بازیافت

تحقیقی و تنقیدی مجلّہ

2023ء

سرپرست اعلیٰ

پروفیسر نیلوفر خان

وائس چانسلر کشمیر یونیورسٹی

☆

مدیر اعلیٰ

پروفیسر (ڈاکٹر) عارفہ بشریٰ

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل

سرینگر کشمیر

(جملہ حقوق بحق شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی محفوظ ہیں)

❑ سال اشاعت............ ۲۰۲۳ء

❑ شمارہ ۶۹

❑ تعداد .... ۴۰۸ (چار سو آٹھ)

❑ کمپیوٹر کمپوزنگ............ ڈاکٹر محمد یونس ٹھوکر

❑ مطبع .... مہک پرنٹرس، نایدکدل سرینگر

❑ قیمت .... 300/= روپے

☆

ملنے کا پتہ

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی

حضرت بل سرینگر کشمیر۔۱۹۰۰۰۶

فیکس: 01942426513

☆

B A Z Y A F T

(ISSN 0975-654X)

A Peer Reviewed Refereed, Literary and Research Journal

Department of Urdu

University of Kashmir, Srinagar-06

Fax: 01942426513 email:bazyafteditor@gmail.com

Website: http//urdu.uok.edu.in

Price: Rs.300/=

مضامین میں پیش کی گئیں آراء سے ادارے کا جزوی یا کلی طور پر متفق ہونا ضروری نہیں ہے

بازیافت

تحقیقی وتنقیدی مجلّہ

مجلس ادارت

☆ پروفیسر عارفہ بشریٰ

☆ ڈاکٹر کوثر رسول

☆ ڈاکٹر مشتاق حیدر

سرپرست اعلیٰ

پروفیسر نیلوفر خان

(وائس چانسلر جامعہ کشمیر)

مدیر

پروفیسر عارفہ بشریٰ

(صدر شعبہ)

شمارہ: ۶۹ (۲۰۲۳)

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل

سرینگر کشمیر

مجلس مشاورت و ادارت

☆ پروفیسر یوسف عامر (الازہر یونیورسٹی، قاہرہ، مصر)

☆ پروفیسر فاروق احمد مسعودی (کشمیر یونیورسٹی)

☆ پروفیسر قاضی افضال حسین (علی گڑھ)

☆ پروفیسر محمد زماں آزردہ (سرینگر)

☆ ڈاکٹر نثار احمد میر (کشمیر یونیورسٹی)

☆ پروفیسر قدوس جاوید (جموں)

☆ پروفیسر نذیر احمد ملک (سرینگر)

☆ پروفیسر قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی (دلی)

☆ پروفیسر صغیر افراہیم (علی گڑھ)

☆ پروفیسر ارتضٰی کریم (دلی یونیورسٹی)

☆ پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین (جے این یو)

☆ پروفیسر شہاب عنایت ملک (جموں)

☆ پروفیسر محمد کاظم (دلی یونیورسٹی)

☆ پروفیسر عتیق دہلی (دہلی یونیورسٹی)

☆ پروفیسر انور پاشا (دہلی یونیورسٹی)

☆ پروفیسر کوثر مظہری (دہلی)

☆ پروفیسر مشتاق صدف (تاجکستان)

☆ پروفیسر شافع قدوائی (علی گڑھ)

☆ جناب طفیل احمد (امان)

☆ جناب عاطر عثمانی (ملیشیا)
☆ پروفیسر علی احمد فاطمی (علی گڑھ)
☆ پروفیسر ارتضی کریم (دہلی)
☆ پروفیسر خواجہ اکرام الدین (دہلی)
☆ ڈاکٹر الطاف انجم (کشمیر یونیورسٹی)
☆ ڈاکٹر عرفان عالم (سینٹرل یونیورسٹی)
☆ پروفیسر شفیقہ پروین (کشمیر)
☆ پروفیسر ریاض احمد (جموں یونیورسٹی)
☆ پروفیسر ابوبکر رضوی (پٹنہ)
☆ جناب جاوید دانش (کینڈا)
☆ پروفیسر قاضی جمال حسین (علی گڑھ)
☆ جناب نصر ملک (ڈینمارک)

⌘⌘⌘

فہرست

نمبر شمار	عنوان	مقالہ نگار	
⌘	اداریہ		08
⌘	ناول اللہ میاں کا کارخانہ: ایک منفرد ناول	پروفیسر عارفہ بشریٰ	11
⌘	غزل کی شعریات	پروفیسر قدوس جاوید	15
⌘	علامہ اقبال پر فراق کا مضمون	پروفیسر علی احمد فاطمی	68
⌘	برج نارائن چکبست کی شاعری میں منظر کشی	پروفیسر اسد اللہ وانی	85
⌘	مغربی جنوبی ہند میں اردو زبان و ادب	پروفیسر صغیر افراہیم	100
⌘	نیا رجحان: جدید ترقی پسندی	پروفیسر اسلم جمشید پوری	116

⌘	اساطیر اور اردو داستان	پروفیسر محمد ریاض احمد	144
⌘	شاعری کی موسیقیت	ڈاکٹر شفق سوپوری	156
⌘	زبان اور ثقافت	ڈاکٹر مشتاق صدف	165
⌘	حامدی کاشمیری اور رہگزر در رہگزر	ڈاکٹر فرحت شمیم	179
⌘	اردو ادب میں تانیثیت	ڈاکٹر کوثر رسول	187
⌘	جنگ نامہ حضرت علی	ڈاکٹر مشتاق حیدر	201
⌘	تانیثی تنقید: نصف آبادی کے ادبی مطالبات	ڈاکٹر نصرت جبین	221
⌘	دامان اردو میں ہندوستانی گھر آنگن	ڈاکٹر راشد عزیز	232
⌘	خواجہ غلام السیّدین اور کشمیر	ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری	240
⌘	پروفیسر خالد جاوید کا تخلیقی امتیاز......	ڈاکٹر ریاض توحیدی	256
⌘	غالب عندلیب گلشن ناآفریدہ	ڈاکٹر ریاض احمد کمار	261
⌘	اردو شاعری اور اشتراکیت	ڈاکٹر محمد ذاکر	268
⌘	کُتب سیرت پر ادبی تحقیق کے امکانات	ڈاکٹر محمد یونس ٹھوکر	283
⌘	افسانہ ''خوشبو'' کا تنقیدی جائزہ	ڈاکٹر اویس احمد بٹ	290
⌘	جدید غزل گو شاعر شجاع خاور	ڈاکٹر روحی سلطان	302
⌘	مفتی فیض الوحید بحیثیت اردو سیرت نگار	ڈاکٹر راکیش کمار	309
⌘	خالدہ حسین: جدید اردو افسانے کی......	ڈاکٹر عبدالرشید میر	321
⌘	تقابلی ادبی مطالعات	ڈاکٹر رغبت شمیم ملک	338
⌘	**تبصرے**		354
⌘	**رپورٹ**		362

○○○

اداریه

زندگی کی طرح ادب کی دنیا بھی ایک بحر بیکراں کی حیثیت رکھتی ہے۔افلاطون کا قول ہے کہ یہ دنیا نقل کی نقل ہے، اس سے اتفاق کریں یا نہ کریں لیکن اتنی بات تو ہر شخص مانتا ہے کہ ادب ، تضادات اور تنازعات میں الجھی حقیقی و خارجی دنیا کے بالمقابل ، ایک ایسی طمانیت بھری جمالیاتی دنیا کی تشکیل کی کوشش کرتا ہے جو عالم انسانیت کے تحفظ اور بقا کا ضامن ہو۔تغیر وتبدل حیات وکائنات کی ابدی حقیقت ہے لہذا ہر دور میں سامنے آنے والی علمیات (EPISTEME) کے زیر اثر زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح ادب میں بھی شاعری اور نثر کے حوالے سے بیانیہ (Narratives) ڈسکورس (Discourse) اور نظریات (Ideologies) کے ساتھ ساتھ شعر و ادب کی زبان تخلیقی رویوں (AttitudesCreative) اور اظہار و بیان کے انداز میں بھی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ یہاں طلبا اور ریسرچ اسکالرس اور عام قارئین کو یاد دلانا ضروری ہے کہ ادب کے دونوں شعبے شاعری اور نثر زبان کے ہی کرشمے ہیں۔’شاعری‘ آرٹ کی سب سے عظیم قوت کا نام ہے۔شاعری نامعلوم کو معلوم ، غائب کو حاضر اور وہم کو حقیقت بنا کر پیش کرنے کا معجزہ کر

سکتی ہے۔شاعری کے برعکس نثر عقل واستدلال اورفکر ودانش کے منظّم ومربوط اظہار وبیان سے کام لے کر ماحول معاشرہ کوتخلیقی اورتعمیری نقطہ نظر کی ترغیب دیتی ہے۔لیکن شاعری اور نثر زمانہ قدیم سے اپنے یہ سارے فرائض زبان (الفاظ) کے تہذیبی تخلیقی برتاؤ کے وسیلے سے انجام دیتی رہی ہے۔عالم انسانیت کے تہذیبی وتمدنی ارتقا کے نتیجے میں یونان، مصر، چین اور قدیم امریکہ میں انسانی آوازوں کوالفاظ کے سانچوں میں ڈھالا گیا اور 'تحریر' کی ایجاد کر کے شعر وادب کی تخلیق کی بھی شروعات کی گئی۔لیکن عالم انسانیت، تمدنی ارتقا کی بلندی پر پہنچ کر مختلف اسباب کی بنا پر جب دنیا الگ الگ دائروں اورخانوں میں بٹ گئی اور ''لوگوسنیٹرک پیراڈائم کی برتری'' قائم ہوئی تو سماج، سیاست اور معیشت کی طرح شاعری اورنثر بھی مختلف نظریات اوراصناف میں بٹتی چلی گئی یہاں تک کہ مغرب میں صنعتی انقلاب اورنشاۃ الثانیہ(RENAISSANCE) کے بعد اور برصغیر ہندو پاک میں ۱۸۵۷ء کے بعدایجادواختراع اورجدیدکاری کے نام پرشعروادب کوLanguage Game کے طور پر برتنے کی روایت بھی قائم ہوئی۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ اردو میں ۱۸۵۷ء کے بعد سرسیدتحریک سے لے کرترقی پسندتحریک، جدیدیت اور مابعد جدیدیت سے اردوادب کی کمیت میں تو اضافہ ہوالیکن کیفیت میں بتدریج زوال ہی آیا۔لیکن پھربھی اردو چونکہ ایک بڑی، زندہ اورمتحرک زبان ہےاس لئے اردو میں تخلیقی، تحقیقی اورتنقیدی سرگرمیاں بہرحال جاری ہیں۔

''بازیافت'' چونکہ شعبہ اردوکاایک علمی وادبی تحقیقی وتنقیدی مجلّہ ہے،اس لئے روایت کے مطابق بازیافت کے اس شمارے میں بھی ایسے تحقیقی اورتنقیدی مضامین شامل اشاعت ہیں جن سے اردوزبان اورشعروادب سے متعلق سابقہ کلاسیکی روایات ورسومیات اورجدید و ما بعد جدید تھیوریز ، آئیڈیا لوجیز اور بیانیہ (Theories, & Narratives Ideologies) کے حوالے سے مضامین شائع کئے جا رہے ہیں۔مثلاً شیخ العالمؒ، علامہ اقبال، برج نرائن چکبست، حامدی کاشمیری، خواجہ غلام السیدین، خالد جاوید، شجاع خاوراور خالدحسین جیسی شخصیات اورغزل، افسانہ، ناول، سیرت نگاری، تفسیر، جنگ نامہ وغیرہ اصناف کے حوالے سے شامل مضامین نہایت معلوماتی ہیں۔عالمی سطح کے جن نظریات اور

تحریکات نے اردو ادب پر گہرے اثرات مرتب کئے ہیں ان میں اشتراکیت اور تانیثیت (FEMINISM) کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔لیکن اس کے ساتھ ہی اردو ادب میں گھر آنگن کے مقامی مسائل اور معاملات پر بھی جو کچھ لکھا گیا ہے ان کے جائزے سے اردو شعر و ادب کی دیسی اور زمینی جڑوں کا بھی پتہ چلتا ہے۔اس کا اندازہ ان سارے موضوعات پر شامل اشاعت مضامین سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔

آخر پر اپنی محبوب وائس چانسلر محترمہ پروفیسر نیلوفر خان ،رجسٹرار جناب ڈاکٹر نصیر اقبال، ڈین اکیڈمک افیئرس جناب پروفیسر فاروق مسعودی اور مجلسِ مشاورت کی ہدایت اور خواہش پر یونیورسٹی اور کالج کے اساتذہ اور اسکالرس سے درخواست کرتی ہوں کہ وہ تعلیم و تدریس کا معیار بلند کرنے کے عمل میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیں۔اور اپنے علمی،ادبی، تحقیقی اور تنقیدی مضامین 'بازیافت' میں اشاعت کے لئے بھیجیں۔ہم شکر گزار ہوں گے۔

مدیرِ اعلیٰ

عارفہ بشریٰ

اللہ میاں کا کارخانہ: ایک منفرد ناول

پروفیسر عارفہ بشریٰ

تلخیص: گذشتہ کئی دہائیوں میں جہاں ناول کی موت کا اعلان کیا گیا وہیں اس کے علی الرغم اس صدی میں کچھ شاہکار ناول بھی منصۂ شہود پر آ کر داد و تحسین حاصل کر چکے ہیں۔فلش بیک، شعور کی رو، تجریدیت جیسی دقیق تکنیکوں سے گریز کر کے بیانیہ کا احیاء کیا گیا۔ بیانیہ کی تکنیک میں لکھے گئے ناول ''اللہ میاں کا کارخانہ'' اپنے منفرد اسلوب اور موضوع کی بنیاد پر ناقدین کے یہاں کافی زیر بحث رہا۔ یہ ناول مسلم ثقافتی منظرنامے کی آڑ میں اللہ تعالیٰ کے اس وسیع کارخانے پر محاکمہ پیش کرتا ہے۔ایک نچلے طبقے کے مسلم گھرانے کے ٹھوس حقائق اور زندگی کے کھردرے مسائل کو ناول نگار نے بڑی مہارت سے کلکِ قلم کیا ہے۔

کلیدی الفاظ: بیانیہ، تعمیر و تخریب، بحران، تعصّبات، فکشن صدی، طبقہ اشرافیہ، مسلم ثقافت

اکیسویں صدی کو فکشن کی صدی کہا جاتا ہے۔اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ۱۹۴۷ء سے لے کر بیسویں صدی کے آخر تک ملک و قوم کو کم و بیش زندگی کے تمام شعبوں میں جن محرومیوں اور نارسائیوں کا سامنا کرنا پڑا اس کے تخلیقی ردِعمل کا اظہار و بیان شاعری کے مقابلے میں فکشن یعنی افسانہ اور ناول میں ہی ممکن تھا۔ کیونکہ فکشن، خاص طور پر ناول ہی وہ صنف ہے جس میں عصری عوامی زندگی اور زمانہ کے توقعات اور تعصّبات، خواب اور سراب کا براہِ راست، حقیقی اور تعمیری ترجمانی ممکن ہے۔اس کا اندازہ اکیسویں صدی کے

نمائندہ ناولوں سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔لیکن اکیسویں صدی کے ناول کے بنیادی امتیازات کی شناخت کے لئے ناول کے غالب محرکات(DOMINAN MOTIVATIONS) کوبھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔

دراصل ۱۹۴۷ء میں دوقومی نظریہ کے سبب آزادی کی دُلہن 'کھول دو' کی سکینہ کی طرح آبرو باختہ ہوکر لہولہان حالت میں آئی تھی۔لیکن آزاد،سیکولر اور جمہوری ہندوستان میں برسر اقتدار طبقہ ایک نئے،خوشحال اور پُر امن ہندوستان کی تعمیر کے لئے ٹھوس اور نتیجہ خیز حکمتِ عملی ترتیب دینے میں ناکام ہی رہے۔آزادی کے بعد بھی ہندوستان وہ ہندوستان نہیں بن سکا جس کا خواب اس ملک کے ہندوؤں،مسلمانوں اور سکھوں نے دیکھا تھا.اسی لئے فیض احمد فیض کو کہنا پڑا تھا کہ

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر
یہ وہ سحر تو نہیں جس کی آرزو تھی ہمیں

حکومت نے جو منصوبے بنائے ان میں روشن خیالی اور عومی فلاح کی باتیں تو بہت کی گئیں لیکن عملی طور پر فائدوں اور سہولتوں کا سارا بہاؤ دولت مند طبقہ(Elite Class) کی طرف ہی رہا۔اس کا فطری نتیجہ یہ ہوا کہ ملک میں سماجی،سیاسی،معاشی اور اخلاقی نظام کی گرتی دیواروں نے پورے ملک میں ایک بحران پیدا کر دیا۔اس بحران کے خلاف ادب میں خاص طور پر جن ناولوں میں جو دانشورانہ آوازیں بلند کی گئیں،محسن خان کا ناول ''اللہ میاں کا کارخانہ'' ان میں سے ایک ہے۔یہ دنیا بلکہ یہ پوری کائنات ہی قُدرت کا کارخانہ ہے اور قدرت یا رب العالمین ہی ہے جو اس کارخانہ قدرت کا سارا نظام چلا رہا ہے۔اسی لئے 'اللہ میاں کا کارخانہ' کے مصنف محسن خان نے ناول کے آغاز میں ہی یہ جملہ لکھا ہے کہ

'تُم چاہے جتنی کوششیں کرلو ہوگا وہی جو اللہ میاں چاہیں گے''۔

ظاہر ہے کہ یہ ایک ایمانی و ایقانی بیانیہ(NARRATIVE) ہے جس کی صداقت سے کوئی انکار نہیں کرسکتا۔اور اسی کے حوالے سے اس 'شکوہ' کو ناول کے مرکز میں رکھا گیا ہے کہ آج کی تاریخ میں ''اللہ میاں کے کاخانے میں اتنا انتشار اور بحران کیوں؟ اس کے لئے ذمہ دار کون ہے؟ اولاد آدم؟ جس نے ابتدائے آفرینش سے اللہ کے

احکامات کی نافرمانی کی؟ یا پھر خود اللہ میاں، جس نے 'خیر' کے ساتھ 'شر' بھی بنایا۔ اور تعمیر میں تخریب بھی مضمر رکھی۔ ناول کا مرکزی کردار جبران ایک نابالغ بچہ ہے، جس کی نفسیات اور عقیدے کی تشکیل اس کے والدین کی تربیت سے ایک مخصوص انداز میں ہوئی ہے۔ جبران نئی نسل کا استعارہ ہے یہ وہ نسل ہے جسے آگے جا کر ملک و قوم کی ذمہ داریاں سنبھالنی ہے۔ لیکن جبران یعنی یہ نئی نسل اس بات پر حیران و پریشان ہے کہ اللہ میاں کے کارخانے میں اتنے تضادات کیوں ہیں؟ جبران اللہ میاں سے سوال بھی کرتا ہے کہ،

اگر اللہ نے مُرغی بنائی تھی تو پھر بلی کیوں بنائی جو اس مرغی کی کمزوری سے فائدہ اٹھا کر اسے ستاتی ہے اور اسے ہلاک کرتی ہے۔ جبران کو اپنی مرغی سے جس کا نام اس نے کلو رکھا تھا بہت لگاؤ تھا لیکن ایک دن ایک بلی کلو مرغی کو ہلاک کر دیتی ہے۔ جبران کو بہت دکھ ہوتا ہے اور روتے روتے سو جاتا ہے۔ جبران خواب میں اللہ میاں کو دیکھتا ہے اور بلی کے ہاتھوں اپنی مرغی کے ہلاک کئے جانے کے حوالے سے اپنے درد و غم کا اظہار کرتا ہے۔ اللہ میاں جبران سے کہتے ہیں غم نہ کرو میں تمہاری مرغی کو پھر سے زندہ کر دیتا ہوں۔ اتنا کہہ کر اللہ میاں اپنی جیبوں سے کالے کالے پر نکال کر ہوا میں اچھالتے ہیں اور دیکھتے دیکھتے جبران کی مرغی کلو جیتی جاگتی اس کے سامنے آ کھڑی ہوتی ہے''۔ ناول کے اس حصے میں جبران کا، اللہ خواب میں اللہ میاں کو دیکھنے اور باتیں کرنے کا واقعہ ناول نگار محسن خان کا ایک تصوراتی افسانوی بیان ہے جسے انہوں نے ناول کے کمسن کردار جبران کی معصومیت کو ذہن میں رکھتے ہوئے پیش کیا ہے۔ لیکن یہ واقعہ قاری کا دھیان حضرت ابراہیم علیہ السلام کے اس واقعے کی طرف لے جاتا ہے جس میں اللہ تبارک و تعالیٰ نے حضرت براہیم کے اس ایمان کو مزید پختہ کرنے کے لئے کہ قضا و قدر۔ موت اور حیات پر صرف اور اللہ کو ہی قدرت حاصل ہے، ایک ٹکڑوں میں بٹے مردہ پرندے کو دوبارہ زندہ کر دیا تھا۔ محسن خان کے ناول 'اللہ میاں کا کارخانہ میں ایک کتے کا کردار بھی ہے جو اسلامی اساطیر میں درج 'اصحاب کہف کے کُتے ''قطمیر'' کا ہم نام ہے۔ جبران کے چچا کا یہ کتا 'قطمیر بھی جب اپنے مالک کی موت کے بعد مر جاتا ہے تو جبران کو اس پر بھی نہایت غم ہوتا ہے۔ اس ناول میں محسن خان نے ایک 'بکری' ' کا کردار بھی لایا ہے جبران کو اپنی اس بکری سے بھی بہت

لگاؤ تھا۔ دراصل بکری سے جبران کا یہ لگاؤ اسلامی تاریخ کے اس نقطے کی یاد دلاتا ہے کہ انبیاء کرام نے بھی اپنے اپنے وقت میں بکریاں چرائی ہیں۔ خود رسول اللہ ﷺ بھی جب تک 'مائی حلیمہ کے پاس رہے، بکریاں چراتے تھے۔ غالباً اللہ میاں کا کارخانہ کا مقصد بھی یہی ہے کہ مختلف حوالوں سے قارئین، خصوصا جبران کی عمر کے نئی نسل کے بچوں میں از سر نو قرآن و حدیث، یعنی اسلامی تعلیمات، تاریخ اور روایات و اقدار کی اہمیت کا احساس پیدا کیا جائے کیونکہ ''اللہ میاں کے کارخانے میں آج جو انتشار اور بحران ہے اس کی ایک بڑی وجہ قران و حدیث کے احکامات اور فرمودات سے کنارہ کشی بھی ہے۔ علامہ اقبال نے ماضی اور حال کے مسلمانوں کا تقابل کرتے ہوئے غلط نہیں کہا تھا کہ

وہ زمانے میں معزز تھے مسلماں ہو کر
اور ہم خوار ہوئے تاریکِ قرآں ہو کر

بہر حال محسن خان کا ناول اللہ میاں کا کارخانہ اکیسویں صدی کا ایک اہم ناول ہے اور اس ناول کو 'برف آشنا پرندے (ترنم ریاض)' 'اماوس میں خواب' (حسین الحق)' 'لے سانس بھی آہستہ (مشرف عالم ذوقی)، آسماں تیرا ہے یا میرا' (عبدالصمد) 'تلک الایام (نور الحسنین)، کینچلی (غضنفر)' 'انا کو آنے دو' (احمد صغیر)، نعمت خانہ (خالد جاوید) اور اس نے کہا تھا (اشعر نجمی) جیسے اکیسویں صدی کے شاہکار ناولوں کی فہرست میں رکھا جا سکتا ہے۔

OOO

غزل: صنفی تشخص اور شعریات

قدوس جاوید

'غزل: صرف ایک صنفِ شاعری نہیں، ذات، زندگی اور زمانہ کو درپیش مختلف و متضاد چلنجوں سینبر د آزما ہونے والی ایک ''خالص مشرقی تخلیقی قوت'' کا بھی نام ہے۔غزل کے ہر شعر میں مضمون ومعنی آفرینی کی ایک نئی فضا قائم کرنے کی اہلیت صرف غزل ہی رکھتی ہے۔

تلخیص: غزل اردو شاعری کی سب سے مقبول صنف ہے۔جس کا بنیادی وصف اس کا تغزل ہے۔غزل میں زبان کے استعاراتی اور علامتی برتاؤ سے ہی تغزل پیدا ہوتا ہے۔جس کی بنیاد پر غزل ایک مخصوص لب و لہجے کی صنف قرار پائی ہے۔اور اسی منفرد لب و لہجے کی وجہ سے ہی غزل کا صنفی انفراد اور تشخص برقرار ہے۔غزل کی شعریات لطیف، موزوں، موثر اور تہہ دار معنی و مفہوم کی حامل لفظیات کے فن کارانہ استعمال سے تشکیل پاتی ہے۔مختلف ادوار میں غزل میں ہیئتی اور اسلوبیاتی سطح پر کئی کامیاب تجربات ہوئے؛ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ غزل کی شعریات میں بھی نمایاں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ضرورت اس بات کی ہے کہ آج کے غزل گو شعرا کے آزاد تخلیقی رویوں اور فکری اکتسابات کے پیش نظر غزل کی شعریات کی تشکیل جدید پر غور و فکر کیا جائے۔

کلیدی الفاظ: غزل، تغزل، شعریات، تشکیل جدید، روایتی غزل، جدید غزل، آزاد تخلیقی وفکری رویے، نئی شعریات

غزل میں 'تجربہ' یا 'مضمون' کچھ بھی کیسا بھی ہوسکتا ہے۔لیکن یہ بات طئے ہے کہ جو

چیز غزل کو شاعری کی دوسری اصناف سے الگ کرتی رہی ہے، وہ اسکا منفرد صنفی تشخص ہے جسے ''تغزل'' کا نام دیا جاتا رہا ہے۔ عام تصور یہ ہے کہ ''تغزل'' کا مرکزی نقطہ 'عورت' (معشوق، محبوب کی ذات ہے)'، جس کی پیش کش مخصوص ''لفظیاتی نظام اور منفرد اسلوب، انداز بیاں سے کی جاتی ہے۔لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی کہا گیا ہے کہ غزل کے اشعار کے مضامین کچھ بھی ہوں، اسلوب ایک خاص (دلکش اور حسین) نوعیت کا ہونا لازمی ہے۔ ایسے اسلوب کے سبب غزل کے شعر یا اشعار میں جو ایک مخصوص شعری اور وجدانی کیفیت پیہدا ہوتی ہے اسی کو غزل کا صنفی تشخص یا ''تغزل'' کہا جاتا ہے۔تغزل کو غزل کا 'ملبوس' بھی کہا گیا ہے اور غزل کی روح بھی۔غزل کی منفرد صنفی اور ہیئتی شناخت کے سلسلے میں یہ بات اہم ہے کہ غزل کسی بھی دور میں کسی بھی رجحان یا تحریک کے تحت کیوں نہ کہی یا لکھی جائے اس میں 'تغزل' کا ہونا ضروری ہے۔اور تغزل سے مراد غزل کے شعر یا اشعار کی وہ مخصوص لطافت و نزاکت، رمزیت اور ایمائیت ہے جو زبان کے استعاراتی اور علامتی برتاؤ سے پیدا ہوتی ہے۔گیان چند جین کے مطابق ''' تغزل' کو غزل کا روایتی مزاج کہا جا سکتا ہے۔ یہ مزاج روایتی غزل کی معنوی اور لفظیاتی فضا سے مل کر بنا ہے۔معنوی فضا سے مراد وہ مخصوص مضامین ہیں جو صنفِ غزل کے رسمی اور اصطلاحی مفہوم (عورت سے یا عورت کی گُفتگو) سے وابستہ ہیں۔اور جن کا تعلق زیادہ تر حُسن و عشق، رِندی و سرمستی اور سوز و غم سے ہوتا ہے۔ 'لفظیاتی فضا' سے مراد غزل کی وہ مخصوص زبان (اسلوب) ہے جسے عام ادبی بلکہ..شعری زبان سے کشید کر کے تیار کیا جاتا ہے۔ اور کشید کے اس عمل میں، بہت سے الفاظ 'غزل کی زبان' سے خارج ہو جاتے۔ان معنوی اور لفظی حد بندیوں کے ساتھ غزل کا ایک روایتی لہجہ ہوتا ہے، جو 'حُزنیہ' بھی ہوسکتا ہے اور 'نشاطیہ' بھی۔لیکن ہر حال میں اسے دھیما اور نرم ہونا چاہئے۔پُر شکوہ، بلند آہنگ، تیز یا کرخت لہجہ 'تغزل' کو سازگار نہیں۔یعنی غزل کے مخصوص مضامین، غزل کی مخصوص زبان (اسلوب) اور غزل کے اس مخصوص لب ولہجہ سے ہی غزل کے صنفی انفراد اور تشخص کی تشکیل ہوتی ہے۔اساتذہ کے سامنے کے چند اشعار سے غزل کے مزاج کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے،

سُرمہ لگا کے یار نے ترچھی نگاہ کی

موت آئی پھر کسی نہ کسی بے گناہ کی

آتش

میر ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے
نازکی اس کے لب کی کیا کہئے
پنکھڑی اِک گُلاب کی سی ہے

میر تقی میر

اہلِ فنا کو نام سے ہستی کے ننگ ہے
لوحِ مزار بھی مری چھاتی پہ سنگ ہے .

درد

سر پھوڑنا وہ غالبِ شوریدہ حال کا
یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر
مت پوچھ کہ کیا حال ہے میرا ترے آگے
تو دیکھ کہ کیا رنگ ہے تیرا مرے آگے .

غالب

آسان لفظوں میں مزید وضاحت اس طرح کی جاسکتی ہے کہ ''غزل کا صنفی تشخص ایک 'کیفیت' سے عبارت' ہے جو غزل میں دو چیزوں کی آمیزش سے پیدا ہوتی ہے۔ اول معنیات (شعر کا مضمون، معنی، فکر اور خیال)۔ دوئم ''لفظیات'' (مخصوص و مروجہ الفاظ و تراکیب، تشبیہات و استعارات، و علامات۔ عاشق، معشوق، رقیب، 'زُلف و رُخسار چشم و ابرو، گُل و بُلبُل، وصل، فراق، جام و سبو، مئے کدہ، کافر و مومن، قطرہ اور دریا، شمشیر و سناں، سنگ و خِشت، رِند، شبنم، آتش، صحرا، نخلستان، شراب، ساقی، زاہد، ناصح، شیخ و برہمن، لیلی و محمل، واعظ، طور، باغِ جناں کعبہ، بُت خانہ، جیسے الفاظ۔ اس کے ساتھ ہی تغزل کے ان دونوں عناصر کو نرم و نازل اور لطیف لب و لہجہ یعنی اسلوب میں برتنا بھی ضروری ہے۔ لیکن ہر چند کہ ہر نئے عہد میں سماجی و سیاسی اور معاشی و ثقافتی تغیرات کے سبب انفرادی اور

اجتماعی تجربات ومشاہدات اورموضوعات بھی بدلتے رہتے ہیں اورزبان بھی بدلتی رہتی ہے لیکن غزل میں مخصوص 'غزلیہ پیدا کرنے کے لئے انہیں الفاظ کو نئے معنی ومفہوم میں برتا جاتا ہے۔اس کی عمدہ مثالیں اقبال فیض اورکئی دیگر شعرا کے یہاں ملتی ہیں۔اس اعتبار سے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ 'غزل میں مضمون اور اسلوب کو ایک 'اکائی' کے طور پر پیش کرنا ہی' 'تغزل' ہے۔اور اسے ہی غزل کا بنیادی وصف تصور کیا جاتا ہے لیکن یہ ایک بحث طلب مسئلہ رہا ہے کہ غزل میں بیت الغزل ،مضمون اور معنی آفرینی سے پیدا ہوتا ہے یا اسلوب،طرز بیان سے۔اکثر وبیشتر ناقدین 'تغزل کو اسلوب کا ثمرہ مانتے ہیں اور اس کی دلیل یہ پیش کی گئی ہے کہ 'تغزل اصلاً 'کیفیت' سے عبارت ہے اور شعر میں کیفیت اور معنی آفرینی،اصلاً اسلوب یعنی انداز بیاں سے ہی پیدا ہوتی ہے۔

ہیں اور بھی دنیا میں سُخور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور ۔

لیکن غالب،تفتہ کے نام ایک خط میں یہ بھی لکھتے ہیں''بھائی؛شاعری معنی آفرینی ہے،قافیہ پیمائی نہیں ہے''۔اور بقول شمس الرحمٰن فاروقی،

> ''معنی آفرینی سے مراد وہ طرز بیان ہ ے جس میں ایک ہی بیان
> میں کئی طرح کے معنی ظاہر یا پوشیدہ ہوں..معنی آفرینیاور مضمون ہی
> ہماری شعریات کی بنیاد ہیں۔''

''شعرشورانگیز۔جلداول۔ص۴۳۔

غزل/شعر کی علویت کا انحصار معنی آفرینی پر ہوتا ہے اور معنی آفرینی ،منفرد مضمون اور الفاظ کے غیر معمولی ایمائی واجمالی لسانی برتاؤ سے پیدا ہوتی ہے۔ سعدی شیرازی نے بھی غزل کے بارے میں لکھا ہے،

> ''صنف غزل''الفاظِ شکر بار'' کی ایک ایسی انوکھی جمالیاتی ترتیب
> کا نام ہے کہ ایک بار شعر کے سانچے میں ڈھل جانے کے بعد خود

> غزل گو شاعر بھی ان الفاظ کو بدلنے کا مجاز نہیں رہتا۔ کیونکہ جو خیال یا تجربہ غزل کے کسی قفس شعر میں، تخلیقی لمحے کے دوران منتقل ہو گیا، وہ کوہ قاف کے شہباز کی طرح مرنا قبول کرے گا لیکن شکاری کے، اس قفس کے قریب آ کر کسی دوسرے پنجرے میں منتقل کیئے جانے کی کاروائی کو گوارا نہ کرے گا‘‘۔ ’’

(اردو شعریات۔ مرتبہ۔ آل احمد سرور۔ ص۔ ۲۳۰۔ اقبال انسٹی چیوٹ. سرینگر کشمیر ۔۱۹۸۷ء۔)

گویا غزل میں تغزل یا غزلیت، الفاظ شکر بار، یعنی شیریں، لطیف، موزوں، موثر اور تہہ دار معنی و مفہوم کے حامل الفاظ کی ماہرانہ ترتیب سے پیدا ہوتی ہے۔ ایک دوسرے پہلو سے بھی غزل/تغزل پر غور کیا جا سکتا ہے۔ ’’تاریخی اعتبار سے ’’غزل‘‘ کی اصطلاح فارسی میں پہلی صدی ہجری میں عربوں کے ایران پر حملے کے بعد رائج ہوئی اس کی وجہ یہ رہی کہ سرسبز و شاداب رومان پرور گُل و بُلبُل کی سرزمین ایران میں عربوں کی آمد سے صدیوں پہلے ’’ساسانی دور‘‘ سے ہی عشق و عاشقی اور پیار محبت کے ترانے گائے جاتے تھے جنھیں ’’سرود‘‘ کے نام سے جانا جاتا تھا۔ مانی ‘اور باربدؔ کے عشقیہ ترانوں (سرود) کا ذکر فارسی تذکروں میں ملتا ہے لیکن اب اس کے نمونے نایاب ہیں۔ فارسی میں غزل کی باضابطہ ابتدا عربوں کے تسلط کے تقریباً دو سو سال بعد رودکیؔ کے ہاتھوں ہوئی اس کے بعد شاہانِ سلجوق کے زمانے تک ایران میں غزل کی ہی حکمرانی رہی اور سیکڑوں غزل گو شعرا سامنے آئے۔ ان میں سنائیؔ، عطارؔ، عنصری رومیؔ، اور اوحدیؔ وغیرہ اہم ہیں لیکن فارسی غزل کو، صنفی اعتبار سے بامِ عروج پر پہنچانے کا کارنامہ شیخ سعدی نے انجام دیا۔ اسی زمانے میں ہندوستان میں امیر خسرو اور حسن دہلوی نے صنفِ غزل کو عروج کی راہ پر گامزن کر دیا تھا۔ یہی وہ زمانہ ہے جب غزل میں ’’عشق حقیقی اور عشق مجازی‘ کے تصورات نمایاں ہوتے ہیں لیکن خصوصیت کے ساتھ غزل کے مرکز میں ’’عورت‘ کو قائم کر کے عورت (معشوق) کے حُسن و عشق۔ وفا یا جفا کے مضامین بیان کرنے کا رواج عام ہوا تو اسے ہی غزل کا بنیادی وصف یا ’تغزل کا نام دیا گیا۔ لیکن پھر سعدیؔ کے بعد ’تاتاریوں‘ کی ایران

میں قتل و غارت گری، خلافتِ عباسیہ کے خاتمہ، اور اسلامی تعلیمات و اقدار سے انحراف کے سبب فارسی غزل کے مزاج (مضمون اور اسلوب میں نمایاں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ ایران میں پھیلے انتشار و بحران اور بے یقینی اور اضطراب نے عام عوام کی طرح شاعروں کو بھی خارجی دنیا کی رنگینیوں، مال و دولت، اور عیش و عشرت سے بے نیاز کر دیا اور ماحول معاشرہ اور شعر و سخن میں صبر شُکر، ریاضت و قناعت، اور زُہد و تقوی، کے رجحان نے فارسی غزل میں تصوف، یاسیت اور عشق حقیقی کے مضامین کے دِل پذیر اسلوب میں بیان کو غزل کے مزاج کا لازمہ بنا دیا۔ اور عرفان و وجدان، روحانیت و حقانیت غزلیہ شاعری کے نا قابلِ تنسیخ عناصر بن گئے۔ رفتہ رفتہ غزل میں 'عشق حقیقی اور 'عشق مجازی' دونوں کے مضامین ساتھ ساتھ بیان ہونے لگے۔ مولانا شبلی نے ''شعر العجم ''میں اس دور کی غزل کے مضامین اور موضوعات کی نشاندہی جن عنوانات کے تحت کی ہے، ان سے غزل کے مضامین کی وسعت اور تنوع کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔'' فارسی میں رودکی، سعدی، سنائی، اور حافظ اور ہندوستان میں، صائبؔ، کلیمؔ، ابوطالبؔ، بیدلؔ، امیر خسرو، غالب، غنی کاشمیری اور اقبال وغیرہ کی غزلوں کی نمایاں خوبی ہی یہی ہے کہ ان میں موضوعاتی تنوع بھی ہے اور اسلوبیاتی انفرادیت بھی جس کے سبب بالآخر قاری پر ایک کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ اور اسی موضوعاتی اور معنیاتی تنوع کو غزل کی صنفی شناخت اور شعریات قرار دیا گیا۔ اس کُلئے کا اطلاق صرف فارسی نہیں، اردو غزل پر بھی ہوتا ہے۔ اختر انصاری نے اپنی کتاب ''غزل کی سرگذشت''میں لکھا ہے،

> ''.....فارسی غزل کا وہ شجر جس کی قلم ہندوستان میں لا کر لگائی گئی ایک بھرپور اور تناور درخت تھا، گویا غزل کی صنف ایران سے ہندوستان پہنچی تو وہ ظاہری اور معنوی دونوں حیثیتوں سے ادب و فن کے بامِ رفیع پر متمکن ہو چکی ہے'' ۔ ص ۱۱۷

لیکن اس ضمن میں یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ ہندوستان پہنچ کر غزل کی صنف شروعات میں ہی ہندی ہندوی رنگ میں گئی۔ چنانچہ اردو غزل، ولی کے سفر دہلی سے قبل تک، ہیئت

کے اعتبار سے تو غزل ہے لیکن مضمون اور اسلوب (زبان) کے لحاظ سے ہندی گیت کا چربہ معلوم ہوتی ہے۔اسی لئے وزیر آغا کے بقول ''دکنی دور کی اردو غزل کو نہ تو 'گیت' کا درجہ دیا جا سکتا ہے کہ اس میں گیت کے قدرتی لوچ ،غنائیت،اور خود روانی کا فقدان ہے ،اور نہ اسے (فارسی) غزل کے مزاج کا ہی علمبردار قرار دیا جا سکتا ہے کہ اس میں فارسی غزل کی روانی اور آوارہ کا رجحان باقی رہا۔'' دوئم یہ کہ دکنی اردو غزل میں کبھی عنوان کبھی مسلسل اشعار اور کبھی نصف یا پورے مصرع میں فارسی اور دوسرے نصف یا پورے مصرعے میں ہندی الفاظ کے استعمال کے سبب دکنی غزل کا شعر نہ تو فارسی غزل کی روایت کا حصہ بن سکا اور نا ہی اس پر ہندی گیت کا اطلاق ممکن ہو سکا بلکہ اکثر حالتوں میں دکنی غزل کی ہیئت 'نظم سے مشابہہ ہوگئی ہے۔حالانکہ غزل،نظم،اور گیت ایک دوسرے سے مختلف اصناف ہیں۔نظم کے بالمقابل غزل ایک 'پردہ نشیں' صنف ہے اس لئے غزل میں اظہار و بیان کے لئے تشبیہہ واستعارہ،اشارہ وکنایہ سے کام لیا جاتا ہے۔اسی لئے غزل میں معنی و مفہوم کے تجزیہ وتحلیل سے زیادہ کیفیت وتاثر کی اہمیت ہوتی ہے۔اسی طرح غزل اور 'گیت' میں بھی فرق ہے۔دکن کی ابتدائی اردو غزل میں،فارسی کی عشقیہ شاعری کی روایت کے مطابق باتیں عورت کی یا عورت سے ہوتی تھیں۔لیکن گیت میں ہندی اور مقامی بولیوں کے زیر اثر،عورت کا مخاطِب 'مرد' (MALE) ہوتا تھا،مثلاً

سکھی کچ بھی سمجھ توں دل میں اپنے
کِتا مِنت کرے عاشق بچارا

عبداللہ قطب شاہ

طاقت نہیں دوری کی ،اب توں بیگی آ مِل رے پیا
تُج بن منجے جینا بہت ہوتا ہے مُشکِل رے پیا.

وجہی

گُل ہور گُلاب میانے نہیں کچھ فرق ازل تے
یوں پیوں سوں مِل رہی ہوں ،اُلفت اسے کہتے ہیں

شاہیؔ

رضا گر مُجھ کو دیتے ہو، کروں گی گھر میں جا دارو
اگر مُج ہووے گی فرصت، صبح پھر آؤں گی چھوڑ و

میراں ہاشمی

فارسی اور اردو غزل کے حوالے سے ایک اہم نکتہ یہ بھی ہے کہ 'اگر غزل میں مخاطب عورت ہے تو پھر غزل میں 'فعلِ مذکر' کے استعمال کی کیا وجہ ہے؟ مثلاً

سبزہِ خط سے ترا کاکُل سرکش نہ دبا؟
میر کیا سادہ ہیں بیمار ہوئے جس کے سبب
اُسی عطار کے لونڈے سے دوا لیتے ہیں

میر تقی میرؔ

اس ضمن میں ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی دلیل یہ ہے کہ:

''چونکہ مشرقی آداب یہ گوارہ نہیں کرتے کہ محبوب کی نسوانیت کو بے پردہ کیا جائے، اس لئے تخاطُب میں ابہام کی کیفیت رکھی گئی ہے۔ ایک سبب یہ بھی بتایا گیا ہے کہ ''اردو غزل نے ہندی شاعری سے اخذ و اکتساب کیا ہے اور وہاں 'فعل مذکر عام طور سے مستعمل ہے۔ اس لئے تخاطب کا یہ انداز اردو غزل میں بھی در آیا'' ۔ایک اور نظریہ ہے کہ، ''ایران میں ہی جب تصوف کے تحت غزل کو 'عشق حقیقی' کے اظہار کا وسیلہ بنایا گیا تو تخاطُب میں فعلِ مذکر کا استعمال عام ہوا۔ اس مقصد کے تحت کہ عورت کے 'جسم' سے 'جنسی وابستگی' کا تصور خالقِ حقیقی سے عشق کے تصورات کو ملوث نہ کر سکے ''(وزیر آغا)۔ بعض حضرات نے یہ مفروضہ قائم کیا ہے کہ ''قدیم ایران میں ایک تو عورت پس منظر میں تھی، دوئم طویل 'فوج کشی کے سبب سپاہیوں کو بہت عرصے تک اپنے گھروں سے دور رہنا پڑتا تھا

،اس لئے’’امرد پرستی‘‘ کا رجحان پیدا ہوا جس کی عکاسی کسی حد تک فارسی کے بعد اردو غزل میں بھی ہوا۔

فارسی میں جب ساتویں صدی ہجری میں شمس الدین محمد بن قیس الراضی نے ’تشبیب‘ اور ’نسیب‘ سے الگ ’غزل‘ کو’حدیث زناں وصفتِ عشق بازی باایشاں‘‘ قرار دیا تو پھر یہ تصور عام ہو گیا کہ ’غزل‘ عورت‘ سے باتیں کرنے کی ایک شاعرانہ صورت ہے۔ قیس الراضی نے یہ مفروضہ فارسی کے اولین غزل گو رودکی اور اس کے معاصرین کی ،فرضی اور روائتی عشق و محبت کے موضوعات پر مشتمل اشعار کی بنیاد پر قایم کیا تھا۔ فارسی میں الراضی سے بہت پہلے ہی غزل میں عورت کو مرکزیت حاصل ہو چکی تھی اور عورت کی یا عورت سے متعلق گفتگو’غزل‘ کے صنفی تشخص اور شعریات کا مرکزی نقطہ قرار دیا جا چکا تھا ۔’معشوق‘ باشندہ دکن کا ہو یا لکھنو ،دِلی کا،اس کے لبوں کی شیرینی و نازکی ،زلف کی درازی اور چشم و ابرو کی قیامت خیزی اور جور و جفا کے بیان کو ہی ’غزل‘ کی بنیادی صنفی خوبی مان لیا گیا تھا۔لیکن ’عشقیہ‘ اور ’حُسنیہ ‘ مضامین کے باوجود روحانی اور مادی مسائل ،’عشقِ حقیقی و مجازی کے حوالے سے دکنی دور کی اردو غزلوں میں عشقیہ اور صوفیانہ دونوں طرح کے مضامین ساتھ ساتھ دیکھنے کو ملتے ہیں ۔سترہویں صدی کے وسط تک کے شعرا میرانجی ، بُرہان الدین جانم ، شیخ داول ،شیخ محمود خوش دہاں اور امین الدین اعلی وغیرہ کی نظموں ،مثنویوں (اور غزلوں) میں صوفیانہ اشعار بھرے پڑے ہیں۔لیکن اسی دور میں ’ہندی گیت اور ہندوانہ سماجی و ثقافتی ماحول کے رواج، رسمیات کے اثرات،مسلم حکمرانوں کی آزادہ روی اور ان کے محلوں اور حرم سراؤں میں غیرمسلم عورتوں کی رسائی اور عمل دخل کے ،حسن شوقی ،قُلی قطب شاہ اور علی عادل شاہ ثانی شاہی وغیرہ کے یہاں اردو غزل میں شعوری طور پر عورتوں سے باتیں کرنے ،ان کے حسن و جمال کی تعریف اور مجازی عشقیہ جذبات کے اظہار کی روایت قائم ہوئی۔ جسے بعد میں غزل کی بنیادی شناخت یعنی ’تغزل‘ کا نام دیا گیا۔ مثلاً ایسے اشعار

تُجھ نین کے انجن کوں ،ہو زاہداں دوانے
کوئی گوڑ ،کوئی بنگالہ ، کوئی سامری کتے ہیں

تُجھ ناز کے بیداد تھے، ویراں ہوا ہے کانورو تُجھ

لب شکر کے قول تے معمور بنگالہ ہوا

حسن شوقی

اوراسی زمین میں شاہی نے غزل کہی ہے۔ایک شعراس طرح ہے

سو ہے سورنگ ڈورے سگل لوچن میں تج تکسیر سے

اس نین کی تاثیر تے سب گوڑ بنگالہ ہوا

شاہی

لیکن اس کے ساتھ ہی غزل اورتغزل کے اس مفہوم کورد کرنے کی کوششیں بھی جاری رہیں مثلاً اسی دور میں شیخ داول (وفات ۱۶۵۷ء) نے غزل کی ہیئت کوصوفیانہ خیالات ،اخلاقیمضامین اورطریقت کے متفرق موضوعات کے بیان کا ذریعہ بنایا۔ داول کے یہاں ایک غزل ''خیالِ ریختہ'' کے عنوان سے ملتی ہے۔اس میں 'ریختہ' کی قدیم روایت کے مطابق (جو سارے شمالی ہندوستان میں امیر خسرو، حسن دہلوی اور افضل پانی پتی کے یہاں ملتی ہے) آدھا مصرع فارسی میں ہےاور آدھا اردو(دکنی، ہندوی) میں۔

ز دستم رفت عنانِ صبر، رھیانا ہوش مُنج میرا

بیائے ماہِ ظلمانم دھڑک دل کوں کہ دیتا نئیں

منم پروانئہ آں شمع کہ دھوں جگ بیچ روشن ہے

بوزم دم بدم با او کہ وہ جلوا کسی ماں نئیں

اس دور کی غزلیہ شاعری میں شیخ داولؔ، شیخ محمود، امین الدین اعلی، میرانجی اور بُرہان الدین جانم وغیرہ کی مذہبی اور صوفیانہ رنگ کی شعری اور نثری تحریروں (ملفوظات واقوال) کے طُفیل حسن شوقی، شاہی (علی عادل شاہ ثانی وغیرہ کی چند ایک ابتدائی غزلوں سے قطع نظر اردوغزل میں صنفِ نازک کے حوالے سے بھی 'تغزل' کا بہر حال ایک سنجیدہ اور معیاری رنگ ملتا ہے۔۔خاص طور پر شیخ داول (۱۷۵۷ء) کے یہاں ''خیال ریختہ'' کے نام سے جوشعری تخلیقات ملتی ہیں وہ غزل کی ہئیت میں ہی ہیں۔خیال' میں بھی غزل کی

طرح مطلع اور مقطع کا اہتمام ملتا ہے۔خیال ریختہ' کو تجرباتی غزل بھی کہا جاسکتا ہے۔ ہر چند کہ اس دور میں غزل کو مجازی عشق کے حوالے سے عورت سے باتیں کرنے اور عشقیہ جذبات کے اظہار کے باب میں، اخلاقی اور تہذیبی قدروں کا لحاظ رکھا گیا، لیکن پھر حسن شوقی اور شاہی وغیرہ نے ہی اردو (دکنی) غزل پر رفتہ رفتہ عورت کو سوار کر دیا۔اور غزل میں عورت سے یا عورت کی گُفتگو کو ہی غزل کی صنفی شناخت قرار دے دیا گیا۔ان کے بعد دکنی شعرا میں، قلی قطب شاہ عبداللہ قطب شاہ، وجہی، غواصی اور نُصرتی سے لے کر ولی (سفر دہلی سے قبل) تک نے 'غزل' کے اسی مفوم کو مستحکم کیا۔اس ضمن میں ایسے چند اشعار پیش نظر رکھے جاسکتے ہیں۔

گُفتم کہ اے پری توں ،ہے فتنۂ زمانہ
گُفتا ہ راست گُفتی اے گھن بھرے سجانا
گُفتم کہ در جہاں یا لیلی ہور آئی ہے توں
.گُفتا کہ من چو مجنوں پائی ہوں تُج دوان

عبداللہ قُطب شاہ

سرلیا شوریدگی بُلبُل کے سار.......رُخ ترا بس خوب اے گُلفام فام

غواصی

چندر بدن کہیا تو کہی، موں سنبھال بول ......سورج مُکھی کہیا تو کہی، یوں نہ گھال گھول

نُصرتی

اردو غزل کے اس دکنی دور کے آخری شاعر ولی کے یہاں بھی مقامی ہندی لب و لہجے میں عورت سے گُفتگو کے کئی رنگ ملتے ہیں۔مثلاً،

تیری طرف انکھیاں کو کہاں تاب کہ دیکھیں
.سورج سوں زیادہ ترے جامے کی بھڑک ہے
مُکھ ترا آفتاب محشر ہے
نور اس کا جہاں میں گھر گھر ہے

جب سوں تُو کھایا ہے پان اے آفتاب
تیرے لب لعلِ بدخشانی ہوئے

لیکن ولؔی جب اردو غزل کو دکن سے دہلی لاتے ہیں (۱۷۰۰ء کے آس پاس) تو اپنے مُرشدِ حضرت سعد اللہ گلشن اور ''سبکِ ہندی'' کے دوست شاعروں کے مشورے پر پہلے تو خود ولی نے اور بعد میں دوسرے اردو شعرا نے بھی نہ صرف فارسی کے مضامین اپنائے بلکہ غزل کے بدن سے ہندی اور مقامی بولیوں کے الفاظ نوچ کر ان کی جگہ فارسی الفاظ (تشبیات واستعارات، تراکیب وتلمیحات کے سلمی ستارے جڑ کر اسلوب میں بھی لطافت ونزاکت کے نئے امکانات پیدا کردئے۔ ولؔی جمال پرست شاعر تھا جس نے (سفر دہلی سے قبل ہی)، فارسی غزل اور ہندوستانی گیت کی روایات کو اپنی غزلوں میں سمیٹ کر تغزل کو ایک نیا رنگ وآہنگ دیدیا تھا۔ اس طرح اردو غزل اٹھارہویں صدی کے اوائل میں ہی از جنوب تا شمال مضمون اور اسلوب بیان دونوں کے اعتبار سے ایک وحدت میں ڈھل گئی، جس کے نتیجے میں' اردو کی ایک نہایت دلکش اور دلفریب صورت سامنے آئی۔ اس کا سہرا میؔر وسوؔدا کے سر ہے۔ میؔر وسوؔدا' کا زمانہ 'اردو غزل کا 'عہدِ زریں' کہلاتا ہے۔ اس دور میں اکثر شاعروں، خصوصاً میؔر کی غزلوں میں مضمون اور اسلوب کی ماہرانہ تخلیقی یکجائی (Creative Unification) کے سبب غزل کے موضوع اور اسلوب اور اظہار و بیان میں وسعت بھی پیدا ہوئی اور گہرائی وگیرائی بھی۔ میر کے سامنے ہی اورنگزیب کے انتقال (۱۷۰۷ء) انگریزوں کے مظالم نادرشاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حملوں روہیلوں کے ہاتھوں شاہ عالم ثانؔی کی توہین اور دہلی کے قتل عام اور دربار، سرکار سے لے کر بازار تک منافقتوں اور سازشوں کی گرم بازاری نے معاشرے میں خوف وہراس، افسردگی، تشکیک ، یاسیت اور اور ناامیدی کی فضا قائم کردی تھی۔ سیاسی وسماجی، اخلاقی وتہذیبی روایات و اقدار کے زوال وانتشار نے اردو غزل (شاعری) پر بھی منفی اور تخریبی اثرات مرتب کئے۔ میر کا شعر مشہور ہے،

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاک پا جن کی
انہیں کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں۔

اور غالب نے علاء الدین علائی کے نام خط میں ایک قطعہ میں دہلی کی تصویر کشی اس طرح کی ہے،

گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے........زَہرہ ہوتا ہے آب انساں کا
چوک جس کو کہیں وہ مقتل ہے.......گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا
شہر دہلی کا ذرہ ذرہ خاک تشنۂ خوں ہے ہر مسلماں کا
کوئی واں سے نہ آ سکے یاں تک.....آدمی واں نہ جا سکے یاں کا

اسی زمانے میں خواجہ دردؔ نے زندگی سے بیزار ہو کر کہا،

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے........ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

زوال و انتشار کے اس دور میں چند ایک یاروں نے غزل میں، سطحی انداز میں بوس و کنار، جسمانی لذت پسندی کے مضامین کے بیان کا رجحان عام کیا، اور ایک حلقہ نے اسے بھی 'تغزل' کے ہی ایک روپ کے بطور قائم کرنے کی کوشش کی لیکن میر تقی میر نے اردو غزل کے اس رجحان کو ''چوما چاٹی اور کنگھی چوٹی'' کی شاعری قرار دے کر اس رجحان کو مسترد کیا۔ سوداؔ اور دردؔ نے بھی اردو غزل کی حُرمت برقرار رکھنے میں اہم کردار ادا کیا۔

گوپی چند نارنگ نے ''اسلوبیات میر'' میں اور شمس الرحمٰن فاروقی نے ''شعر شور انگیز'' میں میر کی غزل کے موضوعات اور اسالیب کی جس شرح و بسط کے ساتھ وضاحت کی ہے اس سے میرؔ کے یہاں تغزل کی مختلف جہتوں کا پتہ چلتا ہے۔ میرؔ کی عظمت سے کس کافر کو انکار ہو گا لیکن نارنگ اور فاروقی دونوں کے یہاں غالب اور اقبال سے میر کے موازنہ کے باب میں کہیں 'مبالغہ' تو کہیں 'مغالطہ' کے سائے بھی رقصاں نظر آتے ہیں۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ اٹھارہویں صدی کے اخیر اور اُنیسویں صدی کے وسط (۱۸۵۷ء) سے جب زندگی اور زمانے کے انداز بدلے تو استاد ذوق، داغ، شاہ نصیر اور آتش و ناسخ کی باہمی چشمک، عوامی مقبولیت کے لئے مسابقت، سطحی موضوعاتی یکسانیت اور صنائع بدائع کی بازیگری، اور لذت پرستی کی روش کے سبب غزل کے نام پر بوالہوسی ، جنسیت اور پھکڑ پن کا فروغ ہوا اور اس مفروضے کو ہی مستند مان لیا گیا کہ 'غزل عورتوں

سے یا عورتوں کی باتیں کرنے کا فن ہے اور غزل میں 'عورت یعنی کسی پری وش کی وفا یا جفا کے ذکر سے ہی غزل میں 'غزلیت' کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ لیکن پھر میر و مومن اور درد و سوؔدا کے بعد غالب اور پھر اقبال نے کنگھی چوٹی اور زلف و رُخسار کے مضامین پر مشتمل غزل کے ''معشوق مرکز'' تصور کی کایا ہی پلٹ کر رکھ دی۔ عورت کی جگہ عام انسان اور انسانیت کو غزل کے مرکز میں رکھ کر، تصوراتی لاف و گزاف کی بجائے انسانی زندگی اور زمانہ کے حقیقی مسائل کے اظہار و بیان کو غزل کا مزاج اور معیار بنا کر 'تغزل' کا معنی و مفہوم ہی بدل دیا۔ واقعہ یہ ہے کہ اردو غزل اور تغزل کا روایتی مزاج بدلنے کی شعوری کوشش حالی نے کی۔ ۱۸۵۷ء کے بعد برطانوی نو آبادیاتی حکمت عملی، سرسید تحریک، اصلاح پسندی، قومی بیداری اور ایک حد تک ''پیروئی مغربی'' کے رجحان کے سبب نئی مغربی اصناف کو گود لینے اور اپنی مروجہ اصناف کو نئے موضوعات، ہیئتوں اور اسالیب سے سجانے سنوارنے کا رجحان عام ہوا تو حالی نے 'غیرتِ قومی' سے سرشار ہوکر، نیک بیبیوں کے چہرہ اور چادر کے تقدس کے پیشِ نظر اردو غزل کے 'اخلاق سوز مزاج کے خلاف شرعی دفعات کے تحت 'مقدمہ' ٹھونک دیا اور کھلے لفظوں میں چیلنج کیا کہ،

ہو چکے حالی غزل خوانی کے دِن.........راگنی بے وقت کی اب گائیں کیا

حالی اردو میں بھی مغربی شعر و ادب کی طرح جدید ترین انقلابی تبدیلیاں چاہتے تھے۔

حالی اب آؤ پیروئی مغربی کریں........بس اقتدائے مصحفی و میؔر کر چکے۔

لیکن حاؔلی کی کوششوں کے باوجود اردو غزل کا مغربی سانچے میں ڈھلنا تو ممکن نہ ہوا لیکن تغزل نے غالب کے یہاں ایک نئے، اجنبی اور غیر مانوس انداز میں نمایاں ہوا۔ غالب کے یہاں بھی چند ایک ایسے اشعار ملتے ہیں جن کا رشتہ (عورت، معشوق' کے تعلق سے) غزل کے مخصوص 'معشوق پسند' مفہوم سے جوڑا جا سکتا ہے۔ مثلاً ایسے اشعار،

میں نے چاہا تھا کہ زندان وفا سے چھوٹوں.........   .وہ ستم گر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا

بغل میں غیر کی آج آپ سوتے ہیں کہیں ورنہ.....   سبب کیا خواب میں آ کر تبسم

ہائے پنہاں کا.

لیکن ظاہر ہے غالب نے اس طرح کے اشعار کہنے کے لئے غزل کو وسیلۂ سُخن نہیں بنایا تھا۔ یہ ایک معمہ ہی ہے کہ غالب اپنی غزل سے کون سا کام لینا چاہتے تھے؟ اور یہ بھی کہ غالب کے یہاں وہ کون سی 'شئے' ہے جو شعر کی قرات یا سماعت کے ساتھ ہی نور کے تڑکے کی طرح نمودار ہوتی ہے اور قاری کے ذوق و ذہن کو منور کرتی چلی جاتی ہے۔ غالب کے شعر میں وہ کونِ سا ' تیرِ نیم کش' ہے جو نشانے پر تو بیٹھتا ہے لیکن جگر کے پار نہیں ہوتا اور بڑے سے بڑے سُخن فہم کے اندر بہر حال ایک 'خلش' باقی رہ جاتی ہے لیکن یہی وہ خلش ہے جو غالب کے زشعار میں (حاضر) معنی ہونے یا نہ ہونے کے باوجود قاری/سامع/نقاد کو معنی و مفہوم اور کیفیت و تاثر کی جستجو میں بار بار غالب کے اشعار کے 'دشتِ امکاں' کی طرف قدم بڑھانے کا جواز پیدا کرتی رہتی ہے۔ اور یہی غالب کی کی غزل کا امتیاز ہے۔ چنانچہ حالؔی، شعوری یا لاشعوری طور پر غزل سے جو کچھ چاہتے تھے وہ انہیں غالب کی غزلوں میں نظر آ گیا۔ لیکن حالی، غالب کی غزل کے امتیازات کو ''یادگارِ غالب'' جان کر مقدور بھر ہی سمیٹ سکے۔ بقیہ کام غالب کے حوالے سے عبدالرحمٰن بجنوری (محاسن کلام غالب) مجنوں گورکھپوری (غالب شخص اور شاعر) شمس الرحمٰن فاروقی (تفہیم غالب)اور گوپی چند نارنگ (غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات) وغیرہ نے کیا۔ لیکن اردو تنقید، تشفی بخش حد تک ''غالب شناسی'' کے باب میں اپنی کم مائگی کا ہی مظاہرہ کرتی رہی ہے۔ غالب کے 'لفظیاتی اور معنیاتی نظام کے یوں تو کئی ابعاد اور پہلو ہیں لیکن غالب کے جیتے جی ہی یہ فرض کر لیا گیا تھا کہ غالب کے یہاں نادر و نایاب تشبیہات و استعارات کے حوالے سے ایسے اشعار بھی ہیں جن سے اخذ معنی ناممکن کی حد تک دُشوار ہے۔ عبدالرحمٰن بجنوری نے اپنے طویل مضمون ''محاسن کلام غالب'' (مطبوعہ رسالہ 'اردو'. ۱۹۲۱ء.) میں لکھا تھا،

> ''دیوان غالب میں ایسے اشعار بھی ہیں، جن کا مفہوم پانے سے
> ذہن مطلقاً قاصر ہے۔ تخئ عرصۂ امکاں میں ہر جانب پرواز کے

بعد واپس آجاتا ہے۔'' (محاسن کلام غالب۔ص۔۱۱۔مئی ۱۹۵۲ء۔
ناشر۔انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی۔تقریباً سو سال بعد شمس الرحمٰن
فاروقی اور گوپی چند نارنگ بھی بجنوری کے ہی فقرے کو دُہراتے
رہے۔مثلاً فاروقی نے لکھا،'' غالب کے بہت سے شعر حقیقتاً
مشکل ہیں،یعنی ان میں معنی کی کوئی بھی جہت نہیں ہے،صرف ایک
دقیق خیال ہیچسے مشکل یا نامانوس زبان میں پیش کر دیا گیا ہے۔لیکن
غالب کا زیادہ تر کلام ابہام کے زمرے میں آتا ہے''۔

('شعر،غیر شعر اور نثر'۔ص۔۳۷۸۔۱۹۷۳ء)۔

اسی طرح گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے،

''مُبہم استعاروں اور ترکیبوں میں لپٹا ہوا غالب کا کلام 'گرہ در
گرہ ہے،اس کی کوئی تعبیر مطلق نہیں،اور ہر تعبیر کچھ تشنہ رہ جاتی
ہے۔''۔

''غالب:معنی آفرینی،جدلیاتی وضع،شونیتا اور شعریات''۔ص۔۱۹۱۔

یہاں سوال یہ قائم ہو رہا ہے کہ کیا فاروقی اور نارنگ جیسے معتبر ناقدین بھی اگر غالب کے اکثر و بیشتر مشکل اشعار کی تشبیہات و استعارات اور تراکیب کو Decode کرنے میں ناکام رہے ہیں؟ تو پھر غالب کی غزل کے بارے میں کوئی معتبر نتیجہ کون برآمد کرے گا؟... ویسے صورت حال اتنی مایوس کُن بھی نہیں۔ نارنگ اور فاروقی کے معاصرین میں،ہی شمیم حنفی،وہاب اشرفی،حامدی کاشمیری،شمیم حنفی،ابوالکلام قاسمی اور عتیق اللہ اور ان سے آگے محمد صادق،،قاضی افضال،قاضی جمال،ناصر عباس نیر،انیس اشفاق،شافع قدوائی اور سرورالہدیٰ وغیرہ اپنے 'ذوق' اور 'شعر فہمی' کی صلاحیتوں کو گہرائی سے بروئے کار لاکر غالب تنقید لکھ رہے ہیں،ان سے غالب کی غزل اور تغزل کی جہات اور امکانات کے نئے دروازے وا ہو رہے ہیں۔

''اندازِ بیاں اور'' اختیار کیا جوان کی 'پیچیدہ بیانی' پر مبنی ''تخلیقیت'' کا دوسرا قدم بھی

ہے اور اردو غزل کے ''کتھارسیس''(KATHARSIS) کی شروعات بھی ، جسے شیفتہ، حالی، اور مومن کے علاوہ خاص طور پر اقبال نے اپنے مخصوص انداز میں آگے بڑھایا، حالانکہ صرف بیدل عظیم آبادی ہی نہیں طرز غالب میں بھی غزل کہنا قیامت ہی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ میر اور غالب کے بعد اقبال ہی ہیں جنہوں نے اپنے اجتہادی تعمیری اور ایمانی داخلی طور پر اردو غزل کی ہیئت و تکنیک میں نُدرت پیدا کی اور موضوع اور اسلوب کے حوالے سے غزل کی روایات،، رجحانات اور اظہاری رویوں کی تشکیل جدید کرکے اردو غزل کو ایک نیا پاک و پاکیزہ مفہوم بخشا۔ اردو غزل کو ''تقدُس'' کا لبادہ پہنانے کا سہرا اقبال کے سر ہی ہے۔ اقبال کی غزل کی ساخت وہی ہے جس میں مطلع مقطع، ردیف، قافیہ اور بحریں اپنا اپنا فریضہ انجام دیتی ہیں۔ غزل میں علامتیں بھی تقریباً وہی ہیں جو کلاسیکی غزل میں مستعمل رہی ہیں رمزیت اور ایمائیت بھی وہی ہیں جو معنی و مفہوم اور تاثر و کیفیت میں گہرائی اور فکر انگیزی کی خوبیاں پیدا کرتی ہیں۔ بندہ اور خدا کی ثنویت ،مشرقی اور مغربی تہذیب کا موازنہ، ہندوستان کی مذہبی تکثیریت ، اسلام اور ہندوستانی مسلمان، اقبال کے ہاں زندگی کے بہت سے موضوعات ان کی اپنی حکیمانہ ذات کی فعالیت اور تجُسس کی پیداوار تھے۔ اقبال نے غزل کا ایک نیا اسلوب رائج کیا اور اردو غزل کو انقلابی موڑ دیا۔ اقبال کی ایک اہم عطا 'کُشادگی نظر' ہے جو عشق اور حسن کے موضوعات کے سلسلے میں ان کے ہاں اُبھری ہے۔ پہلی سطح پر تو اس نے 'عشق مجازی' کی صورت اختیار کی اور دوسری سطح پر عشق حقیقی کی۔ اقبال نے عشق اور حسن کے تجریدی (ABSTRACT) رنگ کو اپنایا لیکن اس ضمن میں نہ صرف مجازی عشق کے جنسی پہلوؤں سے یکسر گریز کیا بلکہ عشق حقیقی کے باب میں بھی سالک کے جذبۂ عشق میں سرکشی کے عُنصر کا اضافہ بھی کیا، اس طرح کہ جُزو ''حقیقت کل (خالقِ کائنات)' میں جذب ہونے کی تڑپ کے باوجود اپنے وجود خاکی کے تحفظ اور ارتقا کی طرف بھی مائل نظر آنے لگا۔ عشق کے موضوع میں اس نئے پہلو کی نمود نے اردو غزل کے مزاج میں ایک نیا ذائقہ پیدا کیا۔ اور یہ اقبال کی شعوری کوشش تھی۔ اقبال کے یہاں 'غزل کے پرانے رنگ کی مثال اس غزل میں ملتی ہے جس کا مطلع ہے،

نہ آتے ہمیں اس میں تکرار کیا تھی.....مگر وعدہ کرتے ہوئے عار کیا تھی.

اور اقبال کا نیا رنگ تغزل ایسے اشعار میں نمایاں ہوا ہے،

عشق بھی ہو حجاب میں، حسن بھی ہو حجاب میں ؟
یا تُو خود آشکار ہو، یا مجھے آشکار کر
بنایا عشق نے دریائے ناپیدا کراں مجھ کو
یہ میری خود نِگہ داری مرا ساحل نہ بن جائے

اقبال کے آخری دور سے لے کر ۴۷ء کے آس پاس تک کے عرصے میں سماجی ،سیاسی بیداری، ''ترقی پسند تحریک''، 'جنس، خواب اور تحلیل نفسی سے متعلق ڈاکٹر سِگمنڈ فرائڈ کے مفروضات، جدو جہد آزادی،، دوقومی نظریہ، تشدد اور قید و بند کے حوالے سے اردو غزل میں 'غمِ جاناں' اور 'غمِ دوراں' یعنی فرضی یا حقیقی عورت یا معشوق کی باتوں کے ساتھ ساتھ زندگی اور زمانہ کے سماجی وسیاسی، معاشی اور ثقافتی مسائل ومعاملات کے بیان کو بھی غزلیہ اشعار کے دامن میں سمیٹ لیا گیا، جس کی بنیاد اقبال رکھ چکے تھے۔اقبال کی قائم کردہ روایت پر ہی چلتے ہوئے فیضؔ، مجروحؔ، حسرتؔ، اور جذبیؔ احمد ندیم قاسمی، مجاز اور احسان دانش وغیرہ نے اپنی باتیں پرانی علامتوں (لفظیات) کو ہی نئے موضوع ومفہوم (معنیات) میں استعمال کر کے قارئین تک پہنچایا، اس طرح کہ عصری زندگی اور زمانہ کے حوالے سے اردو غزل میں سماجی وسیاسی انسلاکات اور آفاقی شعور کے سبب غزل میں تازہ کاری بھی پیدا ہوئی اور 'غزل کی روایت سے رشتہ بھی قائم رہا۔اس ضمن میں ۔فوری طور پر یہ چند اشعار یاد آرہے ہیں۔

دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کر دیا.......تُجھ سے بھی دلفریب ہیں غم روزگار کے
غمِ جہاں ہو، غمِ یار ہو کہ تیرِ ستم............جو آئے، آئے کہ ہم دل کُشادہ رکھتے ہیں
مقام فیضؔ کوئی راہ میں جچا ہی نہیں..........جو کوئے یار سے نکلے، تو سُوئے دار چلے

فیض احمد فیض

کچھ تجھ کو خبر ہے ہم کیا کیا اے شورشِ دوراں بھول گئے

وہ زلفِ پریشاں بھول گئے، وہ دیدۂ گریاں بھول گئے

یہ اپنی وفا کا عالم ہے، اب ان کی جفا کو کیا کہئے

کچھ اس طرح سے بہار آئی ہے کہ بجھنے لگے........ہوائے لالہ و گُل سے چراغِ دیدہ و

غزل کے ایسے نئے لب و لہجے کے اشعار سے غزل کے صنفی تشخص میں جو معنیاتی اور لفظیاتی امکانات روشن ہو رہے ہیں وہ روایتی عشق و عاشقی کے مضامین سے بھی وابستہ ہیں، لیکن ساتھ ہی اس پر غالب، اقبال اور شاد عظیم آبادی کے اجتہادی رنگ کے سائے بھی ہیں اور وہیں دوسری جانب ترقی پسندی کی حرارت بھی صاف محسوس ہوتی ہے۔ آزادی /تقسیم ملک کے آس پاس جو اردو غزل سامنے آئی اس کے موضوع کے دامن پر لہو کے چھینٹے بھی تھے اور اسلوب میں کہیں رونے کی آوازیں بھی، اور کہیں ضبط رنج و غم کی سسکیاں بھی۔ مادرِ وطن کی 'سانجھی تہذیب' اور روایتی انسان دوستی کے انتشار کے اثرات اردو غزل (شعر و ادب) پر بھی مرتب ہوئے۔ ترقی پسند تحریک کو زوال ضرور آیا لیکن ترقی پسندی/ مارکسزم زندہ رہی، ادب میں جو خالی پن پیدا ہوا تھا اسے ''جدیدیت'' نے بھرنے کی کوشش کی لیکن کسی واضح نظریہ/آئیڈیالوجی کی عدم موجودگی کے سبب بقول قرۃ العین حیدر ''جدیدیت خرافات میں کھو گئی۔'' ''شعر، غیر شعر اور نثر'' سے متعلق شمس الرحمٰن فاروقی کے مدبرانہ افکار و مباحث کے باوجود نئی نسل کے اکثر و بیشتر 'جدید شاعروں نے اردو غزل میں بے سمتی اور لایعنیت ہی پیدا کی۔ نام نہاد جدید شاعروں نے غزل کے بالواسطہ اظہار اور عدمِ واقعیت کے امتیازات کو مجروح کیا اور ذات، زندگی کے فرضی اور خیالی مضامین کو تخلیقی و استعاراتی کے بجائے یک سطحی زبان اور سپاٹ اسلوب میں بیان کے سبب غزل نہ 'جمالی' رہی اور نہ 'جلالی'۔ یہ دوسری بات ہے کہ جدیدیت کے دور میں بھی کئی سینئر شعرا مثلاً ناصر کاظمی، شکیب جلالی، شہریار، مظہر امام، افتخار عارف، شاذ تمکنت، حکیم منظور زیب غوری، فاروق مضطر، احمد شناس، بانی، منیر نیازی، عادل منصوری، ساقی فاروقی، رؤف خیر اور کرشن کمار طور، سے لے کر اسد بدایونی، اور عرفان صدیقی فاروق نازکی، فاروق مضطر احمد شناسپر تپال سنگھ بیتابؔ، وغیرہ نے (اور غزل کے نام پر لفظی بازیگری کی چند ایک مثالوں

سے قطع نظر) محمد علوی، ظفر اقبال اور ندا فاضلی تک نے معنوی اور لفظیاتی دونوں اعتبار سے غزل کی حُرمت کو بڑی حد تک بچائے رکھا۔

میں سوتے سوتے کئی بار چونک چونک اُٹھا........تمام رات ترے پہلوؤں سے آنچ آئی

ہرادا آبِ رواں کی لہر ہے........جسم ہے یا چاندنی کا شہر ہے ناصر کاظمی۔

بہت سے لوگ ہیں ملتے بچھڑتے رہیں........یہ کام پہلے بھی ہوتا تھا اب بھی ہوتا ہے

(مظہر امام)

زندگی جیسی توقع تھی، نہیں، کچھ کم ہے........ہر گھڑی ہوتا ہے احساس کہیں کچھ کم ہے

(شہریار)

دھوپ کی لہر ہے تُو، سایہ دیوار ہیں ہم........آج بھی ایک تعلق ہے ترے ساتھ ہمیں

(شکیب جلالی)

یہ دِل بُرا سہی، سرِ بازار تو نہ کہہ........آخر تُو اس مکان میں کچھ دن رہا بھی ہے۔

(ظفر اقبال)

چارسُو باجیں پلوں کی پائلیں.......اس طرح رقاصۂ عالم چلے

(منیر نیازی)

شکم کی آگ لئے پھر رہے ہیں شہر بہ شہر...... سگِ زمانہ ہیں ہم کیا ہماری ہجرت کیا

(افتخار عارف)

اب گھر بھی نہیں، گھر کی تمنا بھی نہیں ہے........مدت ہوئی سوچا تھا کہ گھر جائیں گے کبھی

(ساقی فاروقی)

نقش آخر آپ اپنا حادثہ ہو جائے گا........اور طئے وہم ویقیں کا مرحلہ ہو جائے گا

(فاروق مضطر)

باقی ہر رشتہ ہماری زندگی کا ہے اٹوٹ.....ایک انساں کا تعلق ہے کہ بس کمزور ہے

(احمد شناس)

ان کے بعد کی اردو غزل، جسے ''جدید تر غزل'' بھی کہا گیا۔ موضوع اور اسلوب دونوں سطحوں پر سکہ بند ترقی پسندی اور جدیدیت سے مغائرت اور مابعد جدید تصور ادب و ثقافت سے قرابت کی حامل غزل ہے۔ سوویت روس کا شیرازہ بکھرنے کے بعد بھی مارکسیت اور سوشلزم کی معنویت ختم نہیں ہوئی بلکہ ہندو پاک جیسے تیسری دنیا کے ممالک میں ان کی اہمیت و افادیت میں اضافہ ہی ہوا ہے 'گلوبلائزین، اور صارفینیت (کنزیومرزم) کی پیدا کردہ اقداری نظام کے انتشار اور بحران نے' آج اکیسویں صدی کی چوتھی دہائی تک آ کر اردو غزل کے تخلیقی رویوں، فکری اکتسابات موضوعات، اسالیب اور اظہار و بیان میں نمایاں تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں اور ہو رہی ہیں۔ اول تو ماحول معاشرہ میں ہر شئے کو 'شکم کی آنکھوں سے دیکھنے اور فائدہ اور نقصان (Profit &LOSS کے ترازو پر تولنے کے اس دور میں عشق، محبت کی تعریف تقریباً بدل چکی ہے۔ دوئم بڑے شہروں میں LIVE IN RELATION کے بڑھتے رواج نے 'معشوق/عورت کے مشرقی تصور کو تہ و بالا کر دیا ہے۔ پھر بھی جدید اور مابعد جدید غزل میں بھی عورت /معشوق کے حوالے سے روایتی 'مضامین' کی پرچھائیاں رقصاں نظر آ جاتی ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ تیزی سے بدلتے ہوئے سماجی، سیاسی اور ثقافتی حالات کے پیش نظر، غزل، یا کسی بھی ادبی صنف (مثلاً نظم، افسانہ،) کی عصری معنویت کو زندہ و متحرک رکھنے کے لئے غزل/ادبی اصناف کے موضوعات، اسالیب اور کلیدی شناختی امتیازات پر نئے زاویوں سے غور و خوض، اور تجزیہ و تحلیل سے کام لے کر انہیں لکھنے اور پڑھنے کے اصولوں (شعریات) کو نئے سرے سے مرتب کرنا بھی لازمی ہے یا نہیں؟۔ زندہ زبانوں میں ادب اور ادبی اصناف کی ترقی اور تازہ کاری کا انحصار وقت کے ساتھ ترمیم و اضافہ پر اسی پر ہوتا ہے۔ لہذا آج کی تاریخ میں اردو غزل کے صنفی تشخص اور شعریات کے معنی و مفہوم، نوعیت اور عصری معنویت کی تفہیم و تعبیر کے لئے بھی ایسا ہی تعمیری رویہ اختیار کرنا نتیجہ خیز ہو گا۔ لیکن یاد رہے کہ 'غزل' کی دیگر فنی و تکنیکی اور لسانی و جمالیاتی 'اقدار' روایات اور رسومیات سے صرف نظر کر کے انفرادی طور پر غزل کی طرح 'غزلیت' یا 'تغزل'' کی بھی کوئی

حتمی اور مستقل ' تعریف ' کا بیان کرنا دشوار ہے بالکل اسی طرح جس طرح ' ادب کی ادبیت ' یا آدمی کی آدمیت ' کی توضیح وتشریح ، اس کی پیچیدہ و پُر اسرار ، خارجی و داخلی تجرباتی اور احتساسی خصوصیات کے علاوہ عصری طرزِ احساس اور شکستہ خیز اقداری نظام کو نظر انداز کرکے دنہیں کی جا سکتی ۔ لہذا ' ' ' غزل کے منفرد صنفی تشخص اور لسانی ، فنی و جمالیاتی ، لوازمات اور رسومیات کی اہمیت اور معنویت ' کی تفہیم وتعبیر کے لئے ، غزل سے متعلق بعض اُن بنیادی تصورات ومفروضات کو بھی پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے ، جن پر اردو غزل کا ایک مخصوص تصور قائم ہوا ہے اور آج کی غزلیں کئی زاویوں سے جس کی نفی کرتی ہیں ۔

ہر شخص جانتا ہے کہ برصغیر (کے مختلف علاقوں) میں اردو زبان اور شاعری نے ، فارسی ، عربی اور کئی مقامی زبانوں اور بولیوں (پنجابی ، گوجری ، پہاڑی (پوٹھو ہاری) راجستھانی ، سرائیکی ، ہریانوی ، کھڑی ، وغیرہ ۔ (اپ بھرنش) ...) سے کسبِ فیض کرتے ہوئے ابتدائی دور (نویں ، دسویں سے بارہویں تیرہویں صدی کے عرصے) میں ہی مختلف اور رنگا رنگ اصناف اور ان کی روایات و رسومیات اور موضوعات سے اپنا دامن بھر لیا تھا ۔ ان اصناف میں ، مسمط ، ترکیب بند ، ترجیع بند ، رُباعی اور مستزاد وغیرہ سے قطع نظر خاص طور پر چار بڑی اصناف مثنوی ، قصیدہ ، مرثیہ اور غزل نے اُردو شاعری کے وقار اور معیار کو بلند کرنے میں اہم کردار ادا کیا ہے ۔ لیکن ان میں ' غزل ' وہ صنف سخن ہے جو اُردو میں شاعری کے آغاز سے لے کر آج اکیسویں صدی کی تیسری / چوتھی دہائی تک ہر دور میں ، ایک طرف جہاں مشرقی شعریات معاشرت اور ثقافت میں پیوست اقدار و روایات اور مفروضات و رسومیات کی آبیاری کرتی رہی ہے وہیں دوسری جانب بدلتے ہوئے وقت (Episteme) کے ساتھ عصری ، زندگی اور زمانہ میں رونما ہونے والی حیران کُن تبدیلیوں کو بھی اپنے اندر سمیٹتی رہی ہے ، اور تازہ ترین لسانی ، اور '' تخلیقی رویوں '' کے ساتھ اردو شاعری کو برصغیر کی تمام زبانوں کی شاعری سے ممتاز اور افضل بھی ثابت کرتی رہی ہے ۔ یہ بات درست ہوسکتی ہے کہ آج اکیسویں صدی تک آ کر اردو زبان وادب کے حوالے سے صورت حال بہت زیادہ اطمینان بخش نہیں ۔ پھر بھی اردو غزل ہی ہے جو اردو زبان کو عوامی مقبولیت کی نئی منزلوں کی طرف گامزن کرنے میں کلیدی کردار ادا کر رہی ہے ۔ اس کی ایک

اہم وجہ ''غزل'' کی 'سحر انگیزی' بھی ہے اور فکر انگیزی بھی۔ اس سحر نگیزی کی کوئی جامع اور سب کے لئے قابل قبول تعریف، توضیح یا تعبیر ممکن نہیں، لیکن کہہ سکتے ہیں کہ 'غزل کی یہی وہ تشریح سے ماورا 'سحر انگیزی' ہے جو غزل کی روح ہے اور جسے 'تغزل' ' کا نام دیا جاتا ہے خواہ اس کا تعلق حسن و عشق سے ہو، سیاست یا معاشرت سے، ثقافت یا معیشت سے یا فکر وفلسفہ سے۔ چنانچہ قلی قطب شاہ، عادل شاہ، اور ولی سے لے کر میرؔ و غالبؔ اور جوشؔ و جگرؔ سے آگے اقبال افیض، منیر نیازی، غلام رسول نازکی، رسا جاودانی اور ان کے بعد کی نسلوں کے شاعروں کے یہاں بھی صاف نظر آتا ہے کہ غزل ہی وہ صنف ہے جو ہر عہد میں، انفرادی جذبات و احساسات، تجربات و مشاہدات اور 'اجتماعی لاشعور' سوچ، فکر کے مابین معنی خیز، اور متوازن رشتے قائم کر کے انسان کو مادی و روحانی، فکری و فلسفیانہ ہر طرح کے بحران سے نجات کی راہیں ہموار کرتی ہے۔ کبھی حسن و عشق کی عشوہ طرازی، تو کبھی مذہب و تصوف کی ضیا پاشیاں، کہیں جنسی لذتیت اور بوالہوسی سے آلودہ فضا تو اکثر انسان اور انسانیت کی بقا و تحفظ کے حوالے سے غزل ہر دور میں ایک ''تطہیری'' اور تعمیری کردار بھی ادا کرتی رہی ہے۔ غزل کے اشعار کے 'موضوعاتی تنوع' کو شمس الدین محمد بن قیس الراضی نے ساتویں صدی ہجری میں ہی، اپنے اس مفروضے سے متنازعہ بنا دیا تھا کہ 'غزل عورتوں سے عشق اور گفتگو سے عبارت ہے۔ اسی مفروضے پر غزل کی عمارت کھڑی کی گئی اور غزل کے صنفی تشخص کے بطور قائم کیا۔ لیکن غزل کیا ہے؟ اور کیا نہیں اور غزل، تغزل کا رشتہ 'عورت سے کیوں کر قائم ہوا؟ نئی نسلوں کے قارئین، بلکہ نئے اساتذہ کو بھی اسے سمجھنے، سمجھانے کے لئے غزل سے متعلق بعض عربی، فارسی اور اردو لغات ('القاموس الجدید'، 'فرہنگِ عامرہ' اور 'فرہنگِ آصفیہ' وغیرہ) میں غزل سے متعلق درج چند 'لغوی اور 'درسی' معنی و مفہوم اور توضیحات و تعبیرات کو ذہن میں رکھنا مفید ہوگا۔ ((مثلاً،

ا۔ ''معشوق یا اپنے محبوب کے ساتھ کھیلنا، عورتوں کے ساتھ بات چیت عورتوں کے عشق کا ذکر، وہ باتیں جو عورتوں کے عشق یا ان کے وصف میں بیان کی جائیں۔

۲۔'اصطلاح' میں غزل وہ نظم (شاعری) ہے جس میں حُسن و جمال، فراق ووصال، عشق و فریفتگی، شراب و کباب، فنا و معرفت وغیرہ کا ذکر، ہجو و نصیحت وغیرہ یا وہ نظم جس میں عاشق وصال و فراق کے خیالات کو وسعت دے کر دل کے ارمان یا رنج و غم کا بخار نکالے۔

۳۔غزل کے اشعار کم سے کم پانچ، زیادہ کی تعداد متعین نہیں ہے مگر طاق ہونا شرط ہے۔

۴۔غزلیں سب بحروں میں کہی جا سکتی ہیں۔ پہلے غزل مسلسل بھی ہوا کرتی تھی مگر پھر اس کا رواج اٹھ گیا اور اب غزل کا ہر شعر جداگانہ مضمون کا حامل ہونے لگا۔ البتہ قطعہ بند میں یہ بات نہیں۔ مطلع کے دونوں مصرعوں کا قافیہ مشابہت رکھتا ہے۔ باقی اشعار میں پہلے مصرعوں کا قافیہ ندارد اور دوسرے مصرعوں کا قافیہ مطلع کے موافق ہوتا ہے''۔

۵۔غزل کے بارے میں یہ رائے عام ہے کہ اس نے عربی قصیدے کے اس ابتدائی حصے سے جنم لیا ہے جسے ''تشبیب''، ''نسیب''، یا ''قول'' کہتے ہیں۔ ابتدا میں اس میں ایسے اشعار ہوتے تھے جن میں موسم بہار اور قدرتی مناظر کے ذکر کے ساتھ ساتھ معشوق کے حسن، سراپا، ناز و ادا اور 'وفا و جفا' کی باتیں ہوتی تھیں۔ اس میں 'فرضی' اور 'تخیلی' ''حُسن و عشق' کے موضوعات بھی لائے جاتے ہیں۔ ایسے ہی اشعار کو غزل یا غزلیہ شاعری کا نام دیا گیا۔ وزیر آغا لکھتے ہیں:

''قیس الراضی نے غزل کے بارے میں کہا ہے کہ ''غزل حدیث زناں وصفت عشق بازی یا ایشاں ہے''۔ اس توضیح سے یہ خیال عام ہوا کہ غزل عورت سے باتیں کرنے کی ایک صورت ہے''۔
ایک طویل عرصہ تک اسی خیال کو غزل کے اصطلاحی معنی اور تعریف

مانا جاتا رہا۔ بعد میں اُردو کے مشہور نقاد پروفیسر مسعود حسن رضوی
نے اس توضیح میں ترمیم کی اور غزل کو عورتوں سے باتیں کرنے
کے بجائے اسے عورتوں کی باتیں کرنے والی صنف قرار دیا''۔اردو
شاعری کا مزاج۔وزیر آغا۔ص۔۲۲۳۔

غزل سے متعلق ایسی تعریفات وتوضیحات سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ غزل کی صنف،قصیدہ کے 'تشبیب'' اور'نسیب'' سے رشتہ تو ضرور رکھتی ہے لیکن فارسی سے اُردو تک آ کر غزل ایک آزاد اور خود مختار 'صنف' کے منصب پر فائز ہوگئی جس کی اپنی ایک مخصوص ہیئت اور تکنیک ہے۔لہٰذا اب غزل کے بارے میں اتفاق رائے سے یہ بات مان لی گئی ہے کہ''غزل ہم وزن اور ہم قافیہ اشعار کے ایسے مجموعے کا نام ہے جس کا ہر شعر موضوع کے اعتبار سے ایک آزاد اکائی ہوتا ہے یعنی غزل کے ہر شعر میں الگ الگ موضوع یا خیال جذبہ یا تجربہ کا اظہار ہوتا ہے لیکن بحر ووزن اور ردیف وقافیہ میں ہم آہنگی ہونے کی وجہ سے غزل کے تمام اشعار 'غنائی' اعتبار سے ایک دوسرے سے جڑے ہوتے ہیں۔

لیکن''غزل کے صنفی تشخص اور شعریات' کی تفہیم وتوضیح کے لئے یہ بات قابل ذکر ہے کہ عربی شاعری میں قومی ماحول اور مزاج کے مطابق'' قصیدہ'' کو تو کافی مقبولیت حاصل ہوئی لیکن صنف کے بطور غزل کا ارتقا نہ ہو سکا حالانکہ امراءالقیسؔ جیسے شعرا کے یہاں غزلیہ (عشقیہ،حُسنیہ) اشعار کثرت سے ملتے ہیں جاہلی دور کے عرب معاشرے میں اخلاقی نظام کا کوئی تصور نہ تھا سماج میں عورت کے وجود کو قوم قبیلہ کے لئے باعثِ ننگ تصور کیا جاتا تھا۔'لڑکی (Girl Child) کی پیدائش پر ماتم اور اسے زندہ دفن کر دینے کے واقعات سے اس کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔عربی قصائد میں قبیلوں کی باہمی کشمکش،حسب و نسب میں برتری کے دعوے دوست،مُحِب اور معزز شخصیات کی تعریف وتوصیف یا دُشمن، حریف کی تکذیب وتحقیر کے مضامین کو فوقیت حاصل تھی۔عورت محض تسکین جنس اور افزائش نسل کا وسیلہ تھی۔امراء القیس کے جن اشعار کو'غزلیہ شاعری کی ذیل میں رکھا جاتا ہے ان کے اسلوب میں شاعرانہ محاسن تو خوب ہیں لیکن مضمون کے حوالے سے'بوالہوسی اور جنسی لذت پرستی کے جذبات کے تحت عورت کے جسمانی محاسن کا بیان اخلاق سوزی اور فحاشی کی

ذیل میں آتا ہے۔لیکن اسلام کے عروج کے بعد ایسے اشعار کو''مخرب اخلاق'' قرار دیا گیا اور ایسی شاعری کے بارے میں خود رسول اللہؐ نے فرمایا کہ:

''ایسی شاعری سے بہتر ہے کہ آدمی قئے سے اپنا پیٹ بھر لے'' آپ ﷺ نے امراء القیسؔ جیسے شعرا کی پیروی کرنے والوں کو گمراہ قرار دیا۔لیکن ان ارشادات کا مقصد یہ تھا کہ عربوں کو فحش شاعری، عورتوں کے جسمانی محاسن، شراب کی تعریف اور جوئے کی مدح وغیرہ سے روکا جائے۔اس لئے کہ اسلام کا بڑا مقصد خیالات و اخلاق کی پاکیز گی تھا اور حالانکہ ابتدائی ردِعمل کے بعد نبی کریمؐ نے پرانی عربی شاعری کے تعمیری محاسن کی پسندیدگی کا بھی جگہ جگہ اظہار فرمایا ایک جگہ رسول کریمؐ نے شاعری کو'' دیوان العرب'' کے نام سے یاد کیا تو دوسری جگہ شاعری میں سامنے آنے والی 'حکمت' اور اظہار و بیان کی ساحری کا اعتراف کیا ہے۔ اس بارے میں یہ حدیث مشہور ہے۔

اِنّ مِن الشعر حکمتہً واِنّ البیان سحراً

''بے شک بعض اشعار حکمت ہیں اور بعض بیان جادو ہیں''۔ بحوالہ۔ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔گوپی چند نارنگ۔ص۔

لیکن پھر بعد میں اُموی اور عباسی دور میں عشقیہ شاعری تو ہوئی، پھر بھی عربی میں بطور صنف شاعری غزل کو نمایاں مقام نہ حاصل ہو سکا۔عرب کے برعکس، حسن و عشق پسندی کے ماحول اور قومی مزاج کے سبب غزل نے ایران میں خوب بال و پر نکالے۔اس کا سبب بیان کرتے ہوئے وزیر آغا نے ایک نئی بات یہ کہی کہ'' غزل عربی قصیدہ سے زیادہ ایرانی گیت'' چامہ'' سے قربت رکھتی ہے۔وزیر آغا کے مطابق:

''ایران میں ابتدا سے ہی ایک ایسی صنف رائج تھی جسے'' چامہ'' کا نام ملا تھا اور جو ہندی گیت کی طرح بیک وقت شاعری بھی تھی اور

موسیقی بھی ایران کے دیہاتوں میں گیت کی یہ قسم 'چامہ'' بہت مقبول تھی۔ بالخصوص عورتوں کے کہے ہوئے چامہ زیادہ دلکش اور پسندیدہ تھے۔چونکہ

غزل مزاجاً گیت کی اساس پر اُستوار ہے اس لئے غزل کو عربی 'تشبیب' کے بجائے ایرانی 'چامہ' سے منسلک کرنا زیادہ قرین قیاس ہے۔''

لیکن ہندی گیت ہو یا ایرانی چامہ اُردو (دکن) تک آ کر فارسی کے اثر سے غزل کی ہیئت اور تکنیک حدود اور شرائط مقرر ہو چکی تھیں۔ اور قُطب شاہ اور عادل شاہ شاہی کے علاوہ بطور خاص ولی دکنی/گُجراتی تک آ کر، آزادہ روی، تصوف، اور حسن وعشق کے موضوعات کی بنا پر غزل کے معنی ومفہوم، لسانی اور معنیاتی نظام اور ہئیت وتکنیک کے اعتبار سے صنفی شناختی امتیازات میں بھی وسعت پیدا ہو چکی تھی۔ اور میر وسودا کے عروج کے ساتھ ہی غزل گوئی کی شرائط، روایات اور رسومیات میں ردوقبول کا جو سلسلہ شروع ہوا، غالب اور پھر اقبال کی غزل اس کی معراج قرار پائی، غالب اور اقبال کے طُفیل نمایاں طور پر غزل کی روائتی 'عورت' (معشوق' اور اس سے متعلق جسمانی ونفسیاتی مفروضات، حسن وعشق، وفا و جفا وغیرہ) مرکز سے سرکتے ہوئے حاشئے پر کھڑی نظر آنے لگی۔ لیکن موضوعاتی تنوع (تصوف، دنیا داری، آزادہ روی) کے باوجود، شعر کے اظہار و بیان میں، تشبیہ و استعارہ اور اشارہ کنایہ کے ساتھ ہی لطافت ونزاکت اور فصاحت و بلاغت کے عناصر بھی اس طرح برتے گئے کہ ہئیتی (یعنی بحر ووزن، ردیف وقافیہ) التزام کے سبب اردو، غزل، ہندوی روائت کی آمیزش کے باوجود، بحثیت مجموعی فارسی غزل کے دائرے سے پورے طور پر باہر نہیں ہوئی۔ لیکن اس پورے عرصے میں غزل کا صنفی تشخص (معنی ومفہوم) بھی سیال ہو کر کہیں سماجی تو کہیں سیاسی، کبھی مذہبی تو کبھی اقتصادی، گاہ رومانی تو اکثر انقلابی و اجتہادی سانچوں میں بھی ڈھلتا رہا۔ اس کی ایک مثال وَلی کا یہ شعر ہے

مفلسی سب بہار کھوتی ہے.........مرد کا اعتبار کھوتی ہے۔

لیکن ولی کے یہاں غزل' کے صنفی تشخص اور شعریات معنی ومفہوم کی توسیع بھی ملتی ہے۔ یہ اشعار دیکھئے،

حُسن تھا پردۂ تجرید میں سب سوں آزاد....... طالبِ عشق ہوا 'صورتِ انسان' میں آ.

