصیت کی دوء یا دورنگی سے تعبیر کیا ہے۔ان کے نزدیک شخصیت کی یہ دوء اور کچھ نہیں بلکہ سماجی اخلاقیات،تہذیب وتمدن اور روایت کا قائم کردہ وہ جبر ہوتا ہے جسے انسان ضابطۂ حیات سمجھ کر قبول کر لیتا ہے۔انھوں نے اسی کے خلاف بغاوت کی لیکن اس بغاوت میں ان کی ذات کو جس خسارے کا سامنا رہا اور ذمے داری جو کرب بار بار ان کے شعور کو جھنجھوڑتا تھا اسے دبانے کے لیے یا نظر انداز کرنے کے لیے وہ نشے یا جنسی کھیل کا سہارا لیتے تھے۔لیکن سچ ان کا امتیاز یہی ہے کہ وہ آخری لمحے تک حصول آزادی (انفرادیت) کے لیے اس جبر کے خلاف بغاوت کرتے رہے اور ان لوگوں پر جو اس جبر کو قبول کر چکے تھے طنز بھی کرتے رہے۔

جہاں میں سیدھے سادے آدمی کثرت سے بستے ہیں/ ہے محدود/ ان کی ہمت
اور محدود ان کے رستے ہیں/ تمدن اور تہذیبوں نے پھندا ان پہ ڈالا ہے/ وہ کہتے ہیں
کہ ہونا ہے وہی جو ہونے والا ہے/۔۔۔۔ میں ان کو دیکھتا ہوں دل پہ ہوتا ہے اثر

ان کا/ میں اک مظلوم ہوں ماحول کے اس جذب ساکن کا/مگر ہاں باوجود اس کے
مرے دل میں جوالا ہے/ امنگوں نے مری ہستی کو اک الجھن میں ڈالا ہے
(نظم: شکست کی آواز، 7)

تہذیب وتمدن کے جھوٹے رنگوں پہ نہ جاو، مت بھولو!
نقصان بہانے میں لاکھوں پوشیدہ ہیں، اتنا جانو!
دورنگی چھوڑ و دورنگی' یک رنگ اصولوں پر چل کر؛
یہ دنیا جنت بن جائے گی سچی باتوں میں ڈھل کر!
(نظم: اے ریاکارو، 8)

گویا میراجی اپنی شکست وریخت سے ناواقف نہیں تھے بلکہ وہ ہائڈیگر کے مثالی وجود (DASEIN) کی طرح ماحول سے متاثر ہونے کے بجائے اپنی انفرادی شناخت قائم کرنے کے لیے کوشاں تھے۔ پھر ہائڈیگر کے مطابق معتبر وجود کی علامت یہی ہے کہ وہ دنیا میں اپنی راہ آپ چنتا ہے۔لیکن الگ راہ کا یہ انتخاب جس وجودی کرب کا باعث بنتا ہے وہ کسی جز وقتی کیفیت کی طرح نہیں ہوتا جو آئے اور چلی جائے بلکہ یہ وجود کی حقیقتوں کو ظاہر کرنے والی مرکزی قوت کے طور پر انسانی وجود سے ہمیشہ کے لیے منسلک رہتا ہے۔ یوں سمجھ لیجیے کہ یہ وہ انفرادی شعور ہے جو فرد کی آزادی کو یقینی بنانے کے لیے راہیں ہموار کرتا ہے۔ میراجی تو سامنے کی مثال ہے۔انھوں نے دنیا کو جوں کا توں (as it is) قبول کرنے کے بجائے جو شعوری بغاوت کی وہی ان کے لیے وجودی کرب کا باعث بنی اور وجود کی وہ حقیقتیں جن کا پرتو ان کی شاعری میں ملتا ہے اسی کرب کے کا نتیجہ ہیں۔احساس محدودیت Fanitude انہی وجودی حقیقتوں میں سے ایک ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ دوسرے انسانوں کے مقابلے میں میراجی کچھ زیادہ ہی خیالی دنیا کے اسیر تھے۔شاید یہی ایک جگہ تھی جہاں چیزیں ان کے من مطابق ترتیب پاتی تھیں اور ہر چیز تک انھیں رساء بہ آسانی حاصل تھی۔لیکن شعور کی سطح پر جب ان کا واسطہ موجود سے پڑتا تھا تو انھیں بار بار اپنی محدودیت اور کم مائیگی کا تجربہ ہوتا تھا۔خوابوں کی شکستگی، حال کی بے بسی اور مستقبل کی لایعنیت کا یہی تجربہ انھیں زندگی سے بیزار کر جاتا تھا۔

اس جہاں میں مجھے رسوائی ملی، ناکامی
اس جہاں میں میں رہا خستہ وخوار وعامی
اس جہاں میں نہ کبھی روح کی بہجت دیکھی

اس جہاں میں نہ کبھی راہ مسرت دیکھی
اس جہاں میں نہ کبھی لوٹ کے آوں گا میں
غیر آباد جزیروں میں چلا جاوں گا میں

یہ غیر آباد جزیرے میرا جی کا اپنا تخلیق کردہ دائرہ ءخلوت تھا۔ یہ فنتا سی یا واہمے کی وہ خیالی دنیا تھی جہاں ساری دوسری کیفیات جنسی کھیل کا حصہ ہوا کرتی تھیں لیکن کھیل ختم ہوتے ہی جب وہ حقیقت کی طرف لوٹ آتے تھے تو زندگی کا المیاتی احساس انھیں گھیر لیتا تھا اور یوں وہ وجودی تنہائی کے شکار ہو جاتے تھے۔ اس تنہاء کی نا قابل برداشت شدت کو وہ برداشت تو نہیں کرنا چاہتے تھے لیکن فقط سماجی زندگی کی جبریت کے خلاف بغاوت کے لیے وہ اسے برداشت کرتے تھے اور یہی ان کا کیتھارسس بھی ہوتا تھا۔ وہ دوسرے کے درمیان ہوتے ہوئے بھی اپنے اندر ایک خلا کو محسوس کرتے تھے جسے پر کرنے کا اضطراب نہ صرف ان کی بعض نفسیاتی پیچیدگیوں کا باعث بن جاتا تھا بلکہ طرح طرح کے خودکش خیالات بھی اس سے جنم پاتے تھے لیکن چوں کہ وہ زندگی کی لایعنیت اور سماجی جبریت کے آگے سپر ڈالنے کے بجائے اس کا مذاق اڑانا، اس پر طنز کرنا مقصود جانتے تھے اس لیے تمام تر داخلی صعوبتوں سے بجائے عاجز آنے کے دستوفسکی کی طرح جبراًان سے حظ اٹھاتے تھے۔ مثلاً دستوفسکی کی خواہش تھی کہ "وہ جرمنی میں نہیں رہنا چاہتا تھا اور روس لوٹ جانا چاہتا تھا لیکن اس نے اپنے لیے حالات ہی کچھ ایسے کر دیئے تھے کہ وہ روس جا ہی نہ سکے۔ اس کا بنیادی سبب یہ تھا کہ اس نے جن لوگوں سے قرض لیا تھا وہ اپنی رقم وصول کرنا چاہتے تھے اور وہ اس حالت میں نہیں تھا کہ قرض ادا کر سکتا"(9)

اب میرا جی کو دیکھ لیجیے ان کی بھی خواہش تھی ماں سے ملنے کی۔ کہتے تھے؛

> "میری سب سے بڑی خواہش یہ ہے کہ کچھ تھوڑا سا روپیہ جمع ہو جائے تو میں دنیا میں سب سے ظالم اور سب سے پیارے شہر لاہور لوٹ جاوں۔ جہاں میری بوڑھی شفیق ماں ہر وقت اپنے آوارہ بیٹے کو یاد کرتی ہے"

لیکن میرا جی کی یہ خواہش کبھی پوری نہ ہو سکی۔ اس لیے کہ انھوں نے کبھی اس فکرمندی کے ساتھ پیسہ جمع کرنے کی کوشش نہیں جس فکرمندی سے وہ اپنی خواہش کو ظاہر کرتے تھے۔ بلکہ جو پیسہ مسودوں کو بیچ کر یا ریڈیو سے مل بھی جاتا تھا وہ نشے کی حالت میں ساری رقم شام کو ہی لٹا دیتے تھے اور صبح پھر پائی پائی کو ترستے تھے۔ یہ خود اذیتی میرا جی کے باطن کا وہ ردعمل تھا جس سے ان کی باغیانہ شخصیت تشکیل پاتی تھی۔ اس لیے یہ کہنا سراسر بددیانتی ہوگی کہ وہ جس بدہیت اور کثیف شخصیت کے ساتھ جی رہے تھے وہ کوء ڈرامہ تھا، بلکہ وہ سماجی زندگی کی مضحکہ خیز حقیقت کا ایک خوفناک انکشاف تھا۔ ان کی نفسیات کے وجودی محرکات کو سمجھے بغیر ان کی ظاہری شخصیت پر تبصرہ کرنا ناانصافی ہوگی۔ منٹو جیسے حقیقت پسند سے یہی

غلطی ہوئی، اس نے بھی جب میراجی کوشعوری طور پر زندہ اور پختہ پایا تو ان کی ظاہری شخصیت کی بدہیتی کو ڈرامہ سمجھ کر انھیں "فراڈ" کہنا شروع کیا۔ جب کہ منٹو نے اپنی ک ء کہانیوں کے کرادروں کی تحلیل نفسی کے دوران ان کی چھپی ہوء شخصیتوں یعنی SHADOWS کو بے نقاب کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ لیکن متعجب بات یہ ہے کہ میراجی کو سمجھنے میں وہ چوک گئے۔ آخر کیوں؟ کیا یہ تعصب تھا یا ادبی بددیانتی، کہ انھوں نے جان بوجھ کر سچ کو مسخ کرنے کی کوشش کی۔ بہرکیف! یہ ایک بحث طلب مسئلہ ہے کہ کیوں منٹو اور اس جیسے ک ء دوستوں (بالخصوص شاہد احمد دہلوی) نے میراجی کی شخصیت کے حوالے سے غلط تعبیریں پیش کر کے ان کی تخلیقیت کو ٹریش ثابت کرنے کی کوشش کی۔ یہ سچ ہے کہ وہ شاعر طبعاً گنجلک، مساکی اور غلیظ ضرور تھا لیکن "فراڈ" ہرگز نہیں تھا۔

میں کوئی برائی نہیں ہوں' زمانہ نہیں ہوں' تسلسل کا جھولا نہیں ہوں/ مجھے کیا خبر کیا برائی
میں ہے' کیا زمانے میں ہے' اور پھر میں تو یہ بھی کہوں گا
/ کہ جو شئے اکیلی رہے اس کی منزل فنا ہی فنا ہے'/ برائی، بھلائی، زمانہ، تسلسل ___ یہ
باتیں بقا کے گھرانے سے آئی ہوئی ہیں/ مجھے تو کسی بھی گھرانے سے کوئی تعلق نہیں
ہے/ میں ہوں ایک' اور میں اکیلا ہوں' ایک اجنبی ہوں'
(نظم: یگانگت، 10)

میراجی کی تخلیقیت میں عدمیت Nothingness کا تصور ان کے آخری ایام میں پنپنا شروع ہوا۔ شاید وہ زندگی کا مذاق اڑاتے اڑاتے تھک چکے تھے اور انھیں یہ یقین ہو چلا تھا کہ زندگی وہ مطلق حقیقت ہے جو بقول سارتر جونک کی طرح انسان کے ساتھ چمٹی رہتی ہے۔ اس پر لاکھ تھوکو، ہنسو اور قہقہے لگاو یہ ہمیشہ غیر اثر انداز ہوگی۔ پھر میراجی کا جنسی کھیل بھی اب ناکارہ ثابت ہو رہا تھا۔ وہ اپنی شکست کے اس آخری مرحلے میں پہنچ چکے تھے جہاں بودلئیر کی طرح ان کی روح بھی اس جہاں سے دور کسی دوسرے جہاں میں سکون کی متلاشی تھی۔ میراجی نے اس دوسرے جہاں کو سمندر یعنی عدمیت Nothingness کے آرکی ٹائپ کے طور پر دیکھا۔ دراصل یہی وہ آخری جگہ تھی جہاں ان کی مضمحل روح کو سکون مل سکتا تھا۔ یوں ساری عمر نگری نگری پھرنے والا مسافر اپنی شکست کے آخری مرحلہ میں داخل ہوا۔ لیکن یہ مرحلہ گذشتہ تمام مراحل کے مقابلے میں زیادہ کٹھن، تکلیف دہ اور داخلی انتشار کا باعث رہا۔ یہاں ان کی شخصیت کسی زوال پذیر سلطنت کی طرح بکھراو، تنزلی اور غیر ترتیبی کی شکار ہو رہی تھی۔ وہ تمام مظاہر جن سے وہ جانے پہچانے جاتے تھے رفتہ رفتہ اپنی اہمیت اور مقام کھو رہے تھے۔ مثلاً لوہے کے وہ گولے جو ہمیشہ ان کے ساتھ رہتے تھے اب ان کے ساتھ نہیں تھے۔ اس کے علاوہ خیالی عورتوں سے عشق اور لذتیت کی حصولیابی کا وہ سارا نظام اب غیر موثر ہو چکا تھا۔ حتیٰ کہ

وہ تمام ترجنسی تن آسانیاں جو بعض خودکش خیالات سے انھیں شیلڈ کیا کرتی تھیں اب اپنی قوت کھو چکی تھیں، علاج و معالجے کی ہرصورت کو نکارنا ان کی ضد بن چکی تھی۔ گویا ان کے اندر زندہ رہنے کی ہر خواہش پژمردہ ہو کر بس فنا ہو جانے کی کگار پر تھی۔

وہ ہمت جو آغاز سفر میں مرے دل کا ستارہ تھی
اب آخر دم پر ہے، ڈوبا، کشتی ڈوبی، کشتی ڈوبی
اب اس دنیا کے ساگر کی ہر موج نگل جائے گی مجھے
اور گمنامی کی دیوی اپنی ساڑھی لپٹائے گی مجھے

(افتاد، 11)

اس آخری مرحلے کی کٹھنائیوں کا سلسلہ نہایت ہی تکلیف دہ تھا۔ شخصیت کا بکھراو ان کے اندر امکانات کی گنجائش کو ختم کرر ہا تھا۔ وہ نا قابل برداشت وجودی خلا سے جوجھ رہے تھے۔ تنہاء، اجنبیت اور یاس نے ان کے ارادے پست کر دیئے تھے۔ بس یہیں سے آرزوئے فنا نے ان کی تخلیقیت میں ظہور پانا شروع کیا۔ اس کے لیے انھوں نے "سمندر" کو بطور آرکی ٹائپل علامت استعمال کیا جس میں عدمیت اور ماں دونوں کا امتزاجی علامتی اظہار ملتا ہے۔ یعنی بیک وقت دونوں صفات اس میں شامل ہیں۔

''میرے پیارے بچے''_ ''مجھے تم سے کتنی محبت ہے''_ ''دیکھو''اگر یوں کیا تو/ برا مجھ سے بڑھ کر کوء نہ ہوگا"____ خدایا، خدایا!"

دراصل میراجی نے ساری عمر جو تہذیب وتمدن، عقائد اور اخلاقیات کی نفی کی وہ اپنے آپ میں انسان کی برتری یعنی مکمل آزادی کا فلسفیانہ اثبات تھا۔ لیکن ان کا یہ رویہ اتنا خود پسند تھا کہ آزادی سے وابستہ کسی بھی نوعیت کی کمٹمنٹ یا ذمے داری انھیں تسلیم نہیں تھی۔ دراصل انھیں ذمے داری سے دوء کے پیدا ہونے کا اندیشہ تھا یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری میں جگہ جگہ پر اپنے باغیانہ رویے اور خود پسندی کا جواز فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن یہ جانتے ہوئے کہ ان کا یہ رویہ ان کی سماجی حیثیت چھین کر انھیں بالکل تنہا کر دے گا، وہ کبھی اپنی روش سے نہیں پلٹے۔ یہاں تک کہ آخری ایام میں فنادگی نے پوری طرح سیان کے وجود کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا اور بغاوت کا وہ سارا سامان جس پر ان کا انحصار تھا اپنی قوت کھو چکا تھا۔ زندگی کی مروجہ حقیقتوں کے خلاف لڑتے لڑتے ان کا جسم اب اتنا لاغر ہو چکا تھا کہ وہ روح کا بوجھ اٹھانے کے قابل نہیں رہا تھا۔ وجودی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو انھوں نے دراصل زندگی کے تسلسل کے خلاف بغاوت کی تھی جس نے ان کی زندگی کی نشو نما کو روک کر منجمد کر دیا تھا۔ ان کی طبعی موت تو بعد میں ہوء لیکن فلسفیانہ موت وہ

بہت پہلے مر چکے تھے۔ان کے ساتھ ان کی شخصیت کا سارا قافلہ لٹ چکا تھا، وہ سلطنت جسے قائم کرنے میں انھوں نے دنیا بھر کی ذلت اور رسواء کو گوارا کیا تھا،اس کا بس نام بچا تھا" میرا جی"۔گویا اب ان کے پاس سوائے تخلیقیت کے ایسا کچھ نہیں تھا جسے کھونے کا ڈر انھیں موت کی دہشت میں مبتلا کرتا۔لکھتے ہیں ؛

ہوا کے جھونکے ادھر جو آئیں تو ان سے کہنا/ یہاں کوئی ایسی شئے نہیں جسے وہ لے
جائیں ساتھ اپنے/ یہاں کوئی ایسی شئے نہیں جسے کوئی دیکھ کر یہ سوچے/ کہ یہ ہمارے
بھی پاس ہوتی / یہاں کوئی راہرو نہیں ہے نہ کوئی منزل/ یہاں اندھیرا نہیں،اجالا
نہیں،کوئی شئے نہیں ہے۔/گذرتے لمحوں کے آتشیں پاوں اس جگہ پے بہ پے رواں
ہیں/ ہر ایک شئے کو جھلتے جاتے/ ہر ایک شئے کو جلاتے جاتے ،مٹاتے

جاتے/ ہر ایک شئے کو بجھاتے جاتے کہ کچھ نہیں ہست سے بھی حاصل۔

(عدم کا خلا،12)

عدم کی وحشتوں کا سایہ ان کے پورے وجود پر غالب آچکا تھا اور انھیں اس خلا کی سرسراہٹیں،سرگوشیاں سب محسوس ہورہی تھیں۔لیکن اس آخری وقت میں انھیں ماضی بھر بھر کے یاد آتا تھا خصوصاً ماں۔جس سے ملنے کی آرزو کے کرب کو وہ جوگی زیرِ خاک بھی ساتھ لے گیا۔بقول میر؛

داغ فراق وحسرتِ وصل آرزوئے شوق
میں ساتھ زیرِ خاک بھی ہنگامہ لے گیا

عدم کی سرگوشیوں میں میرا جی کو ماں کی آوازیں سناء دیتی تھیں اور یہ (عدم) وہ مقام تھا جہاں تک پہنچنے کی مسافت وہ طے کر چکے تھے۔زندگی کی نمود ان کے وجود سے مٹ چکی تھی اور روح پژمردہ ہو کر بس کوچ کے لمحے کی منتظر تھی۔پھر اس آخری لمحہ کی کیفیت کو جس جمالیاتی شعور کے ساتھ انھوں نے تصویر بند کیا ہے،ایسی امیجری کی مثال کم سے کم ان سے پہلیتو اردو ادب میں کہیں نہیں ملتی۔

یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ برسوں سے تم کو بلاتے بلاتے مرے دل پہ گہری
تھکن چھا رہی ہے/ ۔۔۔۔نہ اب کوئی صحرا،نہ پربت،نہ کوئی گلستاں/اب آنکھوں
میں جنبش نہ چہرے پہ کوئی تبسم نہ تیوری/ فقط ایک انوکھی صدا کہہ رہی ہے کہ تم کو بلاتے

بلاتے مرے دل پہ گہری تھکن چھارہی ہے/ بلاتے بلاتے تو کوئی اب تک تھکا ہے نہ شاید تھکے گا/تو پھر یہ ندا آئینہ ہے،فقط میں تھکا ہوں/ نہ صحرا نہ پربت، نہ کوء گلستاں،فقط اب سمندر بلاتا ہے مجھ کو/ کہ ہر شئی سمندر سے آئی،سمندر میں جا کر ملے گی۔

(سمندر کا بلاوا،13)

یہ نظم نہ صرف میراجی کی تخلیقیت کا خط امتیاز ہے بلکہ ان کی وجودی شکست کا مکمل بیانیہ بھی ہے۔زندگی کی بیثباتی کا اعتراف میراجی جیسے باغی شاعر سے سن کر قاری ہچکولے تو ضرور کھاتا ہے لیکن ساتھ ہی اس کے لیے یہ طے کرنا ایک بنیادی مسئلہ بن جاتا ہے کہ آیا ان کا انتخابِ بغاوت مستند تھا کہ غیر مستند؟ یعنی Authenticity کا مسئلہ قاری کو سوچنے پہ مجبور کرتا ہے اور یہ سوچ ہائڈ یگر کے اس نظریہ سے نتیجہ اخذ کرتی ہے کہ اجتماعی دنیا سے منہ موڑنا اور اپنے حقیقی وجود،انفرادیت، اپنی محدود زندگی اور اپنی ذات کا سامنا کرنا معتبر وجود کی علامت ہوتی ہے جب کہ منطقی نظام، اور عام عقائد اجتماعیت کا وہ جبر ہے جو وجود کی معتبریت Authenticity کو چھپا دیتا ہے۔بقول میراجی:

میں کوئی برائی نہیں ہوں، زمانہ نہیں ہوں، تسلسل کا جھولا نہیں ہوں
مجھے کیا خبر کیا برائی میں ہے، کیا زمانے میں ہے، اور پھر میں تو یہ بھی کہوں گا
کہ جو شئے اکیلی رہے اس کی منزل فنا ہی فنا ہے،
برائی، بھلائی، زمانہ، تسلسل ___ یہ باتیں بقا کے گھرانے سے آئی ہوئی ہیں
مجھے تو کسی بھی گھرانے سے کوئی تعلق نہیں ہے
میں ہوں ایک، اور میں اکیلا ہوں، ایک اجنبی ہوں،

(نظم: یگانگت)

(۲) منیب الرحمٰن کی نظمیں؛ جدید حسیت اور وجودی عناصر کی مرقع سازی

یوں تو منیب الرحمٰن کو مقبولیت جدید شاعر کے طور پر ملی مگر زبیر رضوی اور سلیمان اریب کی طرح یہ بھی ترقی پسند راستے سے ہی جدیدیت کی طرف آئے۔ ایسا نہیں ہے کہ یہ لوگ ترقی پسندی سے بیزار ہو کر اس طرف چلے آئے بلکہ جس عہد میں ان کی شاعری جوان ہو رہی تھی وہ دور ہی ردِ ترقی پسندی کا دور تھا۔ نئی معاشرتی تبدیلیاں نئے کلچر کو پروان چڑھا رہی تھیں اور ایک نیا پیراڈائیم شفٹ ہندستانی معاشرت کو اپنی لپیٹ میں لے رہا تھا۔ ایسا شفٹ کہ جس نے جب زندگی کے روایتی تصورات کو توڑا تو خود بخود ادب کو بھی ایک نئے چیلنج کے سامنے لا کھڑا کر دیا۔ چیلنج یہی تھا کہ ادب کو ہر لحاظ سے عصری صورت حال کا اظہار یہ ہونا چاہیے۔ بظاہر تو یہ بہت ہی آسان سا عمل نظر آتا ہے بلکہ عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ ہر شاعری اپنے عہد کی عکاسی کرتی ہے لیکن جدید شعرا کے لیے یہ بڑا سخت چیلنج تھا۔ کیوں کہ انھیں سب سے پہلے ان آدرشوں کے خلاف بغاوت کرنا تھی جو ترقی پسند روایت کے قائم کردہ تھے اور پھر ردِعمل کی ایک نئی شعریات کو ترتیب دینا تھا۔ وہ شعریات جو ترقی پسند شعریات سے بالکل مختلف اور متصادم تھی۔ اس پر مستزاد یہ کہ روایت پسند نقادوں کی تنقید کے لیے بھی سینہ سپر ہو کے کھڑا رہنا تھا، گویا ہر لحاظ سے روایت اور جدیدیت کے درمیان یہ ایک تصادم تھا۔ لیکن جدیدیوں نے یہ چیلنج نہ صرف قبول کیا بلکہ وہ اسے پورا کرنے میں کامیاب بھی رہے۔ مگر یہ ان کی ضد یا کوئی شعوری کوشش نہیں تھی کہ نئی شعریات مرتب کریں بلکہ یہ وقت تقاضا تھا جس کے آگے وہ مجبور تھے۔ دراصل وہ عہد جس وجودی بحران کا شکار تھا اس میں شاعر اور عوام یکجا طور پر شامل حال تھے۔ لہٰذا ذاتی تجربوں کی آنچ اتنی زیادہ تھی کہ اس کے اظہار کے سوا کوء دوسرا راستہ فرار کا تھا بھی نہیں۔ پھر عالمگیر حقیقت یہی تھی کہ فرد ہر طرف سے تنہاء اور اجنبیت جیسے وجودی مسائل میں گھرا تھا، جسے معاصر صورت حال کے طور پر تسلیم نہ کرنا روایت پسندوں کی کٹر پنتھی تھی تاہم عصری اور تاریخی شعور کے حامل شعرا کے لیے اس سے دامن چھڑانا محال تھا۔ ظاہر ہے اگر اس عہد کی حقیقت کو جھٹلانا اتنا ہی آسان ہوتا تو منیب الرحمٰن جیسا روایت پسند شاعر کیونکر جدید حسیت کو اپناتا۔ باوجود اس کے کہ ان کے تخلیقی شعور میں فیض کے رنگ کی چھاپ اتنی گہری پڑ چکی تھی کہ ان کی نمائندہ جدید نظموں میں بھی فیض کا ترقی پسندانہ رنگ نمایاں ہے، وہ جدید حسیت سے گریز نہیں کر سکے۔ مثال کے طور پر نظم سمندر کا یہ ابتداء حصہ دیکھیے کیسے جدید حسیت کو ظاہر کرتا ہے۔

