Al-Hikmat

Volume 28 (2008), pp. 1-16

اِقبال کا جہنمی دروازہ

قاضی عبدالقادر*

خلاصہ: جناب، صدر محفل، جناب شیخ الجامعہ پنجاب، یہ میری خوش بختی ہے کہ شعبہ فلسفہ، جامعہ پنجاب، نے آج مجھے آپ سے گفتگو کا موقعہ دیا۔ میں جناب پروفیسر ڈاکٹر ساجد علی، صدر شعبہ، کا ممنون ہوں کہ انھوں نے اقبال یادگاری لیکچر کے مراسلہ سے منسلک اقبال لیکچر کے سابقہ مقررین کی فہرست روانہ کردی اور مجھ کو اس بات کا اندازہ ہوا کہ اقبال لیکچر، پچھلے تقریباً پنتالیس برسوں سے کم وبیش ایک ہی موضوع یا ایک ہی سیاق کے مسئلوں سے متعلق رہے ہیں۔ میں ایک مخمصہ سے دوچار ہوتا اگر پروفیسر ساجد علی کے مراسلہ کی اہم سطر کو نہ دیکھ لیتا۔ پروفیسر صاحب نے ازراہ عنایت فرمایا کہ کسی ایسے مضمون پر اپنے خیالات کا اظہار کروں جس سے علامہ کو دلچسپی رہی ہو۔

ہم سب کو یہ احساس ہے کہ ایک شخص جو عصری علوم کی بعض جہات میں حکم کا درجہ رکھتا ہو اور کئی عصری زبانوں میں بے تکلف افہام وتفہیم کا حامل ہو، اس کی نظر چند مذہبی، فقہی اور سیاسی مسائل تک محدود نہیں رہ سکتی۔ اس کی فکر کا دائرہ، آپ کی اور ہماری سوچ سے نہایت وسیع اور گہرا ہوگا۔ ہم میں اکثر نے اور شارحین اقبال نے خصوصاً، اقبال کو درسی۔ نصابی بنادیا اور ایک بے بدل ذہن کی گوناگونی کو بھلادیا۔ آج کی گفتگو اس روشِ عام سے مختلف ہوگی۔

---

*پروفیسر ڈاکٹر قاضی عبدالقادر، شعبہ فلسفہ، جامعہ کراچی، کراچی (پاکستان)۔

یہ مقالہ Iqbal Memorial Lecture کے سلسلہ میں دسمبر 2008ء کو پڑھا گیا۔

عطیہ بیگم (عطیہ فیضی) کو اقبال ایک خط میں لکھتے ہیں 'گزشتہ رات میں خواب میں بہشت میں گیا، لیکن جہنم کے دروازوں سے ہو کر گزرنا پڑا۔[1] جہنم کا دروازہ، ایک بلیغ اشارہ ہے اور ہر اس شخص کو اس راہ سے گزرنا مقدر ہے جو کاروبار حیات میں نئی راہوں کا متلاشی ہو۔ یہ خط ۱۹۰۹ء کا ہے ابھی اقبال کو یورپ سے وطن واپس ہوئے زیادہ عرصہ نہیں گذرا ہے۔ وہ خانگی پریشانیوں سے دوچار ہیں۔[2] ملازمت ترک کر کے وکالت شروع کرنا چاہ رہے ہیں۔[3] علمی اور ادبی سرگرمیوں میں شریک ہونا چاہتے ہیں۔ خواجہ حسن نظامی سے تصوف کی قرانی اساس پر خط و کتابت ہو رہی ہے،[4] تو ساتھ ہی عدیم الفرصتی کی شکایت کے باوجود ملی اور دینی تحریکوں میں شرکت کی خواہش ہے۔[5] یہ باتیں ۱۹۰۹ء کی ہیں، یہ رویہ اقبال کی کل زندگی میں نظر آتا ہے۔ اپنوں سے، بیگانوں سے اور اجنبیوں سے عقلی اور جذباتی وابستگی کو کل زندگی پر پھیلا دینا ایک محنت طلب رویہ ہے۔ یہی وہ جہنمی دروازہ ہے، جس کی طرف اقبال نے اشارہ کیا ہے اور اسی راہ سے گذر کر ایک فرد دوسروں سے مختلف اور ممیّز ہوتا ہے۔

یہ عجیب المیہ ہے کہ ہماری سوچ کی راہیں ایک زمانے سے سیاسی رہی ہیں اور سیاسی بصیرت کی گفتگو اس پر ختم ہوئی کہ ایک شخص کتنی بار جیل گیا، اس نے کتنے بلوؤں میں حصہ لیا اور اس نے کتنی ہڑتالیں کرائیں۔ اور آج کے ماحول میں اس نے کتنی بار صوبائی یا قومی اسمبلی سے واک آؤٹ کر لیا۔ غرضیکہ سیاسی زندگی لاقانونیت سے عبارت ہوئی۔ یہ باتیں جب کسی معاشرے میں آجاتی ہیں تو اس میں شریفانہ زندگی کا تصور اٹھ جاتا ہے۔ قوموں اور ملتوں کی حیات، مجرمانہ صلاحیتوں اور انتشار پسندانہ رویوں میں نہیں بلکہ شریفانہ طور طریق اور اجتہادانہ رویوں میں چھپی ہوتی ہیں۔ اور یہ اجتہاد ہر شعبہء زندگی میں نظر آنا چاہیئے۔ خواہ فلسفیانہ فکر ہو شعر و ادب ہو، دینی تقاضے ہوں یا فقہی مسائل ہوں ہر قدم اور ہر مرحلہ میں کامل اجتہادانہ اعتماد