لب پہ دِلبر کے جلوہ گر ہے جو خال.........حوضِ کوثر پہ جیوں کھڑا ہے بلال

لیکن حیرت انگیز طور پر ولی دکنی کی غزل کے اس آزادانہ رُجحان کی توسیع کے نمونوں پر زیادہ توجہ نہیں دی گئی ہے۔ ولؔی سے قبل قُطُب شاہ اور علی عادل شاہ شاہی نے اپنی غزلوں میں امراء القیس کی کی روایت کی پیروی کرتے ہوئے 'عورت' کو مرکز میں رکھ کر کہیں براہ راست تو کہیں اشاروں کنایوں اور کہیں تشبیہات کی شکل میں وصل اور جسم کے حصول کی ہی باتیں کی گئی ہیں۔ ''بات کوئی بھی ہو شاہی 'مئے، پیالہ، بھوگ، رت جگا، مستی، انگیا، سیج اور چھتیاں وغیرہ الفاظ کے وسیلے سے عورت کی یا عورت سے باتیں کی گئی ہیں، اس سے یہ تاثر عام ہوا کہ غزل ''عورت'' کے جسم اور ظاہری حسن و جمال (سراپا) کے حوالے سے جنسی لذتیت کے حامل مضامین کے بیان سے عبارت ہے اور اس طرح کے اشعار سے جو پُرکشش کیفیت پیدا ہوتی ہے اسی کا نام ''تغزل'' ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی سولہویں/ سترہویں صدی تک حسن شوقی اور نُصرتی وغیرہ کی دکنی اردو غزل میں ہئیت تو فارسی کی ہی رکھی اشعار پر بھی عورت ہی سوار رہی لیکن الفاظ اور طرزِ بیاں پر مقامی دکنی/ ہندوی عقائد واقدار اور رسومیات کا غلبہ رہا۔ لیکن پھر پھر قطب شاہ اور خصوصاً بیجاپور کے علی عادل شاہ شاہؔی (۱۶۵۶ء۔۔۔۱۶۷۲ء۔) کی غزلوں میں 'عورت' کے ساتھ کُھل کھیلنے کی نت نئی مثالیں ملتی ہیں۔ جمیل جالبی کے بقول، شاہی بھی اپنے دادا جگت گرو کی طرح یہ مانتا تھا کہ'' اس دنیا میں دو چیزوں کی ضرورت ہے ایک طنبورا اور دوسری خوبصورت عورت'....وہ حُسن پرست، رِند مشرب، موسیقی کا دلدادہ، زیبائش و آرائش کا پرستار، شراب اور عورت کا رسیا ہے، یہی مئے اور معشوق اس کی شاعری میں جشن اور طرب کا احساس جگاتے ہیں،۔ جو اس کی زندگی کی طرح رمز و کنایہ، اس کی تلمیہات و تشبیہات میں بھی ظاہر ہوتے ہیں۔ یہاں (عورت کے ساتھ) اٹکھیلیاں ہیں، رنگ رلیاں ہیں۔ محبوب کے ناز و ادا کے جلوے اور حسن و جمال کی دِل رُبائیاں ہیں ۔۔ برہ بھی ہے اور وصل بھی۔ برہ کی آگ میں شاہی

نہیں عورت جل رہی ہے، اور وصل کے لئے بے قرار ہے۔ موسیقی کی جھنکار، جامِ شراب سے مل کر عورت کے جسم میں پیوست ہو جاتی ہے۔ یہی شاہی کی شاعری کا مزاج ہے، یہی اس کی غزل ہے، اور یہی وہ طرز ہے جسے اس نے ''طرزِ شاہی'' کا نام دیا ہے۔' جمیل جالبی۔ تاریخ ادب اردو۔ (جلد اول۔ قدیم دور ص۔ ۳۲۶۔

شاہی کی غزل کے یہ اشعار دیکھئے،

بھرے چشمے اُدھر مَد کے لبوں میں لب ملانے تھیں

نین سودھن چھکے ہور ہے نظارے کے پئے پیالے

تُج بال کالے دیک کر بادل پھریں حیران ہوں

تُج بھال اور تیلک کنے، کیا چاند ہور کیا سور ہے

(حدِ ادب ہے ورنہ اس طرح کے اور بھی اشعار نقل کئے جا سکتے ہیں)۔ اگر دیکھا جائے تو یہی 'طرز شاہی' (بشمول چند معاصرین) اردو میں 'غزل' اور ''تغزل'' سے متعلق مخصوص مفروضات کی بنیاد ہے، جس پر ولی تک آتے آتے، عورت کے حسن و جمال، جسم اور ہجر و وصال کے حوالے سے غزل اور تغزل کے مخصوص معانی کی ترویج ہوتی ہے۔ لیکن پھر خود حسن شوقی، شاہی، قطب شاہ اور نُصرتی کے یہاں حُسن و عشق کے ساتھ ہی 'صوفیانہ' اور مذہبی موضوعات بھی راہ پاتے ہیں۔ اردو غزل میں صوفیانہ تصورات کے فروغ کے مختلف النوع اسباب رہے ہیں۔ چنانچہ، بعد میں تصوف کے زیر اثر شاہی اور قلی قپطب شاہ کے علاوہ ولی اور ولی کے معاصرین کے یہاں بھی اس طرح کے اشعار ملتے ہیں جن میں 'عورت کے حوالے سے اشعار میں جنسی لذتیت یا ندیدہ پن' نظر نہیں آتا بلکہ ان کے یہاں عشق اور حسن کے بیان میں ایک شائستگی نظر آتی ہے۔ 'عشق حقیقی'، اور 'عشق مجازی' کے تصورات سامنے آتے ہیں۔ ساتھ ہی ولی کے ایسے اشعار سے غزل کی یہ توضیح کہ ''غزل صرف اور محض عورتوں کی یا عورتوں سے باتیں کرنے کا فن ہے کمزور ہوتی نظر آتی ہے۔ اور 'غزل کے صنفی تشخص کا تصور معشوق کے زلف و رُخسار، جلوہ نمائی اور ستم گری سے آزاد ہو

کر، ذات زندگی اور زمانہ کے حالات، تجربات، نظریات کے تخلیقی اظہار و بیان تک پھیل جاتا ہے۔ اس ضمن میں اس تاریخی سچائی کو بھی سامنے رکھنا روری ہے کہ اُردو میں کم و بیش تمام شعری اصناف فارسی، عربی سے ہی مستعار ہیں۔ غزل بھی اُردو میں فارسی کے زیر سایہ ہی شروع ہوئی۔ ہر چند کہ ایران اور ہندوستان میں ماحول معاشرہ، موسم اور مذہب، کئی اعتبار سے بڑا فرق تھا لیکن جن ایرانی و عربی نژاد حکمرانوں کی سرپرستی میں اردو زبان اور شاعری کا آغاز وارتقا ہوا ان میں سے اکثر و بیشتر کی مادری علمی اور ادبی زبان فارسی ہی تھی۔ ذہن تقلیدی تھا اور طبیعت میں عیش پسندی تھی، اس لئے انہوں نے اور ان سے وابستہ شاعروں نے صرف غزل کی صنف ہی نہیں اوزان و بحور یہاں تک کہ ابتدا میں موضوعات اور اظہار و بیان کے اصول وقواعد (شعریات) بھی فارسی سے ہی لئے۔ دراصل جس طرح انگریزی ادب نے فرانسیسی ادبی اصناف روایات اور رسومیات کو اپنا کر انگریزی ادب کو نئے سانچوں میں ڈالا اسی طرح قدیم اردو (ریختہ، ہندوی) ادب نے 'فارسی' اصناف، روایات، اسالیب، اساطیر اور استعارات و کنایات مستعار لے کر اردو شعر و ادب میں امکانات کے نئے دروازے وا کئے دور قدیم سے ولؔی کے سفر دہلی تک، اردو شعر و ادب کے کے اس ارتقائی سفر کی تفصیل، دکنی دور کی تاریخ میں بھری پڑی ہے۔ لیکن ۱۷۰۷ء میں اورنگزیب عالمگیر کے انتقال کے آس پاس جب ولی دکنی/گُجراتی کی شاعری دکن کے بعد شمالی ہند کو بھی فتح کر لیتی ہے تو پھر ولی کے ساتھ ہی ''سبکِ ہندی'' کے فارسی شعرا کی توجہ سے اور اس سے آگے میرؔ و سوداؔ کی سُخن گوئی کے سبب اردو شاعری اور خصوصاً اردو غزل کے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔

لیکن فارسی غزل کے زیر اثر عورت اردو غزل کے مرکز میں اپنا وجود قائم رکھتی ہے اور 'تغزل' کا روایتی مفہوم بھی برقرار رہتا ہے۔ دراصل اس پورے دور میں فارسی زبان و ادب کو سیاسی و سماجی کے ساتھ ساتھ مذہبی اور ثقافتی قوت بھی حاصل تھی۔ فارسی کا علمی و ادبی (شعری) سرمایہ بھی نہایت وقیع اور عظیم روایات کا حامل تھا۔ بلکہ '(۱۸۵۷ء میں پہلی جنگِ آزادی کی ناکامی اور برطانوی نو آبادیت (Colonialism) کے استحکام کے نتیجے میں مغربی ادب سے مستعار چند ایک نئی اصناف ('نظم'، نظمِ معری، اسٹانزا) وغیرہ کے آغاز

سے قطع نظر عام طور پر اردو شاعری خصوصاً اردو غزل آغاز سے لے کر کئی صدیوں تک بلکہ آج بھی فارسی کے ہموار کیے گئے راستوں پر ہی سرگرم سفر ہے۔ ذکر ہو چکا ہے کہ میر خسرو کو اُردو کا پہلا باضابطہ غزل گو شاعر کہا جاتا ہے اور ان کی 'ریختہ' کی غزل کو اُردو کی پہلی غزل مانا جاتا ہے۔ اس غزل کا یہ شعر سب کو یاد ہوگا۔

زحالِ مسکیں مکن تغافل دورائے نیناں بنائے بتیاں

کہ تاب ہجراں ندارم اے جان نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں

غزل کی ہیئت و تکنیک کے بارے میں یہ بات ہر ایک نے سُن رکھی ہوگی کہ ''غزل ہم وزن و ہم قافیہ اشعار کے ایسے مجموعے کو کہتے ہیں جس کا ہر شعر اپنا ایک آزاد وجود رکھتا ہے۔ غزل میں کم سے کم دو شعر ہوتے ہیں۔ لیکن عام طور پر غزل میں اشعار کی تعداد پانچ سے گیارہ تک ہوتی ہے لیکن یہ کوئی شرط نہیں۔ اکثر و بیشتر شاعروں نے ایسی غزلیں لکھی ہیں جن میں اشعار کی تعداد گیارہ سے بھی زیادہ اکیس اور پچیس تک بھی ہے۔ کچھ ناقدین کی رائے میں اگر غزل میں اشعار کی تعداد گیارہ سے زیادہ ہو تو اسے ''دوغزلہ'' اور اسی مناسبت سے ''سہ غزلہ'' بھی کہتے ہیں۔ غزل کا پہلا شعر مطلع کہلاتا ہے جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں جبکہ مطلع بھی قافیہ کا پابند ہوتا ہے عام طور پر غزل کے آخری شعر میں شاعر اپنے نام کا ایک حصہ یا تخلص استعمال کرتا ہے۔ اسے مقطع کہتے ہیں۔ عام طور پر یہ دیکھا گیا ہے کہ مطلع اور مقطع کے اشعار دوسرے اشعار کے مقابلے میں زیادہ پر تاثیر ہوتے ہیں جنھیں حاصل غزل کہا جاتا ہے۔ غزل کی ہیئت کے بارے م میں اختر انصاری نے لکھا ہے۔

''غزل میں تسلسل خیال بالعموم نہیں پایا جاتا۔ وہ ایسے اشعار کا مجموعہ ہے جو معنی و مواد کے لحاظ سے ایک دوسرے سے آزاد ہوتے ہیں۔ ہر شعر اپنی جگہ مکمل و خود مختار ہوتا ہے۔ غزل کی وہ خصوصیت جس کو انتشار، پراگندگی، بے ربطی، ریزہ خیالی اور دوسرے ناموں سے پکارا جاتا ہے اور جس کی بنیاد پر غزل کو مطعون کیا جاتا ہے۔ دراصل

ایک سطحی اور خارجی خصوصیت ہے۔ اگر نظر غائر سے دیکھا جائے تو غزل کی بالائی سطح سے نیچے جذبات اور افکار و خیالات کی ہم آہنگی کی لہر کیفیت اور وحدت کی ایک زیریں رُو اکثر و بیشتر غزل میں موجود رہتی ہے اور محسوس کی جاسکتی ہے، گویا غزل ایک ایسی مالا کی حیثیت رکھتی ہے جس کے مختلف دانے اپنا مستقل اور جداگانہ وجود رکھتے ہوئے بھی ایک ہی دھاگے میں پروئے ہوئے ہوتے ہیں۔''۸

لیکن اُردو میں اساتذہ کے یہاں ایسی غزلیں بھی ملتی ہیں جن میں معنوی ربطہ اور ارتقا ملتا ہے۔ مثلاً آتش کی مشہور غزل جس کا مطلع ہے۔

شب وصل تھی چاند نی کا سماں تھا۔
بغل میں صنم تھا خدا مہرباں تھا

یہ غزل، غزلیہ اشعار میں معنوی ربطہ کی عمدہ مثال ہے۔ ڈاکٹر گیان چند جین نے غزل کی ہیئت پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے۔

''ربط و تسلسل غزل کے مزاج کے خلاف ہے۔ لیکن غزل مسلسل میں اشعار معنوی اعتبار سے یک گونہ آزاد بھی ہوتے ہیں۔ دوسری صورت قطعے کی ہے۔ غزل میں کچھ اشعار ایک دوسرے سے اس طرح منسلک کردئے جاتے ہیں کہ انھیں قطعہ یا قطعہ بند کہتے ہیں غزل میں قطعہ لانا شاعر کا عجز ہے کہ وہ خیال کو ایک شعر میں مکمل نہ کرسکا۔''۹

قطعہ بند کا ایک نمونہ میرؔ کے یہاں اس طرح ملتا ہے،

کل پاؤں ایک کاسئہ سر پر جو آ گیا........یکسر وہ استخوان، شکستوں سے چور تھا
کہنے لگا کہ دیکھ کے چل راہ بے خبر.....میں بھی کبھو کسی کا، سرِ پُرغرور تھا

غزل کے اشعار میں معنوی انتشار یا داخلی تسلسل کے سلسلے میں اظہار خیال کرتے

ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی رائے ان الفاظ میں ظاہر کی ہے۔

''غزل متفرق اشعار کا مجموعہ ہوتی ہے۔لیکن غزل بھی مسلسل ہوسکتی ہےاور ہوتی ہے پرانے شاعروں نے تو مسلسل غزلیں ہی کہی ہیں ۔ہمارے عہد میں جمیل الدین عالیؔ ،ابن انشاؔ ،ظفر اقبالؔ ،اور عادل منصوریؔ کا نام لیا جا سکتا ہے۔لیکن دوسری بات یہ ہے کہ یہ کہاں ضروری ہے کہ نظم میں مربوط خیال ہی ہو۔اکثر نظمیں (خاص کر جدید نظمیں)منطقی اعتبار سے بے ربط بھی ہوتی ہیں اگر چہ داخلی ، تخیلی یا جذباتی منطق کے لحاظ سے ربطہ سے مملو ہوتی ہیں ۔جدید نظموں میں سے اکثر ایسی ہیں جن میں صرف آہنگ کا ربطہ ہے ، غزل میں بھی اکثر ایک داخلی ربطہ پایا جاتا ہےاور آہنگ کا ربطہ تو ہوتا ہی ہے۔''[۱۰]

ہر شخص جانتا ہے کہ غزل میں معنوی انتشار کی بنا پر کلیم الدین احمد نے غزل کو''نیم و حشی صنف'' قرار دیا تھا۔لیکن رشید احمد صدیقی نے کلیم الدین احمد کے اس فتوے کو باطل قرار دیتے ہوئے غزل کو'' اُردو شاعری کی آبرو'' قرار دیا۔ رشید احمد صدیقی نے اُردو شاعری میں غزل کی معنویت پر تفصیل کے ساتھ روشنی ڈالتے ہوئے کہا تھا کہ:

''ہندوستان میں جن زبانوں ، بولیوں یا روایات کی بڑی مان دان ہے یا رہی ہے اُردو ان کی غزل ہے اور اُردو کی بیت الغزل......غزل فن ہی نہیں فسوں بھی ہے،شاعری ہی نہیں تہذیب بھی ہے۔وہ تہذیب جو دوسری تہذیبوں کی نفی نہیں کرتی بلکہ ان کی تصدیق کرتی ہے۔اسی لئے غزل اُردو شاعری کی ابرو ہے۔''[۱۲]

دراصل غزل ہی وہ صنف شاعری ہے جس میں ہر قسم کے مضامین بیان کئے جاتے سکتے ہیں جبکہ باقی اصناف سخن میں اس کی آزادی نہیں ۔غزل اصلاً اُردو شاعری کی داخلی صنف ہے ۔غزل میں شاعر وہی بیان کرتا ہے جو اس کے تخلیقی وجود میں جذب ہو کر

شعر و تجربہ کے سانچے میں ڈھل جاتا ہے۔شاعر بھی معاشرے کا ایک حساس فرد ہوتا ہے اس لئے وہ اپنے آس پاس کے حالات و کیفیات کو جھیل کر غزل میں ان کا اظہار شعری لوازمات کے ساتھ کرتا ہے اور روایت کے مطابق شاعر کا یہ اظہار اس انداز میں ہوتا ہے کہ شعر پڑھنے یا سننے کے بعد قاری یا سامع یہ محسوس کرتا ہے گویا شاعر نے اسی کے دل کی بات شعر میں بیان کر دی ہے۔گویا:

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دِل میں ہے

اس اعتبار سے غزل آپ بیتی ہوتے ہوئے بھی قاری یا سامع کے حوالے سے جگ بیتی بن جاتی ہے۔دوسری بات یہ کہ اُردو کی تمام شعری اصناف میں غزل ہی ایسی صنف ہے جو اپنی ایک مخصوص اور ارتقا پذیر پہچان رکھتی ہے۔غزل کے تقاضے اصول و شرائط اور مزاج اور معیار دوسری اصناف سے مختلف ہیں لیکن فنی اور ہیئتی اعتبار سے محدود ہونے کے باوجود غزل اتنی آزاد اور تہہ دار صنف ہے کہ یہ کسی بھی طرح کے موضوع فکر، جذبہ یا تجربہ کو اپنے اندر سمیٹ سکتی ہے۔اسی لئے غزل کو منجملہ فنون سخن بھی کہا جاتا ہے۔فراق گورکھپوری نے کہا ہے کہ:

''غزل انتہاوں کا ایک سلسلہ (Series of Climaxes) ہے یعنی حیات و کائنات کے وہ مرکزی حقائق جو انسانی زندگی کو زیادہ سے زیادہ متاثر کرتے ہیں۔تاثرات کی انھیں انتہاؤں یا منتہاؤں کا مترنم خیالات و محسوسات بن جانا اور مناسب ترین یا موزوں ترین الفاظ و انداز بیان میں صورت پکڑ لینا،اسی کا نام غزل ہے۔''۱۳

غزل کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ غزل کے ایک شعر میں تشبیہ و استعارہ، علامت اور پیکر کی مدد سے اشاروں کنایوں میں معنی و مفہوم کا سمندر سمویا جا سکتا ہے۔اسی لئے غزل کے ایک شعر کی تشریح ،توضیح اور تعبیر کے لئے اکثر صفحات کے صفحات سیاہ کرنے

پڑتے ہیں۔غزل میں اشاریت اور رمزیت کی مدد سے 'غزلیت' یا 'تغزل' کی کیفیت پیدا کرنے کے لئے اُردو کی کلاسیکی شاعری میں گل وبلبل، لیلیٰ ومجنوں، شیریں وفرہاد، کعبہ وبت خانہ شیخ وبرہمن، تیشہ وکوہکن جیسی علامتوں کا استعمال ہوتا رہا ہے۔وہیں ترقی پسند شاعروں مثلاً فیض احمد فیض، حسرت، جذبی، سردار جعفری، کیفی اعظمی، ساحر لدھیانوی وغیرہ نے سورج، سایہ، تاریکی، رات، اندھیرا، صبح، سویرا، شفق، ہاتھ، لہو، پسینہ، دار، رہزن، رہبر، آفتاب، کرن وغیرہ کو اپنی غزلوں میں برتا۔اسی طرح جدید غزل گو شعرا، مثلا شہریار، محمد علوی، ندا فاضلی، عادل منصوری، پرکاش فکری، وہاب دانش وغیرہ کے اشعار میں، سایہ، سمندر، کنارا، دھوپ، ہوا، شجر، دیوار، سنگ، پانی، وغیرہ علامتوں کے استعمال سے وسیع اور تہہ دار مضامین بیان ہوئے ہیں۔مابعد جدید شعرا مثلا ساقی فاروقی، افتخار عارف، منیر نیازی، جون ایلیا، احمد مشتاق، رفیق راز، احمد شناس، شفق سوپوری....وغیرہ کی غزلوں میں عالمیت، صارفیت، تکثیریت، ثقافت، انسانی تشخص کا بحران، مروجہ نظام، دوسرا پن اور حالات وحقائق کی تغیر پزیری اور حقائق کی عارضیت وغیرہ کے حوالے سے سادہ بیانی کے ساتھ ہی استعاراتی بیان کا یہ انداز بھی ملتا ہے۔

ایک شعر میں شاعر کی طرف سے ایک پوری کیفیت، تجربہ، فکر یا فلسفہ کو تشبیہ، استعارہ، پیکر یا علامت کے پردے میں یا پھر سادہ سلیس اسلوب میں بیان کرنے کی ہزاروں مثالیں اُردو غزل کے سرمائے میں مل جاتی ہیں۔مثلاً کلاسیکی، ترقی پسند، جدید اور مابعد جدید شعرا کے یہ اشعار دیکھئے:

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کے تبسم کیا

میر تقی میرؔ

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم
میرا سلام کہیو اگر نامہ بر ملے

غالبؔ

اُٹھائے سنگ کھڑے ہیں سبھی ثمر کے لئے دعائے خیر

بھی مانگے کوئی ثمر کے لئے

(عالم خورشید)

دیکھ تو موج فنا،موج میں آنے والے
دشت میں خاک ہوئے خاک اُڑانے والے

(رفیق راز)

کشمیر تا دکن ہے مسلط ہوا کا خوف
اک آگ سی لگی ہے برابر یہاں وہاں

(رووف خیر)

س حال میں تو سانس بھی لینا محال ہے یہ کس نے زہر
گھول دیاہے فضاؤں میں

(پرتپال سنگھ بیتاؔب)

کس جگہ لوٹ کے پہنچا ہوں ، یہ گھر کس کا ہے
پاؤں میرے ہیں مگر ان میں سفر کس کا ہے

ابھی اِک آگ ہے پانی کے اندر
کوئی سجدہ ہے پیشانی کے اندر

(لیاقت جعفری)

غم نہیں تو زندگی میں اور کیا رہ جائے گا
عکس مِٹ جائیں گے سارے ،آئینہ رہ جائے گا

'تغزل' سے مراد غزل کے شعر یا اشعار کی وہ مخصوص لطافت ونزاکت، رمزیت اور ایمائیت ہے جو شعر میں زبان کے استعاراتی اور علامتی برتاو سے پیدا ہوتی ہے۔

جس طرح افسانہ میں افسانویت کا ہونا ضروری ہے اسی طرح غزل کے لئے تغزل کو ضروری قرار دیا جاتا ہے۔تغزل کے بارے میں کہا جاتا رہا ہے کہ

'...تغزل ۔غزل کی کئی صفات کا ایک ایسا مرکب ہے جو اپنے آپ
میں مکمل اور وحدت کا درجہ رکھتا ہے جس کے مختلف عناصر ایک
دوسرے سے جدا نہیں کئے جا سکتے ۔تغزل کے بغیر معیاری غزل
کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔''

غزل کا ایک اور مخصوص امتیاز ا،ایجاز و اختصار بھی ہے غزل کے ایک شعر میں اور کبھی کبھی صرف ایک مصرعے میں بڑے سے بڑا خیال یا تجربہ ادا کرنے کی گنجائش ہوتی ہے۔ شاعر اگر کہنہ مشق ہے اور اسے زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے تو وہ ایجاز و اختصار سے کام لے کر رمز و کنایہ، تشبیہ و استعارہ صنائع بدائع اور علامت اور پیکر کے استعمال سے فکر و خیال کے دریا کو ایک شعر کے کوزے میں بند کر کے پیش کرتا ہے ۔اسی لئے ابہام غزل کی شان کو بڑھاتا ہے۔

تفصیل کی بجائے اجمال سے کام لینا یوں تو کسی بھی صنفِ شاعری کے حسن میں اضافہ کرتا ہے لیکن غزل میں اجمال یا ابہام کا برتاو کمال فن کی دلیل ہے علامہ اقبال جیسے شاعر نے جن کے کلام کا بڑا حصہ توضیحی اور خطابیہ ہے شاعری کے لئے ابہام کو لازمی قرار دیا ہے۔اس ضمن میں اقبال کا یہ شعر مشہور ہے :

برہنہ حرف، نہ گفتن کمال گویائی است
حدیث خلوتیاں، جذبہ رمزوایمانیست

اور مرزا غالبؔ نے تو واضح لفظوں میں کہا ہے

مرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدق توضیح
مرے اجمال پہ کرتی ہے تراوش تفصیل

غالب اور اقبال کی غزلوں میں ابہام اور اجمال کی یہ کیفیت الفاظ و تراکیب کے غیر معمولی تخلیقی برتاؤ سے پیدا کی گئی ہے ۔غزل میں الفاظ کے لسانی برتاو کی قدر و قیمت پر روشنی ڈالتے ہوئے شیخ سعدی شیرازی نے کہا ہے کہ:

'' صنف غزل '' الفاظ شکر بار' کی ایک ایسی انوکھی اور جمالیاتی

ترتیب کا نام ہے کہ ایک بار شعر کے سانچے میں ڈھل جانے کے
بعدخود غزل گوشاعر بھی ان الفاظ کو بدلنے کا مجاز نہیں رہتا۔ کیونکہ
جوخیال یا تجربہ غزل کے کسی قفس شعر میں تخلیقی لمحے کے دوران منتقل
ہوگیا وہ کوہ قاف کے شہباز کی طرح مرنا قبول کرے گا لیکن
شکاری کے اس قفس کے قریب آ کر کسی دوسرے پنجرے میں
منتقل کئے جانے کی کاروائی کو گوارانہ کرے گا۔''[۱۴]

گویا غزل میں تغزل، الفاظ شکر بار یعنی شیرین ،لطیف موزوں اور موثر الفاظ کی فنکارانہ ترتیب سے پیدا ہوتا ہے۔

شعر میں الفاظ کے مزاج اور معنوی اور کیفیاتی امکانات کو ذہن میں رکھتے ہوئے شاعر الفاظ وتراکیب کو موتیوں کی طرح پروتا ہے کہ کسی ایک لفظ کو بھی ہٹانے سے موتیوں کی لڑی کے بکھر جانے کا خدشہ پیدا ہو جاتا ہے۔تغزل ہی قاری یا سامع کے دل و دماغ،روح اور ضمیر کو مسخر کرتا ہے کیونکہ تغزل کے سبب ہی شعر میں غنایت پیدا ہوتی ہے۔

لیکن تغزل کا معیار ومفہوم ،عصری سماجی وثقافتی حالات کے مطابق بدلتے بھی رہتا ہے۔ الگ الگ ادوار میں اُردو شعرا نے عشق ومحبت ،تصوف و اخلاق ،فلسفہ ومنطق ، سیاست اور مذہب کے حوالے سے اشعار کہے ہیں پھر بھی تمام بڑے شاعروں نے اپنے غزلیہ اشعار میں تغزل کو ہر حال میں برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔اس سلسلے میں کلاسیکی شاعروں سے لے کر دور حاضر تک کے شاعروں کے یہاں سے سینکڑوں مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں لیکن طوالت سے پرہیز کرتے ہوئے یہاں چند اشعار ہی پیش کئے جارہے ہیں۔

عالم عالم عشق وجنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے
دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے میر تقی میرؔ

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا مومن خاں مومنؔ

شکوہ نہیں کسی کی ملاقات کا مجھے

تم جانتے ہو وہم ہے جس بات کا مجھے

داغ دہلوی

دِل ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

مرزا غالب

یہ مذاقِ درد، یہ ذوق خلش حاصل نہ تھا
تجھ سے جو اُلفت نہ تھی پہلو میں شاید دل نہ تھا

محمد الدین فوق

تشنہ غم کے لئے وصل کا جام اچھا ہے
عندلیبوں کے لئے گل کا پیام اچھا ہے

مہجور

خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد
جو چاہے آپ کا حسن کرشمہ ساز کرے

حسرت موہانی

کیا کیا ہوئے ہنگامے جنوں میں نہیں معلوم
کچھ ہوش جو آیا تو گریباں نہیں د

فانی بدایونی

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں

اقبال

خاموشی میری بہ انداز فغاں ہے کہ نہیں
دل کی ہر بات نگاہوں سے عیاں ہے کہ نہیں

سیفی سوپوری

حاکم کا سیل جبر ابھی تندوتیز ہے
ہراک دیار آج بھی محکوم خیز ہے

شہ زور کاشمیری

اہل ہمت منھ پہ کب لاتے ہیں
دشواری کا نام رسا جاودانی

وہ فکر کیا ہے میرے معزز سخنورو! جو محور شباب
سے آگے نہ بڑھ سکے

غ۔م۔طاؤس

فکر فردا ،ذکر ماضی ہے فضول
حال کے غم کا مداوا کیجیے

اندرجیت لُطفؔ

یہاں ایک بار پھر اس بات کا ذکر نا مناسب نہ ہوگا کہ ۱۸۵۷ء کے بعد انگریزی حکومت کے'نوآبادیاتی نظام کے بڑھتے قدم، سرسید تحریک اور قومی بیداری، اصلاح، جذبہ آزادی اور کسی حدتک' پیروئی مغربی جیسے اسباب کی بنا پر جموں کشمیر، شمالی وجنوبی ہند (دکن) سمیت پورے برصغیر میں معاشرت، سیاست، ثقافت، علم وادب اور زندگی کے دیگر تمام شعبوں میں جدید کاری (Modernisation) کا جو عمل شروع ہوا تھا اس نے خاص طور پر اُردو شعر وادب کی روایت کو متاثر کیا تھا۔ اردو میں نئی مغربی اصناف کو اپنانے اور مروجہ اصناف کو ہیئتی، موضوعاتی اور اسلوبیاتی اعتبار سے نئے سانچوں میں ڈھالنے کا رجحان عام ہو رہا تھا حالی نے ''مقدمہ شعر وشاعری'' میں غزل کو تنقید کا ہدف بنایا۔ خاص طور پر اُنیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے اوائل تک لکھنؤ میں جس طرح کی غزلیں لکھی جا رہی تھیں ۔ان میں سطحیت اور زوال پسندی تھی۔ حالؔی نے اُردو غزل کی ایسی خامیوں کی نشاندہی کرتے ہوئے اردو شاعروں سے کہا کہ:

ہو چکے حالیؔ غزل خوانی کے دن
راگنی بے وقت کی اب گائیں کیا

حالیؔ اور محمد حسین آزادوغیرہ روزمرہ کی زندگی ہی نہیں شعروادب میں بھی مغربی شعرو ادب کی طرح انقلابی تبدیلیوں کے حامی تھے۔حالیؔ نے واضح طور پر کہا تھا:

حالیؔ اب آو پیروی مغربی کریں
بس اقتدائے مصحفی و میر کر چکے

لیکن چونکہ ولی، میر وسودا اور آتش و مصحفی وغیرہ شعرا نے غزل کو اپنا جگر خوں کر کے پروان چڑھایا تھا اس لئے غزل کا مغربی شاعری کے سانچے میں ڈھلنا تو ممکن نہ ہوا لیکن غزل کی زبان، موضوعات اور اظہارِ و بیان کے انداز میں تازہ کاری ضرور پیدا ہوئی۔ بیسویں صدی تک آتے آتے غزل کی داخلی ہیئت اور مزاج ومنہاج میں نمایاں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔خاص طور پر علامہ اقبالؔ نے غزل کو تقدس بھی بخشا اور روشن خیالی بھی پیدا کی۔'غزل کی شعریات' کو بے کنار کرنے کا فریضہ صحیح معنوں میں اقبال نے ہی انجام دیا۔ ان کے بعد ترقی پسند شعرا نے غزل سے بھی فکری انقلاب اور اصلاح کا کام لیا۔فیضؔ نے ترقی پسند خیالات وافکار کا اظہار بھی کلاسیکی غزل کی شعریات کا لحاظ رکھتے ہوئے کیا۔فیضؔ نے غزلیں بھی لکھی اور نظمیں بھی لیکن فیضؔ کی شہرت ان کی غزلوں کی وجہ سے ہی ہے۔غزل کے سلسلے میں فیضؔ یہ سمجھتے تھے کہ''غزل جنوبی ایشیا کے مسلمانوں کے اجتماعی تاریخی تجربے کا ماحصل ہے اور مسلمانوں کی مخصوص مغائرت (Alienation) اور منتشر شخصیت کی ترجمان ہے'' فیضؔ نے غزل کو مسترد نہیں کیا بلکہ اس میں جدت پیدا کی اور نیا لب ولہجہ دے کر اسے عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کیا۔فیضؔ کے اس طرح کے اشعار قابل غور ہیں۔

ہم اہل قفس تنہا بھی نہیں ہر روز نسیم صبح وطن
یادوں سے مصطر آتی ہے اشکوں سے منور جاتی ہے

نہ رہا جنون رُخ وفا، یہ رسن یہ دار کرو گے کیا
جنھیں جرم عشق پہ ناز تھا وہ گناہ گار چلے گئے
نہ سوال وصل نہ عرض غم، نہ حکایتیں نہ شکایتیں

ترے عہد میں دل زار کے سبھی اختیار چلے گئے

آزادی کے بعد کی غزل کے حوالے سے پروفیسر عتیق اللہ نے لکھا ہے:

> ''تقسیم وطن کے بعد اس منطقے کی سیاسی، سماجی صورت حال تقریباً بدل چکی تھی۔ کچھ مسائل پرانے ہی تھے لیکن مسئلوں نے ایک نیا موڑ لیا تھا۔ آزادی خانہ برانداز ثابت ہوئی۔ نظری تفاوت خلیجوں میں بدل گیا۔ اور اس تفرقے نے نئی سرحدیں متعین کر دیں۔ سرحدیں گہری سانس لیتی رہیں اور جنگ گھر گھر، شہر بہ شہر، دیہات در دیہات پھیلتی بڑھتی گئی۔ باز آبادکاری نے نئے علاقوں میں نئی معاملت اور نئے رشتوں کا نیا پس منظر وغیرہ مسائل و تجربات قطعی نئے تھے۔ علاوہ اس کے ترقی پسند جماعت کا شیرازہ بکھرنے لگا تھا۔ بعض نا عاقبت اندیشوں نے دشہت انگیزی اور انتہا پسندی کو ہوا دے کر نئی نسلوں میں تشکیک پیدا کر دی تھی۔ اسی اثنا میں ترقی پسندوں کے ہراول دستے میں جمود پیدا ہو گیا اور نئی نسل نے اپنے لیے ایک لائن آف ڈیفینس بنا لی گویا یہ نئی نسل تقایباً جمود کلے دنوں کی پیداوار تھی۔''

(عتیق اللہ، قدر شناسی، ص ۱۹(بحوالہ نئی اردو غزل از پروفیسر سرور الہدیٰ، ص ۶۵۔۶۶)

فیضؔ کے بعد کی نسل کے شاعروں میں ناصر کاظمی، مظہر امام، شکیب جلالی، افتخار عارف، منیر نیازی، اور ثاقی فاروقی سے لے کر، بانی، عرفان صدیقی، اسعد بدایونی، عبدالاحد ساز اور عالم خورشید وغیرہ کے علاوہ جموں کشمیر کے شاعروں میں، صہبائی، فاروق مضطر، احمد شناس، فاروق نازکی، رفیق راز، ہمدم کاشمیری، خالد بشیر، بلراج بخشی، ایاز رسول نازکی اور شفق سوپوری وغیرہ نے اُردو غزل کے لسانی، موضوعاتی اور اسلوبیاتی امکانات کو اس طرح وسعت دی ہے کہ تغزل کا مفہوم سیال ہو کر نامانوس Unfamilar صورتوں میں

ڈھلتا جارہا ہے۔

دل تو اپنا اُداس ہے ناصر
شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے

ناصر کاظمی

بہت سے لوگ ہیں ملتے بچھڑتے رہتے ہیں
یہ کام پہلے بھی ہوتا تھا اب بھی ہوتا ہے

مظہر امام

زندگی جیسی توقع تھی نہیں کچھ کم ہے
ہر گھڑی ہوتا ہے احساس کہیں کچھ کم ہے

شہریار

اب گھر بھی نہیں، گھر کی تمنا بھی نہیں ہے
مدت ہوئی سوچا تھا کہ گھر جائیں گے اک دن

ساقی فاروقی

پیمبروں سے زمینیں وفا نہیں کرتیں
ہم ایسے کون خدا تھے کہ اپنے گھر رہتے
شکم کی آگ لیے پھر رہے ہیں شہر بہ شہر
سگِ زمانہ ہیں، ہم کیا، ہماری ہجرت کیا

افتخار عارف

کسی کسی کو تھماتا ہے چابیاں گھر کی
خدا ہر ایک کو اپنا پتہ نہیں دیتا

پروین کمار اشک

ساتوں رنگ دمل اُٹھتے ہیں تاریکی میں رہ رہ کر

میں نے دھنک چھپا رکھی ہے دل کی بند گپھاؤں میں
زیبؔ تھکے ہارے اس دل کو اسم محمدؐ ایسا ہے
ٹھنڈے میٹھے پانی کا چشمہ جیسے صحراؤں میں

زیب غوریؔ

ہوائے کو فۂ نامہربان کو حیرت ہے
کہ لوگ خیمہ صبر و رضا میں زندہ ہیں

عرفان صدیقی

یونہی کر لیتے ہیں اوقات بسر اپنا کیا
اپنے ہی شہر میں ہیں شہر بدر اپنا کیا

فاروق نازکی

شام تک کھینچے لیے پھرتے ہیں اس دنیا کے غم
صبح تک فرش ندامت پر پڑا رہتا ہوں میں

احمد مشتاق

ہر آنکھ میں تھی ٹوٹتے لمحوں کی تشنگی
ہر جسم پر تھا وقت کا سایہ پڑا ہوا

عادل منصوری

وہ پیاس دیتا ہے تو اس کے بعد پانی بھی
اسی یقین پر ہے میری خوش گمانی بھی

خالد بشیر

خزاں کے بعد یہاں موسم بہار نہ تھا
ہماری برف میں شاید کوئی شرار نہ تھا

ہمدم کاشمیری

میری بستی میں بھی آ کر دیکھئے
حشر سے پہلے ہی محشر دیکھئے

مظفر ایرج

اردو غزل کی شعریات کو ایک نیا موڑ دینے میں چند ایک شاعرات مثلاً ادا جعفری، پروین شاکر اور کشور ناہید، نوشین گیلانی، نسیم سید وغیرہ نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ اکیسویں صدی کی ان شاعرات نے دورِ جدید کی عورت کے کچھ ذاتی اور کچھ اجتماعی معاملات کے حوالے سے نسائی لب و لہجے میں عمدہ اور پُرکشش اشعار کہے ہیں ان کے اشعار اردو کے عشقیہ اشعار کے طرح قارئین یا سامعین کو اچھے لگتے ہیں۔ اکثر ناقدین نے پروین شاکر اور کشور ناہید وغیرہ کی شاعری کا رشتہ ''تانیثیت'' سے جوڑا ہے لیکن یہ بات سو فی صد صحیح نہیں ہے کیونکہ تانیثیت ایک سماجی و ثقافتی تحریک اور ادبی رجحان کے طور پر بعض واضح مقاصد کی حامل رہی ہے۔ جن کا ان شاعرات کے یہاں فقدان ہے۔ دراصل اردو میں عورتوں کے لکھے ہوئے متون کو ہی تانیثیت کے دائرے میں رکھا جاتا ہے جو حقیقت کے برعکس ہے۔ اردو میں مراۃ العروس (نذیر احمد)، مجالس النسا (حالی)، ایک چادر میلی سی (بیدی) وغیرہ طبقۂ نسواں سے متعلق مَردوں کی لکھی ہوئی تحریریں ہیں لیکن انہیں تانیثی ادب کی ذیل میں رکھا جا سکتا ہے کیونکہ ان میں عورت کو مَردوں کے برابر لانے کا جذبہ ملتا ہے۔ دوسری جانب ''آگ کا دریا (قراۃ العین حیدر)، ایوان غزل (جیلانی بانو)، زمیں (خدیجہ مستور)، راجہ گدھ (بانو قدسیہ)، موج ہوا پیچاں (ساجدہ زیدی) اور برف آشنا پرندے (ترنم ریاض)، بھلا کیہ جاناں میں کون (ذکیہ مشہدی) وغیرہ خواتین کی تصانیف ہیں لیکن انہیں واضح طور پر تانیثی ادب میں نہیں رکھا جا سکتا۔ کیونکہ تانیثی ادبی تحریر وہ ہے جس میں سماجی و ثقافتی، آئینی و معاشی وغیرہ تمام انسانی سطحوں پر عورت کو حاشیہ پر رکھنے کے بجائے مَرد کے برابر مرکز میں رکھا جائے چنانچہ وہی ادبی تحریر (شعر، نظم، افسانہ، ناول یا مقالہ) کو جس میں عورت کو مَرد کے مساوی حقوق، انصاف اور مقام و مرتبہ دینے کی وکالت یا حمایت کی گئی ہوا سے ہی تانیثی ادبی تحریر کہا جائے گا اور ایسی تحریروں پر مشتمل ادب کو تانیثی ادب کہا جائے گا۔ پروین شاکر، عظر انقوی وغیرہ کی غزلوں میں نسائی تجربات و

محسوسات کا اظہار تو ہے جن سے مَرد احساس معاشرے میں عورت کے ذاتی اور اجتماعی کتب کا بالواسطہ اظہار ہے لیکن طبقہ نسواں کی بلاواسطہ حمایت یا وکالت کے تیور نہیں ہیں اس لیے ان کی شاعری کو واضح لفظوں میں تانیثی شاعری قرار دینا غالباً مناسب نہیں ہوگا البتہ نسائی یا نسوانی شاعری کا نام دیا جاسکتا ہے۔اور اس میں بھی شک نہیں کہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے ماحول میں بعض شاعرات نے اپنے عورت ہونے کا اظہار بڑی خود اعتمادی کے ساتھ کیا ہے۔اور اس اعتبار سے پروین شاکر اور کشور ناہید وغیرہ شاعرات نے اردو غزل میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا ہے۔چند اشعار دیکھے جاسکتے ہیں:

پتھر کو جانتے تھے مگر پوجتے رہے
اہل وفا تھے اور مروت کی بات تھی

ادا جعفری

تمھیں میں دیوتاؤں کی کوئی خوبی نہ تھی ورنہ
کمی کوئی نہیں تھی میرے اندازِ پرستش میں

نوشیں گیلانی

بارش سنگ ملامت میں وہ میرے ساتھ ہے
میں بھی بھیگوں، وہ بھی پاگل بھیگتا ہے ساتھ ساتھ
میں سچ کہوں گی پھر بھی ہار جاوں گی
وہ جھوٹ بولے گا اور لا جواب کر دے گا

پروین شاکر

دل میں ہے ملاقات کی خواہش کہ دبی آگ
مہندی لگے ہاتھوں کو چھپا کر کہا رکھوں
خستگی ناہید بن جائے نہ جرم
کچھ نہ ہو لیکن بھرم رکھنا بہت

کشور ناہید

گذشتہ صفحات پر غزل کے معنی ومفہوم، ہیئت وتکنیک، اصول اور شرائط روایت اور تجربات کے حوالے سے جو تحقیقی وتنقیدی خیالات درج کئے گئے ہیں۔ اور مثالیں پیش کی گئی ہیں۔ ان سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ، تاریخی نشیب وفراز، سماجی وثقافتی اقدار اور تقاضوں کی تبدیلیوں کے جذب وانجذاب اور ابلاغ واظہار کے مرحلوں سے آزادانہ طور پر گذرنے کی جیسی قوت غزل میں ہے اُردو شاعری کی کسی اور صنف شاعری میں نہیں ہے۔ چودھویں صدی سے اٹھارہویں صدی کے اوائل تک کا دور اُردو غزل کی تشکیل اور تعمیر کا دور تھا اور پھر ۱۷۰۰ء میں ولؔی کے سفر دلی کے بعد غزل کی زمین میں جو زرخیزی اور زبان اور موضوعات کے امکانات میں وسعت اور جدت پیدا ہوئی اس کے نتیجے میں اُردو غزل میں نئی سماجی وثقافتی تبدیلیوں کے بیان کا سلسلہ شروع ہوا۔ میرؔ، سودؔا، درداور داغؔ سے لے کر غالبؔ تک اُردو غزل نے ترقی کی منزلیں بڑی تیزی کے ساتھ طے کیں۔ میرؔ اور سودؔا کا زمانہ اُردو غزل کا ''عہد زریں'' کہلاتا ہے لیکن اس دور میں اکثر شاعروں کی غزلوں پر زبان اور موضوعات کے اعتبار سے فارسی غزل کے اثرات نمایاں رہے جس کی سب سے عمدہ مثال سودؔا کی غزل ہے۔ اسی دور میں آبرؔو، مضموؔن اور یکرنگؔ وغیرہ نے ''ایہام گوئی'' کو فروغ دیا۔ لیکن اسی بھیڑ چال میں میرتقی میرؔ جیسے شاعر نے لسانی اور موضاعاتی ہر اعتبار سے اُردو غزل کے معتبر اور محترم تکثیری کردار کی تشکیل کی۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ''شعر شعور انگیز'' میں میرؔ کی معنویت کی تشکیل جدید کی ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بھی اُردو غزل کو میرؔ کی عطا کے بارے میں لکھا ہے۔

> ''میر اُردو کے پہلے بڑے شاعر ہیں جن کے یہاں اُردو کی جتنی شانیں، جتنے ذیلی اسالیب اور جتنی لسانی جہات ملتی ہیں اتنی بعد کے کسی اور شاعر کے یہاں نہیں ملتیں۔ غالبؔ اور اقبال کی عظمت مسلم لیکن غالب یا اقبال کے شعری اسالیب میں اتنا لسانی تنوع نہیں ہے۔ تاریخ کے مختلف ادوار میں رائج ہونے والے مختلف اسالیب کے مختلف دھاروں کے باہم موجزن ہونے سے

جو کیفیت میرؔ کے یہاں پیدا ہوتی ہے بعد میں وہ کہیں دکھائی نہیں دیتی۔اس حقیقت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ اقبال کے شعری اور معنیاتی اسلوب کا جو رشتہ غالب سے ہے وہی رشتہ غالب کے شعری اسلوب کا میر سے ہے۔''۱۵

اور میرؔ کے ساتھ غالبؔ کے اس اسلوبیاتی رشتے کی وضاحت پروفیسر وہاب اشرفی نے اپنے مقالے''غالب کی بوطیقا اور عصر حاضر میں اس کی معنویت''میں ان الفاظ میں کی ہے۔

''مرزا یک جدت طراز فن کار ہیں وہ شاہراہ عام سے ہٹ کر اپنی راہ الگ نکالتے ہیں اور بہر صورت اپنی انفرادیت قائم رکھتے ہوئے ادائے مطلب کے لئے لفظ و معنی کا نیا رشتہ دکھاتے ہیں۔ تازہ تشبیہوں اور استعاروں سے نازک خیالی اور معنی آفرینی کے دریا بہا دیتے ہیں۔ترکیب سازی، ایجاد و اختصار اور تمثیل و کنایہ سے کام لے کر عبارت قلیل میں معنی کثیر ادا کرتے ہیں، جدت ادا سے مفہوم شعر میں رنگینی اور وسعت پیدا کرتے ہیں متقدمین اور متاخرین اور بعض اوقات معاصرین کے خیالات و مضامین میں لفظی و معنوی تعرفات سے کہیں پرانے خیال میں اضافہ کرتے ہیں، کہیں خیال کے ایک پہلو کو بدل کر اس کا دوسرا پہلو سامنے لاتے ہیں۔ کہیں دو مختلف خیالوں سے ایک نئے خیال کو جنم دیتے ہیں۔''۱٦

یہاں اس بات کا ذکر بیجا نہ ہوگا کہ کشمیر کے مشہور شاعر اور ناقد نند لال کول طالبؔ نے اپنی کتاب''جوہر آئینہ'' جائزہ کلام غالب میں گوپی چند نارنگ اور وہاب اشرفی سے کہیں زیادہ بہتر'غالبؔ شناسی' کی مثالیں پیش کی ہیں۔میر اور غالب کے بعد اقبال نے اُردو غزل کی ہیئت و تکنیک میں داخلی طور پر ندرت پیدا کی اور اسلوب اور موضوع کے حوالے سے غزل میں ان روایات رجحانات اور اظہاری رویوں کا اضافہ کیا جن کی وجہ سے

اُردو غزل کا معیار اور وقار مزید بلند ہوا۔ اقبال کی غزلوں کی بدولت اُردو غزل کی روایت ایک نئی آواز ایک نئے آہنگ اور نئے لہجے سے آشنا ہوئی جن کے سانچے میں ڈھل کر غزل کے فن اور شعریات کے وسیع تر مفہوم اور معانی سامنے آئے اس سلسلے میں سید وقار عظیم نے لکھا ہے۔

''اقبال کی غزل کا وہی ڈھانچہ ہے جس میں مطلع مقطع، ردیف قافیہ اور مقررہ بحریں، اپنا اپنا فریضہ انجام دیتی ہیں۔ غزل کی وہی علامتیں ہیں جو ہمیشہ سے اس کے لئے خاص رہی ہیں اور اس کے لئے وہی ایمائیت ہے جو معنی میں گہرائی اور فکر انگیری کی صفات پیدا کرتی ہیں اور دوسری طرف ایک نیا انقلابی رجحان ہے۔ جس نے غزل سے اس کے روایتی موضوع چھین کر اسے نئے موضوع دیئے اور ان موضوعات کو زندگی کے ایک نئے فلسفے کی اساس بنایا ....اقبال کے اس منفرد مقام کی اساس ان کا وہ فلسفہ حیات ہے جس کی حیثیت ایک شخصی فکر اور رجحان سے بڑھ کر ایک مستقل اجتماعی پیغام حیات کی ہے جسے اپنے مخاطب کے سامنے پیش کرنے کو شاعر نے فنی مسلک بنایا ہے۔ فن کے متعلق اقبال اور دوسرے غزل گو شاعروں کے نقطۂ نظر کا یہی فرق ہے جو انھیں غزل کی پوری روایت سے جس میں ان کے نامور معاصرین کی وقیع اور محبوب روایت بھی شامل ہے، الگ کرتا ہے۔'' ۱۷

اس مقام پر غزل کی تعریف و تکنیک معنی و مفہوم کی تفصیل کے ساتھ غزل کی بدلتی ہوئی شعریات کی وضاحت کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور اس ضمن میں غزل کی مختلف آوازوں، اسالیب اور موضوعات پر روشنی ڈالتے ہوئے اردو کی مختلف بستیوں کے غزل گو شعرا کو ساتھ لیتے ہوئے اُردو غزل میں میر، غالب، اقبال اور فیض کے اجتہادات کا بھی اختصار کے ساتھ جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ چودھویں صدی سے آج

تک اُردو غزل کے سرمایہ میں بے حد وحساب اضافہ ہوا ہے لیکن اُردو غزل کی تعریف و تکنیک صنفی شناخت اور عصری معنویت کے حوالے سے غزل کی شعریات کا سوال جب بھی آتا ہے تو اس کا جواب میرؔ، غالبؔ، اقبال اور فیضؔ کی غزلوں کو سامنے رکھ کر ہی ڈھونڈا جاتا ہے اور نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ غزل صرف اور محض عورتوں کی یا عورتوں سے باتیں کرنے کا فن نہیں ہے ہاں یہ ضرور ہے کہ وزیر آغا جیسے بعض ناقدین نے غزل کے تین بنیادی موضوعات کی نشاندہی کی ہے، یعنی 'عشق'، 'تصوف'، اور 'آزادہ روی'۔ عشق کے حوالے سے عشق مجازی کے طور پر عورت (معشوق) کی باتیں تو آج بھی غزل میں ہوتی ہیں لیکن بہ انداز دگر، اس لئے کہ معشوق کے کردار کی صفات بھی وقت کے ساتھ بدل گئی ہیں اور عشق کے طور طریقوں نے بھی نت نئی صورتیں اختیار کر لی ہیں۔ لیکن جنس مخالف کے حسن اور ناز وادا میں دلچسپی لینا انسان کی فطرت ہے اس لئے غزل میں آج بھی عورت کے حسن و عشق کا بیان بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر ہوتا ہی ہے۔ اسی طرح غزل میں صوفیانہ موضوعات بھی شروع سے ہی آتے رہے ہیں کیونکہ ہمارا معاشرہ ہمیشہ سے خدا پرست (God Fearing) معاشرہ رہا ہے، اپنے اپنے عقیدے کے مطابق ہر شخص اس خالق کائنات اور اسکے عظیم پیغامبروں کی عظمت کے آگے سر جھکاتا ہے۔ اس لئے تصوف، مذہب اور اخلاق کی باتیں آج بھی غزل میں ہو رہی ہیں لیکن عشق کے معاملات اور تصوف کے اسرار و رموز سے زیادہ آج کے دور کے انسان کے لئے سیاست، سماجیات اور روزی روٹی کے مسائل اور حقائق زیادہ اہم ہو گئے ہیں۔ آج کا انسان ایک پیچیدہ اور پُراسرار تہذیب کے اندر زندگی جی رہا ہے جو حد درجہ غیر یقینی، خوف و دہشت، اور انتشار و بحران سے پُر ہے۔ اس تہذیب کو صارفینی تہذیب (Consumer's Cultuer) کہتے ہیں اور اس کلچر کی خوبی یا خرابی یہ ہے کہ انسان ہر چیز کو صرف نفع اور نقصان (Profit and loss) کے حوالے سے دیکھنے پر مجبور ہو گیا ہے ''جدوجہد فی البقا'' کے معاملات میں انسان اس قدر اُلجھ چکا ہے کہ آدمی خود اپنے لئے وقت نہیں نکال پاتا۔ کاروبار جہاں کو چلانے کے لئے اشارے اور علامتیں ہی کافی ہیں۔ ایسے میں شاعری کے لئے بھی اشاراتی انداز بیان زیادہ موزوں ہو گیا ہے لہٰذا تمام اصناف شاعری میں غزل ہی وہ صنف ہے جو آج کی تیز رفتار زندگی، زمانہ

،تہذیب وثقافت، معاشرت اورمعیشت کے علاوہ حسن وعشق کے معاملات کے،فنی و جمالیاتی درِوبست کے ساتھ اظہار کی متحمل ہوسکتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ غزل کی معنویت آج ماقبل کے ادوار سے کہیں زیادہ بڑھ گئی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اب نہ تو حسن میں وہ شوخیاں رہیں اور نہ عشق میں وہ گرمیاں، پھر بھی ہوش وخرد شکار ہونے اور کرنے کے اس دور میں بھی اردو غزل ہی ذات،زندگی اور زمانہ کے حوالے سے پوری اکیسویں صدی کی اردو شعریات کو نئے سانچے میں ڈھال رہی ہے ۔ رہی بات غزل میں ''تغزل'' کی مرکزیت کی تو اس ضمن میں شمس الرحمٰن فاروقی نے عمدہ باتیں کہی ہیں:

> ''نظم وغزل کی امتیازی صفات پر اگر ان کی لسانی ترکیبوں کی روشنی میں غور کیا جائے جن سے یہ اصناف سخن عبارت ہے تو شاید کچھ راہیں ایسی کھلیں جو ہمارے لیے مفیدِ مطلب ہو، ورنہ یوں تو غزل کے بارے میں یہ آخری بات کہہ کر بحث ختم ہوسکتی ہے کہ غزل میں تغزل ہوتا ہے۔ یہ تعریف نہ صرف اس لیے نامناسب ہے کہ خود تغزل کی اصطلاح کچھ ایسی گول مٹول قسم کی ہے کہ اس کی حد بندی ممکن نہیں، بلکہ اس لیے بھی کہ تغزل جو کچھ بھی ہو اس کے نشانات نظم میں بھی ڈھونڈ لینا کوئی مشکل بات نہیں۔ غالبؔ پھر اقبالؔ اور یگانہؔ نے غزل کے لہجے میں ایسے دوررس تغیرات داخل کردیے ہیں کہ ان کی روشنی میں تغزل کی تعریف کسی بھی دوسرے غزل گو مثلاً میرؔ کے تغزل کو مشتبہ کرسکتی ہے۔اور اگر یہ کہا جائے کہ غالبؔ کے یہاں بھی تغزل ہے اور میرؔ کے یہاں بھی،تو یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ پھر تو ہر چیز تغزل ہے۔'' ۷؎

تغزل کے متعلق فاروقیؔ کی وضاحت کو ذہن میں رکھیں تو غالبؔ،اقبالؔ اور فیضؔ کے علاوہ بیسویں اور اکیسویں صدی کے اکثر وبیشتر شاعروں کی غزلوں کے اشعار تغزل کے دائرے سے خارج ہو جائیں گے لہذا یہ ضروری ہے کہ کسی بھی رجحان، تحریک یا

نظریہ سے ماورا آج کے غزل گو شعرا کے آزاد تخلیقی رویوں اور فکری اکتسابات کے پیش نظر غزل کو سامنے رکھ کر ''اردو غزل کے فنی و تکنیکی، لسانی اور جمالیاتی قدر و قیمت (شعریات) کی تشکیل جدید کے سوال پر غور و فکر کیا جائے۔

OOO

حواشی

1) وحید الزماں کرانوی ۔ القاموس الجدید۔ کتب خانہ مینا دیوبند (یوپی)، اپریل 2001۔ص:2662)

2) محمد عبداللہ نانا خویشگی ۔فرہنگ عامرہ۔اعتقاد پبلشنگ ہاوس دہلی 2005،ص 393

(3)الحاج مولوی فیروز الدین ۔ جامعہ فیروز الغات ۔انجم بک ڈپو جامعہ مسجد نئی دہلی 2005 ص،492

4) مولو ی سید احمد دہلوی۔ فرہنگ آصفیہ ۔نیشنل اکیڈمی دریا گنج دہلی ۔1974 ۔ص306

5) وزیر آغا ۔ اُر دو شاعری کا مزاج ۔ناشر سیمانت پرکاشن ۔ سن اشاعت ۔2000 ص223

6) گوپی چند نارنگ۔ ساختیا ت پسِ ساختیات اور مشرقی شعریات ۔ناشر۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس دہلی ۔1993 ص394-393

7) وزیرآغا۔اُردو شاعری کا مزاج۔ناشر۔سیمانت پرکاشن دریا گنج دہلی 2000. ص422

8) مجنوں گورکھپوری۔غزل اور غزل کی تعلیم ۔ناشر۔اتر پردیش اُردو اکیڈمی 1989۔ ص118

9) گیان چند جین۔مضمون۔اُردو نظم اور اس کی اصناف ۔مرتبہ آل احمد سرور۔ناشر۔ اقبال انسٹی چیوٹ کشمیر یونیورسٹی سرنیگر۔1987۔ص28

10) شمس الرحمٰن فاروقی۔ شعر غیر شعر اور نثر۔ ناشر قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان نئی دہلی 1998۔ ص 186
11) رشید احمد صدیقی۔ بحوالہ غزل کا عبوری دور۔ ڈاکٹر عقیل احمد۔ ناشر۔ ساقی بکڈ پو نئی دہلی 1998
12) فراق گورکھپوری۔ مضمون۔ غزل کی ماہیت۔ مشمولہ اُردو کا فنی ارتقاء۔ مرتبہ۔ فرمان فتحپوری۔ ناشر۔ کتابی دنیا کراچی۔ 1986
13) ڈاکٹر شیخ عقیل احمد۔ غزل کا عبوری دور۔ ناشر۔ ساقی بکڈ پو دہلی۔ 1999۔ ص 13
14) بحوالہ۔ اُردو شعریات۔ مرتبہ آل احمد سرور۔ ناشر۔ اقبال انسٹی چیوٹ کشمیر سرینگر 1987 ص 230
15) گوپی چند نارنگ۔ اسلوبیات میرؔ۔ ناشر۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس دہلی 1985 ص 14
16) پروفیسر وہاب اشرفی۔ بحوالہ حرف حرف آشنا۔ ناشر۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس دہلی 1996 ص 16
17) شمس الرحمٰن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر۔ ص 194

❑❑❑

علامہ اقبال پر فراقؔ کا ایک مضمون

پروفیسر علی احمد فاطمی

تلخیص: فراق گورکھپوری نہ صرف ایک اچھے شاعر تھے؛ بلکہ شاعری کی تنقید کا بھی ایک مخصوص تصورر کھتے تھے۔ جہاں وہ میر اور غالب کو مانتے تھے، وہیں اقبال کے تعلق سے نظریاتی اختلاف ضرور تھا۔ انصاف کا معاملہ یہ ہے کہ اگر اقبال کی شاعری کے بعض عناصر سے فراق کو اختلاف ہے تو خود فراق کی شاعری میں بھی وہی عناصر موجود ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ بعض سوالات جو کہ فراق نے اقبال کی شاعری کے حوالے سے اُٹھائے ہیں، غیر ضروری معلوم ہوتے ہیں۔

کلیدی الفاظ: اقبال، وطن پرستی، اسلامیات، مذہبی تحریک، مسلم بیداری، ایشیائی بیداری

میں فراق گورکھپوری کو بہت قریب سے جانتا ہوں۔ کئی برس ان کی خدمت میں گزارے ہیں۔ کئی مضامین بلکہ ایک مکمل کتاب لکھنے کے باوجود فراق کی شاعری اور اس سے زیادہ شخصیت کے کئی ایسے پہلو ہیں جن پر گفتگو نہیں کی جا سکی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ بڑی شخصیت کے بعض کمزور پہلو بھی بڑے اور دلچسپ ہوتے ہیں۔ فراق صاحب میں بھی تھے۔ اچھی بات یہ تھی کہ وہ چھپاتے نہ تھے جیسے جوش، مجاز، منٹو وغیرہ کھلے کھلے سے تھے۔ کوئی مصلحت نہیں، کوئی ریاکاری نہیں لیکن کبھی کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ ایسے کھلے ہوئے انسان میں بھی نفسیاتی پیچیدگیاں ہوا کرتی ہیں اور وہ اس پیچیدگی کا برملا کبھی مفکرانہ اور کبھی فن کارانہ طور پر اظہار بھی کرتے رہتے ہیں کہ بڑے فن کاروں کی غلطیاں بھی دلچسپ اور معنی

خیز ہوا کرتی ہیں۔ کبھی کبھی اس طرح کی نامناسب حرکتیں کر کرے وہ اس سماج اور معاشرہ کا مذاق اڑاتے ہیں یا انتقام لیتے ہیں جس نے ان کے ساتھ اچھے سلوک نہیں کیے۔

فراق کی تنقیدی کتابوں اور مقالوں کو پڑھتے ہوئے کئی بار میرے لیے ذہن میں خیال آیا کہ ان کے زیادہ تر مضامین صف دوئم کے شاعروں پر ہی کیوں ہیں مثلاً: حالؔی، مصحفؔی، ذوقؔ وغیرہ۔ وہ اپنی گفتگو میں بھی اکثر جلیل مانکپوری، آسی غازی پوری، نوح نوروی وغیرہ کے اشعار پڑھتے اور لطف لیتے۔ ہر چند کہ ذوق مصحفی پر لکھے گئے مضامین بے حد عمدہ اور لائق مطالعہ ہیں تاہم یہ خیال تو آتا ہی ہے کہ جو شخص میر تقی میر سے اس قدر متاثر ہے اور کہتا ہے کہ ’’ان غزلوں کے پردے میں تو میر کی غزلیں بولے ہیں۔‘‘ لیکن تنقید کی سطح پر اُنھوں نے میرؔ پر کوئی قابل قدر مقالہ نہیں لکھا۔ غالبؔ سے بے حد متاثر تھے اور کہتے تھے کہ غالبؔ بڑ پاجی شاعر ہے اور پھر عمدہ اور بڑی شاعری کے لیے ’’پاجی‘‘ کو لازمی قرار دیتے ہوئے دیر تک گفتگو کرتے لیکن پھر بھی وہ غالب پر کوئی قابل مطالعہ مقالہ نہ لکھ سکے۔ ایک معمولی سا مقالہ ملتا ہے۔ لیکن وہ واقعی معمولی ہے جو فراق کا لگتا ہی نہیں ہے۔

اس ضمن میں سب سے نازک اور پیچیدہ مسئلہ اقبالؔ کو لے کر تھا۔ اقبالؔ، میرؔ و غالبؔ کے مقابلے زمانی اعتبار سے فراق کے زیادہ قریب تھے۔ جس وقت فراق نے ہوش و حواس کی آنکھیں کھولیں اور شاعری میں اقبال کی نظمیہ شاعری کا طوطی بول رہا تھا۔ فراق اگر چہ غزل کے شاعر تھے اور اُن پر میر سے لے کر حسرت تک کی غزلیہ شاعری کی روایت، امیر مینائی کی غزلیت، فانی کی یاسیت، یگانہ کی نزاعیت، حسرت موہانی کی مقبولیت کے اثرات تھے۔ لیکن فراق نرے شاعر نہ تھے۔ وہ انگریزی کے پروفیسر تھے، مفکر اور دانشور بھی تھے۔ نہایت سنجیدگی سے حیات و کائنات پر نظر رکھتے تھے۔ تاریخ و تہذیب کا مطالعہ کرتے تھے۔ اُن کے بارے میں ایک رائے بھی رکھتے تھے۔ شعر و ادب کے حوالے سے بھی اظہار کرتے تھے۔ ایسی صورت میں اُنھیں اقبال کیوں پسند نہ آتے۔ اُنھوں نے اقبال پر کوئی فکر انگیز اور معنی خیز مقالہ نہیں لکھا بلکہ اکثر وہ اقبال کے حوالے سے منفی اور ناپسندیدہ گفتگو کرتے بلکہ مذاق ہی اڑاتے۔ ایک بار راقم نے فراق کو یونی ورسٹی کے ایک جلسے میں بہ طور مہمان مقرر مدعو کیا۔ پندرہ اگست کی تقریب تھی، جب میں فراق صاحب کو لے کر یونی

ورسٹی کے احاطے میں داخلی ہوا تو یوم آزادی کی مناسبت سے اقبال کا نغمہ ''سارے جہاں سے اچھا ہندوستان ہمارا'' لاؤڈ اسپیکر پر بج رہا تھا۔ فراق نے اُسے سنتے ہی عجیب سا منھ بنایا۔ پھر اپنی تقریر کا آغاز یوں کیا۔:

> ''سچ بات یہ ہے کہ ہندوستان سارے جہاں سے اچھا ہرگز نہیں ہے۔ اگر یہ اچھا ہے تو پھر برا ملک کون ہے۔ یہ وہ ملک ہے جہاں جمہوریت قے کر رہی ہے۔ ہم کو اسی طرح کے سستے جذبات نے مار رکھا ہے۔ جن کو کائنات کی فکر نہیں ہوتی ہے اُنھیں وطن پرستی کا ہیضہ ہو جاتا ہے۔''

ملاحظہ کیجیے آزادی کے دن اس قسم کی گفتگو کرنے کا کیا تک تھا۔ لیکن اُنھیں اقبال کی مذمت کرنی تھی اس لیے تک یا بے تک کی اُن کے نزدیک کوئی اہمیت نہ تھی اور وہ بڑے بڑے جلسے و مذاکرے خراب کر دیا کرتے تھے۔ بعد میں میں نے اس کی شکایت کی تو بولے۔

> ''یہاں تم مسلمان ہو اور اقبال اسلامی فکر کا شاعر ہے اس لیے تم کیا ساری مسلم قوم اقبال کے تعلق سے جذباتی ہو جاتی ہے لیکن ذرا سوچو یہ کوئی شاعری ہے ''بحر ظلمات میں دوڑا دیئے گھوڑے ہم نے'' یہ شاعری میں ایک گھوڑے کا کیا کام۔''

اور پھر وہ شروع ہو جاتے اور نہ جانے کہاں کہاں تک چلے جاتے۔

یہاں مجھے ان کے ایک مضمون سے متعلق گفتگو کرنی ہے جس کا تعلق اقبال سے ہے۔ میرا اب تک خیال تھا کہ اُنھوں نے اقبال پر کوئی مضمون نہیں لکھا۔ اُن کے شاگرد اور ممتاز ترقی پسند ادیب و ناقد پروفیسر سید محمد عقیل سے دریافت کیا تو اُنھوں نے بتایا کہ ایک بار ضرورت کے تحت اُنھوں نے انگریزی میں اقبال پر مضمون لکھا اور عقیل صاحب کو دیا کہ اسے دیکھ لو کوئی غلط بات تو نہیں جا رہی ہے۔ یہ بات بہت پرانی ہے لیکن اُن کا خیال یہی تھا کہ فراق نے اقبال پر اردو میں کوئی مضمون نہیں لکھا۔ درمیان میں ڈاکٹر تسکینہ فاضل کی

کتاب ''اقبال اور اُن کے معاصر شعرا'' میں یہ تذکرہ ملتا ہے کہ ۱۹۷۷ء میں آجکل کے اقبال نمبر میں فراق کا ایک مضمون بہ عنوان ''اقبال کے متعلق خوش فہمیاں'' شامل ہے۔ اب یہ نمبر نایاب ہے۔ ادھر اپنی ذاتی لائبریری کی چھان بین کرتے ہوئے رسائل کے اوراق اُلٹتے ہوئے مجھے بلراج ورما کے رسالہ ''تناظر'' ۱۹۸۰ء میں اقبال پر لکھا ہوا مضمون بہ عنوان ''اقبال کے داخلی محرکات'' دستیاب ہوا۔ میں حیران ہوا اور خوش بھی کہ اقبال پر فراق کے دو مضامین ہو گئے۔ استاذی سید محمد عقیل سے ذکر کیا تو وہ بھی خوش ہوئے۔ اُن کا خیال تھا کہ یہ اسی انگریزی مضمون کا ترجمہ ہے۔ بعد میں تسکینہ فاضل ہی کی کتاب سے علم ہوا کہ یہ وہی مضمون ہے جو بعد میں دوسرے عنوان کے ساتھ ''تناظر'' میں شائع ہوا۔ وہ لکھتی ہیں:۔

> ''۱۹۷۷ء کے رسالہ ''آجکل'' کے اقبال نمبر میں اُنھوں نے کو مضمون ''اقبال کے متعلق خوش فہمیاں'' کے عنوان سے لکھا تھا وہی مضمون ''تناظر'' میں جنوری ۱۹۸۰ء میں دوسرے عنوان ''اقبال کے داخلی محرکات'' کے عنوان سے شائع ہوا۔''

مضمون کے عمدہ ہونے میں شبہ نہیں، لیکن یہ بھی ہے کہ اس مضمون میں فراق کے علم و شعور اور منفرد زاویہ فکر کے ساتھ ساتھ وہی نفسیاتی پیچیدگی ظاہر ہوتی ہے جو اقبال کو لے کر ہمیشہ اُن کے دل و دماغ میں چھائی رہی جسے Complex کے علاوہ کچھ اور انہیں کہا جا سکتا ہے اور یہ سچ ہے کہ اقبال کی عظمت اور شہرت بڑے بڑوں کے لیے Complex تھی۔ بعد کے شعرا میں کون ہے جو اُن سے متاثر ہوا، پہلے یا بعد میں سبھی نے اعتراف کیا۔ فراق نے کبھی اعتراف نہیں کیا لیکن نظموں کی سطح پر وہ بھی لاشعوری طور پر متاثر ضرور ہوئے؛ اس پر گفتگو کی جا سکتی ہے لیکن اس وقت میں اُن کے نایاب اور بحث طلب مضمون پر چند باتیں عرض کرنا چاہتا ہوں۔ مضمون کا آغاز ان جملوں سے ہوتا ہے۔:

> ''میں ساٹھ برس مسلسل یہ محسوس کرتا ہوں کہ دنیا کی قدیم سے قدیم شاعری سے لے کر آج تک کی شاعری جو کئی زبانوں پر مشتمل ہے اس کا اونچا سے اونچا لہجہ اور اس کی بلندی سب کچھ اقبال کے

اردو اور فارسی کلام میں مل جاتی ہے اور دنیا کے بڑے بڑے شاعروں کے یہاں جو خوبیاں ہیں وہ اقبال کے یہاں بھی موجود ہیں لیکن دنیا کا اور اس زمانے میں کسی بھی ملک کا خواہ وہاں کے باشندے مسلمان ہوں یا غیر مسلم ہوں سیاسی انتظام، اقتصادی انتظام، صنعت و حرفت، تجارت و ترقی اور اُن کے تعلیمی نظام، بین الاقوامی مسائل کے حل اور اسی طرح کے کئی سوالات جو ہماری زندگی اور موت کے سوالات ہیں۔ اُن اہم ترین معاملات پر آج ہماری رہنمائی دنیا بھر کی شاعری نہیں کر سکتی۔''

فراق صرف اقبال کا ہی نہیں دنیا بھر کے بڑے مفکرین و شعرا کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ اُن کے خیالات تھوڑی بہت رہنمائی تو کرتے ہیں لیکن اس کے باوجود تاریخ و تہذیب نے جہاں دنیا کو لا کھڑا کر دیا ہے وہاں آج بھی اصلاح کی ضرورت ہے۔ پھر وہ کچھ بڑے شعرا کا نام لیتے ہیں جن میں اقبال بھی شامل ہیں۔ دیگر شعرا میں غالب، عرفی، سعدی، حافظ، شکسپیئر، کالی داس وغیرہ کے حوالے سے کہتے ہیں کہ یہ سب ایک طرف، دوسری طرف تمام مفکرین اور سیاست دان اور دیگر علوم کے ماہرین۔ ان سب کے ہوتے ہوئے بھی دنیا خطرناکی کی طرف بڑھتی جا رہی ہے۔ یہ ایک طرح سے مضمون کی تمہید ہے جس میں پس پردہ مقصدی شاعری یا سماجی اور اصلاحی شاعری کی بے وقعتی ظاہر کی گئی ہے۔ ایسا اس لیے کیا گیا ہے کہ آگے چل کر اُنھیں اقبال اور اُن کی فکری و اصلاحی شاعری کو گھیرے میں لینا ہے۔ اس تمہید کے فوراً بعد وہ ایک چبھتا ہوا سوال کرتے ہیں جو براہ راست اقبال سے ٹکراتا ہے۔ سوال ہے۔:

''مغربی تہذیب و تمدن کے متعلق حکم تو لگا دیا کہ تمہاری تہذیب اپنے ہاتھوں سے آپ ہی خودکشی کرے گی لیکن اس خطرناک حالت سے بچنے کے لئے اُن کے پاس کیا کیا نسخے ہیں۔ کیا معجزہ نما اکسیر یا تریاق ہیں۔ اس طرف اقبال نہ کوئی مجمل اشارہ کر سکے کہ مفصل۔

اور یہ سمجھنا کہ دنیا بچنے یا مٹنے کی کوئی چھومنتر دوا یا سچائی اقبال کے
پاس ہے یا اُن کے کلام میں ہے۔ یہ ایک خوش فہمی اور خوش اعتقادی
کے سوا کچھ نہیں۔''

اشاریت صداقت میں تبدیل ہوگئی اور اقبال کے تئیں فراق کی ذہنیت بھی کھل کر سامنے آ گئی۔ یہ بات کوئی غیر شاعر کہتا تو اتنا عجیب نہیں لگتا لیکن فراق خود ایک عمدہ اور اہم شاعر ہیں اور شاعری کے اسرار ورموز اور اس کے تخلیقی و تخیلی عمل پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ وہ اس طرح کی گفتگو کریں تو حیرت ہوتی ہے۔ ہم سب واقف ہیں کہ شاعر، شاعر ہوتا ہے حکیم نہیں ہوتا کہ مرض کی تشخیص کی اور نسخہ لکھ دیا۔ شاعر حقیقت سے زیادہ تخیل و تصور کی دنیا میں جیتا ہے۔ سماجی اور انسانی وابستگی اُسے ایک ایسی دنیا میں ضرور لے جاتی ہے جہاں وہ اچھے انسان اور صحت مند معاشرے کا خواب دیکھتا ہے اور پھر بالواسطہ یا بلاواسطہ وہ اُن خوابوں اور آرزوؤں کو اشاروں کنایوں میں اپنی شاعری میں پیش کرتا ہے۔ وہ نسخہ نہیں بلکہ خواب پیش کرتا ہے۔ تصور میں بنائی ہوئی تصویر کے عکس پیش کرتا ہے کہ خواب دیکھنا انسان کا فطری عمل ہے اور خوابوں کا ٹوٹنا ایک سماجی عمل۔ خود فراق اپنی شاعری میں بالخصوص نظمیہ شاعری میں ایک اچھے معاشرہ اور خوبصورت دنیا کا خواب دیکھتے ہیں۔ اسے بدلنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس دھمکی آمیز لہجے تک پہنچ جاتے ہیں ''نہیں بدلی اگر دنیا تو دنیا کو ابھی بدلو'' یہ نظم کا نہیں غزل کا مصرعہ ہے۔ یا یہ اشعار:

تعمیر کریں گے نئی دنیا نئی دنیا
کمزوروں میں میں زورِ ہمہم بانٹ رہا ہوں
دنیا کو نئے دور کی دیتا ہوں بشارت
یا اک نئی تقدیرِ اُمم بانٹ رہا ہوں
اے اہلِ ادب آؤ یہ جاگیر سنبھالو
میں مملکتِ لوح و قلم بانٹ رہا ہوں

کوئی سوال کر سکتا ہے کہ فراق دنیا کو کتنا بدل پائے۔ نئی دنیا کی تعمیر میں فراق کی شاعری کا کیا رول رہا۔ یا اس طرح کی نظموں مثلاً: نغمۂ حقیقت، دھرتی کی کروٹ وغیرہ

میں جو پیغام اور للکار ہے اس کے اثرات کہاں تک پہنچ پائے۔ جو الزام فراق اقبال پر لگا رہے ہیں وہی الزام خود فراق پر لگایا جاسکتا ہے۔ دراصل یہ الزام یا یہ خیال ہی مناسب نہیں کہ شاعر کے پاس کوئی نسخہ ہوتا ہے جو چٹکی میں دنیا کو بدل سکتا ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ ایک سنجیدہ اور ذمہ دار شاعر معاشرہ کی خوبیوں و برائیوں پر طنز کرسکتا ہے۔ اچھے ماحول کے خواب دکھا سکتا ہے اور تبدیلی کے لئے فضا ہموار کرسکتا ہے۔ اس سے زیادہ کسی شاعر سے اُمید یا توقع لگانا بھی مناسب نہیں، خواہ وہ حاؔلی جیسا اصلاحی شاعر ہو یا اقباؔل جیسا پیغمبرانہ مزاج کا ہی شاعر کیوں نہ ہو۔ فراق نے کئی مضامین شعر وشاعری کی ماہیئت و مقصدیت پر لکھے ہیں جن میں صاف طور پر اس نوع کی باتیں کہی گئی ہیں۔ ایک مضمون بہ عنوان ''حقیقی شاعری کیا ہے'' میں کہتے ہیں۔ ''اگر عمل خواب نہ دیکھا جائے تو ساری دنیا بے عمل ہوجائے گی۔'' ۔ اقبال بھی یہی عمل کی ہی بات کرتے ہیں۔ اسی مضمون میں ایک جگہ اور فراق کہتے ہیں۔:

> ''موجودہ آسودگی سے احساس نا آسودگی بھی پیدا کریں۔ ایسی چیزو ں کو بھی تلاش کریں جو کار آمد ہونے کے ساتھ نشاط افروز بھی ہوں ۔۔۔اس کی آرائش کا شعور حد بندی نہیں کرتا بلکہ اس کو بڑھانے کے کام آتا ہے۔۔۔ ایجاد کا خواب دیکھنا ان کا کام اور ایجاد کو عمل میں لانا دوسروں کا کام۔''

اب ذرا اقبال کے ایک ابتدائی مضمون قومی زندگی (مخزن ۱۹۰۴ء) کے چند جملے ملاحظہ کیجیے۔:

> ''نوع انسان کی موجودہ ترقی جیسا کہ واقعات سے معلوم ہوتا ہے کوئی سستے داموں کی چیز نہیں۔ سینکڑوں قومیں عملی اور تمدنی ترقی کی حسین دیوی کے لئے قربان ہوتی ہیں اور ہزاروں افراد کا خون اس خوفناک قربان پر بہایا جاتا ہے۔ جنگیں، وبائیں اور قحط اس ہمہ گیر قانون کے عمل کی تمام صورتیں ہیں اگر ان کو ارتقائے نوع انسانی

کے اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ واقعات جو بظاہر آفاتِ سماوی معلوم ہوتے ہیں طبقۂ انسانی کے لیے ایک برکت ہیں جس کا وجود نظام قدرت کی آراستگی کے لیے انتہا درجہ کا ضروری ہے۔ اس قانون کا اثر اقوام انسانی تک محدود نہیں بلکہ بزم ہستی کے کسی حصے کی طرف نگاہ کرو اس کا عمل جاری نظر آئے گا۔''

شاعری کے تعلق سے بھی اقبال ایک جگہ لکھتے ہیں۔:

''شاعری دراصل ساحری ہے اور اس شاعر پر حیف ہے جو قومی زندگی کے مشکلات میں دلفریبی کی شان پیدا کرنے کی بجائے فرسودگی وانحطاط کو صحت اور قوت کی تصویر بنا کر دکھا دے اور اس طور پر اپنی قوم کو ہلاکت کی طرف لے جائے۔ اس کا تو فرض ہے کہ قدرت کی لازوال دولتوں میں سے زندگی اور قوت کا جو حصہ اُسے دکھایا گیا ہے اُس میں اوروں کو بھی شریک کرے نہ یہ کہ اُٹھائی گیر بن کر جو رہی سہی پونجی اس کے پاس ہے اُس کو بھی ہتھیا لے۔''

مثالیں اور بھی ہیں اقبال کی اور فراق کی بھی لیکن یہاں اقبال کے حوالے سے بات فراق کی زیادہ کرنی ہے۔ اقبال پر لکھے گئے اس مضمون میں فراق قدم قدم پر سوالات قائم کرتے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں۔:

''اقبال کا وہ کون سا فلسفہ ہے یا کون سی حقیقت کی ترجمانی کی ہے جس پر انسانیت تکیہ کر سکے یا جہاں گمراہ انسانیت پناہ لے سکے۔''

یا

''اقبال کی ملت زدگی یا جنونِ ملت اور اس کے ساتھ ساتھ انسان دوستی کا دعویٰ دو دل پن کا شکار ہو کر رہ گیا ہے۔ اقبال کی فکری شخصیت باہم متضاد قوتوں کا شکار ہو کر رہ گئی ہے جسے انگریزی میں

Split Personality کہتے ہیں۔''

ایک طرف اگر یہ الزامات تو دوسری طرف یہ بھی کہتے ہیں۔:

> ''وہ ایک طرف تو وحدتِ انسانی کے قائل تھے اور دل سے قائل تھے اور دوسری طرف ملت زدہ تھے۔ جب اُنھوں نے ہوش سنبھالا تو سوامی رام تیرتھ، سوامی وویکانند، اربند گھوش اور اُن کے پہلے رام موہن رائے کی تعلیمات اور مہاتما گاندھی کی شخصیت نے جو عالم گیر کشش رکھتی تھی اس سے بھی کچھ شعوری اور کچھ نیم شعوری طور پر برابر اثر لیا۔ ٹیگور کے یہاں جو وحدت انسانی کا زبردست عنصر ہے اسے بھی اپنے آپ کو ہم آہنگ پاتے تھے۔ مغرب کے مستشرقین نے بھی اُن کے اندر احساس کو جھنجھوڑ کر جگایا تھا۔''

یہ باتیں اقبال کے حق میں جاتی ہیں جس کا اعتراف فراق کرتے ہیں کہ اقبال دنیا بھر کے اُن عالموں اور علوم سے متاثر تھے جو وحدتِ انسانی کو تقویت پہنچاتے ہیں پھر تحسین کا یہ عمل تنقیص اور تضحیک میں کیسے بدل گیا۔ شاید فراق کے دل کا چور یہ ہے کہ ان سب باتوں کے ہوتے ہوئے اقبال نے ان خیالات کو اسلام سے کیوں جوڑا۔ اور یہ کیوں ثابت کرتے رہے کہ اسلام میں انسان دوستی اور مساوات کے وہ سارے عناصر موجود ہیں جس پر علمائے کائنات زور دیتے رہے۔ بادی النظر میں فراق کا الزام درست بھی ہوسکتا ہے لیکن اقبال کے سلسلے میں درست نہیں کہ وہ پوری ایمانداری اور سادگی سے اپنے آپ کو مسلمان اور اسلام کا پیرو کار کہتے ہیں۔ اور یہ کوئی ایسی غلط بات بھی نہیں۔ تلسی داس نے بھی انسانیت کی بات کہی اور انسانیت کے اعلیٰ اقدار کو ہندو مذہب میں تلاش کرتے رہے۔ ہندی کی بھکتی شاعری جو ایک اعلیٰ انسانی اقدار کی شاعری ہے اس کا بڑا حصہ ہندو مذہب کے افکار و اقدار پر ٹکا ہوا ہے جو کسی طرح سے غلط نہیں۔ اسی طرح سے نجانے کتنے مغربی شعرا عیسائیت میں پناہ لیتے ہیں۔ ملٹن جس کی عمدہ مثال ہے۔ اگر یہ سب اپنے اپنے مذہب کے حوالے سے عالم انسانیت کی بات کرتے ہیں تو کیا غلط کرتے ہیں اور اقبال