نہ جانے میں کتنی دیر تکتا رہا خلا میں/ مری نگاہوں کے سامنے نیلگوں سمندر کی وسعتیں

یوں بچھی ہوئی تھیں/ کھلی ہو کوئی کتاب جیسے/ ۔۔۔۔۔۔۔ یہ قلزم بیکراں، یہ

موجیں/ یہ وقت کا دھیرے دھیرے آغوش نیستی میں سمٹتے جانا/ میں ہر گھڑی دور ہوتا
جاتا ہوں اپنی دنیائے ارزو سے/ بتائے کوء مجھے الٰہی یہ قید و بند مقام کیا ہے/
(سمندر،14)

''سمندر''یعنی نیستی Nothingness موت کی دہشت کا علامتی اظہار ہے۔دہشتزدگی کا یہ احساس دراصل عالمی جنگوں اورن ءسماجی کرائم فیکٹری کے علاوہ بیمعنویت اورتنہاء کا زائیدہ تھا۔یوں تو جدید شاعری میں میراجی کے بعد اسے بطور آرکی ٹائپ برتنے کا ایک سلسلہ چل پڑا تھا جس میں کمار پاشی نمایاں رہے۔لیکن منیب الرحمٰن کی نظم "سمندر" کا مذکورہ بند اس نظم کا پہلا اور واحد بند ہے جو جدید حسیت یا یوں کہیں کہ سمندر کی ان آرکی ٹائپل خصوصیات کی نمائندگی کرتا ہے جو جدید حسیت کو ظاہر کرتی ہیں۔لیکن دوسری جانب اسی نظم کا آخری بند دیکھیے جس میں ترقی پسندانہ رنگ کا احساس نمایاں ہے۔دراصل اس رنگ کی موجودگی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ انھوں نے عموماً نظموں کے اختتامیہ میں منطقی اپروچ اپنایا ہے جو کہ ترقی پسند نظموں کا خاصہ ہوتا تھا جیسے مذکورہ نظم کے اس آخری بند میں اپنایا ہے۔نظم کا آخری بند ملاحظہ ہو؛

دلوں پہ کب تک پڑا رہے گا یہ پردہ ءنسل و رنگ و مذہب______ /کہاں ہوتم
خشمگیں،تلاطم بدوش موجو/ کہاں ہوتم پیچ وتاب کھاتی ہوء تلاطم بدوش موجو/ کہاں ہو
تم راز دار موت وحیات،آشفتہ سر،تلاطم بدوش موجو/ اٹھو اور اسی خاکدان تیرہ کو اپنی
آغوش میں چھپالو/ کہ چشم آدم پھر ایک طوفان نوح کی منتظر ہے شاید
(نظم:سمندر،15)

اب دیکھیے جہاں پہلے بند میں زندگی کے جمود،مستقبل کی غیر یقینی اور دہشت کا احساس ملتا ہے وہیں دوسرے اور آخری بند میں اس احساس کے پیدا ہونے کی وجہ رنگ ونسل اور مذہبی تعصب بتا کر شاعر نے اچھی خاصی نظم کو معنی کے محدود تر دائرے میں مقید کرلیا ہے۔کتنی معنی خیز یہ نظم ہوتی اگر احساس نیستی کی وجہ نہ ظاہر کی گئی ہوتی۔ایسا کرنے سے نظم کے کینوس پر واضح تصویر تو بنی مگر اس تصویر کا جمالیاتی حسن زائل ہوگیا۔جدید نظموں کی تو پہچان ہی ان کی غیر واضح اور دھندلی صورتیں ہیں جو انھیں روایتی نظم سے ممتاز بناتی ہیں۔بہر کیف! منیب الرحمٰن کی نظموں میں ہر صورت اتنی بھی واضح نہیں کہ اسے جدید شعری اظہار کے برعکس ترقی پسند اظہار قرار دیا جائے بلکہ ان کی بیشتر نظمیں جدید اظہار کی نمائندہ ہیں۔مثلاً ان کی نظم " کھنڈر" دیکھیے ؛

سرنگوں ہوگئی ہیں دیواریں/ اور ویراں ہیں گنبد ومحراب/ ہر قدم خاک

آستاں پہ مگر/اک نیا نقش چھوڑ جاتا ہے/آج بھی یہ خرابۂ ہستی/زائرین جہاں کا
مرکز ہے/اس کے ٹوٹے ہوئے در و دیوار/دعوت غور و فکر دیتے ہیں/دیکھ کر اس کھنڈر
کی ویرانی/کوء سیاح دل میں سوچے گا/کس کے ماضی کی یادگار ہے یہ/جس کو تہذیب
عصر کے معمار/خاک کا ڈھیر کر کے چھوڑ گئے/

(کھنڈر،16)

اس نظم میں مستعمل تلازموں (گنبد و محراب) سے بظاہر ماضی کی کسی عمارت کی امیج ذہن میں ابھرتی ہے جس کی شان و شوکت کے اب بس نشانات باقی ہیں. یعنی یہ اب ایک کھنڈر ہے جو لوگوں کو نہ صرف اپنی طرف متوجہ کرتا ہے بلکہ نئی تعمیر کی ماضی شکنی پر سوچنے کے لیے مجبور بھی کرتا ہے کہ کیسے نئی تعمیر نے گذشتہ تہذیب و تمدن کی نمائندہ عمارت کو ملبے کے ڈھیر میں تبدیل کر دیا۔لیکن یہ اس نظم کی ظاہر ساخت ہے جو کہ اس کا اصل مفہوم تو نہیں مگر اس تک پہنچنے میں قاری کے لیے عندیہ کا کام ضرور کرتی ہے۔دراصل یہ نظم روایت اور جدیدیت کے تصادم کا اظہاریہ ہے کہ کیسے پرانی تہذیب و تمدن کی شکست و ریخت کے عمل سے نئے کلچرل قدروں نے اپنی جگہ بنائی۔اس لحاظ سے یہ نظم ادبی جدیدیت اور روایت شکنی کا بھی اظہاریہ ہے،اس لیے کہ ادبی جدیدیت نے بھی نئی شعریات ترتیب دینے کے عمل میں پرانی جمالیاتی قدروں کی شکست و ریخت سے ہی نئی جمالیات کو جنم دیا۔گویا منیب الرحمٰن کی یہ نظم اظہار کی سطح پر نئے تقاضوں کو پورا کرتی ہے۔لیکن یہ محض اسلوبیاتی سطح کی وہ خوبی ہے جو انھیں جدید حسیت کے قریب لاتی ہے جب کہ ان کی نظموں میں ان وجودی مسائل کا بھی اظہار ملتا ہے جو اس عہد کی نظم کی علمیات کا خاصہ تھے۔مثلاً نظم اندھیرا کا یہ بند دیکھیے ؛

۔...... کہاں تک کوئی اپنے آنسو بہائے/اسے حال دل کوئی کب تک
سنائے/امیدوں سے کوئی سکوں کیسے پائے/یہ پژمردہ قندیل کیوں بجھ نہ جائے/نہ
محفل،نہ ساغر/نہ مطرب/نہ ساقی/یہی اک چراغ شکستہ ہے باقی/اسے بھی بجھا دو

(نظم:اندھیرا،17)

یہ نظم شکستگئ خواب کے سبب پیدا ہونے والے احساس ناکامی اور اضمحلال کا علامتی بیانیہ ہے۔ظاہر ہے جدید عہد میں مایوسی انسانی اقدار کی شکستگی Dehumanization کے سبب ن ءاور غیر مثبت قدر کے طور پر کلچر کا حصہ تھی اس لیے اس عہد کی شاعری میں مایوسی یا ناامیدی محض کوئی فطری ردعمل نہیں بلکہ ایک طرح سے اس عہد کی صورت حال Conditioning کا اظہار تھا۔منیب کی مذکورہ نظم میں فیض کی نظم تنہائی کا رنگ نمایاں ہے لیکن دونوں نظموں کی تھیم مختلف ہے۔اگرچہ فیض کی نظم بھی اتنی واضح نہیں کہ اسے ٹھوس معنوں میں ترقی پسند کہا جائے تاہم اس نظم میں " دل زار

کے آنے کی امید" والا مصرع اسے کسی سوشلسٹ کے انتظار میں کھڑے شاعر کا نغمہ بنا دیتا ہے۔ جب کہ منیب کی نظم میں "نہ محفل، نہ ساغر/ نہ مطرب/ نہ ساقی/ یہی اک چراغ شکستہ "جیسے تلازمے اسے معنوی تحدید کے بجائے وسعت بخشتے ہیں۔ محفل نہ ساغر نہ مطرب دراصل احساس محرومی کا اظہار ہے اور "چراغ شکستہ" مضمحل، ناتواں اور پژمردہ امید یعنی غیر یقینی اور ناامیدی کا علامتی اظہار ہے۔ وجودیوں بالخصوص کر کیگارڈ کے نزدیک مایوسی میں مبتلا فرد دراصل اپنے مقصد اور اپنی ذات (مستند وجود) سے فرار کا متلاشی ہوتا ہے اس لیے وہ اپنے کردار کے مخصوص پہلوؤں مثلاً ماضی، ماحول یا صورت حال سے بھاگتا ہے۔ منیب کی نظم کا یہ پہلو ممکن ہے ان کی ذاتی مایوسی اور بیزاری کا نتیجہ ہو لیکن یہی احساس انھیں اپنے انفرادی وجود کی معنویت کو جاننے اور تسلیم کرنے کا محرک بن جاتا ہے۔ وہ کہتے ہیں ؛

۔... میری ہستی ہے وقف تنہائی/..... درخور انجمن نہیں ہوں میں/ اور یہ انجمن سے

کیا کم ہے/ ہر طرف زندگی مچلتی ہے/ زمزمے ہیں، نشاط پیہم ہے/ میں وہ گل ہوں جو

شاخ سے ٹوٹا/ زیبِ صحنِ چمن نہیں ہوں میں

(نظم: اجنبی، 18)

''میری ہستی ہے وقف تنہائی'' نہ صرف انفرادیت کا بلکہ اس ذاتی کرب ناکی کا بھی اعتراف ہے جسے سارتر "سزا" سے تعبیر کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے انسان کو دنیا میں آزاد رہنے کی سزا دی گئی ہے اس لیے کہ وہ ایک پھینکا ہوا وجود ہے جو اس دنیا کے محل وقوع سے کوئی ہم آہنگی نہیں رکھتا۔ بلکہ یہ دنیا اس کی آزادی کے ساتھ ذمے داری یا کمٹمنٹ کا لاحقہ جوڑ کر اسے ہمیشہ کے لیے کرب میں مبتلا کر دیتی ہے۔ منیب بھی اسی حقیقت کے اعتراف میں کہتے ہیں کہ "میں وہ گل ہوں جو شاخ سے ٹوٹا/ زیبِ صحنِ چمن نہیں ہوں میں"۔ یعنی انھیں دنیا کے ساتھ اپنے وجود کی غیر مطابقت کے احساس کی وجہ سے اس میں موجود وہ تمام رونقیں بیمعنی نظر آتی ہیں جو دوسروں کے لیے مسرت کا ذریعہ ہوتی ہیں۔ یہی دراصل عرفان ذات کی پہلی منزل ہوتی ہے جب انسان تنہاء کو اپنی حقیقت کے طور پر تسلیم کرتا ہے۔ وہ ایسی صورت حال میں دوسروں کی ضرورت کے بجائے اپنی موجودگی کو اہم جانتا ہے۔ ظاہر ہے ایسے میں انسان کو شدید کرب ناکی کا سامنا رہتا ہے لیکن یہ چوں کہ کسی جذباتی صورت حال سے زیادہ شعوری پختگی کا نتیجہ ہوتا ہے اس لیے انسان اس کرب ناکی کو معتربیت Authenticity کی بنا پر جھیلتا ہے اور انفرادی سطح پر اپنی شناخت قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایسا نہ ہو تو انسان کے لیے آزادنہ عمل انتخاب مشکل بن جاتا ہے بلکہ عموماً انسان دوسروں کو دیکھ کر یا ان کے اشاروں پر زندگی جیتا ہے۔

منیب الرحمٰن فارسی کے علاوہ کلاسیکی اردو شعری روایت سے بھی متاثر تھے۔ خاص طور پر اس رومانوی طرز اظہار

سے اردو کلاسیکی شعری روایت سے ہوتے ہوئے اختر شیرانی اور فیض تک پہنچا۔ یہ رنگ بھی ان کے جمالیاتی شعور میں ایسے رچ بس گیا کہ اس کا اثر ان کی کئی نظموں میں موضوعاتی نیز اسلوبیاتی سطح پر بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً نظم اظہار میں؛

اب ترے جسم سے اٹھتی ہوئی خوشبو کی لپٹ/ میرے احساس پہ آویزاں ہوئی جاتی
ہے/گرم ہے کمرے کی خاموش فضا/ تیرے عارض پہ پسینے کی نمی/ ذہن میں لاتی ہے
برسات کی پہلی راتیں/ نیم سگرٹ ترے پوروں میں دبی/ سرخی لب نے نشاں چھوڑ
دیا ہے جس پر/ کہہ رہی ہے کہ حقیقت ہے فقط دو دروازاں/ تو بھی خاموش ہے، میں بھی
چپ ہوں/ اور ہم دونوں یہی سوچ رہے ہیں دل میں/ کاش منت کش اظہار نہ ہونا
پڑتا/
(نظم:اظہار،19)

یہ نظم دو جسموں کے تعلق کی ابتدائی گھڑی کا منظر کھینچتی ہے جو کہ لذتیت کے قریب تر معلوم ہوتا ہے۔ تاہم جو بات اس نظم کو جان بخشتی ہے وہ اس کا آخری مصرع " کاش منت کش اظہار نہ ہونا پڑتا" ہے۔ اس مصرع میں اظہار کی ضرورت کو جن معنوں میں تکلیف دہ قرار دیا گیا ہے وہ رومانوی احساس سے زیادہ اشاراتی زبان کی ترسیل سے متعلق ہیں۔ واقعی جب تعلق دو جسموں کا نہیں بلکہ دو روحوں کا ہو تو آنکھوں کے علاوہ سانس لینے اور چھوڑنے کے عمل کو بھی اظہار ملتا ہے اور اس کی ترسیل حسیات کے ذریعے ہوتی ہے جس کے لیے بول چال کی زبان کی ضرورت نہیں پڑتی۔ لیکن وجودی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو سارتر لا ماننا یہ ہے کہ جنسی خواہش دراصل دوسرے کی موضوعیت Subjectivity کو جاننے اور پرکھنے کا ذریعہ ہوتی ہے خاص طور پر انسان لمس کے ذریعہ اپنی اس خواہش کا اظہار کرتا ہے جس طرح خیال کا اظہار زبان یا مصوری کے ذریعہ ہوتا ہے۔ لیکن سارتر کی وجودی تحلیل نفسی کے مطابق اس قسم کی ہر کوشش ناکامی سے دوچار ہوتی ہے۔ بلکہ وہ یہاں تک کہتا ہے کہ۔۔۔ "یہ منصوبہ مجھے (فرد کو) براہ راست میرا تعلق دوسرے کی آزادی سے جوڑتا ہے۔ اس لحاظ سے محبت ایک تنازعہ ہے۔ میں نے مشاہدہ کیا ہے کہ میرے وجود کی بنیاد دوسرے کی آزادی پر قائم ہے۔ لیکن یہ کہ میں چوں کہ دوسرے کی آزدی کے سہارے موجود ہوں، اس لیے میں غیر محفوظ ہوں اور اس آزادی کے ساتھ خطرے میں ہوں"(366Being and Nothingnesa, P)

اب یہ کہنا مشکل ہے کہ منیب الرحمٰن کی محبت کا انجام کیا ہوا ہوگا، کیا ان کے باہمی رشتے میں کسی ایک کی حیثیت

محض معروض Object کی رہی ہوگی جس کا استعمال ہوا ہو؟ اس پر کوئی بھی رائے قائم کرنا محض قیاس آرائی ہوگی۔ ہاں البتہ مشاہدے کی بنا پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ رومانوی محبت میں عموماً جنسی خواہش کی تکمیل بنیادی مقصد ہوتا ہے جسے پورا کرنے کے طریقے حقیقت کا محض التباس ہوتے ہیں۔ مذکورہ نظم اس لحاظ سے بحث طلب ہے لیکن اسلوبیاتی سطح پر یہ نظم کلاسیکی جمالیات کا لطف پیدا کرتی ہے۔ جدید شاعری بالخصوص غزل میں کلاسیکی امتزاج کا یہی رنگ اسے روایت کی توسیع قرار دینے کا جواز فراہم کرتا ہے۔ تاہم جدید نظم میں یہ خاصہ منیب الرحمن کے حصے میں آیا ہے۔

مجموعی حیثیت سے منیب الرحمٰن کی نظمیں جدید نظم کے تمام تر تقاضوں کو پورا نہ کرنے کے باوجود جدید کہلانے کی مستحق ہیں۔ اس لیے نہیں کہ وہ جدید عہد کے شاعر تھے بلکہ ان کی نظموں میں جدید حسیت کی تاثیر نفس مضمون کے علاوہ اسلوب سے بھی جھلکتی ہے۔ اب جو صفت ان کی نظموں کو جدید شاعری سے ذرا مختلف ترقی پسندی کے قریب لاتی ہے وہ کسی کیفیت یا محض ردعمل کی وجہ بیان کرنا ہے۔ ورنہ شعری ڈکشن کے لحاظ سے منیب کی نظموں پر ترقی پسندی کا سایہ تک نہیں گزرتا، لیکن کہیں کہیں پر وہ جب منطقی ذہن سے کام لیتے ہوئے غیر ضروری وضاحت کر نیلگ جاتے ہیں تو چوک جاتے ہیں۔ جیسا کہ اوپر نظم سمندر کے آخری بند کے حوالے سے مذکور ہوا ہے۔ تاہم یہ ان کی ہر نظم کا مسئلہ نہیں بلکہ اکثر نظمیں ہر جدید تقاضوں کو مکمل طور پر نہ سہی لیکن اس حد تک پورا ضرور کرتی ہیں کہ انھیں جدید نظم کے زمرے میں رکھا جائے۔

(۳) محمد علوی کی نظموں میں تشکیکیت اور لامذہبیت کا وجودی پس منظر

اردو ادب میں جدیدیت کا ابتدائی زمانہ میراجی اور راشد کی شاعری کا تھا۔ ان دونوں شعرا نے آنے والی نسل کے لیے جو نئی شعری فضا تیار کی، وہ اسلوب، زبان اور آہنگ کے لحاظ سے روایت سے ہٹ کر تو تھی ہی، ساتھ ہی اس ن ء فضا کا موضوعاتی کینوس بھی روایت شکن تھا۔ مذہب، جو بیسویں صدی کے نصف آخر تک اردو ادب میں یوٹوپیا کی حیثیت سے شعری تخیل کے لیے ایک طرح کی سنسر شپ بن چکا تھا، ان دونوں شعرا نے اس کے خلاف بغاوت کی اور روایت شکنی کو وقت کی اہم ضرورت قرار دے دیا۔ آگے چل کر جدیدیت کی مرکزی حسیت کو واضح کرنے میں اس بغاوت کا اہم رول رہا ہے۔ چوں کہ ادھر مغرب میں عقلیت پسندی نے مذہبی بت توڑنا شروع کر دیے تھے جس کے اثرات ادھر ہندستانی ادب پر میں ادب اور فلسفہ کے ذریعے بڑے پیمانے پر مرتب ہو رہے تھے اس لیے اردو کے نئے شعرا کے

لیے "جدیدیت" نئے رجحان کی منطقی وجہ ٹھہری۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اس روایت شکن شاعری کو شائع کرنے کا ایک بڑا پلیٹ فارم رسالہ "شب خون" کی صورت میں مہیا رکھا۔ محمد علوی کی آزاد طبیعت کو اظہار کے وسائل یہیں سے ملنا شروع ہو گئے تھے۔ خدا اور انسان کے تصادم کو فکری بنیادیوں پر دہری وجودیت نے جلا بخشی جو رفتہ رفتہ ادب عالیہ میں ایک ہنگامہ خیز صورت اختیار کر گئی۔ دہری وجودیوں کا ارتکاز اس نکتے پر تھا کہ انسان کوئی شئی نہیں بلکہ ایک متحرک ہستی ہے جس کے بننے کا سارا عمل پہلے سے کسی طے شدہ ضابطے کے تحت ہونا اس لیے ممکن نہیں کیوں کہ "وہ جو کچھ بنتا ہے اپنے وجود میں آنے کے بعد بنتا ہے" (20) گویا اس نکتے سے یہ بات سامنے نکل کر آتی ہے کہ وجودیوں کے نزدیک انسان ذی شعور ہونے کے باعث ایک خودمختار وجود بھی ہے جو اپنے فیصلے خود لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے بننے میں وہی عوامل کارفرما ہوتے ہیں جن کا انتخاب وہ خود کرتا ہے۔ علوی کی شاعری میں "خدا، میں اور ہم سب" یعنی خدا اور انسان کا تصادم انہی ملفوظات کی غمازی کرتا ہے۔

> خداوند۔۔۔! مجھ میں کہاں حوصلہ ہے/ کہ میں تجھ سے نظریں ملاوں/ تیری شان میں کچھ کہوں/ تجھے اپنی نظروں سے نیچے گراوں!/ خداوند۔۔۔! مجھ میں کہاں حوصلہ ہے/ کہ تو/ روز اول سے پہلے بھی موجود تھا/ آج بھی ہے/ ہمیشہ رہے گا/ اور میں/ میری ہستی ہی کیا ہے/ آج ہوں/ کل نہیں ہوں!/ خداوند۔۔۔! مجھ میں کہاں حوصلہ ہے/ مگر آج ایک بات کہنی ہے تجھ سے/ کہ میں آج ہوں/ کل نہیں ہوں/ یہ سچ ہے مگر/ کوء ایسا نہیں ہے/ کہ جو میرے ہونے سے انکار کر دے/ کسی میں یہ جرات نہیں ہے/ مگر تو/ بہت لوگ کہتے ہیں تجھ کو/ کہ تو وہم ہے/ اور کچھ بھی نہیں ہے!!/
> (نظم، میں اور تو، 21)

اس نظم میں بظاہر ایسا کچھ بھی نہیں ہے جس سے شاعر کو منکر خدا کہا جائے لیکن نظم میں ایک استہزا ہے، ایک Paradox ہے جو قاری کو تشکیکیت اور انکار کی فضا میں لے جاتا ہے۔ یہ واقعہ اس وقت پیش آتا ہے جب شاعر " کوء ایسا نہیں/ جو میرے ہونے سے انکار کر دے" کہہ کر اپنے موجود ہونے کی دلیل پیش کرتا ہے اور خدا کے وجود Existense پر سوال قائم کرتا ہے۔ اس پوری نظم میں یہی دو ایک مصرعے ہیں جو منشائے شاعر کو خفیف مگر مضحکہ خیز انداز میں ظاہر کرتے ہیں۔

علوی کی تشکیکیت کے ڈانڈے ایک حد تک سارتر کی وجودی فکر میں تلاشے جا سکتے ہیں۔ ان دونوں میں ایک بات مشترک تھی کہ دونوں انسانی وجود کو مقدم مانتے تھے۔ دونوں کے نزدیک انسان وہ واحد ذی شعور ہستی ہے جو مکتفی

بالذات ہے، یعنی وہ جو کچھ بنتا ہے اپنی مرضی سے بنتا ہے، کسی فطری نظام کے ذریعے نہیں۔ بقول سارتر:

"جس دہری وجودیت کا میں ایک نمائندہ ہوں، وہ زیادہ استقامت کے ساتھ اعلان کرتی ہے کہ اگر خدا موجود نہیں تو بھی کم از کم ایک ہستی ایسی ضرور ہے جس کا وجود اس کے جوہر پر مقدم ہے۔ یعنی ایک ہستی جو اپنے تصور سے پہلے موجود ہوتی ہے۔ یہ ہستی انسان ہے۔ ہیڈیگر کے الفاظ میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ انسانی حقیقت ہے۔ وجود کو جوہر پر مقدم قرار دینے سے ہمارا مطلب کیا ہے؟ ہمارا مطلب یہ ہے کہ انسان وجود پہلے رکھتا ہے، اپنے آپ کا سامنا کرتا ہے، دنیا میں ابھرتا ہے، اس کے بعد ہی اپنے تصور کی تشکیل کرتا ہے۔۔۔ انسانی فطرت نام کی کسی شئے کا وجود نہیں، وجہ یہ ہے کہ خود خدا ہی موجود نہیں جو پہلے اس کا تصور کر سکے۔ انسان تو بس ہے۔ وہ محض وہی کچھ نہیں ہے جو خود کو سمجھتا ہے بلکہ وہ بھی ہے جس کا ارادہ کرتا ہے۔۔۔ مختصر یہ کہ انسان صرف وہی کچھ ہے جو کچھ وہ اپنے آپ کو بناتا ہے"(22)