کی بنی راہیں تلاش کرنا ہی دراصل ملتوں کو نئی زندگی دینا ہے۔ برصغیر کی تاریخ میں اقبال ان چند لوگوں میں سے ایک ہیں، جنہوں نے مہذب اور شریفانہ زندگی کو سیاسی حدود میں محصور نہیں کیا۔

اقبال کے یہاں تہذیبی وسعت سیاسی امور ہی میں نہیں، بلکہ ثقافتی اور فکری جہات میں نمایاں حیثیت اختیار کر گئیں۔ اقبال کے خطوط سے یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ اپنے عہد کے علماء اور مفکرین کو اپنی ثقافتی کوششوں میں شریک کرنا اور شریک رکھنا چاہتے تھے۔ اور ایک ایسے شخص کی تصویر سامنے آتی ہے جو ہمہ وقت ملی ثقافت کی آبیاری میں مصروف ہے اقبال قوم وملت کی حیاتِ نو، سیاسی بیداری ہی میں نہیں، بلکہ شعر وادب، تعلم وتفکر، مصوری اور خطاطی کے نئے افق میں دیکھتے ہیں۔

لیکن یہ نیا افق نئے ابلاغ ہی کے ذریعہ ممکن ہے۔ اقبال بحیثیت ایک شاعر کے زندگی کے بیش وکم میں زبان کو اساسی اہمیت دیتے ہیں۔ زبان انسانی زندگی میں دوطرح عمل کرتی ہے۔ وہ ماضی کو حال میں منتقل کرتی ہے اور مستقبل کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ اگر دونوں میں ایک عمل معطل ہو جائے تو زندگی کا رشتہ ماضی سے کٹ جاتا ہے یا وہ ماضی میں مقید ہو کر رہ جاتی ہے۔ عبدالرب نشتر 6 کو ایک خط میں اسی عنوان سے لکھتے ہیں:

> ''زبان کو میں ایک بت تصور نہیں کرتا، جس کی پرستش کی جائے بلکہ اظہار مطلب کا انسانی ذریعہ سمجھتا ہوں۔ زندہ زبان انسانی خیالات کے ساتھ بدلتی رہتی ہے اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت نہیں رہتی تو وہ مردہ ہو جاتی ہے۔''

گویا زبان کاروبار حیات میں معین ہی نہیں ہوتی بلکہ انسانی زندگی زبان سے عبارت ہے۔ یہ بات توجہ طلب ہے کہ اقبال زبان کو انسانی اظہار کہتے ہیں۔ وہ زبان کو انسانی سیاق میں عمل کرتا

دیکھتے ہیں۔لیکن یہ بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی ۔ میں جس چیز کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں وہ مشاہدہ سے آگے جاتی ہے اور وہ ہے زبان جو آپ کے وجود کا تشخص ہے۔انسان ہونا زبان استعمال کرنا ہے۔پتھر بے زبان ہوتے ہیں۔

لیکن پتھر ہی بے زبان نہیں ہوتے۔ہم کئی بار سب کچھ کہہ چکنے کے بعد بھی کچھ نہیں کہہ پاتے ۔گویا زبان میں ایک اہم عنصر اظہار کا ہے لیکن ہم اس لفظ سے کیا سمجھیں؟ اظہار فنکارانہ تخلیقِ عمل کی ایک جہت ہے جو ہمیں ایک مخمصہ سے دوچار کر دیتی ہے ہم جاننا چاہیں گے کہ فنکارانہ تخلیقی عمل کس نقطہ پر ختم ہوتا ہے۔اس تخلیقی عمل کے اختتام پر فنکار ہمیں کیا دیتا ہے؟ ایک جواب تو واضح ہے کہ فنکارانہ تخلیقی عمل سے فن پارہ حاصل ہوتا ہے۔فن کار فن پارہ تخلیق کرتا ہے لیکن فن پارہ ہے کیا چیز؟

اس قسم کے افہام وتفہیم میں ادیب وشاعر شامل رہے بلکہ ادب میں موضوع شعری ادب رہا۔شاعری کو مرصع سازی کہا گیا،7 اور اچھے شعر میں وہی خوبیاں گنوائی گئیں جو اچھے زیور میں ہوسکتی ہیں۔یا پھر شعر کو سخن کا پردہ،8 دردوغم کا مجموعہ 9 قرار دیا گیا اور اس سوچ کے نتیجے میں شعری جمالیات میں جو مرکزی تصورات تسلیم کیے گئے، وہ صوری حسن واظہار کے رہے۔شعر میں معاشرہ اور معاشی حالات کی جھلکیاں تو ملیں 10 لیکن ادب وشعر کے تعلق کی بحث فلسفیانہ تقاضوں کو سامنے رکھتے ہوئے شعری جمالیات میں مقام نہیں پاسکیں۔حسنِ فطرت کو نظم کیا گیا لیکن حسن فطرت اور فن (شعر) کے تعلق پر غور نہیں ہوا۔ 11