کہاں سے غلط ہیں۔ اتنا ہی اس غلطی کو فراق ایک اور جامہ پہنا کر کہتے ہیں کہ اتنا بڑا شاعر محض ملت اسلامیہ کو ہی بیدار کرنے میں کیوں مصروف ہے۔ یہ یا وہ اور ہندو تصورات ہمیں یہ سکھاتے ہیں ''یہ بھی اور وہ بھی'' اور آج اسی کو ہم بقائے باہم کہتے ہیں لیکن اس سے زیادہ بحث طلب اور اس کا بھی احساس ہوتا ہے کہ فراق نے مکمل اقبال کو پڑھا اور نہ سمجھا ہے نیز ایک طے شدہ ذہنیت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اسی وجہ سے تسکینہ فاضل کو یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہ ہوا ''فراق نے اقبال کو دیکھا ہے اور دور ہی سے دیکھا ہے۔ ان کے کلام کا مطالعہ کیا ہے لیکن اقبال پر فراق کی تحریروں سے یہ مطالعہ سرسری معلوم ہوتا ہے۔ علی سردار جعفری نے اقبال شناسی کی ابتدا میں لکھا ہے۔:

> ''چوں کہ اقبال نے اپنی شاعری میں اسلامی فکری روایت اور استعارات کا استعمال زیادہ کیا ہے اور قوم پرستی (نیشنلزم) کو سیاسی سطح پر قبول نہیں کیا اس لیے بعض لوگوں نے اُن پر فرقہ پرستی کا الزام لگا دیا جو اس عظیم شاعر کی توہین ہے۔ اقبال کے یہاں حب الوطنی ایمان کا درجہ رکھتی ہے۔ ان کی شاعری میں سامراج دُشمنی کی لے شعلہ نوائی کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ ہندوستان کی آزادی کا جذبہ خون بہار کی طرح ان کے اشعار میں رواں دواں ہے۔ وہ انسان کی روحانی اور اخلاقی ترقی کے خواہاں تھے اور انسانی تخلیقی قوتوں کے مداح اور قصیدہ خواں تھے۔ ایسا شاعر فرقہ پرستی کے تنگ دائرے میں سانس نہیں لے سکتا۔''

فراق اقبال کو فرقہ پرست تو نہیں کہتے اور اُن کی کئی خوبیوں اور صلاحیتوں کا اعتراف کرتے ہیں۔ یہ فراق کی مجبوری ہو سکتی ہے اور فکر و نظر کی دوری بھی جیسا کہ ایک جگہ آل احمد سرور نے بھی لکھا ہے۔ ''وہ (فراق) فکر اقبال سے اپنے آپ کو ہم آہنگ نہیں کر سکے۔'' فراق اقبال کے اسلامی خیال کی شاعری کے قائل کیوں نہیں ہو پائے اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ وہ ہندوستانی ادب (جس میں ہندو فکر زیادہ شامل ہے) اور ہندوستان کی

تہذیب کے دلدادہ تھے۔ ہندو کلچر سے اُن کی وابستگی، جنسی آزادی اور آزادہ روی کے پیش نظر وہ اقبال سے اپنی فکر کو ہم آہنگ نہیں کر پائے۔ اسی سبب وہ اقبال کے افکار سے اختلاف کرتے رہے اور اُن کی آزاد پسند طبیعت کی بندش کو قبول نہیں کر سکتی تھی۔ فراق کو اقبال سے اختلاف تو کرنا ہی تھا چنانچہ اسی پس منظر میں وہ اپنے اس مضمون میں جابجا اس نوع کے سوالات واعتراضات کرتے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے۔:

''اقبال کی فکر تضاد و تصادم کا شکار ہو کر رہ گئی ہے۔ اقبال کی فکریات میں یہی نہیں کہ کوئی فکر نہیں ہے البتہ مختلف نظریوں کی ہم آہنگی دریافت کرنے کی صلاحیت نہیں ہے۔''

پھر یہ بھی کہتے ہیں۔:

''میں نے کھلے دل سے اس امر کا اعتراف کیا ہے کہ اقبال نے مسلم یا غیر مسلم دنیا کے بڑے سے بڑے شاعروں کی صف میں بیٹھ کر بلند آہنگ سے بلند آہنگ شاعری کی ہے۔''

ہوسکتا ہے یہ تعریف ہو لیکن فراق عمدہ اور بڑی شاعری کے لیے جس طرح کی نرم گفتاری، لطیف سرشاری کو ضروری سمجھتے ہیں اور کہیں کہیں وجدانی اور ہیجانی کیفیت کو بھی ضروری سمجھتے ہیں۔ ایسے میں وہ اقبال کی بلند آہنگی کو وہ کس طرح پسند کر سکتے ہیں۔ حالاں کہ ایک مضمون ''اردو غزل کی تکنیک'' میں وہ یہ اعتراف کرتے ہیں ''غزل کے میدان میں اقبال کا کلام انقلاب کا حکم رکھتا ہے۔ مجہولیت کی روایتوں کو اقبال نے جڑ سے اکھاڑ دیا۔'' تو فوراً یہ بھی کہتے ہیں ''لیکن اقبال کی عملیت یا ترقی پسندی Idealistic ہے۔ دنیا کی پرولتاری قوتوں کا اُبھار موجودہ تاریخ کا سب سے اہم باب ہے، اقبال میں اس انقلاب کی آہٹ نہیں پا سکتے تھے۔'' اقبال کے تعلق سے اس طرح کے اعتراضات اُنھوں نے ''من آنم'' کے خطوط میں بھی کیے ہیں جن پر ایک الگ سے مضمون کی ضرورت ہے۔ یہاں میں اس بلند آہنگی کی بات کرنا چاہتا ہوں جو وہ اقبال کے یہاں پاتے ہیں، پسند کرتے ہیں اور ناپسند بھی کرتے ہیں لیکن جب شعر و شاعری کی حقیقت کی بات کرتے

ہیں تو اس کے برعکس ایسی ایسی اصطلاحیں استعمال کرتے ہیں جن کے معنی و مطالب بعید از فہم ہوتے ہیں اور جن میں اکثر انگریزی اصطلاحوں کی بھیڑ رہتی ہے۔ خیر یہ بحث پھر کبھی۔ فراق جیسے مفکر شاعر کو معلوم ہے کہ شاعری کے تقاضے کلیتاً نرم گرفتاری کے حق میں نہیں جاتے۔ عمدہ اور بڑی شاعری اپنا ارتقائی اور فکری سفر محض فریاد اور آہ و زاری کے ذریعہ طے نہیں کرتی بلکہ کبھی کبھی مزاحمت، احتجاج اور للکار کے ذریعہ بھی آگے بڑھتی ہے۔ فراق نے انگریزی کی رومانی خوب پڑھی اور سمجھی ہے تو وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ اس نوع کی رومانی شاعری کے پس پردہ انقلاب فرانس کی ہلچل تباہی اور بربادی کام کر رہی ہے۔ ورڈ سورتھ سے کسی نے پوچھا کہ آپ اس قدر عمدہ رومانی شاعری کس طرح کر سکے تو جواب میں اُنھوں نے انقلاب فرانس کا نام لیا اور نئے انسان اور نئے معاشرہ کے خواب کی باتیں کیں۔ جس طرح زندگی میں صرف دن نہیں رات بھی ہے۔ خاموش نہیں شور وغل بھی ہے۔ آرام نہیں تکلیف بھی ہے، اُسی طرح شاعری میں بھی یہ سارے متضاد عناصر اپنے اپنے انداز سے فن کاری کے ساتھ جذب و پیوست ہوتے ہیں۔ ہر عنصر کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں اور مطالبے بھی۔ عشقیہ شاعری کو احتجاجی رنگ میں پیش نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح انقلاب کی باتیں سرگوشی میں نہیں کی جا سکتیں۔ وہاں بلند آہنگی ہی اس کا وصف ہے، جوہر ہے۔ دراصل ہم خلوت کے اس قدر عادی رہے ہیں کہ جلوت کی شاعری ہمیں پسند نہیں آتی ہے حالاں کہ دنیا کی بڑی شاعری میں خلوت کم جلوت زیادہ ہے اور جو خلوت ہے، ذات ہے، تنہائی ہے وہ بھی خارجی اسباب اور اُس کے دباؤ و جبر کے تحت وجود میں آتی ہے۔

جس تضاد کو فراق اقبال کے یہاں تلاش کر رہے ہیں وہ ہر شاعر کے یہاں ہوتا ہے کیوں کہ وہ شاعر کی نہیں زندگی کا تضاد ہوتا ہے اور اسے عیب نہیں سمجھا جا سکتا کہ واقعات، حیات اور واردات ذات خود تضادات اور تصادمات سے پُر ہیں۔ خود فراق کی شاعری میں تضادات ہیں۔ غزل کے مترنم، نشاط انگیز بلکہ وصل آمیز شاعر کی اس شاعری کو ہم کس خانے میں رکھیں گے۔

فرقوں کے مٹانے سے مٹے ہیں نہ مٹیں گے

آفاق زمانہ سے جھکے ہیں نہ جھکیں گے
اُبھرے تو دبانے سے دبے ہیں نہ دبیں گے
ہم موت کے مارے بھی مرے ہیں نہ مریں گے
ہم زندہ تھے ہم زندہ ہیں ہم زندہ رہیں گے

(داستان آدم)

ہل، کدال، پھاوڑے، بسولے
پنڈت، ٹھاکر، شیخ اور سید
اُٹھے ہتھوڑے بول اُٹھیں گے
صاحب، مسٹر، حاکم، افسر
نیا جنم ہے آزادی کا
سونا والے چاندی والے
دیش کے راجہ دیش نواسی
آڑھت والے، منڈی والے
پرجہ ہی ہیں دیش کا راجہ
کوٹ محل اور کوٹھی والے

(دھرتی کی کروٹ)

شاعری میں اکے، گھوڑے پر اعتراض کرنے والے شاعر کی شاعری میں آڑھت، منڈی، ہل، کدال، ہتھوڑا وغیرہ استعمال ہوا ہے۔ یہ سب اس لیے نہیں کہا جا رہا ہے کہ فراق کی شاعری خراب ہے یا اُن کا اعتراض غلط ہے۔ دراصل بات یہ ہے کہ فراق شاعری کے پیمانے غزل کے حوالے سے بناتے ہیں جب کہ نظم کے تقاضے کچھ اور ہوتے ہیں۔ غزل کے مقابلے نظم کا رنگ و آہنگ مختلف ہوتا ہے اور اس کے موضوعات بھی مختلف ہوتے ہیں۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ موضوعات کا جس قدر تنوع نظم میں ہے غزل میں نہیں۔ آل احمد سرور نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ اردو شاعری کی ترقی جس قدر نظم سے وابستہ ہے غزل سے نہیں۔ خیر اس پر بحث ہو سکتی ہے لیکن اس امر میں بحث کی گنجائش کم سے کم ہے

کہ زندگی کی ارضی رنگا رنگی، بوالعجبی اور تہہ داری کی عکاسی جس طرح نظم میں ممکن ہے غزل میں شاید نہیں کہ زندگی صرف نرم روی کا نام نہیں۔ یہاں روانی ہے، جوانی ہے اور کہانی بھی۔فراق کا ہی شعر ہے۔:

رات بھی، نیند بھی کہانی بھی
ہائے کیا چیز ہے جوانی بھی

اسی غزل میں ایسے اشعار بھی ہیں۔:

ایک پیغام زندگانی بھی
عاشقی مرگِ ناگہانی بھی

دل کو شعلوں سے کرتی ہے سیراب
زندگی آگ بھی ہے پانی بھی

وضع کرتی ہے کوئی نئی دنیا
کہ یہ دنیا ہوئی پرانی بھی

دیکھیے غزل کے اشعار میں آگ اور شعلوں کی بات ہوگئی ہے۔نئی دنیا کے وضع کرنے کے حوصلے بھی آگئے۔ایسے میں فراق کا یہ خیال کہ شاعری صرف شبنمی احساس کا نام ہے۔لطیف سرشاری اور وجدانی کیفیت کا نام ہے کہاں تک درست ہے۔؟ یہ تخلیقی نوعیت کے خوبصورت جملے تو ہو سکتے ہیں لیکن شاعری کی اصل تنقید وتعریف، ماہیت ومقصدیت سے میل نہیں کھاتے ،اُن کی تاثراتی تنقید میں اس قسم کے جملے نظر آتے ہیں۔:

''غالب بڑا اپاجی شاعر ہے''
''حالی بڑا نیک دل شاعر ہے''
''مصحفی بڑ چوٹیلہ شاعر ہے''

ظاہر ہے کہ یہ تاثراتی اور جذباتی نوعیت کے جملے ہیں،ان کا لطف تو لیا جا سکتا ہے لیکن ان کی گہرائی میں اُترا نہیں جا سکتا کیوں کہ ان میں گہرائی ہے ہی نہیں۔

جیسا کہ عرض کیا گیا کہ فراق کی غور وفکر ایک نفسیاتی پیچیدگی سے ملوث ہے۔زندگی کے پیچ وخم اور کیف وکم نے جہاں کچھ دنیا کو دیکھنے کے عناصر دیئے اس سے زیادہ خودنگری

اور خود پرستی کے عناصر سے بھی مالا مال کر دیا۔ فراق کی ذاتی زندگی میں اور ادبی زندگی میں بھی اس کے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں۔ اُن کا یہ مسئلہ تو تھا کہ اُن کو اپنے علاوہ کوئی بھی بڑی شخصیت مشکل سے پسند آتی تھی۔ اگر ایک طرف وہ ٹیگور، اقبال، گاندھی وغیرہ پر معترض ہوئے تو دوسری طرف اپنے بارے میں شاعری میں یہ بھی کہا۔

''نماز شاعری ہے اور امامِ فن فراق ہے''

''اس دور میں اقلیم سخن کا وہ شہنشاہ''

غالب و میر و مصحفی
ہم بھی فراق کم نہیں

اسے آپ شاعرانہ تعلّیٰ یا مبالغہ سے تعبیر کر سکتے ہیں اور یہ غزل کی روایت بھی ہے کہ غزل اشعار میں خاص طور پر مقطع میں اکثر مبالغہ پایا جا سکتا ہے۔ اس لیے فراق کے یہاں بھی ہے لیکن اس کے برعکس اقبال کی شاعری میں اس قسم کی ذاتی تعریف و تحسین نہ کے برابر ملے گی بلکہ جا بجا اُنھوں نے اپنی خاکساری، انتشار ذہنی کا اعتراف کیا ہے۔ اپنے آپ کو شاعر ہی نہیں تسلیم کیا ہے اور شاعری چھوڑ دینے کا قصد بھی کیا ہے۔ اقبال کی ایسی تحریریں ان کے صوفیانہ اور بے نیازانہ رویوں کی غماز ہیں۔ اس کے برعکس فراق ہمیشہ اپنی ذات اور حالات کے تئیں سنجیدہ اور حساس رہے۔ نام و نمود کے طلب گار رہے۔ یہ ایسے حقائق ہیں جو کسی سے پوشیدہ نہیں ہیں۔ وہ ایک خاص مزاج کے حامل تھے۔ اُن کی اپنے بڑوں سے ہی نہیں بلکہ ہم عصروں مثلاً جوشؔ، حسرتؔ وغیرہ سے ٹھنی رہتی۔ چھوٹوں مثلاً فیضؔ، مجازؔ وغیرہ کی مقبولیت بھی اُنھیں پسند نہ آتی تھی۔ عام گفتگو میں سردارؔ، مخدومؔ وغیرہ کا مذاق اُڑاتے۔ سب جانتے ہیں کہ الہ آباد میں فراق، سجاد ظہیر، اعجاز حسین وغیرہ کے ساتھ مل کر انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد ڈالنے والوں میں سے تھے لیکن بعد میں وہ اسی انجمن کا تماشا بناتے رہتے۔ ''من آنم'' کے خطوط ملاحظہ کیجیے جا بجا اشتراکیت کے اثرات قبول کرنے کے اعترافات ملیں گے لیکن بعد میں اسی اشتراکیت کی مٹی پلید کرتے رہے۔ ہندی کے شعرا خاص طور پر الہ آباد کے ہندی شعرا کا تو ناطقہ بند کئے رہتے کہ اسی بہانے وہ اخبار کی سُرخیوں اور تذکروں میں بنے رہتے۔ ایسا وہ جان بوجھ کر کرتے۔ میں ان سب

چیزوں کو ان کی نفسیاتی پیچیدگی کے حوالے سے دیکھتا ہوں جس نے ان کی شخصیت میں گرہیں لگا رکھی تھیں اور ایک کجی پیدا کر دی تھی، پھر بھی ان کی شاعرانہ عظمت سے کون انکار کر سکتا ہے اور مجھے فخر ہے کہ میں نے اپنی زندگی کے چند برس ان کی معیت میں گزارے اور ان سے بہت کچھ سیکھا۔ عرض مدعا یہ ہے کہ جن تضادات کو لے کر وہ اقبال پر اعتراض کرتے ہیں وہ فراق میں بھی تھے اور ہر مفکر شاعر کے یہاں پائے جاتے ہیں اور یہ کوئی عیب نہیں ہوتا۔ گور سے دیکھا اور سمجھا جائے تو چند اعتراضات تو فراق کی اسی پیچیدہ ذہنیت کی غمازی کرتے ہیں۔ اس سے زیادہ فکری اور شخصی تضادات سے پر ہے۔ فراق کی شخصیت اور شاعری جس پر خوب لکھا گیا لیکن پھر بھی فراق کی شاعرانہ عظمت پر فرق نہیں آتا۔

میں یہاں ایک اور نکتہ پر بات کر کے اپنی بات ختم کروں گا اور وہی فراق کا اصل مسئلہ ہے، شکایت ہے، درد ہے کہ اقبال صرف مسلمانوں کی فکر کیوں کرتے ہیں اور وہ اپنی شاعری میں اسلامیات کا تذکرہ کیوں کرتے ہیں۔ ہر بڑے شاعر کی شاعری کسی نہ کسی نظریہ پر ٹکی ہوتی ہے جس کے پردہ میں اس کا اپنا مذہب تہذیب، معاشرہ کام کرتا ہے۔ اقبال مسلمان تھے۔ اُنھوں نے اپنے مسلمان ہونے کا بے باکانہ وایماندارانہ اعتراف کیا ہے لیکن اس کے ساتھ یہ بھی کہا ہے۔ ''میرا ذاتی طریق یہ ہے کہ میں دنیا کی تمام مذہبی تحریکوں کو ادب واحترام سے دیکھتا ہوں۔ گو یہ احترام مجھے ایسی تنقید سے باز نہیں رکھتا جس کی بنا پر دیانت ہو اور جس میں سوائے خلوص کے اور کچھ نہ ہو۔''

پریم چند جیسا عظیم فن کار پہلے آریہ سماجی تھا اس کے بعد گاندھی وادی۔ ان کے افسانوں میں یہ بنارس، گورکھپور، الہ آباد وغیرہ کا علاقہ اور ماحول بول رہا ہے۔ عام دیہاتی انسان اور کسان ہیں لیکن مسائل عالمی اور انسانی واخلاقی قدروں کے ہیں۔ خود فراق ایسے شعر کہتے ہیں۔:

ہر لیا ہے کسی نے سیتا کو
زندگی جیسے رام کا بن باس
دلوں میں تیرے تبسم کی یاد یوں آئی
کہ جگمگا اُٹھیں مندروں میں چراغ

فراق کی رباعیوں میں سنسکرت کا سرنگا رس رچا بسا ہے۔ جنھیں سب اردو والوں اور مسلمانوں نے پسند ہی کیا اور اسے اردو شاعری میں اضافے کے طور پر لیا۔ کوئی سوال کرسکتا ہے کہ ان رباعیوں میں مسلمان مرد عورت کیوں نہیں۔ لیکن یہ سوال غلط ہوگا اور نامناسب بھی اس صورت میں اقبال اور اسلام کے رشتوں کو لے کر فراق کے سوالات بھی ناموزوں اور نامناسب ہیں۔ جو جہاں کا ہے پہلے وہیں کی تصویر پیش کرے گا۔ یہ ایک فطری عمل ہے جو بعد میں فکری عمل سے وابستہ ہوجاتا ہے۔ جو جہاں کا ہے اگر وہیں کا نہیں ہے تو پھر کہیں کا نہیں ہے۔ دیکھنا یہ چاہیے کہ ان میں عالمی افکار اور آفاقی اقدار کام کر رہے ہیں اور اس کی گونج مقامی و مذہبی دائروں سے نکل کر کس طرح عالم انسانیت کو متاثر کر رہی ہے اور اس کی حقیقت وافادیت کا دائرہ کس قدر وسیع ہے۔ کوئی مانے یا نہ مانے لیکن یہ ایک بہت بڑا سچ ہے کہ آفاقیت، مقامیت کے بطن سے جنم لیتی ہے اور بڑی حقیقی شاعری ارضی و مقامی اقدار سے آفاقی اقدار کا سفر طے کرتی ہے یعنی زمین سے آسمان کا سفر۔ جو لوگ سیدھے آسمان کی طرف دیکھتے ہیں او بڑی سے بڑی پرواز کا مطالبہ کرتے ہیں وہ اکثر منھ کے بل زمین پر گرتے ہیں۔ میں اپنی بات علی سردار جعفری کے ان جملوں پر ختم کرتا ہوں۔

> ''اقبال مسلم بیداری کے شاعر تھے۔ اس میں ایشیائی بیداری شامل ہے۔ اقبال ہندوستان کی بیداری کے شاعر تھے۔ اس میں پوری تحریک آزادی شامل ہے۔ اقبال عالم انسانیت کے شاعر تھے اس میں اشتراکیت کی فتح اور مارکس اور لینن کے افکار کی عظمت شامل ہے۔ اقبال کی دوسری یا تیسری حیثیت ان کی پہلی حیثیت کی تردید نہیں کرتی بلکہ میرے نزدیک اس کی توثیق اور توسیع کرتی ہے کیونکہ ہندوستان اور ایشیا کی مسلم بیداری، عالم انسانیت کی بیداری کا ایک حصہ ہے اقبال صحیح معنوں میں عالمی شاعر تھے۔''

OOO

برج نرائن چک بست کی شاعری میں منظرکشی

پروفیسر محمد اسداللہ دوانی

تلخیص: ادیب خواہ کوئی بھی ہو اور کسی بھی زبان کا کیوں نہ ہو وہ اپنے عہد اور ماحول کا پروردہ اور نمایندہ ہوتا ہے ۔اُس کی تخلیقات کا ماخذ اس کا ماحول اور اُس کے عہد کے حالات ہوتے ہیں جنہیں وہ اپنی زبان کا لبادہ پہنا کر عوام کے سامنے پیش کرتا ہے ۔اس لیے جب ہم کسی زبان کے ادیب ،شاعر یا فن کار کے فن پارے کا تجزیہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا خمیر اُس کے عصری ماحول میں پنپ رہی مختلف اقدار اور ان کے معیار سے تیار ہوتا ہے ۔اس کلیہ کے مطابق جب ہم برج نرائن چکبست کی شاعری کا تجزیہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اُن کی شاعری اُن کے عہد کی عکاس اور ترجمان ہے جنہوں نے اردو کی غزلیہ شاعری میں پہلی بار سیاسی رنگ قائم کیا ہے۔

کلیدی الفاظ: منظر نگاری ،معاشرتی بیداری ،حب الوطنی ،تخلیقی بصیرت ، عصری ماحول ،مرقع نگاری

برج نرائن چکبست اردو کے ایک اہم اور سر برآوردہ شاعر تھے ۔اُن کے آباواجداد اصلاً برہمن نژاد کشمیری تھے جنہوں نے کشمیر سے ہجرت کر کے لکھنؤ کو اپنا وطن بنایا لیکن وہ ۱۹؍جنوری ۱۸۸۲ء کو فیض آباد میں پیدا ہوئے ۔ ۱۹۰۸ء میں انہوں نے قانون کی ڈگری حاصل کر کے وکالت کا پیشہ اختیار کیا اور وہ لکھنؤ کے ممتاز وکلاً میں شمار ہونے لگے ۔۱۲؍ فروری ۱۹۲۶ء کو لکھنؤ کے ریلوے سٹیشن پر اُن پر فالج کا ایسا حملہ ہوا کہ چند گھنٹوں میں اُن کا وہیں انتقال ہو گیا۔محشر لکھنوی نے انہیں کے ایک مصرع سے اُن کی تاریخ وفات نکالی

اُن کے ہی مصرع سے تاریخ ہے ہمراہ عزا

موت کیا ہے ان ہی اجزا کا پریشاں ہونا

چکبست کا عہد ہندوستان کی سیاسی، سماجی، معاشی اور معاشرتی بیداری کا عہد تھا۔ یہ ہندوستان کی تاریخ کا ایک اہم ترین دور تھا جب یہاں کے عوام انگریزوں کی غلامی سے آزاد ہونے کی سبیلیں سوچ رہے تھے۔ ۱۸۵۷ء میں آزادی کی تحریک کا باضابطہ آغاز ہو چکا تھا لیکن انگریزوں نے اُسے بُری طرح سے کچل دیا تھا جس کی وجہ سے عوام میں ایک عرصہ تک نہ صرف شکست خوردگی اور مایوسی کا عالم طاری رہا بلکہ ملک کو زبردست اتھل پتھل کا سامنا بھی کرنا پڑا۔ چنانچہ چکبست کے متعدد ہم عصر شعرا کی شاعری میں اگرچہ اُس عہد کے سیاسی اور سماجی حالات، واقعات، اقدار اور دوسرے گوناگوں مسائل کی عکاسی ملتی ہے لیکن اس ضمن میں برج نرائن چکبست کو جو اختصاص اور انفرادیت حاصل ہے وہ کسی دوسرے شاعر کو نصیب نہیں ہے۔ انہوں نے اپنے عہد کے سیاسی واقعات، جنگِ آزادی کے خیالات، قومی تصوّرات، حب الوطنی کے جذبات اور تعلیمِ نسواں کی اہمیت وافادیت جس شاعرانہ تاثر اور کامیاب فن کاری کے ساتھ بیان کیے ہیں وہ انہی کا خاصہ ہے۔

چکبست کو اردو شعروشاعری کے ساتھ بچپن سے ہی دلچسپی تھی جس کی وجہ سے اساتذۂ اردو کے کلام کا مطالعہ اُن کا معمول بن گیا تھا۔ یہ اُن کے اسی مطالعے کا نتیجہ تھا کہ انہوں نے نو برس کی عمر میں پہلی غزل کہی تھی۔ وہ اگرچہ غالب، آتش اور انیس سے کافی متاثر تھے لیکن مجموعی طور پر اُن کی شاعری میں انیس اور آتش کا اندازِ بیان زیادہ نمایاں نظر آتا ہے۔ انیس کے تتبع میں اُنہوں نے رامائن کو مسدس کے انداز میں نظم کرنا چاہا لیکن صرف ایک سین پیش کرنے میں کامیاب ہوئے جو اردو شاعری میں ان کی مرقع نگاری کا ایک شہکار نمونہ ہے۔ 'رامائن کا ایک سین' کے عنوان سے اُن کی یہ نظم تینتیس بند پر مشتمل ہے جس کا مطالعہ کرتے وقت میر انیس کے زورِ بیان کے احساس کے ساتھ ساتھ انسانی جذبات کی پُرجوش ترجمانی اور مختلف مناظر کی بھرپور عکاسی بھی ہوتی ہے۔ یہ نظم رام چندر اور ان کی ماں کے مابین ایک مکالمہ پر مشتمل ہے جس کا آغاز رام چندر کی رخصتی کے منظر کے جن اشعار سے ہوتا ہے اُن کی قرأت قاری کو جس طرح اپنی گرفت میں لیتی ہے یہ چکبست کی

ذہانت اور فکرِ رسا کا کمال ہے۔اس نظم کے ابتدائی بند ماں اور بیٹے کی ملاقات کی عمدہ منظر کشی کا مظہر ہیں:

رخصت ہوا وہ باپ سے لے کر خدا کا نام
راہِ وفا کی منزلِ اوّل ہوئی تمام
منظور تھا جو ماں کی زیارت کا انتظام
دامن سے اشک پونچھ کے دل سے کیا کلام
اظہارِ بے کسی سے ستم ہو گا اور بھی
دیکھا ہمیں اُداس تو غم ہوگا اور بھی
دل کو سنبھالتا ہوا آخر وہ نونہال
خاموش ماں کے پاس گیا وہ صورتِ خیال
دیکھا تو ایک در میں ہے بیٹھی وہ خستہ جاں
سکتہ سا ہو گیا ہے یہ ہے شدّتِ ملال
تن میں لہو کا نام نہیں زرد رنگ ہے
گویا بشر نہیں کوئی تصویر سنگ ہے
کیا جانے کس خیال میں گم تھی وہ بے گناہ
نورِ نظر پہ دیدۂ حسرت سے کی نگاہ
جنبش ہوئی لبوں کو،بھری ایک سرد آہ
لی گوشۂ چشم سے اشکوں نے رخ کی راہ
چہرے کا رنگ حالتِ دل کھولنے لگا
ہر موئے تن زباں کی طرح بولنے لگا

یوں چکبست کی یہ محاکاتی نظم اوّل تا آخر فن اور فکر کے اعتبار سے نہ صرف قابلِ مطالعہ ہے بلکہ جذبات اور خیالات کے اظہار اور ان کی ترسیل کے اعتبار سے اختتام کے یہ بند بھی مرقع نگاری کا ایک اعلیٰ نمونہ ہیں۔

بن باس پر خوشی سے جو راضی نہ ہوں گا میں

کس طرح منہ دکھانے کے قابل رہوں گا میں
کیوں کر زبانِ غیر کے طعنے سنوں گا میں
دُنیا جو یہ کہے گی تو پھر کیا کہوں گا میں
'لڑکے نے بے حیائی کو نقشِ جبیں کیا
کیا بے ادب تھا؟ باپ کا کہنا نہیں کیا'
تاثیر کا طلسم تھا معصوم کا خطاب
خود ماں کے دل کو چوٹ لگی سن کے یہ جواب
غم کی گھٹا سے مٹ گئی تاریکیِ عتاب
چھاتی بھر آئی ضبط کی باقی رہی نہ تاب
سرکا کے پانو،گو د میں سر کو اٹھا لیا
سینہ سے اپنے لختِ جگر کو لگا لیا
دونوں کے دل بھر آئے ہوا اور ہی سماں
گنگ و جمن کی طرح سے آنسو ہوئے رواں
ہر آنکھ کو نصیب یہ اشکِ وفا کہاں
ان آنسوؤں کا مول اگر ہے تو نقدِ جاں
ہوتی ہے ان کی قدر فقط دل کے راج میں
ایسا گہر نہ تھا کوئی دسرت کے تاج میں

چکبست کی شاعری بالخصوص اُن کی منظومات اُن کی تخلیقی بصیرت اور خلاّقی کا آئینہ ہیں۔'خاک ہند،وطن کا راگ،آوازۂ قوم،فریادِقوم،نالۂ درد،ہماراوطن دل سے پیارا وطن،وطن کو ہم،وطن ہم کو مبارک،پھول مالا(قوم کی لڑکیوں سے خطاب)،دردِ دل(نوجوانوں سے خطاب)،نالۂ یاس،گائے،قومی مسدس،گوپال کرشن گوکھلے،بال گنگا دھرتلک،جلوۂ صبح،کشمیراور'سیر ڈیرہ دون، وغیرہ منظومات جہاں حب الوطنی کے جذبات سے مملواور اُن کے عہد کی ترجمان ہیں وہاں اِن منظومات میں مناظر فطرت کی بھی بے پناہ عکاسی ملتی ہے۔

چکبست کا ادبی مذاق لکھنوی تھا اور وہ سرتاپا اسی رنگ میں ڈوبے ہوئے تھے۔ انہیں اردو تو اردو فارسی کی بھی جامع اور وسیع معلومات تھیں۔ادب میں وہ لکھنو اسکول سے تعلق رکھتے تھے جو اپنے مخصوص انداز ،لب ولہجہ ،تکلّف اور خارجیت کے لیے مشہور رہا ہے ۔اس اسکول سے وابستہ ادبأ فن پارے کے ظاہری پیکر تراشی ،معنویت اور مرصّع سازی کے زیادہ قائل تھے لیکن چکبست کو اس ادبی اسکول سے وابستہ ایک اہم نمایندہ ہونے کے باوجود یہ خصوصیت بھی حاصل تھی کہ انہوں نے پیکر تراشی کے ساتھ ساتھ معنویت اور مرصع سازی کو آگے بڑھایا اور شاعری کو صنعت گری کے علاوہ موضوع اور خیال کی نئی جہتوں سے آشنا کرایا۔وہ چونکہ حساس ذہن کے مالک تھے اس لیے انہوں محسوس کیا کہ زندگی فقط محبوب کی اُنگیا، چوٹی ،دہن اور کمر تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ اس کے معاملات اور مسائل کی دُنیا بہت عریض و بسیط ہے۔یہی وجہ ہے کہ لکھنو اسکول کے نمایندہ ہوتے ہوئے انہوں نے خارجیت کی جگہ داخلیت کو رواج دیا۔چنانچہ انہوں نے اس عہد کے دوسرے شعرأ کے مقابلے میں اپنی شاعری میں چونچلوں اور معاملہ بندیوں کی جگہ حیات و کائنات کے مسائل کے ساتھ ساتھ اپنے ملک ،سماج اور عوام کے مسائل ،درد وغم ،مصائب وآلام ،حالات وواقعات ،شاندار اور پُرشکوہ ماضی ،حال کی المناکی کے خاکے اور مناظر پیش کر کے اُمید افزا مستقبل کی جانب رہنمائی کی ہے۔یوں ان کی شاعری میں جلال و جمال کا حسین امتزاج انہیں اردو کے بڑے شعرأ کی صف میں کھڑا کر دیتا ہے۔

چکبست کی شاعری میں ہم عصر شعرأ کی طرح حسن وعشق کے روایتی مضامین بہت کم ملتے ہیں۔اُن کے یہاں اُن کے عہد کے انسان کا شدید درد وکرب پایا جاتا ہے۔اُن کی شاعری حیات وکائنات کا احاطہ کرتی ہے ۔ اُنہوں نے اپنی منظومات میں وطن، سماج، سیاست، معاشرت، معاشیات، اقتصادیات اور ہندوستانی عوام کی زبوں حالی کے مرقعے خاص طور پر پیش کیے ہیں۔چکبست اقبال کے بعد پہلے اور تنہا شاعر ہیں جن کے کلام میں حب الوطنی کے عناصر اور مناظر فطرت کی عکاسی سب سے زیادہ ملتی ہے۔'کشمیر، برسات ،جلوۂ صبح ،سیر دیرہ دون اور اس قبیل کی دوسری نظموں میں پپیہوں کی صدائیں ،موروں کا رقص ، پھولوں کا مہکنا، چڑیوں کا چہکنا، ابر کے ٹکڑوں کا لہکنا، نسیمِ سحری کا

دبے پاؤں چلنا، جھرنوں اور آبشاروں کے دل نشین نغمے انہوں نے اپنی نظموں میں ایسے فنکارانہ اور دلفریب انداز میں الاپے ہیں کہ قاری کی آنکھوں کے سامنے سارے مناظر کسی فلم کی مانند رقص کرنے لگتے ہیں۔ اتنا ہی نہیں انہوں نے اپنی منظومات میں ہندوستان کے علم وفن کی اہمیت، رشیوں اور منیوں کی عظمت، سوربیروں، راجاؤں اور بادشاہوں کے جاہ وجلال کا ذکر انتہائی محبت اور فن کارانہ چابکدستی سے ایسے کیا ہے کہ قاری خود اپنے آپ کو ان حالات اور واقعات کا ایک حصّہ تصوّر کرنے لگتا ہے۔

چکبست نے اپنی شاعری میں صرف ہندوستان کی غلامی، حبّ الوطنی کے گیت، سوربیروں، لیڈروں اور قومی ہیروؤں کے مراثی، قوم کے جہل ونفاق اور بغض وعناد کے جیتے جاگتے مرقعے پیش کیے ہیں بلکہ انہوں نے ایسی منظومات میں فطرت کی منظرنگاری بھی کمال درجہ کی کی ہے۔ چونکہ چکبست نے اقبال کی طرح حیات وکائنات کا گہرا اور تفصیلی مطالعہ کیا تھا اسی لیے اُن کی شاعر بھی اقبال کی طرح مصوّرانہ بانکپن لیے ہوئے ہے۔ رامائن کا ایک سین، وطن کا راگ، گوپال کرشن گوکھلے، آوازۂ قوم، فریادِقوم،، بال گنگا دھر تلک، جلوۂ صبح' اور 'سیر دیرہ دون' وغیرہ نظموں میں ایسی کوئی نظم نہیں ہے جس میں انہوں نے فطرت کی بھرپور عکاسی نہ کی ہو، لیکن جہاں تک منظرنگاری کا تعلق ہے اس ضمن میں چکبست کی جلوہِ صبح، کشمیر، برسات اور سیرِ دیرہ دون جیسی منظومات فطرت کی مصوری اور منظرنگاری کے دل کش ادب پارے ہیں۔ 'سیرِ دیرہ دون' کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

یہیں بہار کا پہلے پہل ہوا تھا شگوں
عجیب خطۂ دل کش ہے شہرِ دیرہ دوں
نگاہِ شوق نے کیا کہیے کیا سماں دیکھا
نئی زمین نیا رنگِ آسماں دیکھا
سنا کرتے تھے وہ باغ پُر فضا ہے یہی
اگر پہاڑ ہیں جنت تو راستہ ہے یہی
ازل میں تھی جو فضا اُس کا یادگار ہے یہ
نشیبِ کوہ میں گہوارۂ بہار ہے یہ

گھنے درخت ہری جھاڑیاں زمیں شاداب
لطیف وسرد ہوا پاک وصاف چشمۂ آب

اس نظم میں منظر نگاری کا یہ پہلو ملاحظہ ہو کہ دیرہ دون کا مقام ایک گلدستے کی مانند حسن کا ایک ایسا طلسم لگتا ہے جہاں کے شجر وحجر صف بستہ ہوکر سنتریوں کی طرح یہاں قیام کی غرض سے آنے والے مسافروں کا استقبال کرتے ہیں:

طلسم حسن کا ہے بیچ میں یہ گلدستہ
کھڑے ہیں کوہ وشجر پہلوؤں میں صف بستہ
یہاں جو آ کے مسافر قیام کرتے ہیں یہ
سنتری پہلے انہیں سلام کرتے ہیں

یہ منظر کس قدر دل نواز ہے جب بلندیوں سے نشیب کی جانب رواں پیچ وخم کھاتا ہوا ندّی کا پانی نگاہ کو فریب دیتا ہوا ایسے لگتا ہے جیسے بل کھاتا ہوا سپید ناگ چلا جارہا ہے:

بلندیوں سے جو ہو مائلِ نشیب نظر
فریب دیتا ہے ندّی کا پیچ وخم اکثر
نگہ کو دور سے پانی ہے جو نظر آتا
سپید ناگ چلا جا رہا ہے بل کھاتا

انسان اور دیگر موجودات کے بارے میں چکبست کا یہ تصور بھی ملاحظہ ہو:

درخت وکوہ ہیں کیا ذات پاک انساں کیا
طیور کیا ہیں ہوا کیا ہے ابروباراں کیا
یہ موجِ ہستی بیدار کے عناصر ہیں
سب ایک قافلۂ شوق کے مسافر ہیں
یہ دل کے ٹکڑے ہیں قدرت کے ان میں بیر نہیں
سب ایک گود کے پالے ہیں کوئی غیر نہیں
فضائے کوہ میں ایسی ہوا سماتی ہے
بشر کی روح کو راحت کی نیند آتی ہے

بس ایک عالمِ ہو چار سمت طاری ہے
نہ شور و شر ہے نہ دنیا کی آہ و زاری ہے
اثر دکھاتا ہے قدرت کا نغمۂ دل گیر
شجر حجر سے ٹپکتی ہے راگ کی تاثیر
یہ راگ وہ ہے جو مضراب کا اسیر نہیں
یہ صرف کان کے پردوں میں گوشہ گیر نہیں
دل اپنے رنگ میں بیتاب تھا اس ارماں سے
کہ اس فضا میں ہو آزاد روح زنداں سے
اجل جو آئے تو اس کوہسار کے نیچے
بنے مزار کسی آبشار کے نیچے

چکبست کو فطرت اور فطری مناظر سے بے حد لگاؤ تھا اسی لیے ان کی منظومات کی اکثر شاعری محاکاتی ہے۔ ان کی شاعری کا مطالعہ کرتے وقت ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے فطری مناظر کی عکاسی کو اپنے لیے لازم کر لیا تھا۔ ان کی نظم 'کشمیر' میں کشمیر کے رنگ برنگے لالہ زاروں، بلند و بالا کوہساروں، ہرے بھرے مرغزاروں، بل کھاتی پگڈنڈیوں، پیچ و خم سے بہتی ندیوں، ٹھنڈے میٹھے چشموں، پُر شور آبشاروں کے علاوہ جھیل ڈل میں تیرتے شکاروں، گیت گاتے ملاحوں، میووں سے لدے باغوں اور صبح و شام کے دل کش لمحات کے مناظر پیش کیے ہیں۔ کشمیر کی توصیف کرتے ہوئے چکبست کہتے ہیں:

محتاج نہیں وصف کا یہ خطۂ دل گیر
ہے رو کشِ گلزارِ جناں گلشنِ کشمیر
فردوسِ بریں اس کی ہے بگڑی ہوئی تصویر
واں موجِ ہوا میں دمِ عیسیٰ کی ہے تاثیر
پانی میں ہے چشموں کے اثر آبِ بقا کا
ہر نخل پہ عالم خضرِ سبز قبا کا

وہ موج ہوا کا حرکت ابر کو دینا
چشموں سے پہاڑوں کے وہ اڑتا ہواپھینا
گاتے ہوئے ملاحوں کا وہ کشتیاں کھینا
ڈل کا وہ سرِ شام ادھر کروٹیں لینا
وہ عکس چراغوں کا جھلکتا نظر آنا
پانی کا ستارہ بھی چمکتا نظر آنا
ہرلالۂ کہسار ہے شکلِ گلِ راحت
داغ اُسکے ہیں خال رُخ حورائے مسرت
ایسا نہیں قدرت نے کیا فرش کہیں پر
اس رنگ کا سبزہ ہی نہیں روئے زمیں پر
وہ صبح کو کہسار کے پھولوں کا مہکنا
وہ جھاڑیوں کی آڑ میں چڑیوں کا چہکنا
گردوں پہ شفق کوہ پہ لالے کا لہکنا
مستوں کی طرح ابر کے ٹکڑوں کا بہکنا
ہر پھول کی جنبش سے عیاں ناز پری کا
چلنا وہ دبے پاؤں نسیم سحری کا

چکبست کشمیر کی آب وہوا، وہاں کے سرسبز چمن زاروں اور صاف وشفاف ٹھنڈے پانی کے چشموں کو بیمار کے لیے صحت یابی کا باعث سمجھتے ہیں:

وہ طائرِ کہسار لبِ چشمۂ کہسار
وہ سرد ہوا وہ کرمِ ابر گہر بار
وہ میوہ خوش رنگ وہ سر سبز وہ چمن زار
اک آن میں صحت ہو جو برسوں کا ہو بیمار

یہ باغِ وطن روکشِ گلزارِ جناں ہے
سرمایۂ نازِ چمن آرائے جہاں ہے

چکبست کو علامہ اقبال کی طرح اپنے کشمیری نژاد ہونے کا دعویٰ اور فخر تو تھا ہی مگر اُنہیں اپنی دھرتی سے مہجوری کا قلق بھی تھا۔درج ذیل اشعار میں انہوں نے کشمیر سے اپنے اس تعلق کا کیا عمدہ نقشہ کھینچا ہے:

چھوٹے ہوئے اس باغ کو گزرا ہے زمانا
تازہ ہے مگر اس کی محبت کا فسانا
عالم نے شرف جن کی بزرگی کا ہے مانا
اُٹھے تھے اسی خاک سے وہ عالم و دانا
تن جن کا ہے پیوند اب اس پاک زمیں کا
رگ رگ میں ہماری ہے رواں خون انہیں کا
ہاں میں بھی ہوں بلبل اُسی شاداب چمن کا
ہے چشمۂ فردوس یہ عالم ہے دہن کا
کس طرح نہ سرسبز ہو گلزار سخن کا
ہے رنگ طبیعت میں چمن زار وطن کا
تازہ ہیں مضامین بھی طبیعت بھی ہری ہے
ہاں گلشنِ قومی کی ہوا سر میں بھری ہے

چکبست ہندوستان کی غلامی کی وجہ سے اگرچہ بہت رنجیدہ تھے لیکن رنجیدگی کا اصل سبب فقط سیاسی غلامی نہ تھی بلکہ ہندوستانیوں کی غلامانہ ذہنیت اور فرنگی تہذیب کی کورانہ تقلید تھی جو حقیقتاً ہندوستانیوں کی جہالت اور آپسی نفاق کا نتیجہ تھی۔

کبھی تھا ناز زمانہ کو اپنے ہند پہ بھی
پر اب عروج وہ علم وکمال فن میں نہیں
غرور و جہل نے ہندوستاں کو لوٹ لیا
بجز نفاق کے اب خاک بھی وطن میں نہیں

پرانی کاوشیں دیر و حرم کی مٹتی جاتی ہیں
نئی تہذیب کے جھگڑے ہیں اب شیخ و برہمن میں

چکبست کی شاعری کا ایک پہلو اُن کی قومی شاعری ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری کی وساطت سے ہندوستانی عوام بالخصوص نوجوانوں کو قومی تحریکوں کی جانب متوجہ کیا اور ان میں وطن کی محبت پیدا کرنے کی حتی الوسیع کوشش کی۔ انہیں ہندوستان کے ماضی اور یہاں کی تہذیبی اقدار سے والہانہ لگاؤ تھا۔ چنانچہ وہ اپنی نظم 'خاکِ ہند' میں بھی ہندوستان کے پُر شکوہ ماضی کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

اے خاکِ ہند تیری عظمت میں کیا گماں ہیں
دریائے فیض قدرت تیرے لیے رواں ہے
تیری جبیں سے نورحسن ازل عیاں ہے
اللہ رے زیب وزینت کیا اوجِ عزوشاں ہے
ہر صبح ہے یہ خدمت خورشیدِ پُر ضیا کی
کرنوں سے گوندھتا ہے چوٹی ہمالیہ کی
اس خاکِ دل نشین سے چشمے ہوئے وہ جاری
چین وعرب میں جن سے ہوتی تھی آب یاری
کشمیر سے عیاں ہے جنت کا رنگ اب تک
شوکت سے بہہ رہا ہے دریائے گنگ اب تک

لیکن چکبست کے خیال میں اب نوبت یہاں تک پہنچ گئی ہے کہ

برسوں سے ہو رہا ہے برہم سماں ہمارا
دنیا سے مٹ رہا ہے نام ونشاں ہمارا
کچھ کم نہیں اجل سے خوابِ گراں ہمارا
اک لاش بے کفن ہے ہندوستاں ہمارا
علم و کمال و ایماں برباد ہو رہے ہیں
عیش وطرب کے بندے غفلت میں سو رہے ہیں

اس لیے صورِ حبِ قومی سے مخاطب ہوکر کہتے ہیں

اے صورِ حبِ قومی اس خواب سے جگا دے
بھولا ہوا فسانہ کانوں کو پھر سنا دے
مردہ طبیعتوں کی افسردگی مٹا دے
اُٹھتے ہوئے شرارے اس راکھ سے دکھا دے
حبِ وطن سمائے آنکھوں میں نور ہوکر سر
میں خمار ہو کر دل میں سرور ہو کر
غنچے ہمارے دل کے اس باغ میں کھلیں گے
اس خاک سے اٹھے ہیں اس خاک میں ملیں گے
گرد و غبار یاں کا خلعت ہے اپنے تن کو
مر کر بھی چاہتے ہیں خاکِ وطن کفن کو

اس میں شک نہیں کہ چکبست نے بہت کم شاعری کی ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ انہوں نے جو کچھ اور جتنا کچھ بھی کہا ہے وہ پُر تاثیر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فقط پچاس کے قریب غزلوں، چند مرثیوں اور کچھ نظموں پر مشتمل شعری مجموعہ 'صبحِ وطن' (۱۹۸۱ء میں 'کلیاتِ چکبست' مرتبہ کالی داس گپتا رضا بھی شائع ہوچکی ہے) نے انہیں اردو ادب کی تاریخ کا ایک اہم شاعر تسلیم کیا ہے۔ وہ اپنے دور کے جدید ترجمان ہی نہیں بلکہ ایک نمایندہ شاعر تھے جن کا اپنے ہم عصر شعرا میں ایک بلند مقام تھا۔ اُن کے مطابق نئے خیالات کو نظم کرنا ہی شاعری کے لیے کافی نہ تھا بلکہ بقول علی عباس حسینی اُن کی کوشش یہ ہوتی تھی کہ

> ''...زبان اور اسلوبِ بیان سے لطافت اور پاکیزگی کا جوہر نہ جانے پائے کیونکہ زبان میں الفاظ کی بندش سے صناعی کرنا (تصنّع نہیں) شاعری کا جزوِ اعظم ہے۔ اس خیال کا اثر آپ کی غزلوں میں بھی موجود ہے''

(گلستانِ نثر و نظم مطبوعہ ۱۹۹۱ء صفحات ۲۳۰۔۲۳۱)

نظموں کی طرح چکبست کی غزلیہ شاعری بھی حیات وکائنات کی نہ فقط عکاس وترجمان ہے بلکہ بعض اشعار منظر کشی کا عمدہ نمونہ بھی پیش کرتے ہیں ۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

اگر دردِ محبت سے نہ انساں آشنا ہوتا
نہ کچھ مرنے کا غم ہوتا نہ جینے کا مزا ہوتا
بہارِ گل میں دیوانوں کا صحرا میں پرا ہوتا
جدھر اٹھتی نظر کوسوں تلک جنگل ہرا ہوتا
درد دل پاس وفا جذبۂ ایماں ہونا
آدمیت ہے یہی اور یہی انساں ہونا
زندگی کیا ہے عناصر میں ظہور ترتیب
موت کیا ہے انہیں اجزا کا پریشاں ہونا
فنا کا ہوش آنا زندگی کا درد سر جانا
اجل کیا ہے خمار بادۂ ہستی اتر جانا
ہم سوچتے ہیں رات میں تاروں کو دیکھ کر
شمعیں زمیں کی ہیں جوداغ آسماں کے ہیں
ذرہ ذرہ ہے مرے کشمیر کا مہماں نواز
راہ میں پتھر کے ٹکڑوں نے دیا پانی مجھے
زباں کو بند کریں یا مجھے اسیر کریں
مرے خیال کو بیڑی پنہا نہیں سکتے
یہ بے کسی بھی عجب بے کسی ہے دنیا میں
کوئی ستائے ہمیں ہم ستا نہیں سکتے
جو تو کہے تو شکایت کا ذکر کم کر دیں
مگر یقیں ترے وعدوں پہ لا نہیں سکتے
باغباں نے یہ انوکھا ستم ایجاد کیا

آشیاں پھونک کے پانی کو بہت یاد کیا

مختصر یہ کہ چکبست کی شاعری کے عمیق مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ اُن کی شاعری کا مرکزی موضوع جذبۂ حب الوطنی ہے۔اُن کی شاعری میں فلسفیانہ افکاراورواردات ِحسن وعشق بہت کم ہیں کیونکہ انہوں نے اپنی شاعری کو ملک کی اصلاحی ، سیاسی،اورقومی تحریکوں کومقبول عام بنانے اورعوام میں حب الوطنی کا جذبہ پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا ہے۔اُن کی تمام شاعری وطن پرستی کے جذبات سے سرشار ہے۔چنانچہ اُن کی شاعری کو ہم وطنیہ یا قومی شاعری بھی کہہ سکتے ہیں۔اُن کی شاعری کا مقصد ہندوستانی عوام کو بیدار کرنا ہے اوراس مقصد کے حصول کے لیے انہوں نے ناصحانہ انداز اختیار کرتے ہوئے اپنے ماضی اورمشرقی تہذیب وتمدن کے ساتھ مضبوط اور پائدار رشتہ برقرار رکھنے پر زور دیا ہے۔انہوں نے ہندوستان کے مختلف مقامات بشمول اپنے آبائی وطن کشمیر کے حسن وجمال اور فطری مناظر کوتشبیہات اوراستعارات کے برجستہ اور برمحل استعمال سے دل چسپ اور پُر کیف انداز میں پیش کیا ہے۔چکبست کی شاعری کا ایک منفرد پہلواُن کہے ہوئے جوہ شخصی مرثیے ہیں جو انہوں اپنے احباب واقارب اورقومی رہنماؤں کے انتقال پر کہے ہیں۔ان مراثی میں انہوں نے جہاں مرحومین کی سیرت اورکردار کی خوبیاں بیان کی ہیں وہاں اُن کے ساتھ اُن کا اپناوالہانہ لگاؤ اور دردمند پیرایۂ بیان بھی حاصل مطالعہ ہے۔چکبست کی شاعری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان کی زبان اورانداز ِبیان سادہ ہے۔اُن کی شاعری منظر نگاری اورجذبات نگاری کا اعلیٰ نمونہ ہونے کے ساتھ ساتھ قومی بیداری اورملک وقوم کی دردمندی کی ترجمان ہے

میں چکبست سے متعلق اپنے اس مضمون کو ڈاکٹر سید اعجاز حسین کی اس رائے پر ختم کرتا ہوں جس کا اظہار انہوں نے 'مختصر تاریخ ادب اردو' میں ان الفاظ میں کیا ہے:

''......مجموعی حیثیت سے زمانے نے ان کی بہت قدر دانی کی اور
آج ان کی جگہ اردو شعراً کی بزمِ اوّل میں نظر آتی ہے۔ہمارا ادب
چکبست کے اس کارنامہ کونہیں بھلا سکتا کہ انہوں نے اپنے زمانہ کے

سیاسی حالات کواردو شاعری میں بڑی خوبیکے ساتھ پیش کیا۔‘‘(ترمیم واضافہ ڈاکٹر سید محمد عقیل ۱۹۸۴ء ص ۱۶۰)

❍❍❍

مغربی جنوبی ہند میں اردو زبان وادب
(ماضی تا حال)

پروفیسر صغیر افراہیم

تلخیص: اردو اگر چہ کسی مخصوص خطے یا علاقے کی زبان نہیں ہے؛ لیکن جہاں بھی بولی اور سمجھی جاتی ہے، وہاں اپنے خطے اور علاقے سے اس کی جذباتی وابستگی ضرور ہے۔اردو کے کئی مراکز وجود میں آئے ہیں۔ اتنا ہی نہیں بلکہ اردو کی نئی بستیاں بھی آباد ہوئی ہیں اور یہ سلسلہ ہنوز جاری وساری ہے۔اس مناسبت سے مغربی جنوبی ہند جو کہ آج مہاراشٹر کہا جاتا ہے، کواردو زبان وادب کے ایک اہم مرکز کی حیثیت حاصل ہے۔ یہ خطہ جہاں مفکرین، مبلغین اور دانشوروں کی آماجگاہ رہا ہے، وہیں اردو زبان وادب کی کئی اہم شخصیات اسی خطے سے تعلق رکھتے ہیں۔جنھوں نے اردو کیتقر یباً ہر شعری ونثری صنف میں ادب تخلیق کر کے اردو زبان وادب کی ترقی وترویج میں اپنا اہم کردار ادا کیا ہے۔

کلیدی الفاظ: اردو زبان، اردو مراکز، جذباتی وابستگی، علاقائیت، مغربی جنوبی ہند، مہاراشٹرا

زبان وادب کیا، کسی بھی امر میں علاقائیت کا تصور پسندیدہ نہیں سمجھا جاتا ہے۔محدود دائرہ میں نہ ذہن وفکر کو وسعت ملتی ہے اور نہ روشن خیالی اور انسانی عظمت کا تصور اُبھرتا ہے۔ایسے مطالعہ، اور تجزیہ میں کہیں نہ کہیں لاشعوری طور پر جانب داری بھی داخل ہو جاتی ہے اور تقابلی مطالعہ میں اپنے علاقہ کا پلڑا بھاری محسوس ہوتا ہے۔

جانب داری اگر چہ ایک فطری عمل ہے اور اپنے علاقے سے جذباتی وابستگی اس سے

محبت کا ایک ثبوت بھی فراہم کرتی ہے۔ ادبی سطح پر اِسے موضوعِ بحث بنانا مشکل مرحلہ ہے ۔قابلِ مبارک باد ہیں، وہ محققین اور ماہرین لسانیات جنھوں نے مختلف مقامات کی درجہ بندی کرتے ہوئے زبان وادب کا عمیق مطالعہ کیا۔

ماضی کے دریچوں کو وا کرتے ہوئے غور کیجیے کہ رفتہ رفتہ برصغیر میں اردو کے جو مراکز وجود میں آئے ہیں، اور اُن کے قرب وجوار میں جو چھوٹی چھوٹی بستیاں آباد ہوئی ہیں، وہ بستے بستے ہی بسی ہیں۔ ان چھوٹے بڑے مراکز کی ادبی ولسانی سرگرمیوں کا سیر حاصل تو کیا مختصر جائزہ بھی آسان نہیں ہے۔ مخلوط لسانی عمل میں دائروں کے دائرے بنتے چلے جاتے ہیں، لیکن مرکز ومحور امیر خسرو کا عہد قرار پاتا ہے۔

عہدِ خسرو کے بعد، اردو میں جنوبی ہند اور شمالی ہند کی تخصیص کے ساتھ علاقائی فضا، ماحول اور کاموں کی نوعیت کے اعتبار سے کئی چھوٹے بڑے دبستان وجود میں آئے جو جغرافیائی حدود کے سبب اپنی شناخت کے مرکز بھی کہلائے مثلاً دکن، کوکن، دہلی، لکھنؤ، عظیم آباد، مرشدآباد، لاہور، کشمیر، رام پور، دبستان کے طور پر اپنی شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہوئے۔ خان دیس، بندیل کھنڈ، روہیل کھنڈ اور اب اُترا کھنڈ بھی اس فہرست میں شامل ہونے کا جواز پیش کرتا ہے۔ ماضی میں اس طرح کے دبستان اپنی انفرادیت قائم رکھنے اور ادبی معرکوں کو وُسعت دینے کا ذریعہ تھے، مگر ۱۸۵۷ء کے انقلاب اور علی گڑھ تحریک کے بعد، آفاقی ادب کے معروضی مطالعہ کے زیر اثر، آہستہ آہستہ ادب میں علاقائیت کے تصور کا رنگ وآہنگ بدلنے لگا۔ جدید تحقیق وتدوین کی سہولت اور مقبولیت کی وجہ سے اس تصور نے ایک نیا، مگر دقت طلب زاویہ اختیار کیا جسے آج عالمی سطح پر پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا جا رہا ہے۔

اِس تناظر میں اگر ہم تاریخ کے اوراق کو پلٹ کر دیکھیں تو اردو زبان ملک کے مختلف علاقوں میں عسکری حیثیت سے نہیں، بلکہ صوفی سنتوں کے سائے تلے بارہویں صدی عیسوی سے لشکری، کھڑی بولی، ہندوی، ریختہ کے نام سے پھلتی پھولتی رہی ہے۔ عربی کا جلال، فارسی کا جمال، دکنی کی مٹھاس اور سنسکرت کی گھر کر لینے والی کیفیت اس کے رگ و ریشے میں پیوست ہے۔ اِس آویزش اور آمیزگی کی بنا پر ہی یہ روزِ اول سے تمام

ہندوستانیوں کے باہمی تعلقات کی امین رہی ہے۔مشترکہ تہذیب اور محبت واُخوت کی علامت کے طور پر اُبھرنے والی یہ زبان، ہمیشہ سے ذات پات،فرقہ وعقیدہ، دیروحرم کی تخصیص وتمیز سے بلند نظر آتی ہے۔اِس کے رقیب بھی اِس حقیقت اور اُس کی اس حیثیت کو دل ہی دل میں تسلیم کرتے ہیں اور اچھی طرح اِس کی اِن خوبیوں سے واقف ہیں۔اس کی آبیاری، اس ملک کے ہندوؤں اور مسلمانوں نے مل کر کی ہے۔اس کی تشکیل وتعمیر ہی نہیں،اس کے فروغ میں بھی دونوں قوموں نے بہت اَہم کردار ادا کیا ہے۔''اردو کی لسانی تشکیل''میں پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ یہ تک کہہ جاتے ہیں کہ:

> ''یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اردو کے آغاز وارتقا کا سہرا صحیح معنوں میں ہندوؤں ہی کے سر ہے اور وہی اس کی پیدائش کے حقیقی ذمہ دار ہیں۔''(ص،۴۱)

مولوی عبدالحق نے اسے بدیسی یا مسلمانوں کی زبان کہنے پر سخت اعتراض کرتے ہوئے کہا ہے:

> ''یہ خالص ہندوستان کی پیداوار ہے اور دونوں قوموں یعنی ہندوؤں اور مسلمانوں کے لسانی،تہذیبی اور معاشرتی اتحاد کا نتیجہ ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اس کے بنانے والے زیادہ تر ہندو ہیں۔''(خطبات عبدالحق،حصہ دوم،ص۱۸)

پروفیسر گوپی چند نارنگ''اردو شاعری میں قومی یکجہتی کی روایت'' کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

> ''اردو زبان نام ہی مصالحت، محبت،آشتی اور ہم آہنگی کا ہے------یہ زبان چونکہ دو قوموں کے اختلاط، دو مذہبوں کے ارتباط اور دو تہذیبوں کے سابقے سے وجود میں آئی ہے------اس لیے قومی یکجہتی، رواداری اور اتحاد پسندی اس کے خون اور خمیر میں

ہے۔‘‘(ص،۹)

مذکورہ عنوان کے تحت ’’کدم راؤ پدم راؤ‘‘، ’’چندائن‘‘ اور ’’بکٹ کہانی‘‘ سے لے کر، ’’چاند ہم سے باتیں کرتا ہے‘‘ تک کے ادبی سفر کا تجزیاتی مطالعہ کریں تو ظاہر ہوتا ہے کہ محبت، مساوات، خلوص اور درگزر، اردو کے رگ و پے میں شامل ہے۔ اِن صفات و جہات کے پسِ منظر میں تاریخی، جغرافیائی اور لسانی اعتبار سے دیکھا جائے تو جنوبی ہند، مغربی جنوبی ہند اور اب مہاراشٹر کی شکل میں اُبھرے والے طویل خطۂ ارض پر عہدِ تغلق سے عربی، فارسی اور ترکی کے اثرات تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ جو سنسکرت، دکنی، کوکنی اور مراٹھی کے ارتباط سے وجود میں آئے ہیں۔ یہاں اردو کے پھلنے پھولنے کی بنیادی وجہ یہ رہی ہے کہ کوکن کی ساحلی پٹیوں، اجنتا، ایلورا، رتنا گری اور دیو گری کے قرب و جوار کا علاقہ قدیم مراٹھی ادب، صوفی سنتوں اور تاجروں کا محبوب خطہ، پسندیدہ علاقہ رہا ہے۔ ان گنت درویشوں نے انسانی فلاح و بہبود کے پیشِ نظر اسے اپنا مرکز و محور بنایا، اور کیوں نہ بناتے کہ انھیں مقامی الفاظ کی کشش نے بھی اپنا گرویدہ کرلیا تھا جس سے مقامی باشندے اردو سے آشنا ہوئے۔ پروفیسر محمد انصار اللہ، پروفیسر جمیل جالبی اور بہمنی دور کے دیگر محققین نے یہ واضح کیا ہے کہ بریدشاہی، نظام شاہی، عادل شاہی، قطب شاہی، عماد شاہی بہمنی عہد میں، خاص طور سے گولکنڈہ، بیجاپور اور احمد نگر کے لسانی رشتوں کو مضبوطی نیز زبان کے اخذ و قبول کو فروغ، تجارتی و فوجی قافلوں کی بدولت ہی ملا ہے۔ مغلوں کے زمانے میں زبان کی آمیزش کا رنگ اور بھی نکھرنے لگا۔ چھترپتی شیواجی کے زمانے کو ملحوظ رکھیں تو مغل شہزادہ داراشکوہ گیتا کو فارسی میں منتقل کرتے ہوئے دونوں زبانوں کو قریب لا رہا تھا اُس کا منشی اور فارسی کا پہلا صاحبِ دیوان ہندو شاعر چندر بھان برہمن اس میل ملاپ کی بدولت وجود میں آنے والی زبان کے بنیادی ڈھانچے کو سیراب کرتا ہے اس کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

خدا نے کس شہر اندر ہمن کو لائے ڈالا ہے
نہ دلبر ہے نہ ساقی ہے نہ شیشہ ہے نہ پیالہ ہے
پیا کے ناؤں کی سُمرن کیا چاہوں کروں کس سیں
نہ تسبی ہے نہ سَمرن ہے نہ کنٹھی ہے نہ مالا ہے

لسانیاتی ہی نہیں، ثقافتی نقطۂ نظر سے بھی آج سوال یہ اُٹھتا ہے کہ جب اس سیکولر زبان نے ہر دور بلکہ ہر مشکل گھڑی میں محبت ومُساوات کی بات کی، سب کو ساتھ لے چلی ہے، سب کو عزیز رہی ہے تو پھر 'بدیسی' کا طعنہ کیوں؟ مسلمانوں تک کیوں محدود کرنے کی چال چلی جارہی ہے؟ تاریخ بتاتی ہے کہ جب اصل 'بدیسیوں' یعنی ایسٹ انڈیا کمپنی کو اس کا علم ہوا کہ ہندوؤں اور مسلمانوں نے ملک کی آزادی کی خاطر بہادر شاہ ظفؔر کو بادشاہ تسلیم کرلیا ہے تو اُنھیں اپنی پالیسی جو بظاہر بہت کامیاب نظر آرہی تھی (پھوٹ ڈالو، راج کرو) مُتزلزل ہوتی نظر آئی اور انھوں نے ایک حربہ یہ بھی استعمال کیا کہ ''اردو صرف مسلمانوں کی زبان ہے''۔ مصلحتاً اس کا اعلان تو نہیں کیا مگر اس کا احساس ضرور ہوجاتا ہے کہ یہ زہریلا بیج ۱۷۵۷ء میں ہی انھوں نے بودیا تھا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کی اس پہلی شاطرانہ چال کو میر جعفر جیسے لوگ تو نہیں سمجھ سکے تھے مگر رام نرائن موزوںؔ (وفات ۱۷۷۳ء) اُسی وقت سمجھ گیا تھا جب اُسے پلاسی کے میدان سے نواب سراج الدولہ کی شہادت کی خبر ملی اور اُس نے فی البدیہہ یہ شعر کہا تھا۔

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دِوانہ مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزری

داراشکوہ کی نگارشات، پیشوا باجی راؤ، مہاراجہ چھتر سال کے نجی اور سرکاری خطوط، فرمان اور دستاویز اِس لسانی اتحاد کے گواہ ہیں۔ عزیز اللہ ہمرنگؔ، ریاض حسینی، لکشمی نارائن شفیقؔ، مرزا افضل بیگ، اسد علی خاں تمنّاؔ، بشیر الدین، خورشید علی، خلیقؔ، مفتوںؔ، عبدالوہاب اور مرزا ولایت علی نے مذکورہ علاقہ میں اردو ادب کو پروان چڑھانے میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ ولیؔ اور سراج سے اسے مزید وسعت ملی ہے۔ اِن قدآور دانشوروں کے بعد مغربی جنوبی ہند ہی نہیں، ہندوستان میں اردو شعر وادب کا منظر نامہ اور بھی نکھرتا ہے۔ میر تقی میرؔ کہتے ہیں۔

میرؔ کے دین ومذہب کو پوچھتے کیا ہو اُن نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

اقبالؔ جنھیں اِس خطہ سے بے پناہ اُنسیت تھی، کہتے ہیں۔

تعصب چھوڑ ناداں دہر کے آئینہ خانے میں
یہ تصویریں ہیں تری جن کو سمجھا ہے بُرا تونے

شکتی بھی شانتی بھی بھکتوں کے گیت میں ہے
دھرتی کے باسیوں کی مُکتی پریت میں ہے

مولانا حسرتؔ موہانی کا یہ جذبۂ روحانی دیکھیے۔

حسرتؔ کی بھی قبول ہو، متھُرا میں حاضری
سُنتے ہیں عاشقوں پہ تمہارا کرم ہے آج

محسن کاکوروی کا نعتیہ قصیدہ ۔

سَمتِ کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل
برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل

اور غالبؔ نے تو کاشی کی عظمت اور روحانی برتری پر پوری مثنوی ''چراغ دیر'' لکھ دی جس کے ترجمے بیشتر زبانوں میں ہو چکے ہیں۔

اِس گنگا جمنی رنگ کو جہاز رانی کی سہولتوں کی بنا پر بھی فروغ حاصل ہوا ہے۔ انگریزوں، فرانسیسیوں، پرتگالیوں کے ساتھ ساتھ بحر عرب اور بحر ہند کی لہروں سے فیض یاب ہونے والا یہ زرخیز خطۂ جسے کل مغربی جنوبی ہند اور آج مہاراشٹر کے نام سے یاد کرتے ہیں، حاجیوں کی آمد و رفت کا بھی ذریعہ رہا ہے۔ اسفار کو تاریخ کا جُز بنانے والے اصحابِ قلم رقم طراز ہیں کہ ملک کے دُور دراز علاقوں سے آنے والے حجاج کرام کو سمندری جہاز تک رخصت کرنے کے لیے عزیز و اقارب ممبئی آتے اور ''حاجی بمبا'' کہلانے پر فخر محسوس کرتے تھے۔ حج و زیارت پر مبنی سفرناموں میں اس کی تہذیبی، ثقافتی اور لسانی تفصیل بھی درج ہے۔ مولانا عبدالماجد دریابادی نے اپنے سفرِ حج میں خاص طور سے مخلوط ادبی منظرنامے کو اُجاگر کرتے ہوئے اردو زبان و ادب کے نقوش واضح کیے ہیں۔

عقیدت و محبت کے اِس جذبہ کے ساتھ ساتھ مہاراشٹر میں اردو ادب کو فروغ دینے

میں یہاں کی تعلیمی انجمنوں اور اُن سے منسلک کتب خانوں کا بھی بہت اہم کردار رہا ہے۔ انجمن اسلام، انجمن خیرالاسلام، اردو ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، کریمی لائبریری، اسماعیل یوسف کالج ولائبریری، رائل ایشیاٹک سوسائٹی، مسلم ایجوکیشن سوسائٹی، اس سلسلہ کے قابل ذکر ادارے ہیں۔

یہاں کے مبلغین، مفکرین اور ماہر تعلیم، سرسید احمد خاں، نظام حیدرآباد، نواب سلطان جہاں بیگم بھوپال کی اتباع میں اعلیٰ تعلیمی مراکز قائم کرتے ہوئے اردو زبان کے دائرہ عمل کو وسیع کیا۔ سرسید ثانی، رفیق زکریا کی خدمات اِس ضمن میں بہت اہم ہیں۔ اِس خطۂ ارض کے تقریباً تمام ماہرینِ علم وادب نے مرہٹہ حکمرانوں کے تعلیمی مشن کے ساتھ، بابا صاحب بھیم راؤ امبیڈکر کی وسیع الذہنی اور وسیع القلبی کی اتباع کرتے ہوئے اپنے دائرہ فکر و عمل کو مزید مستحکم کیا اور اردو زبان وادب کو جدید ترین سہولیات سے آراستہ کیا۔ ماضی تا حال اِس کی ادبی روداد بہت طویل ہے۔ شاعری میں حسن شوخی ہوں یا آغا مرزا، عزیز اللہ ہمرنگ کی مثنوی یا ریاض حسینی کا تذکرہ، رباعی ہو یا قصیدہ، مرثیہ ہو یا شہرآشوب، اردو کی تقریباً تمام شعری اصناف نے اِس علاقہ میں مکمل عافیت محسوس کی ہے۔ یہی ادبی منظرنامہ نثری اصناف میں بھی نمایاں ہے۔ اسٹیج تھیٹر، ڈرامے اور پھر فلمی دنیا نے جدید اردو زبان کو عوام میں بے حد مقبول بنایا۔ ترقی پسند تحریک کی پہلی کل ہند کانفرنس ۹-۱۰ر اپریل ۱۹۳۶ء کو لکھنؤ میں ضرور ہوئی مگر اِسے مقبول بنانے میں مہاراشٹر کا بنیادی کردار ہے۔

مغربی جنوبی ہند کے اِس جنت نشاں سے الگ ہٹ کر ملک کے دوسرے مراکز پر نگاہ ڈالیں اور محض اردو کی تدریسی صورتِ حال کا جائزہ لیں تو آج وہاں ادبی تدریس لاشعوری طور پر ایک تثلیث کی شکل میں منقسم ہو چکی ہے۔ وہ مثلث جس کا ایک زاویہ معاشی، دوسرا تہذیبی اور تیسرا مذہبی ہے۔ بلاشبہ انگریزی نے عالمی سطح پر معاشی زبان کی حیثیت اختیار کی ہے۔ نئی نئی معلومات، تحقیقات، ایجادات زندگی کو خوشگوار بنانے میں بہت معاون ہو رہی ہیں۔ ہر سال نصاب میں اپنی ترقیات کی بنیاد پر یہ ردّوبدل کے محرک بن رہے ہیں۔ لہٰذا معاشی اور عالمی اِفادیت کے اعتبار سے انگریزی کی ضرورت اور اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے۔ مذکورۂ بالا پہلو کا دوسرا زاویہ تہذیبی ہے۔ عالم کاری کے اس دور میں اردو کی

تدریس کا یہ رُخ سب سے کمزور ہو رہا ہے جب کہ مادیت کی عینک اُتار کر دیکھیں تو نئی نسل کی تربیت کے لیے یہ لازمی عنصر ہے۔ حیرت اس بات پر ہے کہ آج معاشیات اور کسی حد تک مذہبیات کی تعلیم کا تو معقول بندوبست ہے مگر ان دونوں کڑیوں میں اتصال پیدا کرنے والے جُز کو وہ اہمیت نہیں مل پا رہی ہے۔ اِسی وجہ سے نئی نسل خصوصاً مسلمان اپنے بزرگوں کے علمی وادبی اور سائنسی وطبی کارناموں اور ملک کی سنہری تاریخ کی اصل روح کو سمجھ نہیں پا رہے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ ان میں تہذیب وتمدن اور تاریخ کے مطالعہ سے رغبت نہ ہو۔ محبت وعقیدت جب اُکساتی ہے تو وہ ان چیزوں کو جاننے اور سمجھنے کے لیے ترجمہ کا سہارا لیتے ہیں۔ یہ بھی اپنی جگہ ایک قابل اطمینان بات ہے۔ مگر ترجمے کے ذریعے وہ روح، جذبہ، کشش اور اپنائیت برقرار نہیں رہتی اور نہ زبان کی عمدگی اور جمالیاتی حسن سامنے آتا ہے۔ ہر زبان میں محاوروں، تمثیلوں، ضرب الامثال، تلمیحات اور اشاروں کے جو معنی پوشیدہ ہوتے ہیں اور جو لاشعوری طور پر ہمیں گھر آنگن کے ماحول سے ملتے ہیں، ہمارے ذہنوں اور روزمرہ کے معمولات میں رچے بسے ہوتے ہیں، ترجمہ کے ذریعہ ان کی وضاحت اس درجہ نہیں ہو پاتی ہے۔ اس لیے ترجمے یا رسم الخط کی تبدیلی سے زبان کا اصل تاثر نہیں اُبھرتا ہے، یا وہ کیفیت طاری نہیں ہوتی ہے جو اصل متن کے تحت عمل میں آتی ہے۔

تہذیب وتمدن، شخصیت کو نکھارنے، جذبات پر قابو رکھنے اور منفی سوچ کو کچلنے میں معاون ہوتے ہیں۔ ان کی جڑوں میں ادب وآداب، رسم ورواج گھلے ملے ہوتے ہیں۔ وہ رسم ورواج جو ہندوستانی مسلمانوں کی اپنی ثقافت سے وابستہ ہیں اور جنھوں نے گنگا جمنی تہذیب کو فروغ دیا ہے، وہ صارفیت کے اس دور میں، براہ راست نئی نسل تک پہنچ نہیں رہے ہیں، تو بھلا وہ ذہنوں پر مثبت اثرات کیسے مرتب کر سکتے ہیں اور انھیں کیسے معلوم ہو سکتا ہے کہ ایک مسلم حکمراں نے منھ بولی غیر مسلم بہن کی عزت ووقار کو بچانے کے لیے تاج وتخت گنوایا۔ تُرک بادشاہ نے عوام کی شکایت پر شہزادے کو سخت سزا دی یا پھر صوفیہ کرام کے ان گنت واقعات جنھوں نے محبت ومساوات کے لیے اپنی زندگی وقف کی۔ ان مثبت حکایتوں، روایتوں اور قصوں کے علاوہ محرم کی سبیلیں، خانقاہوں کے لنگر، رمضان کی

رونقیں، عید کی خوشیاں ہیں لیکن جب خود مسلمان بچے اِن کی اصل روح اور جذبے کو سمجھنے سے قاصر ہوں تو وہ اس کو دوسروں تک کیسے پہنچا سکتے ہیں۔ بول چال، طرزِ تخاطب، رہن سہن، لباس، کھانے پینے کے آداب سب کا یہی حال ہے۔ اس کی بہت سی وجوہات میں ایک بڑی وجہ اردو زبان وادب کو پڑھنے پڑھانے سے چشم پوشی ہے۔ گریز کا یہ رویہ ۱۹۴۷ء کے بعد خاص طور سے شروع ہوا ہے، اس کے جواز کے طور پر مختلف دلائل پیش کیے جا رہے ہیں، اور پیش بھی کیے جا سکتے ہیں۔ نیت صاف نہ ہونے کی وجہ سے بحث ومباحثہ تکرار کی شکل اختیار کرتی ہے اور نتیجہ صفر رہتا ہے۔ بقول فراقؔ گورکھپوری ؎

زمیں بدلی، فلک بدلا، مَذاقِ زندگی بدلا
تمدن کے قدیم اقدار بدلے، آدمی بدلا

راہیؔ معصوم رضا نے تو اس موضوع پر بہت کچھ لکھا ہے خاص طور سے ان کا تحقیقی مقالہ 'طلسم ہوش ربا میں ہندوستانی عناصر' میں ان کے انگنت شواہد موجود ہیں۔ کُمار پاشی اپنی نظم 'پشپاج نگری' میں لکھتے ہیں ؎

چاروں طرف پرچھائیاں
بیچ میں جلتی آگ
منتر بولتے راکشش
سنکھ بجاتے ناگ
نگن کھڑی ہیں داسیاں
کُھلے ہوئے ہیں بال
اونگھ رہے ہیں دیوتا
جاگ رہا ہے کال

انتظار حسین اپنی خودنوشت ''جستجو کیا ہے؟'' کے صفحہ نمبر ۳۱ پر لکھتے ہیں:

''ہمارا گھر بھی خوب تھا، کہنے کو مسلمان محلے میں تھا لیکن دائیں بائیں، آگے پیچھے سب گھر ہندوؤں کے تھے۔ اصل میں یہ اُس محلے

کے بالکل آخر میں تھا جو شیخان محلّہ کہلاتا تھا۔ آگے بازار شروع ہوجاتا تھا اور ساتھ میں ہندوؤں کے گھر۔تو، اُس گھر کی آب وہوا اسلامی تھی مگر اردگرد کی فضا ہندوانی تھی۔ کیا خوب گھر تھا۔ چار قدم آگے چلو مندر کھڑا نظر آتا۔ چھ قدم پیچھے جاؤ تو اپنی مسجد میں پہنچ جاتے تھے۔تو میں مندر اور مسجد کے بیچ اپنی چھت پر اِس آزادی سے کٹی ہوئی پتنگوں کے پیچھے دوڑتا تھا کہ برابر والی چھتوں کو بھی اپنے میں شمار کرلیتا تھا۔ اس محلِ وقوع سے ایک فائدہ مجھے یہ پہنچا کہ ہولی اور دیوالی کے تہوار اپنے تہوار لگتے تھے‘‘۔

عالمگیریت اور صارفیت کے اِس ماحول میں، تہذیب وتمدن کو سمجھنے کے لیے زبان اظہارِخیال کا ایک بڑا وسیلہ سمجھی جاتی ہے۔ وہ ادب جو مادری زبان میں خلق کیا گیا ہو، مگر ثانوی زبانوں کو بھی عزت واحترام کے ساتھ معاشی اور اقتصادی سہولتیں میسّر ہوں۔ اس معاملے میں بھی مہاراشٹر کے قرب وجوار کی صورتِ حال دوسرے صوبوں کے مقابلہ میں بہت بہتر ہے، جسے مثالی نمونہ بنایا جاسکتا ہے۔

عرب وہندساگر اور بنگال کی کھاڑی کے بدلتے ہوئے موسمی مزاج میں فورٹ ولیم کالج کے ذریعے درسی کتابوں کی اہمیت اور لیتھو پریس کی ضرورت کو محسوس کیا گیا۔ مہاراشٹر میں بمبئی اور پونہ نے لیتھوگرافک پریس پر توجہ دی۔ دونوں ضرورتوں کے پیشِ نظر کتابیں شائع ہونے لگیں۔ گنپت کرشن نے مذہبی قصہ کہانیوں کو مرہٹی اور اردو میں چھاپنا شروع کیا۔ سیٹھ دیویکر، سکھا رام اگنی ہوتری، بال کرشن رام چند ٹھاکر نے اسے مزید وسعت اور وقار عطا کیا۔ مہاراشٹر سے باہر اسی طرز پر مزید کام ہوتا رہا جس میں نمایاں نام شیو برت لال ورمن کا ہے۔ نوآبادیاتی نظام میں اردو پریس کے جو بڑے مراکز قائم ہوئے اُن میں مہاراشٹر بھی نمایاں ہے۔ ماہنامہ نقش کوکن کے حوالہ سے پروفیسر عرفان فقیہ نے تحقیقی شواہد کھنگالے ہیں۔ پروفیسر یُونُس اگاسکر اور ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے اخبار ورسائل پر محققانہ نظر ڈالی ہے۔ اشتیاق عارف اور سید یحیٰی نشیط کی خدمات بھی اِس جانب اہم ہیں۔ جوہر، روزگار، بہارِ روزگار، عندلیب ہند، آئینہ ہند، شوکت ہند، کوکبِ ہند، اخبار خادمِ ہند،

کشف الحقائق، اخبار جہاں نما، ارمغان، ارمغانِ ثاقب، کوکب ناصری، وکیل اسلام، شوکت اسلام، خیر خواہ اسلام، انقلاب، خلافت، گلدستۂ ناز، سفیر بمبئی، بمبئی تیغ بہادر، بمبئی پنچ بہادر، سلطان بہادر، سلطان الاخبار نے اردو صحافت کے اُفق کو بہت روشن کیا ہے۔

اولیا کی بستی، اورنگ آباد کو اگر مرکز بنا کر قرب و جوار کو دیکھیں تو ماضی کی نیرنگیوں میں احمد نگر، بیجاپور، گولکنڈہ، بیدر، برار، ناگپور، کامٹی جیسے شہر ہی نہیں خاندیش کے توسط سے جہاں برہانپور، جلگاؤں، دھولیہ، اُبھرتے ہیں تو بدلتے ہوئے تقاضوں اور وقت کی ضرورتوں کے ساتھ ممبئی، پونہ، ناگپور، امراوتی، ودربھ، مالیگاؤں، مراٹھواڑہ، کوکن، بھیونڈی، لاتور وغیرہ اردو ادب کی پاسبانی کے فرائض انجام دے رہے ہیں۔ اِس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ دورِ حاضر میں اردو زبان سب سے زیادہ اسی خطہ ارض پر پھلتی پھولتی نظر آ رہی ہے۔ شاعری میں قاضی سلیم، حمایت علی شاعر اور بشر نواز جیسے ان گنت نام گنائے جا سکتے ہیں۔ ترقی پسندی سے قریبی رابطہ کے باوجود قاضی سلیم اور حمایت علی شاعر نے جدید شعراء میں اپنی الگ شناخت بنائی ہے۔ دونوں فنکاروں نے نہ تو اپنے عہد کی بے یقینی اور اقدار کی شکست و ریخت سے گھبرا کر راہِ فرار اختیار کی اور نہ اپنی انفرادیت کو کھو کر سمجھوتہ کیا۔ قاضی سلیم اپنے ابتدائی دور کی نظم ''دھرتی تیرا مجھ سا رُوپ'' میں خود کو ارضیت سے اس طرح ہم آہنگ کرتے ہیں کہ دونوں کی کیفیت ایک سی محسوس ہوتی ہے۔

دھرتی تیرا مجھ سا رُوپ چاہے چھاؤں ہو چاہے دھوپ
اندھے گہرے کھڈ، پاتال سینہ چھلنی روح نڈھال
باہر ٹھنڈک اندر آگ دل میں درد، زباں پر راگ
دھرتی تیرا مجھ سا رُوپ تیری صدیاں میرے پل
وہی قیامت وہی اجل تیری مٹی میرا خمیر
تیرا خدا اور میرا ضمیر دھرتی تیرا مجھ سا رُوپ

بیج اُگے یا قبر بنے پھول کھلیں یا راکھ اُڑے
میری طرح چُپ چاپ رہے میری طرح ہر درد سہے
دھرتی تیرا مجھ سا رُوپ چاہے چھاؤں ہو چاہے دھوپ

تحقیق وتدوین میں شیخ چاند، نظام الدین ایس گوریکر، یُونس اگاسکر اور عبدالستار دلوی جیسے محققین کی طویل فہرست ہے۔ اردو کی بہت سی تحریکات ورُجحانات بھی یہاں پروان چڑھے ہیں۔ چاہے خلافت تحریک ہو یا آزادیٔ ہند کا نغمہ۔ ادبی اعتبار سے حقیقت، رومانیت، مارکسیت، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی بھرپور نمائندگی مہاراشٹر کی صحافتی تحریروں میں جلوہ گر ہے۔ ترسیل وابلاغ کے جدید ذرائع سے مالا مال صوبۂ مہاراشٹر میں اخبارات ورسائل کی بھی لمبی فہرست ہے۔ جس کا ذکر مذکورۂ بالا سطور میں آچکا ہے۔ عبدالسلام خورشید نے ''صحافت: پاکستان وہند میں'' لکھا ہے:

> ''بمبئی اردو صحافت کا ایک نہایت اہم مرکز تھا۔ یہاں کا سب سے اہم اخبار ''خلافت'' تھا جو مولانا شوکت علی نے آل انڈیا خلافت کمیٹی کے زیر اہتمام جاری کیا... اِس اخبار نے ترک موالات کی تحریک کو آگے بڑھانے میں اور آزادیٔ وطن کو نزدیک لانے کے لیے بیش بہا خدمات سرانجام دیں''۔(ص:۲۵۰)

خواتین میں اردو ادب کے حوالے سے عطیہ بیگم فیضی، زہرا بیگم فیضی اور شفیق فاطمہ شعریٰ جیسی دانشوران ادب کی ایک کہکشاں مذکورہ خطّہ کے اُفق پر جگمگا رہی ہے۔ فلمی دنیا سے وابستہ قدآور ادیبوں کے جمِ غفیر نے اردو ادب کو معیار واعتبار عطا کیا ہے۔ فلم کے ہر شعبہ میں اردو ادب کا جلوہ، جلوہ گر ہے۔ مکالموں میں شگفتگی اور روانی کے ساتھ طنز ملیح کے جوہر سہراب مودی سے قادر خاں تک نظر آتے ہیں۔ کہانی اور اس کے منظر نامہ کو اردو کے مزاج ومذاق سے ہم آہنگ کرنے میں سعادت حسن منٹو سے جاوید اختر تک ایک روشن سلسلہ ہے۔ فلم کے ہر زاویہ کو ادبی تناظر میں ڈھالنے کا رویہ کے آصف سے منوج کمار اور

ناصر حسین تک جگمگا رہا ہے۔ اذیت ناک سماجی مسائل ومصائب کو نغموں کے قالب میں ڈھال دینے والے شعراء میں پریم دھون، اندیور، پردیپ، شیلیندر، آنند بخشی اور نیرج کے ساتھ ساتھ اسد بھوپالی، جاں نثار اختر، راجہ مہدی علی خاں کی ادبی خدمات کو فراموش نہیں کیا جاسکتا ہے۔ شکیلؔ، مجروحؔ، ساحرؔ اور کیفیؔ فلمی دنیا کی چشمک کے ماحول میں بھی اردو زبان وادب کے معیار اور وقار کے معاملہ میں ایک دوسرے کے بے حد قریب رہے ہیں اور یہ صورت مہاراشٹر کے دوستانہ ماحول کی مرہونِ منت ہے جس کا اعتراف خود مذکورہ فنکاروں نے کیا ہے۔ مہاراشٹر کے اِسی جنت نشاں میں کیفی اعظمی اپنے دوست ساحر لدھیانوی کے بارے میں لکھے مونوگراف میں رقم طراز ہیں:

''میں ساحرؔ کو بہت قریب سے دیکھ چکا ہوں۔ وہ جتنے کامیاب شاعر ہیں اتنے ہی اچھے دوست بھی، جو خلوص اُن کے فن میں ہے وہی شخصیت میں ہے۔ احساس وتاثر کی جو شدّت ان کی نظموں میں ملتی ہے وہ زندگی میں نظر آتی ہے، جو بھولا پن اُن کے چہرے پر ہے وہی لہجے میں ہے''۔ (ص:۲۹)

جوہو اور چوپاٹی کی خوشگوار فضا نے جہاں سماجی، ثقافتی اور ادبی فروغ کے امکانات پیدا کیے ہیں، وہاں تنقیدی اور تجزیاتی شعور کو بھی جلا بخشی ہے، اور یکجہتی اور مساوات کے ماحول نے لفظ 'ساتھی' کو اعتبار واعتماد عطا کیا ہے، بلکہ ترقی پسندوں نے باقاعدہ طور پر اس کی پہل بھی مہاراشٹر سے ہی کی اور ادبی صورتِ حال کو فروغ دیتے ہوئے اپنے ساتھیوں کے افکار ونظریات، نگارشات اور عملی اقدامات کے تعلق سے خوب لکھا۔ تعریف بھی کی اور تنقید بھی کی، اور یہ سلسلہ ہنوز برقرار ہے۔ تئیس ۲۳ سال کی عمر میں جب ساحرؔ کا پہلا شعری مجموعہ ''تلخیاں'' (۱۹۴۴ء) ادارۂ پریت نگر، بُک شاپ، لاہور سے شائع ہوا، نیز ''قومی جنگ'' (نیا زمانہ، بمبئی) میں تبصرے کے لیے آیا تو وہ کیفیؔ اعظمی کے سپرد کیا گیا۔ کیفیؔ اُسے پڑھتے ہی حیرت واستعجاب میں مبتلا ہوگئے۔ وہ لکھتے ہیں:

''---میں نے اس کا مطالعہ کیا تو خوشی بھی ہوئی حیرت بھی، خوشی

اس امر کی کہ ساحؔر کی شاعری اس الجھاؤ، ابہام اور بے روح لذتیت سے پاک تھی جس کو جنگ کے زمانے میں نوجوان شعراء نے اپنا فن بنالیا تھا، اور حیرت یہ ہوئی کہ ایسا ہونہار شاعر اب تک کہاں چھپا ہوا تھا''۔(مونوگراف 'ساحر'،ص:۷)

کیفؔی اعظمی نے ساحؔر کے مجموعۂ کلام سے متاثر ہوکر جو رائے پیش کی وہ ۶۴ صفحات پر مشتمل، مونوگراف کی شکل میں نئے ادب کی معمار سیریز کے تحت مارچ ۱۹۴۸ء میں نور منزل، محمد علی روڈ، بمبئی-۳ سے شائع ہوئی۔ گفتگو کے آخر یعنی انتخابِ کلام سے قبل، کیفؔی اعظمی نے لکھا ہے:

''میں نے یہ مقالہ آٹھ ماہ پہلے لکھا اور آج ہندوستان بدل چکا ہے۔ ___ ہندوستان اور پاکستان کی تقسیم سے پیدا ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات نے ساحؔر کے روح اور دل کو بُری طرح زخمی کردیا ہے اور--- دن رات کام کرنے میں مشغول ہیں۔ان کی نئی نظموں میں نیا اُبال اور نئی شدّت ہے''۔(ص ۳۶)