اس اقتباس سے یہ بات واضح ہوگئی کہ دہری وجودی خدا کے وجود کے منکر اس لیے ہیں کہ ان کے نزدیک انسان کے بننے (Becoming) کا عمل عدم (Nothingness) کا موجب ہے، یعنی انسان مستقبل کی طرف جس سفر میں ہے اس کا کوئی تصور پہلے سے موجود یا متعین نہیں۔ یہ کوئی نہیں جانتا کہ وہ کل کیا ہوگا لیکن اتنا ضرور جانتا ہے کہ وہ کل کیا تھا اور ابھی کیا ہے۔ گویا انسان کو اپنے ہونے کا شعور حاصل ہے یعنی دنیاوی موجودات میں انسان وہ واحد ہستی ہے جسے اپنے ہونے کی خبر رہتی ہے یا یوں کہیں کہ ہونے کا تجربہ حاصل ہو جاتا ہے اس لیے وجودیوں کے نزدیک صرف انسان ہی وجود BEING ہے باقی بس اشیاء ہیں۔ لیکن چوں کہ علوی کا اسلوب شاعر ہونے کی حیثیت سے اس معاملے میں کافی حد تک مضحکہ آمیز نظر آتا ہے جس کے پس منظر میں وہ مقامی مذہبی رسومات اور عقائد پر بھی طنز کرتے ہیں۔ اس لیے سارتر کی دہریت ہمیں علوی کی مرکزی فکر تک رساء حاصل کرنے میں معاون تو ہو سکتی ہے لیکن اس کے باوجود ہمیں خدا سے متعلق اس ماحول کا مقامی بیانیہ Local Narrative بھی دیکھنا ہوگا جس میں علوی کی نشو نما ہوئی تھی۔

گھر کی بیکار چیزوں میں رکھی ہوئی / ایک بیکار سی / لالٹین ہے! / کبھی ایسا ہوتا ہے / بجلی
چلی جائے تو / ڈھونڈ کر اس کو لاتے ہیں / بڑے ہی جتن سے جلاتے ہیں / اور بجلی
آتے ہی / بیکار چیزوں میں پھینک آتے ہیں!! /
(نظم: خدا، 23)

یہ نظم اپنی ظاہری ساخت میں کہیں بھی خدا پر کیا گیا طنز معلوم نہیں ہوتی بلکہ اس میں ظاہری طور پر انسان کی مکاری اور خود غرضی کا عندیہ ملتا ہے۔لیکن چوں کہ نظم کا عنوان غور طلب ہے جسے دیکھتے ہی ذہن میں یہ سوال اٹھتا ہے کہ اگر نظم میں خدا کا کہیں کوئی ذکر نہیں تو عنوان "خدا" رکھنے کے پیچھے کی کیا منطق ؟اس لیے نظم دوسری قرات کا مطالبہ کرتی ہے۔لیکن اس سے پہلے یہ جاننا بہت اہم ہے کہ شعری زبان اشاراتی یا دوسرے لفظوں میں کہیں تو محا کاتی (Figurative) ہوتی ہے جس میں خیال کو پیکروں کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے،لہٰذا یہاں اسی نکتہ کو ذہن میں رکھتے ہوئے جب ہم مذکورہ نظم کی قرات کریں گے تو ہمیں گھر کی بیکار اور جز وقتی چیز کے طور پر "لالٹین" ایک استعارہ معلوم ہوگا۔ظاہر ہے ہمارے یہاں کی سائیکی میں خدا ایک جز وقتی تصور ہے جو ہمیں اسی وقت یاد آتا ہے جب ہم کسی مصیبت میں ہوں اور جوں ہی مصیبت ٹل جاتی ہے، ہم پھر اپنی دنیاوی ترجیحات کو عمل میں لاتے ہیں۔یہاں خدا کے لیے لالٹین جیسی بیکار چیز کا استعمال مضحکہ آمیز انداز میں دراصل اس کے وجود کو محض وہم قرار دینے کے لیے ہوا ہے۔

ایک دلچسپ واقعہ یہ بھی ہے کہ ادھر سارتر اور سیمون دی بوا کے درمیان خدا اور موت کے بارے میں ایک مکالمہ ہوا، وہی سارتر جو دہریت کے مادی تصور کا قائل ہو چکا تھا، سیمون کی طرف سے پوچھے گئے ایک سوال کے جواب میں خدا کے تصور کو ہر انسان کے لیے جس نے کسی ایسے ماحول میں پرورش پائی ہو جہاں خدا کا کوئی نہ کوئی تصور پہلے سے موجود رہا ہو، خدا کے تصور سے مکمل طور پر چھٹکارا پانا ناممکن ہے۔سارتر اپنی دے کر کہتا ہے؛

> "جہاں تک میری ذات کا تعلق ہے میں اپنے آپ کو ایک مٹی کا تودہ نہیں سمجھتا، مجھے
> کسی نے سوچا ہوگا اور بلایا ہوگا اور میں جب ان خطوط پر سوچتا ہوں تو میرا ذہن خدا
> کی طرف چلا جاتا ہے۔یہ خیال میرے بہت سے اور خیالات کی نفی کرتا ہے لیکن
> میرے ذہن میں تیرتا رہتا ہے اور اکثر اوقات بہت مبہم رہتا ہے"(24)

اب علوی کی طرف آیئے اور ان کے یہاں خدا کے منکر ہونے کی اصل وجہ ڈھونڈیے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس انکار کی بنیادی وجہ ان کا تشکیکی اور منطقی ذہن ہے۔وہ چاہ کر بھی خدا کی ذات کا برملا انکار نہیں کرسکتے اس لیے کہ ان کا بنیادی جھگڑا خدا کی ذات سے نہیں بلکہ اس کے قائم کردہ اس نظام سے ہے جو علوی کے نزدیک متعصّبانہ اور غیر منصفانہ ہے۔ہاں وہ خدائی تصور کو وہم بھی قرار دیتے ہیں لیکن خود علوی کے لیے یہ کوءکلی طور پر ثابت یا واضح عقدہ نہیں۔ظاہر ہے ابھی تک ان کی جتنی شعری مثالیں پیش کی جا چکی ہیں ان میں پہلی مثال کو چھوڑ ایسا کہیں واضح نہیں ہوتا کہ وہ منطقی طور پر خدا کے وجود کو نکارتے ہیں۔بلکہ وہ ایک تشکیکی عمل کے تحت کہیں لوگوں کے درمیان اس کے جز وقتی سروکار پر طنزیہ لہجے

میں سوال قائم کرتے ہیں تو کہیں اس کے قائم کردہ اصولوں کی غیر منطقیت پر، جیسے؛ دنیاوی تکلفات کے بعد آخرت کا تصور، رسولوں کا گناہوں سے پاک ہونے کا تصور وغیرہ۔ مثلاً یہ نظم دیکھیے ؛

گھروں میں اداسی ہے' رستوں پہ دھول/ درختوں کی شاخوں پہ پتے نہ پھول/ گنہگار
ہوں میں نہیں ہوں رسول/ مگر تیرا ایسا کہاں ہے اصول/ خدایا میری دعا کر
قبول/ گھروں کو خوشی رہنے والی ملے/ ہر اک راہ خطروں سے خالی ملے/ ترا نام لے کر
سحر آئے پھر/ ہر اک شاخ پھولوں سے بھر جائے پھر/ یہ پت جھڑ کا موسم گزر جائے
پھر/ تو ہی تو ہر اک سو نظر آئے پھر/ بہار اب کے آئے تو جائے نہیں ! / تجھے کوء دل
سے بھلائے نہیں ! / گنہگار ہوں میں نہیں ہوں رسول/ خدایا دعا میری کر لے قبول/
(نظم: دعا، 25)

اس نظم میں کہیں بھی خدا کے وجود سے انکار نہیں ملتا بلکہ ایک دعا کا احساس اجاگر ہوتا ہے جس میں خدا کے غیر منصفانہ نظام پر منطقی انداز میں طنز کیا گیا ہے۔" گنہگار ہوں میں نہیں ہوں رسول/ مگر تیرا ایسا کہاں ہے اصول/ ان دو مصرعوں کی تکرار نظم میں دو جگہ آئی ہے جس سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ نظم میں شاعر کی اصل منشاء کیا تھی۔ظاہر ہے اسلامی روایات میں رسولوں کو بشر ہونے کے باوجود ہر گناہ سے پاک ہونے کی سند ملی ہوء ہے۔علوی کو دکھ اس بات کا ہے کہ اگر ہر انسان کو تخلیق کرنے والا خدا ایک ہے جو مساوات کا دعوے دار بھی ہے تو یہ تخصیص کیونکر اس کے ہونے کی دلیل بنے؟ گویا یہاں خدا کے ہونے پر شاعر کو شک ہے لیکن وہ اس شک کو منطق کی بنا پر ظاہر کرتا ہے کسی جذباتی ہیجان یا تردد کی بنا پر نہیں۔

علوی کی بیشتر نظموں میں وجود کی کرب نا کی کا اظہار زندگی کی مطلق سچاء کے طور پر ہوا ہے۔زندگی باوجود وصف آزادی ایک آزار ہے جس میں انسان ہمیشہ گھرا ہوا ہے۔یہی کہ مستقبل یعنی عدم ایک خلا ہے جس میں انسان کے لیے کوء منزل نہ منزل کا نشان واضح ہے ہاں مگر اس کی ذات کا یہ مطلق سچ ہے کہ اس کا سفر بہر حال اسی خلا کی جانب رہتا ہے، یہ کتنی کرب ناک صورت حال ہے۔اس پر مستزاد یہ کہ اسے مرنے کے بعد بھی نجات حاصل نہیں ہوتی، اس لیے کہ اس نے ایک تصور یہ پیدا کیا ہے کہ اسے آخرت میں جواب دہ ہونا ہے۔محاسبے کی صورت اگر چہ دنیاوی تصورات کا نتیجہ ہے تاہم اس سے پیدا ہونے والی نفسیات سے انسانی وجود مبرا نہیں بالخصوص وہ انسانی وجود جو خدا پر ایمان رکھتا ہو۔علوی نے اس دوہری کرب نا کی پر بھی سوال قائم کیا ہے، انھیں یہ خداء عمل بھی غیر معروضی لگتا ہے کہ اول انسان دنیا میں دکھ بھوگے، زندگی کی لایعنیت اور مہملیت کو جھیلے پھر بیچارے کو مرنے کے بعد بھی سزا ملے۔علوی اس قدرتی نظام کے بھی ٹھٹھے

اڑاتے ہیں۔مثلاً ایک نظم کا یہ بند ملاحظہ ہو؛

مگر میں خدا سے کہوں گا/ خداوند! میری سزا تو کسی اور کو دے/ کہ میں نے
یہاں/ اس زمین پر/ سزائیں قبولی ہیں ان کی/ کہ جن سے مجھے صرف اتنا
تعلق رہا ہے/ کہ میں اور وہ/ دونوں تجھ کو خدا مانتے تھے!/
(مگر میں خدا سے کہوں گا،26)

علوی کا تشکیکی ذہن نہ صرف خدائی نظام پر بلکہ انسانی حقوق اور اقدار کی پامالیوں کے پس پشت انسانی اسباب پر بھی طنز کرتا ہے۔مذکورہ نظم میں علوی کا موقف صاف ظاہر ہے کہ بہرصورت دنیا میں ایک انسان ہی دوسرے انسان کے لیے سزا(مشکلات وتکلفات) کا باعث بن جاتا ہے لہٰذا حشر میں پہلے سے مظلوم آدمی کو سزا دینا غیر منطقی اور غیر منصفانہ عمل ہوگا۔علوی کا یہی تشکیکی اور منطقی ذہن ان کے یہاں لا مذہبیت کے دھندلے تصور کو عیاں کرتا ہے۔

جہاں تک علوی کی تخلیقیت کی ظاہری صورت یعنی فارم کا تعلق ہے تو اس ضمن میں وارث علوی نے بڑی دلچسپ بات کہی ہے، وہ کہتے ہیں کہ "بہت سے جدید شاعروں کی طرح علوی انتشار کو فارم نہیں بناتا بلکہ فارم کے ذریعے انتشار کو حسن میں بدل دیتا ہے" آگے لکھتے ہیں" تکنیکی رجحانات پر بے دست و پا بہنا اور تخلیقی خلوص کی قیمت پر اثرات قبول کرنا علوی کا شیوہ نہیں۔اسے دوسروں سے مختلف بات کہنے کا اتنا چاؤ نہیں جتنا کہ اپنی بات اپنے انداز میں کہنے کی لگن ہے۔یہی وجہ ہے کہ علوی کے یہاں دانشورانہ چونچلا پن،شاعرانہ اداکاری اور فن کارانہ سنابری نہیں ہے۔اسے زندگی اور شاعری دونوں میں arty اور بوہیمین بننے سے سخت احتراز رہا ہے"(27)

وارث علوی کے مذکورہ دو بیانات علوی کے شاعری میں شعریات مرتب کرنے کا حکم رکھتے ہیں لیکن اس مقالے میں پیش کی گئی نظموں پر وارث علوی کا صرف پہلا بیان ہی صادق آتا ہے کیوں کہ ظاہر ہے علوی کی نظموں میں خودساختہ علامتوں یا اہمال کی حد تک پہنچے ہوئے ابہام کے بجائے واضح طور پر سمجھ میں آنے والا اسلوب کارفرما ہے۔لیکن ان نظموں کی علمیاتی حقیقت سے جنم پانے والے کلام Discource کو سمجھنے والا ہر مذہبی قاری اسے مجذوب کی بڑ نہ سہی دانشورانہ چونچلا پن یا شاعرانہ اداکاری تو ضرور کہے گا۔وارث علوی نے ممکن ہے جذباتی ہو کر ذرا عجلت میں یہ بیان دیا ہے ورنہ جس مجموعے میں یہ نظمیں شامل ہیں اسی کے پیش لفظ میں ان کا یہ بیان بھی شامل ہے۔بہرکیف! اس حقیقت سے انکار نہیں کہ علوی کا شعری اسلوب ن ءشاعری کے تخلیقی عناصر بالخصوص ابہام سے ہٹ کر ایک نئے عنصر کی دریافت کرتا ہے جس میں طنز و مزاح کا لمس موجود ہے۔

(۴) عمیق حنفی کی نظمیں؛ نئی زندگی اور نئے کلچر کا سچا بیانیہ

اس بات سے مفر نہیں کہ شکستگئی خواب مستقبل کے کریہہ اور خوفناک چہرے کو بے نقاب کرتی ہے۔ جدید عہد کے انسان کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی ہوا۔ وہ جس روایت کو زندگی کا دائمی سچ تصور کرتا تھا، نئے کلچر نے نہ صرف اس روایت کی شکست وریخت کی بلکہ ساتھ میں لاءہوءمشینی زندگی کے سبب اس کے اندر مستقبل کو لے کر غیر یقینی بھی پیدا کی۔ ظاہر ہے جب ن ءتبدیلیاں مقامی ثقافت پر حملہ آور ہوتی ہیں تو ایسی تشکیکی صورت حال Skeptical Situation کو جنم ملتا ہے جو انسان کو اپنی ذات میں پناہ لینے پر مجبور کرتی ہے۔ پھر یہیں پر تنہاء، مایوسی، بوریت، کم مائیگی، محرومی، تشویش اور دہشت جیسی وجودی کیفیات کے سایے اس کا مقدر بن جاتے ہیں۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ لایعنیت کے نتیجے میں پیدا ہونے والی ان کیفیات کا اظہار ہماری شعری روایت میں محض جدیدیت کا طرہ امتیاز نہیں بلکہ دیکھا جائے تو بنیادی طور پر زندگی کی اسی حقیقت کا انکشاف ہماری کلاسیکی شعری روایت کا علمیاتی Epistemic خاصہ رہا ہے۔ میر و غالب کے ایسے سیکڑوں اشعار ہیں جو شکستگ ءخواب، تنہاء، مایوسی اور تشویش کا نگار خانہ معلوم ہوتے ہیں۔ ہاں مگر جدیدیت کا امتیاز یہ ہے کہ اس نے لایعنیت کو باضابطہ ایک ڈسکورس کی صورت میں قبول کرلیا۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں بالخصوص جدید شاعری میں لایعنیت کا شعوری اور منطقی اظہار ملتا ہے۔ مثلاً وابستگی کو ہی لیجیے، جدید شعرا پر اس مطلق سچ کو وجودی فلسفے نے آشکار کیا۔ مثلاً؛ بقول سارتر؛

> "'غیر' (Other) یعنی کسی دوسرے کے تئیں اپنائیت کا ہر رویہ چاہے وہ محبت ہو، نفرت ہو، مسا کیت ہو، سادیت ہو یا امتیاز ـــــ ناکامی پر منتج ہوتا ہے" (28) .

ظاہر ہے سارتر کے معروضات زندگی کی لایعنیت کی ایک ن ءفلسفیانہ شرح ہے جو ہمیں کم از کم زندگی کے سچ کو جاننے اور تسلیم کرنے میں مدد کرسکتی ہے۔ تاہم وابستگی کا مسئلہ جدیدیت کے حوالے سے ہمیشہ موضوع بحث رہا ہے۔ جدید شعرا پر یہ الزام لگایا گیا کہ یہ ادب میں کمٹمنٹ یا ذمے داری کو نہیں مانتے اور سماجی مسائل سے دوری بنائے رکھنے کو بے وجہ انفرادی آزادی سے تعبیر کرتے ہیں۔ جب کہ واقعہ دراصل یہ تھا کہ عالمی سطح پر عقلیت اور سائنس انسانی موضوعیت Subjectivity کو چیلنج کررہے تھے۔ نیا کلچر مقامی اقدار کی بیخ کنی کررہا تھا اور ہر طرف مشینوں کی یلغار تھی۔ نتیجے کے طور پر انسان احساسات وجذبات اپنی معنویت کھو بیٹھے اور یوں عالمگیر وجودی بحران ادب کا موضوع بن گیا۔ دیگر جدید اردو شعرا کی طرح عمیق حنفی کی شاعری میں بھی اسی عالمگیر وجودی بحران کے اسباب کا بیانیہ ملتا ہے۔

سن رہی ہو اینٹ پتھر کے سرکنے کی صدا/ ٹوٹی چھت پر بیٹھ کر آ کاش کو تکتی ہو کیا/ اس
کھنڈر کو چھوڑ کر آ و چلیں میدان میں/ اس طرف وہ جھاڑیوں کا جھنڈ ہے حجلہ نما/ آ و
اس میں چل کے ہم اک دوسرے کو دیکھ لیں/ اور دیکھیں پتھروں کے یگ میں کیسا
پیار تھا/ گھر بنے بگڑے، بسے اجڑے نگر ہر دور میں/ ایک یہ جنگل ہی ایسا ہے کہ جیوں
کا تیوں رہا/ آ و چل کر جھاڑیوں کے جھنڈ میں سو جائیں ہم/ پھر سے پانے کے لیے
اک دوجے میں کھو جائیں ہم/
(نظم: تجدید،29)

یہ نظم میکانکی کلچر سے اکتائے ہوئے انسان کی اکتاہٹ اور بوریت کا علامتی اظہار ہے۔"اینٹ پتھر کا سرکنا" دراصل پرانی کلچرل بنیادوں کی شکست و ریخت کا وہ عمل ہے جو نہ صرف شاعر بلکہ جدید عہد کے ہر اس شخص کے لیے نا قابل قبول تھا جو روایت سے وابستہ تھا۔"جھاڑیوں کا حجلہ نما جھنڈ" پرانی ثقافت کے باقی رہ گئے ان چند نشانات کی طرف اشارہ ہے جن کے آسرے میں شاعر اپنے ماضی کو یاد کرتا ہے۔ظاہر ہے ہر زمانہ نئی حسیت، نئی ثقافت اور نئی قدریں لے کر آتا ہے اس لیے " گھر بنے بگڑے، بسے اجڑے نگر ہر دور میں" کہہ کر شاعر شکست و ریخت کے عمل کو ہر دور کی حقیقت کے طور پر تسلیم بھی کرتا ہے۔مگر وہ تب بھی اس تخریبی عمل کے نتیجے میں پیدا ہونے والی کربناکی سے دامن نہیں بچا پاتا ہے، کیوں کہ ظاہر ہے ایسی غیر یقین صورت حال میں جہاں انسان بالکل تنہا ہو اور زندگی کی کریہہ اور لایعنی حقیقت اس پر منکشف ہو رہی ہو، کربناکی اس کے وجود کا لازمہ بن جاتی ہے۔

میرا نام، مری صورت یا میری ذات، مری تصویر/ ادھڑے پلستر والی ان دیواروں
میں ہوں اسیر/ فکر و ضمیر مری تقصیریں، فن میری تعزیر/ خوابوں کا تاریک خرابہ ہے
میری جاگیر/
(نظم: تعارف،30)

یہ نظم محض شاعر کا ذاتی تعارف ہے نہ اعتراف بلکہ یہ اپنے آفاقی معنوں میں اس عہد کے انسان کی محرومی، بے رشتگی، تنہائی اور اجنبیت غرض زندگی کی کریہہ سچائیوں کا عکس نما ہے۔عمیق حنفی خود لکھتے ہیں:

"میکانکی تہذیب کو جینے کی سطح پر قبول کرنے کے باوجود اور مشینوں کی آواز سے عادتاً مانوس ہو جانیکے باوصف ہم ابھی مشینوں کو اپنے جذبات اور احساس کے اقلیم میں حقوق شہریت نہیں دے سکتے۔پرانی سرگم کی شکست آواز پر اس نء سرگم نے غلبہ ضرور حاصل کرلیا ہے لیکن اس کا سکہ دلوں کے لیے کھوٹا ہے۔۔۔ہر طرف ایک

اداس Indifference طاری ہے۔زندگی وقت کے ساتھ ضائع ہورہی ہے اور
انسان بالاقساط خودکشی کررہا ہے"

(31)

یہ حقیقت ہے کہ زندگی کی مضحکہ خیزی کا ادراک جب بھی کسی بڑے شاعر کو حاصل ہوا، اس نے زندگی کے عمومی سچ کو بھی آفاقی سچ کے طور پر منوایا ہے۔مثلاً میر اور غالب نے ایک جگہ کہا ہے؛

داغ فراق وحسرت وصل آرزوئے شوق
میں ساتھ زیرِ خاک بھی ہنگامہ لے گیا
(میر)

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

لیکن جدید عہد کے میکانکی کلچر سے پیدا ہونے والا وجودی بحران میر وغالب کے احساس ناتکمیلیت کے بجائے غیر یقینی اور عدم تحفظ کی صورت حال سے متعلق تھا۔بقول عمیق حنفی:

"نئے شہر کی ہجوم آفرینی، میکانکی مصروفیت، فرصت نما بے روزگاری، انفرادیت کش یک رنگی، بیجسی، بیمروتی، Snobbery تصنع، فطرت اور حسن فطرت سے بے تعلقی اور اقدار کی افراتفری نے شہر کو جدید صنعتی معاشرت اور تہذیب کے بحران کا علامیہ بنادیا۔"(32)

یہ نئے کلچر کی لائی ہوئی خرابیاں تھیں جن کا اثر زیادہ تر ان لوگوں پر پڑا جو اپنی مقامی ثقافتوں بالخصوص ماضی سے وابستہ ہو کر جیتے تھے۔چوں کہ ایسے لوگوں کے لیے انسانی اقدار سماجی اخلاقیات کے بنیادی ضابطے ہوا کرتے تھے۔اس لیے نئے کلچر کی لاءہوءمیکانکی زندگی زیادہ تر انہی لوگوں کے وجودی بحران کا باعث بنی۔عمیق حنفی کی شاعری اسی وجودی بحران کا اظہار یہ ہے جو بیانیہ کی صورت میں ان ٹوٹے ،بکھرے اور تنہا انسانوں کی طرف سے مزاحمت بھی کرتی ہے۔مثلاً ان کی مشہور نظم "سندباد" کا یہ بند دیکھیے ؛

اک دیوار کے اس طرف/گھر میں ہم سائے کے ناچ گانے ہوئے/شادیانے
بجے/رات بھر جشن ہوتا رہا/اور دیوار کے اس طرف/لوگ سوتے رہے/شارع عام

یہ حادثہ ہوگیا/ آدمی کٹ گیا/ اس کا سر پھٹ گیا/ بھیڑ بہتی رہی/ بات کرنے میں جو
تھے مگن بات کرتے رہے/ قہقہے چیخ کے پر کترتے رہے/ اور اکثر جو خاموش تھے چپ
گذرتے رہے/ آدمی مرگیا/ دھڑ دھڑاتی ہوئی ٹرین آئی، گئی/ اور پہیوں کی چنگھاڑ
سے کان پھٹنے لگے/ ٹرین کی پٹریاں جیوں پڑی تھیں پڑی ہی رہیں/ نہ ہوئیں ٹس
سے مس/ آدمی ٹرین کی پٹریاں بن گئے/ ٹرین کی پٹریاں آدمی بن سکیں گی کبھی؟/
(مشین زادوں کی بستی میں؛نظم: سند باد،33)

یہ نظم نئی کلچرل صورت حال کا شعری بیانیہ ہے۔ اجنبیت اور بیزشتگی کی بنیادی وجہ مشینی زندگی کی تیز رفتاری تھی جس نے انسان کی موضوعیت کو شئیت Thingness میں تبدیل کر دیا تھا۔ ایک آدمی جو کسی بیکار شئی کی طرح راستے میں مرا پڑا ہے، کوئی اس کی پرواہ نہیں کرتا، یہی غیر انسانی رویہ نئی کلچرل زندگی کی شئیت کو ظاہر کرتا ہے۔" آدمی ٹرین کی پٹریاں بن گیے" جہاں انسانی وجود کے حقیقی احساسات وجذبات کے انجماد اور شئی Thing بننے کی طرف اشارہ ہے وہیں یہ یہ مسلمہ حقیقت ہے کہ محض شئیت انسان کے غیر معتبر وجود In Authentic Being ہونے کی دلیل ہے۔ عمیق حنفی نے منطقی اعتبار سے جدید عہد کا وجودی المیہ بیان کیا ہے۔

دوسرا اہم مسئلہ نئے کلچر کو قبول کرنے سے متعلق تھا۔ سائنس کی محیر العقول اختراعات سے روایتی تصورات کی جو توڑ پھوڑ ہو رہی تھی وہ ہر انسان کے لیے فوراً قابل قبول نہیں تھا بلکہ اس میکانکی کلچر نے شروع سے ہی انسان کو بوریت، مایوسی، کم مائگی، محدودیت، تشویش، دہشت اور تنہاء جیسے وجودی کرب میں مبتلا کر دیا تھا۔ لیکن عمیق حنفی تغیر کو ہر زمانے کی حقیقت سے تعبیر کرتے ہوئے نئی کلچرل صورت حال کو اپنے عہد کی حقیقت کے طور پر تسلیم کرنے کی صلاح دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک "بوریت" ان کے عہد کی میکانکی صورت حال کی زائیدہ ہے جسے روایتی اقدار اور اطوار کے ذریعے دور نہیں کیا جا سکتا اور نہ اس سے فرار اختیار کیا جا سکتا ہے.