جو کیفیت شعری جمالیات کی تھی وہی ہندی، مسلم تعمیریات اور مصوری کی معلوم ہوتی ہے۔ ہمارے اہلِ علم نے ان موضوعات پر لکھنے سے گریز کیا12 اور یہ حیرانی کی بات ہے کیونکہ مغلیہ مصوری میں حسنِ فطرت کا اہم مقام ہے۔تعمیریات میں فطرت باغوں اور آرائش روشوں کی

صورت میں رچ بس گئی اور رہائشی مکانوں کا جزو بن گئی لیکن تعمیریاتی جمالیات جنم نہ پا سکی۔ اور موسیقی تو محض ایک طبقہ اور مخصوص گھرانوں میں محدود ہو کر رہ گئی۔

ثقہ لوگوں نے موسیقی اور مصوری کی جمالیاتی اقدار پر قلم نہیں اُٹھایا۔13 اساتذہ فن نے راگ اور راگنی میں امتیاز کیا، بلمپت اور درت کا فرق بتایا، ایک تال اور تین تال میں تمیز کی، راگوں کے اوقات بتائے، وہ ضابطے بھی بتا دیئے جن کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ہم یہ کہہ سکیں کہ کس نے عمدہ گانا گایا ہے ادائیگی میں کیا کمی رہ گئی لیکن یہ نہیں بتایا، اور شاید یہ ان کے دائرہ کار میں آتا ہی نہیں کہ وقت اور آواز میں کیا تعلق ہے۔ راگ اور ماحول میں کیا نسبت ہے راگ کے حسن اور نفسیاتی اور روحانی کیفیات میں کیا رشتہ ہو سکتا ہے۔14

حیران کن بات یہ بھی ہے کہ ہندی معاشرہ میں رہتے ہوئے، رام لیلاؤں کو دیکھتے ہوئے ان کی ڈرامائی/ادبی حیثیت کو نظر انداز ہی کیا گیا۔15 ادب میں جمالیاتی تصور جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، شعری سیاق تک محدود رہا ہے۔ ڈرامہ اور ڈرامائی جمالیات کے تصورات پرورش نہیں پا سکے۔ اردو تھیٹر کی تاریخ سے ہم واقف ہیں۔16 بیسویں صدی میں اردو ڈرامہ نے کئی پہلو بدلے، آغا حشر کے ڈراموں سے یہ صنف فن، ریڈیائی اور ٹی وی ڈراموں کی شکل اختیار کر گئی، ڈرامائی تنقید بھی سننے کو ملی لیکن ڈرامائی حسن کے بارے میں ہم نہیں کہہ سکتے کہ کبھی معقول بات سننے میں آئی ہو۔ یہی صورت رقص اور مجسمہ سازی کی رہی۔

اس صورت حال کی ایک وجہ غالباً معاشرہ میں پروہتانہ تعصبات، سماجی طبقاتی رویے اور فنون کا گھرانوں میں محدود ہو جانا ہے۔ شعر گوئی کو شریفانہ کام سمجھا گیا، لیکن مصوری مجسمہ سازی، رقص و موسیقی پر سنجیدہ غور و فکر اور گفتگو محتسبانہ قدغنوں کے نذر ہو گئی۔17 جس طرح

امام غزالی 18 نے علوم کو محمود و مذموم میں تمیز کر کے، سارے علوم کو، سوائے سحر سازی کے سب کو محمود قرار دیا تھا اور بوجوہ ایسا کیا تھا، اسی طرح آج ان روائتی فنون کی نئی اور زیادہ معقول اصطفاف کی ضرورت ہے نئے معاشرتی اور سماجی رویے سامنے آرہے ہیں، فنون غیر طبقاتی ہوتے جارہے ہیں۔

موسیقی اب بھی گھرانوں تک محدود ہے لیکن یہاں بھی تبدیلی کے آثار نظر آنے لگے ہیں اور دوسرے فنون میں یہ پابندیاں اٹھتی جارہی ہیں۔فنون کو جب تک غیر منطقی امتیازات سے آزاد نہیں کیا جاتا اس وقت تک ان پر معقول گفتگو کا امکان کم سے کم ہوگا۔

منطقی ہیئت کے اعتبار سے، ہماری دانست میں، فن کی تین قسمیں ہیں: (۱) مکانی فنون، (۲) ادائیہ فنون، اور (۳) غیر ادائیہ فنون۔ مکانی فنون میں تعمیریات، باغ و چمن آرائی، اور مجسمہ سازی آتے ہیں۔ ان فنون کی اساس ایک تناقض پر قائم ہے۔ اور اس میں اس کی جمالیات کی ابجد مرتب ہوتی ہے۔ اور وہ ہے تحدید مکانی میں لامحدود کی تلاش۔ فی الوقت اس تناقض کی مابعد الطبیعیات میں گئے بغیر ہم یہ کہیں گے کہ بادی النظر میں جو تناقض معلوم ہوتا ہے، وجود کی دوسری سطح پر تناقض نہیں رہتا۔ یہی صورت یہاں نظر آتی ہے۔