مہاراشٹر کے آس پاس کے علاقوں میں اس مجموعہ کی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے اگلے سال مکتبہ اردو، لاہور نے اسے شائع کیا۔ پھر ملک کے دیگر علاقوں میں اس پر مذاکرے ومباحثے شروع ہوئے، کیفی اعظمی کے بھرپور تبصرے کے بعد متواتر اِس کے کئی ایڈیشن، اضافوں کے ساتھ منظر عام پر آئے۔ یہی شہرت ومقبولیت فلموں سے وابستہ دوسرے فنکاروں کے حصہ میں آئی اور پورے ملک میں فصیح اردو، عوام کے دلوں پر بھی راج کرنے لگی۔

اردو ادب میں 'عورت' کو آزادانہ طور پر پیش کرنے کا نقطۂ نگاہ بھی صوبۂ مہاراشٹر کو جاتا ہے۔منٹو اور پریم چند سے لے کر ساحؔر لدھیانوی تک ایک طویل فہرست ہے۔ یہ زاویہ فلموں میں اور زیادہ نکھر کر آیا ہے۔ ۱۹۸۰ء میں ریلیز ہونے والی فلم 'انصاف کا ترازو' کا یہ شعر ہر ایک کو یاد ہوگا

لوگ عورت کو فقط جسم سمجھ لیتے ہیں
روح بھی ہوتی ہے اُس میں، یہ کہاں مانتے ہیں

علامہ اقبالؔ، اورنگ آباد ہی نہیں مہاراشٹر کے مداح تھے۔عطیہ فیضی کے خطوط اس کے غماز ہیں۔ساحرؔ، اقبالؔ کو بہت پسند کرتے تھے۔اقبال کی یہ غزل۔

تِرے عشق کی انتہا چاہتا ہوں
مِری سادگی دیکھ ، کیا چاہتا ہوں

کی زمیں پر ساحرؔ نے یہ نغمہ لکھا تھا۔

ترے پیار کا آسرا چاہتا ہوں
وفا کر رہا ہوں، وفا چاہتا ہوں

اقبالؔ نے کہا تھا۔

عشق دمِ جبرئیل، عشق دلِ مصطفیٰ
عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام

عشق کی صفات گناتے ہوئے ساحرؔ نے فلم ''برسات کی رات'' کے لیے یہ قوالی لکھی تھی۔

عشق سرمد، عشق ہی منصور ہے
عشق موسیٰ، عشق کوہِ طور ہے
خاک کو بُت اور بُت کو دیوتا کرتا ہے عشق
انتہا یہ ہے کہ بندے کو خدا کرتا ہے عشق

اردو ڈرامہ کو مقبولیت ہی نہیں اعتبار بھی مہاراشٹر میں حاصل ہوا ہے اور فکشن میں ڈرامائی عنصر اسی سرزمین کا مرہون منت ہے۔ پارسی تھیٹر میں پیش کی جانے والی اردو تحریریں، قدیم وجدید افکار ونظریات کا سنگم تھیں۔اردو کی وہ نگارشات ایک طرف ان صحت مند روایات واقدار اور تہذیب وتمدن کی پاسدار تھیں جو ماضی کے ہندوستان کی

شناخت ہیں تو دوسری طرف اردو ڈراموں کو پیش کرنے والے مراکز، جدید فنون لطیفہ کو ہم وطنوں میں رائج کرنے کے خواہاں تھے۔ تبھی دُور دُور سے ادیب وفنکار اس جانب کھنچتے چلے آئے۔ سماج کی اصلاح اور اردو ادب کے فروغ سے تعلق رکھنے والے ممتاز دانشور پریم چند ۳۱/مئی ۱۹۳۴ء کو ممبئی پہنچے، حالاں کہ ۲۵/مارچ ۱۹۳۵ء کو واپس بنارس چلے گئے لیکن مہاراشٹر سے واپسی کے بعد خلق ہونے والی تخلیقات میں ''کفن'' اور ادھورا ناول ''منگل سُوتر'' شاہکار کی حیثیت اختیار کر گئے کیوں کہ اِن میں اُن کا مشاہدہ، فکر، تخیل، زبان وبیان، فنی صلاحیتیں معراج کمال پر پہنچی ہوئی ہیں۔ فلمی تکنیک پر لکھے گئے ان فن پاروں کا انداز بیان بالکل حقیقی محسوس ہوتا ہے۔ خاص طور سے افسانہ ''کفن'' کے سارے واقعات از اول تا آخر ڈرامائی انداز میں بتدریج رونما ہوتے ہیں۔ کہانی کے تمام ضروری اجزاء انتہائی سلیقے سے گُتھے ہوئے ہیں۔ زندگی کی کشمکش اور مسائل ابتداء ہی سے سامنے آتے ہیں اور اُن کا تذکرہ رفتہ رفتہ اس طرح آگے بڑھتا ہے کہ قاری کی دلچسپی اور تجسس قائم رہتا ہے۔ پریم چند کے بعد، رومان پرور فضاؤں میں تحیّر، خوف، دہشت، رقت اور عبرت کے تمام عناصر فکشن میں اس طرح تحلیل ہوتے گئے کہ آج ہمارا افسانوی ادب عالمی سطح پر اپنا معیار ومقام حاصل کر رہا ہے اور یہ بڑی حد تک مغربی جنوبی ہند کی مستحکم ادبی فضا کی بدولت ہے، جہاں جدید ترین سہولتیں بآسانی میسّر ہیں۔

ooo

نیا رجحان: جدید ترقی پسندی

پروفیسر اسلم جمشید پوری

تلخیص: وقت کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ ادب میں بھی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ اس طرح نئے دور کے ساتھ نئے ادبی رجحانات ورویے تشکیل پاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں کئی ادبی تحریکوں اور رجحانوں نے جنم لیا ہے۔ ترقی پسند تحریک اردو زبان وادب کی مقبول تحریک رہی ہے جس کی بدولت اردو شعروادب کا اچھا ذخیرہ جمع ہوگیا۔ بالآخر ترقی پسند تحریک کا زوال ہوا اور ایک نیا ادبی رجحان جدیدیت کے نام سے چل پڑا۔ لیکن ترقی پسندی سرے سے ختم نہیں ہوئی بلکہ اس نے نئے زمانے کے تقاضوں کو پورا کرنے کی کوشش کی اور روایتی ترقی پسندی کے کئی پہلوؤں سے کنارہ کشی اختیار کر کے جدید دور کے انسان کے مسائل کو نئے انداز اور منفرد ڈھنگ سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے؛ جسے جدید ترقی پسندی کا نام دیا گیا ہے۔

کلیدی الفاظ: تحریک، رجحان، جدیدیت، ترقی پسند تحریک، جدید ترقی پسندی، نئے ادبی رجحانات۔

کوئی بھی تحریک یا رجحان شعور کی وہ منزل ہوتی ہے جب ہم اپنے خیال اور نظریے میں دوسروں کو شریک کرتے ہیں۔ کوئی بھی نظریہ، رویہ، رجحان اور تحریک انسانی عادات و خصائل کو سمجھنے اور عام کرنے کا طریقہ ہوتا ہے۔ جب ہم کسی چیز کو دیکھتے، سنتے، پڑھتے اور محسوس کرتے ہیں تو ہمارے اندر اس چیز یا تحریر کے متعلق مثبت یا منفی رائے بن جاتی ہے۔ جس کا تعلق ہمارے نظریہ اور زاویہ ہوتا ہے۔ یہی نظریہ اور زاویہ جب پختہ دلیلوں اور

شہادتوں پر مبنی ہوتا ہے اور کسی چیز کو پرکھنے میں مدد کرتا ہے تو یہ نظریہ بن جاتا ہے۔ یہ بات بھی واضح ہے کہ کوئی بھی نظریہ اس کے پرکھنے والے اور اس کو قائم کرنے والے کے درمیان ایک پل کی صورت ہوتا ہے۔ کوئی بھی نظریہ اس وقت تک مقبول نہیں ہوتا جب تک اسے موصول کرنے والے لوگ نہیں ہوتے۔ حمایت اور تردید تو بعد کا مرحلہ ہے۔ اور کوئی بھی نظریہ جب قبول ورد کی منزلوں سے گزر کر بہت بڑی آبادی کو متاثر کرتا ہے اور اس کے قبول ورد کرنے والوں کی تعداد میں روز افزوں اضافہ ہوتا رہتا ہے تو پھر وہ رجحان کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

جب کسی بھی نظریہ کو عام کرنے کے لئے بہت سے لوگ باقاعدگی سے لگ جائیں۔ اس کا کوئی واضح مقصد ہو اور مقصد کے حصول کے لئے تنظیم بنے، جلسے جلوس ہوں، کانفرنس، سیمینار اور سمپوزیم ہوں، تب وہ نظریہ تحریک کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ تحریک میں باضابطگی اور تحریری شکل میں اصول وضوابط ہوتے ہیں۔ ہم خیال لوگوں کا ایک حلقہ بنایا جاتا ہے۔ جو تحریک کے مقاصد کو عام کرنے میں دن رات ایک کر دیتا ہے۔ ان اصولوں پر دیکھا جائے تو اردو میں تحریک کہی جانے والی بہت سی تحریکیں، تحریک نہیں ہیں۔ کچھ کچھ ہم علی گڑھ تحریک کو اس زمرہ میں شامل کر سکتے ہیں لیکن اردو میں باقاعدگی اور باضابطگی کی بنیادوں پر صرف ترقی پسند تحریک پوری اترتی ہے۔ پاکستان کے معروف ناقد ڈاکٹر انور سدید تحریک کے تعلق سے اپنی کتاب ''اردو ادب کی تحریکیں'' میں رقم طراز ہیں۔

> ''ہر تحریک اپنا دائرۂ عمل خود وضع کرتی ہے اور معینہ حدود میں رہ کر انسان اور معاشرے کی جامد حالت منقلب کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ تحرک پیدا کرنے کے لئے تو کسی ایک مردِ راہ داں کی تخیلی پرواز، داخلی کلبلاہٹ، ذاتی سوچ اور انفرادی کوشش بھی کارگر ہو سکتی ہے۔ لیکن کسی تحریک کے وسیع اثرات کو معاشرے میں مقبول بنانے کے لئے اجتماعی کوشش بے حد ضروری ہے۔ تحریک چونکہ انفرادی عمل کم اور اجتماعی عمل زیادہ ہے اس لئے جہاں محرکِ تحریک کو اہمیت

حاصل ہے وہاں وابستگانِ تحریک کی ذہنی، فکری اور جذباتی ہم آہنگی
بھی بے حد اہم ہے۔''

(اردو ادب کی تحریکیں۔انور سدید، ص ۲۷،
انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۲۰۰۴)

کسی بھی تحریک یا رجحان کے تعلق سے کہا جاتا ہے کہ وہ ۲۵۔۲۰ سال تک اپنے شباب پر رہتا ہے اور اس کے بعد وہ زمانے کی نئی تبدیلیوں کا شکار ہو کر روبہ زوال ہو جاتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ کسی بھی تحریک یا رجحان کی مثبت قدریں بہت دنوں تک زندہ رہتی ہیں۔ بلکہ کچھ قدریں تو ہمیشہ زندہ رہتی ہیں اور نئی تحریک اور نئے رجحان کے ساتھ مل کر ان میں ضم ہو جاتی ہیں۔ اگر ہم ترقی پسند تحریک کو اردو کی پہلی باضابطہ تحریک مان لیں تو اس کی ابتداء اور ارتقا ۱۹۳۶ء سے لے کر ۱۹۶۰ء تک کا زمانہ ہے۔ یعنی ۲۴ سال میں اس تحریک کا زوال شروع ہو جاتا ہے۔ اگر ہم بغور مطالعہ کریں تو ۱۹۵۵ء کے بعد ہی ترقی پسند تحریک زوال پذیر ہونے لگی تھی۔ ایک نیا رجحان 'جدیدیت' اس کی جگہ لینے کو سامنے آ گیا تھا۔ جس نے ۱۹۶۰ء کے بعد ترقی پسند تحریک کو Replace کر دیا تھا۔

'جدیدیت' ایک رجحان کے طور پر سامنے آئی اور ۱۹۶۰ء سے لے کر ۷۲-۱۹۷۱ء تک پورے ادبی منظرنامے پر چھا گئی۔ لیکن بہت جلد اس رجحان نے آخری سانسیں لینا شروع کر دیا تھا۔ اور اس کی جگہ نئے رجحان نے لے لی تھی۔ ۱۹۸۰ء کے بعد مابعد جدیدیت نے جدیدیت کو Replace کر دیا۔ بہت سی چیزیں تبدیل ہوئیں۔ زمانہ تبدیل ہوا حالات اور موضوعات تبدیل ہوئے۔ مابعد جدیدیت نے ادب کے ایک بڑے حصہ کو متاثر کیا اور اس کی نمائندگی کی۔ آل احمد سرور اپنے ایک مضمون میں کہتے ہیں:

''قدرتی طور پر ادب میں تبدیلیاں آتی رہتی ہیں۔ ایک میلان زور پکڑتا ہے اور اس کے بعد وہ اپنے عروج کو پہنچتا ہے۔ پھر اس کا رد عمل شروع ہوتا ہے اور دوسرا میلان سامنے آتا ہے۔ یہ گویا ادکا قانون ہے کہ جو نئی رو آتی ہے وہ صرف پچھلی رو کی بازگشت نہیں ہوتی

بلکہ کچھ اور نئی چیزیں لیے ہوتی ہے۔''

(آل احمد سرور، ایوان اردو، اپریل ۱۹۹۵ء، ص ۸)

آل احمد سرور کی بات میں سچائی لگتی ہے کہ ہر میلان اور رجحان عروج کے بعد زوال پذیر ہوتا ہے۔لہٰذا آپ کہہ سکتے ہیں کہ جدید ترقی پسندی کی ضرورت کیوں؟ اس کا سیدھا سادہ جواب تو یہ ہوسکتا ہے کہ مابعد جدیدیت آخر کب تک؟ کیا ادب میں مابعد جدیدیت کے بعد کوئی رجحان آئے گا یا نہیں؟ کسی نئے رجحان کی کمی شدت سے محسوس ہو رہی تھی۔ بہت غور کرنے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچے کہ یہ تو جدید ترقی پسندی کا عہد ہے۔ جدید ترقی پسندی میں بہت سی تحریکیں اور رجحانات آپس میں جمع ہو گئے ہیں۔مثبت قدروں نے سرابھارا اور نئے حالات کے مطابق ادب کو ڈھالنا اور پرکھنا شروع کر دیا۔ یوں تو جدید ترقی پسندی کی ابتدا قومی سطح پر ۱۹۹۲ء اور بین الاقوامی سطح پر ۲۰۰۰ء میں ہی شروع ہوگئی تھی۔لیکن اس نئے رجحان نے آہستہ آہستہ فطری طور پر ادب میں اپنی جگہ بنانی شروع کی اور ۲۰۱۰ تک اس نے ادب میں خود کو مستحکم کرلیا۔اس رجحان میں اقلیتی ڈسکورس اور دلت ڈسکورس کی شروعات شدومد کے ساتھ ہوئی۔ اظہار خیال کے نئے نئے طریقے سامنے آنے لگے۔جس میں فکشن لکھنے کا ایک نیا طریقہ 'کولاژ' ٹیکنیک سامنے آیا۔ یہ سبھی نئی صدی کی دین ہے۔اس نئی صدی میں آئی۔ ٹی ایک نئے چیلینج کے طور پر اردو کے سامنے تھا اور ہے۔ایسے میں ایک نئے رجحان کی ضرورت محسوس کی جا رہی تھی۔ جدید ترقی پسندی نے ادب کے اس خلاء کو پر کرتے ہوئے خود کو ثابت کیا۔

جدید ترقی پسندی کیا ہے؟ اس کی ضرورت کیوں پڑی؟ اس کے خدوخال کیا ہیں؟ یہ کب شروع ہوئی؟ ان سوالوں کے تفصیلی جواب کے لئے ہمیں ماضی کے اوراق پلٹنے ہوں گے۔اردو میں بہت سی تحریکات کے اثرات دکھائی پڑتے ہیں۔ مثلاً بھگتی تحریک، صوفیا کی تحریک، ابہام کی تحریک، اصلاحِ زبان کی تحریک، فورٹ ولیم کالج کی تحریک، علی گڑھ تحریک، انجمنِ پنجاب کی تحریک، اقبال کی تحریک، رومانی تحریک، ترقی پسند تحریک، حلقۂ ارباب ذوق کی تحریک، تحریکِ ادب اسلامی، پاکستانی ادب، ارضی و ثقافتی تحریک (انور سدید کے مطابق)۔ان سبھی تحریکات کے اردو زبان و ادب نے بہت سے اثرات قبول

گئے۔ان سب کو اگر ہم تحریک مان بھی لیں تو ان کے مقاصد اور اثرات کے دائرہ کار پر الگ الگ کتابیں تحریر کی جا سکتی ہیں۔یہ سبھی تحریکیں اردو زبان و ادب کو پختہ، مستحکم، پائیدار اور ہر دلعزیز بنانے کے لئے اپنے وقت پر کوشاں رہیں۔دراصل تحریک جمود کے توڑنے کا نام ہے۔ادب ایک ایسا سیال ہے، جسے ہر وقت کسی تحریک یا رجحان کی ضرورت ہوتی ہے۔اگر آپ بغور مطالعہ کریں تو پائیں گے کہ اردو جب سے وجود میں آئی ہے کسی نہ کسی تحریک، رجحان یا نظریے کے زیر اثر رہی ہے۔حقیقت میں زبان ہمیشہ حرکت پذیر ہوتی ہے۔اسی لئے زبان سے جو ادب پیدا ہوتا ہے، وہ بھی ہمیشہ حرکت میں رہتا ہے۔اسی لئے ادب میں کوئی تحقیق حتمی نہیں ہوتی۔ادب میں دوام صرف تغیر وتبدل کو حاصل ہے۔جدید ترقی پسندی کے رجحان کو سمجھنے کے لئے ماضی قریب کی تحریک اور رجحانات کو سمجھنا ضروری ہے۔

ترقی پسند تحریک

ترقی پسند تحریک کی ابتدا تو بہت پہلے ''انگارے'' کی اشاعت (۱۹۳۲) سے ہی ہو چکی تھی، لیکن اس کا باضابطہ آغاز لندن میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام اور لکھنوء میں اس کی پہلی کانفرنس (۱۹۳۶) سے ہوا۔جس کی صدارت معروف فکشن نگار پریم چند نے کی تھی۔اور ترقی پسند تحریک کے اغراض و مقاصد کی وضاحت کرتے ہوئے ایک خطبہ دیا تھا۔خطبہ تو کافی طویل تھا مگر اپنے اندر بہت سی نئی باتیں لئے ہوئے تھا۔ترقی پسند تحریک اور اس سے وابستہ ہونے والے ادبا وشعرا کے لئے راستہ دکھانے والا تھا۔خطبے کا ایک چھوٹا سا اقتباس دیکھیں:

> ''جس ادب سے ہمارا ذوق صحیح بیدار نہ ہو، روحانی اور ذہنی تسکین نہ ملے، ہم میں قت اور حرکت پیدا نہ ہو، ہمارا جذبۂ حسن نہ جاگے جو ہم میں سچا ارادہ اور مشکلات پر فتح پانے کا سچا استقلال پیدا نہ کرے وہ آج ہمارے لیے بیکار ہے۔''

(منشی پریم چند، اردو ادب کی مختصر تاریخ، انور سدید، ص ۴۲۷، مطبوعہ

عالمی میڈیا، دہلی، ۲۰۱۴)

پریم چند کا یہ جملہ تو بہت مشہور ہوا۔ ''ہمیں حسن کا معیار بدلنا ہوگا۔'' اس طرح کے جملے پریم چند کے خطبے میں بھرے پڑے تھے۔ یہ دراصل نئے ادیبوں کو سمجھانے کے لئے تھا کہ اب تک حسن کا معیار دولت میں تولا جا تا تھا۔ ہمارا سچا فنکار بھی امیروں کا اسیر تھا۔ سڑک پر پتھر توڑنے والی عورت بھی حسین ہے، محلوں میں رہنے والی دوشیزہ ہی حسین نہیں ہے۔ بلکہ محنت مزدوری کرنے والی عورت، محلوں میں رہنے والی دوشیزہ سے کئی گنا زیادہ حسین ہے۔

تحریک کے بانی سجاد ظہیر، بنّے بھائی نے اس تحریک کے لئے اپنی پوری زندگی وقف کر دی تھی۔ انہوں نے لندن میں دورانِ تعلیم ہی دنیا میں ہو رہی سیاسی اور ادبی بیداری کے اثرات قبول کرنے شروع کر دیے تھے۔ یہی نہیں انہوں نے اپنے ساتھیوں کے ساتھ مل کر انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد ڈالی تھی۔ انجمن کی پہلی کانفرنس بھی لندن میں ہوئی اور پھر ہندوستان کا رخ کیا۔ محنت و مشقت کے بعد بہت سے ادبا و شعرا کو اپنا ہم خیال بنایا۔ تحریک کا جو مینی فسٹو لندن میں انہوں نے اور ان کے ساتھیوں (ڈاکٹر ملک راج آنند، ڈاکٹر جیوتی گھوش، ڈاکٹر کے ایس بھٹ، ڈاکٹر ایس سنہا، ڈاکٹر دین محمد تاثیر) نے بنا یا تھا، کو عام کرنا شروع کیا۔ ہندوستان میں سب سے پہلے پریم چند نے اس پر لبیک کہا۔ بعد میں ایک گروپ بنتا گیا۔ بقول مجروح سلطانپوری

میں اکیلا ہی چلا تھا جانب منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

ایک کے بعد ایک اردو ہی نہیں ہندوستان کی کئی زبانوں کے ادبا و شعرا سجاد ظہیر اور ان کے ساتھیوں کے ساتھ ہوتے گئے۔ اس طرح ہندوستان میں ایک انقلابی تحریک، شروع ہوگئی۔ اس تحریک نے اتنا زور پکڑا کہ ہر طرف اسی کا شور ہونے لگا۔ لوگ اس میں شامل ہونا اپنی قسمت تصور رنے لگے۔ پاکستانی نقاد انور سدید اپنی کتاب ''اردو ادب کی تحریکیں'' میں لکھتے ہیں۔:

''رومانیت اور حقیقت نگاری کی تحریکیں ایک طویل عرصے تک الگ الگ جہت میں سفر طے کرتی رہیں۔ترقی پسند تحریک کی ابتدا ہوئی تو یہ دونوں دھارے آپس میں مل گئے ۔ چنانچہ ترقی پسند تحریک نے اقبالؔ کی رومانیت سے تخلیقی قوت اور جوشؔ کی رومانیت سے بغاوت کا جذبہ حاصل کیا۔ پریم چند کی حقیقت نگاری نے اسے زمین کی طرف متوجہ کیا اور ان سب کے امتزاج کو بھی نوعِ انسان کی بہبود میں صرف کرنے کے لئے ادیب کی فکر کو داخل سے خارج کی طرف پیش قدمی کی راہ دکھائی۔''

(انور سدید،اردو ادب کی تحریکیں،ص۔۴۶۶،انجمن ترقی اردو، پاکستان،۲۰۰۴)

انور سدید کی بات صحیح ہے کہ اس تحریک نے معاشرے اور خارج کی بات کی۔اس میں کئی دھارے آ کر مل گئے۔اقبال کی رومانیت سے تخلیقی قوت، جوش کی رومانیت سے بغاوت اور پریم چند کی حقیقت نگاری،سب اس میں مل گئے۔انور سدید اپنی کتاب ''اردو ادب کی تحریکیں''میں ترقی پسند تحریک کے تعلق سے مزید وضاحت سے لکھتے ہیں۔وہ اس کا موازنہ علی گڈھ تحریک سے بھی کرتے ہیں لیکن علی گڑھ تحریک نے ادب کو اس تحریک کے مقابلے، بڑے اور وسیع علاقے میں متاثر نہیں کیا۔اور اختر حسین رائے پوری نے ادب کے تعلق سے جو سوالات قائم کئے تھے،ان کا جواب سید سجاد ظہیر نے اس تحریک کے ذریعہ عملی طور پر دیا۔

''ترقی پسند تحریک اردو ادب کی اولین تحریک تھی جس کے لئے ایک باضابطہ منشور تحریر کیا گیا۔علی گڑھ تحریک ایک فعال تحریک تھی اور اس نے ادب کو شدت سے متاثر کیا۔تاہم اس تحریک نے جماعتی انداز میں ادب کی تخلیق کے بارے میں کوئی فیصلہ نافذ نہیں کیا۔بیسویں صدی کے ربعِ چہارم سے پہلے ادب کی تخلیق ایک انفرادی عمل تھا اور ادبا کی پہچان ان کے منفرد ادبی کارناموں سے ہوتی تھی۔ڈاکٹر

اختر حسین رائے پوری نے اردو ادب کو جن مسائل سے آشنا کرایا ان کے حل کے لئے اجتماعی کاوش کی ضرورت تھی ۔چنانچہ ایک با ضابطہ تنظیم کی ضرورت لاحق ہوگئی اور اسے سید سجاد ظہیر نے معرض وجود میں لانے کے لئے عمدہ خدمات سرانجام دیں۔''

(انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں ص،۴۷۱، انجمن ترقی اردو، پاکستان،۲۰۰۴)

منظر اعظمی کا شمار اردو کے معتبر ناقدین میں ہوتا ہے۔انہوں تحریکات و رجحانات پر کافی تحقیق کی ہے۔ان کی کتاب ''اردو ادب کے ارتقاء میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ''اردو اسکالرز اور طلبہ کے درمیان بہت مقبول ہے۔آپ نے اپنی کتاب میں رویہ، رجحان، تحریک اور دبستانوں وغیرہ پر اچھی خاصی بحث کی ہے ۔اور بڑی وضاحت سے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔علیگڑھ تحریک کے بارے میں آپ کی رائے مدلل اور مستحکم ہے۔وہ لکھتے ہیں۔

''اردو ادب میں علی گڑھ تحریک کے بعد یہ دوسری اہم اور سب سے بڑی اور سب سے زیادہ منظّم تحریک تھی۔جس کی کوششیں شعوری اور مقصد واضح تھا۔ادبِ لطیف کے رجحان اور حسن پرستی کی شدت کے خلاف یہ ایک طرح کا شدید ردعمل تھا۔اس تحریک نے علی گڑھ تحریک کی عقلیت، مادیت اور اجتماعیت کو ایک نئی شکل دی۔علی گڑھ تحریک کے افادی اور مقصدی ادب کے نقطۂ نظر کو جدلی مادیت یا اشتراکی اور سوشلسٹ نظام فکر سے جوڑ دیا گیا۔فطرت پرستی کے رجحان میں حقیقت نگاری کا رنگ بھرا گیا۔اور ان تمام قدیم اور بعض فرسودہ قدموں سے بغاوت کا اعلان کیا گیا جو ترقی پسند نہیں تھیں۔ علی گڑھ تحریک میں بغاوت کا رجحان مدہم تھا۔مگر اس تحریک سے ہر وہ شخص وابستگی محسوس کرنے لگا جو کسی نہ کسی جہت سے سماج، سیاست ،مذہب اور ادب کے پرانے نظام فکر سے باغی تھا۔ اس کی رو

بغاوت آہنگ تھی۔ دراصل اس تحریک کا مسلک ہی اشترا کی اور
عوامی انقلاب تھا۔''

(اردو ادب کے ارتقاء میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ، منظر اعظمی، ص ۳۶۸، یوپی اردو اکادمی، ۱۹۹۶)

انور سدید اپنی ایک اور کتاب ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' میں اس تحریک کے مقاصد، دائرہ کار اور اثرات کے تعلق سے کافی تفصیل سے بحث کی ہے۔ادب کے بدلتے موضوعات اور عام لوگوں تک اس کی پہنچ کو بھی نشان زد کیا ہے۔ساتھ ہی اس تحریک کے منفی پہلوؤں پر بھی بات کی ہے۔آپ بھی دیکھیں۔

''ترقی پسند تحریک ایک مؤثر اور پر جوش سماجی تحریک تھی، اس تحریک نے معاشی نا انصافی کے دور میں انسانیت اور مساوات کو مذہب کا درجہ دیا اور ادیب کو سائنسی اور تجزیاتی نقطۂ نظر سے آشنا کیا۔اس تحریک نے استحصال کے خلاف سماجی انصاف کا احساس پیدا کیا۔ رجائیت اور امید کی شمع روشن کی۔ عام انسان محنت کش اور کسان کو ادب کا موضوع بنایا۔ نئے موضوعات کے لئے نئی لفظیات وضع کی ۔لیکن اس تحریک کے سب اثرات مثبت نہیں تھے۔اس تحریک نے مذہب کی نفی کر کے فرد سے روحانی طمانیت چھین لی تھی، چنانچہ فرد نہ صرف پیداواری قوتوں اور مادے کا غلام بن گیا بلکہ اشترا کی نظریئے کے سامنے سر تسلیم خم کرنے پر بھی مجبور ہو گیا۔''

(انور سدید، اردو ادب کی مختصر تاریخ ص ۴۲۸، مطبوعہ، عہ عالمی میڈیا، دہلی، ۲۰۱۴)

پروفیسر گوپی چند نارنگ موجودہ عہد کے اعلیٰ محقق اور مستند ناقد کے طور پر پہچانے جاتے ہیں۔آپ کا مقام جدید اردو تنقید میں بہت منفرد ہے۔آپ نے مابعد جدیدیت ،ساختیات، پس ساختیات اور نوآبادیاتی تصورات کو نہ صرف متعارف کروایا بلکہ اسے عام کرنے کی بھی حتیٰ الامکان کوشش کی۔ مابعد جدیدیت کا تو آپ کو امام تسلیم کیا جاتا

ہے۔آپ کا مطالعہ کافی وسیع تھا۔ترقی پسندی کے ایک ایک پہلو پر آپ کی کافی گہری نظر تھی۔ترقی پسندی کے بعد کے حالات اور جدیدیت کے رجحان کا ادب پر چھا جانا،سب آپ کی نظر میں ہے۔اسی لئے آپ کی رائے بہت معنی رکھتی ہے۔آپ ترقی پسند تحریک کے تعلق سے اپنا نظریہ رکھتے ہیں۔

> ''اس پس منظر میں دیکھیں تو نئے فلسفے کی رو سے سابق کی وہ تمام تحریکیں اور نظریے خواہ وہ کتنے باغیانہ اور انقلابی کیوں نہ رہے ہوں،وہ سب کے سب بشمول جدیدیت و ترقی پسندی جو اپنی ضابطہ بندی کرتے ہیں یا فارمولا سازی کرتے ہیں یا لائحہ عمل دیتے ہیں، کسی نہ کسی منزل پر ادعائیت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اس لئے تخلیقیت اور آزادی کے منافی ہیں۔اس کی سب سے بڑی مثال جدلیت اساس مارکسیت تھی جو اسٹالینیت کی زد میں آکر آزادی دشمن اور بے روح ہوتی چلی گئی۔اردو میں ترقی پسندی نے جو اصلاً باغیانہ تحریک تھی،جب ضابطہ بندی اور سکہ بندی کا حصار کھینچا،تو گویا خود ہی ادعائیت کے خنجر سے خودکشی کر لی۔''

(ترقی پسندی، جدیدیت مابعد جدیدیت ، گوپی چند نارنگ،ص ۵۸۹، ایڈ شاٹ پبلیکیشنز،ممبئی ۲۰۰۴)

ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی اردو کے اچھے ناقد تسلیم کئے جاتے ہیں۔انہوں نے ادب کے مختلف موضوعات پر ہماری رہنمائی کی ہے۔وہ ایک جدید لب و لہجے کے شاعر بھی ہیں۔جدید شاعری کا نقطہ آغاز ناصر کاظمی ،خلیل الرحمٰن اعظمی،ابن انشاء،وغیرہ کو مانا جاتا ہے۔ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی کی کتاب ''اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک'' ان کا ایک بڑا کارنامہ ہے۔یہ کتاب ادب کے ہر طالب علم کے لئے ناگزیر ہے۔سب کو اس مطالعہ کرنا چاہئے۔ایک اندازے کے مطابق اردو میں سب سے زیادہ پڑھی جانے والی دس کتابوں میں اس کا شمار ہوتا ہے۔

ترقی پسند تحریک کے تعلق سے یہ کتاب حرفِ آخر کا درجہ رکھتی ہے۔اس کتاب میں ترقی پسند تحریک کے شروع ہونے کے اسباب وعوامل، ابتدائے، انجمن ترقی پسند مصنفین کا قیام، اس تنظیم کا پہلا اجتماع، لندن اور لکھنو کی تفصیل تحریک کا منشور، لائحہ عمل، اس کے تحت لکھا جانے والا ادب، نظم، نثر، تنقید، پر بھر پور تبصرہ۔الغرض ترقی پسند تحریک کے تعلق سے ہر معلومات آپ کو اس کتاب میں مل جائے گی۔ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی ترقی پسند تحریک کے تعلق سے لکھتے ہیں۔

''مارکس اور اینگلز کی تحریروں کا جن لوگوں نے مطالعہ کیا ہے انھیں معلوم ہے کہ انھوں نے سب سے پہلے ادب کے مطالعے کے لئے تاریخی شعور کو ضروری سمجھا۔ان کا خیال ہے کہ ماضی کے ادیبوں کو ان کے اپنے تاریخی وسماجی ماحول میں رکھ کر دیکھنے سے ہی ان کے موضوعات اور ان کے پیش کردہ نقطۂ نظر کو سمجھا جا سکتا ہے اور ان کے کارناموں کے ساتھ انصاف کیا جا سکتا ہے جو اپنے زمانے میں ترقی پسند تھے اور جن میں فن کار نے اپنے شعور و ادراک اور فن کارانہ خلوص سے حقائق کی نفی کرنے کے بجائے ان کا عرفان حاصل کیا ہے اور انھیں اثباتی انداز میں پیش کر کے حق وصداقت کی طرف رہنمائی کی ہے۔اس طور پر یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ ترقی پسندی کا تصور نہ تو جامد ہے اور نہ آج اور صرف آج کی پیداوار ہے بلکہ یہ ایک مسلسل و نامیاتی عمل ہے جو ماضی کی بہترین روایات اور نئے دور کے مطالبات کو ہم آہنگ کر کے ایک 'زندہ رود' کی شکل میں جاری رہتا ہے۔''

(اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمٰن اعظمی، ص ۱۲۔۱۱۳ ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۲)

اپنی کتاب میں ایک جگہ خلیل الرحمٰن اعظمی نے اس تحریک کے شروع ہونے کے

اسباب اور عالمی سیاسی بیداری کی وجوہات پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔

''ان بیدار اور حساس نو جوانوں کو اس زمانے کے سیاسی مسائل نے جھنجھوڑ کر رکھ دیا تھا۔ نازی جرمنی میں ہٹلر نے ایک ایک کر کے تہذیب و تمدن کی اعلیٰ اقدار پر حملہ کر دیا اور اپنے ملک کے اعلیٰ درجے کے ادیبوں، شاعروں، سائنسدانوں اور دانشوروں کو قید کر لیا یا جلا وطن کر کے دور دراز مقامات پر بھیج دیا۔ ٹامس مان اور ارنسٹ ٹولر جیسے بین الاقوامی شہرت رکھنے والے ادیب، ہابر جیسا آرٹسٹ اور آئن سٹائن جیسا سائنسداں جلا وطن ہو کر بے سروسامانی کی زندگی بسر کر رہا تھا۔ ان ادیبوں کی گرفتاری کے بعد یورپ کے روشن خیال اور ترقی پسند ادیبوں میں فاشزم کے خلاف غم وغصہ کی لہر دوڑ گئی اور نہ صرف یورپ بلکہ امریکہ کے اہلِ علم اور دانشور بھی متحد ہو کر ان تمام عوامی تحریکوں میں شامل ہونے لگے جو اس رجعت پسند اور انسانیت دشمن طاقت کے خلاف نبرد آزما تھیں۔''

(خلیل الرحمن اعظمی ،اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ،ص ۲۹، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۲)

\پروفیسر قمر رئیس سے کون واقف نہیں ہوگا۔ قمر رئیس ترقی پسند تحریک کے ابتدائی مصنفین کے بعد اس کی کمان سنبھالنے والے ناقد تھے۔ آپ نے سجاد ظہیر (بانی ترقی پسند تحریک) کے ساتھ رہ کر تنظیم کی ہر باریکی سیکھی۔ اور ترقی پسند تحریک کا علم مخالف ماحول میں بھی بلند کیا۔ آپ نے دنیا کے ایک بڑے حصے کا سفر کیا۔ اپنی تحقیق و تنقیدات میں ترقی پسند نظریے کو عام کیا۔ ہندوستان کی مختلف ریاستوں میں ترقی پسند تنظیم کا ڈھانچہ از سر نو کھڑا کیا۔

اپنے ایک مضمون میں پروفیسر قمر رئیس نے عالمی سطح پر ترقی پسند تحریک کے شروع ہونے کے اسباب و علل پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ ہمارے جو نوجوان لندن میں زیر

تعلیم تھے،انہوں نے عالمی سطح پر ہونے والی سیاسی اور سماجی تبدیلی کومحسوس کیا۔ پروفیسر قمر رئیس کے خیالات ملاحظہ کریں۔

''تیزی سے بدلتے ہوئے بین الاقوامی حالات اور آزاد ہندوستان میں زندگی کے نئے تقاضے نئے خطوط پر ادیبوں کی تنظیم کا مطالبہ کر رہے تھے۔نوجوان ادیب جدیدیت کی تحریک سے (جس کا مقصد ترقی پسند نظریہ ادب اور افکار کی بیخ کنی تھا) مایوس ہو گئے تھے۔ان کے سامنے نئے چیلنج ، نئے سوالات ،نئی ذمہ داریاں تھیں اور ایک ایسے فورم کی تلاش جہاں وہ ان کے بارے میں کھل کر گفتگو کر سکیں۔''

(پروفیسر قمر رئیس،مقدمہ،ترقی پسند ادب)

ترقی پسندی کے تعلق سے بہت سارے لوگوں نے اپنے اپنے طور پر اسے دیکھا ہے۔نئی نسل میں ابھی کچھ لوگ ہیں، جو یہ مانتے ہیں کہ ترقی پسندی صرف اردو کی تحریک نہیں بلکہ یہ ایک سوچ ،فکر اور طرزِ حیات ہے۔ یہ ایک ایسا نظام ہے جو ہمیں فن پارے کو پرکھنے کا طریقہ بھی بتلاتا ہے۔ یہ انسانی استحصال کے خلاف احتجاج کی آواز ہے۔ پروفیسر قدوس جاوید نے اپنی ساری زندگی نئی نئی تھیوریز کے مطالعے میں وقف کر دی ہے۔وہ کسی بھی تحریک یا رجحان میں موجود عناصر اور ان کے اثرات کو تلاش کرتے ہیں۔ان کی تنقید سے متعلق کئی کتابیں شائع ہوکر مقبول ہو چکی ہیں۔آج کل وہ مابعد جدیدیت کے زائل ہوتے اثرات پر قلم اٹھا رہے ہیں۔نئی صدی میں جدید ترقی پسندی کی شروعات پر غور وفکر کر رہے ہیں۔اس سلسلے میں ان کے کئی مضامین شائع ہو چکے ہیں۔قدوس جاوید کو موجودہ عہد کے معتبر نقادوں میں شمار کیا جاتا ہے۔وہ ترقی پسندی کو اپنے زاویے سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔

''ترقی پسندی ؛سوچ اور فکر کے اس مخصوص ومنفرد زاوئے سے عبارت ہے جس کا مقصد عالم انسانیت کی پس ماندگی اور 'استحصال'

کے 'نار' کو 'مساوات' اور 'منصفی' کے 'نور' میں تبدیل کرنا ہے۔ اسی لئے ترقی پسندی کو، صحیح خطوط میں، انسانی سماج کے مقدر کی تعمیر کا فلسفہ بھی کہا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں سماجی زندگی اور زمانہ کی بدلتی ہوئی قدروں کے تجزیاتی اور تعمیری شعور کا دوسرا نام ترقی پسندی ہے۔ لیکن یہ بھی دھیان رہے کہ ماضی کے اکتسابات، حال کی تحلیل اور مستقبل کے امکانات کی آگہی کا حامل زرخیز شعور ہی عصری حقائق اور مسائل کی کے حوالے سے ایسے معیاری، اقداری اور فکری نظام کی تشکیل کرسکتا ہے جو سماج کو وقت کے تقاضوں کے مطابق نئے سانچوں میں ڈھالنے کا سبب بن سکے"

(نئی ترقی پسندی۔ پروفیسر قدوس جاوید)

پروفیسر علی احمد فاطمی کسی تعارف کے محتاج نہیں، ترقی پسندی کے فی زمانہ ہندوستان میں علمبردار کے طور پر آپ کو پوری اردو دنیا جانتی ہے۔ آپ نئی نسل کے ایک ممتاز ترقی پسند ناقد ہیں۔ آپ کے مضامین ومقالات آج ہندو پاک کے معتبر ادبی رسائل وجرائد میں تواتر کے ساتھ شائع ہوتے ہیں۔ آپ کی کئی کتابیں، آپ کے ترقی پسند نظریے کو سامنے لاتی ہیں۔ اپنی ایک کتاب" ترقی پسند تحریک سفر در سفر" میں آپ نے ترقی پسند تحریک کے مختلف پہلوؤں پر مدلل بحث کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

"بلا شک وشبہ ترقی پسند تحریک نہ صرف اردو زبان وادب کی بلکہ پورے ہندوستانی زبان وادب کی سب سے بڑی ادبی تحریک ہے۔ کچھ لوگ علی گڑھ تحریک یا سرسید تحریک کو بھی بڑی تحریک کہتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ علی گڑھ تحریک بھی انیسویں صدی کی بڑی تحریک تھی۔ لیکن دونوں میں فرق ہے۔ علی گڑھ تحریک بنیادی طور پر سماجی تحریک تھی۔ اسی ضمن میں تعلیمی واصلاحی بھی۔ جس نے براہِ راست شعر وادب کو متاثر کیا۔ اس کے برعکس ترقی پسند تحریک ادبی و

ثقافتی تحریک تھی جس نے ملک و معاشرہ کو متاثر کیا۔ دونوں ہی صورتوں میں ادب وسماج کے گہرے رشتوں پر روشنی پڑتی ہے۔''

(ترقی پسند تحریک سفر در سفر،علی احمد فاطمی،ص۔۵،نیا سفر الہ آباد۔۲۰۰۶)

جدیدیت

جدیدیت کیا ہے۔؟ تحریک یا رجحان؟ تو اس بارے مختلف آراء ہیں۔کوئی اسے تحریک مانتا ہے تو کوئی اسے رجحان کا نام دیتا ہے۔اس بارے میں اختلاف ہے۔دراصل جدیدیت کا دائرہ تحریک جیسا وسیع تھا،مگر اس میں باضابطہ کوئی تنظیم ترقی پسند تحریک کی طرح نہیں تھی اور نہ ہی کوئی منشور تھا جس پر اس کے حامی مصنف عمل کرتے۔لہٰذا جدیدیت کو تحریک کہنا،مناسب نہیں۔ہاں یہ ایک مضبوط رجحان کے طور پر سامنے آئی اور اس نے ایک مضبوط و مستحکم تحریک کی جگہ لے لی۔ایک زمانہ تھا کہ اسے ترقی پسندی کے خلاف مانا جا رہا تھا۔مگر بعد میں اسے ترقی پسندی سے انحراف سمجھا جانے لگا۔

یہ بات سب جانتے ہیں کہ جدیدیت کو ہندوستان میں متعارف کرانے کا سہرا شمس الرحمٰن فاروقی کے سر ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی اردو کے فی زمانہ ایک بڑے ناقد و محقق ہیں۔انہوں نے اپنی صلاحیتوں اور علمیت سے خود کو ثابت کیا۔جدیدیت کے سب سے بڑے علمبردار ہونے کے ناطے شمس الرحمٰن فاروقی نے اسے عام کرنے کی حتی الامکان کوشش کی۔اس کی وضاحت وتوضیح کے لئے آپ نے بہت سے کام کئے۔شمس الرحمٰن فاروقی جدیدیت کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''جدیدیت کا مسلک انسان دوستی اور انسان مرکزیت ہے۔لیکن جدیدیت ان فلسفوں کے خلاف ہے جو بشر دوستی کے نام پر انسانی آزادی کا استحصال کرتے ہیں۔جدیدیت ان تحریکوں کے خلاف ہے جو نام نہاد امن وآشتی کی علم بردار ہیں لیکن ادیب کی آزادی پر قدغن لگاتی ہیں۔''

(شمس الرحمٰن فاروقی،جدیدیت کل اور آج،ص ۴۲،نئی کتاب پبلشرز،نئی

دہلی، ۲۰۰۷)

شمس الرحمٰن فاروقی خود کا موقف سمجھانے اور جدیدیت کو ترقی پسندی کی مخالف تحریک کے سلسلے میں اپنی وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

''جدیدیت کو ترقی پسندی کی مخالف تحریک کہنا غلط ہے۔ جدیدیت ایک رجحان ہے اور اس کی فکری بنیادیں ترقی پسندی سے مختلف ہیں۔لیکن یہ ترقی پسندی کی ضد میں نہیں ، بلکہ آزاد ادبی وجود کے طور پر قائم ہوئی ہے۔''

(شمس الرحمٰن فاروقی، جدیدیت کل اور آج، ص ۴۲،نئی کتاب پبلشرز، نئی دہلی، ۲۰۰۷)

دراصل جدیدیت کا پورا رجحان ابتدا میں شمس الرحمٰن فاروقی کا مرہون منت ہے۔ فاروقی نے اس میں ادب کی تمام چیزوں کو سمیٹنے کی کوشش کی۔ انہوں نے جدیدیت کے تحت ادب کے معیار طے کرنے کی کوشش کی۔ لمبی چوڑی تحریر اگر بغیر معیار کے سامنے ہو تو آپ اس کو کیسے پرکھیں گے۔ ادب کو کیسے پرکھیں گے۔ شعر، غزل یا کوئی ادبی تحریر کو کن معیارات پر جانچا جائے گا۔ ان تمام امور میں جدیدیت کس طرح اپنا کردار ادا کرے گی۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے تفصیل ان سب باتوں پر اظہار کیا ہے۔

''جدیدیت کا وہ یہ ہے کہ شعر کو، ادب کو، سمجھنے سمجھانے، اس کو قائم کرنے، اپنے ذہن میں اس کو پیدا کرنے اور زندہ رکھنے کے لیے پہلا معیار یہ ہونا چاہئے کہ شعر کی ادبی حیثیت کیا ہے؟ ادبی طور پر وہ شعر کے تقاضے پورا کرتا ہے یا نہیں؟ فن کے جو تقاضے ہیں وہ ادبی طور پر پورے ہوں۔ اس طرح نہیں کہ سیاسی طور پر، مذہبی طور پر، فلسفے کے طور پر، کسی سماجی پروگرام کے طور پر یا کسی اور طرح سے۔ اب تو خیر کم ہیں مگر یہ اس زمانے کے فیشن تھے کہ صاحب سماجی تبدیلی، سماجی شعور، سیاسی ہنگامے اور طبقاتی کشمکش۔ یہ اور وہ۔ تنقید

کے، جناب، صفحات کے صفحات پڑھ ڈالیے آپ، معلوم
ہوگا کہ قدم آگے بڑھا ہی نہیں اور آپ بار بار طبقاتی کشمکش میں مبتلا
ہو رہے ہیں۔اس لیے پہلا اصول یہ قائم کرنے کی کوشش کی گئی کہ
شعر یا فن یا ادب، یہ انسان کے باطن کا اظہار ہے اور اس کے کچھ
معیارات ہیں جو پہلے تو ادبی اصولوں کے تحت ہوں گے جن کی
روشنی میں آپ یہ طے کریں گے کہ کوئی چیز ادب ہے کہ نہیں۔''

(شمس الرحمن فاروقی، جدیدیت کل اور آج، ص ۱۹، نئی کتاب پبلشرز، نئی دہلی، ۲۰۰۷)

وارث علوی کو کون نہیں جانتا؟ اردو میں فکشن تنقید ہو یا تنقید کے کسی دبستان کا ذکر ہو، وارث علوی نے بے باک انداز میں تعریف و توصیف کے علاوہ زبردست تنقید کی ہے۔جدیدیت پر بھی وارث علوی نے کھل کر بات کی ہے۔خاص کر جدیدیت نے اردو فکشن پر اپنے جو اثرات مرتب کئے، ان کو وارث علوی نے ادب کے معیاروں پر دیکھنے کی سعی کی ہے۔دراصل وارث علوی کا کسی بھی فن پارے کو دیکھنے کا اپنا نقطہء نظر ہے۔وہ کبھی بھی مصلحت کا شکار نہیں ہوتے ہیں، نہ ہی کوئی خوف انہیں اپنی بات کہنے سے باز رکھتا ہے۔دیکھیں وارث علوی جدیدیت اور اس کے زیر اثر جو ادب خاص کر فکشن تحریر ہو، کو کس نظر سے دیکھتے ہیں۔

''علامتی افسانہ کے وجود کا کوئی جواز ہو سکتا ہے تو یہی ہے کہ اس کی
زندگی کے ترجمانی میں دلچسپی نہیں کیوں کہ ایسی ترجمانی ممکن نہیں۔
کیوں کہ ہم جانتے ہی نہیں کہ خارجی حقیقت کیا ہے؟ کیوں کہ
فلسفیوں نے بتایا ہے کہ خارجی حقیقت جیسی کوئی چیز نہیں۔اسی لیے
علامتی افسانہ میں آپ کو سانپ، بچھو، چھپکلیاں، صحرا، جنگل اور پہاڑ
مل جائیں گے، انسانی آبادیاں نہیں ملیں، وہ معاشرتی نظام نہیں
ملے گا جو فرد کا فرد سے رشتہ قائم کرنے سے وجود میں آتا ہے۔''

(وارث علوی،جدید افسانہ اور اس کے مسائل،ص۹۱،ماڈرن پبلشنگ ہاؤس،۱۹۹۰)

پاکستان میں اردو ادب اپنی الگ شناخت رکھتا ہے۔ وہاں تنقید وتحقیق کا معاملہ ہندوستان سے مختلف ہے۔ جدیدیت نے پاکستان میں بھی ایک فضا ہموار کی۔ کچھ ناقدین حمایت میں سامنے آئے تو کچھ نے مخالفت بھی کی۔شہزاد منظر پاکستان کے ایک معروف فکشن نگار اور ناقد ہیں۔شہزاد منظر کا ادب کو پرکھنے کا اپنا طریقہ ہے۔انہوں جدیدیت کو بھی الگ طریقے سے لیا۔

''جدیدیت ایک تحریک یا مکتبہ فکر نہیں بلکہ ایک اضافی قدر ہے۔نہ یہ ترقی پسندی کی توسیع ہے۔نہ وجودیت ہی کی تعبیر، نہ رومانیت کی توسیع، نہ خلاف رومانیت بلکہ آج کے انسان کی ذات اور کائنات کو سمجھنے کی کوشش ہے۔''

(شہزاد منظر،جدید اردو افسانہ،ص۴۴۔۴۵،مطبوعہ ۱۹۸۸)

پروفیسر لطف الرحمٰن بہار سے تعلق رکھنے والے ایک اچھے ناقد ہیں۔آپ کا مطالعہ بہت عمیق تھا۔تنقید کے مختلف رجحانات اور تحریکوں پر آپ کا کافی گہرا مطالعہ تھا۔اردو میں وجودیت کے رجحان کو متعارف کرانے والے بھی وہی تھے۔پروفیسر لطف الرحمٰن نے جدیدیت کو بہت قریب سے دیکھا تھا۔وہ جدیدیت کو انسان کی داخلی دنیا کی کیفیت سے مشابہ مانتے تھے۔وہ اسے وجودیت کی ہی توسیع مانتے تھے۔

''جدیدیت فرد کی داخلی، جلاوطنی وموضوعی بے پناہی کی ترجمانی و تنقید ہے جس کے نتیجے میں فرد تنہائی ،الجھن، بے گانگی، اجنبیت، اکیلاپن،کلبیت ، بوریت، یکسانیت، بے معنویت،مہملیت ، جرم، بیخوفی، بے سمتی، بے یقینی، ناامیدی، بے تابی، اکتاہٹ، بیزاری اور متلی کی کیفیت سے دوچار ہے۔ ان رجحانات کے اعتبار سے جدیدیت فلسفۂ وجودیت کی توسیع ہے۔''(لطف الرحمٰن ،اردو کا

افسانوی ادب، بہار اردو اکادمی،ص ۱۴۰، مطبوعہ ۱۹۸۷ء)

جدیدیت کے نشیب و فراز کو ہم نے قریب سے دیکھا۔ اس کے تحت لکھے گئے ادب کا بھی ہر زاویے سے مطالعہ کیا۔ یہ رجحان ۱۹۶۰ کے آس پاس شروع ہوا اور دس بارہ برس اپنے ارتقا کی مختلف منزلیں طے کرتا رہا۔ ۱۹۷۰ کے بعد ہی اردو والوں میں اس کے تئیں بے زاری اور اکتاہٹ پیدا ہونے لگی۔ اور مابعد جدیدیت نے اس کی جگہ لے لی۔ مابعد جدیدیت کیا ہے؟ اسے رجحان کہیں گے یا رویہ۔ مابعد جدیدیت کا نظریہ کیا ہے؟ اس کے اصول کیا ہیں؟ یہ ادب کو کن معیاروں اور اصولوں پر جانچتا پرکھتا ہے۔ آیئے ایک نظر مابعد جدیدیت پر ڈالتے ہیں۔

مابعد جدیدیت

مابعد جدیدیت کو ہندوستان خاص کر اردو میں متعارف کرانے کا سہرا پروفیسر گوپی چند نارنگ کے سر ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ درس و تدریس سے وابستہ تھے۔ ان کی نظر ادب کے ہر نشیب و فراز پر تھی۔ حقیقت پسندی ہو یا رومانیت، ترقی پسندی ہو یا جدیدیت ، انہوں سب کا مطالعہ کیا تھا۔ ترقی پسندی کے ارتقاء و عروج کو بھی دیکھا اور آخری سانس لیتے ہوئے بھی دیکھا۔ جدیدیت کو ادب کے بڑے طبقے میں پھیلتے دیکھا اور جدیدیت کا زوال بھی دیکھا۔ ایسے میں وہ اردو ادب کی رگ رگ سے واقف تھے۔ وہ جدیدیت کے زوال پذیر ہونے کے انتظار میں تھے۔ انہوں نے مابعد جدیدیت کا اردو ادب میں ڈول ڈال دیا۔ اس کو ایک رجحان کے طور پر عام کرنا شروع کیا۔ اس کے نظریے اور اس کے دائرہ کار کو کھول کر سمجھایا۔ کسی ایک نظریے کی نہیں بلکہ اس عہد کو انہوں نظریہ ہائے ادب سے تعبیر کیا۔ گوپی چند نارنگ کے ایک مضمون کا اقتباس دیکھیں۔

> ''مابعد جدیدیت نہ تو وحدانی ہے اور نہ یک نوعی۔ ترقی پسندی یا جدیدیت کا بنیادی محرک وحدانی نظریۂ ادب تھا جس کو دو اور دو چار کی زبان میں بیان کرنا ممکن تھا۔ جدیدیت کے بعد جو فلسفۂ ادب سامنے آیا ہے اور ادبی تھیوری میں جو ترقی ہوئی ہے، اس کی کوئی نظیر

سابقہ زمانوں میں نہیں ملتی۔یعنی موجودہ زمانہ کسی ایک نظریۂ ادب کا نہیں نظریہ ہائے ادب کا ہے: ساختیات ہو یا پس ساختیات، مظہریت ہو یا قاری اساس تنقید، تفہیمیت ہو یا ردتشکیل،نسوانیت ہو یا نئی تاریخیت، یہ سب ادبی نظریے کم وبیش اسی زمانے میں سامنے آئے ہیں یا ادب کی دنیا میں ان کا عمل دخل جدیدیت کے بعد ہوا ہے۔''

(ترقی پسندی، جدیدیت مابعد جدیدیت، گوپی چند نارنگ،ص ۵۸۶،، ایڈشاٹ پبلیکیشنز، ممبئی ۲۰۰۴)

نظام صدیقی نے مابعد جدیدیت کا بغور مطالعہ کیا ہے۔انہوں نے جدیدیت کے ہر پہلو پر نظر ڈالی ہے۔وہ مابعدجدیدیت کے اسلوب اور موضوع کے معاملے ہوں یا مابعد جدیدیت کے اپنے سے قبل کے رجحانات سے تقابل کی بات ہو،نظام صدیقی کا ماننا ہے کہ مابعد جدیدیت کا کوئی مقابلہ نہیں۔یہ ایک ایسا رجحان ہے جو لکھنے والوں کو آزادی فراہم کرتا ہے اور یہ نظریات کا مجموعہ ہے۔یہ تنقید کا ایسا دھارا ہے،جس میں بہت سے دھارے آکر ضم ہوجاتے ہیں۔نظام صدیقی کا بیان دیکھیں:

''مابعدجدیدیت موضوعاتی،اسلوبیاتی،ساختیاتی،لفظیاتی اورنحویاتی سطح پر بہت حدتک جدیدیت سے متغائر اور متمائز ہے۔اس کو اپنے فوری پیشروؤں سے سراسر انکار کرنے کی ضرورت نہیں ہے جو خود ہی اختتامیت Endism بہ کنار ہیں۔ مابعد جدید تنقید کے نئے جمالیاتی اور اقداری معیار (موٹے طور پر) (۱) باغیانہ ریڈیکل کردار (۲) وفور تخلیقیت (۳) کثیر معنیات (۴) متن کا لا شعور (۵) ادب میں سیاسی اور سماجی معنویت (۶) آئیڈولوجی کی ہمہ گیر کارفرمائی (۷) قاری اور قرأت کا خلاقانہ تفاعل (۸) حسن پارے کی تمام طرفوں کی واشگافی ہے۔''

(نظام صدیقی، ایوان اردو، فروری ۱۹۹۶)

جدید ترقی پسندی

جدید ترقی پسندی میں موجودہ عہد کی سیاسی، سماجی، معاشی تبدیلیاں موجود ہیں۔ ان تبدیلیوں کو اپنے اندر سماتے ہوئے نظم ونثر میں جو ادب تخلیق ہو رہا ہے اس میں موجودہ عہد کی تغیر وتبدل کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ خواہ ناول کی بات ہو، ناولٹ کا قصہ ہو، افسانے کا ذکر ہو یا افسانچہ کی چرچا ہو یا پھر شعری ادب یعنی نظم اور غزل کی بات ہو اس صدی میں لکھے جانے والے ادب میں جدید ترقی پسندی کے عناصر ہمیں بخوبی مل جاتے ہیں۔ حقیقت نگاری، رومانیت، ہجر ووصال کے قصے، ظلم واستبداد کی کہانی، سیاسی بدعنوانیاں، ایک انسان پر تشدد کرتی بھیڑ، مذہبی منافرت، طبقاتی کشمکش، دہشت گردی کا نیا چہرہ، خوف ودہشت کی کہانی، عورت کی تار تار ہوتی عصمت، دلتوں، مسلمانوں، سکھوں اور عیسائیوں پر مظالم کی روداد، آنر کلنگ جیسے معاملات، مذہب کا ڈھونگ، معاش کی تلاش، بے روزگاری کا کرب، فیشن پرستی، سوشل میڈیا کے معاملات، حیاتیاتی جنگ کے بادل، دنیا کا دو حصوں میں سمٹنا یعنی پولارائزیشن، امریکہ کا کم ہوتا رعب وداب، سر ابھارتے دوسرے ممالک، آزادی کے نام پر موجودہ حکومت کے خلاف بغاوت، بلند ہوتی ہوئی حق کی آواز، بڑھتے ہوئے اندھیرے، روشنی کا قتل جیسے موضوعات، جدید ترقی پسندی میں استعمال ہوتے ہیں۔

جدید ترقی پسندی میں ترقی پسندی کی طرح دکھاوے کا معاشرہ نہیں ہے۔ نہ ہی جھوٹ موٹ کا پروپیگنڈہ۔ یہاں تو صرف سچائی، حقیقت نگاری اور ایسی رومانیت جو ہمارے اندر سماج اور ملک کے تئیں محبت وایثار کا جذبہ پروان چڑھائے۔ ایسی رومانیت جو ایک طرف فرد سے ہمدردی اور خلوص کا رشتہ بنائے اور دوسری طرف خارجی عوامل کا بھی خیال رکھے۔ ترقی پسندی میں سب پر لازم آتا ہے کہ وہ مظلوم کا ساتھ دیں اور ظلم کے خلاف کمر بستہ ہوں۔ ظلم خواہ سکھ، عیسائی، جین، بودھ کے خلاف ہو، یا دلتوں کے یا سماج کے اعلیٰ طبقات کے خلاف ہو۔

جدید ترقی پسندی کو بہت سے لوگ نئی ترقی پسندی کے نام سے بھی موسوم کرتے

ہیں۔اس صدی کے ادب میں جدید ترقی پسندی کے عناصر نظر آنے لگے تھے۔کچھ ناقدین اور دانشوران نے اس صدی میں ادب کی اس تبدیلی کو بہت پہلے ہی محسوس کر لیا تھا۔۲۰۱۵ میں معروف ومعتبر فکشن نگار اور نقاد شین۔اختر نے ایک کتاب ''نئی ترقی پسند تنقید'' تحریر کی۔ پروفیسر شین۔اختر نے اپنی کتاب میں تنقید کے ان اصول وضوابط کو ضبط تحریر میں لانے اور جدید ترقی پسند تنقید کو متعارف کرانے کی کوشش کی تھی۔

پروفیسر شین اختر (سابق وائس چانسلر رانچی یونیورسیٹی) نے اپنی کتاب ''نئی ترقی پسند تنقید'' میں اس نئی ترقی پسندی کے خدوخال کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھا ہے۔

> ''نئی ترقی پسندی ایسے اقدار کو آگے بڑھاتی ہے جس کا تعلق انسان دوستی سے ہے دہشت گردی کے تمام حملے ،ظلم وتشدد کی تاریخ سے بھری ہے۔یہ بیرونی طاقتوں کی اجارہ داری اور استحصال پسندانہ معاشی اور سیاسی حکمت عملی کا نتیجہ ہے جس نے دنیا کو عیسائی اور مسلم مما لک میں بانٹ دیا ہے۔ان کی نظریں تیل کے چشموں سے کشمیر کی خوبصورت وادیوں تک ٹکی ہوئی ہیں۔نیا ترقی پسند...ظلم وجوراور استحصال دیکھ کر خاموش نہیں رہتا۔وہ ہندوستان کی اقلیتوں پر ہونے والے مظالم کو دیکھتا ہے اور احتجاج کا نیا طریقہ کا راستعمال کرتا ہے''

اے وطن ،خاکِ وطن ،وہ بھی تجھے دے دیں گے
بچ گیا ہے جو لہو اب کے فسادات کے بعد

شین اختر اپنی کتاب میں مزید لکھتے ہیں۔

> ''نیا ترقی پسند ناقد ،مسلم قوم کے مسائل ،ان کی خودمختاری ،آزادی ،انانیت اور تاریخ میں ان کے عظیم الشان کارنامے کو برابر پیش نظر رکھتا ہے۔وہ مسلمان جس کے سر پر ایک ٹوپی ہوتی ہے ،ڈاڑھی بڑھی ہوئی ہوتی ہے اور جس کا سر پانچ وقت سجدۂ شکر میں جھک جاتا ہے، وہ یعنی ترقی پسند نقاد اس کا دفاع ہر قدم پر کرتا ہے اور اسے اپنے

> فکروفلسفے کاایک اہم جزو سمجھتا ہے .....لیکن ''بنیاد پرستی''
> (Fundamentalism) خواہ وہ اسلامی ہو یا عیسائی یا کوئی
> اور،انسانی سماج اور تہذیب کی دشمن ہے،اس حقیقت سے نیا ترقی
> پسند ناقد کبھی غافل نہیں رہتا۔''

(نئی ترقی پسند تنقید؛ پروفیسر شین اختر۔ص۔۵۴۔)

جدید ترقی پسندی ہمیں نئے ڈھنگ سے غور وفکر کرنا اور جینا سکھاتی ہے۔اپنے مذہب کو اچھا بتانا تو صحیح ہے لیکن دوسرے مذاہب پر کیچڑ اچھالنا نہیں بلکہ ان سب کا احترام کرنا جدید ترقی پسندی کے نصب العین میں شامل ہے۔انسان کی عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے انسان دوستی اور عالمی اخوت کو بڑھاوا دینا اور سماج کی تعمیر میں سب کو برابر کا حصہ دار سمجھتے ہوئے سماج کے ہر چھوٹے بڑے، پسماندہ اور اعلیٰ ذات کے لوگوں کو یکساں مواقع فراہم کرنا بھی جدید ترقی پسندی کا اصول ہے۔

پروفیسر قدوس جاوید ہمارے عہد کے ایک معروف ناقد اور دانشور ہیں۔آپ کی نظر موجودہ ادب پر کافی گہری ہے۔ادب میں رونما ہونے والی ہر تبدیلی کو وہ ہر پہلو سے پرکھتے ہیں۔جدید ترقی پسندی کی انگڑائی لیتے رجحان کو انہوں نے بہت پہلے ہی سمجھ لیا تھا۔نئے ناقدین میں ان کو اس معاملے میں اولیت حاصل ہے۔انہوں نے نئی (جدید) ترقی پسندی پر کئی مضامین تحریر کئے اور اقلیتی ڈسکورس کو اردو کہانیوں،ناولوں اور شاعری میں نشان زد کرنے کا کام اس صدی میں سب سے پہلے انہوں نے کیا۔

> ''معاصر افسانہ نگاروں میں ترقی پسندی ،جدیدیت اور ما بعد
> جدیدیت سے مفاہمت اور مزاحمت کے عناصر سے قطع نظر انسان
> اور انسانیت کے تحفظ اور تعمیر وترقی کا جو رجحان ملتا ہے اسے نئی ترقی
> پسندی کا نام دیا جاسکتا ہے مثلاً ایک مردہ سر کی حکایت (ساجد
> رشید)،صلیب (سلام بن رزاق) صدائے بازگشت (ذکیہ مشہدی)
> نیو کی اینٹ (حسین الحق)، بوڑھے جاگ سکتے ہیں (مشرف عالمی

ذوقی) ۔گنبد کے کبوتر (شوکت حیات)، ٹھہر جانے والا منظر (عبدالصمد)، برے موسم میں (خالد جاوید) جلدی کرو (شفیع مشہدی)، شہر (ترنم ریاض)، نیم پلیٹ (طارق چھتاری)، سنگھار داں (شموئل احمد)، حد کوئی چاہیے عقوبت کے واسطے (لالی چودھری)، یزیدعصر (اسلم جمشید پوری) انا کو آنے دو (احمد صغیر)، الزورا (صدیق عالم)، راستے بند ہے (اسرار گاندھی)، ستیہ وان (شہناز رحمٰن) وگیرہ افسانوں میں نئی ترقی پسندی کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں‘‘

(نئی ترقی پسندی: پروفیسر قدوس جاوید)

جدید ترقی پسندی آج ادب کے بہت بڑے حصے کو متاثر کر رہی ہے۔شاعری میں غزل ہو نظم یا پھر دیگر اصنافِ شعر سب میں ظلم کے خلاف علم بلند ہو چکا ہے۔موجودہ حالات میں ظلم کی صورتیں بدل چکی ہیں۔ظلم سہنے والوں کو بھی بعض اوقات ،ظلم کا احساس نہیں ہوتا اور وہ بے خبری میں ظلم کی مخالفت کی بجائے اس کی حمایت کرنے لگتا ہے۔مگر آج کے شعرا اپنی ذمہ داری کو بخوبی نبھاتے ہوئے شاعری میں ،دلتوں ،مسلمانوں ،عیسائیوں اور مزدوروں ،کسانوں ،روز کمانے کھانے والے افراد پر ہونے والے ہر ظلم کے خلاف آواز بلند کر رہے ہیں۔سماج میں ہونے والی ہر تبدیلی پر ان کی نظر ہے۔فرد کی زندگی بلکہ اس اندرون اور نئے تعمیر ہوتے معاشرے کے درمیان جو رشتہ ہے۔اس پر ہمارے بیدار مغز شعرا کی نظر ہے۔پروفیسر قدوس جاوید نے اکیسویں صدی میں جدید ترقی پسندی کے رجحان کی نہ صرف وضاحت کی بلکہ مابعد جدیدیت کی موت کا اعلان بھی کیا۔دراصل دنیا میں بہت پہلے ہی مابعد جدیدیت کی موت واقع ہوگئی تھی ،مگر اردو میں کوئی بھی بات بہت بعد میں بھی اس وقت پہنچتی ہے جب کوئی اسکالر اس کا اعلان نہیں کرتا ہے۔پروفیسر قدوس جاوید نے جدید ترقی پسندی کے تعلق سے عالمی ادب کا بھی عمیق مطالعہ کیا اور اپنے ایک مضمون میں اس پر طویل اظہار بھی کیا۔

''ترقی پسندی اور جدیدیت کے بعد مابعد جدیدیت ایک سماجی ، ثقافتی اورادبی سچائی کے طور پرنئ صدی کے آغاز سے پہلے ہی اپنی اہمیت منوا چکی تھی لیکن اب اکیسویں صدی کی تیسری دہائی تک آتے آتے ، عالمی پیمانے پر اور اردو دنیا میں بھی بعض حلقوں کی جانب سے ''مابعد جدیدیت کی موت''(Death of Post Modernism) کی باتیں بھی کی جانے لگی ہیں۔اور ایک طبقہ یہ سوال بھی کرتا ہے کہ مابعدجدیدیت کے بعد کیا؟اس طرح کے کسی بھی سوال کو ہلکے میں نہیں لینا چاہیۓ اوراس پرغور کیا جانا چاہیۓ کہ کیا واقعی مابعد جدیدیت کی موت ہوچکی ہے؟اگر یہ سوچ درست ہےتو پھراس پر بھی غور کیا جانا چاہیۓ کہ ترقی پسندی کو جدیدیت نے معزول کیا تھا۔اورجدیدیت کی جگہ مابعدجدیدیت نے لے لی تھی، لیکن اب ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے بعد کئ دانشورادب اورزندگی کے لئے ایک کہیں زیادہ تازہ کار،حسب حال اور'تعمیری ادبی نظریہ (تھیوری) کی وکالت کرنے لگے ہیں ۔ نومارکسی نقاد ٹیری ایگلٹن نے اپنے لیکچر The Significance of Theory میں کہا تھا کہ''اس وقت انسان اورتمام انسانی علوم زبردست بحران سے دوچار ہیں ،اور انسانی علوم کواس بحران سے نکالنے کے لئے کوئی نیانظریہ ضروری ہے ۔فرانسیسی دانشور نِکولس بوریو نے ۱۰،۲۰۰۹ء.میں اور پھر ۲۰۱۵ء.مارکسیت اور مابعد جدیدیت کو رد کرتے ہوئے''متبادل جدیدیت'' (Alternative Modernism) کا نظریہ پیش کیا ہے۔لیکن بوریو کا یہ تصورادب کا کوئی جامع تصور ثابت نہ ہو سکا۔اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہوئی کہ ترقی پسندی اور مابعد جدیدیت کے انسان دوست نظریات نے عصرِ حاضر کے انتشار و

بحران کے حقیقت پسندانہ توضیح و تعبیر کے باب میں جو کردار ادا کیا
وہ عصرِ حاضر کے تقاضوں کے عین مطابق ہیں۔اور چونکہ نئی ترقی
پسندی اور اصلاح یافتہ مابعد جدیدیت دونوں کی جڑیں ''نو
مارکسیت (NEO MARXISM) میں ہی پیوست ہیں اس
لئے آج جو ادب لکھا جارہا ہے اس کا سابقہ رجحانات و تحریکات سے
جدلیاتی رشتہ تو ہے لیکن آج یعنی اکیسویں صدی کی تیسری دہائی کا
ادب اپنی ایک منفرد شناخت رکھتا ہے''

(نئی ترقی پسندی: نئی جہات، نئے زاویے: پروفیسر قدوس جاوید)

کم و بیش یہی معاملہ اردو نثر کا بھی ہے۔بات خواہ افسانے کی ہو، افسانچے کا ذکر ہو ناول کا معاملہ ہو یا پھر غیر افسانوی نثر کا تذکرہ ہو، سب نے آج کے فرد سے لے کر معاشرے کی عمدہ تصویر کشی کی ہے۔دلت ڈسکورس، اقلیتی ڈسکورس کے علاوہ کولاژ تکنیک کا استعمال افسانے، افسانچے اور ناول میں خوب ہو رہا ہے۔نئے نئے طریقے سے ناول او افسانے تحریر کئے جارہے ہیں۔اردو فکشن نگار میں سے بعض نڈر اور بے باک انداز میں موجودہ حالات کی بہترین عکاسی کر رہے ہیں۔

تحقیق اور تنقید میں بھی اب حقائق کا زیادہ استعمال ہو رہا ہے۔لمبے لمبے انگریزی اقتباسات کا اب زمانہ نہیں رہا۔ادب اب مقامی عناصر کی تلاش ہو رہی ہے، یہ دراصل عالمگیریت کا ہی ایک جز ہے۔اب مصنف کا نہیں تصنیف کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔پروفیسر شین۔اختر نے اپنی کتاب ''نئی ترقی پسند تنقید'' میں لکھا ہے:

''آج کی ترقی پسندی سجاد ظہیر کے عہد سے مختلف ہے۔یہ تبدیلی
بالکل فطری ہے، اس لئے ناقدین اور تخلیق کاروں کے رویوں میں
جو تغیر نظر آرہا ہے وہ کسی حیرت و استعجاب کو جنم نہیں دیتا۔گزشتہ تیس
، چالیس برسوں میں خود سوشلسٹ ملکوں میں حیرت انگیز انقلابات
آئے ہیں۔لیکن اس سے بھی اہم واقعہ سائنس کی اس صدی میں

''بنیاد پرستوں'' (Fundamentalists) کی مختلف تحریکیں
ہیں۔ پہلے ان کا ایک حلقہ ہوا کرتا تھا، اب وہ مختلف سیاسی پارٹیوں،
ادبی انجمنوں اور مذہبی جماعتوں میں شامل ہو گئے ہیں''۔

(پروفیسر ش۔ اختر، نئی ترقی پسند تنقید، ص۔۶۰، ہم لوگ پبلیکیشنز۔2015ء.)

جدید ترقی پسند تنقید میں فن پارے کو محل وقوع، وجہ تخلیق، تخلیق کا ٹارگیٹ فرد یا معاشرہ، لفظیات کا استعمال، زمانے پر اثرات، اصناف کے اجزا کا تخلیقی استعمال وغیرہ کا خیال رکھتے ہوئے پرکھا اور جانچا جاتا ہے۔ تخلیق کار کا نام زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ نہ ہی یہ بات معنی رکھتی ہے کہ فن پارے میں عالمی مسائل و عناصر موجود ہیں کہ نہیں۔ جدید ترقی پسندی تنقید میں کسی قسم کی مصلحت اور تعلقات کی روادار نہیں، یہ دودھ کا دودھ، پانی کا پانی میں یقین رکھتی ہے اور اپنی بات بغیر کسی لاگ لپیٹ اور لن ترانی کے رکھنے میں یقین رکھتی ہے۔

OOO

حواشی

۱۔(اردو ادب کی تحریکیں۔ انور سدید، ص ۲۷، انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۲۰۰۴)
۲۔(آل احمد سرور، ایوان اردو، اپریل ۱۹۹۵ء، ص ۸)
۳۔ (منشی پریم چند، اردو ادب کی مختصر تاریخ، انور سدید، ص ۴۲۷، مطبوعہ عالمی میڈیا، دہلی، ۲۰۱۴)
۴۔ (انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں، ص۔۴۶۶، انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۲۰۰۴)
۵۔(انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں ص، ۴۷۱، انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۲۰۰۴)
۶۔ (اردو ادب کے ارتقاء میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ، منظر اعظمی، ص ۳۶۸، یو پی اردو اکادمی، ۱۹۹۶)
۷۔ (انور سدید، اردو ادب کی مختصر تاریخ، ص ۴۲۸، مطبوعہ، عہ عالمی میڈیا، دہلی، ۲۰۱۴)
۸۔(ترقی پسندی، جدیدیت مابعد جدیدیت، گوپی چند نارنگ، ص ۵۸۹، ایڈشاٹ پبلیکیشنز، ممبئی

۲۰۰۴)
۹ ۔ (اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ، خلیل الرحمٰن اعظمی ،ص ۱۲۔۱۱۳ایجوکیشنل بک ہاؤس،علیگڑھ،۲۰۰۲)
۱۰۔(خلیل الرحمٰن اعظمی ،اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک،ص ۲۹،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،۲۰۰۲)
۱۱۔ (پروفیسر قمر رئیس،مقدمہ،ترقی پسند ادب)
۱۲ ۔(ترقی پسند تحریک سفر درسفر،علی احمد فاطمی،ص۔۵،نیا سفر الہ آباد۔۲۰۰۶)
۱۳۔ (شمس الرحمٰن فاروقی ،جدیدیت کل اور آج،ص۴۲،نئی کتاب پبلشرز،نئی دہلی،۲۰۰۷)
۱۴۔(شمس الرحمٰن فاروقی ،جدیدیت کل اور آج،ص۴۲،نئی کتاب پبلشرز،نئی دہلی،۲۰۰۷)
۱۵۔(شمس الرحمٰن فاروقی ،جدیدیت کل اور آج،ص۱۹،نئی کتاب پبلشرز،نئی دہلی،۲۰۰۷)
۱۶۔(وارث علوی،جدید افسانہ اوراس کے مسائل،ص۹۱،ماڈرن پبلشنگ ہاؤس،۱۹۹۰)
۱۷۔(شہزاد منظر،جدید اردو افسانہ،ص۴۴۔۴۵،مطبوعہ۱۹۸۸ء)
۱۸۔(لطف الرحمٰن ،اردو کا افسانوی ادب، بہار اردو اکادمی،ص۱۴۰،مظبوعہ،۱۹۸۷)
۱۹۔(ترقی پسندی، جدیدیت مابعد جدیدیت ، گوپی چند نارنگ،ص۵۸۶،،ایڈشاٹ پبلیکیشنز، ممبئی۲۰۰۴)
۲۰۔ (نظام صدیقی،ایوان اردو،فروری۱۹۹۶)
۲۱۔ (پروفیسر شین۔اختر ،نئی ترقی پسند تنقید،ص۔۶۰،ہم لوگ پبلیکیشنز۔ ۲۰۱۵ء)

❑❑❑

اساطیر اور اردو داستان

پروفیسر محمد ریاض احمد

تلخیص: اساطیری اور دیو مالائی عناصر اردو داستانوں کی تشکیل میں معاون ثابت ہوئی ہیں۔اساطیر میں عمومی طور دیوتاؤں کے کارناموں یا ایسے افراد کی مہمات کو داستان کی صورت عطا کر دی جاتی ہے جو دیوتاؤں کی نمائندگی کرتے ہیں۔اردو داستانوں میں میں بھی متنوع اساطیری اور دیو مالائی عناصر دیکھنے کو ملتے ہیں۔اساطیر محض کہانیوں تک محدود نہیں ہوتی ہیں بلکہ اس کی جڑیں تہذیب و ثقافت، سماج، مذہب اور سیاست میں بھی پیوست ہوتی ہیں۔

کلیدی الفاظ: اردو داستان، اساطیر، دیو مالائی کہانیاں، متھ، لوک کہانیاں، مافوق الفطری عناصر

اساطیر فنونِ لطیفہ کی سب سے قدیم، پراسرار اور متحرک روایت ہے۔انسان کے اجتماعی لاشعور میں سیال پگھلی ہوئی سرسراتی ہوئی روایت جو، رقص، مجسمہ سازی، مصوری اور لٹریچر کی اس صورت میں اس نے عمدہ ترین تخلیقات عطا کی ہیں۔لی جینڈ، لوک کہانی اور متھ تینوں اساطیر میں شامل ہیں۔ادب میں اساطیر کی روشنی کہیں تیز رہی ہے اور کہیں ہلکی۔ادیبوں کا رشتہ متھ سے براہ راست بھی رہا ہے اور یہ بھی ہوا ہے کہ کلاسیکی اور پرانی متھ سے ہلکی روشنی حاصل کر کے تخلیقی فن کاروں نے اپنی متھ بنا لی ہے۔ یونانی، رومن، چینی ، ہندوستانی، مصری اور لاطینی امریکی اساطیر کی روایت سے فائدہ تو اٹھاتے ہیں ساتھ ہی اپنے تجربوں اور خاص طور سے مذہبی تجربوں کی روشنی میں اپنی متھ بھی خلق کر لی ہے۔

اساطیر ایسے فرضی قصہ اور کہانی کو کہا جاتا ہے جس میں محیر العقول اور فوق فطری واقعات کو تخیل کی مدد سے گڑھا جاتا ہے۔اس میں دیوی دیوتاؤں کے جادوئی اور پراسرار کارنامے کو بالخصوص پیش کیا جاتا ہے۔دراصل اساطیر تخلیق کو ماضی سے ہم آہنگ کر دیتی ہے نیز اس عہد کے سماجی، ثقافتی، مذہبی، جنسی اور اخلاقی اقدار سے بھی جوڑ دیتی ہے جو ان کے اجتمائی لاشعور کا حصہ ہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا اپنی تصنیف ''تخلیقی عمل'' میں لکھتے ہیں:

''اسطورہ یا متھ یونانی زبان کے لفظ مائی تھوس سے ماخوذ ہے جس کے لغوی مفہوم وہ بات جو زبان سے ادا کی گئی ہو یعنی کوئی قصہ یا کہانی ،ابتداً اسطورہ کا یہی تصور رائج تھا۔لیکن بعد ازاں کہانی کی تخصیص کر دی گئی یوں کہ اسطور اس کہانی کا نام پایا جو دیوتاؤں کے کارناموں سے متعلق تھی یا ان شخصیتوں کی مہمات کو بیان کرتی تھی جو زمین پر دیوتاؤں کی نمائندہ تھیں۔'' [1]

کشاف تنقیدی اصطلاحات میں ابوالاعجاز صدیقی Mythology کے متعلق یوں رقمطراز ہیں:

یونانی میں Mythos کے معنی کہانی کے اور Logos کے معنی بحث اور بیان کے ہیں چنانچہ Mythology کے لغوی معنی ہیں کہانیوں کا مطالعہ۔کسی خاص قوم یا علی العموم بنی نوع انسان کی قدیم روایتی کہانیوں کا مطالعہ مایتھولوجی کہلاتا ہے۔اردو میں دیو مالا، علم الاصنام اور صنمیات میتھولوجی کے مترادف ہیں ------دیو مالائی کہانیاں تین زمروں میں تقسیم کی جاتی ہیں:

۱۔Myth۔متھ۔اسطور

۲۔Legend or Sagh سا گا یا لی جینڈ

۳۔ Folk tale لوک کہانیاں

متھ یا اسطور روایتوں، رسموں، مذہبی شعائر واطوار، تکوین کائنات اور مختلف النوع مظاہر فطرت کو مفروضہ دیوؤں، دیوتاؤں اور ماورائی طاقتوں کی مفروضہ سرگرمیوں کے حوالے سے موضوع بناتا ہے۔متھ کے لغوی معنی''لفظ'' کے ہیں۔

لی جینڈ یا ساگا سے مراد وہ مقبول کہانی ہے جس کے پیچھے قومی تخیل کو تحریک دینے والا کوئی تاریخی واقعہ موجود ہو جیسے کوئی جنگ یا یلغار وغیرہ۔ایسی کہانیوں میں زیب داستان کے لیے بہت کچھ اضافہ کر دیا جاتا ہے مثلاً ٹرائے کی کہانی:

> ''ساگا کے برعکس فوک کہانی کی کوئی تاریخی بنیاد بھی نہیں ہوتی اور دیومالا کے برعکس اس کا کوئی سنجیدہ مقصد بھی نہیں ہوتا۔یہ محض تفریحی مقاصد کو پورا کرتی ہے۔بعض نقادوں نے فوک کہانی کو ناول اور افسانے کا پیش رو بھی قرار دیا ہے۔دنیا بھر کی لوک کہانیوں میں بہت سی باتیں مشترک ملتی ہیں۔'' ۲

قصے اور کہانیوں کی تاریخ بہت قدیم ہے جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ داستان، ناول اور افسانہ جیسی اصناف قصے کے بطن سے وجود میں آئیں۔پوری دنیا میں لاکھوں قصے کہانیاں صدیوں سے سنائے جا رہے ہیں۔عام طور پر تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ ایک ہی طرح کے قصے ہر ملک میں رائج تھے، صرف مقامات وکردار بدل جاتے ہیں لیکن انسانی جذبات کا اظہار دنیا کے ہر خطے میں یکساں رہتا ہے کیونکہ دنیا بھر میں انسانی مسائل کم وبیش ایک طرح کے ہیں۔قصے میں یکسانیت کا سبب یہ بھی ہے کہ انسان نے ایک جگہ قیام نہیں کیا بلکہ وہ خوب سے خوب تر کی جستجو میں سفر کرتا رہا اور اس سفر میں نہ صرف تہذیب اس کے ساتھ گئی بلکہ اس کے اردگرد پھیلی ہوئی کہانیاں بھی ہمراہ چلیں۔

داستان اس طویل قصے کو کہتے ہیں جس میں مافوق الفطری عناصر کے ساتھ ساتھ شہزادے، شہزادیوں، جن وپری اور حسن وعشق کے واقعات اور خواب وخیال کی دنیا پیش کی جاتی ہے ساتھ ہی اس میں پیچیدگیاں اور حیرت واستعجاب کے اجزا بھی موجود ہوتے ہیں۔داستان میں عام طور پر فرضی اور خیالی واقعات قصہ در قصہ کی تکنیک میں پیش کیا جاتا

ہے۔ بظاہر ان قصّوں کا روزمرہ کی زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ ایسی کہانیوں کا مقصد دل بہلانے اور ذہنی انبساط سے زیادہ کچھ نہیں۔ بقول کلیم الدین احمد:

> ''داستان کہانی کی طویل پیچیدہ بھاری بھرکم صورت ہے۔ داستان اپنی طوالت، پیچیدگیوں اور بوجھل پن کے باوجود بھی کہانی سے بنیادی طور پر مختلف نہیں۔ یہ بھی دل بہلانے کی صورت ہے۔ اس میں بھی حقیقت و واقعیت سے کوئی واسطہ نہیں۔ اس میں بھی اعلیٰ ادبی وفنی اصول کی کارفرمائی نہیں، اس کا بھی مرتبہ دنیائے ادب میں بہت بلند نہیں۔ یہاں بھی جانور بولتے چالتے، چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ یہاں بھی ناقابل یقین واقعات ومناظر ملتے ہیں اور یہاں بھی فوق فطری ہستیوں کے کرشموں سے سابقہ پڑتا ہے۔ الغرض داستانوں کی فضا کہانیوں کی فضا سے مختلف نہیں ہوتی اور یہ فضا اجنبی، حیرت انگیز ہے۔ اس میں اور انسانی دنیا کی فضا میں صاف فرق نظر آتا ہے۔'' ۳

اس اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ داستان کی فضا نہ صرف تخیل کی بنیاد پر قائم کی جاتی ہے بلکہ اس میں فوق الفطری عناصر کو بھی شعوری طور پر شامل کیا جاتا ہے۔ قصّے کی پیچیدگی اور بے ربطی داستانی فضا میں دلکشی کا باعث بنتی ہے اور مافوق الفطری عناصر کی مدد سے غیر معمولی کام سرانجام دیے جاتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ داستانیں خیالی اور تصوراتی ہوتی ہیں اور دستان بقول غالب ''دل بہلانے کے لیے اچھا فن ہے۔'' لیکن اس کا یہ بھی مطلب نہیں کی داستانیں لایعنی اور غیر افادی ہوتی ہیں اور صرف دلچسپی اور دلی تسلی کا سامان فراہم کرتی ہیں۔ داستان کا مثبت پہلو یہ ہے کہ اس کے ذریعے اس عہد کی تہذیب ومعاشرت کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ اس لیے بھی داستان کو تہذیب ومعاشرت کا مرقع کہا جاتا ہے۔

داستان اور اساطیر ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں کیونکہ دیومالائی اور مافوق الفطری عناصر طویل قصہ کہانی کو نہ صرف استحکام بخشتے ہیں بلکہ داستان کو ایک فن کی حیثیت

سے Establish بھی کرتے ہیں۔داستان کا وجود دیو مالا کے بعد ہی عمل میں آیا ہے۔ ماہرلسانیات میکس میولر(Max Muller) نے لکھا ہے کہ'' کائنات میں سب سے پہلے زبان نے جنم لیا اوراس کے بعد دیو مالا نے'' اس طرح زبان کے بعد اساطیر اوراور پھر کہانی اورطویل قصے قدیم ترین انسانی اظہار ہے۔

داستانوں میں اساطیری عناصر صاف طور پر دکھائی دیتے ہیں۔اردو داستان میں ہندی اساطیر کے ساتھ ساتھ عجمی اور اسلامی یہاں تک کہ یونانی اور برطانوی دیو مالائی عناصر بھی واضح طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔بقول ڈاکٹر آغا سہیل:

> ''مہا بھارت اور رامائن کی داستانی اثرات، آلہا اور دلکے رزمیہ عناصر، رام چندر جی، سیتا لکشمن کی وفا کشی، ایثار وقربانی، بھرت اور کیتکی کے واقعات اور بن باس کا اہم ترین واقعہ، راون کی برائی اور بدی، ہنومان کی ارادتمندانہ امداد کی کہانیاں یہاں کی فضاؤں میں تحلیل ہو چکی تھی۔بھلا یہاں کا داستان گوان سے کیوں کر پہلوتہی کرتا۔یہاں شکنتلا کا رومان، کرشن اور رادھے کے قصے، شیو اور پاربتی کے واقعات لوگوں کے دل ودماغ میں بسے ہوئے تھے اور گھر گھر اور گلی گلی انہیں کا چرچا تھا بھلا اردو کا داستان نگاران سے اپنا دامن کیوں کر بچا تا۔'' [۴]

''طلسم ہوش رُبا'' اردو کی قدیم داستان ہے۔جیسا کہ اس کے نام سے ہی ظاہر ہوتا ہے کہ اس میں فکر وخیال کی جادوگری اور ایسے عجیب وغریب حادثات وواقعات رونما ہوتے ہیں جسے ہوش ربا کہا جاتا ہے۔دراصل یہ نام بھی داستانی اندازِ فکر کا ہی نتیجہ ہے۔'' طلسم ہوش رُبا'' ایک ضخیم داستان ہے اس میں مصنوعی اور بناوٹی باتیں بھی ہیں اور تصنع و تکلفات کا سلسلہ حلقہ درحلقہ آگے بڑھتا ہے۔اس کے نام کے ساتھ لفظ طلسم بھی لگایا ہے جو ممکن ہے یہ صرف جادو نہ ہو اس کے پس منظر میں کوئی اساطیری روایت ہو۔اس لئے کہ اس میں فکر وخیال کی جو کارفرمائیاں نظر آتی ہیں اس کی وجہ سے یہ داستان Mythology

سے بہت قریب ہو جاتی ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''یہ میرے چچا عشاق جادوگر ہیں یہ سن کر سب ٹھہرے اس وقت ساحر ہزار ہزار کرگدن سوار شیر سوار اور اژدر سوار فیل سوار و طاؤس سوار قریب پانچ ہزار کے۔ دولت اور مہنت بے شمار ہیں۔ ظاہر ہوئے اور عشاق فیل پر غودار ہوا''۔ ۵