بوریت اجنبیت کا دور گراں/ کیا پرانے الاپوں سے کٹ جائے گا؟/ آدمی ادمی میں
ہے جو فاصلہ/ اونٹ گھوڑوں کی ٹاپوں سے پٹ جائے گا؟/
(حرف آشنا،نظم: شہزاد،34)

اس میں کوئی شک نہیں کہ جس مشینی زندگی کے بغیر آج کے انسان کا تصور ہی مہمل ہے وہ اپنے ابتدائی دور میں انسان کے لیے وجودی بحران کا باعث بن چکی تھی۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ آج کی زندگی کا لازمہ بننے کے بعد انسان اس سے محفوظ ہے، ہرگز نہیں۔ بلکہ نفسیاتی امراض کے علاوہ آج کا انسان ایک ایسے وجودی خلا کا بھی شکار ہے

جس کی بھرپائی کا اس کے پاس کوئی سامان نہیں۔لہٰذا وجودی اعتبار سے آج کا انسان جدید عہد کے انسان کے مقابل میں کچھ کم مجبور اور بیبس نہیں۔ہاں البتہ جدید عہد ٹیکنو کریٹک کلچر کا ابتداء زمانہ تھا اور اس کلچر میں جس تیز رفتاری کے ساتھ زندگی کی قلب ماہیت ہو رہی تھی اس سے واقعی خوفزدگی اور وجودی سراسیمگی کا ماحول پیدا ہوا تھا. لیکن ایسا پہیے کی اختراع کے بہت بعد میں ہوا کہ بیرشتگی عالمگیر وجودی بحران کا مظہر بن گئی۔ابتدا میں جنوبی ایشیا میں صرف شہری زندگی ہی تھی جو سب سے پہلے بیرشتگی کی شکار ہوئی۔جب کہ گاوں دیہات میں بے رشتگی اکیسویں صدی کے دوسرے دہے سے شہری طرز کی جغرافیائی تبدیلیوں،موبائیل فون کی آمد اور دیگر ٹیکنو کریٹک ایجادات کے ذریعہ واقع ہونا شروع ہوگئیں۔

جنگل کاٹ رہے ہیں لوگ/ پھیل رہی ہے شہر کی حد/ ویرانوں میں گھر اگتے
ہیں/ بڑھتی ہے تخریب کی زد/ ہوتی ہے تعمیرن ء/
(توسیع/نظم:شہرزاد)

یہ نئی تعمیر سے ہونے والی شکست وریخت کا نتیجہ تھا کہ گاوں دیہات میں رہنے والا عام انسان بھی وجودی مسائل کا شکار ہوگیا۔لیکن حقیقت یہ ہے کہ گاوں کے برعکس شہروں میں اجنبیت، بوریت اور تنہاءجیسی وجودی کربناکیاں بہت زیادہ ہیں۔یہاں کے شور شرابے میں رہنے کے باوجود انسان ذاتی مغائرت اور غیریت The Other ness کا شکار ہے۔

میں سمندر میں نہ مچھلی بن سکا/ آدمی ہوں،اجنبی ہوں/ اور اپنے آپ سے ٹوٹا ہوا
ہوں/ اپنی تنہائی کی تھاہ/ بھیڑ کی گہرائیوں میں ڈھونڈتا ہوں!/
(شکست کی آواز،نظم شہرزاد)

انسانی زندگیمیں رسم وراہ کی وہ پرانی روایتیں اب نہیں رہیں۔اب ہر انسانی جذبہ فضول اور لغو ہے۔محض معروضی فائدوں کے لیے انسان ایک ایسی دوڑ میں شامل ہوگیا ہے جس کوءمنزل نہیں۔یہ دوڑ بقول میراجی لایعنی Absurd ہے؛

ایک آیا گیا دوسرا آئے گا دیر سے دیکھتا ہوں یوں ہی رات اس کی گزر جائے گی
میں کھڑا ہوں یہاں کس لیے مجھ کو کیا کام ہے یاد آتا نہیں
یاد بھی ٹمٹماتا ہوا اک دیا بن گئی جس کی رکتی ہوئی اور جھجکتی ہوئی ہر کرن بے صدا قہقہہ
ہے
(میراجی؛نظم:جاتری)

میراجی زندگی کوایک لایعنی یاترا سے تعبیر کرتے ہیں اور دنیا کو ایسا مہمل استھان سمجھتے ہیں جہاں لوگ بے مقصد آتے اور چلے جاتے ہیں۔زندگی کی لایعنیت کو شاعری کے ذریعے منکشف کرنے کا یہ انداز جدید شاعری کا مابہ الامتیاز ہے۔عمیق حنفی کی شاعری میں وجودی خلا ایک منطقی مسئلہ ہے جس کے پیدا ہونے کے اسباب نئی کلچرل صورت حال میں تلاشے جاسکتے ہیں۔

(۵) بلراج کومل کی نظموں میں جدید انسان کی آئرنی

ظاہر ہے ہر عہد کی شاعری کا لسانی اور موضوعاتی اسٹریکچر عصری صورت حال کے تناظر میں تشکیل پاتا ہے لیکن شاعری کی ساختیاتی قدروں کا یہ خاصہ ہوتا ہے کہ وہ ہر دوسرے عہد کی صورت حال سے مطابقت پیدا کرتی ہیں۔ایسا شاید اس لیے بھی ہوتا ہے کیوں کہ شاعری انسان مرکز ہوتی ہے۔یہ انسان کی داخلی اور خارجی صورت حال سے کبھی ماورا ہوتی ہے نہ ہوسکتی ہے۔اس لحاظ سے یہ کہنا غلط ہوگا کہ 1960 کے بعد کی شاعری کی علمیات Episteme صرف جدید عہد سے مطابقت رکھتی ہے۔جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اکیسویں صدی کا مابعد جدید عہد نہ صرف ٹیکنوکرسی بلکہ اس سے پیدا ہونے والے وجودی مسائل کی صورت میں کافی حد تک جدید عہد سے مطابقت رکھتا ہے۔اس سے انکار ممکن نہیں کہ آج مشینوں سے لے کر جدید طرز تعمیر کی ہر صورت ترقی یافتہ منازل طے کرچکی ہے،لہٰذا جدید شاعری میں ہو چکے اس عہد کے وجودی مسائل کا تذکرہ موجودہ عہد کے انسان کے وجودی مسائل کی بھی ترجمانی کرتا ہے۔نیز جدید شعرا نے مستقبل میں جن امکانی مسائل کی طرف اشارہ کیا تھا وہ مسائل آج مابعد جدید عہد کی "صورت حال" Condition سے ظاہر ہورہے ہیں۔بلراج کومل کی نظموں میں اکثر و بیشتر جدید عہد کے انہی مسائل کا انکشاف ملتا ہے جو آج کے انسان کے وجودی مسائل سے کچھ مختلف نہیں بلکہ زیادہ پیچیدہ اور تکلیف دہ ہیں۔مثلاً یہ نظم دیکھیے ؛

خموش ہے آج ساری محفل/ وہ گرمیٔ رنگ ونور جانے کہاں گئی ہے/سبھی نگاہوں میں
بے بسی ہے/لبوں پہ نغمات،ان گنت گنگناتے جذبات،دھڑکنیں پڑیوں کی مانند جم
گئی ہیں/ زبانیں دانتوں میں سر چھپائے (خموش دبے جان) سورہی ہیں/کھنک،
لچک،نغمگی،تبسم/لطیف و نازک نئے اشارے/کہیں نہیں ہیں/بس ایک سہمی ہوئی

اداسی/ فضا کے سینے میں رو رہی ہے/ کوئی بتاو یہ کیسی محفل ہے جس میں سب لوگ
بیٹھے بیٹھے/ ہوا کے چہرے کو نوچے میں لگے ہوئے ہیں/ کہ جیسے محفل کے سارے
آداب روند ڈالے ہیں خامشی نے/ زبانیں کھولو! اے پتھرو! کوء بات چھیڑو/ یہاں
تو یوں بےبسی نہ چھاءتھی اس سے پہلے/ وگرنہ محفل کو خالی کردو کہ اور بھی لوگ منتظر ہیں/
(نظم: رنگ محفل، 35)

اس نظم میں "وہ گرمئی رنگ ونور جانے کہاں گئی ہے" کہہ کر شاعر نے پہلے تو روایتی زندگی کی تہذیبی وتمدنی قدروں کے ٹوٹ جانے کا نوحہ لکھا ہے، پھر امیجری کے ذریعے جدید عہد کے انسان کی اجنبیت، خالی پن، غیریت اور تشویش کو ظاہر کیا گیا ہے۔ یعنی فکری اعتبار سے یہ نظم روایت اور جدیدیت کی تصادم آرائی کا رزم نامہ ہے۔ لبوں پہ نغمات، ان گنت گنگناتے جذبات اور دھڑکنوں کا پڑیوں کی مانند جم جانا روایتی اقدار کی شکست وریخت اور جدیدیت کے استحکام کا نتیجہ ہے۔ لیکن یہ اداسی کی وہ کیفیات بھی ہیں جو مستقبل سے متعلق شاعر کی تشویش کو ظاہر کرتی ہے۔ پھر اس نظم میں تجریدیت اور محاکات کا امتزاج اس کی فکری وسعتوں کو آشکار کرتا ہے۔ جیسے محفل میں ہوتے ہوئے "ہوا کا چہرہ نوچنا" ذاتی اجنبیت Self Alienation جیسی کربناک وجودی کیفیت کو اجاگر کرتا ہے۔ پھر خاموشی اپنے اندر اس قدر کربناک ہوتی ہے کہ بظاہر خاموش دکھنے والا انسان اندر سے ایک سیل رواں میں غرق ہوتا ہے، جس میں ڈوبتے ابھرنے کی داخلی کشمکش اس قدر پراسرار اور تجریدی ہوتی ہے کہ انسان اپنے آپ میں محو ہوجاتا ہے حتی کہ اس کی خاموشی طول پکڑ کر اداس کیفیت میں متشکل ہوجاتی ہے۔ مذکورہ نظم میں اس کیفیت کو جس امیجری کے ذریعے شاعر نے بیان کرنے کی کوشش کی ہے وہ واقعی اس کے ذاتی تجربے اور تخلیقی ذہن پر دال ہے۔ "بس ایک سہمی ہوء اداسی/ فضا کے سینے میں رو رہی ہے"

گوکہ یہ نظم جدید عہد کے انسان کے وجودی بحران کے پس منظر میں لکھی گ ء ہے لیکن اس میں مطابقت کی گنجائش اتنی ہے کہ ہر لحاظ سے یہ نظم مابعد جدید عہد کی غیریقین صورت حال میں پھنسے ہوئے انسان کے وجودی بحران کی غمازی کرتی ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ مابعد جدید انسان اجنبیت، غیریت یا تنہائی کا خُوگر ہو چکا ہے لیکن اس کے باوجود یہ وجودی مسائل کہیں نہ کہیں اس کی خودکشی کا سبب ضرور بن جاتے ہیں۔ ایسا اس لیے بھی ہے کہ چوں کہ مابعد جدید انسان میں جدید عہد کے انسان کے جتنی قوت برداشت نہیں ہے اس لیے وہ جدید عہد کے انسان کے بہ نسبت زیادہ تر فراریت کو ترجیح دیتا ہے۔ منشیات کا استعمال ہو یا براہ راست خودکشی کا ارتکاب، یہ آج کے انسان کے لیے فراریت کی آسان تر راہیں بن چکی ہیں۔ بلراج کومل نے جدید عہد کے انسان کی موضوعیت کے انجماد میں نہ صرف نئے کلچر کی

کار پردازی کی مزاحمت کی ہے بلکہ خود انسان کے غیر شعوری رویوں پر بھی طنز کیا ہے۔ یہ دوہری آئرنی مابعد جدید انسان کا بھی سچ ہے۔

رہ گذر پر شور وغل کا سیل ہے/ بہہ رہا ہے خچک تنکے کی طرح/ یہ جہان رنگ و بو/گھومتے پہیوں، دھڑکتی گاڑیوں کی ہچکیاں/ داستان در داستان الجھی ہوئی ہیں چار سو/درد سے سہمے ہوئے خوابوں کے لاکھوں قافلے/گامزن ہیں سوئے حسرت۔۔۔۔۔وقت آندھی کی طرح/کر رہا ہے تیز تر سیل کو/ہم کہاں ہیں،کون سی منزل پہ ہیں/کوئی بتلاو،کوئی آواز دو!!/کوئی بتلاو،کوئی آواز دو!!/

(نظم:رومیں ہے رخش عمر،36)

یہ نظم جدید عہد کے انسان کی مشینی زندگی کی آئرنی کا انکشاف ہے۔لیکن امر واقعہ یہ ہے کہ جدید اور مابعد جدید عہد میں مشین ایک مشترکہ قدر کے طور پر ان دونوں ادوار کے وجودی مسائل کو جنم دیتی ہے۔مشینوں میں زندگی بسر کرنے والے آج کے انسان کا بھی المیہ یہی ہے کہ اس کا نہ دن ہوتا ہے نہ رات بلکہ وہ خود اپنی تمام تر داخلی سچائیوں پر شئیت کا پردہ ڈال کر محض عامیانہ پن کے ساتھ ہی زندگی گزارتا ہے۔اپنے ذاتی انتخاب یا فیصلے کے برعکس آج کا انسان فیشن یا یوں کہیں کہ تقلید کو ترجیح دیتا ہے۔یہی جدید اور مابعد جدید انسان کی سچائی رہی ہے کہ لایعنی زندگی کی دوڑ دھوپ میں دونوں اپنی شناخت کھو چکے ہیں۔ان دونوں عہد کے انسانوں کی آئرنی ایک ہے۔

بلراج کومل کا شاعرانہ انفراد یہ ہے کہ اگرچہ انھوں نے بھی دیگر جدید شعرا کی طرح علامتی اسلوب کا استعمال کیا ہے تاہم ان کی نظموں کا بیانیہ اتنا سلجھا ہوا ہوتا ہے کہ نظم پہلی ہی قرات میں قاری کے ذہن کو پس منظر کی طرف لے جاتی ہے۔گویا ان کی نظموں کا بیانیہ ان کے ذاتی تجربے یا مشاہدے کی بنا پر تشکیل پایا ہے۔چوں کہ ایک رجحان کے تحت جدید شعرا نئے کلچر کے خلاف داخلی ردعمل کو شعری موضوعات کا حصہ بناتے تھے اس لیے بلراج کے یہاں بھی نئے کلچر کی لاءہوء تباہیوں کے خلاف ردعمل ملتا ہے لیکن ساتھ ہی اس کلچر کے پروردہ انسانوں کی آئرنی کا بھی احساس ملتا ہے۔

کنستروں،خالی بوتلوں کا ہر طرف ہجوم تھا/ جدھر سے ہم نکل گئے، پتہ چلا/ ہمارے میزباں سبھی/ جو پیٹ بھر کے کھا چکے تھے سو گئے/ جو پی چکے تھے، کچھ زیادہ پی گئے، بہک گئے/ جو اس عمل سے بچ گئے وہ میزباں فراخ دل/شدید بھوک کا شکار ہو گئے/......ہم اجنبی تھے شہر میں، ہمارا کون تھا وہاں/ قطار در قطار سامنے تھے ان گنت مکاں/مگر ہمارے سر پہ چیختا رہا تمام شب سیہ مہیب آسماں/کنستروں ,غلیظ

خالی بوتلوں کے درمیاں/سحر ہوئی تو ہم نحیف دھوپ سر پہ اوڑھ کر/تھکے ہوئے تھے
سے گئے/کثیف تھا وہ خواب، جس کی دلدلوں میں کھو گئے۔
(نظم: سائے کے ناخن، 37)

نئے کلچر نے شہروں میں زندگی کو آسان بلکہ Readymade بنانے کی غرض سے ہر چیز بازار میں مہیا رکھی۔ یہ نیا بازار نہ صرف کاشت کاری اور آرگینک خوراک کی بربادی کا منبع تھا بلکہ اس میں پنپنے والا پلاسٹک ڈھیرے ڈھیرے شہر کے طبعی اور جغرافیائی نظام پر بھی اثر انداز ہوا۔گلیوں کوچوں میں گندگی کے ڈھیر جمع ہونے کے باوجود وہاں انسانوں کا بسیرا ہو چکا تھا اور شہر کی آب و ہوا وہ نہ رہی جو نئے شہری تعمیر سے پہلے ہوا کرتی تھی۔ مذکورہ نظم میں اس عہد کی شہری زندگی کا ماحولیاتی عکس ملتا ہے اور ساتھ ہی انسانوں کی بیچسی کا بھی المناک اظہار بھی، جو مابعد جدید انسان کے لیے اب زندگی کا معمول بن چکا ہے۔آج کے عہد کا منظر نامہ جدید عہد سے کچھ مختلف نہیں بلکہ ساوتھ ایشیا میں دیہات بھی اب شہروں کا روپ اختیار کر چکے ہیں جہاں وہی گندگی کے ڈھیر اور اسی کے درمیان پلتی بڑھتی انسانی زندگی ہے۔ مذکورہ نظم اس لحاظ سے ایک مکمل بیانیہ ہے جو شہری زندگی کی کریہہ صورتوں سے پردہ اٹھاتا ہے۔بلراج کی نظمیں اس لحاظ سے عمیق حنفی کی نظموں کے بہت قریب ہیں کہ دونوں کے یہاں روایت کی شکست وریخت کا نوحہ اور نئے کلچر کی لائی ہوئی خرابیوں کے خلاف ردعمل ملتا ہے۔اسے ان دونوں شعرا کے تاریخی وعصری شعور سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اور ظاہر ہے یہی شعور ان کی شاعری کو دلچسپ بنا دیتا ہے۔

بلراج کومل کی چند ایک نظموں ایسی بھی ہیں جو بہت مقبول ہوئیں، اس لیے کہ ان میں نئی شہری زندگی کے کریہہ چہرے سے نقاب اتر جاتا ہے۔ان نظموں میں گاوں دیہات کی زندگی کی پاکیزگی اور مناظر فطرت کو شہر کے برعکس زیادہ معتبر دکھایا گیا ہے۔جیسے نظم "ناریل کے پیڑ" کا یہ بند دیکھیے؛

مشرقی ساحل پہ وقت صبح آتی گاڑیاں/ناریل کے سبز پیڑوں، کھیتیوں کے
درمیاں/منحنی بیمار لوگوں کے ہجوم/چھوڑتی جاتی ہیں اپنی راہ پر/گاوں وہ ننھے کھلونے
ہیں جنہیں/دیکھنے آتے ہیں شہروں کے ستائے لوگ کتنی چاہ سے/
(ناریل کے پیڑ، 38)

ظاہر ہے یہ نظم فطرت سے دور نئے کلچر کے پروردہ انسان پر ایک طنز ہے جو شہروں میں صنعتی کارخانوں کی تعداد، جنگل نما گلی کوچوں اور بازاروں کی شان وشوکت میں زندگی بسر کرنے کو معتبر سمجھتا ہے۔جب کہ حقیقت میں وہ مشین کے کسی پرزے کی طرح بیحس وبیجان (بیمار) وجود ہوتا ہے۔جو اپنی اس بیماری سے نجات پانے کی غرض سے گاوں دیہات

کی رونقوں اور رواتی طرز زندگی کا نظارہ کرتا ہے۔" گاوں وہ ننھے کھلونے ہیں جنہیں/ دیکھنے آتے ہیں شہروں کے ستائے لوگ کتنی چاہ سے "یعنی شہری زندگی کو حقیقت سمجھنے والے جب وجودی کرب ناکی کے شکار ہو جاتے ہیں تو گاوں دیہات میں جا کر انھیں ان کے وجودی مرض کا قدرتی علاج مل جاتا ہے۔لیکن یہ حقیقت بھی اب کافی حد تک بدل چکی ہے۔گاوں دیہات میں اب وہ کھیت کھلیان نہیں رہے جنہیں دیکھنے کبھی شہر کے ستائے ہوئے لوگ بڑے شوق سے آیا کرتے تھے۔وجہ یہی ہے کہ جس کلچر کا آغاز جدید عہد میں مختلف شہروں سے ہوا اس نے پھیل کر گاوں دیہات کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے۔اب ٹیکنو کرسی کے بغیر زندگی کا تصور ہی محال اور مہمل نظر آتا ہے۔گویا آج کے انسان کے لیے داخلی سچائیوں کو زندہ رکھنا اس کا بنیادی چیلنج ہے۔بلراج کومل نے نئے کلچر کی اثر انگیزی اور انسانی وجود کی موضوعیت کو سلب کر کے اسے مشین بنانے کی حقیقت کو "سرکس کے گھوڑے" کی علامت کے طور پر بیان کیا ہے۔

سپید اور بھورا، بدن کا چھریرا/ وہ نٹ کھٹ بچھیرا/خریدا گیا گاوں کے ایک میلے میں/ لایا گیا ہنٹروں، چابکوں کی پراسرار دنیا میں/سیکھے وہ انمول، دلچسپ کرتب/ اڑے چیختے، پھیلتے دائروں میں/ پھلانگے، سلگتی، بھیانک تکونیں/ اٹھا کر چلے پیٹھ پر رقص کرتے ہوئے بندروں کو/ اشاروں کی آواز سن کر وہ لپکے، ہنسے، ہنہنائے/تمشائیوں کو لبھائے، رجھائے/ وہ سرکس کا گھوڑا/ پریشان شہروں میں کرتب دکھاتا/ تماشائیوں کے دلوں کو لبھاتا/ تحیر، ہنسی، قہقہوں، تالیوں کی فضاؤں میں برسوں چھلانگیں لگاتا/ اسی گاوں کے ایک میلے میں پہنچا/خریدا گیا تھا جہاں سے وہ بچپن میں، لیکن وہاں اب/ وہاں کون تھا؟ اس کو پہچاننے والا کوئی نہیں تھا!