بندشوں اور قیود میں آزادی کا اظہار ہم ''کشادگی'' کے تصور سے کرتے ہیں۔ گھر تعمیر کرتے ہوئے اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ ''مکانیت میں اضافہ ہو''۔ ہم اکثر سنتے ہیں گھر کھلا، کھلا ہو''، ہم چاہتے ہیں ''گھر میں گھٹن کا احساس نہ ہو''، ہم کھلی فضا کے متلاشی رہتے ہیں، کشادگی''، گھٹن سے دوری، کھلا پن، یہ وہ تصورات ہیں جن سے مکانی فنون کی لغت بنتی ہے۔ رہائشی مکانوں سے لیکر عبادت گاہوں کی تعمیر میں جب یہ اصول سامنے رہتا ہے تو مسجدوں کے ستون ''صحراؤں میں ہجوم نخیل'' دکھائی دیتے ہیں۔19

فنون کی دوسری قسم ادائیہ فنون کی ہے۔یوں یہ بات واضح ہے کہ رقص،موسیقی، اور ڈرامہ تینوں ادائیہ فنون کی اضاف ہیں۔تینوں جگہ تنقید وتقریظ کی بنیادی شرط یہی ہے کہ وہ پیش کیئے جائیں۔ڈرامہ اسٹیج ہو، اگر موسیقی کا ذکر ہوتو اُس ''غیرت ناہید'' کی تان گلے سے ادا ہو،سنی جائے۔رقص ہوتو نرت اور بھاؤ ادا ہوں، ایک راگ گایا نہ جائے۔رقص پیش نہ ہو سکے تو تحسین فن نہ ہو سکے گی۔

ادائیہ فنون کی منطق، زمان و مکان کے باہمی اشتراک سے وضع ہوتی ہے۔ ادائیگی جسمانی عمل ہے۔جسم مکان گھیرتا ہے اور اس کا ایک عمل ایک نقطہ مکاں سے دوسرے تک اور ایک لمحہ زماں سے دوسرے لمحہء زماں تک پہنچنے کا وظیفہ ہے۔گویا ادائیہ فنون مکان میں ادا ہوتے ہوئے بھی زمان کے پابند ہوتے ہیں۔اس زمانیت کا اندازہ موسیقی پر توجہ دینے سے ہوتا ہے۔موسیقی زیر و بم،ضرب،صوتی تسلسل اور وقفوں سے عبارت ہے۔انہیں سے صوتی تاثر پیدا ہوتا ہے۔جو کُل راگ یا راگنی کا تعین کرتا ہے۔اب قوالی میں کوئی صابری قوال ان صوتی وقفوں کو بڑھا کر آدھا گھنٹہ کر دے تو کیا اس مکمل خامشی کے وقفے کو موسیقی کے زمرے میں شمار کیا جائے گا۔ایک طبلہ نواز طبلے پر پہلی تھاپ کے بعد ایک گھنٹہ خاموش رہنے کے بعد راگ ختم کرنے کا اعلان کر دے تو کیا اس طویل وقفے کو موسیقی کہا جائے گا؟

ہم یہاں جس چیز کی طرف توجہ دلانا چاہ رہے ہیں وہ یہ ہے کہ ادائیہ فنون میں ان کی ہر صنف کے اجزائے ترکیبی نہ صرف زمان و مکان کی اہمیت کے حامل ہیں بلکہ زمان ۔مکان مقارنت ایک مسلمہ حقیقت رکھتی ہے اور ان فنون کی جمالیات اس اُصول کو نظر انداز نہیں کر سکتی۔

فنون کی تیسری قسم جس کی طرف ہم نے اشارہ کیا ہے وہ غیر ادائیہ فنون کی ہے جس میں

زمان و مکان کی پابندی بظاہر اساسی اہمیت کی حامل نہیں ہوتی ناول، افسانہ، شعری تخلیق غیر ادائیہ فنون کی مختلف صورتیں ہیں۔ ادب پارہ اپنے طور پر پڑھا جا سکتا ہے۔ تحسینِ فن اور جمالیاتی حکم کا معروض ہوسکتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شعر، شاعر کہتا ہے افسانہ، افسانہ نگار لکھتا ہے۔ اس میں مکان کی اتنی ہی اہمیت ہے جتنی کہ شاعر یا ادیب کی مکانی حیثیت ہے۔ قلم اور کاغذ بھی جگہ گھیرتے ہیں، لیکن یہ عناصر ناول اور افسانہ کی ہیئت ترکیبی میں منطقی حیثیت رکھتے ہیں، وجودیاتی حیثیت نہیں رکھتے۔ کہانی بیان کرتے وقت، قصہ گو اس کا لحاظ رکھتا ہے اور قاری یا سامع توقع رکھتا ہے کہ واقعات جس طرح بیان کئے جا رہے ہیں ان میں تواتر اور تسلسل ہے۔ یہ باتیں جو مختلف کرداروں سے وابستہ کی جا رہی ہیں۔ یا تو واقع پذیر ہوئی ہیں یا ہوسکتی ہیں۔ غیر ادائیہ فنون میں اساسی طور پر مکان کی وہ اہمیت نہیں جو رقص میں، اسٹیج ڈرامہ یا تعمیریات میں مکان کی ہوتی ہے یا موسیقی میں زمان کی ہے۔