ہاتھی ہندوستان میں تہذیب و روایت کی ایک بڑی علامت ہے۔ اسے شان و شوکت کی سواری سے بھی تعبیر کیا جاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ راجاؤں، نوابوں اور رشیوں کی اہم سواری ہاتھی ہی مانا جاتا تھا۔ لیکن یہاں کتنے شیر سوار ہے کتنے کرگدن یعنی گینڈے پر سواری کر رہے ہیں، کتنے موروں پر سواری کر رہے ہیں۔ اس سے ہندوستان کا اساطیری منظر نامہ سامنے آجاتا ہے اس لیے کہ شیر دُرگا کی سواری، کرگڈن کالی کی سواری ہے اور مور لکشمی کی سواری ہے۔ ظاہر سی بات ہے کی داستان گو تخیل کی پرواز قدیم قصوں کہانیوں اور اساطیری روایتوں کی طرف ہے جسے واضح طور پر طلسم ہوش رُبا میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

بقول کلیم الدین احمد:

> ''طلسم ہوش رُبا میں تنوع ہے۔ ہماری تفریح کا بے شمار سامان ہے لیکن یہ تنوع یہ ساز و سامان اہم نہیں۔۔۔۔ طلسم ہوش ربا عجب مجموعہ اضداد ہے۔ ایک طرف تو اس میں تخیل کی آزاد جولانی ہے، طلسم ہے، طلسمی اشیاء ہیں، جادوگر ہیں اور عجیب وغریب جادو کے کرشمے ہیں۔ غرض ایک ایسی دنیا ہے جسے ہماری جانی ہوئی دنیا سے کسی قسم کا لگاؤ نہیں۔ دوسری جانب اس آئینہ میں واقعی اور حقیقی چیزوں کی جلوہ گری ہے۔ ایک مخصوص عہد کے طرز معاشرت کی تصویریں ہیں۔ مقامی رنگ ہے تخیل کی بے باکی اخلاق کے پہلو بہ پہلو اپنے گرد و پیش کی دیکھی ہوئی چیزیں ہیں۔ اس تضاد سے طلسم ہوش ربا میں کسی قسم کا نقص نہیں پیدا ہوتا اور نہ قارئین کی دلچسپی میں

کمی ہوتی ہے اور وجہ یہ ہے کہ یہاں ہم ایک ایسے عالم میں جا پہنچتے ہیں جہاں ساری حدیں مٹ جاتی ہیں۔ تلخی ہو یا کرختگی وہ میٹھے اور سریلے بول میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔'' ۶

داستان نگار کا مقصد اگر چہ خیالی قصہ بیان کرنا ہوتا ہے لیکن اس میں اس عہد کا پورا معاشرہ سانس لیتا ہوا نظر آتا ہے ڈاکٹر راہی معصوم رضا کا کہنا ہے:

''طلسم ہوش ربا ایک تہذیبی دستاویز ہے۔۔۔۔۔اس میں سارے شمالی ہندوستان کی زمین سمائی ہوئی ہے۔اس میں بادشاہ کا تصور بھی خالص ہندوستانی ہے اور جادوگر بھی ہندوستانی ہیں۔ جادوگر تو جادوگر طلسم کے مسلمانوں تک کی روح ہندوستانی ہے کیونکہ وہ ہندوستانی مسلمانوں کو سامنے رکھ کر بنائے گئے ہیں، جن اور اسے اتارنے والا یہ ملا ہندوستانی کلچر کا حصہ ہے۔'' ۷

''سب رس'' اردو کی نہ صرف پہلی نثری داستان ہے بلکہ یہ ایک تمثیلی داستان بھی ہے۔اس میں واقعات و کردار تمثیلی دیومالائی اثرات کے تحت لئے گئے ہیں۔سب رس کا آغاز آب حیات کی حصولیابی سے ہوتا ہے۔عام طور پر اساطیری اور دیومالائی کہانیوں میں اس طرح کے واقعات پائے جاتے ہیں جن میں امر ہو جانے کی خواہش کا اظہار ملتا ہے اور دیوی یا دیوتا امرت یا آب حیات پی کر امر ہو جاتے ہیں۔

''سب رس'' میں ادبی، مذہبی، سماجی، تہذیبی اور معاشرتی جیسے موضوعات کے ساتھ ساتھ صوفیانہ بحث بھی کی گئی ہے۔تصوف کے زیر اثر انسان اور خدا کے تعلق کو بہت دلائل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔اس میں عشق و عاشقی بھی ہے اور زہد و تقویٰ اور دین و شریعت بھی اور ساتھ ہی شراب کی بھی فضیلت بیان کی گئی ہے۔سب رس میں وجہی نے عربی و فارسی کے الفاظ کے ساتھ ہندی الفاظ بھی کثرت سے استعمال کیے ہیں اور لطف کی بات یہ ہے کہ بعض محاورات اس زمانے میں بالکل اسی طرح استعمال ہوتے تھے جس طرح آج کل ہو رہے ہیں۔جیسے شان نہ گمان، خالہ کا گھر، کہاں گنگا تیلی کہاں راجہ بھوج، شرم حضوری

اور دیکھا دیکھی وغیرہ۔

سب رس کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''بارے اس وقت یکا یک عین مستی میں، بادہ پرستی میں، فراخ دستی میں، اس کمال ہستی میں ایک قدیم ندیم بہوت لطافت سوں، بہت فصاحت سوں بہوت بلاغت سوں بات کا سر رشتہ کاڑ کر ایک تازے آب حیات کا قصہ پڑیا۔ و لے پڑتے وقت اس قصے کی مستی چڑی سو آپے ٹک گر پڑیا۔ دل کھولیا، بات سنا تھا سو بولیا کہ جکوئی یو تازا آب حیات پیوے گا، دسرا خضر ہوے گا، اس جگ میں سدا جیوے گا۔'' ۸

''سب رس'' میں آب حیات کی تلاش میں نکلنے والا کردار ''نظر'' ہے۔ جو مختلف مشکلات سے نبرد آزما ہوتا ہے۔ مصیبتوں میں گرفتار ہوتا ہے اور پھر مافوق الفطری عناصر کی مدد سے آزاد ہو جاتا ہے۔ اس میں بہت سی ضمنی کہانیاں ہیں جو دیومالائی اثرات سے پر ہیں۔

''باغ و بہار'' فورٹ ولیم کالج کی سب سے مشہور داستان ہے۔ گلکرسٹ کی فرمائش پر میر امّن نے قصہ چار درویش کو سامنے رکھ کر باغ و بہار لکھی۔ میر امّن نے عطا حسین خان تحسین کی کتاب ''نوطرز مرصع'' سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ''باغ و بہار'' میں چار درویشوں کی سرگزشت کے علاوہ بادشاہ آزاد بخت کا بھی قصہ اور اس میں خواجہ سگ پرست کی کہانی ہے۔ ''باغ و بہار'' کے حوالے سے اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

''ایسا سنو نامہ جو نت نئی دنیاؤں اور اقلیتوں کا تماشا دکھاوے جو روزمرہ کے تجربے پر مستزاد ہے۔ اسی لئے شہر، جنگلات، باغات، قیمتی لباس، کھانوں کی قسمیں اور رسم و رواج اپنے پوری جزئیات کے ساتھ سامنے آتے رہتے ہیں جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا باغ، ٹیلہ ،شہر، دریا، چشمہ یہ سب ایک اساطیری منشا بھی رکھتے ہیں اور ادب

اسی وقت اساطیری بنتا ہے جب وہ فطرت کو ماورائے فطرت
Super natural کے رنگ سے شرابور کر دے۔۔۔۔۔
عوامی کہانیاں جن پر اسطور کی بنیاد رکھی گئی ہے یا جن کے لیے وہ
ایک خارجی ڈھانچا یا پرت فراہم کرتی ہیں ایک طرح کے جادو اور
سحر سے براہ راست ملحق ہوتی ہیں۔'' 9

پہلا درویش یمن کے ملک التجار خواجہ احمد کا بیٹا ہے۔اپنے والد کے انتقال کے بعد عیش وعشرت کی زندگی گزارتا ہے۔بہن کے گھر جاتا ہے۔پھر تجارت کے لیے جاتا ہے جہاں وہ عشق میں ناکام ہوکر خودکشی کا ارادہ کرتا ہے کہ ایک نقاب پوش ملک روم جانے کے لیے کہتا۔دوسرا درویش فارس کا شہزادہ ہے وہ بھی آخر میں خودکشی کرتا ہے اسی طرح چاروں درویش عشق میں ناکام ہوکر کرخودکشی کا ارادہ کرتے ہیں اور وہی سبز پوش آکر ملک روم جانے کو کہتا۔بادشاہ آزاد بخت کی کہانی میں خواجہ سگ پرست کی کہانی بھی شامل ہے۔ اس داستان میں جنوں کے بادشاہ ملک صادق اور ملک شہبا کا بھی ذکر ہے۔اس کے علاوہ بھی مافوق الفطری عناصر ملتے ہیں۔خواجہ سگ پرست کی کہانی کو اسلوب احمد انصاری دیو مالائی اور اساطیری حوالہ قرار دیتے ہیں:

''انسان اور کتا دراصل ڈرامائی تصویر کشی ہیں ۔بعض پراسرار قوتوں کی جن کا آپس میں ردعمل اور جن کی کشمکش کو ایک اسطور کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ایک طرف انسانوں کے جذبات سفلی ہیں جو برابر تخریب کی طرف میلان رکھتے ہیں اور دوسری طرف مہر وفا کی حیوانی جبلت ہے جو ترفع اور اثبات کی طرف لے جاتی ہے۔'' 10

خواجہ سگ پرست کے علاوہ بھی باغ و بہار میں جگہ جگہ دیو مالائی عناصر نظر آتے ہیں مثلاً چاروں درویشوں کو سبز پوش رہبر ملتا ہے جو اس مشکل گھڑی میں کام آتا ہے۔جنوں کی مدد سے سب درویشوں کی مرادیں پوری ہوتی ہیں یہ بھی دیو مالائی عناصر سے پر ہیں۔تیسرا

بادشاہ عجم کا بادشاہ زادہ ہے۔ شکار کے لیے جنگل میں جاتا ہے ایک طرف دیکھتا ہے۔ شہزادہ اس کا پیچھا کرتا ہوا دور نکل جاتا ہے۔ اس طرح بہت سے واقعات وحوادثات باغ و بہار میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

''باغ و بہار'' کی نسبت فسانہ عجائب میں مافوق الفطری عناصر زیادہ ہیں۔ اس داستان میں طوطے کی زبانی کہانی بیان کی گئی ہے۔ جانوروں کی کہانی کو Fable کہا جاتا ہے۔ ''فسانہ عجائب'' میں ہیرو ہیروئن کے پیچھے گھوڑا ڈال دیتا ہے بعد میں پتہ چلا یہ جادو گرنیاں تھیں۔ اس داستان میں تبدیلی قالب والا واقعہ بھی رونما ہوتا ہے۔ اس کے پیچھے بھی دیومالائی محرکات موجود ہیں۔ فسانہ عجائب کا ہیرو طوطے ہی کی زبانی شہزادی انجمن آرا کا نام سنتا ہے۔ تو تا شہزادہ سے کہتا ہے:

> ''میں نے ہر چند چاہا، آپ رنج سفر، مصائب شہر بشہر، ایذائے غربت سے باز رہیں کہ سفر اور سقر کی صورت ایک ہے۔ اسے بچنا نیک ہے، مگر معلوم ہوا کہ حضور کے مقدر میں یہ اور لکھا ہے۔ میرا قصور اس میں کہاں ہے۔'' [11]

ہندوستان کی کہانیوں میں طوطا ایک اہم کردار کی حیثیت سے نظر آتا ہے۔'' پدماوت'' اور'' بہارِ دانش'' میں بھی توتا رہنمائی کرتا ہے۔

''فسانہ عجائب'' میں دوسری داستانوں کی طرح بادشاہ، شہزادے، شہزادیاں، وزیر زادے، جادوگر، مافوق الفطری عناصر سب کچھ موجود ہیں۔ فسانہ عجائب میں بہت سے دیومالائی واقعے بھی پیش کیے گئے ہیں جیسے نقش سلیمانی، طوطے کا بات چیت کرنا، قالب کی تبدیلی، انجمن آرا کا کٹے ہوئے سر سے خون کی بوند کا ٹپکنا اور دریا میں گرنے پر اس کا لعل بن جانا، جان عالم اور انجمن آرا کا طوطا بن کر اُڑنا وغیرہ۔

مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے داستانوں میں جن، دیو، پریاں اور طلسماتی فضا وغیرہ دیومالائی فضا کی تشکیل وتعمیر میں مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ داستانوی کردار ناممکن کو ممکن مافوق الفطری عناصر کی مدد سے بنا دیتے ہیں۔ قدیم زمانے میں داستان یا دیومالا کو ناگزیر

سمجھا جاتا تھا۔ یہ دراصل اسی دور کے علم نفسیات کی ایک شکل ہوتی تھی دیوتاؤں اور بہادروں کی کہانیاں یہ بتاتی تھیں کہ دیوتا یا بہادر لوگ کس طرح پاتال (underworld) میں اتر کر بُری آتما اور راکھشسوں سے مقابلہ کرتے ہیں۔

عالمی ادب میں اساطیر کو پیش کرنے کا رجحان نیا نہیں ہے بلکہ اکثر دیکھا گیا ہے کہ اہم تحریروں میں اساطیری کردار، مذہبی ہیروز اور دیومالائی کردار اپنی معنویت کے ساتھ موجود ہیں۔ انگلستان میں نشاۃ ثانیہ کے دوران ادیبوں اور شاعروں نے یونانی دیومالائی قصوں کے کرداروں سے استفادہ کیا۔ اردو میں یہ رجحان داستان کے بعد بھی جاری و ساری ہے۔ ناول اور افسانے میں بھی داستانوی طرز اظہار اور اساطیری کردار نظر آتے ہیں۔ اردو افسانے میں یہ رجحان انتظار حسین، جوگندر پال، انور سجاد، راجندر سنگھ بیدی، اقبال مجید اور چند اور دوسرے فنکاروں کے حوالے سے قائم ہوا ہے۔ اس حوالے سے سب سے اہم نام انتظار حسین کا ہے انہوں نے داستانوی اسلوب کے ذریعے اردو فکشن کو نئے فنی و معنوی امکانات سے روشناس کرایا اور اردو ناول اور افسانے کا رشتہ بیک وقت تمثیل، حکایت، مذہبی روایات، قدیم اساطیر، ہندی و دیومالائی عناصر، لوک کتھاؤں، جاتک، مہا بھارت اور کربلا سے جوڑ دیا ہے۔ مجموعی طور پر داستان کے اثرات ہی بعد کے افسانوی ادب پر مرتب ہوئے۔ تمثیلی و اساطیری عناصر ہمیں کسی نہ کسی شکل میں آج کی تخلیقات میں بھی نظر آتی ہیں۔

OOO

حواشی:

۱۔ ڈاکٹر وزیر آغا۔ تخلیقی عمل، ص۔ ۵۔ ناشر مکتبہ اردو زبان سرگودھا، پاکستان ۱۹۷۰ء۔

۲۔ مقتدرہ قومی زبان، صفحہ۔ ۸۱۔ اسلام آباد۔ ۱۹۸۵ء۔

۳۔ کلیم الدین احمد۔ فن داستان گوئی۔ ص ۱۵۔

۴۔ ڈاکٹر آغا سہیل۔ دبستان لکھنؤ کے دبستانی ادب کا ارتقا ص۔ ۲۵/۲۴۔

۵۔ طلسم ہوش رُبا ص۔ ۸۸۹۔

۶۔کلیم الدین احمد۔فن داستان گوئی،ص ۸۴۔

۷۔ڈاکٹر راہی معصوم رضا۔طلسم ہوش ربا ایک مطالعہ ص ۱۷۰۔

۸۔سب رس،ص ۳۴،مقدمہ شمیم نقوی ایم۔اے لکھنؤ یونی ورسٹی جنوری ۱۹۶۲ء۔

۹۔اسلوب احمد انصاری۔باغ و بہار ایک مطالعہ ص،۱۵،اتر پردیش اردو اکادمی ۱۹۹۱ء۔

۱۰۔ایضاً ص ۱۰۷۔

۱۱۔فسانۂ عجائب مرتب اطہر پرویز الہ آباد ۱۹۴۹ء،ص ۶۳۔

❑❑❑

شاعری کی موسیقیت

(یہ مضمون راقم کی زیرِ قلم کتاب کا ابتدائی حصہ ہے۔)

شفق سوپوری

تلخیص: شاعری اور موسیقی ایک دوسرے کے لیے جز ولاینفک ہیں؛ جس کا بین ثبوت شاعری میں غنائیت یا موسیقیت کے وجود سے فراہم ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ابھی تک یہ معمہ حل نہیں ہوسکا ہے کہ پہلے شاعری وجود میں آئی یا موسیقی۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ دونوں کے یہاں کے رشتے کا سمجھا ہی نہیں جا سکتا ہے۔ اس کے لیے شاعرانہ تجربہ درکار ہوتا ہے۔ کیوں کہ آواز کے ارتعاش کا معاملہ داخلیت سے ہوتا ہے جب کہ الفاظ کا ٹھوس ہیئت کی وجہ سے خارجیت سے ہوتا ہے۔ یہی داخلیت اور خارجیت کے فرق سے ہی ایک ایسی داخلی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے جو اپنے اظہار کے لیے لفظ کی تلاشتی ہے۔ اسی لیے ایک شاعر کے لیے بحر و وزن، عروض اور نحوی ساخت سے پوری طرح واقفیت لازم ہے، جس کی بنیاد پر وہ انہی عناصر کی مثالی ترتیب کاری سے شعر کی تخلیقیت کے عمل سے گزار دیتا ہے۔

کلیدی الفاظ: موسیقیت، غنائیت، سُریلا ارتعاش، آریائی مناجات، صوتی جمالیات، صوتی آہنگ، ہندوستانی موسیقی

اپنی تصنیف ''اردو شاعری اور اصطلاحاتِ موسیقی'' پر کام کرنے کے دوران مجھے جہاں اس بات کا علم ہوا کہ ہمارے کلاسیکی شاعروں نے فنِ موسیقی سے واقفیت کی بنا پر موسیقی کی اصطلاحات سے نادر مضامین پیدا کیے ہیں وہیں مجھے اس بات کا بھی شدید

احساس ہوا کہ شاعری اور موسیقی کا آپس میں گہرا رشتہ ہے۔حالانکہ اس موضوع پر میں پہلے بھی اظہار خیال کر چکا ہوں مگر جس قدر مطالعہ وسیع ہوا اسی قدر اس موضوع کے تعلق سے میرے گزشتہ معروضات کی مزید توثیق ہوئی بلکہ کچھ نئے پہلو بھی سامنے آ گئے۔

شاعری ایک پر اسرار عمل ہے۔اس حقیقت سے ہر فطری شاعر واقف ہوتا ہے۔یہ ضروری نہیں کہ کوئی نظریہ ساز یہ بات کہے بلکہ ضروری یہ ہے شاعر اس حقیقت کو تسلیم کرے۔اگر شاعر کو اس حقیقت کا عرفان حاصل نہیں ہوتا تو اسے فی الفور اپنی توجہ کسی اور عمل پر مرکوز کرنی چاہیے۔شاعری کے بہت سے اسرار ہیں اور ان میں سے ایک شاعری کی موسیقیت یا غنائیت ہے۔نظریہ سازوں نے اس باب میں بہت سی دلیلوں کے ساتھ اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے کہ دنیا میں پہلے شاعری وجود میں آئی یا موسیقی۔شاعری سے میرا مطلب وہ بیان جس میں پر اثر اسلوب میں کوئی خیال بیان ہوا ہو اور یہ اسلوب غنائیت سے بھی مملو ہو۔اور موسیقی سے میری مراد اس نغماتی بیانیہ سے ہے جو کسی خیال، احساس یا جذبہ کے اظہار کا ذریعہ ہو۔عام آدمی کے لیے یہ بات مبہم ہو سکتی ہے کہ شاعری اور موسیقی کو وہ خیالی پیکر مربوط کرتے ہیں جو انسانی وجود کی گہرائیوں سے ابھر کر ایک پر آہنگ آواز ترتیب دیتے ہیں۔ان خیالی پیکروں کو الفاظ کا جامہ نہیں پہنایا جا سکتا۔البتہ اس بات کو سمجھا جا سکتا ہے کہ تخلیقی عمل کی تحریک جسے وجدان کہا گیا ہے اصل میں الفاظ سے عاری ایک سریلے ارتعاش کی شکل میں انسانی روح میں موجود ہوتا ہے۔الفاظ کی موسیقیت اور سریلے ارتعاش میں بڑا فرق ہے۔سریلے ارتعاش کو اپنی خصوصیت کی بنا پر الفاظ کی خارجی ہیت پر فوقیت حاصل ہے کیونکہ الفاظ کی خارجی ہیت ٹھوس ہوتی ہے جبکہ سریلا ارتعاش سیال ہوتا ہے اور داخلی کیفیت کی وجہ سے اپنی ہیت بدلتا رہتا ہے۔اسی داخلی کیفیت کا خارجی دنیا میں اظہار کے لئے الفاظ کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے۔

اس سلسلے میں شاعرانہ تجربے کا ذکر کرنا بھی ضروری ہے۔عام طور پر شاعرانہ تجربے کو اس نغمے سے تعبیر کیا جاتا ہے جس میں الفاظ کا کوئی عمل دخل نہ ہو۔اس غیر مسموع گیت کو صرف دل سے سنا جا سکتا ہے۔عام ذہن کے لیے یہ ایک مبہم بات ہے۔لیکن اس حقیقت کو سمجھنا ضروری ہے کہ شاعرانہ تجربہ اور شاعرانہ وجدان سے باہر ایک ایسی دنیا ہے جس میں

تخیل ہے، جذبہ ہے، خیالی پیکر ہیں اور جذباتی تحریک ہے۔اس سیال اور متحرک ماحول میں شاعرانہ تجربہ اور شاعرانہ وجدان زندہ رہتے ہیں۔لیکن شاعرانہ تجربہ اور شاعرانہ وجود کی بنیاد حقیقی معنی سے پرے تعین شدہ ترغیب کی ہیت پر استوار ہوتی ہے۔شاعر کی روح میں جو مرتعش ماحول ہوتا ہے اس میں وجدان بتدریج وسعت پاتا ہے۔اسے شاعرانہ اظہار کی ابتدائی اور بنیادی قسم سے تعبیر کیا جاتا ہے۔لیکن اظہار کی اس صورت میں الفاظ کا کوئی عمل دخل نہیں ہوتا۔اسے فطری اظہار کہا جاسکتا ہے۔شاعرانہ وجدان کے اظہار یا اس کی توسیع کے تواتر کا جزوی اکائیوں سے ایک رشتہ ہوتا ہے۔اسی رشتے میں ایک خاص قسم کی موسیقی کا دخل ہے۔جن جزوی اکائیوں کا ذکر ہوا ہے یہ حقیقی پیکروں اور جذبات کی پیچیدہ صورتیں کہلاتی ہیں۔اور یہ حقیقی پیکر اور جذبات روح میں مرتعش ہوتے ہیں اور روح ایک ایسی دنیا ہے جہاں سے تخلیقیت کو تحریک ملتی ہے۔ یہ حقیقی پیکر اور جذبات عارضی نوعیت کے ہوتے ہیں اور یہ کسی مقصد کے تابع ہوتے ہیں۔ یہ وجدانی اہتزاز کی مبہم صورت میں شاعرانہ تجربہ سے نمود پاتے ہیں۔

شاعری اصل میں الفاظ سے متشکل ہوتی ہے۔لفظ فی ذاتہ فطری طور پر معنی کے تغیرات میں مقرر اور متعین ہوتے ہیں۔شاعر کی داخلی دنیا میں جو ابہام پایا جاتا ہے وہ نا قابل ادراک ہونے کے ساتھ ساتھ نا قابل بیان بھی ہوتا ہے۔اس کے اظہار کا وسیلہ استعارات اور اشارات ہوتے ہیں۔اس صورت حال کو اگر نفس ماری کے عمل سے تعبیر کیا جائے تو بیجا نہ ہوگا کیونکہ اس عمل کو شدید بے قاعدگی کے ساتھ فن کی خصوصیت پر عائد کیا جاتا ہے۔اس صورت حال میں فن کی تشکیل ناممکن ہو جاتی ہے۔لیکن شاعر کا اصلی کام اس ناممکن و ممکن بنانا ہے۔الفاظ کو اس قدر بھی درجہ سے نہیں گرایا جاسکتا کیونکہ اگر چہ وہ معنی کے تغیرات کے عمل میں اشارات اور علامات کا مقام رکھتے ہیں اور شاعری کی اساس تخیل، جذبات اور ابہام پر مبنی ہے مگر لفظ بہر حال بیان اور اظہار کا ایک وسیلہ ہوتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ موسیقی اور شاعری کے بظاہر مبہم رشتے کے تعین کے لیے لسانیات کا ہی سہارا لینا پڑتا ہے۔چنانچہ اس حقیقت کو یونانیوں نے قدیم زمانے سے ہی تسلیم کیا ہے۔

ظاہر ہے کہ الفاظ سے پہلے انسان کے پاس آواز تھی اور نظریہ سازوں کے مطابق وہ

اس آواز کا استعمال خوشی ،غم اور خطرے کے مواقع پر کرتا تھا۔ یہ کہنا دشوار ہے کہ اس آواز میں موسیقی اور شاعری کس قدر موجود تھی۔مگر جب آواز کا تعلق خوشی اور غم سے ثابت ہوا تو یہ بجا طور پر کہا جا سکتا ہے کہ یہ آوازیں جذبات اور احساسات کی ترجمان رہی ہونگیں۔یہی آوازیں جب خطرے کا اظہار کرتی تھیں تو گویا معاشرہ تھا اور اس میں رہنے والے نفوس انفرادی اور اجتماعی تحفظ کی اہمیت سمجھتے تھے۔

فنون لطیفہ میں اگر چہ موسیقی قدیم ترین فن ہے تاہم عناصر فطرت میں اس کے لیے کوئی ماڈل موجود نہ تھا۔موسیقی نے اس وقت جنم لیا جب قدیم انسان نے خود کو جبلت اور جذبات کے غلبے سے آزاد کردیا۔یعنی خوشی ،غم ، چیخ و پکار جنہیں جبلت سے تعبیر کیا جاتا ہے اور جن کے اظہار میں ارادے کا دخل نہیں ہوتا ہے ان کے باہر موسیقی نے جنم لیا۔موسیقی کی پیدائش میں مقررہ ارادوں اور شعوری عوامل کی تقلید نے بڑا کردار ادا کیا ہے۔انہی کی بنیاد پر موسیقی حیوانی آوازوں اور چیخ و پکار سے ممیّز ہوئی۔ چونکہ موسیقی کے لیے فطرت میں کوئی ماڈل موجود نہیں تھا اس لیے اس نے مطابقت پیدا کرنے کے لیے انسانی ذہن پر نغمگی اور بحر و وزن کے رشتے کو منکشف کردیا۔بحر و وزن ،تال وغیرہ عناصر فطرت کی نیرنگی میں پہلے سے ہی موجود تھے۔یہی وجہ ہے کہ الفاظ سے نامانوس انسان نے الحانی آوازوں کی ترتیب وترکیب کے فوراً بعد موسیقیانہ آوازوں کو انسانی ذہن پر اثر انداز بنانے کے لیے تال کی اہمیت محسوس کی ۔یہی نہیں بلکہ آوازوں کے نشیب وفراز یعنی زیر و بم کی تبدیلی سے آوازوں کو ایک دوسرے سے متغیر کرنے کا ہنر بھی سیکھا۔اس عمل کے فوراً بعد ابتدائی زبان جاننے والوں نے ایک سادہ اور مختصر متن کو دو وقفوں جو دوسر بھی ہو سکتے تھے میں ڈھالنے کا عمل شروع کیا۔اس کی سب سے بڑی مثال آریاؤں کے یہاں ملتی ہے۔آریا مناجات کو تین سُروں میں گاتے تھے۔ادھات (اونچی آواز)،انودات (گہری آواز) اور سریت (ان دونوں کا ملانے والا)۔

موسیقی محض آواز کا فن نہیں بلکہ شاعری اس کا ایک جز ولاینفک ہے۔اسی طرح شاعری محض الفاظ کا فن نہیں بلکہ اس کے لازمی اجزا میں عروضی اور نحوی ساخت وغیرہ بھی شامل ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ایک موسیقار زبان کے بنیادی عروضی نمونوں اور بول چال

سے متاثر ہوکر مثالی ترتیب کاری کا عمل انجام دیتا ہے۔ بلکہ کبھی کبھی تو ایک کمپوزر کو کسی علاقہ کا فوک ادب اور مقامی موسیقی کی طرز بھی ایک اچھی کمپوزیشن میں مددگار ہوسکتی ہے۔ جیسے فلم گنگا جمنا کا مشہور گیت ''نین لڑ گئی ہے تو من ما کتھک ہوئی بے کری'' یا یہ گیت ''چلت مسافر موہ لیا رے پنجرے والی منیا'' ایسے کتنے ہی فلمی گیت مشہور ہیں جن کی بنیاد فوک ادب اور موسیقی پر رکھی گئی ہے۔ راجستھان، بہار، بنگال، پنجاب وغیرہ کی فوک موسیقی اور شاعری پر سینکڑوں گانے ترتیب دیے گئے ہیں۔ جس قدر ایک موسیقار کے لیے زبان کے بنیادی عروضی نمونوں اور بول چال سے متاثر ہونا ضروری ہے اسی قدر شاعر کے لیے بھی ضروری ہے کہ وہ موسیقی کے رموز سے کما حقہٗ آگاہی حاصل کر کے آہنگ کے جوہر سے شعر میں حسن پیدا کرے۔ ایلیٹ نے کیا پتے کی بات کہی ہے کہ شاعر موسیقی کے مطالعہ سے بہت کچھ حاصل کرسکتا ہے۔ ایلیٹ کے خیال میں شاعر کے لیے ممکن ہے کہ وہ موسیقی سے بہت قریب ہوکر کام کرے۔ ایلیٹ نظم لکھنے سے پہلے شاعر کے ذہن میں ابھرتے ہوئے لحن کو خیال یا امیج کا موجب قرار دیتا ہے۔

میں نے اپنی تحقیق سے ثابت کیا ہے کہ لسانی ساخت کے عروضی پہلو وہی ہوتے ہیں جو موسیقیانہ ساخت کے ساتھ قریبی مطابقت رکھتے ہیں۔ اور یہ کہ کسی بھی زبان کے اصلی بولنے والے خود بخود زبان کے عروضی پہلوؤں کے امتیازات کو سمجھ کر ان کو موثر طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ہمارا عروضی نظام فارسی سے مستعار ہے۔ مگر ہمارے قدماء نے فارسی عروض کو اپنانے سے پہلے دو اہم پہلو مدنظر رکھے۔ پہلا یہ کہ فارسی عروض میں کون کون سی بحر ہماری لسانی ساخت سے مطابقت رکھتی ہے۔ دوسرا یہ کہ فارسی عروض کی کون کون سی بحر ہمارے اجتماعی فطری آہنگ سے قریب ہے۔ چنانچہ صرف ان ہی اوزان کو قبولیت حاصل ہوئی جن میں یہ خصوصیات موجود تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ میری تحقیق کے مطابق اردو شعرا نے سب سے زیادہ بارہ یا سولہ اوزان میں طبع آزمائی کی ہے۔ ایک اور اہم پہلو جس کا خیال اردو زبان کے شعرا نے رکھا وہ یہ ہے کہ مصمتوں کے بجائے زیادہ تر مصوتے پسند کیے گیے۔ اس اہتمام کی سب سے بڑی وجہ ہندوستانی موسیقی میں میلوڈی کے عنصر کی ہے۔ ہماری موسیقی کا دارومدار میلوڈی پر ہے جبکہ مغربی موسیقی کا انحصار ہارمونی پر ہے۔ میلوڈی

کہتے ہیں ایک سر پر ارتکاز کو۔ ہارمونی کہتے ہیں دو یا دو سے زیادہ سُروں کا بیک وقت بجنا۔ ہندوستانی موسیقی میں ہر ایک سر کی انفرادی حیثیت ہے۔ چنانچہ مغنی ہو یا سازنواز مظاہرے میں سروں کی انفرادیت قائم رکھتا ہے۔ سروں کے انفراد کو قائم رکھنے کے لیے جو طریقے اپنائے گئے انہیں مختلف نام دیئے گیے۔ جیسے گنگری، لچھا، مینڈھ، آلاپ، تان، اندولن اور گمک وغیرہ۔

ہر لفظ کی ایک صوتی قدر ہوتی ہے۔ شاعری میں یہی صوتی قدر صوتی جمالیات بن جاتی ہے۔ یہ صوتی جمالیات پیدا کرنے کے لیے ضروری نہیں کہ معنوی پہلو کو مدنظر رکھا جائے۔ ہاں کہیں کہیں بحر کے انتخاب اور تجنیس اور تکرار سے صوتی جمالیات پیدا کی جاتی ہے۔ شاعر بڑا ہو تو اپنے خیال یا مضمون کی مناسبت سے بحر اور الفاظ کا استعمال کرتا ہے۔ اس کی بہترین مثال علامہ اقبال کی نظمیں ہیں۔ اقبال اگر چہ پیامی شاعر تھے مگر انہوں نے اپنی فکر کو جس طرح الفاظ کے پیکر میں ڈھالا اس کی نظیر ملنا مشکل ہے۔ یہ بات جزوی طور پر درست ہے کہ بحریں فی ذاتہ مترنم نہیں ہوتیں۔ مگر شاعر اپنے خیال اور الفاظ کی ہم آہنگی کے لیے کسی بحر کو زیادہ موزون خیال کرتا ہے۔ اقبال کی نظموں ''مسجد قرطبہ'' اور ''ذوق و شوق'' میں فکر کی بلند آہنگی اور لفظوں کے طنطنے کے لیے ان اوزان کا انتخاب کیا گیا ہے جو اس کے لیے موزون ہیں۔ مثال کے طور پر مسجد قرطبہ کو مفتعلن فاعلن میں ڈھالا گیا ہے۔ اس میں لفظوں کا کھٹکے دار آہنگ پیدا کرنے کے لیے وتد مجموع اور وتد مفروق کی اہمیت کو اقبال نے خوب سمجھا تھا۔

پوری نظم کا بیانیہ خطابی اور اس کا آہنگ بلند ہے۔ بحر بھی کھٹکے دار ہے مفتعلن فاعلن۔ اس لیے اقبال نے اس نظم میں غنائیت پیدا کرنے کے لیے بہت فنکارانہ حربے استعمال کیے ہیں۔ جیسے الفاظ اور جملوں کی تکرار ا

سلسلۂ روز وشب نقش گر حادثات
سلسلۂ روز و شب اصل حیات و ممات
سلسلۂ روز وشب تار حریر دورنگ
سلسلۂ روز وشب ساز ازل کی ہے فغاں

تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پر کھتا ہے
تو ہوا گر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات موت ہے میری برات
کار جہاں بے ثبات کا رجہاں بے ثبات
اول و آخر فنا باطن و ظا ہرفنا
اول و آخر فنا ظاہر و باطن فنا
عشق ہے صہبائے خام عشق ہے کاس الکرام
تجھ سے دلوں کا حضور مجھ سے دلوں کی کشود
دل میں صلوۃ و در و دلب پہ صلوۃ درود
شوق مری لے میں ہے شوق مری نے میں ہے
وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل
اس کے زمانے عجیب اس کے فسانے غریب
اس کے دنوں کی تپش اس کی شبوں کا گداز
اس کا مقام بلند اس کا خیال عظیم
اس کا سرور اس کا شوق اس کا نیاز اس کا ناز
نرم دم گفتگو گرم دم جستجو
رزم ہو یا بزم ہو پاک دل و پاک باز
دل میں صلوۃ درود، لب پہ صلوۃ و درود
شوق میری لے میں ہے،شوق مری نے میں ہے

اندرونی قافیے:

''آنی وفانی''،''رنگ ہو یاخشت وسنگ چنگ ہو یا حرف وصوت''،''سوز وسرور و سرود''،''دل فروز،سینہ سوز''،''صہبائے خام،کاس الکرام''،''جلال و جمال،جلیل وجمیل''،''زمانے عجیب،فسانے غریب''،''نیاز، ناز''۔'' قلیل جلیل۔۔ نرم،گرم۔۔رزم، بزم''،''نے،لے''وغیرہ۔

اقبال نے مضمون کی مناسبت سے جو بحر چنی ہے اور جن الفاظ کا انتخاب کیا ہے اس سے مصرعے پڑھتے پڑھتے ذہن میں مارچ پاسٹ کا ردھم ابھرتا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسا وقت کسی لشکر کی صورت میں طنطنے اور رعب داب کے ساتھ گزر رہا ہے۔ اور گزرتے گزرتے ہم سے کچھ کہہ رہا ہے۔ اور پھر عشق کا رجز شروع ہوتا ہے۔ جیسے نظم وقت اور عشق (شوق) کے معرکے کا رزمیہ بن جاتی ہے۔

الفاظ کے صوتی آہنگ کے پیش نظر اردو شعرا نے وہ ردیفیں استعمال کی ہیں جن کے آخر میں مصوتے آتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ انہوں نے مصوتوں اور مصمتوں کو کچھ اس طور سے ہم آہنگ کیا ہے کہ شعر میں غنائیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ہمارے مغنیوں نے زیادہ تر وہ غزلیں گائی ہیں جن کی ردیف الف، واو، یائے اور نون غنہ پر ختم ہوتی ہے۔ وجہ اس کی ہماری موسیقی کی میلوڈی ہے۔ یعنی سر کو پھیلا کر پیش کرنا۔ حروف علت اور نون غنہ کے علاوہ کسی اور حرف کو معنی پھیلا کر پیش نہیں کر سکتا۔ البتہ ایرانی موسیقی میں جملوں کو کاٹ کاٹ کر ادا کیا جاتا ہے اس لئے فارسی شعراء کے یہاں مصمتے زیادہ استعمال ہوئے ہیں۔

مسجد قرطبہ میں اقبال نے جو بحر استعمال کی ہے اور جو تراکیب برتی ہیں ان سے جو داخلی اور خارجی آہنگ پیدا ہوتا ہے اس کی بنا پر اسے پہلی نظر میں ہندوستانی موسیقی کی چیز نہیں کہا جا سکتا بلکہ یہ نظم ایرانی موسیقی کے لئے موزون ہے۔ اس نظم کے مصرعے زیادہ تر مصمتوں پر ختم ہوتے ہیں۔ جیسے حادثات، ممات، رنگ، صفات، فغاں، ممکنات، یہ، کائنات، عیار، برات، رات، ہنر، ثبات، دام، تمام، فروغ، حرام،، تھام، نام، کلام، تابناک، کاس الکرام، جنود، مقام، حیات،، ود بود، صوت، نمود، دل، سرود، سوز کشود، کبود، سجود، شوق، درود، دلیل، جمیل، شمار نخیل، نور، جبرئیل، خلیل، ثغور، نیل، رحیل، اصیل، لا الہ، راز، گداز، عظیم، ناز، ہاتھ، ساز، جلیل، نواز، غزال نشیں، آسماں، اذاں، جاں، نشاں، انقلاب، کنشت، رواں، پیر، جواں، اضطراب، زباں، باز، یقیں، مجاز، وہ، میں، نظیر، کہیں، شہسوار، یقیں، غریب، نہیں، غرب، ہیں، جبیں، سحاب، آفتاب، گیت، شباب، خواب، میں، حجاب، تاب، انقلاب، قوم، حساب، بغیر۔ لیکن کمال کی بات یہ ہے کہ ہنر، دل، کنشت اور غرب کے سوا سب الفاظ کے حروف روی سے قبل حروف علت میں سے کوئی

حرف آتا ہے۔اس سہولت کی بنا پر مغنی حروف علت پر اندولن کر کے حرف روی کو چھوتا ہوا گزر سکتا ہے اس طور پر کہ آواز کی لہر میں سکنہ نہ واقع ہو۔اس خصوصیت کے پیش نظر اس نظم کو ہندوستانی موسیقی کے لئے بھی موزون سمجھا جاسکتا ہے۔شرط یہ ہے کہ مغنی لفظوں کی صوتی قدر سے واقف ہو۔مثال کے طور پر لفظ حادثات کو لیجئے۔اس میں مغنی ''ثات'' پر یوں اندولن کرسکتا ہے: ث۔آ۔آ۔ت'وہ ''ت'' کی آواز کو''آ''میں دبا کر یوں ادا کرسکتا ہے کہ سکتے کا احساس ہی نہ ہوگا۔جیسے مشہور مغنیہ اقبال بانو نے فیض کی نظم ''یاد'' میں کیا ہے۔اقبال بانو نے ''سراب''۔''گلاب''،''بات''،''فراق''،''رات'' میں ایسی ہی فنکاری دکھائی ہے۔''مدھم مدھم'' پر کوئی اندولن نہیں مگر انہیں سرعت سے دو ماتراؤں میں ادا کیا گیا ہے۔یہی صورت ''قطرہ قطرہ اور شبنم'' کی بھی ہے۔

OOO

زبان اور ثقافت

ڈاکٹر مشتاق صدف

تلخیص: زبان اور ثقافت کا رشتہ لازم و ملزوم ہے۔ دونوں ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔ زبان ثقافت کی تشکیل میں معاون ہوتی ہے جب کہ ثقافت زبان کو تشکیل دینے میں اہم اور کلیدی کردار ادا کرتی ہے۔ ثقافت نہ صرف کسی زبان کی تشکیل و تعمیر میں مددگار ثابت ہوتی ہے بلکہ کسی مخصوص ثقافت سے زبان میں ایک طرح کا انفراد قائم ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک علاقے یا خطے کی زبان دوسرے علاقے یا خطے سے بالکل الگ اور مختلف ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ دونوں کی جڑیں ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔ بعض اوقات کسی زبان کے ثقافتی پہلو اس قدر کسی زبان میں داخل ہو جاتے ہیں کہ وہ زبان کسی مخصوص علاقے یا خطے کی ثقافتی شناخت کی پہچان بن جاتی ہے۔

کلیدی الفاظ: زبان، ثقافت، ثقافتی رشتہ، تہذیبی شناخت، مشترکہ ہندوستانی تہذیب، تخلیقی عمل

زبان اور ثقافت کا باہمی رشتہ صدیوں سے گہرا رہا ہے۔ جسم و جاں کی طرح زبان و ثقافت کا رشتہ بھی اٹوٹ ہے۔ انسان کی زندگی زبان اور ثقافت سے ہمیشہ وابستہ رہی ہے۔ اگر انسان بے زبان ہو تو اس کی شناخت مشکل ہے اور اگر اس کی اپنی کوئی ثقافت نہیں تو اس کا کوئی سماج بھی نہیں ہوگا۔ دراصل زبان زبان ہونے کے ساتھ ایک ثقافت بھی ہے اور اسی طرح ثقافت ثقافت ہوتے ہوئے بھی وہ ایک طرح سے زبان کا درجہ بھی رکھتی ہے۔ یعنی ثقافت جب پروان چڑھتی ہے تو اس کے ساتھ ساتھ زبان کا ارتقائی سفر بھی دیکھا جا سکتا

ہے۔ہم زبان کا استعمال ثقافتی نظم ونظر اور عقیدے کی فہم وادراک کے لیے کرتے ہیں۔ہم زبان اور ثقافت کی مدد سے ہی تاریخ کی جستجو کو یقینی بناتے ہیں۔زبان اور ثقافت دونوں کی ایک مشترکہ خوبی یہ ہے کہ یہ دونوں ہمیں تاریخ کے منظر، پس منظر اور پیش منظر میں لے جاتی ہیں۔ہم زبان اور ثقافت کی مدد سے ہی تاریخ کے صفحات کو کھنگال سکتے ہیں۔تاریخ کے گزشتہ روز وشب کو ہم زبان اور ثقافت کی مدد سے ہی بہ آسانی سمجھ سکتے ہیں۔یہ بھی سچ ہے کہ زبان اور ثقافت سے ہی ہمارے افکار وخیالات کی بہتر تشکیل ہوتی ہے۔زبان کی مدد سے ہم ہمیشہ دوسروں کی ثقافتی اقدار کے ساتھ ہم ان کی فکر ونظر کو بھی متابر کرتے رہے ہیں۔زبان ایک دوسرے سے رابطہ قائم کرنے کا ایک طاقتور ذریعہ رہی ہے۔زبان انسان کی روزمرہ زندگی کو پوری طرح اپنی گرفت میں بھی لے لیتی ہے۔

زبان اور ثقافت ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں۔جیسے رات کے لیے دن، زمین کے لیے آسمان وغیرہ کو سمجھنا ضروری ہے اسی طرح ان دونوں کے باہمی رشتے کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔اوراس کے لیے ایک خاص فہم کی ضرورت ہے۔جس طرح اجالے کو سمجھنے کے لیے اندھیرے کا علم حاصل کرنا ضروری ہے اسی طرح زبان کی فہم کے لیے ثقافت کا علم ضروری ہے۔زبان کے بنا ہم ثقافت کے قریب بھی نہیں جا سکتے۔ثقافت کی فہم رکھنا تو دور کی بات ہے۔کسی بھی زبان کا اپنا ایک الگ دائرہ، علاقہ، خطہ، گروہ اور ملک ہوتا ہے۔جب ہم کسی زبان کے جاننے والے افراد سے گفتگو کرتے ہیں تو اس وقت ان کی ثقافت کے ساتھ بھی میل ملاپ کرتے ہیں۔گویا زبان کے ساتھ ثقافت کی امد فطری بات ہے۔جب ہم کوئی زبان سیکھتے ہین تو صرف اس زبان کے حروف تہجی، قواعد، الفاظ کے دروبست ہی نہیں سیکھتے بلکہ اس زبان کے بولنے والوں کی ثقافت اوران کے روزمرہ زندگی کے بارے میں بھی معلومات حاصل کرتے ہیں۔یعنی زبان سیکھنے کے ساتھ ساتھ اس زبان سے تعلق رکھنے والے افراد، قوم یا ملک کی ثقافت کو بھی جاننے کی کوشش کرتے ہیں۔یہ اس لیے ضروری ہے کہ زبان اور ثقافت کا باہمی رشتہ بہت اٹوٹ ہے۔دراصل زبان کی جڑیں ہر سطح پر ثقافت سے پیوست ہوتی ہیں۔زبان کی کئی شکلیں ہوتی ہیں۔زبان بولی بھی جاتی ہے لکھی بھی جاتی ہے اور تقریر کی شکل بھی اختیار کرتی ہے۔زبان سے ہم خود بھی

پہچانے جاتے ہیں اور دوسروں کی شناخت بھی کرتے ہیں۔ پھر بھی آج تک یہ بات حتمی طور پر معلوم نہیں ہو سکی ہے کہ گفتگو کے آغاز کا پہلا دن کون سا ہے۔ انسانی زبان کب کہاں، کیسے اور کیوں شروع ہوئی۔ اس کی جڑیں کہاں تک گہری ہیں۔ اس تعلق سے ماہرین لسانیات کی مختلف آراء ہیں۔ ہے اور سچ بھی یہی ہے کہ زبان پہلی بار کب ادا کی گئی اور کس طرح کی گئی اس کی کوئی دستاویز موجود نہیں ہے۔

دوسری طرف اگر ثقافت کی بات کی گئی تو یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ کسی بھی زبان سے وابستہ افراد طرز زندگی، طرز عمل، بود و باش اور ان کی خوبیاں ثقافت کو واضح کرتی ہیں۔ دراصل ثقافت کا دائرہ خصوصی طور پر زبان، فنون لطیفہ، رسم رواج، تہذیب وتمدن، بود و باش، ہنر وغیرہ سے مکمل ہوتا ہے۔ یہ ثقافت کے بنیادے زمرے کہے جاتے ہیں۔ سماج میں ثقافت کا ایک کلیدی کردار رہا ہے۔ ثقافت سے ہم بہت کچھ سیکھ لیتے ہیں۔ ثقافت ہماری فکر ونظر کو وسعت دیتی ہیاور بتاتی ہے کہ ہمیں دوسروں کے ساتھ کس طرح بات کرنی چاہیے۔ ہماری سوچ کیسی ہونی چاہیے اور ہمیں قرب وجوار کے ماحول کو کیسے سمجھنا چاہیے۔ درحقیقت اس سے ایک واضح ثقافتی نظریہ قائم ہوتا ہے۔ ثقافت اور زبان کی باہمی طاقت سے نزدیکیاں بڑھتی ہیں اور فاصلے کم ہوتے ہیں۔ ہر زبان کی ایک الگ تہذیبی و ثقافتی رشتے رہے ہیں۔

زبان کی سطح پر ہم افراد کو الگ الگ علاقوں، شہروں اور ملکوں سے شناخت کرتے ہیں اسی طرح ثقافت سے بھی الگ الگ گروپس اور خطوں کی پہچان کر سکتے ہیں۔ جیسے ہم اکثر مغربی ثقافت اور مشرقی ثقافت کی نشاندہی کر کے دو بڑے خطوں کی پہچان کرتے ہیں۔ گویا ہر شخص، ہر علاقہ، ہر خطہ، ہر ملک وغیرہ کی اگر زبان الگ ہوتی ہے تو ان کی ثقافت بھی الگ ہوتی ہے۔

ثقافت اور زبان کے درمیان ایک گہرا رشتہ ہے جس کی فہم کے لیے چشم کشا نظر کی ضرورت پڑتی ہے قومی لوک گیت ہو، داستان ہو یا پھر باہمی گفتگو، زبان اور ثقافت ہمیشہ ساتھ ساتھ نظر آتی ہیں۔

دراصل زبان کی طرح کلچر بھی کسی معاشرے میں ایک پل کی حیثیت رکھتی ہے جو

افراد کو آپس میں جوڑے رکھتی ہے۔آپس میں قربت پیدا کرتی ہے۔یہ ایک ایسا بندھن بھی ہے جو ایک دوسرے سے کبھی کسی کو الگ نہیں ہونے دیتا۔کبھی کسی کو بکھرنے اور ٹوٹنے نہیں دیتا بلکہ یہ بندھن ہمیشہ آپسی رشتوں کو مضبوط کرنے کے لیے کلیدی رول ادا کرتا ہے۔یہ بندھن ایک شخص کو دوسرے سے، ایک قبیلہ کو دوسرے قبیلہ، ایک نسلی گروہ کو دوسرے نسلی گروہ سے، ایک سماج کو دوسرے سماج سے جوڑے رکھتا ہے۔ ہندوستان کے پس منظر میں اگر بات کی جائے تو یہاں کی معاشرت، تہذیب وثقافت، رسوم ورواج، عقائد، زبان وادب وغیرہ کو زبان و ثقافت سے کاٹ کر کبھی نہیں دیکھا جا سکتا۔ یہ تو یہاں کی خوبصورتی ہے۔کثیر التہذیب اور کثیر المذاہب ملک ہندوستان میں کثرت میں وحدت (Unity in Diversity) ہی اس کی اصل شناخت ہے۔علاوہ ازیں قوم وملک کی قدیم وجدید تاریخ، جغرافیائی حدود وامتیاز، اختصاص اور معاشرت کو بھی کلچر کے ساتھ جوڑ کر دیکھا جاتا ہے اور ہم اسے قومی کلچر کے نام سے منسوب کرتے ہیں۔

ثقافتی معاشرے کی کچھ الگ اصطلاحیں بھی ہیں جو نئے مباحث کا حصہ بنتی رہی ہیں۔جیسے یک ثقافتی معاشرہ(Mono Cultural Society) , کثیر الثقافتی معاشرہ(Multi Cultural Society), ثقافتی تکثیریت(Cultural Puluralism) وغیرہ۔سماجیات میں یک ثقافتی معاشرے کی اصطلاح بہت دنوں سے رائج ہے۔ثقافت میں یہ اصطلاح ایک مشترکہ عقیدہ، مشترکہ مقصد اور ایک گروپ یا سوسائٹی کی مشترکہ شناخت کی وضاحت کرتی ہے اور یہ ہر طرح سے رہبری، سربراہی اور قیادت کی قوت رکھتی ہے۔

اس میں مختلف رویوں اور طرزِ عمل کا تعلق ایک غالب گروپ یا سوسائٹی سے ہوتا ہے۔اس میں ایک گروپ کی مشترکہ شناخت کی اپنی مضبوط بنیاد ہوتی ہے۔لیکن اس میں یہ خطرہ رہتا ہے کہ یک ثقافتی گروپ اپنی مخصوص یک ثقافتی فکر ونظر کی وجہ سے وسیع تناظر کی سوچ کو محدود کر سکتا ہے۔جس کا ایک نتیجہ یہ برآمد ہوتا ہے کہ یہ گروپ ان افراد سے خود کو منسلک نہیں کرتے جو کسی مخصوص ثقافت کا حصہ نہیں بنتے۔کیونکہ انہیں ثقافتوں کی کثرت سے اس بات کا ڈر رہتا ہے کہ کہیں ان کا اپنا وجود ہی خطرے میں نہ پڑ جائے۔اور ان کی

اپنی ثقافت ایک غالب ثقافت کی نذر ہو جائے۔

جبکہ کثیر الثقافتی معاشرے (Multi Cultural Society) میں مختلف النوع نسلوں، گروہوں اور قوموں کے افراد کی اپنی اپنی زبانیں، ادبیات،فنون،اپنی اپنی روایات، مقاصد، اپنے اپنے رویے وطرزِ عمل،اپنے اپنے عقائد وثقافتی طور طریقے اور اپنی اپنی مخصوص شناخت ہوتی ہے لیکن وہ ایک ساتھ ایک بڑی کمیونٹی میں سکون سے رہتے ہیں۔ کثیر الثقافتی برادریاں ایک دوسرے کے ساتھ میل ملاپ، بھائی چارگی اور رواداری کو بحسن خوبی نبھاتی ہیں۔اس کی بہترین مثال کناڈا ہے۔ جہاں مقامی افراد کے ساتھ چین اور ہندوستان کے علاوہ کئی ملکوں کی مختلف نسلیں آباد ہیں جو ایک ساتھ رہتی ہیں۔

اسی طرح معاشرے میں ثقافتی تکثیریت (Cultural Pluralism) ہم اسے کہتے ہیں جب اکثریتی معاشرے میں اقلیتی معاشرے کی اپنی منفرد شناخت قائم ہو جائے اور اسے اس کی اقدار اور طور طریقوں کو اکثریتی معاشرہ تسلیم کرلے۔یعنی بڑے معاشرے میں چھوٹے چھوٹے گروہوں کو ان کی ثقافتی شناخت کے ساتھ اگر غالب ثقافت ان کی اقدار اور قانون کے من وعن ضابطے کے ساتھ تسلیم کرلیتی ہے تو اسے ہم ثقافتی تکثیریت سے موسوم کرتے ہیں۔

ہمارے کئی اکابرین نے ثقافت کو کہیں تہذیب اور کہیں کلچر سے موسوم کیا ہے۔ان کی نظر میں یہ تینوں الفاظ مشترک ہیں۔جبکہ کچھ نے ان کے امتیازات بھی بتائے ہیں۔ یہ ایک الگ بحث ہے۔فیض احمد فیض نے کلچر، تہذیب اور ثقافت کی تعریف کے ساتھ ان کے اجزائے ترکیبی بھی گنوائے ہیں۔انہوں نے لفظ ثقافت کو کلچر کے مترادف تسلیم نہیں کیا ہے۔ انہوں نے لفظ ثقافت کی جگہ تہذیب کے لفظ کو استعمال کرنے کی وکالت کی ہے۔ وہ کہتے ہیں:

ہماری زبان میں کلچر کا ہم معنی لفظ موجود ہی نہیں۔یعنی وہ لفظ جس کو ہم بالکل اس کا مترادف کہہ سکتے ہیں۔ ہمارے یہاں موجود نہیں ہے۔" ...."میں ثقافت کی بجائے پرانا لفظ تہذیب استعمال کروں گا۔جس سے ہم سب مانوس ہیں۔تہذیب سے میری مراد وہی مفہوم ہے جو لفظ کلچر کا ہے۔"

(پہلی تقریر 'تہذیب کی تعریف، مشمولہ 'ہماری قومی ثقافت' مصنف فیض احمد فیض، مرتب مرزا ظفر الحسن، ادارہ یادگار غالب، کراچی، فروری,1976 ص:14-13)

فیض نے یوں تو ثقافت کی بجائے لفظ تہذیب استعمال کیا ہے لیکن تہذیب سے مراد لفظ کلچر کا معنی ہی لیا ہے۔اس کا مطلب یہ ہوا کہ کلچر، تہذیب اور ثقافت ان تینوں کو وہ ایک ہی سمجھتے ہیں۔فیض نے کلچر کو کچھ اس طرح سے سمجھایا ہے:

> ''ہر قوم کی تہذیب یا کلچر کے تین پہلو ہوتے ہیں۔ایک اس قوم کے اقدار اور احساسات اور عقائد جن میں وہ یقین رکھتی ہے۔دوسرے اس کے رہن سہن کے طریقے، اس کے آداب اور اخلاق ظاہری اور تیسرے اس کے فنون۔ یہ تینوں ایک دوسرے سے منسلک ہوتے ہیں جنہیں ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ اور یہ ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔''

(دوسری تقریر، پاکستانی تہذیب کے اجزا ؟ ترکیبی، مشمولہ ' ہماری قومی ثقافت' مصنف فیض احمد فیض، مرتب مرزا ظفر الحسن، ادارہ یادگار غالب، کراچی، فروری 1976, ص:21)

یہاں تہذیب، ثقافت اور کلچر تینوں کو ایک ہی زمرے میں رکھتے ہوئے اردو زبان اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب کا ایک مختصر ذکر بھی لازمی ہے کہ عالمی منظرنامے میں زبان اور ثقافت کے باہمی رشتہ کو اردو کے حوالے سے بھی سمجھا جا سکے۔ڈاکٹر کامل قریشی نے اپنی کتاب "اردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب' کے دیباچہ میں کچھ اہم نکات کی نشاندہی کی ہے۔اس تعلق سے ان کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

"اردو زبان کے ساتھ مشترکہ ہندوستانی تہذیب کا ذکر لازم وملزوم کی حیثیت رکھتا ہے۔جس طرح ہندو مسلمانوں کے ثقافتی میل ملاپ کا نتیجہ اردو کی صورت میں ظاہر ہوا، اسی طرح دونوں قوموں کی صدیوں کی زندگی کے طور طریق، فکر ونظر، دین و مذہب، مزاج وشوق، آداب واخلاق، رہن سہن، رسم ورواج اور علمی، ادبی وسماجی ذوق وشوق کے ایک

دوسرے سے ہم آہنگ ہونے سمجھنے سمجھانے اور شیر وشکر ہو جانے سے جن ملی جلی قدروں نے جنم لیا وہ مشترکہ ہندوستانی تہذیب کی علمبردار کہلائیں۔"

(مشمولہ دیباچہ، اردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب، مرتبہ ڈاکٹر کامل قریشی، اردو اکادمی دہلی، مارچ,1987 ص:.19

پروفیسر آل احمد سرور نے تہذیب کے دائرہ معنی میں عوام وخواص کی رہن سہن، بودوباش، شادی بیاہ، رسم وروایت، میلے ٹھیلے، تہوار، گیت، جشن اور فنون لطیفہ کو شامل کیا ہے اور ہندوستانیت کو اجاگر کرنے کے لیے 'اردو اور ہندوستانی تہذیب' کے عنوان سے ایک مفصل مضمون لکھا ہے جس میں برصغیر کی تہذیب وثقافت کو کچھ اس طرح سے بیان کیا ہے:

"یہ برصغیر جسے جنوبی ایشیا بھی کہتے ہیں، دراصل تین تہذیبی دھاروں کا گہوارہ ہے۔ایک جنوبی ایشیا کی تہذیب ہے جسے سہولت کے لیے دراوڑی تہذیب کا حامل کہہ سکتے ہیں۔دوسری جنوبی
مشرقی ایشیا کی تہذیب ہے جس کا سلسلہ بنگال سے ملایا اور انڈونیشیا تک پھیلا ہوا ہے اور تیسری وسط ایشیائی اور مغربی ایشیائی تہذیب ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ ہندوستانی تاریخ اور تہذیب ان تینوں عناصر کا مرکب ہے"

(مشمولہ 'اردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب' مرتبہ ڈاکٹر کامل قریشی، اردو اکادمی، دہلی، مارچ ,1987 ص73)

ڈاکٹر سید عابد حسین نے اپنے مضمون بعنوان 'مشترک ہندوستانی تہذیب' میں کئی اہم پہلوؤں کے ساتھ ساتھ ہندو اور مسلمانوں کی تفریق مٹا کر یک جہتی کی فضا قائم کرنے والے ایک کشمیر کے بادشاہ زین العابدین کے جس کارنامے کا ذکر کیا ہے وہ انتہائی قابل ذکر بھی اور لائق تحسین بھی۔وہ لکھتے ہیں:

"ہندو مسلمانوں کی تفریق کو مٹا کر باہمی یک جہتی پیدا کرنے میں سب سے بڑا کارنامہ اس عہد میں کشمیر کے بادشاہ سلطان زین

العابدین کا ہے۔ کشمیر سلطنت دہلی کے دائرہ اثر سے باہر رہا۔ اس لیےاس کا ذکر ہندوستان کی عام تاریخ میں بہت کم آتا ہیاوراس کے اس عہد کے حالات سے ہمیں بہت کم واقفیت ہےلیکن سلطان زین العابدین کا نام تاریخ اور تاریخ سے زیادہ روایات کے ذریعے سے جریدہ عالم پر ثبت ہوکر بقائے دوام حاصل کر چکا ہے۔ وہ ہر لحاظ سے بہت بڑا بادشاہ تھا لیکن اس کی سب سے بڑی صفت بے تعصبی اور رواداری تھی"۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔"اس نے ہندو مسلمان کی تفریق کو بالکل مٹا دیا۔ فارسی کو ہندوؤں میں عام رواج دے کر اس نے سارے کشمیر کی تہذیبی زبان ایک کر دی۔ اس کے حکم سے بہت سی سنسکرت کتابوں کے فارسی ترجمے کیے گئے تا کہ مسلمان ہندوؤں کے مذہب اور تہذیب سے واقف ہوں۔"

(مشمولہ 'اردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب' مرتبہ ڈاکٹر کامل قریشی، اردو اکادمی، دہلی، مارچ 1987, ص:33-32)

اردو زبان وادب کے عظیم نقاد پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی شاہکار کتاب "اردو زبان اور لسانیات" کے دیباچہ میں اردو زبان کی تہذیبی وثقافتی روابط کو کچھ اس طرح سے اجاگر کیا ہے جس سے اردو زبان اور تہذیب وثقافت کے رشتے کو سمجھنے میں بڑی آسانی ہوتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"سب جانتے ہیں کہ اردو ہماری صدیوں کی تہذیبی کمائی ہے۔ یہ ملی جلی گنگا جمنی تہذیب کا وہ ہاتھ ہے جس نے ہمیں گڑھا، بنایا، اور سنوارا ہے، یہ ہماری ثقافتی شناخت ہے جس کے بغیر نہ صرف ہم گونگے بہرے ہیں بلکہ بے ادب بھی۔ میں نے بارہا کہا ہے کہ اردو کو محض ایک زبان کہنا اردو کے ساتھ بے انصافی کرنا ہے۔ یہ ایک طرز حیات، ایک اسلوب زیست، ایک انداز نظر یا جینے کا ایک

سلیقہ وطریقہ بھی ہے، اس لیے کہ اردو صدیوں کے تاریخی ربط وارتباط سے بنی ایک جیتی جاگتی زندہ تہذیب کا ایسا روشن استعارہ ہے جس کی کوئی دوسری مثال کم ازکم برصغیر کی زبانوں میں نہیں۔"

(اردو زبان اور لسانیات، گوپی چند نارنگ، رامپور رضا لائبریری، رامپور، اتر پردیش، انڈیا، 2006, ص 11)

زبان پر گفتگو کے دوران پیرالینگو ئج (paralanguage) کی بات بھی سامنے آتی ہے۔اس کی اپنی الگ اہمیت ہے۔تقریر کے دوران انداز گفتگو، لب و لہجے کا اتار چڑھاؤ، بولنے کا طریقہ، ہچکچاہٹ، اشارے اور چہرے کے تاثرات بھی بہت معنی رکھتے ہیں۔گفتگو میں علامتی اور استعاراتی الفاظ کا استعمال سے زبان کی قوت گویائی بڑھ جاتی ہے اور اس کے معنی الگ ہوتے ہیں۔جب بولتے ہیں تو ہم کبھی کبھی زور زور سے چیختے اور چلاتے ہیں اور کبھی کبھی آہستہ لہجے میں اپنی بات کہتے ہیں۔کبھی کبھی کسی خاص لفظ پر زور دیتے ہیں تو کبھی کبھی اپنا گلا بھی صاف کرتے ہیں۔کبھی ہم روتے بھی ہیں اور ہنستے بھی ہیں۔کبھی عاجزانہ لہجہ بھی اختیار کرتے ہیں۔کبھی سرگوشی بھی کرتے ہیں۔

انہی باتوں کو ہم پیرالینگوئج کے زمرے میں شامل کرتے ہیں۔یعنی پیرالینگوئج کو گفتگو کا غیر لغوی جز کہا جاتا ہے۔

ہم کبھی ہاتھ ہلاتے ہیں تو انگلی سے اشارے کرتے ہیں اور کبھی گڑگڑاتے بھی ہیں۔ گویا گفتگو میں کسی بھی طرح کا عمل ایک مخصوص معنی کو جنم دیتا ہے اور سامعین وناظرین اپنے اپنے طور پر اس کے معانی اخذ کرتے ہیں۔اس طریقہ اظہار سے مقرر کی ایک مخصوص انداز اور اس کی اپنی شناخت ابھر کر سامنے آتی ہے۔اس پیرالینگوئج سے بھی ثقافت کا ایک گہرا رشتہ رہا ہے۔

ایک نوجوان امریکی تخلیق کار لی بیکن نے اپنی نئی کتاب "دی لاسٹ ہیومن" میں زبان اور ثقافت کے قدیم رشتے کو کچھ اس طرح سے بیان کیا ہے:

"For many thousands of years, humans used pictures to communicate

their deepest emotions/fears/values. During the prehistoric era, they painted on the walls of caves. In later years, they framed their paintings and hung them in museums. They used pictures to tell stories, to entertain, to educate, to advertise. Eventually, humans discovered their most effective method of communicating through pictures".
(Lee Bacon, The Last Human,October, 2019,Google's,The emoji)

("ہزاروں سال سے انسان نے اپنے گہرے جذبات،خوف،اقدار کو بیان کرنے کے لیے تصویروں کا استعمال کیا۔قدیم تاریخی دور میں وہ غاروں کی دیواروں پر پینٹ کرتے تھے۔ بعد کے سالوں میں،انہوں نے اپنی پینٹنگز تیار کیں اورانہیں عجائب گھروں میں لٹکا دیا۔ وہ کہانیاں سنانے،تفریح،تعلیم دینے، اشتہار دینے کے لیے تصویروں کا استعمال کرتے تھے۔ بالآخر،انسانوں نے تصویروں کے ذریعے بات چیت کرنے کا اپنا سب سے مؤثر طریقہ دریافت کیا" .) ہم جو طریقہ اظہار کو سنتے یا دیکھتے ہیں۔اس کے دوسروں پر اثرات بھی پڑتے ہیں۔

باڈی لینگوتج کا بھی بہت اثر دکھائی دیتا ہے۔کچھ باڈی لینگوتج کو ایک ملک میں اگر مثبت طور پر لیا جاتا ہے تو وہی باڈی لینگوئج دوسرے ملک کے لیے منفی طور پر استعمال کیا جاتا ہے،جس سے بعض دفعہ تنازعات پیدا ہو جاتے ہیں۔اس لیے گفتگو کے دوران باڈی لینگوئج اوراس کے اشاروں کو بہت سنبھل کر استعمال کرنا چاہیے۔

یہ بات بھی ذہن نشیں رہے کہ جب کسی زبان میں تبدیلی آتی ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہ ثقافت کی بدلتی اقدار کی پوری طرح نمائندگی کر رہی ہے۔گویا زبان کی تبدیلی

ثقافت کی بدلتی اقدار کی علامت ہے۔ یہ اس لیے ہے کہ زبان اور ثقافت کا باہمی رشتہ قریب ترین ہے۔ جب تک ہماری دونوں سے واقفیت نہیں ہوگی اس وقت تک ان کے آپسی رشتے کو نہیں سمجھ سکتے۔

زبان معاشرے میں انسانی زندگی کی سب سے اہم جز ہے تو ثقافت زبان سیکھنے کی کلید ہے۔ یعنی زبان انسان کے تمام خصائص سے وابستہ ہے اور معاشرے کی ثقافت کی بہتر سمجھ سے زبان میں پختگی دیکھنے کو ملتی ہے۔ اور زبان کی وجہ سے ہی ثقافتی اقدار کا فروغ اور ارتقاء ہوتا ہے۔ ایک امریکی ماہر لسانیات کینتھ لاک ہیل (15 اگست، 1934 - اکتوبر 8، 2001)، جسے کین ہیل بھی کہا جاتا ہے کا کہنا ہے کہ کوئی بھی زبان اس وقت کمزور پڑ جاتی ہے جب وہ ثقافت سے کٹنے لگتی ہے یا یوں کہیے کہ اگر ثقافت کا ایک معمولی سا حصہ بھی اس زبان کے اظہار سے باہر رہ جائے تو پھر وہ زبان شکست کی شکار ہونے لگتی ہے۔ یعنی ثقافت سے وابستگی کی وجہ سے ہی زبانیں بدلتی رہتی ہیں۔ یہ وہ باریک نکتہ ہے جس کی مدد سے ہم زبان اور ثقافت کے آپسی رشتے کو بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔ کیونکہ ہماری تمام بنیادی روایات، نظریات اور رجحانات ثقافت سے ہی وابستہ ہیں۔ زبان ہمارے سماجی روابط کو مضبوطی فراہم کرتی ہے اور ثقافت ایک دوسرے سے جڑے رہنے کا بہتر طریقہ سکھاتی ہے۔ یہاں ایک سوال ذہن میں ضرور آتا ہے کہ جب زبان اور ثقافت کا رشتہ اتنا گہرا ہے تو پھر پہلے زبان وجود میں آئی کہ ثقافت۔ چونکہ زبان سماجی معاملات کو آواز دینے کے ساتھ اسے فروغ دیتی ہے اوت اس کی وضاحت بھی کرتی ہیاس لیے یہ کہنا مناسب ہے کہ پہلے زبان ہی وجود میں آئی۔ اس طرح زبان ہی ثقافت کا ماخذ بھی ہے اور جوہر بھی۔ ایک اندازے کے مطابق پوری دنیا میں کم وبیش سات ہزار زبانیں ہیں۔ لیکن ان میں سے نصف سے زائد زبانیں معدوم ہو چکی ہیں۔ اس کی واحد وجہ یہ ہے کہ وہ زبانیں اپنی ثقافت سے الگ ہوئیں تو ان کا وجود بھی خطرے میں پڑ گیا۔ اور جو زبانیں تحریری طور پر زندہ ہیں وہ اپنی ثقافتی اقدار کے اظہار کے سبب زندہ ہیں۔ ثقافت کی وجہ سے جہاں زبانیں پروان چڑھی ہیں وہیں زبان کی وجہ سے ثقافت بھی فروغ پائی ہے۔ زبانیں وقت کے ساتھ ساتھ بھی بدلتی ہیں اور ثقافتی اقدار سے گہری وابستگی سے بھی بدلتی ہیں۔ اس لیے زبان اور ثقافتی تنوع میں

خاطر خواہ اضافہ ہوا ہے۔ اگر ثقافت نہیں تو زبان نہیں۔ اسی طرح اگر زبان نہیں تو ثقافت نہیں۔

یہ بات روشن ہو چکی ہے کہ ثقافت کے بغیر کوئی زبان فروغ نہیں پا سکتی۔ اور اسی طرح زبان کے بغیر کوئی بھی ثقافت ترقی نہیں کر سکتی۔ اس کے لیے یہاں انگریزی زبان کی مثال دی جاسکتی ہے۔ کیونکہ انگریزی زبان جس قدر مضبوط ہوئی ہے اسی قدر مغربی ثقافت میں بھی زبردست تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔ آج جو انگریزی زبان ہم بولتے ہیں وہ قدیم انگریزی زبان سے بہت مختلف نظر آتی ہے۔ اسی طرح ہم قدیم مغربی ثقافت کے مقابلے جدید مغربی ثقافت میں بہت سے تغیرات کو محسوس کر سکتے ہیں۔ حسب ضرورت ثقافت اور زبان میں تبدیلی وقت کا تقاضا بھی ہے۔ اگر کسی گاؤں یا شہر کے ایک چھوٹے بچے اور ایک بوڑھے شخص سے ایک ہی زبان اور ایک ہی ثقافت کی امید رکھتے ہیں تو یہ بیوقوفی کی بات ہوگی۔ دونوں ایک ہی زبان استعمال کریں اور ایک ہی ثقافت کو پسند کریں یا شیئر کریں یہ ممکن ہی نہیں ہے۔ یہ بھی سچ ہے کہ جب ایک شخص ایک مخصوص زبان اور ثقافت سے آشنا ہے، اس سے گہرا رشتہ ہے اور اسے گہرا تجربہ حاصل ہے تو اس کی شخصیت پر اس کے گہرے اثرات ضرور مرتب ہوں گے۔ ثقافت ہماری اخلاقیات کو مضبوط کرتی ہے اور دوسروں سے بات کرنے اور بہتر سلوک رکھنے کا سلیقہ سکھاتی ہے نیز معاشرے سے بہتر رابطہ قائم رکھنے کے ہنر سے واقف کراتی ہے۔ وہیں دوسری جانب زبان ہم کو ثقافت سے گفتگو کا ہنر سکھاتی ہے۔ دراصل زبان عقائد اور تہذیبی و ثقافتی فکر و نظر کو وسعت دینے کے لیے وسیلہ کے طور استعمال ہوتی ہے۔

یہ بھی درست ہے کہ جب زبان اور ثقافت کے بدلنے سے انسان کی شخصیت میں بھی ترقی دکھائی دیتی ہے۔ یعنی انسان کی شخصیت بھی ترقی پذیر ہوتی ہے۔ جب ہم مختلف ثقافت سے تعلق رکھنے والے افراد سے رابطہ کرتے ہیں۔ ان سے بات چیت کرتے ہیں۔ ان کی ثقافت کے بارے میں جانتے ہیں تو اس کا اثر بھی قبول کرتے ہیں پھر یہی اثر دوسرے کرداروں میں منتقل ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں شخصیت کا ارتقا پزیر ہونا لازمی ہے۔ ثقافت متعلقہ معاشرے کو متحد کرتی ہے اور زبان اسے طاقت بخشتی ہے۔ وقت کے

ساتھ ساتھ پرانی نسل کی زبان وثقافت اور نئی نسل کی زبان وثقافت میں نمایاں تبدیلی صاف طور پر دکھائی دینے لگتی ہے۔ یہاں یہ کہنا بھی مناسب لگتا ہے کہ اگر ایک شخص کوئی نئی زبان سیکھنا چاہتا ہے تو اسے چاہیے کہ وہ پہلے متعلقہ زبان کی ثقافت سے آشنا ہو جائے۔ کسی بھی غیر ملکی زبان کو سیکھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس زبان کی ثقافت کو وہ پہلے سمجھے پھر زبان سیکھے۔ اس لیے کہ جب وہ شخص اس زبان کو سیکھ لے گا اور اسے اس کی ثقافت کے ساتھ پیش کرے گا تو اس سے لوگ گرویدہ ہوں گے اور اس کی وہ سیکھی ہوئی زبان مزید طاقتور بن کو سامنے آئے گی۔ درحقیقت ثقافتی تناظر کے پیش نظر سیکھی گئی زبان زیادہ موثر ثابت ہوتی ہے۔ اور یہ سچ ہے کہ ثقافتی پس منظر میں انسان تیزی سے اس زبان کو سیکھتا بھی ہے۔

ایک نوجوان معروف تخلیق کار ابھجیت نسکر کی زبان اور ثقافت کے تعلق سے یہ رائے ایک نئی بحث کا در کھولتی ہے اور جو خاص اہمیت کی حامل بھی ہے:

> "My favorite language in the world is Turkish,Because its culture electrifies my scars. My favorite language in the East is Telugu, Because its music emboldens my nerves. My favorite language in the West is Spanish, Because it teaches me the worth of freedom. Favorite ancient tongues are Arabic 'n Sanskrit, For one embodies peace, another assimilation.
> (Abhijit Naskar, Insan Himalayanoglu : It's Time to Defect, Google's' wordpress.com".)

("دنیا میں میری پسندیدہ زبان ترکی ہے،
کیونکہ اس کا کلچر میرے زخموں کو جلا دیتا ہے۔
مشرق میں میری پسندیدہ زبان تیلگو ہے،
کیونکہ اس کی موسیقی میرے اعصاب کو حوصلہ دیتی ہے۔
مغرب میں میری پسندیدہ زبان ہسپانوی ہے،
کیونکہ یہ مجھے آزادی کی قدر سکھاتا ہے۔
پسندیدہ قدیم زبانیں عربی اور سنسکرت ہیں،
ایک کے لیے امن کا مجسمہ ہے، دوسرا جذبہ۔")

مختصر یہ کہ زبان کا ایک گہرا رشتہ اس کے سماجی وتہذیبی وثقافتی عوامل سے ہے اسی طرح ثقافت کا گہرا تعلق زبان کے بنیادی عناصر سے بھی رہا ہے اور ارتقا پذیر زبان کی خصوصیات سے بھی۔ اس مطالعے کے لب لباب کے طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ زبان اور ثقافت ایک ہی سکے کے دو پہلو ہیں۔ یعنی جس طرح ناخن سے گوشت کو اور گوشت سے ناخن کو جدا نہیں کیا جا سکتا اسی طرح زبان کو ثقافت اور ثقافت کو زبان سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

○○○

حامدی کاشمیری اور رہگزر در رہگزر

ڈاکٹر فرحت شمیم

تلخیص: حامدی کاشمیری ایک نظریہ ساز نقاد ہونے کے ساتھ ساتھ ایک بہترین تخلیق کار بھی تھے؛ جنھوں نے بہ یک وقت شاعری، فکشن اور کئی دیگر اصناف میں خوب طبع آزمائی کی ہے۔ اس ضمن میں اُن کی سوانح حیات رہگزر در رہگزر قابل مطالعہ ہے۔ اُن کی دیگر اصناف کے ساتھ ساتھ سوانح نگاری کے فن میں بھی وہ کامیاب نظر آتے ہیں۔ کیوں کہ مذکورہ سوانح میں اُنھوں نے فن سوانح نگاری کے جملہ اصول وضوابط کو ملحوظ رکھنے کی بھر پور اور کامیاب کوشش کی ہے۔ اس سوانح کی ایک اور خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں حامدی صاحب کی زندگی کے ساتھ ساتھ کشمیر کی تہذیب وثقافت کے کئی اہم پہلو بھی اُجاگر ہوئے ہیں۔

کلیدی الفاظ: حامدی کاشمیری، سوانح نگاری، سیاسی صورت حال، تہذیب و ثقافت۔

ادب کا ایک درخشاں ستارہ اور دنیا کی نمایاں اور فعال شخصیت کا نام حامدی کاشمیری ہے۔ وہ بیک وقت شاعر، فکشن نگار اور تنقید نگار کی حیثیت سے مشہور ومقبول ہیں۔ ان کی شاعری پر بہت لکھا گیا ہے بحیثیت افسانہ نگار اور ناول نگار بھی تحقیقی وتنقیدی مضامین منظر عام پر آچکے ہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ حامدی کاشمیری کی شناخت قومی اور بین الا قوامی سطح پر ایک نقاد کی ہے۔ انہوں نے اردو تنقید کو ایک نیا نظریہ اکتشافی تنقید بھی دیا۔ ان کی تنقیدی کتابیں اردو ادب میں حوالے کا درجہ رکھتی ہیں۔ ان تمام باتوں سے قطع نظر

حامدی کاشمیری ایک سوانح نگار کی حیثیت سے بھی اپنا مقام بنانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔اس موضوع پر زیادہ گفتگو نہیں ہوئی ہے اس لئے میں نے حامدی کاشمیری کی سوانح حیات ''رہگزر در رہگزر'' کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔حامدی کاشمیری کی یہ خودنوشت ۲۰۱۳ء میں شائع ہوئی ہے۔خودنوشت کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس کے ذریعے کسی مخصوص شخصیت کی ابتدائی تعلیم وتربیت سے لے کر ان کی زندگی کے اہم واقعات سے آگاہی ہو جاتی ہے ساتھ ہی اس دور کی سیاسی ،سماجی ،تہذیبی ،تاریخی اور ثقافتی پہلو بھی ہمارے سامنے آجاتے ہیں۔اس لحاظ سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ خودنوشت (سوانح حیات) کے ذریعے نہ صرف ایک فرد کی زندگی کے مختلف اور اہم گوشے سے واقفیت ہوجاتی ہے بلکہ اس کے ذریعے اس عہد کو بھی سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔حامدی کاشمیری ''رہگزر در رہگزر'' کے ابتدائیہ میں لکھتے ہیں:

''خودنوشت ایک ایسی نثری روداد ہے،جس میں لکھنے والا،خواہ اس کا تعلق کسی بھی شعبہ حیات سے ہو،اپنی زندگی کے دوران مختلف واقعات اور شخصیات سے متصادم ہو کے ردعمل کے طور پر اپنے محسوسات،فکریات اور نفسیاتی کیفیات بیان کرتا ہے۔ظاہر ہے یہ تحریر بقول غالب ''فریاد کی کوئی لے نہیں ہے'' اور ''گوش نصیحت نیوش'' کی دعوت نہیں دیتی۔کیونکہ یہ کسی اخلاقی کاربراری کے لئے ضبط تحریر میں نہیں آتی۔حسنِ اتفاق سے یہ اگر کسی قلم کار کا نتیجہ فکر ہے۔تو یہ اسکی بصارت وبصیرت اور اسکی نفسیاتی اور جمالیاتی زندگی کے گزراں لمحوں کی تصویر کشی سے واسطہ رکھتی ہے۔

رہگزر در رہگزر لکھنے کے اسباب حامدی کاشمیری یوں بیان کرتے ہیں:

''کشمیر میں صدیوں سے رائج inflected ظلم وستم کے نتیجے میں جو سیاسی وسماجی بیداری ،آگہی اور بقول علامہ اقبال ''ہمالہ کے چشموں کے ابلنے کی نوید دی تھی'' سے بچپن سے لے کر آج تک مشاہد ومتاثر رہا ہوں۔یہ بات قابل ذکر ہے کہ میں نے زندگی کے سفر میں پیش آنے والے تجربات اور مشاہدات کو کسی حاشیہ آرائی،

خودستائی اور مبالغہ آمیزی سے احتراز کیا ہے۔ میرے خیال میں یہی
رویہ میری رودادِ حیات کی معنویت اور جواز پر دلالت کرتا ہے۔''

(ابتدائیہ رہگزر در رہگزر)

شکست و فتح نصیبوں سے ہے ولے اے میر
مقابلہ تو دلِ ناتواں نے خوب کیا۔

(میرؔ)

رہگزر در رہگزر میں حامدی کاشمیری نے اپنے آباء واجداد کا ذکر کرتے ہوئے اپنی تعلیم وتربیت پر خصوصی روشنی ڈالی ہے۔ ان کا خاندان مذہبی تھا۔ اسی وجہ سے حامدی صاحب بھی نماز و روزہ کے پابند ہو جاتے ہیں۔ گھریلو تعلیم کے بعد اسکولی تعلم شروع ہو جاتی ہے اور نویں جماعت میں لگ بھگ پندرہ سال کی عمر میں انہیں شعر کہنے کا شوق پیدا ہوتا ہے اور دسویں جماعت میں شعر کہنے لگتے ہیں۔ انہیں کتاب پڑھنے کا بے حد شوق تھا اسی زمانے میں انہوں نے کشمیری شعراء محمود گامی، حقانی، احمد بٹہ واری، صمد میر اور شمس فقیر وغیرہ کا مطالعہ کیا۔ ساتھ ہی انہوں نے اقبال کی بانگِ درا اور میر امن کی باغ و بہار سے بھی استفادہ کیا۔ حامدی کاشمیری کے ذہن و دل پر تقسیم ہند کے واقعات کے گہرے اثرات مرتب ہوئے جس کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''۱۹۴۷ء کا زمانہ اتھل پتھل، انتشار، مہاجرت خانماں بربادی اور خون خرابے کا زمانہ تھا۔ برصغیر ہندوستان انگریزوں کے تسلط سے آزاد ہوا اور ہندوستان اور پاکستان میں تقسیم ہوا۔ نتیجے میں لاکھوں لوگ بے گھر ہو گئے اور فرقہ وارانہ فسادات سے موت کا بازار گرم ہوا۔ وادی کشمیر ان ہوشربا فسادات سے محفوظ رہی۔ اسکی وجہ یہ تھی کہ یہاں صدیوں سے مسلمان اور ہندو آپس میں شیر و شکر تھے۔ وادی ابھی پھوٹ ڈالو اور حکومت کرو کی غرض مندانہ اور اوچھی سیاست گری سے پاک تھی۔ البتہ جموں اور اسکے نواحی علاقوں میں اہل شر

کے ہاتھوں بے گناہ مسلمانوں کے قتل عام کے واقعات سننے کو ملتے رہے۔ ۱۹۴۷ میں ریاست جموں وکشمیر کے الحاق کے مسئلے پر دونوں ملکوں میں جنگ چھڑ گئی ۔ اس وقت کی سیاسی قیادت اور ڈوگرہ مہاراجہ ہری سنگھ نے ہندوستان سے عارضی الحاق کیا اور طے کیا کہ حالات کے معمول پر آنے پر یہاں کے لوگوں سے الحاق کے بارے میں رائے طلب کی جائے گی ۔ اس سے پہلے اوڑی اور بارہمولہ کے راستے سے آکر ہتھیار بند قبائیلیوں نے غارت گری کر کے سری نگر کا رخ کیا تھا۔ ادھر ہندوستانی افواج وارد کشمیر ہو کے قبائیلیوں سے متحارب ہوئی ۔ کافی خون ریزی کے بعد جنگ بند ہوئی۔ لیکن یہ ریاست کو دوحصوں مین تقسیم کر گئی ۔ اُدھر کا کشمیر پاکستان اور اِدھر کا کشمیر ہندوستان کے قبضے میں آگیا''۔

(رہگزر در رہگزر، ص۵۳۔۵۲)

تقسیم ہند کے اس حادثے نے حامدی کاشمیری کو ذاتی طور پر اندر سے جھنجوڑ کر رکھ دیا۔انہوں نے پڑھنا بھی ترک کر دیا اور اپنا زیادہ تر وقت مسجد میں گزارنے لگے۔ ۱۹۴۷ء کو ملک آزاد تو ہو گیا تھا لیکن فرقہ وارانہ فسادات سے انسانی قدریں ختم سی ہوگئی تھیں اور بے شمار معصوم اور بے گناہ لوگ فسادات کی نذر ہو گئے ۔اس کے کچھ ہی عرصے بعد حامدی صاحب کے سر پر میٹرک کا امتحان بھی آ گیا اور یہی وہ زمانہ تھا جب وہ کشمیری اور اردو میں اشعار لکھنے لگے تھے۔ وہ لکھتے ہیں:

''میں الٹے سیدھے اشعار لکھتا رہا مجھے اپنے لئے تخلص کی ضرورت محسوس ہوئی ۔ فارسی شعراء سعدی اور رومی کے تخلصوں کے زیر اثر میں نے اپنے لئے حامدی تخلص اختیار کیا اور اس کے انتخاب میں، میں نے قران حکیم سے فال نکالا ،اور'' حامدون'' سے استفادہ کیا۔ کچھ مدت کے بعد میں نے حامدی کے ساتھ کاشمیری بڑھایا۔کشمیر

کے صفِ اول کے شعرا طالب کشمیری اور شہ زور کاشمیری کو دیکھ کے
یہ خیال آیا''۔

اس کے بعد حامدی کاشمیری اردو میں باضابطہ اشعار لکھتے گئے اور رسالے میں بھی شائع ہونے لگے۔ ۱۹۴۸ء میں میٹرک پاس کرنے کے بعد کے بعد ایس۔پی کالج میں داخلہ لیا۔انہوں نے ایس۔پی کالج کے ایک مشاعرے میں جو غزل پڑھی اس کا مطلع یہ تھا۔

جہاں میں انقلاب حشر ساماں دیکھتا ہوں میں
نگاہ و دل کا شیرازہ پریشاں دیکھتا ہوں میں

حامدی کاشمیری کالج کے زمانے میں پبلک لائبریری میں افسانے اور ناول کا مطالعہ کیا اسی دوران انھیں احساس ہوا کہ افسانے لکھ سکتا ہوں اور انہوں نے افسانے لکھنے شروع کر دیئے اور ان کے افسانے راوی،تعمیر،بیسویں صدی،راہی،شانِ ہند،شاعر،آجکل اور شب خون جیسے موقر رسالے میں شائع ہونے لگے۔ایس۔پی کالج سے ہی انگریزی میں ایم۔اے کرنے کے بعد وہیں عارضی استاد کی حیثیت سے پڑھانے لگے انہوں نے پراوئیٹ سے ایم اے اردو امتیازی نمبرات سے پاس کیا۔حامدی کاشمیری نے ''رہگزر در رہگزر'' میں شعبۂ اردو کشمیر یونی ورسٹی کا تفصیل سے ذکر کیا ہے۔ ایس۔پی کالج کے بعد اکادمی سے بھی وابستہ ہوئے اور پھر یونی ورسٹی کے شعبۂ اردو میں ان کا تقرر ہوا۔وہ لکھتے ہیں:

''شعبۂ اردو میں مجھے یہ محسوس کرنے میں دیر نہ لگی کہ وہاں کا ماحول مکدر ہے۔شکیل صاحب زور صاحب کے صدر شعبۂ ہونے پر ناخوش تھے اور ہر کس و ناکس سے شکایت کرتے۔یہ باتیں نمک مرچ لگا کر زور صاحب تک پہنچا دی جاتیں اور وہ بھی شکیل صاحب کے خلاف خار کھائے بیٹھے رہتے۔شکیل صاحب کو یہ شکایت تھی کہ زور صاحب نے آ کر ان سے شعبے کی صدارت کا حق چھین لیا ہے۔

خدا کا شکر ہے کہ دونوں حضرات کو میرے لا تعلقانہ رویے اور detachment کی پوری understanding تھی ۔
۔۔۔۔۔۔زور صاحب کی وفات کے بعد شکیل صاحب پھر شعبے کے انچارج ہیڈ ہو گئے ۔لیکن سلیکشن کمیٹی کی میٹنگ میں ان کے بجائے حیدر آباد یونیورسٹی کے ہی شعبہ اردو کے سابق صدر عبدالقادر سروری کو select کیا گیا۔شکیل صاحب نے پھر اپنا احتجاج اور غیر مفاہمانہ رویہ قائم کیا۔ ان کا کہنا تھا کہ انہوں نے ہی شعبہ اردو کو قائم کیا تھا لیکن انٹرویوز میں فیصلہ ان کے خلاف ہو جاتا ہے۔ وہ انٹرویو کمیٹی کی حرف گیری کرنے کے بجائے منتخبہ پروفیسر کو مورد الزام ٹھہراتے تھے اور شعبے میں رسہ کشی، چپقلش اور تناؤ کا ماحول پیدا ہوتا۔ان حالات میں اس سے الگ رہنے کے باوجود میرے لئے ذہنی تناؤ سے بچنا ممکن نہ تھا۔دوسرے رفقا یعنی اسد اللہ کامل، اللہ داد خان اور مسز نذیر بھی مخاصمت کی اس فضا کو پسند نہیں کرتے تھے، تاہم ان کی صدر شعبہ اور شکیل صاحب کے ساتھ اپنی اپنی وابستگیاں جلتے پر تیل کا کام کرتیں، ان ہی دنوں سروری صاحب نے شعبے میں ریسرچ کو متعارف کیا، میں نے ان کے مشورے پر پی۔ایچ۔ڈی میں رجسٹریشن کرائی اور سروری صاحب میرے گائیڈ مقرر ہوئے میں نے حیدر آباد میں بھی ان کی نگرانی میں ریسرچ کرنے کی خواہش کی تھی، انگریزی ادبیات میں ایم۔اے کی وجہ سے میں نے ''اردو نظم اور یورپی اثرات'' کا موضوع چن لیا''۔

(رہگزر در رہگزر، ص،۱۱۶/۱۱۷)

حامدی کاشمیری نے ۱۹۶۶ء میں ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی اور پھر حامدی صاحب ترقی کے منازل طے کرتے ہوئے ریڈر اور پروفیسر کے عہدے پر فائز ہوئے اردو والوں کے لئے خوشی کی بات یہ بھی ہے کہ حامدی صاحب کی علمی اور تنظیمی صلاحیتوں کو دیکھتے

ہوئے انہیں وائس چانسلر جیسے پروقار عہدے پر فائز کیا گیا۔ حامدی کاشمیری نے ''رہگزر در رہگزر'' میں سماجی بدعتوں اور توہم پرستی پر بھی اظہار خیال کیا ہے کہ کس طرح ہمارے یہاں تعلیم یافتہ لوگ بھی توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی کے شکار ہیں۔ ہمارے سماج میں فقیر، درویش اور مجذوب کی شکل میں جو لوگ نظر آتے ہیں ان کے اردگرد مرد عورتیں اور بچے جمع ہو جاتے ہیں اور اپنی حاجتیں بیان کرنے لگتے ہیں۔ اس طرح کی بدعتیں تعلیم سے محرومی کی وجہ سے زیادہ بڑھ جاتے ہیں۔ حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

> ''تعجب تو یہ ہے کہ بہت سے تعلیم یافتہ لوگ بھی اس ذہنی کمزوری کے شکار ہوتے ہیں۔ اور وہ جسمانی تکلیف یا گھریلو اور سماجی پریشانی کو رفع کرنے کے لئے فقیروں اور پیروں کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ ایک بار میڈیا میں خبر آئی کہ ایک پانچ سالہ لڑکی جو باہر سے آئی ہے، لوگوں کو غیب کی باتیں بتا کر حیرت میں ڈال دیتی ہے۔ لوگ کافی تعداد میں اس سے ملنے گئے۔ یہاں تک کہ کئی تعلیم یافتہ لوگ پروفیسر، ڈاکٹر اور بیوروکرٹس اور میڈیا والے اس کے گرد جمع ہو گئے''

(رہگزر در رہگزر۔ص ۷۷)

اس طرح ہم دیکھتے ہیں حامدی کاشمیری نے اپنی سوانح حیات میں سیاسی، سماجی اور معاشری مسائل کو بہت خوبصورتی سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ حامدی صاحب ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔ ان کی شخصیت کے مختلف زاویے ہیں اور ہر زاویہ سے وہ ایک مکمل ادیب نظر آتے ہیں۔ انہوں نے مختلف اصناف پر طبع آزمائی کی۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''وادی کے پھول'' ۱۹۵۷ء میں منظر عام پر آیا اور اس کے بعد کئی افسانوی مجموعے اور ناول منظر عام پر آئے جن میں سراب، برف میں آگ ان کے مشہور افسانوی مجموعے ہیں ساتھ ہی انہوں نے متعدد ناول بھی لکھے ہیں جن میں بہاروں میں شعلے، پگھلتے خواب، اجنبی راستے، بلندیوں کے خواب قابل ذکر ہیں۔ حامدی کاشمیری کے کئی اردو شعری مجموعے لاحرف، شاخ زعفران، عروس تمنا، وادی امکاں، خواب رواں اور یک

شہر گماں بھی شائع ہوئے ہیں۔ان کی تنقیدی کتابیں بھی تقریباً بیس سے زیادہ منظر عام پر آ چکی ہیں جن میں جدید اردو نظم اور یورپی اثرات، غالب کے تخلیقی سرچشمے، کارگہہ شیشہ گری (میر کا مطالعہ)، حرف راز۔اقبال کا مطالعہ، اقبال اور غالب، معاصر تنقید، اکتشافی تنقید کی شعریات اور ریاست جموں وکشمیر میں اردو ادب وغیرہ کو کافی شہرت ومقبولیت حاصل ہوئی۔

مجموعی طور پر ''رہگزر در رہگزر'' میں اہم سیاسی، سماجی اور علمی و تدریسی واقعات کو حامدی صاحب نے حقیقت پسندانہ طریقے سے پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ ۱۹۹۰ء میں جگ موہن کو ریاست کا گورنر بنایا گیا اور اس کے دور میں ریاست جموں وکشمیر کی تباہی ہوئی اس پر بھی بیباکانہ گفتگو کی ہے۔کشمیر یونی ورسٹی کے وائس چانسلر پروفیسر مشیرالحق اور ان کے پی۔اے کو انتہا پسندوں نے اغوا کر کے ہلاک کیا اس کا بھی ذکر اس میں موجود ہے۔حامدی کاشمیری نے مارچ ۲۰۱۳ء تک کے اہم واقعات وحادثات کو ''رہگزر در رہگزر'' میں پیش کیا ہے۔

اتنے شرکائے سفر، دیکھا نہ تھا
رہگزر در رہگزر دیکھا نہ تھا

کسی ادیب اور فنکار کی سوانح حیات کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ اس میں اس عہد کے تمام اہم ادباء اور شعراء کا ذکر بھی تفصیل سے ملتا ہے اور یہ تمام خوبیاں اس سوانح حیات میں موجود ہے۔اس مطالعے کے بعد یہ کہا جا سکتا ہے کہ آزادی کے بعد کی خودنوشتوں میں ''رہگزر در رہگزر'' کو ایک اہم مقام حاصل ہے۔

○○○

اردو ادب میں تانیثیت

ڈاکٹر کوثر رسول

تلخیص: عصرِ حاضر میں تانیثیت اوراس سے وابستہ ابعاد اہم ادبی ڈسکورس کا حصہ بن چکے ہیں، اورآج تانیثیت نئی ادبی وتنقیدی تھیوری کی شکل میں کبھی مارکسی تانیثیت، کبھی انتہا پسند تانیثیت، کبھی نفسیاتی تانیثیت، تو کبھی مابعد جدید تانیثیت میں نیو مارکیسیت اور ایکو تانیثیت کی صورت میں ادبی، لسانی اور ثقافتی تاریخ کو مرتب کرنے میں پیش پیش ہے۔

کلیدی الفاظ: تانیثیت، مارکسیت، مرد اساس، تشخص، معاشرتی نظام، بغاوت، ردِ تشکیل، نفسیاتی مسائل

آج تانیثیت کی اصطلاح ہمارے اردو شعروادب کیلئے بھی کوئی نیا یا اجنبی رجحان نہیں رہا ہے اور نہ شجرِ ممنوعہ جس کے قریب جانا گویا پدری سماجی نظام سے بغاوت تصور کیا جائے۔ البتہ اتنا ضرور ہے کہ ہمارے ہاں ابھی بھی تانیثیت سے وابستہ تصورات جن میں نسائیت، نسائی حسیت یا نسائی اظہار سے متعلق تمام ڈسکورس میں معنی ومفہوم کے اعتبار سے کچھ ایسی یکسانیت پائی جاتی ہے، جو بسا اوقات مخمصے کی ایک الجھا دینے والی کیفیت کو جنم دیتی ہے۔ جہاں مصنف یا قاری بھی عجیب تذبذب کا شکار رہتا ہے۔

تانیثیت اور نسائیت دو الگ اصطلاحات ہیں۔ نسائیت رجحان سے زیادہ ایک جبلت ہے جو کسی بھی عورت کے ہاں پیدائش کے وقت سے ہی موجود رہتی ہے جبکہ تانیثیت ایک ایسا فکری رجحان ہے جس کا شعور عورت کے اندر وقت کے سرد وگرم واقعات سے نبرد

آزمائی کے بعد ہی پیدا ہوتا ہے۔اس اعتبار سے یہ ایک اکتسابی چیز ہے۔دراصل بات اتنی سی ہے کہ خواتین کی فکر اور ان کے شعور سے متعلق مباحث کسی اور دنیا کی باتیں لگتی ہیں۔ عورت مفکر، فلسفی اور دانشور بھی ہو جائے اور علم و ادب کے اجارہ داروں سے کہے کہ آپ نے جو فکر پیش کی ہے یا ہماری تحریر سے جو معنی اخذ کئے ہیں وہ تو سرے سے اس میں موجود ہی نہیں۔اگر چہ ایسا کہنا ادب اور فلسفے میں کوئی نئی بات نہیں ہے، مگر اس کا حق صرف مرد مصنف کو حاصل ہے۔حقیقت یہ ہے کہ اردو شعر و ادب اور تنقید پر صرف مردوں کا غلبہ رہا ہے اور عورت ہر جگہ غائب ہے اور اگر کہیں ہے بھی تو مرد کے نقطۂ نظر سے ایک خاموش بت کی صورت میں موجود ہے۔جیسا کہ German Gayer نے اپنی کتاب The Female Eunuch, 1970 میں کہا تھا......