(سرکس کا گھوڑا، 39)

یہ اس عہد میں نئے کلچر کی اثر انگیزی اور انوکھے پن کا نتیجہ تھا کہ گاوں دیہات کے لوگ بچوں کو شہر میں تعلیم حاصل کرنے یا کارخانوں میں کام کرنے بھیجنا فخر سمجھتے تھے۔لیکن شہر کی شعبدہ بازی اور مشینی سوچ کے نتیجے میں ان بچوں کی تربیت کسی ایسے بچھیرے کی جیسی ہو جاتی، جسے بچپن میں کسی گاوں سے خرید کر سرکس میں کرتب سکھائے جاتے تھے اور وہ مالک کے اشاروں پر اچھلتا، لپکتا اور ہنہناتا تھا۔یہ گاوں سے شہر بھیجے جانے والے ان نوجوانوں کی آئرنی کا علامتی بیانیہ ہے جو اپنی انفرادی آزادی اور انتخاب کے بجائے مشینوں کی طرح دوسروں کے اشاروں پر زندگی بسر نے کے عادی بن جاتے تھے۔ایسے نوجوانوں کا وجود حقیقی نہیں بلکہ غیر حقیقی ہوتا ہے لیکن انھیں حقیقی وجود کے طور پر جینے کا بھرم ہوتا

ہے جواس وقت ٹوٹ جاتا ہے جب ان کی شناخت کھو جاتی ہے اور وہ غیریت The Otherness کے شکار ہو جاتے ہیں۔ ایسے ہی جیسے سرکس کے گھوڑے کو جب گاوں واپس لایا جاتا ہے تو اسے پہچاننے والا کوئی نہیں ہوتا۔ ذاتی مغائرت کا احساس یہیں سے پیدا ہو جاتا ہے جو کہ وجودی بحران کا عندیہ ہوتا ہے۔

فکری سطح پر بلراج کی نظموں کو جو چیز اہم بناتی ہے وہ ان کا عصری شعور ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں میں ان کے عہد کی صورت حال کا عندیہ ملتا ہے۔ یہ حقیقت ان کی نظموں کا تجزیہ کرنے پر کھل جاتی ہے کہ وہ نظم میں بیانیہ کو اہم جانتے تھے۔ اس لیے نظم میں ژولیدہ بیانی سے احتراز کرتے تھے۔ ورنہ علامت سازی کا عمل ان کی بھی نظموں کا خاصہ رہا ہے لیکن ان کے یہاں تسلسل خیال اس عمل سے پیدا ہونے والے ابہام کی کم سے کم گنجائش رکھنے میں معاون ہوتا ہے۔ اس لیے ان کی نظمیں پڑھتے وقت قاری کے لیے نفس مضمون تک رساء حاصل کرنا دشوار گزار نہیں ہوتا۔ مثال کے طور پر نظم ایمبولنس ملاحظہ کیجیے؛

> جو مجھ کو لائی تھی سکون گاہ میں/ وہ ایک تھی: سپید، صرف ایک، اس کے پہلوؤں، جبین اور پشت پر/ صلیب کے نشان تھے/ میں چور چور اک عظیم گھاؤ تھا/ اور مجھ کو دست مہرباں میں سونپ کر/ چلی گئی، تو میں غنودگی کی بیکراں مہیب دھند میں بھٹک گیا/ ہر اک راہ گذر پر گاڑیوں، بسوں کا کارواں امنڈ پڑا/ عجیب انقلاب تھا مری نظر کے سامنے/ وہ ایک پل میں سب سپید ہو گئیں/ سپید، سب سپید، ان کے پہلوؤں، جبین اور پشت پر/ صلیب کے نشان دفعتاً ابھر کے آ گئے/ الم نصیب ان کے بے اماں مکیں/ مرے ہی ہم نفس، وفا شعار وہ عزیز تھے/ جو سادگی سے کوء مشتہر فریب کھا گئے/ کسی مہیب جنگ، بھوک، قحط یا وبا کی زد میں آ گئے!

(نظم: ایمبولنس، 40)

اس نظم میں ایمبولنس کا استعمال موت کی اجتماعی علامت کے طور پر ہوا ہے جو جدید عہد کی صورت حال (Condition) کے ایک کریہہ پہلو کو اجاگر کرتی ہے۔ وہ یہ کہ اس عہد میں ایک طرف پہیے کی تعداد میں ناقابل قبول اضافہ ہو رہا تھا اور دوسری جانب عالمی جنگوں، مہا ڈپریشن، قحط اور وباء حالات کے نتیجے میں نسل کشی ہو رہی تھی۔ چوں کہ عصری شعور بلراج کی شعری علمیات کا محور رہا ہے اس لیے ان کی نظموں میں ان کے اپنے عہد کی کریہہ حقیقتوں کا انکشاف ہوتا ہے۔ گو کہ مذکورہ نظم بیانیہ کے اعتبار سے شاعر کے مزاحمتی رویہ کو ظاہر کرتی ہے لیکن اس میں جدید شعری لب و لہجہ کے وہ سارے گن موجود ہیں جو اسے نری مزاحمت ہونے سے بچاتے ہیں۔ "ہر اک راہ گذر پر گاڑیوں، بسوں کا کارواں

امنڈ پڑا/ عجیب انقلاب تھا مری نظر کے سامنے/ وہ ایک پل میں سب سپید ہوگئیں/ سپید، سب سپید، ان کے پہلوؤں، جبین اور پشت پر/ صلیب کے نشان دفعتاً ابھر کے آ گئے" یہ دراصل اس عہد کے انسان کی آئرنی ہے جس نے محض ذاتی مفاد کی خاطر نئے کلچر کی مشینی سوچ کے ساتھ سمجھوتہ کر لیا تھا اور عالمی سطح پر پیدا ہونے والے وجودی بحران سے نگاہیں چرا لی تھیں۔

بلراج کومل کی شاعری کا مجموعی تاثر اس عہد کی عصری صورت حال کا روایت سے تقابل کرنے پر ظاہر ہوتا ہے۔ گویا ان کی شاعر کا پس منظر ان کے عصری شعور سے نمو پاتا ہے اور اس پس منظر کو جانے بغیر ان کی شاعری سے مناسب معنی یا تاثر اخذ کرنا محال ہے۔

(۶) قاضی سلیم کی نظمیں اور تنہائی کی شعریات

جدید ادب میں تنہائی اس عہد کی مجموعی صورت حال کا نفسیاتی بلکہ وجودی اظہار یہ رہا ہے۔ بالخصوص جدید اردو شاعری کی علمیات میں تنہائی کو جو مرکزیت حاصل ہوء ہے وہ اس عہد کے اردو فکشن میں نہیں ہوء۔ اس کی ایک بنیادی وجہ یہ بھی ہے شاعری جدید عہد کی ہنگامہ خیزی اور برق رفتار تبدیلیوں کا فوری اثر لینے میں زیادہ قوی تھی اور چوں کہ شاعری منطقیت سے زیادہ جذباتی اظہار کی حامل ہوتی ہے اور جذبہ ماحول کی فوری اثر انگیزی کا زائیدہ ہوتا ہے اس لیے اس عہد کی مجموعی صورت حال کا ردعمل بہ نسبت فکشن کے شاعری میں زیادہ ملتا ہے۔ ظاہر ہے اس عہد کے انسان کو وجودی سطح پر جو سب سے بڑا چیلینج درپیش تھا وہ یہی تھا کہ اسے ہر حال میں اپنی انفرادیت کو تسلیم کرنا تھا۔ یہ انفرادیت دراصل حقیقی وجود کی بازیافت کا عمل تھا جو اس وقت کے صنعتی انقلاب اور عقل کے تقدم کی وجہ سے زد پر تھا۔ مشینی سوچ یعنی عقلیت انسان کی موضوعیت کو Objectivize کرنے کی ایک عالمگیر کوشش تھی اور محض عقل کی بنا پر انسان کی قدرشناسی سے جذبوں کی اہمیت دھیرے دھیرے گھٹ رہی تھی۔ نتیجے کے طور پر بے رشتگی، غیریت اور تنہاء کا رجحان عام ہونے لگا۔ لیکن یہ نئ تبدیلیاں باشعور افراد کو ضرر رساں معلوم ہونے لگیں تو نتیجے کے طور پر وجودی کربنا کی ان کی سائیکی کا مجموعہ بن

گ ء۔قاضی سلیم کی نظموں میں بھی اسی وجودی کرب ناکی کا اظہار ملتا ہے۔دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کی نظموں میں تجریدیت کا اثر اتنا غالب نہیں جتنا دوسرے جدید شعرا کے یہاں نظر آتا ہے بلکہ ان تجرید کو تلازموں کے ذریعے صورت بخشنا ان کا شعری اختصاص رہا ہے۔ان کی نظموں میں عمیق حنفی یا بلراج کومل کی طرح جدیدیت اور روایت کی متصادم صورت حال کا بیانیہ بھی نہیں ملتا بلکہ ان کے یہاں ن ء تبدیلیوں سے پیدا ہونے والے وجودی بحران کا فوری اظہار ملتا ہے جو کہ ظاہر ہے ان کی سائیکی کا بھی اظہار یہ ہے۔طرح سے ان کی نظموں میں غزل کا سا آہنگ پیدا ہو جاتا ہے اور قاری کسی پس منظر میں چلے جانے کے بجائے محض امیجری اور لفظوں کے زیر و بم سے محض کیفیت کو محسوس کرنے پر سرشار ہوتا ہے۔لیکن وہ قاری جو جدیدیت کے علمیاتی پس منظر سے ذرا سی واقفیت رکھتا ہے وہ قاضی سلیم کی نظموں میں وقوعہ کی آڑھی ترچھی لکیروں کو جوڑ کر بیانیہ کی کوءنہ کوء مناسب اور مربوط صورت نکال ہی لے گا۔

۔۔۔۔۔۔یہ لوگ کیسے لوگ ہیں جیتے ہیں کس لیے/ بیہوش نیم مرگ سر رہ گذار
عام/ کچھ ایسے آڑے ترچھے پڑے ہیں کہ جیسے وہ/ انسان نہیں کٹے ہوئے جنگل کے
پیڑ ہیں/
(نظم:عروس البلاد،41)

اس نظم کا عنوان ہی طنز آمیز ہے اور نظم نہ صرف شہری زندگی کے جذباتی انجماد پر حیرت کا احساس اجاگر کرتی ہے بلکہ کٹے ہوئے جنگل کے پیڑوں کی مانند انسانوں کی بےبسی پر دکھ کی کیفیت بھی پیدا کرتی ہے۔قاضی سلیم نے اپنے عہد کی شہری زندگی کی غیر معتبریت In authenticity کو بیان کیا ہے۔ظاہر ہے شہروں میں لوگ انسانی خصائص سے ہٹ کر مشینوں جیسا برتاو کرتے ہیں۔وہ خارجی دنیا میں اس قدر محو ہو جاتے ہیں کہ جیسے "بے ہوش اور نیم مرگ" ہوں۔بے رشتگی اور اجنبیت کا احساس تک ان کے وجود سے مفقود ہو چکا ہوتا ہے۔سارتر اسے وجود بذات خود Being- initself کا نام دے کر غیر حقیقی وجود قرار دیتا ہے۔اس کے مطابق ایسا انسان عموماً غیر شعوری طور پر بس جیتا ہے،وہ اپنے ہونے سے اس قدر بیخبر ہوتا ہے کہ اسے خود میں اور اپنے آس پاس ہو رہی تبدیلیوں کا احساس تک نہیں ہوتا۔ظاہر ہے اس عہد کے انسان کی باطنی آواز صنعتوں کے شور وغل میں دب رہی تھی جیسے آج کا انسان ٹیکنو کریٹک دنیا میں گم ہو رہا ہے اور رفتہ رفتہ اپنی شناخت کھو رہا ہے۔لیکن جونہی اس انسان کو ذاتی اجنبیت کا شعوری احساس ہو جاتا ہے تو یکا یک وہ۔ایسے وجودی کرب میں مبتلا ہو جاتا ہے جہاں تنہاء اپنی تمام تر ہولنا کیوں کے ساتھ اس کے پورے وجود پر

غالب آجاتی ہے۔ پھراس صوت حال سے نکلنے کا اس کے پاس سوائے ذاتی ادراک کے کوء دوسرا طریقہ بھی نہیں ہوتا ہے۔گویا ہر حال میں اسے اپنی انفرادیت کوتسلیم کرنا پڑتا ہے۔جیسے ناسیا میں ۔سارتر کہتا ہے:

"میں نے خود کوتنہائی میں اتنا ہیبت ناک محسوس کیا کہ میں نے خودکشی کا سوچا۔لیکن جس چیز نے مجھے روک رکھا تھا وہ یہ خیال تھا کہ کوئی بھی، قطعی طور پر کوئی بھی، میری موت سے متاثر نہیں ہوگا، کہ میں زندگی سے زیادہ موت میں تنہا رہوں گا"(42)

گویا دنیا میں ایک انسان کی تنہائی بہرحال دوسرے کو متاثر ضرور کرتی ہے اور یہی احساس جدید شاعری میں تنہائی کے موضوع کی بنیادی وجہ بھی ہے۔

۔۔۔۔۔۔وہ سرا ہی میں نے کھو دیا/ جس سے لوگ/ الجھے سلجھے تانے بانے کھول کر/ یوں الگ نکل گئے/ جیسے وقت کچھ نہیں/ وہ سارے راستے/ جن پہ گامزن رہے/ وہ سارے ہم سفر/ جو ساتھ ساتھ چل رہے تھے/------ کچھ نہیں/ کوئی کچھ نہیں۔

(نظم: کوئی کچھ نہیں،43)

عنوان سے ہی یہ نظم بے رشتگی اور تنہائی کی کربنا کی کو ظاہر کرتی ہے۔لیکن غور کیجیے تو مابعد جدید عہد کے انسان کا بھی وجودی مسئلہ یہی ہے کہ وہ اس منفی طاقت کو Identify کر لے جو اس کے تعلقات میں فاصلے اور دوریاں پیدا کرتی ہے۔قاضی سلیم نے یہ کہتے ہوئے کہ "وہ سرا ہی میں نے کھو دیا ہے" اس منفی طاقت کی بائنری کی طرف تو اشارہ ضرور کیا ہے لیکن اسے سمجھنے کے لیے قاری کو تھوڑی بہت ذہنی مشقت اور تاریخی شعور کی ضروت پڑے گی۔جبھی تو اس منفی طاقت کی تشخیص ممکن ہوگی۔ظاہر ہے لوگوں کو آپس میں الجھا سلجھا رکھنے کی کوء ڈور رہی ہوگی جس کا سرا کھو جانے سے ربط ٹوٹ گیا اور آپس میں جڑے لوگ کسی مالا میں پروئے ہوئے موتیوں کی طرح بکھر کر گم ہو گئے۔لیکن وہ کون سی ڈور رہی ہوگی یہ سوال ذرا پیچیدہ ہے مگر اتنا بھی نہیں کہ اس کا جواب نہ مل سکے۔ماضی کی طرف پلٹ کر دیکھنے سے رشتگی کی جن قدروں کا احساس ہوتا ہے اسے عمومی طور پر ہم روایت ہی کا نام دیتے ہیں، گویا قاضی سلیم جس ڈور کا سرا کھو جانے کی بات کر رہے ہیں وہ اصل میں "روایت" ہے اور یہی زیادہ قرین قیاس بھی ہے کیوں کہ جدید عہد میں روایتی قدروں کی شکست و ریخت ہی انسانی رشتوں میں دوری کا باعث بنی اور اس شکست و ریخت کا بنیادی محرک نیا کلچر تھا۔گویا نیا کلچر ہی وہ منفی طاقت تھی جس نے انسان سے انسانی سہارے چھین کر اسے بیرشتگی اور تنہائی کے جہنم میں پھینک دیا۔لیکن اس کا ذمہ دار کہیں نہ کہیں انسان خود بھی ہے کہ اس نے بغیر کسی ردعمل یا آزادانہ انتخاب کے نئے کلچر کو جوں کا توں تسلیم کیا اور

نتیجتاً اپنی موضوعیت (داخلیت) کے انجماد کا خود ایک سبب بنا۔ انسان کی آئرنی اس سے بڑھ کر اور کچھ نہیں ہوسکتی کہ وہ اپنی وجودی حقیقت اور انفرادیت کو بھول کر محض ایک مشین بن جائے۔ اس کے رویے میں اگر کوئی تبدیلی نہیں آتی تو یہ مان لینا چاہیے کہ وہ وجود برائے خود For itself -Being نہیں جسے اپنے ہونے کی خبر ہو بلکہ وہ وجود بذات خود initself -Being یعنی محض ایک شئ ہے۔

دیکھتے دیکھتے/ چیونٹیاں کتنی روندی گئیں/ آخری سانس تک/ پلٹ کر جھپٹنے کی امید میں/ سر اٹھاتی رہیں/ ۔۔۔ساری بستی ہے سہمی ہوئی/ لوگ سب فسلفے/ باندھ کر بھاگ اٹھے/ مجھ پہ اب کوئی ہنستا نہیں/ میں اکیلا مگر/ کل بڑی دیر تک خود پہ ہنستا رہا/ آئینے سے یہ کہتا رہا/ "یا تو ہر درد کے کوء معنی ہیں/ یا پھر کسی درد کے کوء معنی نہیں"

(نظم: دردمندی، 44)

یہ نظم دردمندی جیسے انسانی جذبے کی ماندگی پر ایک طرح کا نوحہ ہے۔ قاضی سلیم کا تخلیقی شعور اس قدر توانا تھا کہ انھوں نے "چینوٹی" کو علامت کے طور پر برتا تا کہ بیدردی اور بےحسی کی انتہا کا بھرپور اندازہ لگایا جاسکے۔ "چیونٹیاں کتنی روندی گئیں۔۔آخری سانس تک/ پلٹ کر جھپٹنے کی امید میں/ سر اٹھاتی رہیں/ یہ اس عہد کے انسانوں کی بے مہری پر طنز ہے۔ دراصل مشینی زندگی نے انسان کو اندر سے اتنا کھوکھلا کر دیا تھا کہ اب اسے کسی دوسرے انسان کے درد سے کوء فرق ہی نہیں پڑتا تھا بلکہ وہ عموماً دوسروں کو تکلیف میں دیکھ کر حظ اٹھاتا تھا یا بس ان دیکھا کر دیتا تھا۔ یہ جدید انسانی زندگی کی بے معنویت کا ایک دوسرا پہلو ہے جسے شاعر یہ کہہ کر عیاں کرتا ہے کہ "یا تو درد کے کوئی معنی ہیں/ یا پھر کسی درد کے کوئی معنی نہیں/۔ ظاہر ہے دردمندی انسانی وجود کی موضوعی حقیقت ہے اور اگر انسان اسی حقیقت سے دور ہو تو یقیناً وہ اپنی حقیقت Authenticity کھو چکا ہوتا ہے۔ قاضی سلیم نے اسی نازک وجودی مسئلہ کی طرف توجہ مبذول کرائی ہے جو آج کے انسان کی بھی آئرنی ہے۔ انسانی جذبوں میں اب وہ تاثیر نہ رہی جو پہلے کبھی ہوا کرتی تھی، اب تعصّبات کی بنا پر لوگ ایک دوسرے کو زندہ جلانے سے بھی گریز نہیں کرتے بلکہ کسی کو بلکتے، تڑپتے دیکھ کر انھیں ذہنی تسکین ملتی ہے۔ میمز یا ٹرول کے نام پر ایک دوسرے کا مذاق اڑانا اب غیر اخلاقی کیا غیر انسانی رویہ بھی تصور نہیں کیا جاتا بلکہ لوگوں کی ایک کثیر تعداد اس قسم کے رویوں کو اپنی تشویش Anxiety دور کرنے کا نفسیاتی مداوا سمجھی ہے۔ ایسے میں درد کے بقول شاعر " کوئی معنی نہیں"۔ البرٹ کامو نے اس حوالے سے بڑی اہم اور دلچسپ بات کہی تھی کہ زندگی بے معنی ہو کر بھی جینے کے قابل ہے مگر صرف اسی کے لیے جو یہ جان جائے کہ یہ بے معنی ہے۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ جینا سے کیا مراد لیا جائے؟ کیا محض مشین کے کسی پرزے کی طرح زندہ رہنے کو جینا کہا جاسکتا ہے؟ ہرگز نہیں۔ کیوں کہ جینا ایک انسان کا آزادنہ فیصلہ ہوتا ہے۔ کوء

انسان زندہ کیوں رہے؟ بنیادی طور پر ہر انسان کا وجودی مسئلہ یہی ہے؟ لیکن اس مسئلہ کا حل صرف اسی کے پاس سے مل سکتا ہے جو خود آگہی رکھتا ہو۔ وہی بتا سکتا ہے کہ بیمعنی زندگی میں کوء معنی نما رنگ کیسے بھریں تا کہ جینے کی تکمیل ہو۔ قاضی سلیم اس حوالے بڑا گہرا فلسفیانہ مشورہ دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں؛

۔'.... عمر اک چیخ کی میعاد ہے/تم بھی چیخو/اتنی شدت سے کہ اک مدت تک/ وقت کو یاد رہے/ جنگلوں اور پہاڑوں میں یہ فریاد رہے/

(نظم:وقت،45)

غرض قاضی سلیم کے نزدیک زندہ رہنے اور جینے میں بنیادی فرق شورانگیزی کا ہے۔ زندہ رہنا تو کسی بے حس و بے زبان شئی کی طرح محض موجود ہونا ہے جب کہ جینے سے مراد اظہار ذات ہے۔ یہ ایک "چیخ" ہے، ایک ہنگامہ خیزی، جس کی بازگشت دیر تلک سنائی دیتی ہے۔ گویا جینا ایک متحرک وجود کا سوز ہے جو بننے Becoming کے عملِ مسلسل سے پیدا ہوتا ہے۔ یہی قاضی سلیم کا تخلیقی انفراد ہے کہ وہ اصل بات پہنچانے کے لیے مناسب تلازموں کا استعمال کرتے ہیں اور یقیناً ان کے تلازمے فلسفیانہ ابعاد کا در کھولتے ہیں۔ جیسے اس نظم میں لفظ "چیخ" حقیقی وجود کو سمجھنے کا در کھولتا ہے۔ غور طلب بات یہ ہے کہ اس چیخ میں جو ہنگامہ خیزی ہے، کرب ہے، سوز ہے وہ حقیقی وجود کی ذاتی صفات ہیں لیکن ان صفات کا اظہار صرف تنہائی سے ہی ممکن ہے۔ پھر تنہاء لوگوں سے دور کسی دشت میں زندگی گزارنے کا نام نہیں بلکہ یہ اکیلے پن کا وہ احساس ہے جو بھیڑ میں رہتے ہوئے بھی انسان کو مضطرب کرتا ہے۔ تنہاء کو مایوسی سے تعبیر کرنا وجودی نقطۂ نظر کے برخلاف ہے جب کہ وجودی اسے انسانی نفسیات کا مثبت پہلو سمجھتے ہیں۔ ان کے مطابق تنہائی ہمیں اپنے آپ کو قریب سے جاننے میں مدد کرتی ہے۔ یہ ایک طرح کا وجودی کیتھارسس ہے جو ہم پر ہمارے اندر کے چھپے ہوئے خوف، غصہ، ادھوری خواہشات، محدودیت اور کم مائیگی کو منکشف کرتی ہے۔ یہاں تک کہ یہ بے معنویت کا ادراک کرنے میں بھی ہماری راہنمائی کرتی ہے۔ لیکن تنہاء کا احساس ہیبت ناک بھی ہوتا ہے جو بعض اوقات ہمیں خودکشی پر بھی اکساتا ہے۔ ایسی صورت میں منفی خیالات کا وفور ہمارے مثبت خیالات کی راہ میں رکاوٹ بنتا ہے اور ہمیں مستقبل کی راہیں مسدود دکھائی پڑتی ہیں۔ جس کے نتیجے میں ہمارے اندر کی تشویش Anxiety بڑھ جاتی ہے اور موت اس تشویش سے فراریت کا ایک واحد ذریعہ بن کر ہماری ذہنی نفسایت پر غالب آجاتا ہے۔ وجود اور عدم وجود کی یہ متصادم صورت حال انسان کے لیے اس لیے بھی صبر آزام ہوتی ہے کہ اسے ایسے مشکل وقت میں زندگی اور موت کی بائنری کا تجزیہ کرنا ہوتا ہے تا کہ جینے اور مرنے میں سے وہ کسی مثبت صورت کا انتخاب کر سکے۔ لیکن اس پیچیدہ نفسیاتی بلکہ وجودی چیلنج میں انسانی

فیصلے یا انتخاب کا سارا انحصار جبلتوں کے بجائے شعور پر ہوتا ہے۔ بقول قاضی سلیم؛

بار ہا ایسی تنہائیوں میں/ کہ جب تیرگی بول اٹھے/ ذائقہ موسموں کا زباں پر یکا یک بدل جائے/ ہم سب یہی سوچتے ہیں/ کہ شاید کوء اور ہیں/ مگر---کون؟/ وقفۂ عمر میں کس نے سمجھا ہے/ سب موت ہی کو وصال اپنا کہتے ہیں/ سب موت کے منتظر ہیں/

(سانسوں کی پیغمبری، 46)

سوال یہ ہے کہ آدمی کو موت کا انتظار کیوں اور کس لیے رہتا ہے؟ محض خارجی صورت حال کی اثر انگیزی سے تو انسان اتنا بد دل نہیں ہوسکتا کہ وہ زندگی سے بیزار ہو جائے۔ سوائے اس انسان کے جو فقط جبلتوں کے سہارے فیصلے لیتا ہو۔ لیکن وہ بھی کہیں نہ کہیں موت کا انتخاب کرنے سے پہلے ایک بار شعوری طور پر اپنے انتخاب یا فیصلے پر نظر ثانی ضرور کرتا ہے۔ پھر سوچ کا یہ لمحہ جزوقتی ہی سہی، مگر بعض اوقات انسان کو اپنا فیصلہ بدلنے میں معاون ضرور ہوتا ہے۔ وجودیوں کے نزدیک خودکشی تنہائی کا پردہ کردہ ذہنی پیچ ہے اور تنہائی ہی اس کا بہترین تریاق Antidote بھی ہے۔ مذکورہ نظم میں موت کا منتظر ہر انسان ذاتی اجنبیت کا شکار ہے اسی لیے غیریت The Otherness کا احساس اسے کھائے جا رہا ہے۔ وہ تنہا تو ہے لیکن اس کی تنہائی کے اسباب خارجی نہیں بلکہ داخلی ہیں۔ وہ عامیانہ زندگی Medicore Life میں تمام عمر ایک مشین کی طرح زندہ رہا اور جب کام سے سبکدوش ہوا تو ہیبت ناک تنہائی نے اسے اپنے آپ کے سامنے کھڑا کیا۔ لیکن وہ اپنے آپ کو پہچان ہی نہیں پا رہا ہے حالاں کہ وہ اپنی انفرادیت کو کسی نہ کسی صورت سے تشبیہہ دینے کی لاحاصل سعی تو ضرور کرتا ہے مگر حقیقت اس سے جھٹلائی نہیں جاتی اور وہ یہ کہنے پہ مجبور ہو جاتا ہے کہ "ہم سب یہی سوچتے ہیں/ کہ شاید کوء اور ہیں/ مگر---کون؟" یہی " کون ہیں" کا سوال جدید شاعری میں ایک فکری منطقے کی طرح اپنا مقام بنا چکا تھا۔ لیکن غور کیجیے تو خود سے نارسائی کا یہ مسئلہ کوئی سماجی مسئلہ نہیں بلکہ قطعی وجودی مسئلہ ہے جو اگر اس عہد کے انسان کو درپیش تھا تو آج کا انسان بھی اس سے مستثنیٰ نہیں۔ اب ظاہر ہے اس مشکل اور کرب ناک داخلی صورت حال سے نکلنے کا اس کے سوا کوء چارہ نہیں کہ آدمی یا تو موت کا منتظر رہے یا پھر جو بچی کچی زندگی ہے اس میں انفرادی آزادی سے کام لے۔ لیکن سوال تو یہ بھی ہے کہ کیا ایک بوڑھے سبکدوش آدمی کو فیصلے اور انتخاب کی آزادی مل جائے گی؟ اگر واقعی ایسا ہوتا تو اولڈ ایج ہومز کی ضرورت ہی کیوں پڑتی؟