لیکن یہاں ایک اہم سوال یہ آن پڑتا ہے کہ کیا شعر یا شعری ادب، بحیثیت مجموعی کو غیر ادائیہ فنون میں شمار کرنے میں ہم حق بجانب ہیں؟ مشاعرہ ہمارے یہاں ایک ثقافتی ادارہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ شاعر اپنا کلام پیش کرتا ہے۔ وہ بعض دفعہ تحت اللفظ اپنا کلام سناتا ہے اور بعض اوقات ترنم سے اپنا کلام سناتا ہے۔ اکثر ایسا بھی ہوا ہے کہ کلام جو ترنم سے پڑھا گیا، اس کی تحسین اس کلام سے زیادہ ہوئی جو تحت اللفظ پڑھا گیا۔ کیا ترنم (موسیقی) نے کلام کی تحسین میں اضافہ کر دیا؟ اور شاعر کا فن ادائیہ فنون کے زمرے میں آ گیا؟ کیا ہمیں شعر کی تحسین و تقریظ کے لیے نئے تصورات کی ضرورت ہوگی؟

ہماری دانست میں ان سوالوں کا فوری جواب دینا مشکل ہے لیکن جواب تلاش تو کیا جا سکتا ہے یوں فکر میں اہمیت جواب کی کم اور سوال کی زیادہ ہوتی ہے سوال، سوچ کی راہیں متعین

کرتے ہیں۔ایک جواب سے تشفی نہیں ہوتی تو دوسرے کی تلاش ہوتی ہے ایک حل قبول نہیں ہوتا تو دوسرے کا انتظار رہتا ہے یہی صورت ان سوالوں کی ہے جو ہمیں سوچنے کی دعوت دیتے ہیں۔ بدلتی ہوئی سماجی رویات ، ابھرتے ہوئے نئے ثقافتی افق، نئے منطقی امتیازات اور فلسفیانہ تناظر اس کا تقاضا کرتے ہیں کہ جمالیاتی تصورات وتعقلات پر ازسرنو غور کیا جائے۔

ہم نے فنون کے نئے اصطفاف کی طرف اشارہ کیا ہے لیکن ایک اہم سوال پر غور نہیں کیا ہے، اور وہ ہے: فن کیا ہے؟ کب ایک مصنوعہ فن پارہ ہوتا ہے؟ یوں تو بات روایتاً تسلیم کی جاتی رہی ہے کہ فن پارہ حادثاتی نہیں ہوتا۔ ہاتھ سے چینی کی طشتری چھوٹ کر جھنا کے سے ٹوٹ جائے تو یہ آواز موسیقی نہیں کہلائے گی ۔فن پارہ تخلیق کیا جاتا ہے۔ اس میں فنکار کے ارادہ کا دخل ہوتا ہے۔ساحل سمندر پر چٹانوں سے ٹکراتی موجوں کا منظر، پہاڑوں سے گرتے ہوئے آبشار کو فن پارہ نہیں کہتے جبکہ ان مناظر کی آبی یا روغنی تصویر کو ہم فن پارہ کہہ سکتے ہیں۔ اس کا بھی امکان کے ان عناصر کی تصویر کو ہم صرف تصویر، کہیں اور فن پارہ کہنے سے گریز کریں، انکار کر دیں۔یعنی یہ تسلیم کرتے ہوئے بھی کہ فن پارہ تخلیق کیا جاتا ہے اور تخلیقی عمل کا نتیجہ، فن پارہ ہوتا ہے اور تخلیقی عمل سے انکار نہ کریں لیکن یہ کہنا درست نہیں ہوگا کہ ہر تخلیقی عمل کا نتیجہ فن پارہ ہوتا ہے۔اس فرق کو ہم اس وقت سامنے رکھتے ہیں جب ایک بندش الفاظ 'تک بندی' اور دوسرے کو 'معقول شعر' کہتے ہیں۔ جب اردو میں 'آزاد نظم' کہی جانے لگی تو اس وقت بھی اسی قسم کا تذبذب تھا۔جیسا نثری نظم کے آنے پر سامنے آیا۔یا فرانس میں اکادمی فرانسیس نے ۱۹ویں صدی میں بعض مصوروں کی تصاویر نمائش میں آویزاں کرنے سے انکار کر دیا کہ وہ فن پارہ کہلانے کے لائق نہیں 20 تھیں۔گویا ایک مصنوعہ کو فن پارہ کہنے سے یہ مراد نہیں ہوتی کہ وہ تخلیقی عمل کا نتیجہ ہے بلکہ ایک اعتبار سے ایک 'قدری حکم' ہے بیانیہ قضیہ نہیں۔ جب ایک بندش الفاظ کو تک بندی کہتا ہوں یا رنگوں کے اور خاکے کے ایک مرقع کو نری تصویر کہتا ہوں اور فن پارہ

کہنے سے گریز کرتا ہوں تو ان تخلیقات کی قدر کم کرتا ہوں جبکہ دوسری تخلیق کوفن پارہ کہہ کر اس کو قابل قدر بتاتا ہوں۔ ایک شعر، تک بندی سے مختلف ہی نہیں بلکہ بہتر ہوتا ہے۔تخلیقات کوفن پارہ بتانا قدر آفرینی کا عمل ہوتا ہے۔اور ہم جاننا چاہینگے کہ اس کا صدور کہاں سے ہوتا ہے؟