"صنفی افتراق جو مرد اور عورت کے درمیان ہے اس کو بدلا نہیں جاسکتا، البتہ معاشرے کے پروردہ تصورات کو بدلنے کی ضرورت ہے۔"[1]

معاشرے کے انہیں تصورات کو بدلنے اور تشخص کی تلاش سے نمٹنے کیلئے یہ ضروری ہو جاتا تھا کہ عورت ان تمام اداروں جہاں ابھی تک مردوں کا لوہا مانا جاتا تھا اور سرگرمیوں میں حصہ لینا شروع کرے، اور اس طرح عورت کی شخصیت بہ حیثیت عورت دنیا کے سامنے پیش کرنے کی سعی کرے۔چنانچہ پس ساختیات کے تحت خواتین نے بالکل ایسا ہی کیا۔اس اعتبار سے پس ساختیات جس کو Study of Absence بھی کہا جاتا ہے کا تانیثیت کے ساتھ ایک قریبی تعلق بن جاتا ہے۔پس ساختیاتی فکر و فلسفہ نے حاشئے پر چلی گئی چیزوں کو مرکزیت دے کر ان کو اپنا آپ منوانے کا موقعہ فراہم کیا۔اس فکری نظام نے تانیثی تحریک کیلئے سمت کا تعین بھی کیا اور اس کو تقویت بھی دی۔

تانیثیت کی تحریک نہ صرف خواتین کی جنسی و حیاتیاتی محکومیت کے خلاف احتجاج کا نام ہے بلکہ یہ سماجی اور قانون ساز حلقوں سے مرد کے مساوی حقوق کی دعویدار بھی ہے اور سب سے زیادہ یہ اس تذکیری تصور کی نفی کرتی ہے جس کی رو سے عورت ناقص العقل بھی

ہے اور مجبور و محض بھی۔ تانیثیت کی تحریک کے اولین نقوش میری وول سٹون کرافٹ کی کتاب A Vindication of the Rights of Women میں ملتے ہیں۔ جس میں انہوں نے مرد اساس معاشرتی نظام کی تنقید کے ساتھ ساتھ خواتین کی اہمیت کو بھی جتایا تھا۔ اسی طرح جان اسٹوارٹ کی مل نے On the Subjugation of Women لکھ کر لوگوں کی توجہ سماج کی اس نابرابری اور غیر معتدل روّیے کی طرف مبذول کرانی چاہی۔ مگر جس کتاب نے پورے عالم کے مرد اساس ادبی وسیاسی حلقوں میں تہلکہ مچادیا وہ فرانس کی ایک اہم نظریہ ساز خاتون Simon de Beavuiour کی کتاب Le Bouxine Sexe, 1949 ہے، جس کا ترجمہ بعد میں انگریزی میں 1974 میں The Second Sex کے نام سے کیا گیا۔ سیمون نے نہ صرف تانیثی رجحان کو بڑھاوا دیا بلکہ یہ دعویٰ بھی کیا کہ:

''عورت کی آزادی درحقیقت مرد کی آزادی ہے''۔[۲]

دوسری طرف امریکہ کی Betty Freudian کی کتاب 1963 میں "The Feminine Mystique" سامنے آئی جس کو آزادیٔ نسواں کی تحریک Women's Liberation Movement کے نئے دور کا نیا منشور کہا جاتا ہے۔ اس ضمن میں امریکہ کی Dorothy Par کی "Modern Women: The Last Sex"، فرائیڈن کی "Beyond Gender"، Kate Millet کی "Sexual Politics"، جرمن گیئر Gayer کی "The Female Eunuch, 1974" اور "Sex and Destiny" اور اِن میں سب سے اہم Virginia Woolf کی "A Room of One's Own, 1928" ہے۔ ورجینیا وولف کی کتاب سیمون اور فرائیڈن سے بھی پہلے کی کتاب ہے۔ جس کا آغاز ہی انہوں نے اپنے مشہور مضمون اور لیکچر Women & Fiction سے کیا تھا۔ سیاسی محاذ سے قطعی نظر میں اپنی گفتگو کا موضوع شعر و ادب میں خواتین کی آمد اور تانیثی رجحان کی ترویج پر مختص کرتی ہوں۔ یعنی میرا موضوع ''اردو ادب میں تانیثیت'' ہے۔ اگر چہ یہ موضوع بہت وسیع ہے اور گلوبل ہونے کے ناطے اس کے حیط

حوالہ میں بہت سارے سماجی، سیاسی افکار وشعبہ جات آتے ہیں، تاہم میں فقط تین جہات کو اپنی بحث کا موضوع بنانا چاہوں گی۔ اوّل فکشن، دوم شاعری اور تیسری جہت تنقید ہے۔ جب ہم عالمی ادبیات پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں فکشن کے حوالے سے تین قسم کا ادب ملتا ہے۔ اول وہ ادب جو خواتین پر تخلیق کیا گیا مگر خالق مرد تھا، دوم وہ ادب جس کو خلق کرنے والی اگرچہ خواتین ہی تھیں مگران پر مردوں کی سوچ اور عورت سے متعلق ان کے تصورات غالب تھے، اور تیسرا وہ ادب جو خواتین نے اپنے نسائی شعور کے ساتھ تانیثیت کی حمایت میں تخلیق کیا ہے۔

تانیثیت کی تحریک کے آغاز میں انگریزی کی سنجیدہ کتب کے ساتھ ساتھ جس صنف کو زیادہ دخل رہا ہے وہ فکشن کی اہم صنف ناول ہے۔ جیسا کہ Neil Armstrong نے کہا تھا:

> ''ناول نہ صرف خواتین کے تہذیبی اقتدار کا ذریعہ ہے درحقیقت ناول کا ظہور خواتین کے اختیار کا ایک حصہ اور وسیلہ بنا''۔[۳]

انگریزی ناول کے ذریعہ خواتین نے سماج میں اپنی حیثیت میں بدلاؤ کی جدوجہد کا آغاز انتہائی سبک انداز میں کیا۔ اس ضمن میں آسٹن، برونٹی ہمشیرگان، گیسکل اور ورجینیا وولف کے نام اہم ہیں۔ اسی طرح اردو میں ناول کا آغاز بھی عورتوں کی تعلیم اور ان کے اخلاقی تربیت کی غرض سے ڈپٹی نذیر احمد کے ہاتھوں ''مراۃ العروس 1869'' سے ہوا ہے۔ ان کے بعد خواتین باقاعدہ طور پر اس طرف متوجہ ہوئیں۔ اردو کی پہلی خاتون ناول نگار رشیدۃ النساء 'اصلاح النساء، 1888ء لے کر جب سامنے آئیں تو انہوں نے اس بات کا اعتراف کیا کہ:

> ''خدا نذیر صاحب کو عافیت میں بڑا انعام دے۔ جہاں تک وہ جانتے تھے لکھا اور اب جو ہم جانتی ہیں لکھیں گی''۔[۴]

انہوں نے ایک طرف جہاں نذیر احمد کے اقدام کو سراہا دوسری طرف اشارتاً یہ بھی کہنا چاہا کہ خواتین گھر اور گھریلو زندگی سے متعلق واقعات کو زیادہ مؤثر انداز میں پیش

کر سکتی ہیں۔ جیسا کہ ورجینیا وولف نے بھی کہا تھا کہ خواتین کا مشاہدہ زیادہ وسیع ہوتا ہے بلکہ انہوں نے یہاں تک کہا تھا کہ خواتین کی تربیت ہی فکشن نگار کی حیثیت سے ہوتی ہے۔ ایک طرف اردو ناول میں انگریزی کے Samuel Richards اور Charles Dickens کی طرح ہادی رسوا اور راشد الخیری فکشن کی پہلی قسم کو خلق کرتے ہوئے خواتین کی حمایت میں ناول لکھ رہے تھے تو دوسری طرف فکشن کی تیسری قسم بھی اپنا آپ منوانے کی تگ و دو میں مصروف تھی۔ ان میں عصمت چغتائی، خدیجہ مستور، قرۃ العین حیدر پیش پیش تھیں۔ افسانوی ادب میں اگرچہ مردوں میں پریم چند نے ''بڑے گھر کی بیٹی'' راجندر سنگھ بیدی نے ''لاجونتی''، ''اپنے دکھ مجھے دیدو'' کی صورت میں عورتوں کے کرداروں اور انکی نفسیات کو اپنے افسانوں میں جگہ دی مگر پریم چند اپنے افسانے (بڑے گھر کی بیٹی) میں شروع سے آخر تک ایک ہی گردان کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ بڑے گھر کی بیٹی کے یہ سنسکار ہونے چاہیے۔ اس افسانے کی مرکزی کردار اپنے دیور کی بدتمیزیوں کو صبر و تحمل سے برداشت بھی کرتی ہے اور گھر کو ٹوٹنے سے بھی بچاتی ہے، مگر ایک عورت ہونے کے ناطے اپنی عزت نفس کو بچا نہیں پاتی لیکن اس کے باوجود سنسکاری ہے اور پریم چند فخر سے کہتے ہیں کہ ''بڑے گھر کی بیٹی ایسی ہی ہوتی ہے''۔ گویا کہ سنسکار صرف عورت کیلئے ضروری ہے۔

البتہ راجندر سنگھ بیدی اس بات سے واقف ہیں کہ عورت کی نفسیات مرد سے مختلف ہے، اس لئے وہ جب لاجونتی میں ایک defamiliar جملہ لکھتے ہیں ''لاجونتی ایسی عورت تھی جو گاجر پر لڑ پڑتی تھی اور مولی سے مان جاتی تھی'' تو بے ساختہ انکے تجزیے پر ستائشی کیفیت دل میں پیدا ہوتی ہے۔ اتنا ہی نہیں وہ اس افسانے کے توسط یہ بھی باور کراتے ہیں کہ 'عورت' دیوی کے بجائے محض عورت ہی رہنا چاہتی ہے اور وہ مرد کے ساتھ اپنے فطری ازدواجی رشتے میں خوش ہے۔ مگر ''اپنے دکھ مجھے دیدو'' کی اندو جس کی تمام قربانیاں اس کے شوہر کے سامنے ہیچ ہیں۔ جب راجندر سنگھ بیدی اندو سے مصالحت کروا کر اسکی ایک آخری قربانی یعنی عزتِ نفس کو بھی بھینٹ چڑھواتے ہیں تو قاری کو اس بات پر یقین کرنا ہی پڑتا ہے کہ مرد چاہ کر بھی عورت کی نفسیات اور احساسات کی ہو بہو عکاسی نہیں کر سکتا۔ جولیا

کرسٹیوا نے کہا تھا کہ ''ہم پر آج تک بہت کچھ لکھا گیا ہے مگر ہمارے لئے کبھی کسی نے کچھ نہیں لکھا''۔

چنانچہ یہ کام منٹو نے کر دکھایا۔ منٹو نے کہا تھا۔

''تم لوگ عورت عورت کہتے ہو، عورت ہے کہاں؟''

سچ مانئے تو عورت صرف منٹو کے ہاں ہی موجود ہے اپنے ہر روپ میں۔ منٹو کے افسانوں کی عورت مرد تصور کے برخلاف معمولی شکل وصورت، بے ڈول جسم، بدبودار ملگجے لباس میں اپنی جسمانی و روحانی احتیاج کی تسکین کیلئے سرگردان عمل ہے۔ اس کو libidal خواہشات کے ساتھ ساتھ عزت نفس اور ego کے تحفظ کا بھی خیال ہے۔ یہ سوگندھی کی صورت میں اپنی ہتک کو id میں ہیجانی کیفیت میں تبدیل کر کے پدری سماج کے خلاف شدید ردِعمل کا اظہار کرتی ہے اور ایک خارش زدہ کتے کو گلے لگا کر mysoginy میں پناہ لیتی ہے۔ مگر منٹو کے بعد پھر کسی مرد ادیب نے عورت کو اپنے فکشن میں اس طرح رواں دواں نہیں دکھایا۔ یہی وجہ ہے کہ یہ کام خواتین نے خود انجام دیا، جن میں پہلا نام ڈاکٹر رشید جہاں کا آتا ہے۔ انہوں نے اپنی ہم صنف خواتین کی روایتی image جو مرد اساس تصور سے متشکل تھی اس کی ردِتشکیل کر کے عورت کے وجود کو اثبات بخشنے کی پہلی کوشش کی اور ساتھ ہی افسانوی ادب میں ecriture feminine عورتوں کے گھریلو بول چال کے بھرپور تخلیقی اظہار کی گنجائش پیدا کی۔ اس ایک چراغ سے بعد میں کئی اور چراغوں کو روشنی ملی جن میں سرفہرست نام عصمت چغتائی کا آتا ہے۔ عصمت چغتائی زندگی بھر اس کوشش میں مصروف رہیں کہ ہندوستانی سماج میں عورت کے منصب کو اونچا کیا جائے۔ عورت کی زندگی کے ہر پہلو کو انہوں نے جو اپنی ابتدائی زندگی میں دیکھے تھے، ان کا تاثر ان کے ذہن پر مدتوں قائم رہا۔ اور اس شدید قسم کے تاثر جو حقیقتاً انتہا پسند radical تانیثی روّیے کے طور پر سامنے آتا ہے، نے ان سے کئی خوبصورت افسانوں جن میں "گیندا"، "چوتھی کا جوڑا"، "ننھی کی نانی"، "لحاف"، "بہو بیٹیاں" کی تخلیق کروائی۔ اگرچہ یہ افسانے متنازعہ فیہ رہے اور ان کو کافی تنقید کا سامنا رہا مگر انہوں نے نہ خود ہمت ہاری اور نہ اپنی تبلیغ

ہی چھوڑی۔ وہ دیگر خواتین کی ڈھارس یوں بندھاتی رہیں:

''لکھئے...... ضرور لکھئے...... جو کچھ آپ دیکھتے ہیں، سنتے ہیں، سوچتے ہیں، وہ ضرور لکھئے۔ نہ زبان کی غلطیوں سے ڈریئے نہ اس بات سے کہ کوئی آپ کو ادیب نہیں مانتا''۔5

ان کے بعد قرۃ العین حیدر، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، جیلانی بانو، بانو قدسیہ، واجدہ تبسم وغیرہ اپنے افسانوی ادب میں خواتین کی سماجی زندگی میں پدرانہ نظام کے طفیل جبر و استحصال کی متعدد کہانیاں بنتیں رہیں۔ اسی طرح خطۂ جموں و کشمیر سے تعلق رکھنے والے فکشن نگار کیوں کر اس دوڑ میں شامل نہ رہتے۔ شروع کے افسانہ و ناول نگاروں سے قطعۂ نظر 1980 کے بعد آنے والے فکشن نگاروں جن میں مرد اور خواتین دونوں شامل تھے نے اس طرف توجہ کی جن میں حامدی کاشمیری، شفق سوپوری، دیپک کنول اور دیپک بدکی، وحشی سعید اور 2000ء کے بعد خواتین میں نکہت نذر ترنم ریاض، نیلوفر نازنحوی، رافعیہ ولی وغیرہ ایسی خواتین (گو کہ فہرست نامکمل ہے) ہیں جو کسی نہ کسی انداز میں تانیثیت سے متعلق مسائل کی نمائندگی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لے رہی ہیں۔

جہاں تک اردو شاعری کا تعلق ہے تو انگریزی ادب کی طرح خواتین اس طرف ذرا بعد میں آئیں ہیں، وجہ...... شاعری کی زبان قدرے تذکیری ہوتی ہے، عروض سے واقفیت ناگزیر ہے اور سب سے اہم یہ ادب کا ایسا شعبہ ہے جس پر مردوں کی اجارہ داری مستقل و مسلسل رہی ہے۔ اگر چہ انگریزی کی طرح یہاں بھی اکا دکا خواتین ملتی ہیں مگر اول تو ان کے لہجے تذکیری ہی رہے۔ دوم شروع میں انہوں نے خود کو اس میدان میں misfit ہی پایا کیونکہ یہاں نہ کوئی ڈپٹی نذیر احمد تھا نہ علامہ راشد الخیری، نہ کوئی بیدی تھا اور نہ ہی منٹو جو ان کی نفسیاتی الجھنوں اور روحانی درد و کرب کو صفحۂ قرطاس پر اتارتے۔ رہی سہی کسر ''ریختی'' نے پوری کی تھی جو ان کی image پہلے سے ہی مسخ کر دی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کی اولین شاعرات جیسے سعادت بانو کچلو، زاہدہ خاتون شیروانیہ، خدیجہ بیگم، منجھو بیگم، رابعہ پنہاں، مسز ڈی برکت رائے نے شروع میں حب الوطنی کے موضوعات پر شاعری کی اور

روایتی موضوعات پر اگر کچھ کہا بھی تو بھی اپنے لہجوں کو قصداً تذکیری ہی رکھا۔مگر 1960 کے بعد ہندوپاک میں ایسی شاعرات سامنے آئیں جنھوں نے اپنی نسائی حسیت کا بھرپور اظہار کیا۔ان میں ادا جعفری، فہمیدہ ریاض، سارہ شگفتہ، پروین شاکر، ساجدہ زیدی، زاہدہ زیدہ وغیرہ پیش پیش رہیں۔انہوں نے anxiety of influence کے سہارے کے بغیر ہی مردوں کے طے شدہ معیارات سے انحراف کر کے اپنے impulses کو اہمیت دے کر ان کے اظہار کو ایک نئی قوت وتوانائی کے ساتھ ممکن بنایا۔ یہ خود کو دریافت کرنے لگیں، ایسے میں ان کے لہجوں میں شکایت بھی در آئی مگر یہ شکایت نرم گرم دونوں روّیے رکھتی تھی۔جیسا کہ پروین شاکر اپنی ایک غزل میں کہتی ہیں۔

ردا کے ساتھ لٹیرے کو زادِ راہ بھی دیا
تیری فراخ دلی میرے دیر ایسی تھی
بس اک نگاہ مجھے دیکھتا چلا جاتا
اس آدمی کی محبت فقیر ایسی تھی

اسی طرح سارہ شگفتہ اپنی ایک نظم ''اینٹی کلاک وائز'' میں مرد کی عورت کے تین عصبیت ومنافرت کو ان الفاظ میں بیان کرتی ہیں۔

میرے ہونٹ تمہاری مجازیت کے گن گا گا کر
تھک بھی جائیں
تب بھی تمہیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا کہ
میں بول تو نہیں سکتی
لیکن چل تو سکتی ہوں
میرے پاؤں میں زوجیت اور شرم وحیا کی بیڑیاں ڈال کر
مجھے مفلوج کر کے بھی
تمہیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا
کہ میں چل تو نہیں سکتی
مگر سوچ تو سکتی ہوں

آزادرہنے، زندہ رہنے اور میرے سوچنے کا خوف
تمہیں کن کن بلاؤں میں گرفتار کرے گا!

ان سے بھی زیادہ جارحیت کشور ناہید کے ہاں ملتی ہے جس میں طنزیہ چبھن بھی شامل ہے ۔

گھاس تو مجھ جیسی ہے
گھاس بھی مجھ جیسی ہے
پاؤں تلے بچھ کر ہی زندگی کی مراد پاتی ہے
مگر یہ بھیگ کر کس بات کی گواہ بنتی ہے
شرمساری کی آنچ کی
کہ جذبے کی حدت کی
گھاس بھی مجھ جیسی ہے
ذرا سر اٹھانے کے قابل ہو
تو کاٹنے والی مشین
اسے مخمل کرتی رہتی ہے
عورت کو بھی ہموار کرنے کے لئے
تم کیسے کیسے جتن کرتے ہو
نہ زمیں کی نمو کی خواہش مرتی ہے
نہ عورت کی
میری مانو تو وہی پگڈنڈی بنانے کا خیال درست تھا
جو حوصلوں کی شکستوں کی آنچ نہ سہ سکیں
وہ پیوندِ زمیں ہو کر
یوں ہی زور آوروں کے لئے راستہ بناتے ہیں
مگر وہ پرکار ہیں
گھاس نہیں

گھاس تو مجھ جیسی ہے!

موجودہ منظر نامے میں تانیثیت کے حوالے سے شائستہ حبیب، تنویر انجم، شاہدہ حسن، سمینہ راجا، یاسمین حمید، منصورہ احمد، عارفہ شہزاد، نصرت مہدی اور ہمارے جموں وکشمیر سے سیدہ نسرین نقاش، رخسانہ جبین، شفیقہ پروین، نکہت نذر، شبنم عشائی، ترنم ریاض، ربینہ میر، شبینہ آرا، مصروفہ قادر، پروین راجہ (فہرست نامکمل ہے) اس دوڑ میں شامل ہیں۔ان سبھی کے یہاں تانیثیت سے متعلق کئی موضوعات جس میں نسائی حسیت اور عورت کو درپیش سماجی ونفسیاتی مسائل سبھی کچھ موجود ہے۔خوش آئند بات یہ ہے کہ ان سبھی نے اپنی ایک الگ انفرادیت قائم کی ہے کوئی غزل کی صنف میں مشاق ہیں تو کوئی نظم کی لڑیوں میں اپنے نغمے پرونے میں مصروف ہیں تو کوئی نثری نظموں میں ملائم ولطیف احساسات کو سلیقہ مندی سے اس طرح پیش کرتی ہیں کہ اس عمومیت پر بھی ادبیت غالب آ جاتی ہے۔رخسانہ جبین صاحبہ کی غزل سے دو اشعار۔

حق جیسا ہو اسے جتانے والے تم
فرض کوئی ہو اسے نبھانے والے تم
میری انا کو انا نہ کہنے والے تم
آئینہ یہ تمہیں دکھانے والی میں

نسرین نقاش کے یہاں ہلکی جارحیت بھی ملتی ہے۔

صلیب

کاٹ دو ہاتھ، سر قلم کر دو، میرے چہرے سے نوچ لو آنکھیں
کھینچ دو کھینچ سکے جو میری زبان، میری سانسوں میں ڈال دو زنجیر
ہاں مگر!
اس سے قبل میں تم سے
صرف اتنا سوال پوچھوں گی
اپنے احساس کی صلیب سے تم
کیا فراموش کر سکو گے مجھے؟

شبنم عشائی کے ہاں جارحیت یانسیت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

محبت کا آخری لقمہ، اسی دستر خوان پہ لیا تھا ہم نے
جو تمہارے انتظار میں
بچھا ہوا ہے اب بھی......
ان کے فرش پہ، محبت کا دل ٹوٹ کے گر پڑا
قاب نوحے سے بھر گئی، روٹھ کر جانے والے، دستر خواں کو رونق
بخشنے سے......تم رہ گئے
اور میں......محبت کرنے سے!

غرض ان کی شاعری پڑھ کر یوں لگتا ہے کہ وہ نئے زمانے کی عورت کو سامنے لا رہی ہیں۔ وہ عورت کو ایک انسان، معاشرے کا باخبر فرد جانتے ہوئے اس کے تشخص اور اس کی نفسی انفرادیت پر ایمان رکھتی ہیں۔ اسے زندگی کے دھارے میں شامل دیکھتی ہیں۔ اگر چہ سبھی کے یہاں تانیثیت کی تفہیم ورویے میں فرق یا اختلاف پایا جاتا ہے مگر اس اختلاف کو بقول Specks کے delicate divergency کا نام دیا جاسکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ لمحۂ موجود تک آتے آتے عورت نے اپنے تمام تجربات، اپنے مسائل، اپنی روحانی تنہائیوں اور جذبات کی شکست وریخت سے متعلق سارے پیچ بول دیئے ہیں اور شعر و ادب میں پوری ہمت وحوصلہ کے ساتھ ساتھ تخلیقی قرینے سے بیان کرنے کی ایک تاریخ بھی مرتب کر لی ہے۔

جہاں تک تنقید کا تعلق ہے تو تانیثیت کے رجحان نے شعر وادب کی تخلیق کے بعد یہ ضرورت محسوس کی کہ اس ادب کو پرکھنے اور اس کی تفہیم کے بھی الگ پیمانے اور دائرے کار ہونے چاہیے۔ اس طرح ساٹھ کی دہائی میں امریکہ کی ایک اہم ادیبہ اور تانیثیت کی فکر کی حامی خاتون Elaine Showalter نے Gynocriticism کی اصطلاح متعارف کرائی یعنی تنقید کا ایسا شعبہ جہاں خواتین کے لکھے ہوئے شعر وادب کو پرکھنے اور اس پر فیصلہ صادر کرنے والی ناقدہ یعنی عورت ناقد ہی ہو۔ تانیثی تنقید نے خواتین کے ادب کی تفہیم کے ساتھ ساتھ ان تمام مطالبات کو بھی رد کیا جن کی بنیاد ادب میں متعصّبانہ جنسی

تخصیص کے معروضے پر قائم ہے۔ تانیثی تنقید کے حدود اور طریق کار parameters کو درج ذیل نکات کی روشنی میں دیکھا جاسکتا ہے۔

۱/ عورت ایک تخلیق کار بھی ہے اور قاری و نقاد بھی۔ اس اعتبار سے اس کی شخصیت اس کے معاصر مرد تخلیق کار اور نقاد سے یقیناً مختلف ہو سکتی ہے۔

۲/ ایک تخلیق کار کی حیثیت سے کیا وہ مروجہ ادبی روایتوں کی اسیر رہی ہے یا وہ ان سے انحراف کرتی ہے۔ ایک نقاد کی حیثیت سے بھی وہ کس حد تک روایت سے الگ یا اس سے منسلک ہے۔

۳/ ایک مرد تخلیق کار نے عورت کو کس طرح پیش کیا ہے۔ کیا اس نے عورت کو مرد کے روایتی زاویہ نگاہ سے پیش کیا ہے یا پھر اس میں کسی طرح کی تبدیلی کو قبول کیا ہے، یا پھر عورت کے تئیں ہمدردی ظاہر کرنے کی غرض سے پدری نقطۂ نگاہ کو پیش کیا ہے۔

۴/ مرد قاری کے تعصّبات اور عورت قاری کے تعصّبات کیا ہیں؟ تانیثی تنقید یا تھیوری خصوصی طور پر اس ادبی کاوش یا تخلیق کے بین المتون میں چھپے اس discourse کو سامنے لاتی ہے جو ایک طبقہ کی نفسیاتی کجیوں اور conflicts کا اثبات کرتے ہوئے انہیں منظر عام پر لا کر ایک نئے discourse کی دعوت دیتی ہے۔

درحقیقت تانیثی تنقید New Freudian اور پس ساختیات کے نظریات کی مزید توسیع کا نام بھی ہے۔ پس ساختیات نے ساختیات پر سوالیہ نشان لگاتے ہوئے صدیوں سے حاشئے پر چلی گئی چیزوں کو اہمیت دی۔ اسی طرح فرائیڈ نے جہاں تحلیلِ نفسی کے نظریے کو بنیاد بنا کر صرف مرد کے لاشعور میں اسکی ''انا'' اور اس کی جنسی سرگرمیوں کو اہمیت دی تھی وہیں نئی فرائیڈین تعویل نے عورت کے لاشعور کو بھی اہمیت دی۔ جس کی اہم مثال ایلین شووالٹر کی "A Literature of Their Own" ہے، جس میں انہوں نے انگریزی کی ادیباؤں کی تحریروں کا جائزہ psychoanalytic بنیادوں پر abnormal psychology کے تحت کرنے کی کوشش کی تھی۔ تانیثی تنقید ایسی تھیوری ہے جو خواتین کے داخلی و باطنی (لاشعور سے متعلق جذبات وخیالات، یا ہیجانات) جو کہ پدرانہ سماج کی

دین ہے کی ترجمانی کا م کرتی ہے۔ یہ اس self discourse کا نام ہے جس کو پڑھنے، سمجھنے یا پرکھنے کے پیمانے مرد ناقدین سے بالکل مختلف ومتضاد ہیں۔

تانیثی تنقید میں Ecriture Feminine ایک واضح تصور کی طرح شامل ہے۔ جس کو متعارف کرانے والی فرانسیسی مفکر ہیلن کیکزوس تھیں۔ جن کا کہنا ہے کہ عورتوں کا ادب اپنے نظامِ الفاظ، زبان، لہجے، جذبات واحساسات کے اعتبار سے مردوں کی زبان سے مختلف ومتضاد نشانات کا حامل ہوتا ہے۔ ان کا دعویٰ ہے کہ ماسوائے چند جگہوں کے خواتین کی کوئی ایسی تخلیق نہیں ہے جہاں وہ تانیثی نقوش نہ چھوڑے۔ Ecriture Feminine خواتین کی تخلیقات کی اہمیت کو استوار کرنے کی کوشش کرتی ہے اور تانیثی تنقید کے اصول وضوابط کو بھی واضح کرتی ہے۔ gynocriticism میں آج خواتین کے ادب کو چار طریقوں سے زیر مطالعہ لایا جاتا ہے۔ حیاتیاتی biological، لسانیاتی linguistical، تحلیل نفسی psychoanalytical اور تہذیبی بنیادوں cultural perspective سے پرکھنے کی کوشش۔

اردو میں اگرچہ تانیثی تنقید نے بس دو دہائیوں سے ہی پاؤں پاؤں چلنا شروع کیا ہے۔ اگرچہ ممتاز شیریں اپنے زمانے کی منجی ہوئی ناقدہ ہیں مگر ان کے ہاں کی تنقید مروجہ معیار پر ہی مبنی ہے۔ البتہ انہوں نے اپنی تنقیدی کتاب ''معیار میں جہاں مضمون'' منٹو نوری نہ ناری لکھا ہے، وہاں تانیثی تنقید کے نقوش ملتے ہیں جہاں وہ ترکیب گناہ میں ''عورت'' کا نام لیتے ہیں وہاں ممتاز شیریں نے ملائم انداز میں منٹو کے ہی نسائی کرداروں سے عورت کو اس الزام سے بری کیا ہے۔ اسی طرح سیدہ جعفر اپنی کتاب ''تنقید اور انداز نظر'' میں قرۃ العین حیدر کا ''جہان تخلیق'' کے عنوان سے جب بات کرتی ہیں تو تانیثی تنقید اور نسائی حسیت پر دو پیراگراف ضرور تحریر کرتی ہیں۔ یہی حال ساجدہ زیدہ اور زاہدہ زیدی کا بھی ہے، جنہوں نے ورجینیا وولف کے بقول شعوری طور پر خود کو نسائی لب ولہجہ یا طرزِ ادا سے روکا ہے کہ کہیں ان کی تنقیدوں کو بھی مغرب کی طرح قابل لا اعتنا نہ سمجھا جائے۔ تاہم جیسا کہ میں نے عرض کیا تھا کہ پچھلے دس بیس برسوں سے کئی خواتین ناقدائیں سامنے آئی ہیں جو بلا خوف وڈر کے خواتین کی نگارشات پر قلم چلا رہی ہیں، ان میں شہناز نبی...... ''تانیثی

تنقید''، ترنم ریاض ''اردو کی خواتین افسانہ نگار''، جموں و کشمیر سے ڈاکٹر نصرت آرا چودھری، زنفر کھوکر، پروفیسر شفیقہ پروین صاحبہ، ڈاکٹر نکہت نذر، ڈاکٹر نصرت جبین صاحبہ وغیرہ بھی ہیں جو نہ صرف خواتین قلم کاروں بلکہ مرد اشخاص (شعراء و ادبا) کی نگارشات کی تفہیم و تجزیہ اور تنقید میں پیش پیش ہیں۔ اور ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بقول قرۃ العین حیدر...... ''تنقید اب مردوں کی مافیہا نہ رہی''۔

❍❍❍

حواشی

۱: Feminist Critique of Language by Deborah Cameron

۲: The Second Sex 1974, Simon de Beavuiour

۳: Feminist Critique of Language by Deborah Cameron

۴: بحوالہ: دیباچہ...... ''اصلاح النساء'' از رشدۃ النساء۔

۵: بحوالہ رسالہ: ''شمع''، انٹرویو: عصمت چغتائی سے ایک ملاقات۔

❑❑❑

جنگ نامہ حضرت علیؑ یعنی قصہ مقاتلِ قندوری و جنگِ بیرالالم کا تحقیقی وتنقیدی جائزہ

ڈاکٹر مشتاق حیدر

تلخیص: عالمی ادب میں رزمیہ کو ایک اہم مقام حاصل ہے۔شاہنامہ جیسے رزمیہ کسی قوم کی اجتماعی سوچ ، ملک و مذہب اور اپنے عقائد وروایات سے وابستگی کے مظہر ہوتے ہیں۔اردو میں بہت کم رزمیے لکھے گئے ہیں۔البتہ دیگر اصناف خصوصاً مرثیوں میں رزمیہ عناصر واضح دیکھے جا سکتے ہیں۔ ہمارے بیشتر محققین و ناقدین نے اردو رزمیہ کی مثالیں مرثیوں سے ہی دی ہیں۔اس مضمون میں صاحب مضمون نے ایک گم گشتہ جنگ نامے سے قارئین کو روبرو کرایا ہے ،جس کی نقل انہوں نے ٹوکیو یونیورسٹی آف فارن اسٹڈیز سے حاصل کی ہے۔ یہ جنگ نامہ کسی اور صنف سے منتخب کیا گیا اقتباس نہیں بلکہ ایک مکمل جنگ نامہ ہے۔اس مضمون میں مذکورہ جنگ نامے میں موجود قصے سے باخبر کرانے کے ساتھ ساتھ ،شعری محاسن کی بھی نشاندہی کی گئی ہے۔ یہ مضمون جنگ ناموں کے ضمن میں آئیندہ تحقیق کے لیے راہیں بھی ہموار کرتا نظر آرہا ہے۔

کلیدی الفاظ : جنگ نامہ،قصہ مقاتل قندوری، جنگ بیرالالم

انسانی زندگی صلح و جنگ سے ہی تعبیر ہے۔تخلیقِ آدم ہوئی تو ابلیس نے جنگ کا بگل بجایا۔ پروردگارِ عالم نے انسان کی جبلت میں خیر وشر ہر دوطرح کی قوتوں کو مجتمع کیا ہے۔ یہ جبلی متضاد قوتیں ہمہ وقت انسان کے اندرون میں بھی ایک رزم گاہ سجائے رکھتی ہیں۔ جب

خیر شر پر غالب آتا ہے تو نہ صرف اندرون ہی میں بلکہ انسان کے آس پاس بھی مسرت و اطمینان کے پھول کھلتے نظر آتے ہیں اور جب شر خیر کو دبانے میں کامیاب ہوتا ہے تو انسان کا اندرون اور بیرون جہنم زار بن جاتے ہیں۔

یعنی انسان پر شر غالب آئے تو وہ اسفل السافلین کے انجام تک پہنچتا ہے اور اگر اس میں ارادۂ خیر کی قوتیں فائق و برتر اور غالب آجائیں تو انسان، انسانِ مرتضیٰ بن جاتا ہے اور لقد خلقنا الانسان فی احسن التقویم اور ولقد کرمنا بنی آدم کا مستحق اور مصداق ٹھہرتا ہے اور افضلیت کا تاج اس کے سر پر سجتا ہے۔

ادب چونکہ انسان کی داخلی اور خارجی زندگی کا آئینہ ہوتا ہے اس لیے ہر صنفِ ادب میں ظاہری و باطنی سطح پر ایک صلح و جنگ کی داستان کا بیان نظر آتا ہے۔

غزل جیسی لطیف صنفِ سخن کے یہ شعر میرے دعوے پر دال نظر آتے ہیں:۔

باغباں نے آگ دی جب آشیانے کو مرے   جن پہ تکیہ تھا وہی پتے ہوا دینے لگے

(ثاقب لکھنوی)

ایک چھوٹی سی جذباتی جنگ کا منظر دیکھیے:۔

شاید مجھے نکال کے پچھتا رہے ہوں آپ   محفل میں اس خیال سے پھر آگیا ہوں میں

(عبدالحمید عدمؔ)

وہی قاتل وہی شاہد وہی منصف ٹھہرے   اقرباء میرے کریں خون کا دعویٰ کس پر

(داغؔ دہلوی)

دیکھا جو تیر کھا کے کمیں گاہ کی طرف   اپنے ہی دوستوں سے ملاقات ہو گئی

(حفیظ جالندھری)

البتہ چند اصناف یا ہیئتیں جنگ و صلح کے موضوعات یا رزمیہ کے لیے ابتداء سے ہی مخصوص ہوگئی ہیں۔ جن میں شاعری میں مثنوی اور مرثیہ جبکہ نثر میں داستان قابلِ ذکر ہے۔ اردو کی تقریباً تمام مثنویوں میں صلح و جنگ کے موضوعات پائے جاتے ہیں۔ جن میں جنگ نامے اوّل تا آخر اسی موضوع پر مشتمل ہوتے ہیں۔ ان جنگ ناموں میں ایک اچھی خاصی

تعداد بادشاہوں اور مذہبی شخصیات کے جنگوں کا احاطہ کرتی ہیں۔ موقع کی مناسبت سے میں نے جس جنگ نامے کا انتخاب کی ہے اُس کا عنوان ہے: ''جنگ نامہ حضرت علیؑ یعنی قصہ مقاتلِ قندوری و جنگِ بیرالالم یا جنگ از قومِ جن کا''۔

کتاب کے سرورق پر لکھا ہے:

''بہ اہتمام تر بھون ناتھ دھیر ینیجر ______ راجہ رام کمار پریس بکڈ پو،
وارث مطبع نامی نولکشو روا قع لکھنو میں طبع ہو کر شائع ہوا ہے۔''

قرینِ قیاس ہے کہ تر بھون ناتھ دھیر ینیجر نامی شخص کی ہی کاوشِ قلم کا نتیجہ ہو، کیونکہ آگے کہیں بھی کوئی اور نام نہیں لکھا ہے۔ اس کا ایک مخطوطہ Tokio Univeristy of Foreign Studies کی لائبریری میں زیر نمبر BA60735144 موجود ہے۔ لائبریری ریکارڈ کے مطابق یہ جنگ نامہ 1965ء میں شائع ہوا ہے۔ جبکہ جنگ نامہ کے اختتام پر جلی حروف میں لکھا ہے کہ ''بماہ جنوری 1961ء بحسن وخوبی طبع ہوا''۔

اس جنگ نامہ میں دراصل ایک نہیں بلکہ حضرت علیؑ کی دو جنگوں کا ذکر موجود ہے یا یوں کہیے کہ یہ جنگ نامہ دو جنگوں کے تذکرے پر مشتمل ہے۔ پہلی داستانِ رزم موسوم بہ قصہٴ مقاتل قندوری کو مثنوی کی مانوس بحر متقارب مثمن محذوف (فعولن فعولن فعولن فعل) جبکہ دوسری داستانِ جنگ موسوم بہ جنگِ بیرالالم کو بحر ہزج مسدس محذوف میں باندھا گیا ہے (مفاعیلن مفاعیلن فعولن)۔ کتاب 81 صفحوں پر مشتمل ہے اور 20 سم (سینٹی میٹر) کی تختی پر اوسطاً 23 اشعار درج ہیں۔ قصہٴ اوّل 1135 اشعار پر مشتمل ہے، جبکہ قصہٴ دوم 704 اشعار ہیں۔ اس طرح پورا جنگ نامہ 1839 اشعار پر مشمل ہے۔

قصہ اوّل جو کہ 9 حصوں یا ابواب پر مشتمل ہے، کی شروعات روایتی طور پر حمدِ پروردگار عالمین سے یوں ہوتی ہے:۔

الٰہی توہی سب کا ہے بادشاہ   کہ ہے دو جہاں پر کرم کی نگاہ

شاعر قدرت خداوندی کا دل سے قائل ہے۔ آدم کی دیگر خلائق پر افضلیت پر خدا کیا شکرگزار بھی ہے اور اس بات پر فخر بھی کرتا ہے۔ عزازیل کے انکارِ سجدہ اور پھر رجیم بارگاہِ

الٰہی بننے کا بھی تذکرہ ہے۔اس لیے شاعر پڑھنے والوں کو خوفِ خدا کی تلقین بھی کرتا ہے ۔

بہت مومنو خوف رب کا کرو　　کرو بندگی اور خدا سے ڈرو

پھر نعتِ رسولؐ کی طرف آنے کے لیے حمد سے بہت خوبصورتی سے گریز کیا ہے ۔

بنے نورِ حق سے رسول ِ زماں　　ہوا نور سے ان کے پیدا جہاں

نعتِ سرورِ کائنات کے موضوع کے تحت نہ صرف توصیفِ پیغمبرِ اکرمؐ میں اشعار کہے گئے ہیں بلکہ خلفاء راشدین اور اہلبیتِ اطہارؓ اور بارہ اماموں کی عظمت اور بزرگی کو بھی بیان کیا گیا ہے۔نعت کے آخر پر گریز کے سات اشعار سے داستانِ جنگ کی طرف قارئین کو رجوع کرایا گیا ہے۔

سناؤں شجاعت کی اک داستان　　کروں جنگ نامہ علیؑ کا بیان

کسی نے اگر اسمیں کچھ شک کیا　　تو شرمندہ ہوگا وہ پیشِ خدا

کرے گا اگر کوئی وردِ زبان　　تو ہوں گے بہت پنجتن مہربان

سنے جو کوئی گوشِ دل سے تمام　　تو ہو اس پہ دوزخ کی آتش حرام

محبو اگر تم مسلمان ہو　　بہت صدقِ دل سے ہمیشہ پڑھو

سناتا ہوں اردو میں وہ ماجرا　　کہ تھا فارسی میں جو ابتک لکھا

شجاعت کا حضرت پہ ہے اختتام　　مقاتِل پہ لعنت علیؑ پر سلام

اس طرح جنگ کی داستاں شروع ہوجاتی ہے۔جنگِ احد میں رسول اللہؐ کا بدترین دشمن ابوجہل جب قتل ہوا تو اس کا بیٹے تقتال حضرت علیؑ سے بدلہ لینے کی غرض سے ایک منصوبہ بناتا ہے۔وہ میدان جنگ سے نکل کر ملک قندور کے بادشاہ مقاتل کے پاس داد خواہی کو جاتا ہے۔ملک قندور کی راجدھانی کا نام شہر بندور تھا۔اس بادشاہ اور شہر کا نقشہ شاعر نے اِن الفاظ میں کھینچا ہے۔

کہ تھا ایک کافر وہاں شہر یار　　نہ تھا فوج و لشکر کا جسکے شمار

رعیت غنی اور لشکر امیر　　نہ تھا شہر میں اسکے کوئی فقیر

وہ قلعے تھے ساتوں فلزات کے بنائے گئے تھے وہ سب دھات

اس شہر کے اردگرد چار پہاڑ تھے ایک کا رنگ سرخ، دوسرے کا رنگ سبز، تیسرے کا سیاہ اور چوتھے کا زرد تھا۔ شاعر کے مطابق مدینہ پاک سے یہ شہر دو مہینے کے فاصلے پر تھا اور محل وقوع اسکا دریائے نیل کے آس پاس تھا۔ شہر کے اردگرد بنے قلعوں میں سات سو برج تھے اور ہر ہر برج پر ہزار سپاہی تعینات تھے۔

تقتال جب شہر بندور پہنچا تو بادشاہ مقاتل کے روبرو حاضر ہوکر کہنے لگا کہ وہ عرب کا امیر اور مکہ کے بادشاہ کا وزیر ہے۔ اُس کے باپ کا نام ابوجہل تھا جسے مکے کے ایک شخص نے قتل کر دیا۔ بادشاہ کے استفسار کرنے پر تقتال نے کہا کہ جس نے اس کے باپ کو قتل کیا ہے اُسکا نام محمدؐ ہے، جو نبوت کا دعوی کرتا ہے اور جس نے ہمارے خداؤں لات وعزا تو توڑ کر ہمارا حال بُرا کر دیا۔ اُس کا بھائی علی مرتضےٰ ہے کہ جس کی طاقت کے سامنے سب پہلوان ہیچ ہیں۔ علیؑ نے بہت سارے بادشاہوں کو مار گرایا ہے اور اب وہ تیری فکر میں لگا ہے کہ کب تمہیں یا تو مسلمان بنائے یا پھر قید کر لے۔

یہ باتیں سن کر مقاتل کو طیش آ گیا۔ تقتال نے لوہا گرم دیکھ اُسے مشورہ دیا کہ علیؑ کو پکڑ لانے کا یا پھر خالی اُسکا سر لانے کا انتظام کرے، اگر وہ بچنا چاہتا ہے۔ مقاتل نے تقتال کی باتیں سُن کر اُس کی ڈھارس بندھارتے ہوئے کہا کہ اُسے غم کھانے کی کئی ضرورت نہیں ہے۔ وہ بھی ایسا کئی برسوں سے سنتا آ رہا ہے کہ عرب میں ایک رسول پیدا ہوا ہے جس سے لوگ بہت غم زدہ ہیں اور اُسکے بھائی علیؑ نے لاکھوں لوگوں کو اپنی تلوار کا نوالہ بنا دیا ہے۔

مقاتل نے دربارِ خاص بلا کر اپنے وزیروں میں یہ اعلان کیا کہ تم میں سے کوئی بھی بہادر جواں جو علیکو پکڑ کر یہاں لائے یا خالی اُس کا سر لائے تو میں اُسے اپنا آدھا ملک دوں گا اور اگر وہ مجھ سے میری بیٹی بھی مانگے تو اُس کے حوالے کروں گا۔

یہ سُن کر سب وزیر و امیر خاموش ہوئے اور ایک نے کہا کہ ہم نے سُنا ہے کہ علیؑ بہت ہی بہادر ہے اگر وہ چاہے تو زمین و آسماں پلٹ سکتا ہے۔ اسی لیے لوگ اُنہیں شیر خدا کہتے ہیں۔ یہ جواب سُن کر مقاتل آگ بگولہ ہوا اور گرج کر بولا کہ میں تم سب کو پھانسی پر چڑھاؤں گا۔ الغرض اُن وزیروں میں سے ایک میکد نام کے پہلواں نے اِس مہم کو سر کرنے

کی حامی بھرلی اور سفر پر روانہ ہوا۔ چند مہینوں کے بعد وہ مدینہ پاک کے مضافات میں پہنچا اور اُسے یہ تدبیر سوجھی کہ اسکا لشکر ایک دشت میں چھپ کر علیؑ کی ٹوہ میں بیٹھے گا کیونکہ اُس نے سنا تھا کہ علیؑ یہاں عموماً ہرن کا شکار کرنے کے لیے آتے ہیں۔

اگلے باب میں مدینے کا احوال یوں بیان کیا گیا ہے کہ رسول اللہؐ حضرت عائشہؓ کے یہاں آرام فرما تھے اور جب جمعے کی شب تمام ہونے کو آئی تو رسول اللہؐ نے مسجد نبوی میں نماز اور شکر خدا ادا کرنے کے بعد اپنے صحابیوں سے پوچھا کہ کیا کوئی ایسا خوشخصال سپاہی ہے جو آج ایک ہرن کا شکار کر کے میری دعوت کا اہتمام کرے؟ یہ سُن کر حضرتؐ کے چچا زاد بھائی حضرت ادہمؓ نے آپ سے عرض کیا کہ یہ موقع انہیں عطا کیا جائے۔ حضرتؐ کی طرف سے اجازت پاتے ہی حضرت ادہمؓ گھوڑے پر سوار ہو کر اُسی دشت آہو میں پہنچے جہاں میکد پہلے ہی گھات لگا کر بیٹھا تھا۔ میکد کی فوج نے حضرت ادہمؓ کو نرغے میں لیا اور استفسار کرنے پر معلوم ہوا کہ یہ لوگ حضرت علیؑ کا سر لینے کی نیت سے یہاں آئے ہوئے ہیں۔ حضرت ادہمؓ نے اُس فوجِ کفار سے کہا کہ وہ ہی علیؑ ہے، اور وہ ابھی اُن سب کا کام تمام کر دیں گے۔

یہ سنتے ہی بارہ ہزار کا لشکر حضرت ادہمؓ پر ٹوٹ پڑا۔ گھمسان کا رن پڑا اور شاعر کے مطابق حضرت ادہمؓ نے بارہ سو فوجیوں کے سر تن سے جُدا کر دے۔ میکد یہ نظارہ دیکھ کر حضرت ادہمؓ سے کہنے لگا کہ مجھے تم پر فرشتے کا گھمان ہوتا ہے۔ جواباً حضرت ادہمؓ نے کہا میں فرشتہ نہیں بلکہ پیغمبر آخر الزماںؐ کا ایک ادنی سا غلام ہوں اور پھر ایک بار بھر پور حملہ میکد کی فوج پر کیا۔ اس حملے میں ہزاروں کافر قتل ہوئے اور شہادت پانے سے قبل حضرت ادہمؓ کے جسم پر 300 زخم لگے۔ سنت نبویؐ پر عمل کرتے ہوئے جان دینے سے قبل حضرت ادہمؓ اُمتِ محمدی کی شفاعت کے لیے بارگاہِ ایزدی میں دعا کرنے لگے۔

الٰہی ہو پوری میری التجا — نہ ہو خوف اُمت کو روز جزا
الٰہی یہی آخری ہے دعا — کہ اُمت کو حضرتؐ کی تو بخشنا
الٰہی بہ حقِ شفیع الامؐ — نہ دینا تو اُمت کو محشر میں غم

اسی دوران حالتِ سجدہ میں کفار نے حضرت ادہمؓ کا سر قلم کر دیا اور اُن کی حیرت کی انتہا نہ رہی جب انہوں نے حضرت ادہمؓ کے ہر زخم سے کلمہ حق کو جاری ہوتے دیکھا۔ میکد اور اُس کی فوج نے حضرت ادہمؓ کا سر لے کر تیز رفتاری کے ساتھ اپنے ملک قندور کی راہ لی۔

دن جس قدر ڈھلتا گیا، رسول اللہؐ کو فکر لاحق ہوئی کہ آیا حضرت ادہمؓ کہاں رہ گئے۔ آپؐ نے حضرت ابوبکرؓ سے پوچھا کہ نماز شام کے خطبے کا وقت بھی تمام ہوا نہ جانے حضرت ادہمؓ کہاں رہ گئے۔ ادھر حضرت علیؑ نے اپنے غلام قنبر سے کہا کہ مجھے سخت پیاس لگی ہے۔ قنبر نے سرد پانی کا پیالہ جب حضرت علیؑ کے سامنے پیش کیا تو حضرت علیؑ کو وہ پانی بہت کڑوا محسوس ہوا، وہ یہ کہہ کر مسجد نبوی کی طرف چلے کہ حضرت ادہمؓ شاید کسی مصیبت میں گرفتار ہوئے ہیں۔ جونہی وہ دروازے پر پہنچے تو اُن کے سر پر خون کے تین قطرے گر کر رخسار پر جاری ہوئے۔ رسول اللہؐ نے جب یہ ماجرا سنا تو فرمانے لگے کہ یقیناً حضرت ادہمؓ مارے گئے ہیں اور اُن کا سرِ مبارک جسم سے الگ کیا گیا ہے۔ یہ سُن کر تمام اصحاب رونے لگے۔ اسی دوران جنگل کی طرف سے سخت گرد اٹھی تو حضرت ادہمؓ کا گھوڑا زخموں سے چور بنا سوار کے آتا نظر آیا۔ گھوڑے نے نبیؐ کے قدموں پر اپنا سر رکھا اور زار و قطار رونے لگا۔ حضرت ادہمؓ کے چاروں بیٹے یہ منظر دیکھ کر بے حال ہو گئے۔ حضرت علیؑ اپنی تلوار ذوالفقار لے کر اپنے دُلدُل پر سوار ہوئے اور حضرت ادہمؓ کا گھوڑا بھی پیچھے پیچھے ہولیا۔

غرض اُس دشت میں پہنچ کر حضرت علیؑ نے ہر طرف نور برستے ہوئے دیکھا۔ جنت کے حور و غلماں حوضِ کوثر کے جام لیے حضرت ادہم کی لاش کے پاس حاضر تھے اور دوسری طرف ہزاروں دشمنوں کی لاشیں پڑی تھیں۔ حضرت ادہمؓ کی لاش نے حضرت علیؑ کو سلام کیا اور کہا کہ اُسے جس نے شہید کیا ہے اُس کا نام میکد ہے، اور جو آپؑ کو قتل کرنے کے لیے دو ماہ کی مسافت طے کر کے یہاں آیا تھا۔ مگر میں نے اپنی جان آپؑ پر قربان کر دی۔ اب آپؑ میری نماز جنازہ پڑھ کر میرے لیے رحمت کے دروازے کھول دیجیے۔ یہ سن کر حضرت علیؑ غم کی شدت سے بے ہوش ہوئے۔ فرشتوں نے حضرت ادہمؓ کی قبر تیار کی اور حضرت علیؑ نے اُن کی تدفین عمل میں لائی۔ حضرت ادہمؓ کا گھوڑا رات دن اُس قبر پر مجاور کی طرح

رہنے لگا۔

حضرت علیؑ صبح کو ایک زنگی کا بھیس بنا کر قتل ادہمؓ کا بدلہ لینے کے لیے ملک قندور کی طرف روان ہوئے۔ دوسری طرف شہر مدینہ میں نبی اکرمؐ پریشان تھے اور اصحاب حیران کہ آیا کیا بات ہوئی ہوگی۔ امام حسنؑ اور امام حسینؑ روتے ہوئے نبیؐ سے عرض کرنے لگے کہ خدارا ہمیں بتایئے کہ ہمارے والد حضرت علیؑ کہاں چلے گئے ہیں۔ رسول اللہؐ نے بارگاہِ الٰہی میں دعا کے لیے ہاتھ اٹھائے تو جبریلؑ کو حکمِ کردگار ہوا کہ جا کر رسول اللہؐ کو سارا ماجرا سنائیں۔ جبریلؑ نے رسول اللہؐ کو یہ پیغام بھی سنایا کہ بحکم خدا آپ بھی ابھی لشکر لے کر ملک قندور کی طرف روانہ ہوں۔ رسول اللہؐ کے اصحاب و اقرباء اسلحہ سے لیس ہو گئے۔ حضرت ابوبکرؓ، حضرت عمرؓ، حضرت عثمانؓ، امام حسنؑ، امام حسینؑ، حضرت عباسؓ، حضرت جعفرؓ، حضرت عقیلؑ، حضرت زبیرؓ و حضرت علی اکبرؑ نے بھی اسلحہ باندھا۔ اس طرح ہزاروں سوار، ہزاروں پیادہ فوجیوں پر مشتمل اسلامی لشکر ملکِ قندور کی طرف روانہ ہوا۔

حضرت علیؑ نے اتنی تیز رفتاری کے ساتھ سفر کیا کہ وہ چالیس روز میں ہی ملک قندور کے شہر بندور کے باہر پہنچ گئے۔ وہ ہر طرف پھرے لیکن اندر جانے کا موقع کہیں سے نہ ملا۔ یہ دیکھ کر حضرت علیؑ نے ایک نعرہ اس زور سے مارا کہ ساتوں قلعے لرزنے لگے۔ وہ سب کافر ایک دوسرے سے کہنے لگے کہ دیکھیں کہیں عرب کا لشکر تو نہیں آیا۔ اُن میں سے دو جوان قلعے پر چڑھ کر دیکھنے لگے تو انہیں ایک سوار نظر آیا۔ سوال کرنے پر حضرت علیؑ نے انہیں بتایا کہ میں اقلیم زنگی (افریقہ) سے اپنے بادشاہ کا پیغام لے کر آیا ہوں، اُنہیں مع دُلدُل کے کشتی میں بٹھا کر دریا پار کرایا گیا۔ مقاتل کی نظر جب اُن کے گھوڑے دُلدُل پر پڑی تو اس نے اپنے مصاحبوں سے کہا کہ اُسے اصطبل میں رکھا جائے وہ حضرت علیؑ کے گھوڑے کو ہڑپ کرنا چاہتا تھا۔ حضرت علیؑ نے اپنے گھوڑے کے کان میں کہا کہ فی الحال ان کے ساتھ چلے جاؤ، جب میں نعرہ ماروں تو میرے پاس چلے آنا۔ دُلدُل مقاتل کے آدمیوں کے ساتھ ہولیا اور اُسے اصطبل میں آہنی زنجیروں سے باندھا گیا۔

حضرت علیؑ نے مقاتل سے کہا کہ ہم نے سنا ہے کہ میکد نے علیؑ کا سر کاٹ کر لایا ہے۔ اگر ایسا ہے تو محمدؐ تم سے جنگ کرنے یہاں ضرور آئیں گے۔ اس لیے اگر تم کہو تو میں

اپنی فوج مدد کے لیے یہاں بلا لیتا ہوں۔ مقاتل نے حضرت علیؑ سے کہا کہ تم بے فکر رہو، میرے پاس لاکھوں کی فوج ہے وہ میرا کچھ نہیں بگاڑ سکتے۔ حضرت علیؑ پوچھنے لگے کہ آیا تجھے یقین ہے کہ وہ سر علیؑ کا ہی ہے کیا تم علیؑ کو جانتے ہو۔ مقاتل نے نفی میں جواب دیا۔ حضرت علیؑ نے کہا میں اُسے جانتا ہوں، اس لیے اُس سر کو دیکھنا چاہتا ہوں۔ حضرت ادہمؓ کا سر دیکھ کر حضرت علیؑ غم سے بے حال ہوئے اور پھر خود کو سنبھالتے ہوئے مقاتل سے کہا کہ میکد نے تجھ سے دھوکہ کیا ہے یہ علیؑ کا سر نہیں ہے۔ میکد یہ سُن کر آگ بگولہ ہو گیا اور اُس نے حضرت علیؑ کے سینے کو زخمی، جواباً شیر خدا حضرت علیؑ نے اُسے ایسا گھونسہ مارا کہ اُسکا سر پھٹ کر دماغ باہر آ گیا۔ یہ دیکھ کر سارا شہر بند ور آپے سے باہر ہوا اور حضرت علیؑ پر تیغ و سناں کی بارش ہونے لگی۔ حضرت علیؑ نے بارگاہ خداوندی میں مدد کی درخواست کر اپنی تلوار باہر نکالی اور کشتوں کے پشتے لگا دیے۔ حضرت علیؑ نے رجز پڑھا کہ میں کوئی سپاہی یا پہلوان نہیں بلکہ رسول اللہؐ کی ڈیوڑھی کا پاسباں اور ان کا کفش بردار ہوں۔ میری فوج یہاں آتی ہی ہوگی وہ تمہارے ان ساتوں قلعوں کو فتح کر لے گی۔ اگر اپنی سلامتی چاہتے ہو تو دین اسلام قبول کر کے اللہ اور نبیؐ کا کلمہ پڑھو۔ یہ سن کر اُن کافروں کو طیش آ گیا اور وہ زیادہ تعداد میں ایک ساتھ مل کر حضرت علی پر حملہ آور ہوئے لیکن شمشیر حیدری سے مات کھا کر کہنے لگے کہ حضرت علیؑ کسی جادو کے مالک ہیں۔ حضرت علیؑ نے جواباً فرمایا کہ میں کوئی جادوگر نہیں بلکہ وہی علیؑ ہوں جس کے قتل کے تم درپے ہو۔ یہ سُن کر مقاتل نے اپنی فوج کو حکم دیا کہ مل کر حضرت علیؑ کو گرفتار کرنے کی کوشش کریں۔ مقاتل کے پاس 12 ہزار ہاتھی 80 ہزار تیر زن، سوا لاکھ شمشیر باز، چار لاکھ پیادے اور چار لاکھ سوار تھے۔

حضرت علیؑ نے یہ دیکھ کر بارگاہِ ایزدی میں التجا کی کہ اے اللہ میری نصرت کر، بندوں کی عزت و ذلت تیرے ہی ہاتھ میں ہے۔ بارگاہ خداوندی سے آواز آئی کہ میں تمہیں فتح و کامرانی عطا کروں گا، تم بے خوف ہو کر لڑو۔ حضرت علیؑ نے نمازِ شکرانہ ادا کی۔ جبریل کو حکم خدا ہوا کہ وہ دس ہزار ملائکہ کا لشکر لے کر ملکِ قندور نصرتِ حضرت علیؑ کو پہنچے۔ ہاتفی نے یہ نوید سنائی اور حضرت علیؑ کی خوشی کی انتہا نہ رہی۔ حضرت علیؑ نے تکبیر کا ایسا نعرہ مارا کہ دھات کا بنا قلعہ زمین پر آ گرا۔ یہ نعرہ سنتے ہی دُلدُل بھی زنجیریں توڑ کر حضرت علیؑ کے

پاس دوڑتا ہوا آیا۔ حضرت علی دُلدُل پر سوار ہو کر مردانہ وار حملہ کرنے لگے اور 12 ہزار دشمنانِ خدا کو قتل کر دیا۔

مقاتل کے وزیر اس صورت حال سے پریشان ہوئے تو انہوں نے مقاتل کو مشورہ دیا کہ حضرت علی سے درخواست کریں گے کہ اب ہمارے شہر کو نجات دیں۔ حضرت کے جسم پر کئی سو زخم لگے۔ اگلی صبح وزراء نے حضرت علیؑ کے سامنے بہت سارے لعل و جواہر پیش کیے اور اُن سے صلح کی درخواست کی۔ حضرت علیؑ نے کہا کہ میں یہ درخواست اِس شرط پر قبول کرلوں گا کہ اگر تم بت خانے توڑ کر شامل اسلام ہو جاؤ۔ ورنہ تم ہو اور میری تلوار۔ ان لوگوں کو یہ بات تسلیم نہ تھی لہذا جنگ پھر جاری ہوئی جو طلوعِ آفتاب کے ساتھ روز شروع ہو جاتی اور غروب آفتاب تک جاری رہتی تھی۔

یہاں مدینے سے رسول اللہؐ حکمِ خدا کے تحت اپنا لشکر لے کر چلے اور جبریل امین اپنا لشکر لے کر نبیؐ کے لشکر سے مل گئے۔ دو عالم میں رسول اللہؐ کے کوچ کا چرچا تھا۔ یہ اسلامی لشکر چالیس دن میں پوری مسافت طے کر کے دریائے نیل کے کنارے پہنچ گیا، لیکن وہاں دریا پار کرنے کے لیے نہ کوئی جہاز موجود اور نہ کوئی کشتی۔ رسول اللہؐ نے یہ دیکھ کر بارگاہ ایزدی میں التجا کی کہ بارالہا تو کارساز ہے، تم نے تمام پیغمبروں کی مشکلیں آسان کر دیں ہیں، اس دریا کو پار کرنے میں اس لشکر کی امداد فرما! پروردگارِ عالم نے پیغام بھیجا کہ آپ بے خوف ہو کر اس دریا کو عبور کرلیں اور شہر بندور میں داخل ہو جائیں۔ یہ جان کر حضرت علیؑ شادماں ہوئے کہ لشکر اسلام وہاں پہنچ گیا ہے۔ حضرت علیؑ اور رسول اللہؐ ایک دوسرے سے بغلگیر ہو گئے۔ اصحابِ کبار اور فرزندانِ علیؑ بھی ایک ایک کر کے اُن کے گلے ملے۔ رسول اللہؐ نے اپنا جبہ اتار کر حضرت علیؑ کو یہ کہہ کر دیا کہ اِسے فوراً لباسِ بدن بنائیں۔ اُس جبے کی برکت سے حضرت علیؑ کے سارے زخم اچھے ہوئے۔ یوں لشکر اسلام نے حضرت علیؑ کے شانہ بشانہ لڑ کر فوج کفار سے اپنی بہادری کا خراج وصول کیا۔ اس جنگ میں لشکرِ اسلام کے دس ہزار سپاہی شہادت سے سرفراز ہوئے۔

اپنی شکست کو قریب محسوس کرتے ہوئے مقاتل نے رسول اللہؐ کی خدمت میں بے شمار لعل و جواہر کے ساتھ ساتھ ڈولی میں بٹھا کر سیمبر نام کی اپنی بیٹی بھی بھجوائی۔ حضرت علیؑ

سے مشورہ کرنے کے بعد رسول اللہؐ نے سیمبر کا نکاح امام حسنؑ سے کیا اور لعل و جواہر لشکر اسلام میں تقسیم کروائے۔ رسول اللہؐ نے مقاتل کو یہ پیغام بھجوایا کہ ہم اس شہر سے ضرور چلے جائیں گے لیکن اس کے لیے لازمی ہے کہ تم خدائے وحدہ لاشریک کو مانو اور رسالتِ پیغمبر پر ایمان لے آئے۔ مقاتل اس کے لیے تیار نہ ہوا بلکہ اُسنے اپنی فوج کو حکم دیا کہ سب مل کر حضرت علیؑ پر حملہ کردو۔ گھمسان کا رن پڑا اور مقاتل اپنے انجام کو پہنچا۔ ملک قندور کے عوام نے بہ خوشی بت خانے توڑ دیے اور ایمان لایا۔ رسول اللہؐ نے ایک امیر کو وہاں کا حاکم مقرر کر کے مع لشکر کے ساتھ مدینے کی راہ لی۔ اس جنگ نامے کا اختتام شاعر نے دعائیہ اشعار سے کیا ہے۔

الٰہی مرا تجھ سے ہے یہ سوال — رکھ اپنی اماں میں مجھے ماہ و سال
نبیؐ اور اصحابؓ کا کر غلام — اطاعت میں ان کی مجھے رکھ دوام
الٰہی بہ حق محمد رسول — دعا اس گنہگار کی کر قبول
ہوا جنگ نامہ دعا پر تمام — محمد نبیؐ پر درود و سلام

اس کتاب کے صفحہ نمبر 51 سے صفحہ نمبر 81 تک جنگ حضرت علیؑ بمقام بیر الالم درج ہے۔ جیسا کہ ابتدا میں عرض کیا گیا ہے کہ اس داستانِ رزم کو بحر ہزج مسدس محذوف میں رقم کیا گیا ہے۔ مثنوی کی روایت کا پاس رکھتے ہوئے قصے سے پہلے حمدیہ اور نعتیہ اشعار درج کیے گئے ہیں۔ البتہ اول الذکر داستانِ جنگ کے برعکس یہاں حمد و نعت کے اشعار الگ الگ باب میں نہ رکھ کر ایک ساتھ ایک ہی باب میں کہے گئے ہیں۔ ابتداء اس طرح کی گئی ہے۔

ادا کر شکر اے دل کبریا کا — کہ ہے خالق وہی ارض و سما کا
وہی معبود ہے بے شک سبھوں کا — وہی گردن کُشاں ہے سر کشوں کا

پھر نعتِ رسول اور منقبتِ پنجتنِ پاک میں چند اشعار رقم کیے گئے ہیں۔ قصہ رزم کی طرف گریز کی خاطر 6 اشعار کا سہارا لیا گیا ہے، جن میں اس بات کا بھی ذکر کیا گیا ہے کہ یہ قصہ رزم حدیث معتبر ہے جسے فارسی میں مولانا روم نے مرقوم کیا ہے۔ شاعر اس قصے کا

راوی رسول اللہؐ کے چچازاد بھائی حضرت جعفر طیارؑ کو قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ گرمی کے موسم میں ایک مرتبہ رسول اللہؐ ایک جنگ سے فتح مند ہو کر مع لشکر مدینے کی طرف چلے جا رہے تھے کہ اُن کا گزر ایک جنگل سے ہوا اور یہ طے پایا کہ رات وہی بسر کی جائے گی۔ ہر شخص کو زوروں کی پیاس لگی تھی اور آس پاس کہیں پانی کا نام نشاں نہیں تھا۔ چنانچہ رسول اللہؐ نے حضرت علیؑ کو بلا کر یہ حکم دیا کہ جا کر کہیں آس پاس کسی چشمے کا پتا لگائیں۔ کچھ دور جا کر حضرت علیؑ نے دیکھا کہ ایک بہت بڑا خیمہ نصب ہے جس کے اندر ایک بوڑھا شخص ایک بت کے سامنے سر بسجود ہے۔ حضرت علیؑ نے اُس سے مخاطب ہو کر کہا کہ خدا کا خوف کھاؤ، تم اُس وحدہ لاشریک کو چھوڑ کر بت کی پرستش کر رہے ہو؟ حضرت علیؑ اُسکا ہاتھ پکڑ کر اُسے پیش رسول اللہؐ لے آئے۔ اس بوڑھے نے رسول اللہؐ سے کہا کہ میری عمر ڈیڑھ سو سال ہے، میری ایک عورت ہے جس کی عمر سو سال ہے، میں اسی کے تابع ہوں اگر وہ مسلمان ہوتی ہے تو میں بھی ایمان لے آؤں گا۔

رسول اللہؐ نے بوڑھے سے فرمایا کہ اُس عورت کو میرے سامنے لے آؤ۔ حضرتؐ نے اُس عورت سے کہا کہ ایمان لا کر اپنی دنیاوی اور اخروی زندگی کو آسان بناؤ۔ اُس عورت نے جواب میں کہا کہ اِس جنگل میں ایک کنواں ہے جس کے اوپر ایک اژدھا اور ایک شیر ایک ساتھ رہتے ہیں وہ وہاں سے کسی کو زندہ جانے نہیں دیتے، اگر آپ اُس کنویں سے میرے لیے پانی کا ایک ڈول منگا دیں تو میں اُسی دم ایمان لے آؤں گی۔ یہ سُن کر حضرت نے مالک اشترؒ کو اپنے ساتھیوں سمیت اُس کنویں جانب حصولِ مقصد کے لیے روانہ کیا جو کہ لشکر کے پڑاؤ کے جگہ سے 35 میل کے فاصلے پر تھا۔

مالک اشترؒ جب وہاں پہنچے تو انہوں نے ایسا حملہ کر دیا کہ خوف کے مارے اژدھا اور شیر دونوں وہاں سے بھاگ گئے۔ مالک اشترؒ نے گھوڑے سے اُتر کر اُس کنویں کے اندر دو پتھر مارے، نتیجتاً اس کنویں کے اندر سے بہت سارا دھواں نکلنا شروع ہوا اور اندر سے جنوں نے اتنا شور مچایا کہ سارا جنگل اُس شور کی وجہ سے ہلنے لگا۔ وہاں سے بار بار یہ آواز آتی تھی کہ یہاں سے بھاگ جاؤ، یہاں سے بھاگ جاؤ۔ مالکِ اشترؒ نے اپنے ساتھیوں سے مخاطب ہو کر کہا کہ کوئی کنویں کے اندر اُتر کر وہا کی خبر لاوٗ۔ یہ سُن کر اُن کے

ایک نوجوان ساتھی سعیدؓ نے رسی کا ایک سرا اپنی کمر سے باندھا اور دوسرا سرا مالک اشترؓ کو پکڑا کر کنویں کے اندر جانے لگا۔ جب سعید آدھے راستے تک پہنچا تو جنوں نے رسی کاٹ ڈالی اور سعید کا سر قلم کر کے تن کو باہر پھینکا۔

مالک اشترؓ غم سے نڈھال یہ تن لے کر رسول اللہؐ کے پاس چلے گئے اور ان سے سارا ماجرا بیان کیا۔ یہ دیکھ کر رسول اللہؐ کے آنسوں جاری ہوگئے۔ اُسی دم حضرت جبریلؑ تشریف لائے اور رسول اللہؐ سے کہنے لگے کہ اُس کنویں کا نام بیر الالم ہے، اُس کے نیچے زمین کی سی وسعت ہے، جہاں جنوں، دیوں اور پریوں کا مسکن ہے۔ ان کے بادشاہ کا نام رعد جنی ہے۔ آپ اُسے کلمہ حق کی دعوت دینے کے لیے شیر خدا حضرت علیؑ کو وہاں بھیج دیجیے۔

حضرت علیؑ نے کنویں کے پاس پہنچ کر اسم اعظم پڑھ کر اپنے اوپر دم کیا اور کنویں کے اندر چلے گئے۔ نیچے پہنچ کر کیا دیکھتے ہیں کہ ایک وسیع و عریض صحرا میں تختِ زریں بچھا ہے، جس پر ایک جن بیٹھا ہے، اُس جن کا حلیہ شاعر نے ان الفاظ میں بیان کیا ہے۔

تن اُسکا تھا پہاڑ اور سر قلعہ تھا — عجائب ڈھب سے جسم اُس کا بنا تھا
تھے دونوں کان مثلِ برج اُس کے — ڈرے مریخ بھی دیکھے سے اُس کے
اور آنکھیں اُس کی تھیں ایسی کشادہ — قلعہ کے در کھلے جیسے زیادہ
سیاہی جسم پر اس کے غضب تھی — کہوں کیا مومنو تاریک شب تھی
دہن تھا اُس لعیں کا مثلِ تنور — بھگے رستم بھی دیکھے سے بہت دور

جنوں کے اُس بادشاہ کے آگے ایک طشت تھا جس پر حضرت سعیدؓ کا سر رکھا ہوا تھا۔ یہ دیکھ کر حضرت علیؑ غم سے بے قرار ہوئے اور انہوں نے ایک ایسا نعرہ مارا کہ خوف سے دس ہزار جن جان سے گئے اور باقی مع بادشاہ کے بے ہوش ہوگئے۔ ہوش آنے پر جب جنوں کے بادشاہ رعدِ جنی نے اپنے سامنے حضرت علیؑ کو پایا تو ہنس کر کہنے لگا کہ بتوں کی مہربانی سے آج میرا دشمن میرے سامنے آیا۔ پھر اُس نے اپنے تین بڑے پہلوانوں کو بلایا جن کو اُس نے تین بڑے ملکوں کا بادشاہ بنایا تھا، ان تین جنوں کے نام تھے شمرات،

قرطاس اور طیہور۔ رعد جنی اُن کی طرف مخاطب ہو کر کہنے لگا کہ یہ علیؑ ہے جو ہمارا دشمن ہے۔ اسی نے روئے زمین پر وہ بت توڑ ڈالے جن کی ہم پوجا کرتے تھے۔ آج اِسے محمدؐ نے ہمیں مسلمان بنانے کے لیے بھیجا ہے۔ اب تم اس کا کام تمام کردو۔

سب سے پہلے طیہور حضرت علیؑ کے مقابلے میں لڑنے کے لیے تیار ہو گیا۔ طیہور کے بعد قرطاس اور قرطاس کے بعد شمرات حضرت علیؑ سے لڑنے کے لیے آیا اور ایک ایک کر کے حضرت علیؑ نے ان تینوں کا کام تمام کر دیا۔ یہاں جو جنگ کی تفصیلات بتائی گئی ہیں وہ فینٹاسی سے بھرپور ہیں۔ جن اپنی شکلیں بدلتے تھے، منہ سے آگ نکالتے تھے اور بڑے بڑے چٹانوں کو اٹھا کر حضرت علی کی طرف مارتے تھے۔ تینوں جنوں کے قتل ہونے پر رعد جنی مضطرب ہو گیا، اُس کے اضطراب کو شاعر نے یوں بیان کیا ہے۔

خبر یہ رعد نے جس وقت پائی عجب طرح کی واویلا مچائی
لگا سر پیٹنے اور خاک اُڑانے کہے تھا کھو دیا شیر خداؑ نے
سپاہِ جنیاں میں تھا مچا شور قیامت کا سا ان اوپر بندھا طور

رعد جنی کا راہیل نام کا ایک بیٹا تھا جو بہادر ہونے کے ساتھ ساتھ غضب کا خوبصورت تھا۔ رعد جنی نے اب اُسے ہی میدانِ جنگ میں بھیجا۔ راہیل کا تعارف اسی کی زبانی رجز کے ان اشعار کی بابت سنیے۔

مرا ہے نام راہیل اے دلاور پسر ہوں رعد جنی کا مقرر
مری ماں دخترِ شاہ پری ہے کسی کو مجھ سے کب یاں ہمسری ہے

حضرت علیؑ نے اِس شمس وقمر جیسی صورت کو دیکھا تو اُنہیں اُس پر رحم آ گیا۔ حضرتؑ نے اپنے دُلدُل کے کان میں کچھ کہا تو وہ راہیل کے اردگرد چکر لگانے لگا۔ اس دوران حضرت علیؑ نے راہیل کو دنِ حق کی تلقین کی۔ اُسے یہ بات سمجھائی کہ اگر وہ دینِ حق قبول کرتا ہے تو وہ دونوں عالم میں سرخ رو ہوگا۔ یہاں بھی سکون سے رہے گا اور مرنے کے بعد جنت میں چلا جائے گا۔ حضرت علیؑ نے اُس سے کہا کہ رعد جنی کو قتل کر کے وہ اُسی کو تخت پر بٹھائیں گے۔

راہیل پر حضرت علیؑ کی باتوں کا انتہائی اثر ہوا اور وہ کلمہ پڑھ کر مسلمان ہوگیا۔ یہ سُن کر رعدِ جنی آہ و بکا کرنے لگا۔ وہ تخت سے نیچے گرا اور بیٹے کی طرف مخاطب ہو کر کہنے لگا۔

مجھے کیوں کھودیا اے جان تو نے | لیا کیوں کہنا شہؑ کا مان تو نے
یہ کیسی کر گیا مجھ سے میری جان | ہوا کس واسطے سے تو مسلمان
بھروسہ تھا ترا مجھ کو نہایت | سو اب میں کیا کروں آئی قیامت
جو تو نے یوں مجھے دل سے بھلایا | تو میں نے ہاتھ جینے سے اُٹھایا

رعد جنی نے اپنی فوج کو حکم دیا کہ جیسے بھی ہو حضرت علیؑ کو پکڑ کر میرے پاس لے آؤ۔ لاکھوں کی فوج نے حضرت علی پر حملہ کر دیا۔ ایسا غل مچا کہ راہیل بھی ڈر گیا۔ حضرت علیؑ نے راہیل کو تسلی دی کہ تم فکر نہ کرو، میں خدا کے فضل سے ان سب سے نپٹ لوں گا۔ یوں حضرت علیؑ کئی روز تک مسلسل لڑتے رہے۔ جب نماز کا وقت ہوتا تو وہ اپنی تلوار ذوالفقار کو زمین پر گاڑھ دیتے تو وہ اژدھا بن جاتی۔ جب تک حضرت علیؑ نماز سے فارغ ہو جاتے وہ اژدھا اپنے منہ سے آگ نکال کر جنوں کی فوج کو حضرت سے دور رکھتا۔ سترہ دن رات اسی طرح گزر گئے۔ رعد جنی کی فوج نے آ کر اُس سے درخواست کی کہ وہ خود میدان جنگ میں اُترے۔ چنانچہ اُس نے اپنا دیوہیکل گھوڑا منگوایا۔ اُس گھوڑے کی کیفیت شاعر نے یوں بیان کی ہے۔

جنوں کی تھا جو پیدائش کا گھوڑا | سنو اُس کا بیاں اب مجھ سے تھوڑا
تھیں آنکھیں چار تو ماتھے کے اوپر | ستارہ جس طرح چمکے فلک پر
تھی مثل گاؤ دم اُس کی دو باراں | تھے پر بھی اُس کے یارو بے شماراں
اور ایک سینگ اُسکے سر پر یوں عیاں تھا | نہ تھا وہ سینگ بس نوکِ سناں تھا

اِس طرح رعد جنی خود حضرت علیؑ سے مقابلہ کرنے کے لیے میدان میں آیا۔ رعد جنی اور دیگر جنوں نے جو آگ حضرت علیؑ کی طرف پھینکی تو آپ نے اپنی تلوار سے نکلنے والی آگ کو اُس آگ کے ہمراہ کر کے واپس انہی کی طرف پلٹا دیا، جس سے دس ہزار جن جل

گئے۔نتیجتاً کنویں کے اندر بہت سارا دھواں آسماں کی طرف جانے لگا، ساتھ ہی زبردست شور وغل بھی ہر طرف سنائی دینے لگا۔

رسول اللہؐ اپنے لشکر کے ساتھ بیر الالم کنویں کے پاس تشریف لا چکے تھے۔ جب لشکر اسلام نے یہ منظر دیکھا تو اُنہیں فکر لاحق ہوئی کہ کہیں جنوں ن ے حضرت علیؑ کو قتل تو نہیں کیا اور یہ شور وغل اپنی کامیابی پر مچا رہے ہوں؟

رسول اللہؐ نے کنویں کے اندر اپنا سر جھکا کر اک نعرہ مارا کہ اے میرے بھائی ابھی تک تمہاری کوئی خبر نہیں آئی، میں تمہاری جدائی میں بے قرار ہو گیا ہوں۔ یہ آواز جب حضرت علیؑ نے سنی تو انہوں نے جواباً آواز دی کہ میں ٹھیک ہوں البتہ جنوں کے ساتھ بھاری لڑائی ہو رہی ہے۔ آپؐ میری کامیابی کی دعا کیجیے۔

غرض رعد جنی نے روپ بدل بدل کر حضرت علیؑ پر حملے کیے، کبھی ہاتھی کبھی اژدھا بن کر حضرت پر حملہ کیا اور ہر حملے میں اپنے بدن کا کوئی نہ کوئی حصہ کھو دیتا۔ ایک مرتبہ حضرت علیؑ کو جلال آ گیا، انہوں نے پوری طاقت کے ساتھ تلوار چلا کر رعد جنی کے ساتھ ساتھ اس کی سواری کے بھی دو ٹکڑے کر دیے۔ اُس موقعے پر جبریلؑ کو حکم پروردگار ہوا کہ زمین کا خیال رکھیں کہیں ضرب علیؑ سے زمین کا توازن نہ بگڑ جائے۔

آخرش لڑائی ختم ہوئی حضرت علیؑ رعد جنی کے بیٹے راہیل کو کنویں سے باہر آئے اور رسول اللہؐ کے حضور میں کھڑے ہو گئے۔ رسول اللہؐ نے راہیل کو ان جنوں کا بادشاہ بنایا اور دیگر تمام جنوں نے یہ کہہ کر ایمان لایا کہ ہم اب کبھی بھی آدم زاد کو پریشان نہیں کریں گے۔ پانی کا وہ ڈول بھی حضرت علیؑ لے کر آ گئے جس کا تقاضا اُس بوڑھی عورت نے کیا تھا۔ وہ بوڑھی عورت یہ حال دیکھ کر دل و جاں سے حضرتؐ پر درود پڑھنے لگی۔ شاعر نے اس رزمیہ قصے کا خاتمہ دعائیہ اشعار پر کیا ہے، جن میں وہ اللہ سے چہاردہ معصومین پاکؑ کے صدقے میں رحمت کی طلب کرتا ہے۔

اس جنگ نامے کی پوری فضا مافوق الفطری عناصر سے مملوع ہے۔ البتہ شاعر نے قصے کی ابتداء میں حدیث و روایات کا ذکر کر کے قاری کو سنجیدگی اور عقیدت کے ساتھ قصہ پڑھنے کی تلقین کی ہے۔ اور بصورتِ دیگر نقصان پہنچنے کا اشارہ بھی دیا ہے۔ اس سلسلے میں

پہلے قصے کی ابتداء سے پہلے کا یہ چند شعر ملاحظہ کیجیے۔

سناؤں شجاعت کی ایک داستان کروں جنگ نامہ علیؑ کا بیاں
کسی نے اگر اس میں کچھ شک کیا تو شرمندہ ہوگا وہ پیش خدا
کرے گا اگر کوئی وردِ زباں تو ہوں گے بہت پنجتن مہرباں
سنے جو کوئی گوشِ دل سے تمام تو یہ اس پہ دوزخ کی آتش تمام
محبو اگر تم مسلمان ہو بہت صدق دل سے ہمیشہ پڑھو

دوسرے قصے کے یہ دو ابتدائی اشعار بھی دیکھیے۔

سنو یارو ذرا تم جان و دل سے کہوں ہوں یہ روایت میں اصل سے
حدیث معتبر میں ہے یہ مرقوم لکھے اس معجزے کو مولوی روم

اس قصے کا راوی رسول اللہ کے چچازاد بھائی حضرت جعفر طیارؓ کو قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں۔

کہے ہے جعفر طیارؓ یارو کہ اک دن احمد مختارؐ یارو

شاعر نے دونوں قصوں کا ماخذ زبان فارسی بتایا ہے۔ایک جگہ اردو کو ہندوی کے نام سے یاد کیا ہے۔جس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ اہلِ علم کے نزدیک ہندوستان کی زبان زبانِ اردو ہے۔اس سلسلے میں قصہ اوّل سے یہ شعر ملاحظہ کیجیے۔