قاضی سلیم انسانی رشتگی میں اس المناک دوری کے لیے براہ راست مغرب کو موردالزام ٹھہراتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں؛

سنا ہے دور دیس سے/ کچھ ایسے وائرس ہمارے ساحلوں پہ آ گئے/ جن کے تابکار سحر کے لیے/ امرت اور زہر ایک ہیں/ اب کسی کے درمیان کوء رابطہ نہیں/ کسی دوا کا درد سے کوء واسطہ نہیں/ ... مسیح وقت تم بتاو/ کیا ہوا/ وہ علم کے چراغ کا/ کیوں بھلا بچھر گیا/ سنو کہ چیختا ہے " کام---کام----کوء کام" / کچھ نہیں/ جاو ساحلوں کی سمت/ ہو سکے تو روک لو/ اس نئے عذاب کو/ یا خدا کی آخری شکست تک/ سمندروں کی ریت چھانتے رہو/

(نظم: وائرس، 47)

نہ صرف بے رشتگی کے لیے بلکہ بیروزگاری اور علم کے مفقود ہونے کے لیے بھی قاضی سلیم مغرب کو ذمہ دار ٹھہراتے ہیں۔ان کے نزدیک مغرب ایک ایسا "وائرس" بن کر ہماری زمین پر پھیلا ہے جس کے لیے امرت اور زہر میں کوئی فرق نہیں بلکہ یہ دونوں صورتوں میں ہماری موت کا باعث بن گیا ہے۔ یہ صرف قاضی سلیم کا یہی نقطۂ نظر نہیں تھا بلکہ روایت اور جدیدیت کے تصادم کو جتنے بھی اردو شعرا نے اپنی شاعری کا فکری موضوع بنالیا انھوں نے روایت کی حمایت میں جدیدیت اور اس کے مغربی ماخذ کو تنقید کا نشانہ بنایا۔ یہ الگ بات ہے کہ مغرب پر ان کی چوٹ متعصبانہ اور انتہا پسند رویے کی حامل تھی لیکن وہ صورت حال چوں کہ نئی نئی تھی اس لیے اس کی غیر یقینی سے خوفزدہ ہونے کے باعث فوری ردعمل کے طور پر اردو کیا بلکہ خود مغربی شعرا نے بھی اسے تنقید اور تضحیک کا ہدف بنایا۔قاضی سلیم کی اس نظم کے علاوہ ایسی کوئی نظم نہیں ملتی جس میں انھوں نے خارجی صورت حال بالخصوص صنعتی انقلاب کو وجودی مسائل کے لیے براہ راست ذمہ دار ٹھہرایا ہو۔ان کے اسلوب میں سلجھاو ہونے کے باوجود علامتوں اور امیجری کا استعمال ان کی شاعری کے فکری منطقے کو انتہا پسندی سے بچاتا ہے۔

(۷) وحید اختر کی نظموں میں ''تلاش معنی'' کا وجودی پس منظر

۱۹۶۰ کے شروع میں جدید نظم نگاری کا ایک توانا سلسلہ چل پڑا، گو کہ غزل کی بازیافت کا عمل شروع ہو چکا تھا تاہم نظم نگاری وقت کی اہم ضرورت کے طور پر اپنے لیے جگہ بنانے میں کامیاب رہی۔ دراصل جدیدیت جن فلسفیانہ اور تاریخی بنیادوں پر اردو ادب میں اپنی شناخت قائم کرنا چاہتی تھی ان کا اصل مکالمہ نظموں کے ذریعے ہی ممکن تھا۔قاضی

سلیم، عمیق حنفی، بلراج کومل، وحید اختر، محمد علوی اور کمار پاشی وغیرہ چند ایسے نظم گو تھے جن کی نظموں میں اس عہد کی عصری صورت حال پر ایک طرح کا فلسفیانہ ردعمل ملتا ہے۔ لیکن یہ سب چوں کہ ایک ہی رجحان کے تحت لکھ رہے تھے اس لیے کہیں نہ کہیں موضوعاتی نیز اسلوبیاتی سطح پر ان کی نظموں میں یک رنگی کا بھی احساس ہوتا ہے۔ تاہم ان تمام شعرا نے اپنے ذاتی مطالعہ اور مشاہدے کی بنا پر اظہار کے سانچوں کو منفرد بنانے کی حتی الامکان کوشش کی. یہ شعوری کارفرمائی اس عہد کی شعری ضرورتوں کے پیش نظر کافی اہم تھی۔ اس لیے کہ اس عہد کی نظم عموماً بیانیہ کے بہت قریب تھی اور ظاہر ہے بیانیہ ترسیل وابلاغ کے معاملے میں تنقیدی شعور کا متقاضی تو ہوتا ہی ہے۔ واقعہ دراصل یہ ہے کہ ساٹھ کے بعد کا دور مادی خوشحالی کے التباس، ذہنی کھوکھلے پن، روحانی دیوالیہ پن اور احساس بیچارگی کا دور تھا۔ برصغیر کا زرعی معاشرہ پہلی مرتبہ صنعتی انقلاب کی زد پر تھا اور وجودی بحران Existential Cricis نے چاروں طرف سے انسان کو گھیر رکھا تھا۔ ایسے میں جہاں اس بحران کو منکشف کرنے کے لیے شعری سانچے کی ضرورت تھی وہیں اس لحاظ سے وجودی فلسفہ کی اہمیت کافی بڑھ رہی تھی کیوں کہ یہی ایک واحد راستہ تھا جو اس عہد کے شعرا کو تخلیقی اظہار کے سانچے فراہم کرنے میں معاون ثابت ہوسکتا تھا۔ کچھ اسی اہمیت کے پیش نظر شعرا کے لیا پنے عہد کی فلسفیانہ اساس سے کما حقہ واقف ہونا ضروری ٹھہرا۔ وحید اختر اس لحاظ سے بہت خوش قسمت رہے کہ وہ فلسفہ کے معلم تھے اور وجودی فلسفہ میں ان کی دلچسپی نے انھیں اپنے عہد کے بحران کو قریب سے سمجھنے میں مدد کی۔ جدیدیت کے تحت جس وقت انھوں نے نظم لکھنا شروع کیا وہ اپنے ماحول کی بیچینی اور غیر یقینی کا مشاہدہ کر چکے تھے، نیز یہ سچ بھی ان پر ظاہر ہو چکا تھا کہ زندگی ایک بے معنی حقیقت ہے جب کہ تلاش معنی انسان کا مقدر۔ ادراک کی انہی منزلوں سے گزرتے ہوئے جب انھوں نے نظمیں لکھیں تو زندگی سے متعلق ان کا موقف ٹھیک اسی صورت میں آشکار ہونے لگا جس کا ہیولا وجودی فلسفہ نے تیار کیا تھا۔

ہمارے پاس اور کیا ہے/ زیست کو سنوارنے کا بے قرار حوصلہ/ حیات وکائنات کو نئے
معانی بخشنے کی جستجو/ طلب کے جام میں فگار مقصدوں کا کچھ لہو/ شکستِ خواب میں بھی
خواب دیکھنے کی آرزو/ نظر کی آگ لاکھ بجھنے پر بھی آفتاب خو، زمین وآسمان جُو
(نظم: معانی کی تلاش، 48)

یہ اپنے آپ میں زندگی سے متعلق کوئی مثبت تصور ہے نہ حقیقت۔ بلکہ یہ انسان کی محض مجبوری ہے کہ وہ معنی کی تلاش میں مثبت سوچ کو جلا بخشے تا کہ اطمنان بخش خیالات اس کی کربنا کی کو کم کرسکیں۔ ورنہ حقیقت یہی ہے کہ زندگی بیمعنی اور فضول جستجو کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں۔ کامو کے نزدیک بھی زندگی کا سب سے بڑا اور سنجیدہ مسئلہ اس کے معنی کا

تعین کرنا ہے۔وہ کہتا ہے کہ "ان تمام ضروری مسائل پر جو موت کی طرف لے جانے کا خطرہ بڑھاتے ہیں یا جو جینے کے جذبے کو تیز کرتے ہیں،سوچنے کے صرف دو ہی طریقے La Palisse اور Don Quixote ہیں"(49)۔یہ دونوں طریقے دراصل دو مختلف کرداروں کا طریقۂ زندگی ہے۔لاپلیس ایک فرانسیسی رئیس تھا جو محض موت تک پہنچنے والی ایسی بے معنی زندگی جیتا تھا جس میں کوئی خواہش،کوئی،امید اور کوئی تلاش وجستجو نہیں تھی۔اس لیے اس کے موت پر اس کے ساتھیوں نے ایک مضحکہ خیز گیت گایا کہ "اگر لاپلیس نہیں مرا ہوتا تو وہ آج زندہ ہوتا"۔ظاہر یہ حقیقت پر مبنی طنز تھا کیوں کہ اس کی زندگی محض ایک معروضی حقیقت تھی جیسے کوء پیڑ اپنی معیاد کو پہنچنے تک بس موجود رہتا ہے،وہ بھی بغیر کسی جستجو کے،فقط موجود تھا۔اس کے برعکس ڈان کہوٹے (ہسپانوی ناول کا مشہور کردار) ہے جو خیالی دنیا میں سماجی مسائل سے الجھتا ہے اور انھیں حل کرنے کی نا قابل عمل کوشش بھی کرتا ہے۔کامو دراصل زندگی کی بیمعنویت اور لغویت کے ادراک کو ضروری سمجھنے کی ترغیب دیتا ہے۔اس کے نزدیک دو طرح کے انسان ہوتے ہوں،اول وہ جو لاپلیس کی طرح بغیر کسی عمل وانتخاب یا جست وخیز کے اپنے آپ موت کی طرف بڑھ رہے ہوتے ہیں اور دوسرے وہ جو کہوٹے کی طرح کچھ نہ سہی لیکن زندگی کو معنی بخشنے کی خیالی کوشش ضرور کرتے ہیں۔یہی دراصل زندگی کا مطلق اور دہشت ناک سچ ہے کہ شکست خواب انسان کا مقدر ہے لیکن اس کے باوجود انسان خواب نا کی سے کنارہ کشی نہیں کرتا بلکہ کچھ کرنے کی خواہش ہمیشہ اس کے اندر جوش وجذبہ کو جلا بخشتی ہے۔گو کہ وہ اپنے کو فریب دے رہا ہوتا ہے لیکن یہی فریب اسے بیمعنویت میں معنی کی کشید پر آمادہ کرتا ہے۔۔وحید اختر کی مذکورہ نظم زندگی کی اسی حقیقت کا اظہار ہے کہ ہمارے اختیار میں کیا ہے؟ فقط زیست کو سنوارنے کا بیقرار حوصلہ،حیات وکائنات کو نئے معانی بخشنے کی جستجو اور شکستِ خواب میں بھی خواب دیکھنے کی آرزو۔ظاہر ہے یہ نظم جس عہد کی حقیقی زندگی کا بیانیہ پیش کررہی ہے اس میں آسمانی مدد کے سہارے زندہ رہنے کے بجائے ذاتی عمل وانتخاب کی آزادی کو اہمیت تھی۔وہ عہد جدید تھا جہاں چاروں طرف مشینیں اور سائنسی تھیوریاں انسانی جذبات اور قدروں کو مسخ کررہی تھیں اور انسان کے لیے اپنی شناخت قائم رکھنا ایک بڑا چیلنج تھا۔وحید اختر اس عہد کی میکانکی زندگی کی المناکیاں یوں بیان کرتے ہیں؛

سنگ سنتے ہیں،لیکن سمجھتے نہیں/ دیکھتے ہیں،مگر فرق کرتے نہیں/ بات کرتے
ہیں،محسوس کرتے نہیں/ٹوٹ سکتے ہیں،لیکن پگھلتے نہیں/گرد بن کے یہ اڑ جائیں،
سانچوں میں ڈھلتے نہیں/مطرب خوشنوا پتھروں سے پٹکتا رہا اپنا سر/مطرب خوشنوا

پتھروں کوسنا تا رہا درد دل/ اپنا غم/ ان کا غم/ سب کا غم/ پتھروں نے سنا اور چپ چاپ
ہنستے رہے/ پتھروں کی اسی انجمن کا مغنی ہوں میں/ اور بیدرد، بےحس، ستم گار پتھر سنیں
گے کبھی/ ان کا وہ مطرب خوشنوا/ شکوہ سنج زماں/ اپنے نغمات کی آگ میں جل
گیا/ پھر ان ہی کے مانند پتھر کا بت بن گیا/ ۔
(نظم: پتھروں کا مغنی، 50)

غور سے پڑھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ یہ نظم جدید عہد کی میکانکی زندگی کا علامتی اظہار ہے۔"پتھر" میکانکی عہد کا انسان ہے جس کی داخلیت عامیانہ پن کی وجہ سے بے حس ہو چکی تھی۔ ظاہر ہے ایسی صورت حال میں جب انسان کے اندر ردِ عمل کا عنصر مفقود ہو رویہ میں تبدیلی آنا یقینی ہے۔ یہی اس عہد کی میکانکی زندگی کا المیہ تھا کہ انسان کا رویہ مشین کے کسی پرزے کے جتنا ٹھوس اور مطلق بن چکا تھا۔ گو کہ یہ جدید عہد کی صنعتی تہذیب اور عقلیت پسندی کی لائی ہوئی خرابیوں کا اثر تھا کہ وہ اقدار جو کبھی اس کے اور دوسرے انسانوں میں رشتگی کا باعث بنتے تھے دھیرے دھیرے اپنی اہمیت کھو رہے تھے لیکن انسان نے بھی یا تو بغیر کسی ردِ عمل کے اس نئے اور میکانکی ماحول میں خود کو ڈھالنے کی فوری کوشش کی یا پھر بیزار ہو کر ماحول سے خود کو الگ کر لیا۔ نتیجتاً دونوں صورتوں میں وہ تنہائی اور اجنبیت جیسے وجودی خلا کا شکار رہا۔ ایسے میں جدید نقادوں نے شاعری کی ماہیت اور ضرورت کے پیش نظر شاعر کے رول کو اہم جانا۔ وحید اختر نے بطور نقاد شاعر کے رول کو کسی حد تک دانشوارانہ تصور کیا اس لیے کہ انھوں نے خود اپنی نظموں میں میکانکی کلچر میں کھوئے ہوئے انسان کو زندگی کی ادراک حقیقت کا گیت سنانے کی شاعرانہ کوشش کی ہے۔ مقصد یہ تھا کہ میکانکیت کے شکار انسانی وجود میں جان لوٹ آئے، اس کے اندر تحرک پیدا ہو اور وہ عمل انتخاب پر آمادہ ہو۔" بیدرد، بےحس، ستم گار پتھر سنیں گے کبھی/ ان کا وہ مطرب خوشنوا/ شکوہ سنج زماں/ اپنے نغمات کی آگ میں جل گیا" یہ دراصل ایک نیم ترقی پسند شاعر کا نغمہ ہے جو انسانوں کے لیے خود کو ذمہ دار سمجھتا ہے۔ جدیدیت کے حوالے سے وحید اختر کا موقف بھی کچھ اسی نوعیت کا رہا ہے۔ ان کے نزدیک جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع تھی اور شاعر کی انفرادی آزادی کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ وہ دوسرے انسانوں کے تئیں غیر ذمہ دار ہے بلکہ اس کی ذمے داری اسی میں مضمر ہے کہ وہ عصری حسیت سے ہم آہنگ ہو۔ وحید اختر لکھتے ہیں:

" صنعتی تہذیب کا اثر چاہے ہماری مادی زندگی کے وسائل پر خاطر خواہ نہ پڑا ہو لیکن
اس کی تمام لعنتوں کو ہم اپنا چکے ہیں۔ نئی تہذیب کی برکتیں تو ہمارے حصے میں نہیں
آئیں لیکن اس کے متعدی امراض کی چھوت ہمیں لگ چکی ہے۔ ہم زرعی معاشرے

کی تمام قابل قدر نیکیاں، شرافتیں، وضع داریاں اور انسانی پاس داریاں ترک کر چکے ہیں۔ نئے معاشرت کی خود غرضی کھوکھلا پن، بیحسی اور بے رحمی پوری طرح اوڑھ چکیہیں ۔۔۔۔ زندگی کی لغویت، جبریت اور اقدار کے بحران، خوف اور خطرات کی عکاسی بھی ان امراض سے چھٹکارا نہیں دلا سکتی ہے۔ یہی آج کے ادیب کا منصب بھی ہے اور مقدر بھی۔ جدید ادب فن کار کی انفرادی آزادی اور تاریخ کے جبر دونوں کا مظہر ہے"(51)

یہ دراصل ایلیٹ کا نظریہ تھا کہ جدید شاعر سکہ بند اصولوں اور آدرشوں کا پابند نہیں ہوسکتا بلکہ تجدید کے معاملے میں اس کا روایت شکن ہونا ضروری ہے۔ لیکن اس کی انفرادی آزادی تب تک مہمل ہے جب تک کہ وہ عصری اور تاریخی شعور کا متحمل نہیں ہوتا۔ گویا جدید شاعر کے لیے یہ ضروری ہے کہ اسے روایت سے انحراف اور نئے اقدار کی تشکیل میں ردو قبول کی باریکیوں کا علم ہو۔ ایسا نہیں کہ وہ قدروں کی ماہیت اور اہمیت کو جانے بغیر انھیں رد یا قبول کرے۔ وحید اختر بھی اسی مفہوم میں جدید ادب کو شاعر کی انفرادی آزادی اور تاریخی جبر کا مظہر کہتے ہیں۔ ان کے نزدیک جدید شاعر کا یہی مقدر ہے کہ وہ نئے کلچر کی لغویت اور کھوکھلے پن سے پیدا ہونے والے وجودی مسائل کی محض عکاسی کرسکتا ہے، ان کا حل نہیں بتا سکتا۔ ظاہر ہے شاعری سے یہ توقع کرنا کہ وہ مسائل کا حل بتائے گی ایک غیر ادبی بلکہ مہمل سوچ کا نتیجہ ہوسکتا ہے۔ اس لیے کہ شاعر مشاہدے اور تجربے کی بنا پر اپنے عہد کے مسائل کا محض اظہار کرسکتا ہے ان کا حل نہیں بتا سکتا۔ جدید نظموں میں بھی ہمیں اس عہد کے وجودی مسائل کا اظہار ملتا ہے جو اگر ہمیں ذاتی سطح پر سوچنے اور اپنی ذات کا ادراک کرنے کی تحریک بخشتا ہے تو یہ محض اس شعری اظہار کی معنی خیزی اور اثر انگیزی کا نتیجہ ہوسکتا ہے۔ مثلاً وحید اختر کی یہ نظم دیکھیے :

بزم تنہائی میں آئے ہوئے یہ ہم نفساں/کس قدر پیار سے سمجھاتے ہیں آداب فغاں/ "دل کا شکوہ بھی بجا، اور تڑپنا بھی درست/لیکن اے دوست یہاں کون نہیں ہے ناخوش/مطمئن کون ہے اس عہد ستم گاری سے/کون شاکی نہیں حالات کی سفاکی سے/کس کے سینے میں نہیں عہد گذشتہ کی کھٹک/کون محفوظ ہے اندیشۂ فردا سے یہاں/سب کے سینوں میں غمِ ذات کے جلتے ہیں الاو/سب کے دل کھائے ہوئے بیٹھے ہیں کتنے ہی گھاو/ دیکھ سکتے ہوتو اشکوں کی ہنسی بھی دیکھو/مسکراتی ہوء آنکھوں میں نمی بھی دیکھو/

(نظم: مداوا، 52)

اس نظم میں عہد ماضی کے تنزل کے اجتماعی دکھ کا اظہار ہے۔ اقدار کی شکست وریخت سے پیدا ہونے والے

وجودی خلا اور دہشت زدگی کی کیفیت شاعر کو ہر چہرے میں نظر آتی ہے۔لیکن وہ اس کیفیت کو دور یا کم کرنے کا کوئی نسخہ نہیں بتاتا بلکہ اس کی شدت کو محسوس کر کے اسے شعری اظہار بخشتا ہے۔نظم سے صاف ظاہر ہے کہ یہ اظہار اس وجودی بحران کی طرف محض اشارے کا کام کرتا ہے جو نئے اور میکانکی معاشرے کی تشکیل میں انسانوں کا مقدر بنا۔"سب کے سینوں میں غمِ ذات کے جلتے ہیں الاو/ سب کے دل کھائے ہوئے بیٹھے ہیں کتنے ہی گھاو/ دیکھ سکتے ہو تو اشکوں کی ہنسی بھی دیکھو/ مسکراتی ہوئی آنکھوں میں نمی بھی دیکھو" گویا بظاہر خوش نظر آنے والے انسانوں کے اندر شکستہ اقدار کے وہ آثار ابھی تک موجود تھے جو نئی صنعتی تہذیب کے دئے ہوئے عطیے تھے۔

وحید اختر عصری اور تاریخی شعور کے حامل نئے مزاج کے شاعر تھے۔انھیں معلوم تھا کہ ان کے عہد کا انسان زندگی کی لغویت کے سبب مایوسی اور تنہائی کا شکار ہے۔ بلکہ انھیں اس بات کا بھی علم تھا کہ نئے معاشرے کی تعمیر لغوی اور بے معنی بنیادوں پر ہی ہوئی ہے لہٰذا انسان کو اگر اس دور میں جینا ہے تو اسے ہر حال میں اس مطلق حقیقت کو تسلیم کرنا ہوگا۔اس شعور کے ساتھ کہ وہ ہر عمل انتخاب میں اپنی انفرادی آزادی کا بھرپور استعمال کرے گا۔بحیثیت فرد وحید اختر لوگوں کو دیکھ کر زندگی کی بیمعنویت کو سمجھنے کی کوشش کرتے تھے۔وہ ایک طرح سے حالات میں پھنسے ہوئے انسان کی نفسیات کے ذریعہ اپنی وجودی حقیقت تک رساء پانا چاہتے تھے لیکن ایسے میں وہ تلاش معنی کی ذاتی جدوجہد کو بھی نہیں بھولتے تھے بلکہ اس کا محاسبہ کر کے آگے چلنے کی ہمت جٹاتے تھے۔کہتے ہیں؛

مضمحل چہروں پہ امید کی ہلکی سی کرن/ جہد انساں پہ یقیں کرنا سکھاتی ہے مجھے/ اپنی محنت سے سمیٹے ہوئے حاصل کی خوشی/ لذتِ شوق کے اسرار بتاتی ہے مجھے/ حجلۂ شعر میں بیٹھی ہوئی فن کی دیوی/ نغمۂ انفس و آفاق سناتی ہے مجھے/ شاعروں اور ادیبوں کی کھنکتی محفل/ دعوت فکر ونظر دے کے بلاتی ہے مجھے/ چند معصوم سی خوشیوں کی یہ دنیائے حسیں/ غم و آلام میں جینا بھی سکھاتی ہے/ انہی محدود سی خوشیوں پہ گذر کر لوں گا/ صبح کے واسطے یہ رات بسر کر لوں گا/

(نظم: زادراہ،53)

ایسا نہیں ہے کہ آدمی اگر خود آگہی رکھتا ہو تو ہی زندگی میں قائم رہ سکتا ہے بلکہ بعض اوقات شکستہ پا لوگوں کو چلتا دیکھ کر بھی انسان کو قائم رہنے کی تحریک ملتی ہے۔لیکن قائم رہنا تو احساس خوشی سے ممکن ہے۔تو کیا انسان کی تمام تر داخلی اور خارجی کشمکش صرف خوشی پانے کے لیے ہوتی ہے؟ اگر ایسا ہے تو اس حقیقت سے کسے انکار ہوگا کہ خوشی زندگی سے مطمئن ہونے کا محض ایک فریب ہے؟ مگر انسان اس فریب کے ساتھ جینے کی جستجو کیوں کرتا ہے؟ کیا واقعی انسان اس