اس طرف اک اشارہ تو ہمیں روائتی شعری تنقید میں ملتا ہے اور وہ ہے اساتذہِ فن کی سند۔اگر اساتذہ فن نے مصنوعہ کی توثیق کردی تو وہ فن پارہ ہوگیا۔آج بھی کسی نئے مضمون یا نئی بندش کے لیے اساتذہ کی سند دیجاتی ہے۔شعر کی قبولیتِ عام،اس کا زبان زدعام ہونا بھی اس بات کا اشارہ سمجھا گیا کہ وہ فن پارہ ہے۔کم وبیش یہی صورت موسیقی کی ہے۔اگر اساتذہِ فن راگ سن کر سند دیدیں تو راگ قبول ہوگا ورنہ اس کی فنی حیثیت مشکوک رہیگی۔لیکن ہر دو صورتوں میں یہ دریافت نہیں کیا جاتا کہ اساتذہِ فن کو اساتذہِ فن ہونے کے لیے کن مراحل سے اور کن امتحانات سے گذرنا ہے اور وہ کیوں قدر آفرینی کے اس عمل میں حکم تسلیم کیے جائیں محولہ بالا مثال اکادمی فرانسیس کی بات کیوں تسلیم کی جائے کہ جوان کے لیے 'ناخوب' تھا وہی آخر کو خوب ہوا!

اس گفتگو سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ کسی تخلیق کوفن پارہ کہنا قدر آفرینی ہے اس میں صفات طبیعی کا ذکر نہیں بلکہ معیارات پر پہنچنے یا نا پہنچنے کی جانب اشارہ ہوتا ہے۔اور معیارات بہر حال بدلتے رہتے ہیں۔ثقافتی تبدیلیاں، نفسیاتی رویئے تعلیمی و تہذیبی تناظر ہمارے معیارات کو ڈھالتے، اور متغیر کرتے رہتے ہیں۔یہ کہنا کہ ایک مصنوعہ کب اور ایک تخلیق کب فن پارہ ہوتی ہے دراصل یہ بتانا ہے کہ روایت اور عصری تقاضے کیا کہتے ہیں۔کیا فن ہمہ متغیر اقدار کی تخلیق ہے؟

اگر یہ بات صحیح ہے تو پھر جمالیاتی اقدار میں کلیت کا فقدان ہوگا۔ کیا دائمی جمالیاتی اقدار کے بارے میں گفتگو لغو اور بے معنی ہوگی؟ دراصل یہ سوال اس غلط فہمی پر مبنی ہے کہ اقدار اسی نوع کی ہیں، جیسے رنگ اور بو وغیرہ صفات ہیں۔ رنگین اشیاء کے رنگ اڑتے ہیں پھر بھی انکے آثار رہتے ہیں اور وہی رنگ ان سے منسوب کیا جاتا ہے۔ جو ایک زمانہ قبل اس میں بتایا گیا تھا۔ لیکن اقدار کی حد تک یہ درست نہیں اقدار وہ صفات نہیں جو کسی چیز میں پائی جائیں اقدار وہ معیارات ہیں جہاں ممکنہ اعمال و افکار پہنچ سکتے ہیں۔ اقدار انسانی معاشرے میں رہنے اور باہمی اشتراک کے ساتھ زندگی گذارنے کے طور طریقے ہیں۔ جمالیاتی اقدار تہذیبی پیمانے ہیں اور انسانی سیاق میں قابل عمل اور قابلِ فہم ہوتے ہیں۔ انکا قیام و دوام انسانی زندگی سے وابستہ ہے۔

ہم گفتگو کے ایک اہم اور میری دانست میں نزاعی مرحلہ پر پہنچ گئے ہیں۔ اور وہ ہے اقدار کو معیارات کہنا۔ معیارات ایک نہیں ہوتے اور ان میں اختلافات ہی ان میں زندگی اور حرارت کا سبب بنتے ہیں اور یہ بے سبب نہیں۔ فن پارہ اپنی ہر شکل میں جزویت آلود، عمومیت گریز اور مستقبل زدہ ہوتا ہے۔ وہ عمومی ضابطوں اور کلی اصولوں سے بے پرواہ اور بیگانہ ہوتا ہے۔ وہ سارے سیاق جو عمومیت سے عبارت ہیں، جمالیاتی سیاق سے جدا اور اس سے بے دخل رہتے ہیں اسی سبب سے جمالیاتی حکم یا تصدیق نہ علمیاتی اور نہ اخلاقی ضابطوں اور نظیروں پر تکیہ کرسکتی ہیں جمالیاتی اقدار حسین اشیاء کی پہچان ہے اور یہ تربیت ذوق، حواس اور ثقافتی رویوں سے وابستہ ہے۔ گویا حسین اشیاء کی تخلیق، فن پارہ کی تخلیق ایک ثقافتی کارنامہ ہے۔ وہ جو ایک دیئے ہوئے عمرانی، تاریخی سیاق میں بہترین ہے اس سیاق کی ثقافت کہلاتی ہے۔ گویا ثقافت میں ایک اساسی عنصر قدر آفرینی کا ہے اور یہی جمالیاتی قدر کا معیار بنتا ہے۔