سناتا ہوں اردو میں وہ ماجرا کہ تھا فارسی میں جو اب تک لکھا

دوسرے قصہ سے یہ شعر ملاحظہ کیجیے۔

ولیکن ہے زبانِ فارسی میں کہوں ہوں میں زبانِ ہندوی میں

شاعر نے بہت ہی فنکاری کے ساتھ آیات واحادیث کو روزمرہ کی آسان اور عام فہم زبان میں ڈھالا ہے۔مثال کے طور پر آیہ کریمہ اللہ نوار السمٰوات والارض کی شعری صورت دیکھیے۔

عجب شان سے تو چھپا سب میں ہے نمودار جلوہ ترا سب میں ہے

حدیث قدسی لولاک لما خلقت الافلاک کو شعری پیکر میں یوں ڈھالا ہے۔

نہیں اُس ؐ کی تعریف کا کچھ بیاں بنے اُس ؐ کی خاطر یہ کون و مکاں

حدیث قدسی لافتیٰ الاعلی لاسیف الا ذوالفقار کا شعری پیکر یوں خلق کیا ہے۔

یہ ہاتف نے ندا ایسی سُنائی نہیں فتح بہ جز شیرِ الٰہی

بجز تلوار علیؑ تلوار کوئی نہیں آفاق میں ہتھیار کوئی

یہ جنگ نامہ مسلکی تفرق سے بالاتر ہو کر لکھا گیا ہے۔ جس کی بدولت اس کے قارئین کے قلب واذہان میں تعصب کے بجائے محبت وعقیدت کے چراغ روشن ہوتے نظر آتے ہیں۔ اگر چہ یہ حضرت علیؑ کی جنگوں پر مشتمل جنگ نامہ ہے مگر اس میں تمام خلفائے راشدین کا نام مقدماً نہایت ادب واحترام کے ساتھ لیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر یہ ترتیب وار مدحیہ اشعار ملاحظہ کیجیے ۔

عجب خاص اُس ؐ کے لیے چار یار کیا خلد کو اُنکا دارالقرار

یہ ہیں بندۂ بارگاہ خدا بڑے متقی اور بڑے پارسا

ابوبکرؓ اول کہ ہیں یارِ غار عمرؓ دوسرے ان کے ہیں دوستدار

سوم صدقے جاؤں میں عثمانؓ کے وہ جامع ہیں آیات قرآن کے

چہارم علیؑ مرتضےٰ شاہ دین ہوئے جن کے تابع زمان و زمیں

قصہ دوم سے اس سلسلے میں یہ شعر ملاحظہ کیجیے :

عمرؓ عثمانؓ کی تو ہے بڑی شان ثنا کر اُن کی اور ہو جی سے قربان

سبب سے پنجتن کے کبریا نے کیا کونین کو پیدا خدا نے

اس رزم نامے میں شعری صنعتوں کو بھی بہت عمدگی سے استعمال کیا گیا ہے جس کی بدولت اس کی ادبیت میں کئی گنا اضافہ ہوا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ کیجیے ۔

خوبصورت تشبیہات کا استعمال:

امامت کے گلزار کے گل ہیں وہ ولایت کے گلشن کے سنبل ہیں وہ

کیا حکم گھوڑے کو پکڑو شتاب کہ ہے وہ رواں صورتِ موج آب

استعارہ :

ہدایت کے عقدے لگے کھولنے　　　وہ لعل و جواہر لگے تولنے

صنعت تجسیم :

وہ شب جمعہ کی ہوگئی جب تمام　　　رہ صبح میں جب دھرا دن نے گام

جب اک نعرہ مارا بحکمِ خدا　　　سرِ خاک پر کانپ اُٹھا رودِنیل

صنعت تلمیح :

بڑا ہے ایک جنگل اس میں بھاری　　　کہ جس کو دیکھ رستم ہو فراری

صنعت تجنیس تام :

شفاعت کریں گے بہ وجہ حسن　　　نواسے بھی اُن کے حسین و حسن

صنعت مراۃ النظیر :

پدر گُم ہوئے کس بیابان میں　　　ہیں شیر خدا کس نیستان میں

صنعت مبالغہ (فی تعداد) :

سنا ہے علیؑ ہے پیمبر کا یار　　　کئے جس نے لاکھوں تہِ ذوالفقار

بیاں آج کی جنگ کا کیا کروں　　　کہ دس لاکھ کافر ہوئے سرنگوں

جو دس لاکھ مارے گئے پہلواں　　　تو چھ لاکھ زخمی پڑے ہیں جواں

جو گردن پکڑ کر جھکایا بہ زور　　　تو جھانکا ستمگار نے روے گور

صنعت اشتقاق :

بڑا ملک میں بس کہ جوش و خروش　　　جو کافر تھے کافور تھے ان کے ہوش

شاعر نے عربی ، فارسی ، ہندی اور سندھی زبان کے الفاظ کو اِس خوبی کے ساتھ استعمال کیا ہے کہ لگتا ہے کہ نگینے جڑے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ اشعار :

گرز ہفتاد من کا شاہِ دیں پر　　　لگایا زور سے تیوری چڑھا کر

سپہ اس کی ہے بے حد و بے شمار　　　چہل لک پیادہ چہل لک سوار

جنگ نامے کی فضا اگرچہ عربی ہے لیکن عام عوامی زبان نے اسے ایک مقامی رنگ بخشا ہے۔مثلاً یہ چند اشعار ملاحظہ کیجیے :

لگا رونے پھر آخر جل جلا کر — گرا وہ تخت نیچے بل بلا کر

کہے تھا پیٹ سر گاہے وہ ناری — کہ بیٹا ہو گیا مجھ سے فراری

کئی جگہوں پر محاورے کے استعمال نے رنگ چڑھایا ہے، مثلاً یہ شعر ملاحظہ کیجیے :

یہ کہہ کر جو تلوار لی میان سے — عدو ہاتھ دھونے لگے جان سے

اس رزم نامے میں فن، زبان اور تسلسل واقعات میں کہیں کہیں کوتاہیاں بھی نظر آتی ہیں۔مثلاً نقصِ قافیہ کی یہ چند مثالیں ملاحظہ کیجیے:

سو دیکھ اس دم تجھے از فضل قادر — کروں ہوں نیچ نیچے جلد اے خر

(قادِر کو بروزن خر، قادر باندھا ہے)

قصہ کی ابتداء میں ہی ہیرو اور وِلن کی پہچان کرائی گئی ہے، مقاتل کا قصہ شروع ہونے سے پیشتر ہی یہ شعر کہا ہے :

شجاعت کا حضرتؓ پہ ہے اختتام — مقاتل پہ لعنت علیؑ پر سلام

البتہ ان معمولی کوتاہیوں سے بدظن ہو کر ہم اِس خوبصورت رزمیہ سے صرفِ نظر نہیں کر سکتے۔اس جنگ نامہ میں پایا جانا والا قصہ پن اور حد درجہ فینٹاسی اسے اُس عظیم ادبی سرمایے کا حصہ بناتی ہے جو اردو وضاحتی شاعری کی شکل میں ہمیں اپنے اسلاف کے ساتھ ساتھ ادبِ عالم سے بھی جوڑتا ہے۔

○○○

تانیثی تنقید: نصف آبادی کے ادبی مطالبات

ڈاکٹر نصرت جبین

تلخیص: عورت ہر دور میں کسی نہ کسی اعتبار سے مرد اساس معاشرے کی شکار رہ چکی ہے۔ محض چند اصطلاحات میں مقید کر کے عورت کے فکری رویوں کی تشکیل ہوئی ہے۔ لیکن عورت نے مرد اساس معاشرے کے خلاف اپنا ردعمل ظاہر کر کے اپنے تشخص کی بازیافت کی کوشش کی، جس میں وہ کامیاب ہوتی ہوئی نظر آئی۔ دوسرے شعبہ جات کی طرح ادب نے بھی عورت کے مطالبات کو مرکزیت عطا کر کے سماج میں عورت کے تئیں اسٹیریو ٹائپ کو ختم کرنے کی کوشش کی ہے۔ ادبی تناظر میں تانیثی تنقید نے اُن مطالبات کو مزید تقویت بخشی۔

کلیدی الفاظ: تانیثیت، تانیثی تنقید، مابعد جدیدیت، نسائی جذبات و احساسات۔

(نوٹ: یہ مقالہ دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں تانیثیت کے نظری مباحث اٹھانے کی کوشش کی گئی ہے جبکہ دوسرے حصہ اس کے اطلاق پر مبنی ہے جس میں اُردو زبان اور شاعری کو معرضِ بحث میں لایا گیا ہے۔)

بیسویں صدی کے ربع آخر میں عالمگیریت اور سائنسی ایجادات کے نتیجے میں جو معاشرتی نظام وضع ہوا اس نے زندگی اور متعلقاتِ زندگی کو قابلِ لحاظ حد تک متاثر کیا۔ ادبی اور ثقافتی سطح پر اس تبدیلی کو مابعد جدیدیت سے یاد کیا جاتا ہے۔ واضح رہے کہ مابعد

جدیدیت گزشتہ ادبی اور تنقیدی رجحانات اور تحریکات کی طرح یک رخی نہیں ہے۔ بلکہ یہ اپنی سرشت میں کثیر الجہت اور متنوع ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدیدیت کو سمجھنے میں اکثر لوگوں کو دشواری کا سامنا ہے کیونکہ وہ مابعد جدیدیت کو ترقی پسند تحریک، سرسید تحریک اور حلقۂ اربابِ ذوق کی طرح سمجھنا اور سمجھانا چاہتے ہیں۔اس ضمن میں عرض مابعد جدیدیت میں کوئی بھی نظریہ آخری اور اہم نہیں ہے بلکہ کوئی بھی نظریہ رد بھی ہوسکتا ہے اور اسے قبولیت بھی حاصل ہوسکتی ہے غرض مابعد جدیدت ہر طرح کی جبریت کی خلاف ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ مابعد جدیدیت نے نظریات کے رد و قبول کے لیے کشادگی کا ماحول تیار کیا ہے۔ اسی کشادگی، وسعت اور تکثیری مزاج کی حامل مابعد جدیدیت میں مختلف نظریات پنپنے لگے جن میں تانیثیت بھی ایک اہم نظریہ ہے۔ دیکھا جائے تو اردو ادب میں تانیثی مباحث بھی اس دور میں منصۂ شہود پر آئے جب مابعد جدیدیت کا سورج اردو کی ادبی اور ثقافتی افق پر طلوع ہوا۔ اس تناظر میں دوسرے نظریات کے ساتھ ساتھ تانیثیت اور تانیثی تنقید ادب شناسی کے ایک جاندار رویے کے بطور سامنے آئے۔

تانیثیت اپنی سرشت میں مرد اساس معاشرے میں طبقۂ نسواں کی ذہنی بیداری اور اپنے حقوق کے بارے میں آگہی کا نام ہے۔ یوں تو معاشرتی سطح پر خواتین کا شکوہ یہ ہے کہ انہیں زندگی کے ہر محاذ پر نظر انداز کیا جاتا ہے، ان کی حصہ داری جتنی ہر سطح پر ہونی چاہے تھی اتنی نہیں ہے۔ بلکہ بعض مقامات پر انہیں سرے سے ہی نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ انہی شکایات کے ازالہ کے لیے اور اپنے داخلی وجود کو عملی سطح پر منوانے کے لیے عالمی سطح پر بھی خواتین کی کئی تحریکیں سامنے آئیں۔ جن کا پر زور اصرار اس بات پر تھا کہ خواتین کو زندگی کے ہر شعبے میں اپنا جائز حق دیا جانا چاہیے اس طرح حقوق کی حصولیابی کے لیے خواتین مفکرین نے احتجاج اور مزاحمت کے راستے پر چلنے کا ڈھول ڈالا۔ بحیثیت مجموعی تانیثیت کے علمبرداروں کا دعویٰ ہے کہ وہ عورت کو معاشی، سیاسی، ادبی اور ثقافتی سطح پر مرکز میں لانا چاہتے ہیں۔ اس تناظر میں جب ہم تانیثی تنقید کی بات کرتے ہیں تو وہ ہماری روایتی تنقید کو یہ کہہ کر مسترد کرتی ہے کہ اس (روایتی تنقید) نے زکوری نقطۂ ہائے نظر کے مطابق ادبی متون کی تشریح و توضیح کا کام انجام دیا ہے جس کی وجہ سے نسوانی آوازیں ادبی متون میں

دب چکی ہیں۔ ویسے بھی خواتین اس کرۂ ارض پر نصف آبادی کے نام سے بھی معنون ہیں۔ اس لیے خواتین کے نقطۂ نظر سے ادب کو جانچنے اور پرکھنے کا رجحان جائز بھی معلوم ہوتا ہے اور مناسب بھی کیونکہ عہدِ وُسطیٰ سے لے کر تا حال ادب کو یک طرفہ تنقید یعنی زکُوری نظام کا حامل تصور کیا جاتا ہے۔ مابعد جدید تھیوی کے تحت تانیثی تنقید سابقہ متون کو از سرِ نو تفہیم و توضیح کے لیے اصرار کرتی ہے جن میں وہ اپنے جذبات واحساسات، تجربات ومشاہدات اور تصورات وتفکرات کے اظہار کو راہ دے سکیں۔ پروفیسر انور پاشا نے زکُوری نظام کے حاوی پہلو پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''تانیثی مفکرین مروجہ ادب اور ادبی معیار واقدار اور اُن سے وابستہ تصورات وافکار یا زبان واسلوب کو اس لیے خارج کرتی ہیں اور انھیں تسلیم کرنے سے انکار کرتی ہیں کہ اس ادب میں نہ تو ان کی شرکت ہے اور نہ ہی اس میں ان کی ویسی ترجمانی ہے، جس کی وہ حق دار ہیں۔ بلکہ ان کا الزام ہے کہ اس میں ان کی شبیہ کو مسخ کر کے پیش کیا گیا ہے۔ اس لیے مرد اساس نظام کا پروردہ ادب بنیادی طور پر عورت مخالف ہے۔ لہٰذا متبادل ادب کی تخلیق اور متبادل تنقیدی پیمانے اور زاویے کی تشکیل ہی حقیقی تانیثی ادب کی تخلیق وتنقید کا واحد راستہ ہے۔ لیکن بالآخر سب سے اہم سوال یہی پیدا ہوتا ہے کہ کیا ایک ایسے انسانیت اساس نظام کی تشکیل ممکن نہیں جس کا ادب تمام صنفی تعصّبات وامتیازات سے پاک ہو اور جو مرد اساس نظام کے جبر اور شدت پسندی سے آزاد ہو۔ اگر ایسا ہو سکا تو یقیناً وہ نظام اور اس کا ادب مثالی نظام اور ادب ہوگا''۔[1]

اردو ادب کے ابتدائی دور میں شعوری طور پر تانیثی فکر ناپید تھی۔ ہمارے یہاں ادب میں فکری سطح پر یہ اِن معنوں میں کبھی نہیں برتی گئی جس طرح مغربی ادب میں اس تحریک نے اپنے پنجے گاڑھے۔ اردو ادب کی تاریخ میں خواتین کے موضوعات، مجبوریوں اور

مسائل کو موضوع بنانے والے مرد لکھاری ہی تھے۔

ہندوستان میں انگریزوں کی آمد اور جدید علوم سے اردوداں طبقے کی واقفیت نے اردو میں بھی نئے علوم اور نظریات کو راہ دینے میں مدد کی۔ نتیجے کے طور پر سرسید احمد خان کے پروردہ شیخ محمد عبداللہ المعروف بہ پاپا میاں کی خواتین کے تئیں تعلیمی خدمات سے ہم اچھی طرح واقف ہیں۔ مولانا الطاف حسین حالی، ڈپٹی نذیر احمد، راشد الخیری، مرزا محمد ہادی رسوا اور سجاد حیدر یلدرم کی خواتین کے تئیں علمی اور ادبی خدمات اردو ادب میں لایقِ تحسین ہیں۔ اردو ادب میں خواتین کی فکری اور تخلیقی آزادی کا دور اٹھارویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل سے شروع ہوتا ہے۔ رسالہ ''تہذیب نسواں'' سے شروعات کر کے آج اس قبیل کے ادب میں وہ تمام اوصاف وخصوصیات موجود ہیں جو کسی بھی ترقی یافتہ ادب یا اعلیٰ ادب تخلیق کرنے والے مرد تخلیق کاروں کے یہاں ہوتا ہے۔ خواتین تخلیق کار عورتوں کے مسائل کے ساتھ ساتھ دیگر سماجی، سیاسی، اقتصادی، مذہبی موضوعات اور عالمی امور پر ادبِ عالیہ تخلیق کر رہی ہیں۔ خواتین قلم کاروں کا یہ قافلہ کامیابی کے ساتھ آگے بڑھ رہا ہے آج خواتین کے ادب کو کسی بھی صورت میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ہے۔ مگر تنقیدی نکتۂ نگاہ سے پرکھنے کے لیے خواتین کا تحریر کردہ ادب ایک سوالیہ نشان بنا ہوا ہے۔ پروفیسر انور پاشا مزید لکھتے ہیں:

> ''ادب، تاریخ، تنقید، علوم، سائنس وٹیکنالوجی، کلچر، سیاست اور اقتصادیات ہوں یا تعلیمی نصابات اور تحقیقی وفکری ادارے؛ یہ سب ہی ہمیشہ مردوں ہی کی گرفت میں رہے ہیں......وہ جن تخلیقات اور متون کو عالم گیر اور شاہکار بتاتے ہیں ادھوری ہیں کیونکہ اس میں خواتین کہیں نظر ہی نہیں آتی ہیں''۔[2]

تانیثی تنقید خواتین کی تخلیقات اور ادبی معیارات کو پرکھنے کے لیے ان تمام مروجہ اصول وضوابط کو رد کرتی ہے جو ادبی دنیا میں مرد اساس معاشرے کے قائم کردہ ہیں۔ تانیثی ناقدین کے مطابق ہماری اردو زبان کی جتنی بھی لغات تحریر کی گئی ہیں وہ عورتوں کے تئیں غیر

جانبدار نہیں ہیں۔ کسی بھی معاشرے میں جو زبان مروج ہے وہ مرداساس اور عورت کی شبیہ کو بگاڑ کر پیش کرتی ہے۔ اردو زبان کی لغات میں لفظ عورت اور متعلقاتِ عورت سے وابستہ الفاظ کے جو معنی لکھے گئے ہیں وہ سراسر ناانصافی اور مرداساس ذہنیت کی نمائندگی کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ جب بھی کسی مرد کو کم عقل نااہل یا بزدل ہونے کا طعنہ دینا ہوا سے عورت سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ علامات، محاورات اور ضرب الامثال صنفی جانبداری کے مظہر ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱) گھوڑا اور عورت ران تلے: دونوں جب تک قابو میں رہیں اپنے ہیں۔ ۳

(۲) بزدلی عورت کا دوسرا نام ہے۔ ۴

(۳) زنانہ لفظ صفت کے اعتبار سے ان معنوں کا حامل ہے:

نامرد، ڈھیلا، سست، زن صفت، بزدل ۵

(۴) عورت اور جوتے دونوں برابر۔

(۵) عورت کی ذات بے وفا ہوتی ہے۔ عورت سے وفا نہیں ہوتی۔

(۶) عورت کی عقل پاؤں کی ایڑی کے پیچھے۔ عورت بے وقوف ہوتی ہے۔

(۷) عورت کی ناک نہ ہوتی تو گو کھاتی۔ عورت ناقص العقل ہوتی ہے۔ ۶

اردو کی معروف تانیثی تخلیق کار زاہدہ حنا نے عورت کے خلاف مروّج رویوں پر احتجاج کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''زبان کو دنیا بھر میں عورت کے خلاف ایک ہتھیار کے طور پر استعمال کیا گیا۔ شاعری، ادب، گالیوں، محاوروں اور ضرب الامثال کے وسیلے سے عورت کا ناقص العقل ہونا وراس کے عیاری و مکاری کے قصے نسل در نسل دہرائے گئے۔ یہاں تک کہ وہ صرف مردوں کے ہی نہیں بلکہ عورتوں کے ذہن میں بھی راسخ ہو گئے اور خود انہوں نے بھی اپنے آپ کو مردوں کی نسبت کم عقل، بزدل اور کم تر سمجھنا شروع کر دیا۔ اور یہ عمل ابھی جاری ہے.......... زبان کے زخم

سے عورت آج بھی گھائل ہے''۔ ۷

سماج اور معاشرہ مردوں کے حوالے سے جانے اور سمجھے جاتے ہیں سوسائٹی بنیادی طور پر مردانہ ہے اور تمام زمانہ کیفیات کو اسی دائرے میں دیکھا جاتا ہے۔ ہر صحیح اور غلط کو مرد کی سوچ کے دائرے میں ہی جانچا اور پرکھا جاتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں تکثیریت نہیں ہے صرف مرد کی وحدانیت ہے مابعد جدیدیت اسی تکثیریت پر ہی زور دیتی ہے۔ عورتوں کے بارے میں جتنے بھی تصورات اور مفروضات قائم کیے گئے ہیں وہ مردوں کے بنائے ہوئے ہیں خواتین کے تخلیق کیے گئے ادب کے ساتھ بھی یہی صورت حال ہے۔ ہماری ادبی تنقید مجموعی طور پر مردانہ تجربات اور محسوسات پر مشتمل ہے۔ خواتین کے احساسات اور اقدار کا اس میں کوئی وجود ہی نہیں ہے۔ خواتین کا موقف یہ ہے کہ ادب میں مردانہ قدریں آفاقی اور حتمی بنادی گئی ہیں جب کہ ''عورت اساس'' قدریں دور دور تک کہیں دکھائی ہی نہیں دیتی ہیں۔ اس لیے اکثر کہا جاتا ہے کہ:

(۱) مروجہ ادب میں عورت کی پیش کش غیر متوازن اور امتیازی نوعیت کی حامل ہے؛

(۲) عورت کے ذریعہ تخلیق کردہ ادب کے تئیں مرد ناقدین اور قارئین کا رویہ متعصّبانہ ہے؛

(۳) مروجہ تنقیدی زاویئے اور نظریات صنفی جانبداری (Gender Bais) پر مبنی ہیں؛

(۴) مروجہ ادبی ڈکشن، زبان و اسلوب، استعارات، علامات، محاورات اور ضرب الامثال صنفی جانبداری کے مظہر ہیں۔

ضمناً یہاں بتاتی چلوں کہ بالی ووڈ کے گیتوں اور نغموں میں اکثر خواتین کے کردار کو فرسودہ اور بے ہودہ (Sterotype) یا صرف جنسی آلۂ کار بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ خواتین پر ایسے گیت نغمائے جاتے ہیں جن کی زبان بدلنے کی ضرورت ہے چند مثالیں میں یہاں پیش کرتی ہوں:

ایک مشہور گانے کے بول ہیں۔

(۱) تو چیز بڑی ہے مست مست

(۲) گرم چائے کی پیالی ہو

عورت کوئی چیز نہیں ہے وہ ایک جیتا جاگتا انسانی وجود ہے۔افسوس ہے کہ جسم کو شئے میں بدل دیا جاتا ہے عورت کو محض ایک تجارتی آلہ سمجھا جاتا ہے اور یہ بات بھلادی جاتی ہے کہ وہ جسم کے علاوہ روح اور شعور بھی رکھتی ہے۔واقع یہ ہے کہ:

''خواتین کو بنیادی طور پر مجبور اور رومانوی مزاج قرار دیا جاتا ہے اور بہت ہی کم حقیقت پسند، فعال یا فیصلہ کن حیثیت رکھنے والی دکھائی جاتی ہیں..... خواتین کا حق صرف یہ کہ وہ فیشن ماڈل یا تفریحی شعبوں میں نمایاں ہوں........مصنوعات کی تشہیری مہم میں خواتین کو نیم عریاں کر کے شکار پھانسنے والے ''چارے'' کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے اور ان کی جنسی کشش اور جسمانی نمائش کا استحصال کیا جاتا ہے''۔[۸]

اردو شاعری میں معشوق یا عورت کے لیے استعمال کیے گئے سارے صفات، استعارات، تشبیہات مرد کے ذہن کے اختراع اور اس کے عورتوں کے تئیں قیاسات اور فرضی تصورات پر مبنی ہیں۔مثلاً ظالم، سنگ دل، ہرجائی، بے وفا، بے مروّت، بت، قاتل، پتھر کے صنم وغیرہ وغیرہ۔اسی طرح وہ عورت کے جسمانی خدوخال کی تعریف اپنے جمالیاتی ذوق کے اظہار و تسکین کے لیے کرتا ہے۔چند مثالیں پیش خدمت ہیں:

پرستش کی یاں تک کہ اے بت تجھے
نظر میں سبھوں کی خدا کر چلے

(میر تقی میر)

تہہ شمشیر قاتل کس قدر بشاش تھا ناسخ
کہ عالم ہر دہانِ زخم پر ہے روئے خنداں کا

(امام بخش ناسخ)

کی مرے قتل کے بعد اُس نے جفا سے توبہ

ہائے اُس زُودِ پشیماں کا پشیماں ہونا

(مرزا غالبؔ)

سُنا ہے اُس کے لبوں سے گلاب جلتے ہیں
سو ہم بہار پہ الزام دھر کے دیکھتے ہیں
سُنا ہے اُس کی سیاہ چشمگی قیامت ہے
سو اُس کو سُرمہ فروش آہ بھر کے دیکھتے ہیں
سُنا ہے آئینہ تمثال ہے جبین اُس کی
جو سادہ دل ہیں اُسے بن سنور کے دیکھتے ہیں
سُنا کے اُس کے بعد کی تراش ایسی ہے
کہ پھول اپنی قبائیں کتر کے دیکھتے ہیں

(احمد فرازؔ)

اس کے برعکس عاشق یا مرد کے لیے جو صفات استعمال کی گئی ہیں وہ کچھ اس طرح ہیں: وعدہ وفا کرنے والا، پرستش کرنے والا، عاجز و انکسار، گداز قلب، انتظار کرنے والا وغیرہ وغیرہ۔ مرد کے لیے یہ القابات حقیقی، مثبت، توصیفی اور قابلِ ستائش معلوم ہوتے ہیں۔ اُردو شاعری میں اس کی مثالیں جستہ جستہ نظر آتی ہیں۔ مثال کے طور پر ؎

جبیں سجدہ کرتے ہی کرتے گئی
حقِ بندگی ہم ادا کر چلے

(میر تقی میرؔ)

تو شاہیں ہے پرواز ہے کام تیرا
تیرے سامنے آسماں اور بھی ہیں

(علامہ اقبالؔ)

نگہ بلند، سخن دلنواز، جاں پُر سوز
یہی ہے رختِ سفر میرِ کارواں کے لیے

(علامہ اقبالؔ)

واقف میں ہر اک خواب کی تعبیر سے ہوں
میں حُسن ہوں اور حُسن کی جاگیر سے ہوں
کہتے ہیں مجھے یوسفِ ثانی اے دوست
کنعاں سے نہیں وادیٔ کشمیر سے ہوں

(فریدؔ پربتی)

دیپ جس کا محلات ہی میں جلے
چند لوگوں کی خوشیوں کو لے کر چلے
وہ جو سائے میں ہر مصلحت کے پلے
ایسے دستور کو، صبحِ بے نور کو
میں نہیں مانتا، میں نہیں جانتا

(حبیب جالبؔ)

مرد اور عورت کے حوالے سے ہماری مردوں کی شاعری کی یہ دو متضاد تصویریں ہیں۔ اس تناظر میں جب تانیثی ناقدین یا عورت کے شعور نے ہوش کے ناخن لیے تو اپنی شبیہ کو درست کرنے کے لیے میدانِ عمل میں اُتر آئیں۔ پروفیسر عتیق اللہ یوں رقم طراز ہیں:

> ''تانیثی نقادوں نے پرانے بھرم توڑ دیے اور یہ بتایا کہ دراصل عورت کے تعلق سے جو تصورات ہم تک پہنچے ہیں وہ تمام مرد اساس معاشرے کا ایک یقینی نتیجہ ہیں۔ ان کی تشکیل کے پسِ پشت وہ تذکیری رویہ برسرکار رہا ہے جس نے ہمیشہ ایک کو دوسرے پر فوقیت دی ہے خواہ اس فوقیت کی بنیاد کتنی ہی غیر منطقی، غیر عقلی، رسمیاتی اور مفروضاتی ہی کیوں نہ ہو۔ یہی نہیں بلکہ اس نے ہمیشہ کچھ نئے جواز بھی فراہم کیے ہیں''۔[9]

مذکورہ مباحث کی روشنی میں ہم اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ہمارے ادب میں عورت کا کردار ایک نئی تفہیم و تعبیر چاہتا ہے۔ اب عورت کے تئیں حسن کے معیارات بدل چکے

ہیں۔گلاب سی رنگت، سروقد اور ہرنی جیسی چال ڈھال کی دوڑ سے عورت بہت آ گے نکل چکی ہے۔ظاہری اوصاف کے ساتھ ساتھ قابلیت، ذہانت، خود اعتمادی، علم و آ گاہی اور بہادری کو بھی اگر عورت کا حسن مانا جاتا تو بہت بہتر ہوتا۔اسی لیے تانیثی تنقید کے علمبرداروں کا توقف یہی ہے کہ مروجہ ادبی اور تنقیدی زاویوں کے برعکس ادب کے لیے نئے تنقیدی اصول وضوابط اور نئی شعریات مرتب کرنے کی اشد ضرورت ہے۔میں اس صورتِ حال کی تبدیلی کے لیے علامہ اقبال کے اس شعر کو بطورِ جواز پیش کر کے اپنی بات ختم کرنا چاہتی ہوں ؎

سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے
ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

OOO

حوالہ جات:

۱۔مضمون: تانیثیت اور ادب، انور پاشا، مرتب: انور پاشا، عرشیہ پبلیکیشنز، دہلی، ۲۰۱۴ء، ص:۱۲۶

۲۔فیمنسٹ ادب کا مسئلہ از ریاض صدیقی مشمولہ تانیثیت اور ادب، مرتب: انور پاشا، عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی ۲۰۱۴، ص:۹۱

۳۔فیروز الغات، از مولوی فیروز الدین، کتابی دنیا، دہلی، ۱۹۹۷ء ص:۹۰۶

4.Hamlet, Shakespare, Act-1, Scene-11,

۵۔فرہنگ آصفیہ، ترقی اُردو بورڈ، دہلی، جلد دوم، ص:۴۱۳

۶۔نوراللغات، انجمنِ ترقی اُردو ہند، دہلی، ۱۹۵۷ء، ص:۵۲۹

۷۔زبان زخم، مشمولہ: عورت زندگی کا زنداں، از زاہدہ حنا، تخلیق کار پبلیشرز، دہلی، ۲۰۰۶، ص:۲۶۳

۸۔ایضاً، ص:۱۳۲

۹۔تانیثیت تنقیدی تھیوری از پروفیسر عتیق اللہ، مشمولہ بیسویں صدی میں خواتین اردو ادب، مرتب پروفیسر عتیق اللہ، طبع دوم، ساہتیہ اکادمی، دہلی، ۲۰۱۸، ص:۹۶

❑❑❑

دامانِ اردو میں ہندوستانی گھر آنگن

ڈاکٹر راشد عزیز

تلخیص: اردو کی حیثیت محض ایک زبان کی نہیں ہے؛ بلکہ یہ ہندوستان کی مشترکہ تہذیب و ثقافت کی امین ہے۔ بہ لفظ دیگر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو زبان جس ملنساری، اخوت اور ہم آہنگی کے تمام تر پہلو اپنے اندر سموئے ہوئی ہے، اُن کا عکس ہر ہندوستانی کے شعور اور لاشعور میں ضرور دکھائی دیتا ہے۔ایک طرف اگر یہ زبان ہندوستانی تہذیب و ثقافت کی آئینہ دار ہے، وہیں دوسری طرف یہ اُس مشترکہ تہذیب و ثقافت کی روایات کا تحفظ بھی کرتی چلی آئی ہے۔جس کی مثالیں ہمارے یہاں امیر خسرو، افضل پانی پتی، کبیر داس، نظیر اکبرآبادی، فراق گورکھپوری اور جاں نثار اختر وغیرہ کی شاعری میں ملتی ہیں۔اردو زبان نے ہندوستانی رنگ اختیار کر کے ہندوستانی رسوم و روایات، اقدار اور ہندوستان کے تشخص کو برقرار رکھا، نیز فرقہ وارانہ ہم آہنگی، اتحاد اور انسان دوستی کے پیغام سے مشترکہ ہندوستانی تہذیب کی ساخت کو مزید مستحکم کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔

کلیدی الفاظ: اردو زبان، ہندوستانیت، مشترکہ تہذیب وثقافت، ہندوستانی اساطیر، مخلوط تہوار، لوک گیت

اردو اور ہندوستانیت کا رشتہ آنکھ کے تل اور وجود کے رشتے جتنا اہم ہے۔اگر کسی عوامی مقام پر غیر اردو دانوں کے درمیان اپنی گفتگو میں اردو کے آسان الفاظ بھی استعمال کر لیے جائیں تو وہ برجستہ کہتے ہیں کہ آپ تہذیبی گفتگو فرما رہے ہیں۔منشاء کہنے کا یہ ہے کہ لفظ فرمانا، ان کے لاشعور سے برآمد ہو جاتا ہے۔یعنی اردو ایک ہندوستانی زبان ہونے

کے ساتھ ایک ایسی ہندوستانی تہذیب ہے جس کا عکس ہندوستانیوں کے شعور اور لاشعور دونوں میں جھلکتا ہے، اور جس کی بدولت اردو کے دامن میں ہندوستانیت کے جھلملاتے ستارے پوری آب وتاب کے ساتھ اپنی طلسمی شعاعوں کا سحر پھونکتے ہیں، اور جس کا اثر ہندوستان کے ہر گھر اور آنگن میں اخوت وملنساری کی البیلی اور نویلی فضاؤں کا محرک بنتا ہے۔اور یہ فضائیں ان توضیحی کیفیتوں کی غماز وترجمان بن جاتی ہیں، جن کے آئینہ خانوں میں ہندوستان کی وسعت ارضی کی شبیہہ، اور اس وسعت کی تکمیل کرنے والے مختلف النوع انفرادیتوں کے حامل صوبہ جات کی رنگارنگ تصاویر صاف نظر آجاتی ہیں۔جن میں اُن کے شہروں اور دیہاتوں اور ان کے گھروں اور آنگنوں کی تہذیب وثقافت کی انفرادیت، اردو کا سندور اور سرمہ لگا کر قوسِ قزح یعنی دھنک صفت مشترکہ تہذیبی روایت کی وراثت کا تحفظ کرتی چلی آرہی ہے۔ یہ وہ روایت ہے جس نے اردو کی ایک نہایت پرہیزگار شخصیت و شباہت رکھنے والے حضرت قائم چاند پوری سے بھی کہلوادیا کہ:

سانولی دیکھ کے صورت کسی متوالی کی
ہوں مسلمان مگر بول اٹھوں جے کالی کی

ہندوستانیت یعنی مشترکہ تہذیبی روایت ووراثت اور اردوزبان اور اردو تہذیب کے تعلق سے حضرت امیر خسرو، کبیرداس اور نظیر اکبرآبادی کی خدمات کو پیش نظر رکھنا لازمی ہے۔جن کے تخلیقی اظہار نے ہندوستان کے علاقائی سماجوں اور ان کی بولیوں ٹھولیوں اور زبانوں کو سماجی ولسانی اختلاط واشتراک کے مواقع فراہم کیے، اور اردو یعنی ملی جلی اور مخلوط زبان میں لوک روایات کی بیخ بنی اور آبیاری کی۔حضرت امیر خسرو نے اپنے پیر محبوب الٰہی حضرت نظام الدین اولیاء کی ''رسم گاگر'' کے لیے جوگیت اور ان کے علاوہ کہہ مکرنیاں اور دوہے لکھے ہیں اور سولہویں صدی کے اپنے ہمزاد نما خسرو سے جن کی پیروی کرائی ہے۔وہ خالص ہندوستانی معارفت کے انداز اور طرز کے مطابق ہیں۔یعنی اس کلام میں خسرو نے زیادہ تر روح اور جسم کو عورت اور مرد کی صورت میں پیش کیا ہے۔یہ صنعت ایہام کی بہترین مثالیں ہیں۔یعنی جو وطیرہ ہندوستانی کلاسیکی سنسکرت شاعری کا رہا ہے، اور جس میں نسائی اساسیت کو فوقیت حاصل ہے اور جس کی آگہی کا امکان جنسی نفسیات یعنی عورت اور مرد کے

رشتے اوران کی خواہشات کوتصور کیا جا تا رہا ہے،اور جس میں روح ہمیشہ جسم کو پکارتی رہتی ہے،اور جسم کے حاصل کر لینے کوروح کےعشق کی کامیابی مانا جاتا ہے،اور جس نے نارد منی کو بھگوان کا درجہ حاصل نہیں ہونے دیا،اور دیو مالائی اساطیر جس کا وصف ہے۔ جواجنتا اور ایلورا کے غاروں کی زینت ہےاورراجندر سنگھ بیدی کے ناول ''ایک چادر میلی سی'' کے پیش لفظ میں بابا برفانی کی گپھا کے کبوتر کبوتری کی صورت میں بھی ظاہر ہوتا چلا آ رہا ہے۔یعنی امرناتھ کے سیلانی بھی جس کی تصدیق کرتے ہیں۔وہ کیفیت کثیر الجہت مفاہیم کے ساتھ خسرو کی اس کہہ مکرنی میں ملاحظہ کیجیے۔جسے وزیر آغا نے لاہور کالج کے سالانہ اردو میگزین میں متھن کی روایت سے منسوب کیا ہے۔

اونچی اٹاری پلنگ بچھائیو
میں سوئی میرے سر پہ آئیو
کھل گئیں آنکھیں بھئی آنند
اے سکھی ساجن نا سکھی چند

بہت تفصیل کا موقع نہیں۔مختصر یہ کہ وارداتِ عشق جنس مخالف کے شکار تمام پیرو جواں اس راز سے اچھی طرح واقف ہیں کہ امیر خسرو نے اپنے ایک گیت کے ٹیپ کے ایک مصرعے میں بیان کیا ہےاورنفسیاتی،سماجی،اسلامی اورغیراسلامی معارفت کے عرفان اورآ گہی کی راہ ہندوستانی طرز میں سمجھا ہے۔مصرعہ یوں ہے کہ:

چھاپ تلک سب چھینی رے موسے نینا ملائے کے

ہندوستانی معاشرت میں نین اور سین کے بامِ عروج تک پہنچنے کی ایک اوراہم مثال جوشر نگاررس کی پیروی ہے۔وہ محمد افضل پانی پتی کی بکٹ کہانی ہے۔جس کی انتہا یہ ہے کہ:

بیاد دل ربا خوش حال می باش
گہہ افضل گہہ گوپال می باش

کبیر داس نے ہندوستانی اردو یعنی مخلوط لسانی معاشرے کو طنزیہ اور ناصحانہ تیور دکھا کر روح تک رسائی کا ذریعہ تلاش کیا،تونظیرا کبرآبادی نے بےنظیر عبرتیں دریافت کر کے ان کا ایسا شاعرانہ لباس تیار کیا کہ ہر ہندوستانی نظیر کی شاعری کو زیب تن کر کے فخر محسوس کرتا

ہے۔کبیر اورنظیر نے سماجی زندگی کے فرائض تو ادا کیےمگر نفسیاتی تغیر کوشعری قالب میں ڈھالنے کے بجائے ہندوستانی گھر آنگن کے تغیر وتبدل کوموضوع بنایا اور ہندوستان کی روح کوایک منفرد دنیا بخشی۔البتہ علامہ اقبال وفورِشوق کی اس کیفیت کومولانا رومی کی راہ پر لے گئے اورانہوں نے ہندوستانی سماج کوعشق مجازی سے حقیقی معارفت کےعرفان وآگہی کی روشناسی کے لیے کہا کہ:

غربت میں ہوں اگر ہم رہتا ہے دل وطن میں
سمجھو وہیں ہمیں بھی دل ہو جہاں ہمارا

یا

جب عشق سکھاتا ہے آداب خود آگاہی
کھلتے ہیں غلاموں پر اسرار شہنشاہی

بنی نوع انسان کے دل کی زندگی روح پر منحصر ہوتی ہے،اورروح دل میں رہنےاور دل کوزندہ رکھنے کےساتھ اپنے مانوس مقام یعنی طبی میلان کی جگہ رہتی ہے،اور جہاں روح رہتی ہے وہاں عشق ہوتا ہے۔جہاں عشق ہوتا ہے وہاں غربت وفرقت کا احساس ہوتا ہے اوراس احساس کے ادب آداب ہوتے ہیں۔ادب آداب کا ایک دائرہ ہوتا ہے جسے گھر اورآنگن سےتعبیر کیا جاتا ہے۔گھر اورآنگن میں روح ہوتی ہے۔روح کسی قلب کی دھڑکن ہےاور دھڑکن وجہہ حیات ہے۔دھڑکن اپنے انس ومیلان کا مقام ڈھونڈتی ہے جوگھر آنگن ہوتا ہے۔گھر آنگن کسی فرد کی بدولت ہوتا ہے۔فرد سماج کا رکن ہے۔سماج شہر یا دیہات کی اکائی ہے۔بہت سی اکائیوں کا صوبہ ہوتا ہےاورکئی صوبوں کےایک ساتھ ملنے سے ملک بنتا ہے۔ہمارا اور ہماری اردو کا ملک ہندوستان ہے۔اس ہندوستان کا ایک فرد جاں نثار اختر ہے۔جوفرد کے وجود کوبکھرا ہوا تصور کرتا ہے،اور وجود کےبکھرنے کا سبب سانحہ مانتا ہے،اوراس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ فرد کا وجود میں آنا بھی ایک سانحہ ہےاورسانحات یعنی وارداتوں سے جڑی تہذیب کوتلاش کرتے ہوئے کہہ اٹھتا ہے:

اشعار مرے یوں تو زمانے کے لیے ہیں

کچھ شعر فقط ان کو سنانے کے لیے ہیں
سوچو تو بڑی چیز ہے تہذیب بدن کی
ورنہ یہ بدن آگ بجھانے کے لیے ہیں

بدن کی تہذیب کی علامت میں وطن ،یعنی ہندوستان اور ہندوستان والوں اور ہندوستانی اردو،کووطن کی تہذیب سے روشناس کرانے والی شخصیت کے مالک،اردوشاعری کی صف اول میں امتیازی شان رکھنے والے شاعر، جاں نثاراختر نے روایت وجدت کے امتیازی وصف کی حامل شاعری کا بیش بہا اضافہ اردوشاعری میں کیا۔ان کے اضافہ کردہ شعری سرمائے میں ان کا مجموعہ رباعیات ''گھر آنگن'' اردو میں رباعی کے ذخیرے میں اہم اضافہ ہے۔دراصل ''گھر آنگن'' کی رباعیات میں ہندوستانیت کوملحوظ خاطر رکھا گیا ہے۔اور ہندوستانی سماج کے گھر آنگن کی تصویروں کو نئے انداز اور بے باک اسلوب میں پیش کیا گیا ہے۔ان رباعیات میں خلاقانہ چابکدستی کی ہنرمندی اور افکار واحساس کی تازگی صاف جھلکتی ہے۔یہ رباعیات ہجر وفراق کے دیرینہ قصیے اور روایتی محبوب کے ناز و نیاز سے ہٹ کر ایک الگ احساس کا ادراک کراتی ہیں۔ان میں گھریلو زندگی کی انوٹھی استعاراتی فضا، ہر فرد کی آرزومندانہ حقیقی زندگی کے سچے جلوے،ضوپاشی کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔یعنی اختر کے گھر آنگن کی شروعات ہندوستانی گھر آنگن سے ہوتی ہے۔ مثلاً

بس تین ہی چیزیں ہیں وطن کی زیور
اس دیش کی سبھیتا کا اصلی جوہر
اک پھول گلاب ایک ندی گنگا
اک نار جسے بلائیں گوری کہہ کر

گھر آنگن کی اس گوری کے حسن وجمال اورلہڑپن کورامپوراسکول کے استادشاعرمحشر عنایتی نے اپنے مجموعہ رباعیات ''دیہات رس'' کا موضوع بنایا ہے۔جس میں انھوں نے تاہلانہ زندگی کی تصویریں پیش کرنے کے لیے اپنی قادرالکلامی کے جوہر دکھائے ہیں۔اور کہنہ مشقی کی شہادتیں پیش کرتے ہوئے ''دیہات رس'' کوگوری نامہ کی عرفیت سے بھی نوازا

ہے۔جبکہ فراق گورکھپوری نے اس گوری کے تشخص کے مختلف روپوں کو شرنگار رس کے تحت ،اپنے رباعیات کے مجموعے ''روپ'' میں، ہندوستانی دیو مالائی اساطیر کے مختلف النوع روپوں کے سہارے، پورے تقدس اور تعظیم کے ساتھ پیش کیا ہے۔لیکن اختر نے اپنی گوری کے گرہست جیون کے جلووں کو اپنا موضوع بنایا ہے۔اور ہندوستانی گھر آنگن کے دامن میں اس کی موجودگی کا احساس دلایا ہے۔مثلاً:

تو دیش کے مہکے ہوئے آنچل میں پلی
ہر سوچ ہے خوشبوؤں کے سانچے میں ڈھلی
ہاتھوں کو یہ جوڑنے کا دل کش انداز
ڈالی پہ کنول کی جس طرح بند کلی

ہر صبح کو غنچے میں بدل جاتی ہے
ہر شام کو شمع بن کے جل جاتی ہے
اور رات کو جب بند ہوں کمرے کے کواڑ
چھٹکی ہوئی چاندنی میں ڈھل جاتی ہے

گاتی ہوئی ہاتھوں میں یہ سنگر کی مشین
قطروں سے پسینے کے شرابور جبین
مصروف کسی کام میں دیکھوں جو تجھے
تو اور بھی مجھ کو نظر آتی ہے حسین

فراق گورکھپوری نے جاں نثار اختر کے مجموعہ رباعیات ''گھر آنگن'' کی رباعیات کے تعلق سے اپنے تاثرات پیش کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''گھر آنگن میں ہندوستان کے گھروں اور گھریلو زندگی کی نرم و نازک جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔''

ایسی شاعری ہمارے لوک گیتوں میں بھرپور انداز سے پیش کی گئی ہے۔یہ موضوع

اوراس کے ہزاروں پہلو سورداس کے پدوں میں دکھائے گئے ہیں۔الغرض گھر اور آنگن ہندوستانی تہذیب کے ہنڈولے ہیں۔ وغیرہ وغیرہ بیان کردہ مذکورہ بالا اوصاف کے مطابق کچھ مثالیں اسطرح ہیں:

کس پیار سے دے رہی ہے میٹھی لوری
مہکی ہے سڈول بانہہ گوری گوری
ماتھے پہ سہاگ آنکھوں میں رس ہاتھوں میں
بچے کے ہنڈولے کی چمکتی ڈوری

انساں تجھے کہتا تھا کبھی سیج کا پھول
صدیوں میں کھلی ہے جا کے صدیوں کی یہ بھول
جب تک تیرے جذبات کی دولت نہ ملی
تہذیب کے، دنیا نہ بنا پائی اصول

آہٹ مرے قدموں کی جو سن پائی ہے
اک بجلی سی تن بدن میں لہرائی ہے
دوڑی ہے ہر اک بات کی سدھ بسرا کے
روٹی جلتی توے پہ چھوڑ آئی ہے

جوش ملیح آبادی نے مجموعہ رباعیات جاں نثار اختر ''گھر آنگن'' پر اپنا تاثر اس طرح دیا۔

> ''اختر کی شاعری میں ہمیں زندگی کی حقیقتیں، مناظر کی دلفریبیاں، نفسیات کی رنگینیاں اور رومان کی برنائیاں ملتی ہیں اور یہ سب چیزیں ایسی سموئی ہوئی ہیں جس طرح کوئی نباضِ موسیقی متعدد راگنیوں کو ملا کر ایک ایسا نغمۂ شیریں پیدا کرتا ہے کہ بزم پر وجد کی سی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔''

اختر کی شاعری کی یہ وجد آمیز کیفیت موسیقار نوشاد کو شاعری کا حسن معلوم ہوتی ہے۔مگر عصمت چغتائی اس کیفیت کو کانٹوں بھری وادیوں سے تعبیر کرتی ہیں۔اسی طرح خیام اختر کی شاعرانہ شخصیت کو الفاظ کا بے پناہ خزانہ مانتے ہیں۔تو واجدہ تبسم پتھر یعنی سنگ ہونے کی دلیلیں پیش کرتی ہیں۔اور پھر پرکاش پنڈت اختر کو کھلی کتاب ثابت کرتے ہیں۔اور یہ سب سن کر بھی جاں نثاری کی مست خرامی میں اختر کہتے ہیں کہ گھر آنگن کی گوری کا کردار غیر معمولی ہے۔مثلاً:

ہر رسم و روایت کو کچل سکتی ہوں
جس رنگ میں ڈھالے مجھے ڈل سکتی ہوں
اُکتانے نہ دوں گی اُن کو اپنے سے کبھی
ان کے لیے سو روپ بدل سکتی ہوں

آخر میں اس سو روپ دکھانے والی گوری کی دعویداری کے توسط سے، اس مضمون کے دامن یعنی گھر آنگن کو ، جاں نثار اختر کی شاعری کے گھر آنگن سے، اردو اور ہندوستانیت کا رباعی نما وہ تحفہ پیش کرنا، مجھ پر واجب ہے کہ جس کی شہادت آج کے سماج کو راہ دکھانے کی صورت میں، تاریخ کی روشن عبارت ثابت ہونا نصیب ہو۔ہندوستان اور ہندوستان کی ہزار ہا برس کی تاریخ کی ترجمانی مانا جاسکے۔اور جو مشترکہ تہذیب کو مہمیز عطا کرے۔ ہر اک ہندوستانی کے لیے سبق آموز اور آنے والی نسلوں کے لیے مشعل راہ ہو۔اور شاعر کے اس مشاہدے اور آرزومندی کو اپنی عملی زندگی میں ہر ایک قاری اور سامع تلاش کر سکے۔ایسی تحفہ نما کو ہِ نور کہلانے کی مستحق رباعی اس طرح ہے۔:

تیرے لیے بیتاب ہیں ارمان کب سے
درا ؔمرے سینے میں کسی دن ایسے
بھگوان کرشن کی سجی مورت میں
چپ چاپ سما گئی تھی میرا جیسے

○○○

خواجہ غلام السیّدین اور کشمیر

ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری

تلخیص: کشمیر ایک ایسا خطہ ہے جہاں کئی دانشوروں، مذہبی رہنماؤں اور مفکروں نے کئی اعتبار سے علمی، مذہبی اور تعلیمی خدمات انجام دی ہیں۔ اُن میں بعض ایسے بھی ہیں جن کی جنم بھومی اگرچہ کشمیر نہیں بھی ہے؛ لیکن اُنھوں نے تعلیمی میدان میں ایسے کار ہائے نمایاں انجام دیئے ہیں کہ تاریخ اُنھیں کبھی فراموش نہیں کرسکتی ہے۔ اُن میں ایک نام خواجہ غلام السیدین کا ہے۔ اُنھوں نے کشمیر میں تعلیمی نظام کو بہتر اور موثر بنانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ یہاں تک کہ اُنھوں نے کشمیر میں تعلیمی مسائل کو بین الاقوامی سطح پر حل کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔

کلیدی الفاظ: کشمیر، تعلیمی نظام، خوجہ غلام السیدین، عیسائی مشنری، سیدین کمیٹی رپورٹ

جب ہم کشمیر کی تاریخ پر نظر دوڑاتے ہیں تو یہاں کا تعلیمی منظر نامہ نہایت ہی درخشاں معلوم ہوتا ہے، کیونکہ ایک طرف ہمارے پاس شاردا پیٹھ جیسی عالمی یونیورسٹی تھی اور دوسری طرف کلہن کی راج ترنگنی جیسی شاہکار کتاب کے ساتھ ساتھ سنسکرت کا بیش بہا لٹریچر جسے ہم نے ہی تخلیق کیا ہے یہاں کے فارسی ادب کے ذخیرے کو دیکھ کر ہی ''ایران صغیر'' کا لقب ملا۔ اسی طرح سلطان زین العابدین بڈشاہ (1354-1371) کے زمانے میں نوشہرہ سرینگر میں بھی ایک یونیورسٹی قائم تھی۔ پھر کشمیر کے حالات بگڑ گئے جس سے یہاں کی معیشت کے ساتھ ساتھ تعلیم بھی تباہ ہوگئی۔ اس کے بعد مارچ 1846ء میں گلاب سنگھ نے

امرت سر معاہدے کے تحت کشمیر کو انگریزوں سے خرید لیا اور ان کے وارثین میں مہاراجہ رنبیر سنگھ نے 1883ء میں یہاں باضابطہ طور پر محکمہ تعلیم قائم کر لیا۔ جموں و کشمیر سے باہر ہندوستان اور یورپ سے مختلف ماہرین یہاں کے مختلف شعبوں میں نئی جان پیدا کرنے کے لیے بلائے گئے، اسطرح 1916ء میں پہلی بار یہاں تعلیم کے فروغ کے لیے ''شارپ کمیٹی'' بنائی گی۔ 1932ء میں ''گلانسی کمیٹی'' اور 1933ء میں ''پنجاب یونیورسٹی'' انکوری رپورٹ'' درج کی گئی۔ اس کے بعد 1939ء میں ''سیدین کمیٹی'' تشکیل دی گئی۔ یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ لیکن کشمیر میں جدید تعلیم کی بات اس وقت تک ادھوری تسلیم کی جائے گی، جب تک عیسائی مشنریوں کا اعتراف نہ کیا جائے۔ حالانکہ ان سے پہلے یہاں کے مکتب مسجدوں سے منسلک تھے اور پاٹھ شالائیں مندروں سے 1854ء میں کرنل مارٹن، رابورٹ کلارک اور دو ہندوستانی عیسائی یہاں آکر کرسچن مشنری سوسائٹی لندن کے تحت اسکول قائم کرتے ہیں۔ یہاں کے مکتبوں پاٹ شالاؤں اور سرکاری اسکولوں کی حالت ناگفتہ بہ تھی۔ پھر بھی مہاراجہ رنبیر سنگھ نے جموں اور کشمیر میں دو جدید طرز کے اسکول قائم کیے۔ سرینگر میں 1891ء میں ٹنڈل بسکو اسکول کھولا گیا۔ 1905ء میں جموں میں پرنس ویلز کالج قائم کیا گیا جب کہ سرینگر میں اینی بیسنٹ نے ہندو کالج قائم کیا۔ جسے 1911ء میں سرکار نے سری پرتاپ کالج نام دے دیا۔ 1913ء میں امر سنگھ کالج کا قیام عمل میں لایا گیا۔

یہ تو تھی ہماری تعلیمی صورت حال، جس کی وجہ سے خواجہ غلام السیدین کو یہاں آنا پڑا۔ دراصل مہاراجہ ہری سنگھ تعلیم کے معاملے میں کافی دلچسپی رکھتے تھے۔ انھوں نے اپنے دور حکومت میں یہاں پرائمری تعلیم کو لازمی قرار دیا تھا۔ اس لیے چھ سے چودہ سال تک کے بچوں کے لیے کئی وظیفے جاری کئے۔ اس بیچ میں جب ''وردا ایجوکیشن کمیٹی'' نے اپنی رپوسٹ جاری کی تو مہاراجہ کی بھی آنکھ پھڑکنے لگی اور انھوں نے سوچا کیوں نہ کمیٹی کے نکات کو یہاں بھی عملایا جائے۔ ہری سنگھ کے بارے میں مورخین لکھتے ہیں۔

"Hari Sing modernized the State and
Carried out a large number of reforms.

It was his time that the popular elements began to be associated with the Government"

خواجہ غلام السیدین کا تعلق اُردو کے معروف ادیب اور نقاد خواجہ الطاف حسین حالؔی کے خانوادے سے تھا۔ ان کی پیدائش 14اکتوبر 1904ء کو پانی پت میں ہوئی۔ وہ خواجہ غلام الثقلین کے صاحبزادے تھےاور صالحہ عابد حسین کے برادر۔

3 ستمبر 1915ء میں غلام السیدین کے والد کے انتقال کے بعد ان کی پرورش ان کے چاچا غلام الحسنین نے کی۔ ابتدائی تعلیم حالی مسلم اسکول پانی پت سے حاصل کرنے کے بعد علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں داخلہ لیا۔ جہاں انہیں علمی وادبی سرگرمیوں میں بڑھ چڑھ کر حصّہ لینے کا خوب موقع ہاتھ آیا، یہاں تک کہ انھوں نے علی گڑھ میگزین کی ادارت بھی سنبھالی۔ انہیں علی گڑھ میں تعلیم کے دوارن ہی اسکالرشپ ملا جس کے لیے انہیں مزید تعلیم کے لیے انگلستان جانا پڑا۔ جہاں انہوں نے ایجوکیشن میں ڈپلوما کرنے کے بعد ایم ایڈ کا کورس بھی کیا۔ اچھے مقرر ہونے کی وجہ سے انگلستان کی لیڈز یونیورسٹی میں ان کے ہندوستانی اور انگلستانی احباب کا سلسلہ بڑھتا گیا۔ جن میں پنڈت جواہر لعل نہرو بھی شامل تھے۔

دسمبر 1925ء میں اپنے وطن واپس لوٹنے کے بعد وہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے ٹریننگ کالج میں ریڈر تعینات ہوئے اوراس کے بعد اسی کالج میں پرنسپل بھی مقرر ہوئے۔ یہ وہ دور تھا جب ہندوستان میں جنگ آزادی کی لہر بڑی تیز تھی اور سیدین بھی اس میں دلچسپی لے رہے تھے۔ اس دوران انڈین نیشنل کانگریس نے ڈاکٹر ذاکر حسین کی قیادت میں ''بنیادی تعلیمی بورڈ'' قائم کیا، جس کے ممبر سیّدین بھی مقرر کیے گئے۔ دوسری طرف 1938ء میں کانگریس نے اپنی اندرونی خودمختاری کے تحت صوبائی حکومتیں قائم کر لیں، جس سے ذاکر حسین کے خیالات کو عملانے کا خوب موقع آ گیا۔

1938ء میں جموں وکشمیر کے وزیر اعظم سر گوپالا سوامی آئنگر تھے۔ اور مہاراجہ ہری سنگھ یہاں جدید تعلیم کو فروغ دینا چاہتے تھے۔ چونکہ ڈاکٹر ذاکر حسین کو ملکی سطح پر تعلیم کے

میدان میں خوب شہرت حاصل ہوئی تھی اور وہ اُس وقت جامعہ ملیہ اسلامیہ سے وابستہ تھے۔ جموں وکشمیر کے وزیراعظم نے ذاکر حسین کو یہاں کے ناظم تعلیمات کی ذمہ داری قبول کرنے کی پیش کش کی لیکن ذاکر حسین نے ڈاکٹر عابد حسین سے مشورے کے بعد غلام سیدین کا نام اپنے بدلے میں تجویز کیا۔اس طرح وزیراعظم کے بلانے پر سیدین کشمیر تشریف لائے۔ان کی یہاں پہلی ملاقات اُس وقت کے وزیر تعلیم صاحبزادہ سر عبدالصمد سے ہوئی، جن سے ان کی کچھ واقفیت پہلے سے ہی تھی۔اس کے بعد ان کی ملاقات وزیرا عظم سوامی آئنگر سے کروائی گئی اور بہت سارے تکنیکی مسائل پر بات چیت ہوئی۔ پھر انہوں نے علی گڑھ واپس جا کہ باضابطہ طور پر اپنا ڈیپوٹیشن دوسال کے لیے بنوایا،تو اسطرح جون 1938ء میں خواجہ غلام السیدین نے جموں وکشمیر کے ڈائریکٹرایجویشن کے عہدے کا چارج سنبھال لیا۔اس واقعے کے بارے میں سیدین نے اپنی خودنوشت سوانح عمری ''مجھے کہنا ہے کچھ اپنا زبان میں'' (صفحہ۱۷ تا۱۸) میں لکھا ہے کہ کشمیر آنے سے قبل چھ مہینے پہلے ان کے ایک دوست خان بہادر محمد کفایت اللہ خان (جو کہ اُس وقت اسٹنٹ ریزیڈینٹ گوا میں تھے) ان سے ملنے کے لیے علی گڑھ آئے۔موصوف علم نجوم سے واقف تھے اور دورانِ گفتگو انہوں نے سر سیدین کا ہاتھ دیکھ کر انہیں کہا کہ وہ چھ ماہ کے اندر اندر علی گڑھ کو چھوڑ کر کسی دوسری بڑی جگہ چلے جائیں گے۔سیدین ان باتوں پر نہ کوئی یقین رکھتے تھے اور نہ وہ علی گڑھ چھوڑنا چاہتے تھے۔لیکن پھر نتیجہ سامنے ہے۔کشمیر میں ناظم تعلیمات کا عہدہ قبول کر لینے کے بعد یہ خبر اخباروں میں آ گئی،تو کفایت اللہ نے انہیں مبارکبادی کا تار بھیجا۔

اس وقت کشمیر کی مجموعی حالت ناگفتہ بہ تھی۔ایک طرف شیخ محمد عبداللہ کی سیاست گرما گرم تھی دوسری طرف تعلیمی پسماندگی اپنے عروج پر تھی۔ تعلیم محض کشمیری پنڈتوں تک محدود تھی۔مسلمانوں میں سید گھرانوں میں اسلامی تعلیم تھی،تو ان میں سے کچھ لوگوں کو زیادہ سے زیادہ پرائمری اسکول ٹیچر یا پٹواری بنایا جاتا تھا۔البتہ شہر اور قصبوں میں کچھ مدرسے اور اسکول تھے۔سرینگر اور جموں میں کچھ ہی کالجز تھے اور یونیورسٹی کوئی نہ تھی۔زیادہ تر اُستاد مکتبی تعلیم یافتہ تھے اور معیار نام کی کوئی چیز یہاں تعلیم کے میدان میں نہ تھی۔اس لیے ٹیچروں کی تنخواہ بھی قلیل تھی،عمارتیں خستہ اور اسکول کرایہ کے مکانوں یا کٹھاروں پر تھے۔

ان حالات میں بنیادی تعلیم کے فروغ کی سخت ضرورت تھی، جس کے لیے سیدین کو یہاں لایا گیا۔ اس لیے انہوں حالات کا جائزہ لے کر سب سے پہلے ایک کمیٹی تشکیل، جس میں ڈاکٹر ذاکر حسین، سید تجمل حسین اور ٹنڈل بسکو جیسی شخصیات شامل تھیں۔ انہوں نے صرف ایک ماہ میں رپورٹ تیار کر لی اور سیدین نے فوراً حکومت سے اسکی منظوری حاصل کر لی۔

چوں کہ کشمیر جیسے سنگلاخ علاقے میں اس وقت کام کرنا بہت ہی دشوار تھا کیونکہ نہ سڑکیں، نہ ہوائی سروس اور موسم کی بے اعتباری؟

البتہ علی گڑھ کے چند فارغ التحصیل کشمیریوں نے سیدین کے تعلیمی پروگراموں کو عملی جامہ پہنانے میں کافی حد تک مدد کی۔ ان فارغ التحصیل کشمیریوں میں چند ایک ان کے شاگرد بھی رہ چکے ہیں۔ اسی دوران سرینگر میں ایک ٹریننگ کالج کا بھی قیام عمل میں لا یا گیا یہاں بھی ان کا ارتکاز زیادہ تر بنیادی تعلیم پر رہا۔ اسی کے ساتھ یہاں کئی اسکول کھولے گئے۔ جہاں نصابی تعلیم کے ساتھ ساتھ مختلف دستکاریوں کا ہنر بھی سکھایا جاتا تھا۔ چونکہ کشمیر میں سردیوں کے پیش نظر اکتوبر نومبر میں سالانہ امتحانات کل تک لیے جاتے تھے اس کے بعد ڈسمبر سے لے کر تقریباً فروری کے آخر تک تعطیل رہتی تھی۔ سیدین نے ایک اسکیم یہ بھی بنائی کہ ان دنوں طلبہ کو کچھ دستکاری کا کام بھی سکھایا اور کروایا جائے۔ جس کے بارے میں آگے بات کی جائے گی۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ کل تک تعلیمی اداروں میں بچوں کو جسمانی سزا دی جاتی تھی مگر آج کچھ کمی یا فرق محسوس ہو رہا ہے لیکن سیدین نے اُس وقت طالب علموں کو جسمانی سزا دینے پر پابندی عاید کی تھی۔ اساتذہ کی تنخواہ میں بھی کافی اضافہ کروایا۔ خواجہ غلام السیدین نے تعلیم کے تمام تر اعلیٰ افسروں کو ہدایات دی تھیں کہ وہ کسی بھی اُستاد کے ساتھ کسی قسم کی کوئی زیادتی نہ کریں اور اساتذہ اور افسران کے درمیان خلیج کو بھی دُور کرنے کی کافی کوشش کی۔

سیدین کے زمانے میں ہی پہلی بار یہاں غیر مسلموں کے ساتھ ساتھ مسلمانوں نے بھی سرکاری دفتروں خاص کر محکمہ تعلیم میں جگہ پالی کیونکہ اب اجارہ داری ختم ہو چکی تھی اور قابلیت کی بنیاد پر ملازمت ملنے لگی لیکن یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ سیدین کی اس نیک

نیتی سے دونوں فریقین نالاں تھے، کیونکہ ہماری بدقسمتی ہمیشہ یہ رہی ہے کہ ہم اصل بات کو سمجھے بغیر ہی یا تو نتائج اخذ کرتے ہیں یا پھر جذبات کی رو میں بہہ کر ہی اپنے لیے فیصلے صادر کیئے۔ کہا جاتا ہے کہ کشمیر میں ہندوں (پنڈتوں) اور مسلمانوں دونوں فرقوں نے سیدین کی خوب مخالفت کی۔ پنڈتوں کا الزام تھا کہ کشمیر میں مسلمان ڈائریکٹر صرف مسلمانوں کی مدد کرتا ہے چونکہ ان کی ترجمانی اخبار ''مارتنڈ'' کرتا تھا، اس لیے اس میں سیدین کے خلاف مضامین چھپنے لگے۔ دوسری طرف مسلمانوں میں ملا طبقہ چاہتا تھا کہ تعلیم ہماری وراثت ہے اور عام مسلمانوں کو تعلیم پڑھنے سے کیا غرض ہے۔ اگر یہ لوگ اپنی جہالت کو دُور کریں گے، تو پھر ہمیں آرام سے رزق کہاں سے ملے گی۔ انہوں نے یہ بات پھیلا دی کہ سیدین یہاں ہندو حکومت کی خوشنودی کرتا ہے۔ اور انگریزی وغیرہ پڑھا کر نہ جانے مسلمانوں کو کیا بنا پائے گا۔!

سیدین نے یہاں کی تعلیمی صورت حال کو بہتر بنانے کے لیے تعلیم بالغان کی اسکیم چلائی، بدقسمتی سے یہاں بھی عوامی حلقوں میں شوشے پھیلائے گئے کہ حکومت کی طرف سے کشمیریوں کے خلاف یہ ایک گہری سیاسی سازش ہے۔ لیکن سیدین نے ہمت سے کام لیا اور وہ اس سلسلے میں اُس وقت کے عوامی لیڈر شیخ محمد عبداللہ سے ملے اور انہیں لوگوں کو اس اسکیم کی مخالفت سے باز رکھنے کے لیے کہا۔ اس کے بعد یہاں تعلیم بالغان کے بہت سارے مراکز قائم کیے گئے۔

سیدین کی بڑی خوبی یہ تھی کہ وہ کسی سیاسی جماعت سے تعلق نہیں رکھتے تھے، پھر بھی ہر طرح کے لوگوں سے کھل کر ملتے تھے۔ ان کا ایک ہی مقصد تھا تعلیم کو فروغ دینا۔ وہ یہاں کے مقامی لیڈروں اور دوسرے شعبوں کے افسران سے ملتے تھے۔ اس کے علاوہ 1943ء میں جب پنڈت جواہر لال نہرو سرینگر تشریف لے آئے، تو سیدین نے انہیں یہاں اپنے قیام گاہ پر مدعو کر کے بہت سارے تعلیمی معاملات پر ان کے ساتھ گفت شنید کی۔ سیاسی کشیدگی کے پیش نظر بہت سارے لوگوں نے اس پارٹی میں شرکت نہ کر لی!

سیدین کشمیر میں 1938ء سے 1945ء تک رہے، حالانکہ پہلے حکومت جموں و کشمیر نے علی گڑھ سے ان کا ڈیپوٹیشن دو سال کے لیے مانگا تھا، لیکن ان کی لگن، ایمانداری اور

یہاں کے تعلیمی ماحول میں بہتری ہونے کے پیش نظر اس میں مزید پانچ برسوں کا توسیع کروایا گیا۔ اس مدت کے دوران یہاں کافی سیاسی اتھل پتھل ہوئی اور انتظامیہ میں بھی بہت ساری تبدیلیاں ہوئیں، لیکن ہر کسی کے ساتھ سیدین کے تعلقات بڑے خوشگوار رہے۔

1945ء میں اس وقت کے وزیر اعظم بی این راؤ نے انہیں مزید تین سال کے لیے یہاں رکھنا چاہا مگر پنڈت رام چندر کاک کی نیت میں سیدین نے کچھ شبہ پایا اسلیے وہ کشمیر سے رخصت ہوئے اور جموں میں ان کے لیے ایک شاندار پارٹی کا اہتمام کیا گیا۔

کشمیر سے جانے کے بعد وہ ریاست رامپور کے ایجوکیشنل ایڈوائزر مقرر ہوئے، پھر حکومت بمبئی میں مشیر تعلیم رہے۔ 1950ء میں مرکزی وزارتِ تعلیمات میں جوائنٹ سکریڑی ہوئے۔ بہت سارے بیرونی ممالک کے دورے کئے اور 1957ء میں سکریٹری وزارت تعلیمات مقرر ہوئے۔ 1961ء میں سرکاری ملازمت سے ریٹائر ہوتے ہی جموں وکشمیر کے وزیر اعلیٰ بخشی غلام محمد نے انہیں کشمیر کا مشیر تعلیم مقرر کیا۔ چونکہ ان دونوں یہاں کافی سیاسی رشہ کشی تھی اور ہر معاملے میں سرکار کی غیر ضروری مداخلت رہتی تھی، اس لیے سیدین یہاں ایک سال سے زیادہ عرصے تک نہیں رُک سکے یہاں میں یہ بات بھی کہنا چاہتا ہوں کہ خواجہ السیدین کو میرے آبائی علاقے سے خاصا لگاؤ تھا، اس لیے انھوں نے بڈگام میں اس وقت ایک ماڈل کالج قائم کرانا چاہا، مگر وقت کے ملاؤں نے ان کی اس نیک کوشش پر پانی پھیر دیا۔

یہاں سے چلے جانے کے بعد سیدین وسکانس، اسٹین فورڈ جیسی یونیورسٹیوں کے وزیٹنگ پروفیسر رہے۔ اس کے بعد ہندوستان میں کئی تعلیمی کمشنوں میں خدمات انجام دیئے۔ آخر کار 19 ڈسمبر 1971ء کو 67 سال کی عمر میں دلی میں وفات پائی۔

اب آیئے دیکھتے ہیں کہ خواجہ غلام سیدین نے کشمیر کے تعلیمی میدان میں کیا کیا خدمات انجام دے دیئے:

بنیادی تعلیم اسکیم میں سیدین کا ایک اہم حصّہ رہا ہے، جس کی جانکاری تاریخ تعلیم ہند میں بھی ان لفظوں میں بھی دے دی گئی:

''ہری پورہ کانگریس نے اس اسکیم کو اپنی نیک خواہشات سے سرفراز کیا؛ اور اس کے

بعد ہی یہ کانگریس کے زیر اقتدار متعدد صوبوں میں اور کشمیر کی ریاست میں اختیار کر لی گئی، جہاں اسکیم کے پر جوش حامی جناب خواجہ غلام السیدین صاحب ڈائریکٹر آف ایجویشن تھے۔(ص434)! بنیادی تعلیم اسکیم دراصل انڈین نیشنل کانگریس کا ایک اہم تجربہ تھا، جو انہوں نے ہندوستان کی ان ریاستوں پر کیا جو ان کے زیر اقتدار یا زیر اثر تھیں۔ اگر چہ جموں و کشمیر میں اس وقت ڈوگرہ مہاراجہ ہری سنگھ کی حکمرانی تھی پھر بھی اس وقت کے وزیر اعظم سر گوپالا سوامی آئنگر نے اس اسکم کا فائدہ اُٹھانا چاہا اور وہ سیدین کو یہاں لانے میں کامیاب ہوئے۔ کیونکہ اس وقت یہاں کی تعلیمی صورتحال کیا تھی سیدین کی زبانی سُنیے:

''سوائے کشمیری پنڈتوں کے جن میں تعلیم خاصی عام تھی دوسرے تمام طبقے تعلیم سے بے بہرہ تھے۔ چند بڑے شہروں اور قصبوں میں کچھ ابتدائی اور ثانوی مدرسے تھے، لیکن گاؤں بیشتر اس نعمت سے (اگر اس کو نعمت کہا جائے) محروم تھے۔ کالج اس وقت تک صرف جموں اور سرینگر میں تھے۔ اس سے بھی زیادہ تکلف دہ بات یہ تھی کہ جو اسکول تھے ان میں سے بیشتر میں تعلیم برائے نام ہوتی تھی۔ استادوں کا تعلیمی معیار بہت کم تھا۔ بعض مڈل پاس بھی نہ تھے، ٹرینگ بہت محدود اور نا قابل اطمینان، تنخواہیں برائے نام۔ مثلاً سات روپے، نو روپے، تیرہ روپے والے بہت سے استاد ابتدائی مدارس میں کام کرتے تھے اور بالعموم جتنی تنخواہ پاتے تھے، اتنا ہی کام کرتے تھے! عمارتیں اکثر اتنی خراب تھیں کہ ان میں بچوں کی صحت اور نگاہ کے خراب ہونے کا نہ صرف اندیشہ تھا بلکہ یقین، بعض عمارتیں جو کسی اور محکمہ کے کام کی نہ ہوتی تھیں ان میں مرحمتِ خسروانہ سے اسکول قائم کر دیا جاتا تھا۔ چنانچہ بعض جگہ مہاراجہ کے پُرانے اصطبلوں تک کو (جب وہ شکستہ و بیکار ہو گئے تھے) اس مقصد کے لیے استعمال کیا گیا تھا''۔ (مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زبان میں صفحہ ۲۲۲)

اس صورتحال میں کسی بھی ماہر تعلیم کا یہاں کام کرنا قدرے دشوار تھا، لیکن سیّدین نے مشکل کو اپنے تدبر سے آسان بنا دیا۔

کشمیر کے تئیں ان کی تعلیمی خدمات کے لیے ایک کتاب لکھی جا سکتی ہے، بشرطیکہ اس ضمن میں ایک وسیع پروجکٹ کو ہاتھ میں لیا جائے۔ فی الحال ہماری کوشش یہ رہے گی کہ یہاں ان کے چند یادگار کارناموں کا یہاں کچھ تعارف ہو۔ جس میں Saiyidian

Committeایک تاریخ ساز کمیٹی تھی۔

مجلس برائے تصدیق تعلیم۔

Education Recorganization Committe

یاسیدین کمیٹی رپورٹ 39-1938

چیرمین۔خواجہ غلام السیدین

ارکان:۔

ا۔ڈاکٹر ذاکرحسین

۲۔ریوائرک ٹنڈل بسکو۔

۳۔قاضی محمد اسحاق۔

۴۔آرسی۔مہدا ترا تا۔

۵۔ایم ایل کترو(ممبر سکریٹری)

مقام:۔جموں/سرینگر۔

وقت:جون 1938ءتا ستمبر 1939ء

اغراض ومقاصد:

یہاں ایک ساتھ متعدد مسائل پر بات کی گئی جیسے تعلیم کے درپیش مشکلات کو کیسے دُور کیا جائے اور تعلیم کو کیسے فروغ دے دیا جائے۔جو وسائل ہمارے پاس موجود ہیں انہیں کیسے بروئے کار لایا جائے،خاصکر یہاں پرائمری اور سکنڈری سطح کے نظام کی تشکیل نو اور اس کو کیسے اُورہال کیا جائے۔

اہم سفارشات:

ا۔چونکہ 1930ءمیں لازمی تعلیم اسکیم قائم کی گئی تھی جسکے اچھے نتائج سرینگر شہر میں برآمد ہوئے تھے۔اسطرح شہر میں بہت سارے اسکول قائم بھی کئے گئے تھے۔اب ضرورت اس بات کی تھی کہ یہاں ایک ایسا ماڈل اسکول قائم کیا جائے حسب ضرورت ا

سٹاف اور تمام سہولیات دستیاب ہوں۔ جو کہ اس اسکیم کو لاگو کرنے کے لیے ماڈل بھی بن جائے گا۔ اس کے علاوہ جموں و کشمیر میں جہاں بھی 500 نفوس کی آبادی ہے، وہاں لازمی طور پر ایک اسکول ہونا چاہیے۔ اس کے لیے دُور دراز علاقوں جیسے مظفر آباد، کٹھوہ، ریاسی، بمبر وغیرہ کی نشاندہی بھی کی گئی۔

۲۔ اس بات پر بھی زور دے دیا گیا کہ استاد کی شخصیت میں انسانیت اور پیشہ ورانہ صلاحیت پیدا کی جائے۔

۳۔ کمیٹی نے اس بات کی بھی سفارش کی کہ سرکار اپنے قوانین میں لچک پیدا کر کے پرائیویٹ تعلیمی اداروں کی مالی معاونت بھی کرے گی۔

۴۔ ایک اہم سفارش (جو کہ آج بھی کی جارہی ہے) یہ بھی کی گئی کہ اسکنڈری اسکولوں میں مختلف طبقوں سے تعلق رکھنے والے ہنرمندوں، کاری گروں، ماہرین، تجارت پیشہ افراد، طب سے منسلک افراد، زرعی ماہرین لاکر انہیں ہے طلبہ کو مختلف کام سکھانے کے لیے وقتی طور پر مامور کیا جائے۔ یعنی اکیڈمک سائڈ الگ اور ووکیشنل سائڈ الگ، مگر دونوں کو ایک ساتھ ملا کر کام کرنا ہوگا۔

۵۔ تعلیم میں ایک ایسی اسکیم ہو، جہاں ایک ساتھ کرفٹ ٹیچنگ ہو اور بک ٹیچنگ بھی ہو۔

۶۔ سرکار کو کم از کم ہر سال 100 اسکولی عمارتیں اور کرافٹ کے لیے الگ عمارتیں تعمیر کروانی ہوگی۔

۷۔ جموں اور سرینگر میں دو الگ الگ ٹیچر ٹریننگ کالجز قائم کئے گئے، جہاں ڈگریوں کے ساتھ ساتھ شارٹ تربیتی پروگرام بھی کروائے جاتے ہیں۔

۸۔ تعلیم بالغان Adult Education کے ساتھ ساتھ مختلف گاؤں میں کتب خانے بھی قائم کے گئے۔

۹۔ لڑکیوں کی تعلیم کو بھی فوکس کیا گیا، جہاں ہر سال ان کے لیے الگ اسکول کھولنے اور انہیں وظیفے دینے کی بھی سفارش کی گئی، دو لیڈی انسپکٹر بنائے گئے۔ ان کے لیے کتب خانے اور پانچویں کلاس تک بچیوں کے لیے مفت کتابیں تقسیم کی گئیں۔ استانیوں کے

رہنے کے لیے کمرے اوران کی الگ تربیت کا بھی انتظام کیا گیا۔

سیّدین کمیٹی پرڈوگرہ دور میں خاطرخواہ عمل ہوا۔اوراُسی کے ساتھ سیدین سے وابستہ ''محنت کا ہفتہ'' بھی ایک ناقابل فراموش کام ہے۔جس کے بارے میں بھی اب یہاں کچھ روشنی ڈالی جائے گی۔

اسکارٹ لارنس سے لےکر پرویز دیوان تک بہت سارے اعلیٰ افسران ماہرین اور دانشور باہر سے یہاں اہم سرکاری کاموں کے لیے لائے گئے،ان میں بہت سارے افراد نے قابل داد کام کر کے انمٹ نقوش یہاں چھوڑ دیئے۔کشمیر سے متعلق کئی لوگوں کی تصانیف آج بھی بنیادی سورس اور حوالے کا درجہ رکھتی ہیں۔کچھ ایسے بھی لوگ (خاص کر 1947ء کے بعد) یہاں آگئے،جنھوں نے مغلوں کی طرح کشمیر کوصرف سیر وتفریح کی جگہ سمجھ کرصرف یہاں اپنے چہرے میں لالی پیدا کی۔لیکن خواجہ السیدین کا مقام اُن تمام لوگوں میں منفرد ہے،انھوں نے تعلیم کے میدان ایسی قندیل روشن کی،جس کی روشنی آج بھی جاری ہے۔یوں توانھوں نے یہاں آکرکوئی اہم کتاب نہیں لکھی،حالانکہ وہ صاحب قلم تھے، بلکہ اپنے شعبئے میں عملی طور پرایسے کارہائے نمایاں انجام دے دیئے، جوآج بھی دوسروں کے لیے قابل رشک اور قابل تقلید ہیں۔کمیٹی سے متعلق صرف چودہ صفحات پر مشتمل ان کا ایک رپورٹ ہی سوکتابوں پر بھاری ہے۔

دراصل خواجہ غلام سیدین نے ایک نیا تجربہ یہاں یہ بھی کیا ہے کہ جسے''محنت کا ہفتہ'' نام دے دیا گیا۔اس پروگرام کے تحت یہاں کے اسکولوں کے بچے بشمول اساتذہ گرمیوں کی تعطیلات کے دوران اسکول کے قرب وجوار کی آبادی کی صفائی وستھرائی کرتے تھے۔یا مقامی باشندوں کوصفائی کی جانکاری دے دیتے تھے۔شروع شروع میں ان باتوں کی سخت مخالفت کی گئی،لیکن آگے اس کے بہت ہی مفید نتائج سامنے آگئے۔ایک تواسکول اورمقامی سماج میں بہتر رشتے پیدا ہوگئے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ سیدین نے اس کام کی ایک رپورٹ تیار کروا کر یونیسکو کے ایک رسالے کو بھیج دیا، جہاں اسے شائع کیا گیا اور اسطرح پہلی بار کشمیر کے تعلیمی مسئلے کو بین الاقوامی سطح پر لایا گیا۔

خواجہ غلام السیّدین نے''محنت ہفتہ'' پروگرام جو کہ ہرسال 12 جون تا19 جون منایا

جاتا تھا کے تحت جو ایک کامیاب تجربہ کشمیر میں کیا اور اس کا رپورٹ یا خاکہ بھی تیار کیا جو کئی جگہوں پر شائع کیا گیا اور ان کی ایک کتاب "تعلیمی تشکیل نو کے مسائل" میں ضمیمہ کے طور پر بھی صفحہ 293 تا 306 شامل کیا گیا ہے، چونکہ اس کتاب کے اُردو مترجم ایم ابوبکر ہے اسلیے ظاہری بات ہے کہ اصل میں یہ انگریزی میں لکھا گیا ہوگا، جسکو بعد میں عالمی سطح پر سراہا گیا ۔اسی مینی فیسٹو کا "عنوان کتاب میں سماجی تربیت کا ایک تجربہ۔ کشمیر کے اسکولوں کا "ہفتہ محنت" دے دیا گیا، جس کو آگے مختلف ذیلی سرخیوں میں بیان کیا گیا۔

میں نے بچپن میں بھی کچھ پیشہ ورانہ اساتذہ کو اسکولوں میں کچھ اہم activities کراتے ہوئے دیکھا یا مختلف ماہرین تعلیم کے لیکچرس سُنے یا آج کل بھی ہمارے تعلیمی اداروں میں مختلف activities بڑے بڑے پروگراموں کے تحت کئے جاتے ہیں، جیسے NSS یا NCC یا کوئی اہم دِن یا اہم ہفتہ منایا جاتا ہے یا آجکل ویکیشنل ایجوکیشن، Skill Course وغیرہ وغیرہ کی بات کی جاتی ہے۔ وہ سارا خواجہ غلام السیدین نے اپنے اسی تحریری نوٹ میں بیان کیا ہے اور انھوں نے حسب موقع ان تمام چیزوں کو یہاں عملانے کی بھی کوشش اپنے زمانے میں کر لی تھی۔ بڑے فخر کی بات یہ ہے کہ آج چوراسی برس گزر جانے کے بعد بھی ان کے خیالات تر و تازہ ہیں اور یہ اچھے تعلیمی اداروں میں مختلف صورتوں میں اپنائے اور عملائے جاتے ہیں۔ مذکورہ پورٹ کے تعارف میں ایک اہم بات یہ بتائی گئی ہے:

"میرا یقین ہے کہ یہی وہ تصّور رہے جو

International voluntar service for peace

جیسی بہترین تنظیم کے طرزِ عمل میں جاری و ساری ہے کہ ہم ہرگز یہ مشورہ نہیں دیتے کہ جو پروگرام ہم نے چلایا ہے، اس کی تمام اسکولوں میں من وعن پیروی کیجائے۔ اس لیے کہ ایک ملک کے حالات دوسرے سے کہیں مختلف ہوتے ہیں"۔ (ص 294)

یعنی ہم آج یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ تعلیم کے فارمولاز کو مختلف علاقوں، خطوں، ریاستوں یا ممالک میں الگ الگ طریقے سے اپنانا چاہیے۔ موصوف اپنے "تجربے کا پس منظر" بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ قیام کشمیر کے دوران انھوں نے اپنے تعلیمی تنظیم کا

نشانہ محض نصاب، طریق تعلیم یا تعلیمی تکنیک پر مرکوز نہیں رکھا، بلکہ طلبہ کے اندر ایک شدید اجتماعی اور اخلاقی نظامِ فکر کو نشو ونما بھی دے دیا۔

اسی لیے سالانہ ''ہفتہ محنت'' منانے کے سلسلے میں طلبہ کو مختلف عوامی خدمات کے ساتھ ساتھ دستکاریوں کو بھی سکھایا جاتا تھا۔ حالانکہ اس کے بارے میں ''عوام کا ردعمل'' بھی آ گیا۔ اس کے بعد انہوں نے ''ہم نے کام کیونکر شروع کیا'' میں ان تمام باتوں کی پوری وضاحت کی اور ''کام کا پروگرام'' بھی مرتب کر ڈالا۔ جس میں عوامی حلقوں کے ساتھ ساتھ بہت سارے سرکاری محکموں کو بھی انوالو کیا گیا۔ ان کی انتھک کوششوں کے مثبت نتائج سامنے آنے لگے تو انھوں نے ''کارگزاریاں'' کے تحت ان تمام چیزوں کی نشاندہی کی، جنکی رپورٹ انہیں پہلے ہی سال موصول ہوئی۔ اس کے بعد یہ سلسلہ جاری رہا۔ ناظم تعلیمات ''اکتساب کے تخمینے'' کے تحت محکمہ تعلیم سے وابستہ تمام افراد پر خود کڑی نظر رکھتے تھے اور ان کے نام اہم پیغامات، ہدایات اور احکامات بھی بھیجتے رہے۔

سیدین نے ہی کشمیر میں ''تعلیم بالغان'' اسکیم چلا کر یہاں ہزاروں مراکز قائم کر لیے۔ بڑی خوش آئندہ بات یہ ہے کہ کشمیر میں ''تعلیم بالغان'' کا سلسلہ تقریباً بیسویں صدی کے آخر تک اپنی خدمات انجام دیتا رہا۔

کشمیر میں اپنے قیام کے دوران غلام السیدین نے کوئی تصنیفی یا تحقیقی کام نہیں کیا، بلکہ وہ کتابی دنیا سے کٹ کر رہے اور عملی دنیا سے کچھ زیادہ ہی منسلک رہے۔ جس کے لیے انہیں کشمیر کی تعلیمی تاریخ میں ہمیشہ یاد کیا جائے گا۔

سیدین 1961ء میں حکومت ہند کی وزارت تعلیمات سے الگ ہوئے تو انہیں جموں وکشمیر کی حکومت نے دوبارہ یہاں بلالیا، لیکن اب کشمیر کی صورتحال بدل چکی تھی۔ اس لیے 1962ء میں ہی وہ یہاں سے واپس چلے گئے۔ اور دنیا کی بہت بڑی یونیورسٹیوں میں وزیٹنگ پروفیسر ہوئے۔

صالحہ عابد حسین ان کی انگریزی تصانیف کی تعداد اُنتیس اور اُردو کتابوں کی تعداد نو ۹ بناتی ہیں۔ خوش آئند بات یہ ہے کہ ان کی تصانیف آندھی میں چراغ، تعلیمی تشکیل نو کے مسائل، اصول تعلیم آج بھی چھپتی ہیں اور پڑھی جاتی ہیں۔ اصول تعلیم مرکزی وزارت

تعلیمات میں سکریٹری رہنے کے بعد جموں اینڈ کشمیر یونیورسٹی نے انہیں توسیعی خطبہ دینے کے سلسلے میں مدعو کیا اور انھوں نے اس موقع پر Education of the National Character کے عنوان سے یہاں اپنا لیکچر پیش کیا۔ پروفیسر جے ایل کول نے بھی سیدین کی انصاف پسندی، غیر جانبدارانہ پالیسی، ان کی شخصیت اور یہاں ان کے کنٹر بیوشن کو کافی سراہا۔

پروفیسر مسعود حسین نے ان کی شخصیت کے بارے میں کیا خوب فرمایا ہے: ''خواجہ غلام السیدین صاحب جیسی نادرِ زمانہ شخصیتوں کی دریافت یک لخت نہیں ہو جاتی۔ ان کو بار بار اور طرح طرح سے ڈھونڈنے اور پانے کے دروازے ہمیشہ کھلے رہتے ہیں''۔

ڈاکٹر صغرا مہدی نے ''سخنِ دل نواز'' کے عنوان سے خواجہ غلام السدین کے مکاتیب کا ایک مجموعہ سیّدین میموریل ٹرسٹ جامعہ نگر نئی دہلی سے ۱۹۸۲ء میں شائع کروایا۔ 13x19 سائز اور 348 صفحات پر مشتمل اس کتاب میں ان کے اکیس خانہ افراد کو ارسال کئے گئے کئی خطوط شامل ہیں، جنہیں انھوں نے ملک اور بیرون ملک کی کئی جگہوں سے لکھا، جہاں وہ اپنی ملازمت کے سلسلے میں تعینات تھے۔ یہاں تک کچھ خطوط ہوائی جہاز اور ریل گاڑی میں بھی لکھے گئے۔ ان خطوط میں زیادہ تر خانگی معاملات ہی بیان کئے گئے۔ البتہ ان خطوط سے سیّدین کیبات کرنے کا ڈھنگ اور مختلف جگہوں کے ماحول کا جگہ جگہ ہمیں پتہ چلتا ہے۔ اب جہاں ہم ان خطوط میں کشمیر کو ڈھونڈنے کی کوشش کریں گے، یہاں دو صورتوں میں کشمیر کا ذکر ہوا ہے۔ ایک وہ خطوط جو مختلف اوقات میں کشمیر کے قیام کے دوران انھوں نے لکھے، اس کے علاوہ بھی مختلف خطوط میں خواجہ غلام السیّدین نے کشمیر اور کشمیریوں کا ذکر کسی نہ کسی طریقے سے چھیڑا ہے۔

28-09-1961 کو انھوں نے ایک خط بیگم صالحہ عابد حسین کے نام کشمیر سے لکھا۔ جس میں بخشی صاحب کا نام لے کر یہ بھی کہا گیا ہے کہ ''یہاں کے حالات ابھی تک گائے کے سینگ پر ہیں'' (ص69) سید عابد حسین کو 18-10-1960 کی تاریخ کو سری نگر سے خط لکھا، جس میں کشمیر میں ''تعلیم بالغان کی تحریک'' کے شروع ہونے اور نئے ٹریننگ اسکول کے افتتاح کی بات کی گئی۔ ساتھ ہی یہ بھی کہا گیا ہے کہ تعلیم بالغان کے سلسلے میں

بڑے بڑے جلوس نکالے جاتے ہیں اور پبلک جلسے بھی ہوتے رہتے ہیں، جن میں سیّدین بھی شریک ہوتے تھے اور ایک جلسے میں پانچ ہزار لوگ شامل ہوئے۔ سری نگر سے ہی انھوں نے 1961-9-8 اور 1961-10-16 کو دو خطوط لکھے انہوں نے اپنی بہن، بہنوئی کو لکھے، جس میں خواجہ غلام محمد صادق کی بات کے ساتھ ساتھ کشمیر کے تعلیمی پروجکٹ کو یونسکو کے اشتراک کی بات کی گئی۔ 1961-11-16 جموں سے جو خط انھوں نے لکھا، جہاں وہ کٹھوعہ کالج کا معائنہ کرنے کے لیے گئے تھے۔اس کے بعد بھدروا چلے جاتے ہیں، جہاں کی سردی کی شدت کا حال عابد صاحب سے بیان کرتے ہیں اور انہیں کشمیر یونیورسٹی میں شعبہ اُردو کے ممبر بنانے کی بات بھی کہی۔ 1969-06-14 کو انھوں نے ایڈمنٹن سے اپنی بہن اور بہنوئی کو خط لکھ کر وہاں کے ماحول سے آگاہ کیا۔ چونکہ عابد صاحب شاید ان دنوں کشمیر آتے رہتے تھے، اسلیے خط میں کشمیر سے کچھ احباب کو بھی یاد کیا گیا۔

1971-7-29 کو سیّدین نے کشمیر سے ایک اور خط لکھا، جس سے لگتا ہے کہ اس وقت وہ اپنی فیملی کے ساتھ یہاں تھے اور وہ اپنی بچیوں کو گلمرگ بھیج رہے ہیں۔اس کے علاوہ یہاں ملازموں کا جی بھر کے تعریفیں کرتے ہیں۔ 1956-06-25 کے خط میں وہ سوندھی صاحب کے کیمپ میں پہگام جانے کی بات ہے۔

1961-11-18 کو انھوں نے جموں سے دو خطوط اپنی بیگم کے نام لکھے۔جس میں وہ جموں ریڈیو اسٹیشن میں ٹاک ریکارڈ کرنے کی بات کرتے ہیں۔ 1961-06-16 کو وہ سرینگر سے بلقیس سیدین کو خط لکھ کر کچھ خانگی کے معاملات کے بارے میں پوچھ رہیں ہیں۔

چونکہ خواجہ غلام السیدین یہاں ایک تعلیمی مشن پر تھے۔اس لیے انہیں یہاں سیر سپاٹے کا کوئی خاص موقع نہیں مل سکا اور نہ وہ اس مزاج کے آدمی تھے کہ اپنے مشن کو چھوڑ کر وہ یہاں کی زندگی کے دوسرے معاملات میں غیر ضروری طور پر دخل اندازی کرتے۔ جیسا کہ باہر سے آئے ہوئے بیشتر افسران نے یہاں کیا۔ان خطوط میں حالانکہ کشمیر سے متعلق بہت کم معلومات موجود ہیں، پھر بھی یہ چند خطوط یا یہ پورا مجموعہ کسی ادبی شاہکار سے کم نہیں

ہے؟سخن دل نواز خواجہ غلام السیّدین مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی 1982۔

خواجہ غلام السیّدین ریاض احمد ساہتیہ اکادمی نئی دہلی 2017ء چونکہ یہ مونوگراف ڈاکٹر سیّد فرحت حسین کی کتاب کا زیادہ تر چربہ ہی ہے، اس لیے اس پر ایک نظر مار کر اس سے کوئی حوالہ نہیں لے لیا گیا۔

OOO

کتابیات

۱۔ خواجہ غلام السیّدین حیات اور کارنامے۔ سیّد فرحت حسین ناشر E/2 ڈی ڈی اے فلیٹ ترکمان گیٹ دہلی ۱۹۸۳ء۔

۲۔ مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زبان میں خواجہ غلام السیّدین، سیدین میموریل ٹرسٹ نئی دہلی۔

۳۔ تاریخ تعلیم ہند، سیّد نوراللہ اور جے پی نائک مترجم، مسعود الحق، قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان نئی دہلی 1999ء۔

۴۔ تعلیمی تشکیل نو کے مسائل، خواجہ غلام السیدین قومی کونسل برائے فروغ زبان اُردو نئی دہلی 2013ء۔

۵۔ Education in Jammu and Kashmir, G.Rasool Minakshi Chopra Jay Kay Book House, Jammu Tawi-1998.