فریب کے بغیر زندگی میں قائم نہیں رہ سکتا؟ نئے معاشرے میں تو بلکل نہیں۔ کیوں کہ یہ معاشرہ زندگی کی لغویت کا مظہر ہے اور انسان اسی مظہر کی محض ایک Entity ہے جو انفرادی آزادی کے باوجود مقید ہے۔ آئرنی یہ ہے کہ اس کے پاس فراریت کا صرف ایک ہی راستہ ہے اور وہ ہے خودکشی۔ وحید اختر فلسفیانہ شعور کے حامل ایک بزلہ سنج شاعر تھے، وہ زندگی سے فرار کے بجائے فریب (خوشی) کے سہارے ہی قائم رہنے کو بہتر سمجھتے تھے۔ یہ جانتے ہوئے کہ اسے پانے کے لیے اپنی ذات کے حصار کو توڑ کر دوسروں کی ذات میں بھی جھانکنا ہوگا، وہ اس احساس تک رسائی پانے کے لیے ہر ممکن جدوجہد کو معقول سمجھتے ہیں۔ اسی لیے وہ خود شاعروں اور ادیبوں کی محفلوں میں جانا پسند کرتے تھے۔ دراصل انھیں اس حقیقت کا ادراک ہو چکا تھا کہ یہی معصوم سی خوشیاں ان کی شکستہ ذات کو مسائل و مشکلات سے گھری ہوئی اس دنیا میں قائم رہنے کا حوصلہ دے سکتی ہیں۔ "انہی محدود سی خوشیوں پہ گذر کرلوں گا/صبح کے واسطے یہ رات بسر کرلوں گا"۔

جدید نظم نگاری کوئی بیوقت کی راگنی نہیں تھی۔ یہ نظم صرف ان چند ترقی پسند نقادوں اور نئی بصیرتوں سے محروم شعرا کے لیے مہمل گوئی تھی جو شاعری میں بھی سیدھی اور سامنے کی بات کے قائل تھے۔ انہی لوگوں کے نزدیک جدید شاعری میں قاری کو ترسیل کا مسئلہ درپیش تھا۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ان میں جدید نظم کے آرٹسٹک وژن کو سمجھنے کی صلاحیت ہی نہیں تھی یا یہ ترقی پسند نظریہ سے وابستگی کی بنا پر اسے جان بوجھ کر جھٹلانے کی کوشش کرتے تھے۔ جو بھی ہو جدید نظم ماضی، حال اور مستقبل تینوں زمانوں کو محیط وژن کی پیداوار تھی۔ یہ نظم جہاں ماضی کی شکستگی سے پیدا ہونے والے عصری مسائل کا اظہار کرتی تھی وہیں نئے کلچر کی تعمیر کو اساسی تصور کر کے اس کے دوررس نتائج کا بھی عندیہ دیتی تھی۔ ظاہر ہے آج کے انسان کو جس روحانی دیوالیہ پن اور بیمعنویت کا احساس خودکشی پر مجبور کرتا ہے وہ یک بارگی میں پیش آنے والی صورت حال کے نتائج تو نہیں ہیں۔ بلکہ صنعتی انقلاب اور میکانکی کلچر نے بیسویں صدی کے نصف آخر میں ہی ان کے لیے ایک اساس قائم کی تھی جس کے اشارے ہمیں جدید نظم میں ملتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آج کے قاری کو جدید نظم میں اپنے مسائل کا اظہار ملتا ہے۔

یہ عہد کرب، یہ تشکیک و انتشار کا دور/ دماغ دیتے ہیں لو تیرگی کے دامن میں/ اتر رہا
ہے خمار شراب عہد کہن/ سمجھ رہی ہیں فضا کو ابھی نہ شمعیں/ خموش ہوتے چلے ہیں
چراغ آخر شب/ دلوں کے داغ ہیں لے دے کے روشنی کے لیے/
(عہد آشوب، 54)

وہ دور تشکیک وانتشار کا عبوری دور تھا جب کہ تشکیکیت آج کے عہد کا ما بہ الامتیاز ہے۔ پھر ن ء فضا یعنی نئے کلچر کی تعمیر کو اس وقت جو نئی نسل (نئی شمعیں) ابھی سمجھنے کی کوشش کر رہی تھی وہ آج کی نئی نسل کے لیے پرانے ہو چکے ہیں۔ آج کا عہد ٹیکنو کریسی سے بھی آگے کی منزلیں برق رفتاری کے ساتھ طے کر رہا ہے۔ لیکن مسائل وہی ہیں جو جدید عہد کے انسان کو درپیش تھے بلکہ آج کا انسان ان مسائل کا سامنا کرنے کے بجائے نجات کی راہیں تلاشنے میں سرگرداں ہے۔ اسے زندگی کی بے معنویت کو تسلیم کرنے میں جو کدورت ہے وہی اس کے وجودی بحران کا باعث بنی ہے۔ معنی کی تلاش جدو جہد کا تقاضا کرتی ہے جب کہ آج کا انسان جسم و روح کی تھکان کے سبب مضمحل پڑا ہے۔ اب ایسے میں اگر اس کے پاس کچھ ہے تو فقط اپنی ذات جس کی بازیافت کا عمل ہی دنیا میں اس کے قیام کو ممکن بنا سکتی ہے ورنہ وہ محض کسی پتھر یا پیڑ کے مانند بس موجود ہوگا زندہ نہیں۔

وحید اختر کا شعری اسلوب ہی اتنا سادہ اور سلجھا ہوا ہے کہ عام قاری بھی فوراً کوء نہ کوء مناسب معنی اخذ کر سکتا ہے۔ لیکن جدیدیت کی فلسفیانہ اساس یعنی جدید عہد کی علمیات سے جو قاری تھوڑا بہت واقف ہوگا اس کے لیے یہ نظمیں کسی ایسے بیانیہ سے کم نہیں جو ڈسکورس پیدا کرنے کا مادہ رکھتا ہو۔ اس لحاظ سے وحید اختر جدید نظم نگاروں میں انفرادیت کے حامل ہیں۔

(۸) کمار پاشی کی نظموں میں ''سمندر'': ایک وجودی علامت کا تجزیہ

اردو میں نئی شعری روایت کا تشکیلی عمل میراجی اور راشد کی تخلیقیت سے شروع ہوتا ہے۔ نئی تخلیقیت کے یہی وہ دو سرخیل تھے جن کی شاعری کو ترقی پسند مبہم، ژولیدہ بیانی، بے قافیہ مہمل گوئی اور فراڈ جیسے القابات سے پکارتے تھے۔ میراجی بالخصوص جدیدیت کی مرکزی حسیت کو تشکیل دینے میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ سماجی موضوعات

سے پرے ذات کی داخلی اور ماورائی جہتوں کو جس شاعر نے سب سے پہلے شعری موضوعات میں شامل کیا وہ میراجی ہی تھے۔نئی علامتوں کے ظہور کا سلسلہ بھی انہی سے شروع ہوکر محمد علوی اور عمیق حنفی جیسے جدید شعرا تک جا پہنچتا ہے۔تنہائی، اجنبیت اور وجودی کرب کے علاوہ "عدمیت" Nothingness میراجی کی شاعری کا مرکزی موضوع رہا ہے۔ یہ بات غور طلب ہے کہ میراجی نے مقصدیت کے مدمخالف یکسرن ءراہ کیوں چنی؟ گو کہ اس کی ک ءوجوہات ہوسکتی ہیں لیکن بنیادی وجہ شاعری میں تخیل کی دریافت نو کی ضرورت تھی۔ بات دراصل یہ ہے کہ ترقی پسندوں نے شعری جمالیات کو طاق نسیان پر رکھ کر نہ صرف فن کی ادبیت Literariness کو مسخ کر دیا تھا بلکہ ان کے نظریۂ شعر سے صاف ظاہر تھا کہ انھیں اس فن کی ماہیت سے کدورت تھی۔ چوں کہ یہ اپنی اصل (یعنی مکمل جمالیات) کے ساتھ ان کے سوشلسٹ اور مقصدی دائرہ کار میں فٹ نہیں بیٹھتا تھا اس لیے انھوں نے اس کی ماہیت کو ہی بدلنا شروع کیا۔ یہ سلسلہ اس طرح چل پڑا کہ پہلے شعری تخیل اور استعاراتی زبان کو ابہام کا باعث ٹھہرایا گیا پھر ایک ن ءمہم کے تحت شاعری میں غیر استعاراتی زبان (یعنی عوامی زبان) کے استعمال پر ہی سارا زور صرف کیا گیا، جو اگر چہ غزل میں ناممکن تھا تا ہم نظم میں کسی حد تک اس کی گنجائش ضرور تھی۔ یہی دیکھ کر انھوں نے غزل پر نظم کو ترجیح دی اور شعری زبان کی جگہ نثری (یعنی پیغاماتی) زبان کا استعمال شروع کیا۔اس طرح نظم مقصدیت کے حصول میں کسی حد تک ان کی معاون تو ضرور ثابت ہوء لیکن عدم جمالیات کے باعث وہ بھی بہت جلد اپنی اہمیت کھو بیٹھی۔اس کے برعکس ن ءتخلیقیت نے نہ صرف شعری زبان کا احیاء کیا بلکہ ایک نئے جدت طراز تخیل کو بھی دریافت کیا۔ میراجی اور راشد اسی ن ءتخلیقیت کے مبتدی تھے۔ان کے بعد تو جدید شعرا کا ایک لمبا سلسلہ چل پڑا جنھوں نے اس نئے سفر کے تمام ارتقاء مراحل طے کرتے ہوئے جدید شعریات کے تشکیلی عمل کو انجام تک پہنچایا۔کمار پاشی اسی تشکیلی سلسلے کی ایک اہم کڑی کے طور پر اپنی شناخت رکھتے ہیں۔

پاشی کی نظموں میں ک ءایسی موضوعاتی اور اسلوبیاتی مماثلتیں ہیں جو میراجی کے ساتھ ان کے بین المتونی رشتے کو ظاہر کرتی ہیں۔اس بات کا احساس پاشی کے اسی قاری کو ہوسکتا ہے جس نے میراجی کو پڑھا ہو اور کما حقہ ان کے شعری اسلوب یعنی ڈکشن، مصرعوں کی ساخت اور آہنگ سے واقف ہو۔ پاشی اگر چہ میراجی سے طبعاً مختلف تھے تا ہم انھوں نے میراجی سے متاثر ہوکر ان کی تخلیقیت کے کئی اہم پہلوؤں کو اپنی سائکی کا حصہ بنایا تھا جس سے ان کے شعری اظہار میں کافی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔مثلاً "سمندر" اردو میں میراجی کا تخلیق کردہ آرکی ٹائپ ہے جسے انھوں نے عدمیت کی علامت کے طور پر برتا تھا۔ پاشی کے یہاں بھی "سمندر" کا یہی علامتی استعمال ملتا ہے لیکن انھوں نے اس کی آرکی ٹائپل قدروں کو ہندستانی دیومالا اور اساطیر یعنی کلچر میں ڈھونڈنے کی اضافی کوشش کی ہے۔ یہ بات دلچسپ ہے کہ ان کی نظموں

میں عدمیت کا تصور شکستگی ذات اور لایعنیت کے ادراک سے ظہور پزیر ہوتا ہے جس کے اظہار کے لیے وہ کلچر کے کھنڈرات سے چیزیں اخذ کرتے ہیں۔اس طرح ان کی نظموں میں عدمیت کا تصور علامتوں کے ذریعے ایک وسیع کینوس میں اپنی کل معنویت کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے۔

ایک عالی شاں محل/ جس کی دیواریں، چھتیں، محراب و در/ یوں چمکتے تھے شب مہتاب میں/ جیسے صدیوں سے ہوں کرنوں کی ردا اوڑھے ہوئے/عشق پیچاں میں گھری/ کھڑکیوں سے جھانکتے چہرے تمام/ راہ گیروں کے لیے اک دعوت نظارہ تھے/ ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔آج لیکن وہ محل/ کھو چکا ہے اپنا حسن بیپناہ/ بام و در ویران ہیں/ کوئی بھی چہرہ نہیں/ جو کسی رہگیر کو/ ریشمی آنچل ہٹا کر روک لے/ سب دریچے بند ہیں۔

(نظم: دیدنی ہے شکستگی، 55)

بظاہر یہ نظم کسی پرانی تہذیب یا سلطنت کی فنا پزیری اور انحطاط کا بیانیہ معلوم ہوتی ہے لیکن ایسا ہرگز نہیں ہے بلکہ یہ فقط نظم کی سطحی ساخت سے اخذ کردہ ایک عمومی بیانیہ ہے۔جب کہ اصل اور آفاقی بیانیہ نظم کے علامتی نظام سے تشکیل پانے والی گہری ساخت میں مضمر ہے۔غور کیجیے تو نظم کی مرکزی علامت کے طور پر مستعمل " محل" دراصل جدید عہد کے زوال آمادہ انسان کی شکستگی ذات کی علامت ہے جس کے تمام روایتی اور تہذیبی اقدار نئے صنعتی کلچر کی بھینٹ چڑھ گئے تھے۔نظم میں نظر آنے والا " محل" جس شکستگی سے دوچار ہے اس سے محل کے اندر کے وجودی بکھراو، خلا اور ویرانی کا جو احساس ابھرتا ہے اس سے یہ اندازہ لگانا آسان ہو جاتا ہے کہ " محل" کے عالی شان ماضی کی شکستگی کا یہ بیانیہ درحقیقت عہد جدید کے انسان کی شکستگی کا تخلیقی بیانیہ ہے۔ظاہر ہے جدید عہد کے انسان کے متمدن اور تہذیبی اقدار سے روشن ماضی کی شکستگی اس کے لیے تیرہ و تاریک خلا کا موجب بن گئی تھی۔نئے صنعتی اور شہری کلچر نے اس سے اجتماعی زندگی کے وہ سارے حوالے چھین لیے تھے جن سے اس کا سماجی اور تہذیبی تشخص قائم تھا۔

جدیدیت کے حوالے سے کچھ ناقدین کا موقف کافی کٹر اور منفی مباحثوں کا شکار رہا ہے وہ نئی شاعری میں تنہائی اور اجنبیت جیسی وجودی کیفیات کو نرگسیت اور سماج مخالف رویوں سے تعبیر کرتے ہیں۔جب کہ حقیقت میں یہ دونوں کیفیات جدید صورت حال کے ردعمل میں پیدا ہونے والے وجودی بحران کا اظہار یہ ہیں۔دوسرے لفظوں میں کہیں تو صنعتی کلچر نے انسانی زندگی کے اجتماعی تصور کی جو بیخ کنی کی ہے تنہائی اور اجنبیت آج بھی اسی کے ردعمل کے طور پر ادب میں نمو پزیر ہونے والی وجودی کیفیات ہیں۔یہ بات سمجھنا بہت ضروری ہے کہ ادب میں جدیدیت نئی کلچرل صورت حال

کے ردعمل کوظاہر کرتی ہے۔سائنس نے عقلیت کی بنیادوں پر جس جدید کلچر کی تعمیر کی اس نے فرد کے وجودی مسائل پر کوء توجہ دیئے بغیر اسے معمولی پن Mediocrity کے ساتھ ترقی کی ایسی دوڑ میں شامل کیا جو رفتہ رفتہ اس کے وجودی بحران کا باعث بنتی گئی، نتیجے کے طور پر وہ سب کچھ جس سے کبھی اس کی زندگی کا معنی تشکیل پاتا تھا اپنا معیار کھو بیٹھا۔مذہب،زبان اوراسطورتو اس شکستگی کے وہ کلیدی حوالے ہیں جن کا تذکرہ پاشی کی شاعری میں ملتا ہے لیکن ساتھ ہی پاشی کی نظموں میں اس عہد کے فرد کی بیمقصد زندگی،محدودیت،منزل و معنی کی جستجو اور غیر یقینی کا بھی اظہار ملتا ہے۔گویا اظہار کی ان دونوں صورتوں سے ان کے تاریخی نیز عصری شعور کا پتہ چلتا ہے۔

دیوتاوں نے مجھ سے کہا تھا: کہ جب/ چندر ماوں کے آئینوں پر گرد جم جائے گی/ اور سورج سمندر کی گہرائیوں میں اتر جائیں گے/تب ہر اک رنگ کالک میں تبدیل ہوجائے گا/ رستہ رستہ اندھیرے بکھر جائیں گے/ اور تم کو ہوا بن کے چپ چاپ/ اندھے سفر پر نکلنا پڑے گا/ ہزاروں برس/ موت کی وادیوں میں بھٹکنا پڑے گا/ مرا جرم یہ ہے: کہ میں ایسے سورج سے پیدا ہوا/ جس کی تقدیر میں ایک پل کا/ فقط ایک پل کا اجالا لکھا ہے/ مرا جرم یہ ہے: کہ میں اس تماشے میں لایا گیا آخری آدمی ہوں۔

(نظم: میرا جرم،56)

مذکورہ نظم میں ہندی دیو مالا کے مطابق " کل یگ " کے آخری زمانے کی کربناکی کو دکھانے کی کوشش کی گ ء ہے۔دلچسپ بات یہ ہے کہ اس نظم میں پاشی کے تخلیقی اور عصری شعور کی آمیزش سے نئے معانی تشکیل پائے ہیں۔ ہندوں کی قدیم مذہبی اور قومی روایت کے مطابق " کل یگ " کے آخری زمانہ میں کشیدگی،جنگیں، فتنہ فساد اور روحانیت کا فقدان ہوگا اور بھگوان وشنو اپنے دسویں اوتار " کالکی " میں ظاہر ہو کر اس " یگ " کا خاتمہ کریں گے۔ یہاں پاشی کو جدید عہد میں اس یگ کی شبیہہ نظر آرہی ہے۔ظاہر ہے پاشی جس عہد میں جی رہے ہیں اس میں انسانی اقدار کی شکست وریخت جس پیمانے پر ہورہی تھی اسے دیکھ کر ان میں فنادگی کا خوف (Fear Of Death) پیدا ہونا کوء غیر فطری واقعہ تو نہیں بلکہ وہ اس کربناک صورت حال کا اظہار بھی کرتے ہیں۔" میرا جرم یہ ہے: کہ میں ایسے سورج سے پیدا ہوا/ جس کی تقدیر میں ایک پل کا/ فقط ایک پل کا اجالا لکھا ہے______ یہاں " سورج " جدید عہد کی علامت کے طور پر مستعمل ہے جو شکستگ ء اقدار کے باعث اب اپنے انجام کو پہنچ چکا ہے۔ پھر " سورج سمندر کی گہرائیوں میں اتر جائیں گے " میں " سمندر " فنادگی کی واضح علامت ہے۔اسی علامتی اظہار سے جڑی ان کی ایک اور نظم دیکھیے ؛

سمندر چپ نہیں رہتا/ سمندر چیختا ہے اور مجھے آواز دیتا ہے/ نہ جانے میں کہاں ہوں، کس کے گھر/ کس کے بدن میں قید ہوں اب تک/ ______ سمندر چیختا ہے، مجھ کو رہ رہ کر بلاتا ہے/ یہ کیسا دشت لامکاں ہے/ میں جس کی حدوں میں دوڑتا رہتا ہوں/ اندھے بیل کی صورت/ ____ سمندر سو نہیں سکتا/ وہ اپنے ساحلوں پر جاگتا ہے/ اور مری آمد کے ارماں میں تڑپتا ہے/ اسے معلوم ہے: میں آؤں گا اک دن/ مگر میں دور اس کے ساحلوں سے ہوں/ سندیسہ بھی اسے پہنچا نہیں سکتا/ میں صدیوں دور سے اس کا بلکنا سن رہا ہوں/ اور اس تک جا نہیں سکتا/ نہیں معلوم میں کسی کے بدن میں قید ہوں اب تک/ میں کیوں جا کر اسے بتلا نہیں سکتا/ مگر وہ جانتا ہے/ مجھ کو رہ رہ کر بلاتا ہے/ وہ شاید سو نہیں سکتا۔

(نظم: سمندر جاگتا ہے، 57)

اپنی پہلی قرات میں یہ نظم قاری کے ذہن میں کوئی بھی واضح امیج پیدا نہیں کرتی، ظاہر ہے اس سے معنی اخذ کرنے کے لیے قاری کو ذہنی مشقت کرنا پڑے گی، پھر یہ بھی ضروری ہے کہ قاری کم سے کم وجودی باریکیوں کا علم رکھتا ہو۔ ورنہ اس نظم میں سوائے چند ایک دھندلی امیجز کے قاری کو مرعوب کرنے یا سوچنے پر مجبور کرنے کے لیے ایسا کچھ نہیں ہے جو کوئی فوری تاثر یا کیفیت پیدا کر سکے۔ لیکن اگر قاری جدید حسیت اور وجودی باریکیوں سے ذرا برابر بھی واقفیت رکھتا ہو تو غور کرنے پر اس نظم کے معنوی اسرار اس پر منکشف ہونا شروع ہوں گے۔ دراصل یہ نظم ایک وجودی بیانیہ ہے جس میں ''سمندر''، یعنی نیستی Nothingness کا علامتی اظہار ہوا ہے۔ تین ٹکڑوں پر مشتمل اس نظم کا واحد متکلم احساس نیستی کے کرب میں مبتلا ہے۔ وہ جان چکا ہے کہ اس کی مطلق حقیقت نیستی میں سما جانا ہے۔ وہ جہاں سے آیا تھا اسے وہیں لوٹ جانا ہے۔ لیکن اس کی روح (یعنی شعور نیستی) کسی ایسے جسم میں قید ہو چکی ہے جس کی کوئی شناخت نہیں۔ یہاں ''کس کے گھر، کس کے بدن میں قید ہونے'' سے مطلب شئیت Thingness اور غیریت The Otherness کا شکار ہو جانا ہے، یعنی متکلم اپنی انفرادی شناخت کھو چکا ہے۔ ظاہر ہے دنیا کے میکانکی نظام نے آج بھی آدمی کو اتنا الجھا کے رکھا ہے کہ وہ چاہ کر بھی اس سے چھٹکارا نہیں پا سکتا۔ اس نظام کی قوت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ فرد کی انفرادی آزادی سے لے کر خودکشی کے راستے تک اس نے مسدود کر رکھے ہیں۔ سمندر کا جاگنا دراصل احساس نیستی کا جاگ جانا ہے۔

پاشی کی نظموں میں جدید عہد کی پراگندگی اور تہذیبی انحطاط کا شعور زیادہ ملتا ہے۔ ظاہر ہے جدید عہد جس نئے

کلچر کی تعمیر میں عقلیت کا سارا زور صرف کر رہا تھا وہ انسانی زندگی کے اجتماعی اقدار کے ساتھ ساتھ روحانیت کو بھی بھینٹ چڑھا رہا تھا۔انھوں نے بیشتر جگہ اپنی نظموں میں اس عہد کے تنہا اور بےبس انسان کا وجودی کرب بیان کیا ہے۔

یہ سچ ہے: کہ میں اس تماشے میں شامل نہیں/ پھر یہ کیسی سزا مل رہی ہے مجھے/ یہ میں کس دائرے میں کھڑا ہوں، جہاں/ آج کوئی نہیں/ ایک میرے سوا/_____ وہ ہوا___ جو کبھی مجھ سے وابستہ تھی/ آج مجھ سے جدا ہوگ ٔ/ میری آواز کے ساتھ جانے کہاں کھو گئی/_____ یہ میں کس دائرے میں کھڑا ہوں، جہاں/ اک سیاہی ہے گہری، گھنی، ہر طرف/ خامشی_____ قبر کی خومشی، ہر طرف/ میرے ماضی کا سورج سیہ پانیوں میں گرا____ بجھ گیا/ میرے سارے اجالے: اندھیرے ہوئے/ آج تنہا ہوں میں____ حال کے اس سیہ دائرے میں کھڑا/ اک تماشا ہوں میں____

(نظم: دائرہ، 58)

یہ دائرہ عہد جدید کا وہ سیہ دائرہ ہے جس میں اس عہد کا تنہا آدمی اپنی روایت کے کھو جانے کا نوحہ کر رہا ہے۔اس کا ماضی وہ سورج تھا جس سے زندگی میں نمو تھی، جلوہ اور جوش وجذبہ تھا۔لیکن اس سورج پر صنعتی تہذیب کے لائے ہوئے اندھیروں نے اپنے سایے ڈال دیے اور وہ بجھ گیا۔اب وہ انسان تنہا ہے، ایک تماشا ہے جیسے کوء مشین۔ یہ سب جدید عہد کے انسان کا وجودی کرب ہے جو انسان سے مشین بننے کے دکھ کو ظاہر کرتا ہے۔"وہ ہوا جو مجھ سے وابستہ تھی/ میں ہوا اس عہد کے انسان کے متمدن ماضی کی طرف اشارہ ہے جو صنعتی تہذیب کی لائی ہوئی سیاہی میں کہیں کھو گیا ہے۔غور کیجیے تو پاشی کی اکثر نظمیں جدید عہد کے تہذیبی انحطاط کا نوحہ کرتی ہیں۔

حواشی:

.1 میراجی، سہہ آتشہ، مرتبہ؛ اختر الایمان (رخشندہ کتاب گھر، بمبئ 1992) ص22

.2 میراجی، کلیات میراجی، مرتبہ، جمیل جالبی (اردو مرکز لندن، 1988) ص248

.3 میراجی، سہہ آتشہ، ص22

.4 کلیات میراجی، مرتبہ جمیل جالبی، ص291

.5ایضاً، ص364

.6ایضاً

.7ایضاً، ص474

.8ایضاً، ص446

.9 تہذیب صدیقی (مرتب)، فرائڈی تناظر، ص219

.10 میراجی، سہہ آتشہ، ص256

.11 کلیات میراجی، مرتبہ جمیل جالبی، ص107

.12 میراجی، سہہ آتشہ، ص244

.13 ایضاً، ص230

.14 منیب الرحمٰن، باز دید، (انجمن ترقی اردو، ہند، علی گڑھ 1965) ص9

.15 ایضاً

.16 ایضاً، ص4

.17 باز دید، (اشاعت دوم 1968) ص24

.18 باز دید (اشاعت اول، 1965) ص22

.19 ایضاً، ص21

.20 سارتر ژاں پال، وجودیت اور انسان دوستی، مترجم؛ قاضی جاوید (مشعل لاہور) ص8-9

.21 محمد علوی، رات ادھر ادھر روشن، (ساہتیہ اکادمی گجرات، 1995) ص236

.22 وجودیت اور انسان دوستی، ص17

.23 محمد علوی، رات ادھر ادھر روشن، ص20

. 4 2 خالد سہیل، خدا اور موت کے بارے میں گفتگو، بحوالہ؛ ادب، فلسفہ اور وجودیت، مرتبین، شیما مجید، نعیم احسن (بک پرنٹرز لاہور، 1992) ص239

.25 محمد علوی، رات ادھر ادھر روشن، ص434

.26ایضاً،ص228

. 7 2وارث علوی، برہنہ اسلوب کی شاعری، بحوالہ؛ تیسری کتاب، محمد علوی (آرٹ پرنٹرز دریا گنج، دہلی، 1978)ص5-6

28. Sartre Jean Paul,Being and Nothingness, translated by Hazel E. barnes, p XIii

.29 عمیق حنفی، شب گشت (شب خون کتاب گھر، الہ آباد1969)ص8

.30ایضاً،ص7

.31 عمیق حنفی، وحشت کے شعلے (نصرت پبلشرز، امین آباد، لکھنو)ص149-155

.32 عمیق حنفی، شب گشت، ص149

.33ایضاً،ص45

.34ایضاً،ص77

.35بلراج کومل، لمبی بارش (ساہتیہ اکادمی، دہلی2002)ص29

.36ایضاً،ص20

.37ایضاً،ص69

.38ایضاً،ص46

.39ایضاً،ص67

.40ایضاً،ص74

.41 قاضی سلیم، نجات سے پہلے (شب خون کتاب گھر، الہ آباد1971)ص13

42. Sartre jean paul,Nausea,Translated by Hayden Carruth,p110

.43 قاضی سلیم، نجات سے پہلے، ص19

.44ایضاً،ص63

.45ایضاً،ص59

.46ایضاً،ص49

.47ایضاً،ص68

.48وحیداختر،شب کارزمیہ(مکتبۂ شعروحکمت،حیدرآباد1973)ص89

49. Camus Albert,The Myth of Sisyphus and other essays,

p5(1955)Brien'Translated by Justin O

.50وحیداختر،پتھروں کامغنی(اردوگھرعلی گڑھ1966)ص17

.51سرورآل احمد،جدیدیت اورادب،مشمولہ؛جدیدیت کے بنیادی تصورات،وحیداختر(شعبۂ اردو،مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ1969)ص78-79

.52وحیداختر،پتھروں کامغنی،ص26

.53ایضاً،ص21

.54ایضاً،ص54

.55 کمار پاشی،کلیات کمار پاشی،مرتبہ؛چندر بھان خیال(قومی کونسل برائے فروغ اردوزبان،حکومت ہند)ص7

.56ایضاً،ص139

.57ایضاً،ص362

.58ایضاً،ص143

ماحصل

جدید شاعری کے اس پورے تجزیاتی عمل سے یہ بات سامنے نکل کر آتی ہے کہ جدیدیت کا آغاز ردِ ترقی پسندی کے طور پر ہوا۔لیکن یہ ردمحض کسی مقصد یا نظریہ کے تحت نہیں کیا گیا بلکہ یہ اس عہد کے پیراڈائیم شفٹ کا نتیجہ تھا کہ انسانی زندگی جب ایک نئی صورت حال سے متصادم ہوئی تو اس کے اظہار کا سب سے اعلی وسیلہ یعنی ادب بھی متاثر ہوا۔بیسویں صدی میں نئی صنعتی تہذیب اور میکانکی تصور زندگی نے جب پرانی قدروں کی شکست وریخت سے ایک نئے کلچر کو پروان چڑھانے کی کوششیں تیز کردیں تو انسان کی انفرادی شناخت مشکوک ہوکر رہ گئی۔اس کربناکی کو آج کا انسان اس طرح سمجھ سکتا ہے کہ ہم ٹیکنوکریسی کے جس ترقی پزیر کلچر میں آج سانس لے رہے ہیں، جدیدیت اس کلچر کے فروغ کا ابتدائی زمانہ تھا۔مابعد جنگی صورت حال(Post world war conditions)،نئی شہری تعمیر، پہیے اور مشینوں کی ہنگامہ خیزی نے نہ صرف روایتی اقدار کو فرسودہ قرار دے دیا بلکہ خود انسانی وجود کی ماہیت کو بھی غیر اہم جانا۔میکانکی ماحول میں سانس لینے والے فرد کی حیثیت مشین کے پرزے کی جتنی رہ گئی تھی۔وہ اپنی ذات، رشتوں اور فطرت میں دلچسپی کھو کر جس وجودی بحران کا شکار ہو رہا تھا جدید شاعری اسی کا اظہار یہ ہے۔بقول عمیق حنفی؛

> "نئے شہر کی ہجوم آفرینی، میکانکی مصروفیت، فرصت نما بے روزگاری، انفرادیت کش یک رنگی، بے حسی، بے مروتی Snobbery تصنع، فطرت اور حسن فطرت سے بے تعلقی اور اقدار کی افراتفری نے شہر کو جدید صنعتی معاشرت اور تہذیب کے بحران کا علامیہ بنا دیا۔اسی شہری بحران City crisis کے احساس کا اظہار جدید شاعری میں ہوتا ہے"۔(شعلے کی وحشت،ص149)

لیکن یہ نیا شعری اظہار اپنی بعض موضوعی اور اسلوبیاتی پیچیدگیوں کے سبب اتنا مبہم ہے کہ یہ فوری طور پر قاری کو متاثر نہیں کر سکتا، بلکہ قاری کو اس میں سے معنی کی کوئی مناسب صورت اخذ کرنے کے لیے اچھی خاصی ذہنی مشقت کرنا پڑتی ہے۔گو کہ اس مسئلہ کو روایت پسند نقادوں نے جدید شاعری کی ترسیل کی ناکامی سے تعبیر کیا جس پر کافی مباحثے بھی ہوئے، تاہم ہیتی اور اسلوبیاتی اعتبار سے یہی جدید شاعری کا مابہ الامتیاز ہے کہ اس طرح یہ روایت سے ہٹ کر ایک نئی شعریات کو ترتیب دینے میں کامیاب رہی ہے۔جدید شعرا نے نظم اور غزل دونوں میں یکساں طور پر امیجری اور علامت سازی کے شعوری عمل کو ملحوظ رکھا، نیز نظم میں خیال کو روایتی طرزِ تسلسل کے بجائے ٹکڑوں میں پیش کرنے سے ڈرامائیت

پیدا کرنے کی شعوری کوشش کی تا کہ نظم کا علامتی اظہار ممکن ہو۔ مطلب یہ کہ جدید شاعری مجرد خیال کو تلازموں کے ذریعہ کوئی ٹھوس صورت بخشنے کا عمل تھا اور یہی وجہ ہے کہ یہ شاعری دل سے زیادہ ذہن کو متاثر کرتی ہے۔

موضوعاتی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو جدید شاعری Theatre Of Absurd کی مثال بنتی ہے۔ اس لیے کہ یہ قاری کو زندگی کی حسین اور پر امکان صورتیں دکھانے کے بجائے اسے اپنی ذات کی تلخ اور کریہہ حقیقتوں کے سامنے لا کر کھڑا کرتی ہے۔ تنہائی، اجنبیت، غیریت، احساس مرگ، احساس بے معنویت، احساس نارسائی، اور محدودیت جدید شاعری کے وہ مرکزی موضوعات رہے ہیں جو اس نئے شعری اظہار کو وجودی پس منظر کی طرف موڑتے ہیں۔ جہاں ہائڈیگر، سارتر، کامو اور کافکا جیسے وجودی پسندوں کی نگارشات اسے سمجھانے میں معاون ہوتی ہیں۔ لیکن جدید شاعری کے تجزیاتی عمل میں یہ نام صرف ایک بنیاد فراہم کرتے ہیں جب کہ اصل وجودی نتائج اخذ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اس شاعری کو جدید عہد کی عصری حسیت کے مطابق سمجھا جائے۔ کیوں کہ اس عہد کی کلچرل تبدیلیاں ذرعی معاشرے کے لینڈ اس کیپ سے بالکل متصادم تھیں۔ لیکن آج کا قاری چوں کہ بذات خود جدید کلچر کی پیداوار ہے لہٰذا ممکن ہے کہ اسے جدید شاعری میں وجودی کربنا کی کے بعض عصری اسباب مضحکہ خیز معلوم ہوں، مثلاً، پہیہ، نیا شہر، مشینیں وغیرہ۔ لیکن یہ اس عہد کی حقیقی صورت حال تھی جسے نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ بلکہ ذرا سی عصری اور Psychic تبدیلیوں کے ساتھ جدید شعری اظہار کی معنویت آج بھی برقرار ہے۔

تخلیقی سطح پر دیکھیں تو جدید شاعری تخلیقی عمل کو سماجی مسائل یا اجتماعی زندگی کا پابند نہیں سمجھتی۔ بلکہ یہ ہر لحاظ سے تخلیقی عمل کو شاعر کا ذاتی عمل مانتی ہے۔ لیکن اس میں عصری حسیت کا شعور اسے از خود ذاتی اظہار کے دائرہ کار سے نکال کر اجتماعی اظہار کے قریب لے آتا ہے۔ اس طرح جدید شاعری " کمٹمنٹ " کو انفرادی آزادی کا جز سمجھتی ہے۔ یعنی شاعر کسی مقصد کے تحت شعر نہ کہے تو بھی اس کے اظہار میں اجتماعی اور آفاقی عناصر شامل رہتے ہیں۔

مجموعی حیثیت سے دیکھیں تو جدید شاعری کو جو موضوعاتی تنوع، الجھاو اور غیر روایتی لہجہ ملا ہے اس میں وجودی فلسفہ کو خاصا دخل رہا ہے۔ ایسا نہیں کہ یہ لہجہ پیدا کرنے کی کوئی شعوری کوشش کی گئی ہے بلکہ یہ اس عہد کی صورت حال میں پھنسے ہوئے شاعر کی شعوری آگہی کا نتیجہ تھا۔ ظاہر ہے اس وقت وجودی ادب (بالخصوص سارتر، کامو اور کافکا کی تخلیقات) عالمی ادب پر نئے اثرات مرتب کر رہا تھا، اس لیے ہر خطے کے ادب نے اپنی ضرورت اور عصری تقاضے کے مطابق اس اثر کو قبول کیا۔ چوں کہ اردو ادب میں جدیدیت زرعی معاشرے کی زوال پزیری اور نئے کلچر کے فروغ کے ضمن میں ردعمل کی نئی صورت حال کو جنم دینا وقت کی ضرورت سمجھتی تھی، لہٰذا اردو شاعری نے وجودیت کے اثرات فوراً

قبول کر لیے۔ پھر وجودیت کا Impact جدید شاعری پر اتنے گہرے نشانات مرتب کر چکا ہے کہ آج بھی جدید شعری اظہار کو اگر اپنی کلیت کے ساتھ سمجھنا ہو تو وجودی تجزیہ ایک ناگزیر تنقیدی عمل بن جاتا ہے۔

کتابیات

ابوالکلام قاسمی — معاصر تنقی رویے — (ایجوکیشنل بک ہاوس، علی گڑھ، 2007)

اختر الایمان (مرتب) — سہہ آتشہ — (رخشندہ کتاب گھر، بمبئی، 1992)

ارشاد احمد مغل (مترجم) — خودکشی — (حاجی حنیف پرنٹرز لاہور، 2013)

افتخار جالب (مرتب) — نئی شاعری — (نئی مطبوعات، سرکلر روڑ لاہور، 1966)

اختر الایمان (مرتب) — سہہ آتشہ — (رخشندہ کتاب گھر، بمبئی، 1992)

آل احمد سرور (مرتب) — جدیدیت کے بنیادی تصورات — (شعبۂ اردو یونی ورسٹی، علی گڑھ، 1969)

ال احمد سرور — نئے اور پرانے چراغ — (حالی پبلشگ ہاوس 1955)

انیس ناگی — نیا شعری افق — (فاتن بک پرنٹرز بلال گنج، لاہور 1988)

انیس ناگی — تنقید شعر — (اکیڈمک پریس، لاہور، 1968)

بانی منچندا — حساب رنگ — (نیشنل اردو اکادمی، دریا گنج، دہلی، 1976)

بانی منچندا — شفق شجر — (شعرستان پنڈارروڑ، ن ء دہلی، 1982)

بانی منچندا — حرف معتبر — (یونین پرنٹنگ پریس، دہلی، 1971)

بلراج کومل — لمبی بارش — (ساہتیہ اکادمی، دہلی، 2002)

جابر حسین (مرتب) — سفر تازہ — (اردو مرکز عظیم آباد پٹنہ، 1996)

جمیل جالبی (مرتب) — کلیات میراجی — (اردو مرکز، لندن، 1988)

چندر بھان خیال (مرتب) — کلیات کمار پاشی — (قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، حکومت ہند، 2000)

خلیل الرحمٰن اعظمی — اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک — (ایجوکیشنل بک ہاوس، علی گڑھ، 1979

دیوندر اسر — ادب کی آبرو — (آفسیٹ پرنٹرز کرشن نگر دہلی، 1996)

زوالفقار احسن (مرتب) — شکیب جلالی فن اور شخصیت — (نقش گر پبلیکیشنز، راولپنڈی، 2006)

زیب غوری   زرتاب   (بیت الرشیدہ کانپور، 1998)

زیب غوری   زرد زرخیز   (شب خون کتاب گھر، الہ آباد، 1976)

سرورالہدیٰ (مرتب)   کلیات مضامین وحید اختر، جلد چہار (قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، حکومت ہند 2016)

سلیم اختر   نفسیاتی تنقید   (سعادت آرٹ پرنٹرز لاہور 2007)

سہیل احمد فاروقی (مترجم)   بیسویں صدی کا مزاج   (حرا پبلیکیشنز جامعہ نگر نئی دہلی، 2001)

سید محمد عقیل   نئی علامت نگاری   (انجمن تہذیب نو پبلیکیشنز، الہ آباد 1974

سید احتشام حسین   تنقید اور عملی تنقید   (آزاد کتاب گھر، دہلی، 1952)

شکیب جلالی   روشنی اے روشنی   (حسامی بک ڈپو، مچھلی کمان حیدرآباد، 1987)

شمیم حنفی   جدیدیت کی فلسفیانہ اساس   (قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2005)

شمیم حنفی   نئی شعری روایت   (قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2005)

شمس الرحمٰن فاروقی   لفظ و معنی   (شب خون کتاب گھر، الہ آباد 1968)

شمس الرحمٰن فاروقی   شعر غیر شعر اور نثر   (قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی 1998)

شمس الرحمٰن فاروقی   جدیدیت کل اور آج اور دوسرے مضامین   (نئی کتاب پبلشرز، نئی دہلی، 2007)

شاہ زید ابوالحسن فاروقی   رسالۂ وحدت الوجود   (ابوالخیر مارگ، دہلی 1970)

شیما مجید   نعیم احسن   (مرتبین، ادب فلسفہ اور وجودیت (بک پرنٹرز لاہور، 1992)

ظفر اقبال   گلافتاب   (زاہد بشیر پرنٹرز، لاہور، 1995)

عادل منصوری   حشر کی صبح درخشاں ہو   (شب خون کتاب گھر، الہ آباد، 1996)

عتیق اللہ   تنقید کی جمالیات (جلد 5)   (کتابی دنیا دہلی، 2014)

عمیق حنفی   شب گشت   (شب خون کتاب گھر، الہ آباد، 1969)

عمیق حنفی   وحشت کے شعلے   (نصرت پبلیشرز، امین آباد لکھنو 1990)

علی عباس جلال پوری   روایات فلسفہ   (خرد افروز جہلم 1992)

کلیم صدیق   نئی تنقید   (گورمنٹ کالج لاہور 1969)

فضیل جعفری   کمان اور زخم   (قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2008)

قاضی جاوید(مترجم)	وجودیت اور انسان دوستی	(مشعل لاہور1999)
قاضی افضال حسین	تحریر اساس تنقید	(ایجوکیشنل بک ہاوس علی گڑھ،2009)
قاضی افضال حسین	جمالیات اور اردو شاعری	(مسلم ایجوکیشنل پریس علی گڑھ،2001)
قیصرالاسلام قاضی	فلسفے کے بنیادی مسائل	(نیشنل فاونڈیشن کراچی،1976)
گوپی چند نارنگ	جدیدیت کے بعد	(دہلی ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس،2005)محمد
حسن عسکری	مجموعہ محمد حسن عسکری	(سنگ میل پبلیکیشنز لاہور،2008)
محمد حسن عسکری	انسان اور آدمی	(علی گڑھ،ایجوکیشنل بک ہاوس،1976)
محمد حسن عسکری	عسکری نامہ	(سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور،1998)
محمد ہادی حسین (مترجم)	مغربی شعریات	(مجلس ترقی اردو کلب روڑ،لاہور،1990)
محمد علوی	رات ادھر ادھر روشن	(ساہتیہ اکادمی گجراب،1995)
محمد علوی	تیسری کتاب	(آرٹ پرنٹرز دریا گنج،دہلی،1978)
محمد داوئد راحت (مترجم)	تھیوری کے بعد	(شعبہ اردو سرگودھا یونی ورسٹی پاکستان،2017)
مظفر حنفی (مرتب)	جدیدیت تجزیہ وتفہیم	(کلر پرنٹنگ پریس دہلی1985)
ممتاز حسین	ادبی مسائل	(پبلشنگ ہاوس الہ آباد،1955)
منیب الرحمٰن	بازدید	(انجمن ترقی اردو ہند،علی گڑھ،1965)
ناصر کاظمی	کلیات ناصر کاظمی	(پرنٹرز پبلیکیشنز،لاہور1992)
ناصر کاظمی	دیوان	(حسان بک ڈیپو مچھلی کمان،حیدرآباد1989)
ناصر کاظمی	پہلی بارش	(پبلیشرز اینڈ پرنٹرز،لاہور1992)
ناصر کاظمی	خشک چشمے کے کنارے	(پرنٹرز اینڈ پبلیشرز لاہور1990)
ندا فاضلی	مور ناچ	(نیو رائٹرز پبلیکیشنز بمبئی،1978)
ندا فاضلی	آنکھ اور خواب کے درمیان	(مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،جامعہ نگر دہلی،1986)
نیر مسعود (مترجم)	کافکا کے افسانے	(الواعظ صفدر پریس لکھنو1978)
وحید اختر	پتھروں کا مغنی	(اردو گھر،علی گڑھ،1966)

وزیر آغا　　اردو شاعری کا مزاج　　(ندرت پریس لاہور 1978)

رسائل وجرائد

سہ ماہی سوغات، جدید نظم نمبر	محمود ایاز (مدیر)	(کراچی پاکستان،1961)
سہ ماہی اوراق، خاص نمبر	وزیر آغا (مدیر)	(لاہور، پاکستان،1969)
فنون، جدید غزل نمبر، جلد اول	احمد ندیم قاسمی (مدیر)	(لاہور، پاکستان،1969)
سہ ماہی، روشنائی، شمس الرحمٰن فاروقی نمبر	احمد زین الدین (مدیر)	(کراچی،2003)
ماہنامہ شب خون	اعجاز حسین (مدیر)	(الہ آباد، جلد2، شمارہ16، جون 1966)
ماہنامہ شب خون	اعجاز حسین (مدیر)	(الہ آباد، جلد2، شمارہ17، جون1966)
ماہنامہ شب خون	اعجاز حسین (مدیر)	(الہ آباد، جلد2، شمارہ19، جون1966)
ماہنامہ شب خون	اعجاز حسین (مدیر)	(الہ آباد، جلد2، شمارہ20، جون1966)
ماہنامہ شب خون	اعجاز حسین (مدیر)	(الہ آباد، جلد2، شمارہ13، جون1966)
ماہنامہ ادب لطیف	مرزا ادیب (مدیر)	(جلد50، سالنامہ1962)
ماہنامہ تجدید	عذرا اصغر (مدیر)	(لاہور، نومبر1993)
ماہنامہ صریر	فہیم اعظمی (مدیر)	(کراچی، فروری،1995)
نقوش	محمد طفیل (مدیر)	(نومبر1963، لاہور)

BIBLIOGRAPHY

Alastair Hanney, Kierkegaard, Routledge, London, 1991

Albert Camus, The Plague, Penguin books, England 1960

Albert camus, The out Sider, Tr by Joseph Lared, Penguin Twentieth Century Classics, England1982

Albert Camus, The Rebel, Tr by Anthony Bower, penguin Modern Classics, England 1963

Albert Camus, Exile and Kingdom, edited by Jonathan Brien, penguin books, London 1962

Albert Camus, The Stranger, Tr. by Sturat Gilbert, Knopf, N. Y

Kierkegaard Anthology"Princeton University "A(ed.)Bretall, Robert Princeton 1951

Modern Critical Views Soren Keirkegaard ""(Ed.)Bloon, Harold Chelsea House Publishers New York 1989

By Anthony, Bower Penguin Books :TransCamus, Albert "The Rebel" England 1971

2nd Cassell &-VolChurchill, Winston S. "The Second World War" Co. Ltd. London 1955

Literary Theory""Dictionary of Literary Terms &(ed.)Cuddon, J.A.

Penguin Books Great Britain 1992

The Macmillan Press 1948"-History Of Europe 1648Dukes, Paul "A

London 1985

Simon and 8-VolThe Story of Civilization"Ariel"Durant, Will &

Schuster New York

Random The World Of Existentialism""(ed.)Friedman, Maurice

House New York 1964

Commentary on Heidegger's Being and Time"Gelven, Michael "A

Harper and row Publishers London 1970

(20th CenturiesIn 19th &)Temperley, Harold, "Europe"Grant, A.J.&

Longmans London 1960

Regnery Chicago 1959Grene, M. "Introduction To Existentialism"

The Cambridge Companion To Heidegger""(Ed.)Guignon, Charles

Cambridge University Press U.S.A. 1993

Oxford University Press New York Gardiner, Patrick "Keirkegaard "

1988

Co. Dehli 1956S.Chand &"(Upto 1945)Hazen, C.D."Modern Europe

Translated By J. Macquarrie Being And Time"Heideggar, Martin"

Robinson Harper and Row New York 1962

B:TransHeidegger, Martin "An Introduction To Mata Physics"

Menhiem Anchor Books Doubleday And Company Inc City New Yot.

Penguine Books England 1977Nietzche Reader "Hollingdale, R.J. "A

,The Myth Of sisyphus and other (Translator)Justin O'Berien

(1955)essays

,Conciousness and (Translator)Jonathan webber

(London)Imagination

(liberary,2005),In search of ontology (compiler)Jacob golomb

university of), Being And Time(Translator)John stambaugh alban

(new york press,1996

Basic blackwell),Being and Time(Translator)J. Macquarrie

(Oxford,1996

Sartre jean paul,An explication of the stranger

Soren Kierkegaard, The concept of anxiety, Tr. by Relde Thomte in collaboration with Albert B. Anderson, princeton University press, N. Y, 1980

Soren Kierkegaard, Concluding UnScientific postScript, Tr. by David F. Swenson and walter Lowrie, princetion University VIpress, N. Y, 1954

Soren Kierkegaard, Fear and trembling, Tr. by walter Lawrie, Anchor Books, Double day, Garden City, N. Y, 1954

Soren Kierkegaard, Repetition, Tr. by Howard V. Hong and Edna, princeton University press, N. Y, 1983

or, Tr. by walther Lawrie, Anchor, Double /Soren Kierkegaard, Either Day, Garden City, N. Y, 1959

Thomas Hana, The lyrical existentialist, Atheneum, N. Y, 1962

T. S. Eliot, Collected Poems, Faber and Faber, London, T.S. Eliot, The waste Land, Edited by Valeri Eliot, Faber and Faber, London, 19361990

Therophy and Existentialism, Penguin –Viktore Franki, Psycho books, London, 1973

Walter Benjamin, Some Reflection on Kafka, edited by Harold Bloom, N. Y, 1986

Walter Arnold, Kaufman, Existentialism from Dostoyevsky to Sartre, William. A. Luipan, Existential Meridian Books, N. Y, 1956

Phenomonology, Rutledge, N. Y, 1965

William Blake, Poetry and Prose, Nonesuch Edition, London, 1949

AS PER THE UNIVERSITY POLICY, ANTI-PLAGIARISM SCREENING IS NOT REQUIRED FOR THE REGIONAL LANGUAGES

Librarian
Indira Gandhi Memorial Library
UNIVERSITY OF HYDERABAD
Central University P.O.
HYDERABAD-500 046.