حسین اشیاء کی تخلیق اور ان کی جمالیاتی پہچان وہ مرحلہ ہے جس میں انفرادی اور اجتماعی زندگی تحققِ ذات کی منزل پر پہنچنے لگتی ہے۔ یوں ہماری زندگی کا ہر لمحہ قدر آفریدہ ہے اور کیوں نہ ہو جب کہ قدر احتیاج تکمیل سے عبارت ہے۔ احتیاج اپنے نفسیاتی اور معاشی معنوں سے قطع نظر صرف کمی اور فقدان کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ جس کی تکمیل، اس کو پورا کرنا ہے۔ یہ ہمارا عام تجربہ زندگی ہے کہ ہمارے لیئے وہ چیز قابل قدر ہوتی ہے جس سے کوئی کمی پوری ہو۔ زندگی کا ہر قدم ہمارے وجود کی تکمیل کی جانب ایک قدم ہوتا ہے۔ یہ سفر تین اساسی مراحل سے گذرتا ہے پہلا، مرحلہ تعین ذات کا مرحلہ ہے۔ یہ کہ میں وجود رکھتا ہوں ایک بے دلیل حقیقت ہے۔ یہ کہ میں کیا ہوں؟ وہی ہوں جو میں ہو چکا ہوں اور ہو سکتا ہوں۔ یعنی میں اپنے وجود حقیقی اور امکانی سے عبارت ہوں۔ امکانات کا تحقق قدر آفرینی کا پہلا مرحلہ ہے دوسرا مرحلہ ارتباطِ ذات ہے۔ تکمیل ایک مدت زمانی اور وسعت مکانی میں ممکن ہے، جس میں فرد کے ایک نہیں کئی منصوبے تکمیل کے مراحل سے گزرتے ہیں۔ جس میں اشیاء ہی نہیں افراد بھی شامل ہوتے ہیں۔ ایک فرد کے منصوبے، دوسرے افراد کے منصوبوں سے مربوط ہوتے ہوئے تکمیل پاتے ہیں۔ یہ مرحلہ معاشی، سماجی و اخلاقی اقدار کا ہے۔ احتیاج تکمیل یا قدر آفرینی یہاں مختلف متغیروں کو مربوط کرنے کا نام ہے۔ زندگی کا تیسرا مرحلہ تحقق اور توسیع ذات کا ہے ارتباطِ ذات میں فرد کی ذات معاشرہ کے دوسرے کے ساتھ مربوط ہوتی ہے۔ اس کو ہم زیادہ سے زیادہ عددی توسیع کہہ سکتے ہیں۔ لیکن تحققِ ذات کے مرحلہ میں ذات حقیقی وسعت اور گہرائی حاصل کرتی ہے۔ یہ مرحلہ جمالیاتی تخلیقات، حسین اشیاء کی تخلیقات کی منزل ہے۔ یہ منزل فنونِ لطیفہ، تعمیرات، ادب و شعر اور موسیقی کا عالم ہے۔ یہ روائتی تصور کہ جمالیاتی تخلیقات تعیش پسندانہ 21 افراد کی زندگی کے بیش و کم سے آزادی سے عبارت ہے، خواب و خیال ہو جاتا ہے۔ تخلیق فن، تخلیقِ حسن تعیش پسندی سے نہیں، روحانی بالیدگی سے عبارت ہے اور اس بات کی

علامت ہے کہ انسان انفرادی اور اجتماعی طور پر اچھائی کا طلبگار ہے۔ ہماری دانست میں اقدارِ حیات وذات اسی طرح مرتب ہوتی ہیں، اگر ایسا نہ ہوتو زندگی منتشر ہوجاتی ہے۔تاریخ کے صفحات پلٹ کر دیکھیں تو رومی دنیا میں قدر بے مکانی 22 اس کے فنون میں نمایاں ہوئی جو اپنی اعلیٰ روایات اور اقدار کو کھو کر واضح بے لگام شہوت پرستانہ فکر وعمل کی مقلد ہوگئی۔ 23 یہ یاد رہے کہ بصری شیون معنی خیز ہوتے ہیں۔ یہ وہ اشارے ہوتے ہیں جو زندگی کی انفرادی اور اجتماعی پیمانوں کی قدر ناشناسی کو سامنے لاتے ہیں۔رومی فن جلد ہی ایک محدود اور نہایت درجہ کی کوتاہ بصری کا شکار ہوگیا جس کی وسعت میں مغربی دنیا مبتلا ہوگئی۔اور اس کی تعلیم عام ہوئی کہ تخلیقات فن ان کا منصب قرار پائی جو فکرِ معاش سے آزاد ہوں۔معاشی آزادگی اخلاق سے بے لگام ہوئی۔عمرانی زندگی میں معاش واخلاق کا جو ارتباط تھا اب بھلا دیا گیا۔معاشی زندگی اب اخلاق سے جدا، اور معاشی اقدار سے بیگانہ ہیں۔یہی طور سماجی معاملہ بندی یا سیاسی عمل کا ہے جو آج معاشی اور اخلاقی اقدار سے غیر مربوط ہوکر رہ گیا ہے۔ہم اب اس دور میں داخل ہو چکے ہیں کہ ہمارے نہ باہمی منصوبے ایک دوسرے سے مربوط ہیں، نہ ہمارے معاشی، اخلاقی اور سیاسی اقدامات میں ربط ویگانگت نظر آتی ہے۔

معاشرہ میں حسین اشیاء کی تخلیق اُس معاشرہ کے فنکاروں کی روحانی بالیدگی کا پیمانہ ہوتا ہے۔حسین اشیاء کی پہچان زندگی کے بیش وکم سے آگے جاتی ہے۔

گمان کچھ ایسا گزرتا ہے کہ ہم اسی بیش وکم کے اسیر ہر کر رہ گئے ہیں حسین اشیاء کی تخلیق، مصوری، موسیقی اور شعروادب کی گہما گہمی سرد پڑتی جارہی ہے۔حسین اشیاء کی پہچان ہماری روحانی زندگی میں کم ہوتی جارہی ہے اور علامہ نے جس جہنمی دروازہ کا سو برس قبل ذکر کیا تھا، ہم آج اجتماعی طور پر اس دروازے کی چوکھٹ پر کھڑے ہیں۔

حوالے اور حواشی

1 اقبال، خط بنام عطیہ بیگم، ۷ اپریل ۱۹۰۹، اقبال نامہ، جلد دوم، ص ۱۳۰

2 اقبال، خط بنام عطیہ بیگم، ۱۹ اپریل ۱۹۰۹، اقبال نامہ، جلد دوم، ص ۲۱۸

3 اقبال، خط بنام عطیہ بیگم، ۷ جولائی ۱۹۰۹، اقبال نامہ، جلد دوم، ص ۱۲۶ ـ ۱۲۷

4 اقبال، خط بنام خواجہ حسن نظامی، ۱۸ اکتوبر ۱۹۰۹، اقبال نامہ، جلد دوم ۳۵۲ ـ ۳۵۵، مزید ملاحظہ ہو
اقبال، خط بنام اکبر الہ آبادی، ۱۱ جون ۱۹۱۸، اقبال نامہ، جلد دوم، ص ۵۳ ـ ۵۷

5 اقبال، خط بنام عطیہ بیگم، ۳۰ مارچ ۱۹۱۰، اقبال نامہ، جلد دوم، ص ۱۳۴ ـ ۱۳۸، خصوصاً ۱۳۷ ـ ۱۳۸

6 اقبال، خط بنام سردار عبدالرب نشتر، ۱۹ اگست ۱۹۳۳، اقبال نامہ، جلد اول، ص ۱۰۲

7 آتش:

بندشِ الفاظ جڑنے کے نگوں سے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

8 میرؔ:

کیا تھا شعر کو پردہ سخن کا
یہی آخر کو ٹھہرا، فن ہمارا

9 میرؔ:

ہم کو شاعر نہ کہو میر کے صاحب ہم نے
درد و غم جمع کیے تو دیوان ہوا

10 جالبی، ڈاکٹر جمیل: ''اٹھارویں صدی کے شہر آشوب غم واندوہ میں غرق، معاشرہ کا کتھارسس کر رہے تھے'' تاریخ ادب اردو، جلد دوم، حصہ اول، ص ۵۸۴۔۵۸۵

11 سکسینہ، رام بابو، تاریخ اردو ادب، ص ۵۶۰، اور نظیر ایضاً

12 اس ضمن میں ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی اور مصور عبدالرحمٰن چغتائی مستثنیات ہیں، ملاحظہ ہو ڈاکٹر وحید قریشی: اساسیات اقبال، اقبال اکادمی، سن ۱۹۶۸

13 ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی اور شاہد احمد دہلوی مستثنیات ہیں، ملاحظہ ہو ڈاکٹر اسلم قریشی، برصغیر کا ڈرامہ، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۶۷

14 یوں، فلسفی ابونصر فارابی کے لیے روایتاً کہا گیا ہے کہ اسے ان امور سے دلچسپی تھی۔ ملاحظہ ہو: عبدالسلام ندوی، حکمائے اسلام، جلد اول۔

15 ڈاکٹر اسلم قریشی، برصغیر کا ڈرامہ، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۷

16 ملاحظہ ہو: احمد سہیل: اردو تھیٹر (۱۹۸۴)

17 سلاطین دہلی کے عہد میں سماع پر پابندی کے فتوئی سامنے آئے اور حضرت نظام الدین اولیاء کو جن کا سامنا کرنا پڑا ملاحظہ ہو: ڈاکٹر اسلم فرخی: صاحب جی، سلطان جی، احسن مطبوعات، کراچی، ۱۹۸۹

18 غزالی: احیاء العلوم فی الدین

19 اقبال، مسجدِ قرطبہ:

تیرا جمال و جلال، مرد خدا کی دلیل
وہ بھی جلیل و جمیل، تو بھی جلیل و جمیل

تیری بنا پائیدار، تیرے ستون بے شمار
شام کے صحرا میں ہو جیسے ہجوم نخیل

بال جبریل

20 اکادمی فرانسیس ۱۸۶۳: Salon Des Refuses

21 Leisure class

22 Value dislocation

23 اقبال:

چشمِ آدم سے چھپاتے ہیں مقاماتِ بلند
کرتے ہیں روح کو خوابیدہ، بدن کو بیدار

ضربِ کلیم