۶۔ Jammu & Kashmir, Dr. M.S. Ansari, Ramesh Publishing House, New Delhi 2019.

❑❑❑

پروفیسر خالد جاوید کا تخلیقی امتیاز...اور افسانہ 'برے موسم میں'

ڈاکٹر ریاض توحیدی کشمیری

تلخیص: خالد جاوید معاصر اردو فکشن کا ایک بڑا نام ہے، جنھوں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے بیانیاتی سطح پر جدید فکشن کے معیارات طے کرنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ علامتی اور استعاراتی اسلوب اور زبان کے تخلیقی برتاؤ نے اُنھیں فکشن کی تخلیقیت میں ایک امتیاز بخشا ہے۔ اتنا ہی بلکہ موضوعات کا انتخاب اور اظہار سے اُن کی فکر کی اتھاہ گہرائیوں کا پتا دیتا ہے۔

کلیدی الفاظ: جدید فکشن، علامتی و تجریدی اظہار، تخلیقی امتیاز، جادوئی حقیقت نگاری۔

پروفیسر خالد جاوید کا فکشن پڑھنے اور سمجھنے کے لئے مجھے Jacques Lacan کی بات یاد آ رہی ہے:

> "He who interrogates me also knows how to read me."

یعنی مجھ سے الجھنے والا ہی مجھے پڑھنے کا گُر سیکھ سکتا ہے۔ خالد جاوید کی

کہانیاں قاری کو الجھا کر سلجھانے کا کام انجام دیتی ہیں کیونکہ ان میں زندگی کی داستان کو اس طرح سے پیش کیا گیا ہے کہ حقیقت کا سفاک چہرہ سامنے آتا ہے، جس حقیقت کو بیشتر فن کار ملمع کاری سے چھپا دیتے ہیں۔

فکشن تخلیق کرنے کے لئے فکشن کا شعور ہونا چاہیے اور یہ شعور خیال اور تخیل کو ملانے کا وہ ہنر ہے جو خیال و احساس اور تجربے و مشاہدے کو تخلیقی صورت دینے میں ایک کرنٹ کا کام انجام دیتا ہے۔ جس کے دوڑنے سے ایک بجھا بلب روشن ہو جاتا ہے۔ نہیں تو پھر فکشن کے نام پر دیکھے بھالے واقعات و مشاہدات کا اطلاعی منظرنامہ سامنے آ سکتا ہے جس کا اثر رفتہ رفتہ زائل ہو جاتا ہے۔ پروفیسر خالد جاوید فکشن تخلیق کرنے کا ماہرانہ شعور رکھتے ہیں' کیونکہ وہ تخلیق میں تخیل کا ایسا رنگ بھر دیتے ہیں کہ قاری' قرأت کے دوران فسوں خیز سحر میں جکڑ جاتا ہے۔ یہی وہ فن کاری ہے جو خالد جاوید کو عصری افسانوی منظرنامے میں امتیاز عطا کرتی ہے۔ ان کے ناول یا افسانوں کا مطالعہ کرنے کے دوران ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انسان واقعی کسی فکشن کے جہان سے گزر رہا ہے۔ اسلوبیاتی سطح پر اس کی دو وجوہات ہیں۔ ایک بیانیہ میں جادوئی حقیقت نگاری کا اہتمام اور دوسری کہانی پن میں فنتیسی فکر کا انصرام جو کہ اس کے طلسماتی اثر میں اضافہ کرتا ہے۔ خود بھی ایک جگہ '' اردو فکشن میں جادوئی حقیقت نگاری'' کے موضوع پر بات کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ '' کوئی بھی ایمیجی نیشن ایسی نہیں ہے، جس میں حقیقت نہ ہو۔''یعنی فکری طور پر ان کے فکشن میں جادوئی حقیقت نگاری دانستہ طور پر در آتی ہے اسی لئے ان کی بیشتر کہانیاں حقیقت کا جادوئی روپ معلوم ہوتی ہیں۔ جادوئی حقیقت نگاری کی اصطلاح کا اطلاق غالباً پہلی بار کولمبیا کے معروف فکشن نگار گابرئیل گارسیا مارکیز کے اسلوب پر ہوا ہے۔ خیر یہاں پر اس اصطلاح کی توضیح کرنا مقصود نہیں ہے البتہ جادوئی حقیقت نگاری کے تعلق سے جے۔ اے۔ کڈن کی یہ تعریف پیش نظر رکھنا مفید رہے گی کہ '' بیانیہ میں تخیلاتی اور حقیقی دنیا کا امتزاج۔ حقیقی واقعات کا ایک ہی لمحے میں مختلف جگہوں پر واقع ہونا۔ خالد جاوید کے افسانوں کا بیانیہ حقیقت کے پردے میں تخیل کا ایسا جادو چلاتا ہے کہ حقیقت فسانہ بن جاتی ہے۔ اس حقیقت کی فسوں خیز فضا بندی میں ان کا اسلوب 'سونے پہ سہاگہ' کا کام انجام دیتا ہے۔

خالد جاوید کے اسلوب اور فکشن تفاعل کا جائزہ لیتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی مضمون ''موت اور موت کی کتاب'' میں لکھتے ہیں:

> ''...ان کے افسانوں کی فضا اور اس کے کردار اور واقعات' طرح طرح کی ناپسندیدہ باتوں سے بوجھل ہیں اور یہ سارا بوجھ ان کی نثر اٹھاتی ہے۔ خوف' مرض' جسم کا زوال' غلاظت' خود سے نفرت' اپنی ذات کی گہرائیوں کو تکلیف دہ حد تک کریدنا اور چھاننا' دنیا کس قدر مایوس کن ہے' اس کا شدید تجربہ اور کئی پہلوؤں سے اس کا تجزیہ' ان باتوں کو بیان کرنے کے لئے خالد جاوید کی نثر پوری طرح مستعد اور تربیت یافتہ ہے۔ اس نثر کا آہنگ بہت سست رفتار ہے۔ جہاں درد کی سخت شدت یا جوش اور جذبے کی طوفانی کیفیت کا اظہار مقصود
>
> ہوتا ہے' وہاں ایک آہنگ پھر بھی سست رو رہتا ہے لیکن نثر کا زور بڑھ جاتا ہے اور وہ تمام باتیں جو خالد جاوید کے افسانے کو یادگار بناتی ہیں اور بھی زیادہ بروئے کار آنے لگتی ہیں۔''

دراصل خالد جاوید کے افسانوں کی تخلیقی فضا بندی' علامتی و استعاراتی اسلوب اور فکر کی گہرائی کی ہنرمندی ہی کہانی کو فسوں خیز بنانے میں اہم کردار ادا کرتی ہے اور یہاں تخلیق کار کی ذہانت اور صلاحیت ابھر کر سامنے آتی ہے۔ اس ضمن میں کئی افسانوں پر بات ہوسکتی ہے خصوصاً ''زندوں کے لئے ایک تعزیت نامہ''' 'آخری دعوت''' 'تفریح کی ایک دوپہر' ''قدموں کا نوحہ گر''' 'جلتے ہوئے جنگل کی روشنی''' 'برے موسم میں''' 'روح میں دانت کا درد''' 'نیند کے خلاف ایک بیانیہ'' وغیرہ۔

افسانے کے عنوان کا معنوی اثر کہانی کی تاثیر میں اضافہ کرتا ہے۔ کیونکہ یہ ایک طرح سے افسانے کا سائن بورڈ ہوتا ہے جو دیکھنے والے کو اشارہ کرتا ہے کہ وہ کس قسم کی کہانی پڑھنے جا رہا ہے اور کبھی کبھی عنوان اور کہانی کا تھیم ایک سکے کے دو رخ جیسا معاملہ بن جاتا ہے لیکن یہ بڑی مہارت کا کام ہوتا ہے کیونکہ کہیں ایسا نہ ہو کہ مطالعہ کے بعد کہانی

اپنا تاثر نہ کھودے اور عنوان ہی کہانی کو کمزور بنادے۔افسانہ ''برے موسم میں'' کی ایک خوبی یہ نظر آتی ہے کہ ابتدا سے ہی عنوان کا معنوی اثر افسانے میں نظر آتا ہے۔افسانہ نگار نے ستمبر کی اداس اور ابر آلود شام'اس مہینے میں بدلتے ہوئے موسمی حالات اور گھر کے اندر مرکزی کردار کی بے چینی وغیرہ کی عمدہ منظر کشی کی ہے جو کہ ڈرامائی تاثر کے ساتھ قاری کی توجہ اپنی طرف کھینچتی ہے۔منظر نگاری کا ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''لالٹین کی روشنی مدھم ہونے لگی۔اس کا تیل ختم ہورہا تھا۔شام ہوئے دیر ہوچکی تھی۔ستمبر کی اداس اور ابر آلود شام ستمبر کی ہر شام اپنے پیچھے گزری ہوئی تمام بارشوں کا بوجھ اٹھائے افسردہ اور تھکی تھکی سی بھٹکا کرتی ہے اور ستمبر کا ہر دن آسمان پر سُست روی سے بلند ہوتے ہوئے سفید بادلوں کے حجم کو اس پار سے اُس پار پہونچا آتا ہے۔''

کردار نگاری میں مرکزی کردار ایک ادھیڑ عمر بیمار شخص'اس کی بیوی اور چھوٹی بچی'جو شادی کے کئی برسوں کے بعد پیدا ہوئی تھی۔بچی کو بخار چڑھا ہوا تھا اور گھر کی خستہ حالی کی عکاسی کرتی ہے۔مجموعی طور پر پورا افسانہ انہیں کرداروں کی کردار نگاری پر گھومتا رہتا ہے۔جزئیات نگاری بھی کمال کی ہے جس نے پلاٹ کو سنوارنے میں اہم رول ادا کیا ہے۔

مرکزی کردار خود بے کار بیٹھا رہتا لیکن اس کی بیوی ایک پرائمری اسکول میں پڑھاتی تھی۔بچی جننے کے بعد اگرچہ وہ چھٹی پر تھی لیکن اب اسے یہ پریشانی لاحق تھی کہ اسکول جانے کے بعد اس کا شوہر کس طرح بچی کا خیال رکھے گا کیونکہ اسے بچی کو سنبھالنے کا سلیقہ ہی نہیں آتا۔اب وہ کسی عورت کو میڈ رکھتے لیکن قلیل آمدنی اس کی اجازت نہیں دیتی تھی۔

بچی بنیادی طور پرChicken pox کی زد میں تھی۔طبی علاج کرنے کے ساتھ ساتھ بیوی تعویذ دعا کا انتظام بھی کرتی رہتی اور اہم بات یہ کہ وہ لوگ توہم پرستی کی وجہ سے اس بیماری کو بیماری کم اور بری اور آسیبی طاقتیں زیادہ سمجھتے تھے۔شوہر کی نفسیاتی کیفیت کا

نقشہ ایسے کھینچا گیا ہے کہ وہ بے روزگار ہونے کی وجہ سے باروزگار بیوی کے سامنے خفت اٹھانے پر مجبور تھا اس لئے وہ زیادہ بولنے کی ہمت نہیں جٹا پاتا تھا۔ افسانے کے انجام تک جب بچی کا بخار اور دانے بڑھنے سے پریشانی بڑھنے لگی تو باپ کو گھر میں اپنا ہی وجود منحوس محسوس ہونے لگا اور وہ گھر چھوڑنے کے چکر میں پڑ گیا تا کہ اس کی بچی بیماری سے چھٹکارا حاصل کر سکے۔ اس طرح افسانہ ایک مڈل کلاس فیملی کے رہن سہن، سوچ وچار، سماجی زندگی کے رنگ ڈھنگ کو عمدہ ہنر مندی سے بیانیہ کا حصہ بنا رہا ہے۔

افسانے کے پلاٹ پر نظر ڈالیں تو اس میں بنیادی طور پر بچی کی بیماری اور اس بیماری سے پریشان میاں بیوی کی تشویش، سوچ وفکر، آپسی چپقلش، طعنہ زنی وغیرہ، جو کہ اکثر ایسے لمحات میں گھروں میں ہوتا ہے، کو ماہرانہ بنت کاری سے سنوارا گیا ہے۔ اس طرح افسانہ صرف تخیل کے گھوڑے دوڑا کر کسی نامانوس واقعہ کی کہانی سامنے نہیں لاتا ہے بلکہ قوت مشاہدہ سے ایک سماجی کہانی اس طرح پیش کرتا ہے کہ یہ ایک اطلاعاتی متن (Informative text) بھی بن جاتا ہے جیسے رپورٹنگ کی طرح نہیں بلکہ فنی وتخلیقی سطح پر ہر جز کو فکشنا ئز کر کے تشکیل دیا گیا ہے۔

خالد جاوید صاحب کے کئی دیگر افسانے بھی تخلیقی اسلوب کی عمدہ عکاسی کرتے ہیں۔ ان میں سے چند افسانے علامت نگاری کی عمدہ مثال ہیں۔ البتہ کہیں کہیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ پلاٹ سازی کے دوران راوی بصورت واحد متکلم کچھ زیادہ ہی تفصیل دیتا رہتا ہے جس کی وجہ سے اگرچہ افسانے کی طوالت میں اضافہ تو ہو جاتا ہے لیکن ایسا کرنے سے افسانہ ایک ناولٹ کی طرف بڑھ جاتا ہے۔ اس کے باوجود افسانے کو تخلیقی سطح پر جو خوبی فن پارہ بناتی ہے وہ خالد جاوید کے فکشن میں نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔

○○○

غالب، عندلیب گُلشن نا آفریدہ

ڈاکٹر ریاض احمد کمار

تلخیص: غالب ادب کی دنیا میں شاہین کی پرواز، خضر کی رہبری اور مجنون ادب کی مثال کی حیثیت سے ہمارے درمیان جدید دور میں بھی نظر آتے ہیں۔ انکا تخلیقی سرمایہ نہ صرف اپنے دور میں بلکہ موجودہ دنیا میں بھی سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ انہوں نے روش عام سے ہٹ کر الگ شاہراہ اختیار کی تھی، انہوں نے شعر و ادب کو آفاقی اساس بخشا ہے۔ انکے کلام کو پڑھ کر معاشرے کا ہر فرد شوخ ظرافت کے ساتھ ذہنی سکون فراہم کر لیتا ہے۔ بقولِ رشید احمد صدیقی: ''انکی وجہ سے بارگاہ ایزد میں بھی ہماری توقیر میں اضافہ ہوگا''۔

کلیدی الفاظ: شکست و ریخت، جلوہ صد رنگ، بازگشت، شعری پیکر، جدت طرازی

غالب کی آ فاقیت گر چہ اپنے زمانے میں نہ ہونے کے برابر ہے مگر شہرت شعرم بگیتی بعد من خواہشد ن یا حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا کی پیشن گوئی سچ ثابت ہوئی اور مستقبل میں بھی غالب شناسی کے شیدائی کلائی غالب کی عظمت کا اعتراف کرتے رہیں گے۔ غرض کہ غالب نے شعر و ادب میں ایک ایسا تاج محل تیار کیا ہے جس میں صدیوں سے لوگ اپنا ظرف بمطابق استداد اور گن کی بنا پر اختیار کر رہے ہیں۔ غالب کی مقبولیت کا انحصار یا ان کی شخصیت کی عظمت صدہا جلوہ رنگ کو وجہ سے ہے۔ جن کو دیکھ کر معاشرے کی آئینہ بندی ہو رہی ہیں۔ اس آئینے میں معاشرہ یا زندگی کا بھی پہلو ایسا نہیں ہوگا جس کی عکاسی نہ کی گئی

ہو۔ ہر بڑی شخصیت مختلف عہد میں لوگوں کے ہاتھوں میں آئینہ دیتا ہے اور اس آئینے میں وہ تصویریں ابھرتی ہیں جس میں ماضی کی بازگشت ، حال کی تصویروں اور مستقبل کی آوازیں موجود رہتی ہیں ۔ غالب وہ آئینہ ہے جس میں صدیاں اپنا چہرہ دیکھتی ہیں اور بیک وقت تینوں آوازوں کی صدائیں سننے کو ملتی ہیں ۔ غالب کی جو تصویر ادب میں کی دنیا میں سامنے آئی وہ بحیثیت مجموعی ایک آزاد منش ، روشن خیال اور بت شکن کی تصویر تھی جو ایک تہذیب کی مٹتی ہوئی آواز ہی نہیں بلکہ اپنے رور کا تماشائی اور نئی تاریخی قوتوں کا مجتہد اور امام بھی تھا کیونکہ اس کا عہد شکست وریخت اور تعمیر وتخریب کا دور تھا مگر اسکے باوجود وہ امروز اور فکر دہ کے سرخیل مانے جاتے ہے ۔

غالب کون ہے اسکو جاننے کیلئے انکا کلام ہی رہبری اور رہنمائی کا سبب بن سکتا ہے ۔ انکے کلام کا مطالعہ کر کے انکی شخصیت کے پہلوؤں کی نمایدگی کا اظہار ہوسکتا ہے ۔ نقش فریادی سے لیکر .... اور پندرہ قصائد کو پڑھ کر ہم غالب کو پہچان سکتے ہیں ۔ جبکہ انکے خطوط کا سرمایہ بھی انکی شخصیت کا آئینہ پیش کرتی ہے ۔ انکے مجموعے کلام کا احاطہ کرنے کے بعد ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ غالب کی شخصیت مجموعہ اضداد ہے ، انکے کلام میں وافر مقدار میں ایسے اشعار ملتے ہیں جن کی معنویت اور فنی لطافت ذہن انسانی کو دعوت فکر دیتی ہوئی معلوم ہوتی ہے ۔ زندگی کے مختلف پڑاؤ اور کائنات کے مسائل اور انکے اسرار و موز کی عقدہ کشائی انکا حکیمانہ ذہن مختلف طریقوں سے حل کرنے میں مدد کرتا ہے ۔ اسی لئے خواجہ الطاف حسین حالی نے لکھا ہے کہ مرزا غالب کے دیوان کو پڑھ کر ہمیں ایک اور سماں نظر آتا ہے ۔ اس میں ہم کو ایک میدان کا رہنے والا پہاڑ پر جا کر بالکل ایک نئی اور نرالی کیفیت کا مشاہدہ کرتا ہے ۔ اس لئے ان کا دیوان متضاد اور متنوع رجحانات کا ایک ایسا مجموعہ ہے جس پر انکی اپنی ناقابل تردید چھاپ ہے ۔ ان کے دیوان میں فلسفہ حیات وکائنات ، زندگی کی جولان گاہی اور خارہ شگافی ، نامساعد حالات کی عکس بندی ، جدت طرز بیان کی ادائیگی ، انا یا خودداری کے متحرک پہلو اور محبت ونفرت کے جذبے شعری پیکر میں معنویت کے ساتھ جہانِ تازہ کی طرح موجود ہے ۔

غالب کا شیوۂ گفتار کہاں سے لاؤں یا گرمئی نشاط تصور سے نغمہ سنج ہی ہمیں ایک

گہرائی ،ایک حکیمانہ،ایک سچی اورایک بصیرت عطا کرتی ہے،جوفکری وفنی اوراحساس و جذبات کی جولان گاہوں میں ہمارا ہاتھ تھام کے سایہ کی طرح ساتھ رہتا ہے۔غالب کی شاعری میں کئی پر چھائیاں دکھائی دیتی ہیں اور ہرایک انسانی اورروحانی چھاپ دکھائی دیتی ہے ایک مفکر شاعر کی حیثیت سے وہ زندگی کے تمام اسرار ورموز کی وادیوں سے خاک چھانتا ہوانظر آتا ہےاوروہ وادیاں ان کیلئے مسکن کا سامان فراہم کرتی ہے،جس میں انہیں اپنے دل کی دھڑکن کی چاپ ،اپنی ذات کو بے نقاب کرنے کا موقع ،مربوط،معین اور مسلسل نظام خیال کی جولان گاہیں دکھتی رہی ہیں۔چونکہ یہاں اسرار کائنات کے ہرراز پر پردے کا پیراہن لگا ہوا ہے اسلئے غالب ایسی شاعری اے ان رازوں سے حجاب کے پردے اٹھانے کی کوشش میں کوٹ نظر آتے ہیں۔ان کے مطابق یاں ورنہ جوحجاب ہے پردہ ہے ساز کا مفہوم ہی یہی کہ وہ کہ محرم کے نواہائے راز سے واقف ہونے کی کوشش میں ہے۔جس سے تلاش وجستجو کی تمنا میں خارمفیداں کی راہ میں آبلہ پا کے کھٹکے کبھی کم نہیں ہوتے ہیں۔ڈاکٹر محمد حسین نے صحیح لکھا ہے کہ’’غالب کے کلام کا تنوع اوررنگارنگی جونئ نسل کے تقریبا ہرمزاج کیلئے کشش رکھتی ہے،غالب ایک انوکھا آئینہ خانہ ہےجن میں ان کے دورکی رنگ برنگی تصویریں ہیں۔مگران تصویروں کی پہچان صرف ان کے دور پر بھی ختم نہیں ہوتی اس کا سلسلہ آج سوسال سے زیادہ وقت گزرجانے پر بھی جارہی ہے۔آج کا دور بھی ان تصویروں میں اپنے آپ کو پہچانتا ہےاورحیرت میں رہ جاتا ہے کہ سوسال پہلے اس کا کرب اوراضطراب اس کی اندرونی خلش کا نقشہ کیونکہ کھینچتا گیا سوسال سے زیادہ ہوئے جس میں آوازیں ابھری تھی جوآج بھی ہمارا پیچھا کررہی ہیں اور جس میں آج بھی نئ نسل اور نئے ذہن کے کچھ مانوس آہنگ کچھ جانے پہچانے لہجے کچھ شناسا صدائیں سنائی دیتی ہیں ان میں گرمی اورحلاوت ہے نرمی اوررنگین پن جودامن گیر ہوتا ہے اس میں غالب کی پیمبرانہ پیشن گوئی ورمستقبل شناسی کا دخل ہو یا نہ وہ انسان اورکائنات کے ابدی تعلق کا فردو ارض ہے جو غالب کی شاعری کا موضوع بنا ہے۔غالب نے جس چورا ہے پرکش مکش میں مبتلا ھوڑا ہے ابھی تک انسان وہاں سے آگے نہیں بڑھا ہے۔حیرت اورکشاکش نے آج بھی اس کا پیچھا نہیں چھوڑا ہے انسانی جبلتوں کے رمزشناس کلام میں اسی بناء پرنئے ذہن

کوایک کشش محسوس ہوتی ہے اور نیا ذہن آج بھی غالب سے محسور اور ارشار ہے۔ یہ وہ دور تھا جہاں بستیاں کھنڈرات میں تبدیل ہو رہی تھیں۔ صدیوں کی حکمتیں خوموش چراغ دکھ رہی ہیں، قدم قدم پر حلقہ کام صد نہنگ کا عالم نظر آ رہا ہے۔ ہنگامہ رستا خیز کا عالم در و دیوار کی سبزہ زاروں کی صورت میں نظر آتا ہے۔ لطمہ موج کی تھپیڑوں میں انسانیت کی کشتی ہچکولے کھا رہی ہے۔ حاکموں کی عزت و افزائی ''دو گز زمیں بھی نہ ملی کوئے یار میں'' کی صورت میں جلوہ گر گر ہو رہی ہے۔ کعبہ میرے آگے اور کلیسا میرے پیچھے کی مانند دنیا نظر آ رہی تھی۔ انہی کیفیات نے انسانیت کی سربلندی کی تطاریخی کر دی اور غالب جس حساس ذہن کا مالک تفرق عالم میں صلح کل طبیعت کی صورت میں جمعیت کا بیج لے کر اعلیٰ انسانیت کے فرائض انجام دے رہا ہے۔

چونکہ غالب اپنے دور میں ایک زبردست تہذیبی بحران کے شکار تھے۔ بے بسی اور کسمپرسی کا احساس نے ان کے ذہن کو جھنجوڑ کے رکھ دیا تھا۔ ذہنی علیحدگی، تنہائی کا شدید احساس، روحانی کرب، سماجی بے تعلقی اور دار و رسن کی آزمائش تہذیبی اقدار کے آئینہ کی مسخ شدہ کر رہی ہیں۔ فرد کی قوت سلب ہو چکی تھی۔ ہر شخص کسی نہ کسی قفس میں صورت یوسف کی شکل میں نظر آ رہا تھا۔ کسی کو اس سے باہر نکلنے کی نہ تو ہمت ہے اور نہ ہی خواہش کا اظہار سامنے آ جاتا ہے۔ تہذیب کے پرانے اور نئے معیارات کے آپسی تصادم نے ان کے ذہن کو متاثر کیا تھا۔ فرد سماجی اور اجتماعی رشتوں کے تقدس کو بھلا کر تن تنہا اپنی ذات کی خول میں سمٹ کے رہ گیا تھا۔

جمعیت کی بیساکھی ختم ہو چکی تھی۔ ہر فرد محشر خیال بن چکا تھا۔ خوف و دہشت کے ماحول نے اہل قلم کے ہاتھوں میں رعشہ پیدا کر دیا تھا۔ لیکن ان حالات میں بھی غالب جنوں کی حکایات کو بیاں کرنے میں خون چکیدن سے ہاتھ ہمارے قلم ہوئے کا رویہ اختیار کر لیتے ہیں وہ یکلخت خوف و ہراس کے پیر شمہ پا کو اپنے کاندھوں سے اتار پھینک کر اپنے عہد کے پروردہ آزادی اظہار کے مسئلے کو بخوبی احسن حل کر لیتے ہیں۔ ان کی آواز یہاں بھی اقبال کے روپ میں نظر آتے ہیں۔ ایسے خوف و ہراس اور شکست و ریخت میں بھی وہ یوں دعوت دیتے ہوئے ہمارے درمیاں نظر آتے ہیں۔ غالب کا ذہن کھلی کتاب کی طرح

تھا جس میں انسانیت کی جھلکیاں جا بجا محسوس ہو رہی تھی۔انسانیت ان کا مذہب تھا۔کسی مسلک سے نفرت نہ تھی۔ان کے جوشوں کا حلقہ وسیع تھا جس میں ہر طبقہ کے افراد شامل تھے۔غالب سب کو اپنا بھائی اور سب کی دلجوئی اپنا فرض سمجھتے تھے۔ہر مکتبہ فکر کو احترام کی نظر سے دیکھتے تھے کہ یہ خیال ذہن نشین رہتا تھا۔

بنی آدم اعضائے یک دیگرند' اسی آواز میں ہم سے مخاطب ہوتے ہیں کہ دنیا میں مختلف مسلک کے لوگ زندگی گزار رہے ہیں جو اپنے اپنے نظریات کی بنیاد پر لوگوں کے درمیان اختلاط کے ساتھ ساتھ تفرق کا بیج بو دیتے ہیں اور کبھی کبھی یہ بیج بڑے سے بڑے بادشاہوں کو بھی گھمسان کی رن کروا کے عمر عزیز سے ہاتھ دھونے پر اکسا رہے ہیں اور کبھی باپ اور بیٹوں کی محبت کو پارہ پارہ کر دیتا ہے اور کبھی معاشرے کے اتحاد و اتفاق میں نفرت کی لو کو تیز کر کے کف جات میں خون آرزو کا چشمہ بہا رہتے ہیں۔غالب ان خیالات میں ہمارے ذہن کو جھنجوڑ رہا ہے عداوت کی اس لہر نے انسانیت کے آئینے کو اس کارگہہ شیشہ گری میں ہزار ہا رخنہ پیدا کئے ہیں۔اس لئے اتحاد و اتفاق اور جمعیت کی آواز کی بازگشت اطراف و اکناف میں بلند ہونی چاہیے۔اس کی خاص وجہ یہ بھی تھی کہ وہ اپنے دور کے آئینے میں مستقبل کی عکس بندی بھی کر رہے ہیں۔اس لئے وہ پکار کرتے رہتے ہیں کہ آزاد ہوں مرا مسلک ہے صلح کلی۔ہرگز کبھی کسی سے عداوت نہیں مجھے اور اسی آواز میں عدام اقبال" ربط قائم" فرد ملت، ہندی، لبی سنانی بنیاد کو ایک ہی پلیٹ فاعم پر لانی کی کوشش کر رہے تھے۔

بقول ڈاکٹر کامل قریشی

> ''غالب قلندر مشرب، آزرو، صلح کل طبیعت کے انسان تھے۔یہ خصوصیت جس شخص میں ہوتی ہے اس میں اعلی انسانیت کا جواہر ہونا یقین امر ہے۔ان کی طبیعت مفلوک حالوں، غریبوں اور پریشان لوگوں کو دیکھ کر بے چین ہو جاتی تھی۔وہ کسی حال میں ضرورت مندوں کی مدد کرنا اپنا فرض سمجھتے تھے۔کسی سے لڑنا جھگڑنا یا لاگ ڈانٹ پر خاش رکھنا انکی عادت میں نہ تھا۔وہ نہایت نیک نفس،

خودار، خلیق، تواضع، نرم طبیعت اور با مسلمان اللہ اللہ با برہمن رام رام کے قائل تھے۔

(بحوالہ غالب کی مثال انسان از ڈاکٹر کامل قریشی مشمولہ غالب نامہ، غالب انسٹی ٹیوٹ دہلی، صفحہ نمبر ۲۰۴۔)

مرزا غالب کی کردار نگاری میں رواداری، شرافت، وفاداری، بے نفسی، وضع داری اور اخلاص ودوستداری انکی سرشت میں داخل تھی۔ کسی کیلئے دشمنی عداوت یا بغض وحسد ان میں نام کو نہ تھا، حالانکہ زندگی میں اوروں سے انہیں نیابت اور ناخوشگوار تعلقات بھی رہے۔ اسکے باوجود بھی وہ کہتے ہیں:

کہوں کیا خوبی اوضاع ابنائے جہاں غالب
بدی کی اس نے جس سے ہم نے کی تھی بار ہا نیکی
بیگانگی خلق سے بے دل نہ ہو غالب
کوئی نہیں تیرا تو میری جان خدا ہے
یوں ہی دکھ کسی کو دیتا نہیں خوب ورنہ کہتا
کہ میرے عدد کو یارب ملے زندگانی

غالب دیدۂ بینائے قوم ہے جس نے زمان ومکان کی حدود کو بحر بیکراں کی صورت میں تبدیل کر کے اپنی آواز کو زندہ تابندہ رکھا ہے۔ ان کے دیوان میں دریتیم کے موتی بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں جس میں ہر انسان انتشار میں سکوں کا، تکلیف میں مرہم کا اور بے ثباتی میں استقلال کا سرمایہ حاصل کرتا ہے اور اپنے گردوپیش کی دنیا سے اپنا رابطہ قائم کرتا ہے۔ غالب عہد حاضر کے تقاضوں سے اپنا رشتہ نبھانے میں بھی حریف مے مردافگن عشق کے مترادف نظر آتے ہیں۔ انکے نقش پا جدید دور میں بھی پرتوے شبنم کی بصیرت عطا کرتا ہے۔

اسلئے سید احتشام نے لکھا ہے کہ ”غالب نے اپنی خیال انگیزی کے ذریعے آج کے انسانوں سے زندہ قائم کررکھا ہے، آج بھی انکے خیالات کی توانائی، انسانی مسائل کو سمجھنے کی جدوجہد، زندگی کی بصیرت، ظلم وجبر سے نفرت، حسن اور حق پسندی سے محبت اور انسانی

عظمت کا احساس دلوں کی دھڑکن کو تیز کرنا ہے۔فن کے نظریات بدل چکے ہیں اور بدل رہے ہیں لیکن ان زندہ شاعروں کو پڑھتے ہوئے بڑی پیچیدہ اور نازک طریقوں سے ہم نوائی اور اشتراک کے جذبات کا احساس پیدا ہو جاتا ہے۔مرزا غالب کی شاعری کا مطالعہ اسی حیثیت سے آج کے قاری کے لئے معنی خیز بنتا ہے۔''

دور جدید کے مسائل اور غالب کی عصریت کا ربط نہایت نازک ہے کیونکہ انسان کی تاریخ میں تغیرات اور زمانے کا جبر ہر وقت نمایاں ہے۔تغیرات کے بہاؤ میں عینیت (Identity) کو برقرار رکھنا زیست عین رحمت ہے۔اسی لئے غالب اپنے دور میں الگ راہ نکالنے پر مجبور ہو گئے اور اپنے عہد میں شہرت عام اور بقائے دوام کی شہرت نہ پا کر بھی بانگ درا کی آواز کو اس زور سے بجا کر گئے کہ انکے نغمے آج بھی برصغیر ہند و پاک کے طول وعرض میں گنگنائے جاتے ہیں۔بقول محمد حسن آزاد ''غالب اگرچہ سب سے پیچھے تھے پر کسی سے نیچے نہیں تھے۔بڑی دھوم دھام سے آئے اور ایک نقارا اس زور سے بجایا کہ سب کے کان گنگ کر دئے کوئی سمجھا اور کوئی نہ سمجھا مگر سب واہ واہ اور سبحان اللہ کر گئے''

غالب کی اسی بازگشت کو اقبال نے بھی اپنے عہد میں محسوس کیا اور انکی عقیدت واحترام اور انکے فکر و فن کے مختلف تصورات کو اپنی شاعری کا محور و مرکز بنا دیا۔اگر یوں کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا کہ اقبال کی آواز غالب کے اقدار کی نئی حیثیت کو برقرار رکھتی ہے اور انکی فلسفانہ اور نکتہ سنج تصورات کو اپنے پیراہن میں بیان کر دیتے ہیں۔اقبال کی دور اندیشی اور مفکرانہ سوچ نے غالب کی شخصیت کو اپنے دور میں محسوس کر لیا اور غالب شناسی کی ضرورت کو ابھارا بھی۔

OOO

اردو شاعری اور اشتراکیت

ڈاکٹر محمد ذاکر

تلخیص: اشتراکیت ایک ایسا نظریہ زندگی ہے جس کے تحت سماج میں مساویانہ اصولوں کے تحت ہر فیصلہ کی تائید کی گئی ہے۔ سماج میں ہر ایک کے حقوق کی پاسداری کی جانی چاہیے اور زندگی کے ہر شعبہ میں برابری کا نظام قائم ہونا چاہیے تاکہ کوئی شخص بھی اپنے بنیادی حقوق سے محروم نہ رہ سکے۔ یہ فلسفہ زندگی اس پرانے نظام کے خلاف احتجاج کی صورت میں منظر عام پر آیا جس نے سماج میں اقتصادی، معاشی اور معاشرتی نابرابری کا استحصالی نظام قائم کیا ہوا تھا۔ اس کے بعد دنیا نے تبدیلی کی ایک نئی صورت دیکھی جو سماج میں بسنے والے ہر فرد کے لیے مفید ومعاون ثابت ہوئی۔ اس کے پھیلاؤ میں تمام زبانوں کے ادیبوں اور شعراء نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ جہاں تک اردو زبان کے شعراء وادباء کا تعلق ہے تو اس کی تائید میں باقاعدہ اردو زبان میں ایک تحریک ترقی پسند تحریک کے عنوان سے بھی چلائی گئی جس کی بنیاد ہی اشتراکی فلسفہ پر تھی۔ پھر اس کے بعد یہ سلسلہ تھما نہیں آج بھی ہمارے ادباء وشعراء اس آواز کو اپنے کلام کے ذریعے اٹھا رہے ہیں۔ زیر بحث مضمون میں اس حوالے سے سیر حاصل گفتگو کی گئی جو باذوق قارئین کی تشفی کا سبب بنے گی۔

کلیدی الفاظ: قوت ادراک، استدلال واستنباط، لفظی پیکر، آتش سیال، اشتراکیت

انسان مختلف اعضاء اور متنوع قوتوں کا مجموعہ ہے۔ ان متنوع قوتوں میں دو قوتیں ایسی ہیں جو انسان کے تمام افعال اور ارادت کا سرچشمہ ہیں یعنی قوت ادراک

اورقوت احساس۔قوت ادراک کا کام اشیاء کا معلوم کرنا اور استدلال واستنباط سے کام لینا ہے۔تمام ایجادات، تحقیقات، انکشافات اور علوم وفنون اسی قوت کے عمل کا نتیجہ ہیں۔اور جہاں تک قوت کا تعلق ہے تو یہ قوت تب پیدا ہوتی ہے جب کوئی مؤثر واقعہ ذہن ودل کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اوران دونوں اعضاء کو متاثر کرتا ہے۔جیسے غم کی حالت صدمہ میں مبتلا کر دیتی ہے،خوشی کی وجہ سے مسرت حاصل ہوتی ہے، حیرت انگیز بات پہ متعجب ہونا وغیرہ۔احساس وجذبے کی ان تمام کیفیات کو احساس انفعال بھی کہتے ہیں یا پھر انگریزی زبان میں فیلنگس (Feelings) کہہ لیجئے۔ادراک واحساس کی ان قوتوں سے وجدان اور ذوق کی راہیں ہموار ہوتی ہیں جو انسان کی اعلیٰ صفات کے اظہار کا سبب بنتی ہیں۔اظہار کی تمام صفات جو اپنا بھرپور مظاہرہ کر چکی ہیں ان میں ایک نتیجہ خیز صفت ادب و فن کی ہے جس کے نمونے کئی صورتوں میں واضح ہو چکے ہیں۔کہیں تحریری اور کہیں تعمیری صورت میں۔جہاں تک تحریری صورت کا تعلق ہے تو اس میں ادب، شاعری، فلسفہ اور دیگر علوم وغیرہ شامل ہیں اور تعمیری صورت میں فن معماری کے اعلیٰ نمونے جو ہمارے ماضی کا بیش قیمتی سرمایہ اور ہماری تہذیب وثقافت کی مجموعی ترقی کے ضامن ٹھہرے۔ان تمام صورتوں میں ایک صورت ایسی بھی ہے جو برائے راست ذوقی اور وجدانی عمل کے نتیجہ میں تیار ہوتی ہے اور جس کی کوئی جامع اور مانع تعریف ممکن نہیں وہ شاعری ہے۔شاعری ذوق انسانی، احساس قلبی اوراضداد کیفیات جذبات کی مجموعی اورتاثراتی صورت کا نام ہے جو لفظی پیکر میں ڈھل کر وجود پاتی ہے۔جذبہ کی محسوس کیفیت جب احساسات سے ہوکر تجربہ کی صورت اختیار کر لے تو وہ شاعری بن جاتی ہے۔مثال کے طور پر جب حیوانات پر کوئی جذبہ طاری ہوتا ہے تو وہ اس کا اظہار مختلف قسم کی آوازوں یا حرکات سے کرتے ہیں جیسے شیر چنگھاڑتا ہے، طاؤس ناچتا ہے، اسی طرح باقی حیوانات بھی جذبات کا اظہار مختلف انداز میں کرتے ہیں۔یہی معاملہ انسان کا بھی ہے لیکن انسان کو اللہ تعالیٰ نے حیوانات کے مقابل کئی ایسی خوبیوں سے نوازا ہے جو اسے اشرف المخلوقات ہونے کے درجے پر فائز کرتی ہیں۔ان میں دو نہایت ہی اعلیٰ اور صفاتی قوتیں ایسی ہیں جو کسی دوسری مخلوق کو حاصل نہیں۔وہ نطق اور گویائی کی قوتیں ہیں۔اور انہی دونوں قوتوں کے سہارے انسانی

احساسات وجذبات اظہار پاتے ہیں۔اسی لئے کہا جاتا ہے کہ جب انسان پر کوئی جذبہ طاری ہوتا ہےتو اس کی زبان سے بے ساختہ چند کلمات یا پھر موزوں الفاظ نکلتے ہیں جنہیں ہم شعر کہتے ہیں۔ بلکہ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ جب جذبات الفاظ کے پیکر میں ڈھل جائیں اور سننے والے پر وہی اثر کریں جو صاحب جذبہ کے دل پر تو وہ شعر کہلاتا ہے۔ بلکہ اس کے ساتھ ساتھ انسانی جذبات کو برانگیختہ بھی کرے اور ان کو تحریک میں بھی لائے۔شعر کے حوالے سے یہ بھی کہا جاتا ہے کہ اس کا براۓ راست تعلق مختلف انسانی جذبات و کیفیات سے ہے جیسے استعجاب یا حیرت،خوشی یا مسرت،غم ویاس واضطراب وغیرہ۔ان سب کے علاوہ بھی کچھ فطرت کے مظاہر ہیں جنہیں احساسات وجذبات کی زبان جب عطا ہوتی ہے تو بھی شاعری بن جاتے ہیں جیسے نیلگوں فلک،نجم درخشاں،نسیم سحر،تبسم گل،خرام صبا، نالۂ بلبل،ویرانی دشت،شادابی چمن وغیرہ۔اسی طرح موسیقی،مصوری،صنعت گری بھی انسانی جذبات واحساسات کے اظہار کی موثر ترین صورتیں ہیں لیکن ان کی اہمیت اور تعلق چند مخصوص حواس سے ہے۔جیسے موسیقی صرف قوت سامعہ کی وجہ سے دل و ذہن کو محظوظ کر سکتی ہے۔سامعہ نہ ہو تو یہ کسی کام کی نہیں۔یہی معاملہ مصوری کا ہے بینائی نہ ہو تو تصویر متاثر نہیں کر سکتی۔لیکن شاعری تمام حواس پر اثر ڈال سکتی ہے خواہ وہ سامعہ ہو، باصرہ ہو، ذائقہ ہو، شامہ یا پھر لامسہ ہو۔اس بات کو ہم اس طرح بھی سمجھ سکتے ہیں کہ فرض کیجئے شراب آنکھوں کے سامنے نہیں ہے تو شاعر اسے آتش سیال سے تعبیر کرتا ہے تو الفاظ سے ایک مؤثر منظر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔

سائنس اس معاملے میں استدلال سے کام لے گی۔جب کہ شاعر کے تخاطب جذبات ہوں گے۔شاعری محرکات کا استعمال کرتی ہے۔سائنس عقل کے سامنے کوئی علمی مسئلہ پیش کرتی ہے۔جب کہ شاعری احساسات کو دلکش منظر دکھاتی ہے اور قوت تخیل سے رنگ آمیزی کرتی ہے۔شاعری تنہا نشینی اور مطالعہ نفس کے نتیجے میں وجود پاتی ہے۔اسی طرح جب ہم شاعر کو شاعری کے تناظر میں دیکھتے ہیں تو ہم یہی طریقہ اختیار کرتے ہیں کہ آیا یہ شاعران تمام باتوں میں کس حد تک کامیاب ہوا ہے۔امکانات کی راہیں طے کر پایا یا پھر ابھی تجرباتی مرحلے پر ہے۔شاعری احساس ذات اور عظمت کائنات کی تشریح اپنے

حساس اور موثر ترین انداز میں کرتی ہے۔ جس کا دائرہ جمالیات کی راہوں سے ہوتا ہوا واردات قلبی تک پہنچ جاتا ہے پھر الفاظ کے پیکر میں ڈھل کر شعر کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور ہر حساس دل کی پکار بن جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شعر کا پورا نظام لفظ کی بنیاد پر مرتب ہوتا ہے۔ شاعر کوشش کرتا ہے کہ لفظ اس کے تجربہ کا حصار نہ بن سکیں اور وہ ان کے حدود و قیود سے آگے جا کر الفاظ کو وسیع اور بسیط جمالیاتی وحدت کا ترجمان بنا دے۔ اور پھر ہر خاص و عام کے دل کی آواز بن جائیں۔ بقول میر

شعر میرے ہیں گو خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

جذبات کی یہی مخصوص صورتیں کسی نہ کسی حالت یا کیفیت سے تیار ہوتی ہیں جن پر زمانی و مکانی تغیرات وتبدل کا برائے راست اثر پڑتا ہے۔ شاعران تمام تبدیلیوں کو محسوس کرتا ہے اور انہیں پھر تجربے میں بدل دیتا ہے یہی تجربہ جمالیاتی وحدت میں ڈھل کر شعر بن جاتا ہے۔ زمانے کے تیز رفتار ترقی نے جذبات کی کیفیات کو بہت حد تک متاثر کیا۔ تصور عشق بدل گیا۔ محبت کا شیوہ بدل گیا محبوب کی چاہت بدل گئی۔ تبدیل شدہ فکری و جمالیاتی قدریں گھٹ کر ذاتی تجربے تک سمٹ گئی۔ مجموعی وحدت کئی نظریات کی نظر ہوگئی۔ اب ظاہر سی بات ہے اس کا اثر ہمارے شعر و ادب پر بھی پڑا۔ ان تمام تبدیلیوں کو شعر و ادب میں محسوس کیا گیا۔ ان سب نے ہمارے اذہان کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا اور سوالات کے گھیرے میں لا کھڑا کیا اور ہم سوچنے پر مجبور ہو گئے کہ عالمی سطح پر انسانی جہد مسلسل سے پیدا ہونے والے عہد بہ عہد تجربے، تفکرات، نظریات اور مختلف رویوں نے ہماری شاعری پر کیا اثرات مرتب کیے اور ہماری شاعری نے ان تمام نظریات، تفکرات، تجربات اور مختلف رویوں سے کیا حاصل کیا۔ اور مزاج شاعری پر کیا اثر پڑا۔ اس کی ایک طویل تاریخ ہے جس کا ذکر تھوڑا مشکل بھی ہے اور ناممکن بھی۔ اس لیے ہم گزشتہ ڈیڑھ صدی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں اور تغیرات کا ہی ذکر کریں گے جن سے ہمارے شعرا کا کلاسیکی مزاج بدلا اور انہوں نے نئے عہد کے نئے تقاضوں کے مطابق پر شعر کہے۔ پہلی بات یہ کہ ہمیں یہ حقیقت قبول کرنے میں کوئی عار نہیں کہ ہر زمانے کا ادب کسی نہ کسی طرح سے گزشتہ سے پیوستہ

ومربوط ہوتا ہے حالانکہ پورے طور پر تو نہیں کہہ سکتے لیکن بہت حد تک روایت سے مربوط ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود ان تمام تبدیلیوں کو قبول نہیں کرتا جن سے انفرادیت کا پہلو غائب ہو جائے۔ روایت کی اس کڑی سے منسلک ضرور رہتا ہے جس نے ایک ہیئت اور الفاظ کی ترتیب و تنظیم کا نظام فراہم کیا ہو۔ یہی معاملہ بیسویں اور اکیسویں میں تخلیق ہونے والے ادب کا ہے اسے بھی انیسویں صدی کے کلاسیکی اور انیسویں صدی کے وسط سے ہونے والے ادبی و تجرباتی تسلسل کا نام دیا جاتا ہے۔ جو اپنی سرشت میں مکمل طور پر الگ نہیں اور نہ ہی اپنی کوئی ٹھوس شکل متعین کر سکا۔ ہاں عالمی سطح پر ہونے والی نظریاتی تبدیلیوں سے اثر انداز ضرور ہوا۔ اسی لئے نظریہ کی بنیاد پر اپنا نام بھی رکھ لیا جیسے جو ادب اشترا کی یا مارکسی نظریہ کا ترجمان ہوا وہ اردو میں ترقی پسند ادب کہلایا اور جس نے وجودیت کا سہارا لیا وہ جدید کہلایا وغیرہ۔ ادب میں یہ سب تبدیلیاں اور تجربے انیسویں اور بیسویں صدی میں عالمی سطح پر ہونے والے بڑے تغیرات اور انقلابات کا نتیجہ ہیں۔ چونکہ تاریخ نے کسی زمانے میں اتنے تغیرات نہیں دیکھے جتنے ان دو صدیوں میں۔ صنعتی انقلاب آیا، عظیم سائنسی دریافتیں ہوئیں، یورپی سامراج کا عروج و زوال ہوا، دو عالمی جنگیں ہوئیں، کمیونزم، کیپٹلزم اور جمہوریت جیسے نئے تصورات عملی زندگی کا حصہ بنے، بڑی بڑی تحریکیں چلی، کچھ نئے ممالک وجود میں آئے، بڑے بڑے رہنماؤں کے نام سامنے آئے، بڑے بڑے سائنس دان پیدا ہوئے، مایہ ناز ادیب، مفکر، نظریہ ساز، فن کار، فلمساز ،شاعر و نغمہ نگار وغیرہ سب ان دو صدیوں میں ہی دیکھے گئے۔ گویا انسان نے غیر معمولی ترقی کی۔ ان سب تبدیلیوں نے انسانی زندگی کی رفتار بہت تیز کر دی۔ اس سے ہمارا وقت تو بچا لیکن ہمارا قیمتی اثاثہ ہمارے جذبات واحساسات کی دنیا ویران ہو گئی۔ مشینی دور میں ماضی معدوم ہوا اور حافظہ محدود ہو گیا۔ عالمی معاشرہ کئی طرح کے سیاسی و سماجی بحران سے دوچار ہوا۔ اجتمائی مفادات ذاتی تعصّبات میں بدل گئے۔ انسان اجتماعی شعور سے نکل کر ذات کے محدود دائرہ تک سمٹ کر رہ گیا۔ جو ممالک رواداری اور بھائی چارے کی تہذیب پر نازاں تھے وہ عجیب طرح کے نسلی و قومی و مذہبی امتیازات کا شکار ہو گئے۔ اقلیت و اکثریت کا تصور ابھر کر سامنے آیا جس سے انسانوں عجیب طرح کا فکری اور حسیاتی بحران پیدا

ہوا۔ان تمام تبدیلیوں کے بعد ایک نئی صورت نظر آنا شروع ہوگئی۔ ایک نیا معاشرتی نظام زندگی ترتیب پانا شروع ہو گیا۔ جو قومیں پہلے کئی امتیازات کی بنا پر برسر پیکار تھیں اب ان سے باہر آنے کی جدوجہد میں لگ گئیں۔ یورپی اقوام دو دھڑوں میں بٹ گئی۔ یعنی دائیں اور بائیں بازو تنظیم سازی کا عمل شروع ہوا جس کے مثبت اور منفی دونوں اثرات دیکھے گئے اور انسان وانسانیت کی بقاء کی نئی نئی توضیحات پیش کی گئی جس کے نتیجے میں ایک نیا معاشرہ ترتیب پانا شروع ہو گیا۔ انسان صدیوں کے تحفظات تعصّبات سے باہر نکل شروع ہو گیا اور ہمہ گیریت کی راہیں ہموار ہونا شروع ہوگئی۔ اب سورج کے طلوع ہونے کا اثر آدھی دنیا سے نکل کر باقی دنیا پر بھی ہونے لگا۔ ہر چیز کو تاریخ کی تحویل میں سوچنے کا رجحان کم ہوا اور انسان کے ان مسائل کو اجاگر کرنے میں بڑا سنجیدہ نظر آیا۔ ان سب تبدیلیوں کو ہماری شاعری نے بھی قبول کیا اور اپنے موضوعات کا دائرہ وسیع کرنا شروع کیا۔ اسی زمانے میں جس نظریاتی تبدیلی کو زیادہ محسوس کیا گیا وہ تھا مارکس کا نظریہ اشتراکیت تھا۔ جسے ہماری شاعری نے بہت حد تک قبول کیا اور کامیابی کے ساتھ برتا بھی۔ جہاں تک اس نظریے کے پھیلاؤ اور ردوقبول کا معاملہ ہے تو بیسویں صدی میں مارکس کا اشتراکی نظریہ یورپ سے نکل کر باقی ممالک میں بھی اپنا اثر دکھانے لگا۔ کمزور اور سامراجی طاقتوں کے زیر اثر اقوام نے اسے اپنی عافیت ونجات کا ذریعہ سمجھا۔ جس سے جمہوریت کی راہیں ہموار ہونا شروع ہوئی اور استعماری قوتیں کا اثر کم ہونے لگا۔ یہ نظریہ آہستہ آہستہ ایک مضبوط سیاسی وسماجی تحریک وجدوجہد کی صورت اختیار کر گیا جس نے ہمارے شعبہ ہائے زندگی کے ہر پہلو کو بے حد متاثر کیا۔ ادب چونکہ سماجی بدلاؤ کے نتیجے میں پیدا ہوا تو بھلا یہ کیسے ممکن ہوتا کہ ادب اور ہمارے شاعر وادیب اس سے متاثر نہ ہوتے۔ اردو میں تو اسی نظریہ کی اثاث پر ایک باقاعدہ تحریک بھی چلی جو ترقی پسند تحریک کے نام سے مشہور ہوئی اور جس نے نہ صرف ہمارے ذخیرہ ادب میں اضافہ کیا بلکہ اردو زبان کو کئی تبدیلیوں اور موضوعاتی جہات سے بھی ہم کنار کیا۔ ادب میں موضوعاتی تبدیلیوں کا یہ رجحان ترقی پسند تحریک تک ہی محدود نہیں رہا بلکہ اس کے بعد اشتراکی نظریہ کے تحت شاعری کی گئی اور عام آدمی، مزدور، بے گھر، استحصال زدہ طبقہ کو کامیابی کے ساتھ شعری پیرائے میں بیان کیا گیا۔ مظلوم کی آواز میں

شاعری کی گئی۔اس کے حقوق کی آواز اٹھائی گئی۔اس کے اندر اس شعور کو بیدار کرنے کی بھرپور کوشش کی گئی جس کی بنیاد پر وہ اپنے حق کی دہائی دینے کا اہل بنتا۔اردو شاعری کو نئی سماجی اور ذہنی تبدیلیوں کے مطابق افکار و اظہار کی سطح پر عوام پرور بنانے کی بھرپور کوشش کی گئی اور اس میں کامیابی بھی حاصل ہوئی۔اور اس عہد کے تمام مسائل اور ان سے دوچار عوام کو محسوس کیا گیا اور پھر یہ سب شاعری میں احتجاجی صورت میں ظاہر ہوئے۔سرمایہ دار طبقہ کی سیاست اور جمہور دشمن رویوں کو موضوع سخن بنایا گیا۔بقول اقبال

اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دار حیلہ گر
شاخ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات

اشتراکیت پسند شعراء کی شاعری میں سرمایہ دار طبقہ کے خلاف بغاوت کھلا اظہار کیا گیا۔انہوں نے اپنی شاعری میں سرمایہ داری نظام کی استحصالی پالیسیوں کا پردہ چاک کرکے غریب عوام کو سمجھانے کی کوشش کی کہ کس طرح سرمایہ دار آپ کی خواہشوں اور تمناؤں کا خون کرتے ہیں، کیسے پوری قوم کی دولت چند خاندانوں میں جمع ہوکر رہ گئی ہے، کارخانوں میں مزدور طبقے کا کس طرح سے استحصال کیا جاتا ہے، کسانوں کو زمین کی ملکیت سے بے دخل کرنے کے لئے کیسے کیسے ہتھکنڈے اختیار کیے جاتے ہیں۔ان شعراء نے معاشی مساوات کی بات کی اور یہ بتانے کی کوشش کی کہ کس طرح سے اس ظلم وستم کا علاج کیا جائے گا۔حالانکہ شعراء کو اس روش کی پاداش میں قید و بند کی صعوبتیں بھی جھیلنی پڑیں۔جن میں علی سردار جعفری، فیض احمد فیض، مجاز، کیفی اعظمی، وغیرہ کچھ شعراء نے تو خالص مزدور طبقے کی بات کی جن میں احسان دانش پیش پیش رہے۔ان کا شعر ہے:

شہر میں مزدور جیسا در بدر کوئی نہیں
جس نے سب کے گھر بنایا اس کا گھر کوئی نہیں

اسی طرح جب ہم فیض احمد فیض کی شاعری کو دیکھتے ہیں تو ان کی شاعری کا بیشتر حصہ مظلوم ومقہور کی زندگی کا نوحہ ہے۔جیسے وہ اپنی نظم ''رقیب سے'' کے آخر میں مزدور سے اپنی ہمدردی کا اظہار کچھ اس طرح کرتے ہیں:

جب کبھی بکتا ہے بازار میں مزدور کا گوشت

شاہراہوں پہ غریبوں کا لہو بہتا ہے
آگ سی سینے میں رہ رہ کے ابلتی ہے نہ پوچھ
اپنے دل پر مجھے قابو ہی نہیں رہتا ہے

فیض کے بعد اسرار الحق مجاز نے تو ''مزدوروں کا گیت'' کے عنوان سے باقاعدہ ایک نظم کہہ ڈالی جس میں انہوں نے پوری طاقت و معیشت کا پروردہ مزدور کو بتایا اور مزدوروں کے جذبات کو کچھ اس طرح ابھارا ہے کہ وہ نظام کہن کو اکھاڑ پھینکنے کی صلاحیت کا مظاہرہ کرنے کی جرائت و ہمت جتانے کا دعویٰ تک کر بیٹھتے ہیں۔ مزدوروں کے جسم کی طاقت، سینے میں جذبات کی حرارت اور سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف علم بغاوت بلند کرنے کی بے پنا صلاحیت کو پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں:

ہم کیا ہیں کبھی دکھلا دیں گے
ہم نظم کہن کو ڈھا دیں گے
ہم ارض و سما کو ہلا دیں گے
مزدور ہیں ہم مزدور ہیں ہم
ہم جسم میں طاقت رکھتے ہیں
سینوں میں حرارت رکھتے ہیں
ہم عزم بغاوت رکھتے ہیں
مزدور ہیں ہم مزدور ہیں ہم

اسی طرح جمیل مظہری نے مزدور کی بے بسی اور افلاس زدہ حالت کو ایک انوکھی ترکیب میں اپنی نظم ''مزدور کی بانسری'' کچھ اس طرح بیان کیا ہے کہ جہاں مزدور کو اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ اسے انسانیت کے سینے پر رستا ہوا ناسور سمجھا جاتا ہے جہاں اس کی ہڈیوں کا سرمہ دولت کی آنکھوں میں لگتا ہے۔ جس کے لیے موسم کی کوئی تفریق نہیں چاہے گرمی ہو یا سردی، بہار ہو یا خزاں اس کے لیے کوئی بھی موسم راحت جاں نہیں۔ وہ ضروریات زندگی کی سہولیات سے محروم اس طرح کی زندگی جینے پر مجبور ہے جہاں اس میں اور حیوانوں میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا۔

مزدور ہیں ہم، مزدور ہیں ہم، مجبور تھے ہم، مجبور ہیں ہم
انسانیت کے سینے میں رستا ہوا اک ناسور ہیں ہم
دولت کی آنکھوں کا سرمہ بنتا ہے ہماری ہڈی سے
مندر کے دیئے بھی جلتے ہیں مزدور کی پگھلی چربی سے
بیساکھ کے تپتے موسم میں، ساون کی بھری برساتوں میں
کپڑے کی ضرورت ہی کیا ہے مزدوروں کو، حیوانوں کو

ان کے علاوہ باقی شعراء میں سرور بارہ بنکوی کی نظم ''یوم مئی''، سید محمد جعفری کی نظم ''یکم مئی''، حبیب جالب کی ''یوم مئی''، شہناز پروین کی نظم ''مزدور''، سیماں اکبر آبادی کی نظم ''مزدور''، شاطر حکیمی کی دو نظمیں ''مزدور کی زندگی'' اور مزدور کی موت'' اور انور عباس کی نظم ''ترانہ یوم مزدور'' وغیرہ قابل ذکر ہیں جن میں مزدور کی زندگی کے تلخ ایام اور اس کی حالت زار کو پیش کیا گیا ہے۔

دیکھ اے قارون اعظم دیکھ اے سرمایہ دار
نا مرادی کا مرقع بے کسی کا شاہکار
گو ہے تیری ہی طرح انساں مگر مقہور ہے
دیکھ اے دولت کے اندھے سانپ یہ مزدور ہے

(سیماب اکبرآبادی)

آج مئی کا پہلا دن ہے آج کا دن مزدور کا دن ہے
ظلم وستم کے مد مقابل حوصلہ؟ جمہور کا دن ہے

(بارہ بنکوی)

نہ ذلت کے سائے میں بچے پلیں گے
نہ ہاتھ اپنے قسمت کے ہاتھوں ملیں گے
مساوات کے دیپ گھر گھر جلیں گے
سب اہل وطن سر اٹھا کے چلیں گے

(حبیب جالب)

ہائے وہ مزدور جس کے پائے ہمت پر نثار
سنگ دل سرمایہ داری کا سر نا پائیدار

اس سے یہ افلاس کا منظر نہ دیکھا جا سکا
بے تحاشا چیخ ماری سر پٹک کر مر گیا
ایک سناٹا زمیں سے آسماں تک چھا گیا
وقت کے ماتھے پہ ہلکا سا پسینہ آ گیا

(شاطر حکیمی)

جلا ڈالو وعدوں کی جھوٹی کتابیں
غلط لکھنے والا قلم توڑ ڈالو
بجا دو تکبر کی اینٹوں سے اینٹیں
در و بام جاہ و حشم توڑ ڈالو
پہاڑوں میں رستہ بنانے کا دن ہے
یہ دن بھوک کے طیش کھانے کا دن ہے

(انور عباس)

مزدور کے بعد اشتراکیت پسند شعراء کا موضوع کسان اور اس کی زندگی بنتے ہیں۔ جس کی حالت مزدور سے زیادہ خراب وابتر بتائی جاتی ہے اور وہ انتہا درجے کا معتوب ہے۔ کسان جو محنت کرتا ہے اور اپنی محنت سے خشک زمینوں کو لالہ زاروں میں بدل دیتا ہے۔ جس کی بدولت فطرت کے رنگ حسین اور پر کشش نظر آتے ہیں اور جس نے زمین کو سرسبز وشاداب کیا۔ جس کی محنت سے کھیتوں میں ہریالی ہوتی ہے اور لہلاتے ہیں۔ لیکن اس کی اپنی زندگی بے بسی ولاچارگی کی علامت بن جاتی ہے اور اس کے لیے بھی وہی مسلہء درپیش ہے جو مزدور کے ساتھ ہے۔ کسان کے حوالے سے جوش کی نظم ''کسان'' ایک بہترین نظم کہی جاسکتی جس میں انہوں نے کسان کو صبح کا فرزند، ایک قوی انسان یعنی کاشت کار کہہ کر اسے ارتقاء کا پیشوا اور تہذیب کا پروردگار بنا دیا ہے۔ جس کا معمول زندگی یہ ہے

کہ جھٹپٹے کے وقت جاگتا ہے سر پر ٹوکرا، بغل میں پھاوڑا، دوش پہ ہل اور سامنے بیلوں کی جوڑی لیے روانہ ہو جاتا ہے اور زمین کے سخت سینے کو چیر کر زندگی کی حرارت بھرتا ہے۔اس کے علاوہ جوش نے اس نظم میں کسان کے مقام و مرتبہ کو واضح کرنے کے لئے اسے وارث اسرار فطرت، فاتح امید و بیم، جلوۂ قدرت کا شاہد اور حسن فطرت کا گواہ بتایا ہے۔ان سب کے باوجود اس کی ذاتی زندگی میں فاقہ کشی کے سوا کچھ نہیں۔اس کی بیوی بے ردا، بھوک سے بچوں کے منہ اترے ہوئے اور گھر میں خاموشی کے ماتم کے سوا کچھ نہیں۔وہ کہتے ہیں:

یہ سماں اور اک قوی انسان یعنی کاشت کار
ارتقا کا پیشوا تہذیب کا پروردگار
ٹوکرا سر پر بغل میں پھاوڑا تیوری پہ بل
سامنے بیلوں کی جوڑی دوش پر مضبوط ہل
وارث اسرار فطرت فاتح امید و بیم
محرم آثار باراں واقف طبع نسیم
قطع ہوتی ہی نہیں تاریک حرماں سے راہ
فاقہ کش بچوں کے دھندلے آنسوؤں پر ہے نگاہ
سوچتا جاتا ہے کن آنکھوں سے دیکھا جائے گا
بے ردا بیوی کا سر بچوں کا منہ اترا ہوا (کسان)

جوش کے علاوہ باقی شعراء جن میں علی سردار جعفری، ن م راشد، کیفی اعظمی، اختر الایمان، ساحر لدھیانوی، احسان دانش، حبیب جالب، ساقب کانپوری وغیرہ نے بھی کسان اور مظلوم کو اپنی شاعری کا استعارہ بنایا۔جیسے ثاقب کانپوری اپنی نظم ''غریب کسان'' میں کسان کو نیچر کا راج دلارا اور فطرت کی آنکھ کا تارا کہہ کر مخاطب کرتے ہیں اور ہر حال میں کسان کی ہمت کا سب پر حاوی ہونا اور اس کی شوکت کا سبب بننا وغیرہ جیسی بے پناہ خوبیوں کو بڑے ہی خوبصورت انداز میں پیش کرتے۔وہ کہتے ہیں:

اے نیچر کے راج دلارے
اے فطرت کی آنکھ کے تارے

سب پر حاوی ہمت تیری
سچی ہے یہ شوکت تیری

ساحرلدھیانوی جنھوں نے نظم ''طلوع اشتراکیت'' کہہ کرانقلاب کی آمد کی نوید سنائی۔ وہ کہتے ہیں:

جشن بپا ہے کٹیاؤں میں اونچے ایواں کانپ رہے ہیں
مزدوروں کے بگڑے تیور دیکھ کے سلطاں کانپ رہے ہیں
شاہی درباروں کے در سے فوجی پہرے ختم ہوئے ہیں
ذاتی جاگیروں کے حق اور مہمل دعوے ختم ہوئے ہیں
کاندھوں پر سنگین کدالیں ہونٹوں پر بے باک ترانے
دہقانوں کے دل نکلے ہیں اپنی بگڑی آپ بنانے
ایک نیا سورج چمکا ہے ایک انوکھی ضو باری ہے
ختم ہوئی افراد کی شاہی اب جمہور کی سالاری ہے

لیکن اشتراکی انقلاب کی یہ لے آگے چل کر دھیمی پڑ جاتی ہے تو جدوجہد کی منزلیں بڑھنے لگتی ہیں تو ساحر کہتے ہیں:

تیرہ و تار فضاؤں میں ستم خوردہ بشر
اور کچھ دیر اجالے کے لئے ترسے گا
اور کچھ دیر اٹھے گا دل گیتی سے دھواں
اور کچھ دیر فضاؤں سے لہو برسے گا

(شعاع فردا)

اس میں شک نہیں ساحرؔ، علی سردار جعفریؔ کی طرح کٹر اور بے باک قسم کے اشتراکیت پسند شاعر تھے۔ مظلوم ہو یا پھر کوئی معصوم اس کی آواز کو جس بے باکی کے ساتھ اپنی شاعری کے ذریعے اٹھایا ہے اس میں ان کے مدمقابل کوئی دوسرا شاعر نہیں ٹھہرتا۔ نظم ''بنگال'' میں ان کا لہجہ زیادہ تلخ ہو جاتا ہے تو وہ مقتضائے حال پر فلسفہ دانوں کو جہان کہنہ کے وطن اور وطن پرست مفلوج کہہ کر پکارتے ہیں اور انہیں پوچھتے ہیں کہ کیا اسی لئے ہم نے شاہراہیں بنائی

تھی کہ ان پر دیس کی جنتا سسک سسک کر مرے، کیا زمینیں اسی کارن اناج اگلتی ہیں کہ وطن کی عوام بھوکی مرے، ملیں اسی واسطے ریشم کے ڈھیر بنتی ہیں کہ دختران وطن تار تار کو ترسیں۔

جہان کہنہ کے مفلوج فلسفہ دانو
نظام نو کے تقاضے سوال کرتے ہیں
یہ شاہراہیں اسی واسطے بنی تھیں کیا
کہ ان پہ دیس کی جنتا سسک سسک کے مرے
زمیں نے کیا اسی کارن اناج اگلا تھا
کہ نسل آدم و حوا بلک بلک کے مرے
ملیں اسی لیے ریشم کے ڈھیر بنتی ہیں
کہ دختران وطن تار تار کو ترسیں
چمن کو اس لئے مالی نے خوں سے سینچا تھا
کہ اس کی اپنی نگاہیں بہار کو ترسیں (بنگال)

اس کے بعد ایک مرحلہ ساحر کی زندگی میں وہ بھی آتا ہے جہاں وہ لینن کی آمد کا جشن کچھ اس طرح مناتے ہیں:

طبقوں میں بٹی دنیا صدیوں سے پریشاں تھی
غمناکیاں رستی تھیں آباد خرابوں سے
عیش ایک کا لاکھوں کی غربت سے پنپتا تھا
منسوب تھی یہ حالت، قدرت کے حسابوں سے
اخلاق پریشاں تھا، تہذیب ہراساں تھی
بدکار "حضوروں" سے، بدنسل "جنابوں" سے
عیار سیاست نے ڈھانپا تھا جرائم کو
ارباب کلیس کی حکمت کے نقابوں سے
انساں کے مقدر کو آزاد کیا تو نے

مذہب کے فریبوں سے، شاہی کے عذابوں سے
(لینن)

اشتراک فلسفہ سے متاثر تمام شعراء نے اپنے اپنے طور پر زور کوشش کی کہ وہ مظلوم عوام کی آواز بنیں اور ان کے جائز مطالبات کو حکومت وقت کے سامنے رکھیں۔ لیکن ایسا ممکن نہیں ہو پایا یہاں تک کہ ایک جمہوری نظام میں بھی اس مسلہ ء پر کوئی خاص دھیان نہیں دیا گیا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جمہوریت میں بھی جمہور کسم پرسی کی زندگی جینے پر مجبور ہیں۔ عہد حاضر میں حکومت کے ضدی رویوں اور نئے زرعی قوانین نے اس مسلہ ء کو مزید پیچیدہ بنا دیا ہے اور اب عوام کے پاس کوئی اور راستہ نہیں ہے جس پر چل کر کوئی سبیل تلاش کی جا سکے۔ اس صورتحال پر گوہر رضا کی نظم ''کسان'' نے ادبی اور سیاسی حلقوں میں کافی پزیرائی حاصل کی ہے۔ اس نظم میں وہ کہتے ہیں:

تم کسانوں کو سڑکوں پہ لے آئے ہو
اب یہ سیلاب ہیں
اور یہ سیلاب تنکوں سے رکتے نہیں
یہ جو سڑکوں پہ ہیں
خودکشی کا چلن چھوڑ کر آئے ہیں
بیڑیاں پاؤں کی توڑ کر آئے ہیں
سوندھی خوشبو کی سب نے قسم کھائی ہے
اور کھیتی سے وعدہ کیا ہے کہ اب
جیت ہوگی تبھی لوٹ کر آئیں گے
اب جو آ ہی گئے ہیں تو یہ بھی سنو
جھوٹے وعدوں سے یہ ٹلنے والے نہیں
تم سے پہلے بھی جابر کئی آئے تھے

تم سے پہلے بھی شاطر کئی آئے تھے

تم سے پہلے بھی تاجر کئی آئے تھے
تم سے پہلے بھی رہزن کئی آئے تھے

اشتراکیت کی عوام پروری اور ہمارے شعراء کی شعری کاوشیں کم نہیں ہونگی۔ جب تک مظلوم عوام کی آواز اونچے ایوانوں تک نہ پہنچے گی تب تک احتجاج ومزاحمت کا سلسلہ جاری رہے گا اور ہمارے شاعر اس تحریک میں پیش پیش رہیں گے۔

OOO

کُتب سیرت پر ادبی تحقیق کے امکانات

ڈاکٹر محمد یونس ٹھوکر

تلخیص: اردو ادب کی دیگر اصناف نثر کی طرح سیرت نگاری بھی اردو کی اہم ترین صنف شمار کی جاتی ہے۔ بلکہ سیرت نگاری میں امام کائنات حضرت محمد ﷺ کی سیرت طیبہ پر خامہ فرسائی کرنا انتہائی نازک اور عظیم کام کے ساتھ ساتھ سعادت کا ذریعہ بھی سمجھا جاتا ہے۔ اصناف ادب میں جس طرح مرثیہ کا کثیر ادبی و تخلیقی سرمایہ حضرت امام حسینؓ کی سیرت و شہادت اور واقعہ کربلا پر مشتمل ہے، بالکل اسی طرح صنف سیرت میں بھی جتنا زیادہ حضرت محمد ﷺ کی سیرت مقدسہ پر لکھا گیا ہے اتنا دنیا کی کسی اور شخصیت پر نہیں لکھا گیا۔

کلیدی الفاظ: امن و انسانیت، بحر بیکراں، آفاقی پیغام، تقابلی مطالعات، محسن انسانیت، خطبہ صدارت

سیرت سرور عالم ﷺ امن و انسانیت کا موجیں مارتا ہوا بحر بے کراں ہے۔ بین الاقوامی سطح پر آج انسانیت جس انتشار و افتراق کی دہلیز پر کھڑی نظر آ رہی ہے اور ظلم و بربریت، لایقینیت اور جنسی انارکی جس طرح انسانیت کو ایک اژدھا کی طرح کی ڈستی جا رہی ہے اور جس سے بظاہر پناہ کی کوئی صورت نظر نہیں آتی ہے۔ ایسے میں اس کا واحد حل اور تریاق سیرت سرور عالم ﷺ میں غوطہ زن ہو کر اس ازلی و آفاقی پیغام کو اپنے اندر جذب کرنے میں پنہاں ہے جس پر خود مرور زمانہ نے ہر لحظہ اور ہر آن صداقت کی مہر ثبت کی۔ یہ ایک ایسی ہستی اعظم کی پاک و مقدس سیرت ہے جس کے اعلیٰ و ارفع ہونے کی ضمانت

اپنوں نے کیا غیروں نے بھی دی ہے جیسے کہ مائیکل ہارٹ نے انہیں اپنی معروف کتاب "The Hundrend" میں انہیں اولیت کا درجہ دیا ہے۔

سیرت سرور عالمﷺ کے حوالے سے عربی و فارسی کے بعد اردو زبان ہی کو یہ فخر حاصل ہے کہ اس میں سیرت طیبہ کے حوالے سے بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ چنانچہ اردو زبان وادب میں سیرت سرور عالمﷺ پر مبنی کُتب کی ایک طویل فہرست دیدنی ہوتی ہے۔ جیسے کہ سیرت النبیؐ (شبلی نعمانی)، الرحیق المختوم (صفی الرحمان مبارکپوری)، رحمۃٌ للعالمینؐ (قاضی سلیمان سلمان منصور پوری)، محسن انسانیت (نعیم صدیقی)، در یتیم (ماہر القادری)، محمد عربیؐ (عنایت اللہ اسد سبحانی)، رہبر کاملؐ (پیر عبدالحمید سہروردی) وغیرہ۔ مذکورہ سیرت کی کتابوں میں بہت ساری کتابیں اردو کے ادبی معیار کے اعتبار سے قابل تحسین اور لائق مطالعہ ہیں۔لیکن سوئے قسمتی سے ان میں سے بہت ساری کتابوں پر ہوئے تحقیقی وتنقیدی کام کی نوعیت آٹے میں نمک کے برابر دیکھنے کو ملتا ہے۔ ایک تحقیقی طالب علم اس حوالے سے ایک ادنیٰ سی کوشش بروئے کار لا کر اس موضوع کا انتخاب کر کے اس تشنگی کا کسی حد تک ازالہ کرنے کی بہترین کوشش انجام دے سکتا ہے۔

کسی بھی موضوع پر تحقیقی کام انجام دینے کے لیے ایک طالبانِ تحقیق کو اس موضوع کے تعلق سے اپنے اغراض ومقاصد کا ایک خاکہ پیش کرنا مطلوب ہوتا ہے۔ یہاں اگر ایک تحقیقی طالب علم ذرا سا اپنے تخیل کو سرگرم عمل لائے تو وہ اس موضوع کے تعلق سے اپنے اغراض ومقاصد آسانی کے ساتھ رقم کر سکتا ہے۔

ادب واسلامیات کے اکثر طلاب اس بات کا دعویٰ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ سیرت رسولﷺ کے موضوع پر جو تحقیقی وتنقیدی نوعیت کا کام ہمارے قدمانے سرانجام دیا ہے وہ بہت حد تک کافی ہے۔ اب اس موضوع پر مزید کام کرنے کی گنجائش نہایت ہی کم بلکہ نا ہونے کے برابر ہے۔لیکن ماہرین کی رائے اس سے قطعاً مختلف ہے کیوں کہ سیرت سرور عالمﷺ وہ وسیع اور بحر بےکراں موضوع ہے جس پر ہر زمانے میں کام کرنے کی کافی کچھ گنجائش باقی ہے۔ بلکہ سیرتی کتابوں پر تو اس معاملے میں اور زیادہ امکانات موجود ہیں۔ کیوں کہ سیرت رسولﷺ کے تعلق سے اردو میں لکھی گئی ادبی پایے کی کتابوں پر

تحقیقی، تنقیدی و تقابلی کام کے تناظر میں ہمیں بہت حد تک مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ چنانچہ اس معاملے میں راقم ڈاکٹر محمود احمد غازی، جو کہ رئیس الجامعہ العالمیہ اسلامیہ اسلام آباد ہیں اور جو سابق وفاقی وزیر مذہبی امور زکوۃ وعشر پاکستان بھی رہ چکے ہیں، کی اُس رائے سے اتفاق رکھتے ہیں جو انہوں نے پاکستان کے بین الاقوامی سیرت کانفرنس کے خطبہ صدارت میں کہی تھی:

''ہم میں سے بہت سوں کا خیال ہے کہ سیرت پر جو کچھ کام کیا جاسکتا تھا وہ متقدمین نے کر دیا ہے اور سیرت مبارکہ کے جملہ پہلوؤں پر جو تحقیق ماضی کے سیرت نگاروں نے کردی وہ حرف آخر ہے۔ اب سیرت پر نہ کسی نئی تحریر کی ضرورت ہے اور نہ کسی مزید تحقیق کی گنجائش ہے۔ بلکہ بعض حضرات تو یہ سمجھتے ہیں یہ اب سیرت جلسوں، مذاکروں اور سیرت کانفرنسوں میں سوائے جذباتی گفتگوؤں اور واعظانہ تقریروں کے کوئی نئی علمی بات کہی ہی نہیں جاسکتی۔ مجھے انتہائی ادب کے ساتھ اس رائے سے اختلاف ہے۔ آپ اساتذہ کرام مجھ سے بہتر اس بات کو جانتے ہیں کہ سیرت النبی ﷺ وہ بحر ناپیدا کنارہ ہے جس کے بارے میں ایک محقق طالب علم کی زبان سے بے اختیار نکلتا ہے: یہ تو ایک ایسا مبارک اور بے پایاں علم اور ایک ایسا لامتناہی سلسلہ تحقیق ہے جس کے نئے نئے گوشے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ہمارے سامنے آتے چلے جارہے ہیں، اسلام کی تاریخ کی گذشتہ چودہ صدیاں اس بات کی گواہ ہیں کہ ہر آنے والی صدی نے سیرت پر تحقیق کے نئے باب رقم کیے ہیں۔ محققین سیرت اور مصنفین نے ایسے ایسے گوشے ہمارے سامنے پیش کیے جن کے بارے میں پہلے سے کوئی اندازہ نہ تھا۔ بلکہ یہ خیال ہوتا تھا شاید کہ سیرت پر جتنا کام ہونا تھا وہ کیا جاچکا

ہے۔لیکن جب ایک نیا مجدّد سیرت سامنے آتا ہے اور سیرت کے نئے نئے گوشے سامنے لاتا ہے تو اندازہ ہوتا ہے کہ شاید ابھی تو سیرت پر کام کا آغاز ہی ہوا ہے اور ابھی تو اصل کام کیا جانا باقی ہے۔''

لہذا اردو کے نمائندہ سیرت رسول ﷺ کی کتابوں کو موضوع بحث بنا کر درج ذیل مقاصد کو عملی جامہ پہنانے کی کوشش کرنی مطلوب ہے:

☆ سیرت رسول ﷺ کی نمائندہ اردو کتابوں کا مطالعہ کر کے ان کی ادبی قدر و قیمت متعین کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے اسلوب بیان، فنی محاسن اور دیگر لسانی وادبی خصوصیات پر تنقیدی نگاہ دوڑائی جائے۔

☆ رسول اللہ ﷺ کی حیات طیبہ کے مختلف پہلوؤں اور واقعات کو پیش کرنے کا اسلوب اور نوعیت اور پھر ان واقعات سے مسائل کا استنباط سیرت نگاروں کا اپنے انفرادی نظریہ فکر کے تحت کرنا تقابلی سطح پر اس کا بھی ایک مطالعہ ہوگا۔

☆ آئے روز سیرت رسول ﷺ پر نئی اور منفرد کتابیں سامنے آتی رہتی ہیں۔اگر کسی ایک فرد واحد کی زندگی پیش کرنا مطلوب ہے تو پھر اتنی سیرتی کتابیں کیوں کر سامنے آرہی ہیں۔دراصل یہ صرف ایک فرد واحد کی زندگی کو سپرد قلم کرنے تک محدود نہیں ہے بلکہ ایک تحریک، ایک فکر اور آئیڈیولوجی، ایک آفاقی انقلاب اور ایک روشن و کامل پیغام کو بھی سپرد قلم کرنا ہے جو کہ اس شخص کی مبارک زندگی سے کوئی الگ وجود نہیں رکھتا ہے۔اس لیے کون سا سیرت نگار کس حد تک اور کس باریک بینی سے اس پیغام کو پا کر اسے پیش کرنے میں کامیاب ہوا ہے، جہاں تقابلی اور تنقیدی سطح پر یہ کھوجنا اور پرکھنا مطلوب ہے وہیں اس مقالے میں عصر حاضر تک منصۂ شہود پر آنے والی سیرت رسول ﷺ کی اردو کُتب کی ایک تنقیدی تاریخ بھی مرتب کرنا مقصود ہے۔

یہاں تو صرف آدھے درجن سے کم سیرتی کتابوں کو اس تناظر میں پرکھنے تک مطالعے کو محدود رکھنا ہے، جبکہ بیسیوں سیرتی کُتب پر اس حوالے سے تحقیقی و تنقیدی کام

کرنے کی گنجائش موجود ہے۔لہذا اردو ادب میں سیرتی کُتب پر اس تناظر میں کام کر کے ہم ضرور یہ محسوس کریں گے کہ ۔

ابھی تو ناپی ہے مٹھی بھر زمین ہم نے
ابھی تو سارا آسمان باقی ہے

اغراض و مقاصد رقم کرنے کے بعد مطلوبہ موضوع کے تعلق سے ہوئے سابقہ کام کا ایک محاکمہ پیش کرنا لازمی ہوتا ہے۔سیرت رسول ﷺ کی ادبی کتب پر اگر تحقیقی سطح پر سابقہ کام کا جائزہ لیا جائے تو کسی درجہ مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔تاہم چند ایک مقالات یا تحریریں اس حوالے سے دیکھنے کو میسر آتی ہیں اس کا ذکر درج زیل عنوان کے تحت کیا جاتا ہے۔

مذکورہ عنوان کے اعتبار سے اس موضوع پر ابھی تک جو کام سامنے آیا ہے جو محض چند ایک مقالوں اور تبصروں پر ہی محیط ہے۔جب کہ منظّم طور پر اس حوالے سے ابھی تک یہ موضوع تشنہ طلبی کی قطار میں کھڑا ہے۔مثلاً الرحیق المختوم پر رضوان اللہ ریاضی کی کتاب ’’علامہ صفی الرحمان مبارکپوری یادوں کے سفر میں‘‘ میں تنقیدی کام محض وجہ تسمیہ اور چند تاثراتی کلمات تک محدود ہے۔ابوالکلام آزاد کی شخصیت اور ادبیت پر تحقیقی وتنقیدی کام بہت کچھ ہوا ہے لیکن ان کی سیرتی کتاب ’’رسول رحمت ﷺ‘‘ پر تحقیقی وتنقیدی کام غلام رسول مہر کے مقدے کے چند اوراق تک ہی محدود ہے ۔نعیم صدیقی کی ’’محسن انسانیت ﷺ‘‘ پر تنقیدی روشنی ماہرالقادری نے اپنے رسالے ’’فاران‘‘ کے ایک شمارے میں ڈالی ہے جو کہ مقدمے کے طور پر شامل کتاب بھی کیا گیا ہے۔اسی طرح اس کتاب پر چند تنقیدی نگارشات منصور احمد منصور کی کتاب ’’موج قلم‘‘ میں بھی دیکھی جاسکتی ہیں۔ماہر القادری کی حالات زندگی اور ادبی خدمات پر ڈاکٹر عبدالحمید فیاض نے شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی میں ایک پی ایچ ڈی مقالہ تحریر کیا ہے۔موصوف نے ان کی ادبی خدمات کے حوالے سے چونکہ سارا زور ان کی شاعری، افسانوں اور ناول پر دیا ہے اس لیے ’’دریتیم ﷺ‘‘ کا سطحی ادبی جائزہ لینے پر ہی اکتفا کیا ہے۔اب جہاں تک ابوالحسن علی حسن ندویؒ کی لکھی ہوئی سیرت ’’نبی رحمت ﷺ‘‘ کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں تلاش بسیار کے

باوجود مجھے اس پر کوئی بھی تنقیدی یا تقابلی نوعیت کا مضمون یا مقالہ ہاتھ نہیں آیا۔
یہ رہی تنقیدی سطح پر ان کتابوں کو پرکھنے کی بات جو نا ہی مبسوط ہے اور نا ہی تشفی بخش۔ تقابلی سطح پر ان سیرتی کُتب کو پرکھنے کا کام ہنوز منتظر فرد ہے۔ پچھلی دفعہ پاکستان میں سیرت رسول ﷺ کے حوالے سے ایک بین الاقوامی سیمنار کا انعقاد ہوا۔ جس میں سیرت کے فن، ارتقا اور اس سے متعلق دیگر سارے موضوعات پر بیسیوں مقالے پڑھے گئے لیکن مذکورہ عنوان کے حوالے سے یہاں بھی اس نوعیت کا کوئی مقالہ دیدنی نہیں ہوا۔ اب اگر تحقیقی سطح پر بنیادی ماخذ کی بات آجائے تو ہم بطور مثال درج ذیل سیرت رسول ﷺ کی ادبی کُتب کا ذکر کر کے اس مرحلے سے گزر سکتے ہیں۔
جن سیرتی کُتب کا انتخاب ایک محقق کر سکتا ہے وہ الرّحیق المختوم، نبی رحمت ﷺ، رسول رحمت ﷺ، محسن انسانیت ﷺ اور دُرّ یتیم ﷺ ہیں۔ واضح رہے کہ یہ ساری کتابیں ادبیت سے مالا مال ہیں یہاں بطور مثال ابوالحسن علی حسن ندوی کی تصنیف کردہ سیرت رسول ﷺ کی کتاب ''نبی رحمت ﷺ'' سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''چھٹی صدی عیسوی میں دنیا کے بڑے مذاہب، قدیم مذہبی صحیفے اور ان کے احکام وقوانین (جنھوں نے مذہب، اخلاق اور علم کے میدان میں مختلف موقعوں پر اپنا کردار ادا کیا تھا) بازیچۂ اطفال بن چکے تھے، اور تحریف کے علمبرداروں، منافقوں اور ناخداترس و بے ضمیر مذہبی رہنماؤں کی ذاتی اغراض کا نشانہ اور حوادثاتِ زمانہ کا اس طرح شکار ہو چکے تھے کہ ان کی اصل شکل وصورت کا پہچاننا مشکل بلکہ ناممکن تھا، اگر ان مذاہب کے اولین بانی وعلمبردار اور ان کے انبیاءکرام دوبارہ واپس آکر اس حالت کو دیکھتے تو ان مذاہب کو خود نہ پہچان سکتے اور ان کا انتساب اپنی طرف کرنے پر ہرگز تیار نہ ہوتے۔''

(ابوالحسن علی حسن ندوی، نبی رحمت ﷺ، مجلس

نشریات اسلام، کراچی، سن ندارد، ص ۳۵)

مذکورہ اقتباس میں موصوف نے کس قدر ادبی زبان کا استعمال کیا ہے اس کا اندازہ اسے پڑھ کر ہی کیا جا سکتا ہے۔ مختلف تراکیب کا حسین امتزاج و استعمال کر کے پورا اقتباس ایک ادبی وحدت میں ڈھل گیا ہے۔ لہذا محقق کا ہدف جہاں مذکورہ کتابوں کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھنا رہے گا وہیں ان کا تقابلی مطالعہ بھی پیش کرنا مقصود ہوگا۔

اس طرح مذکورہ بالا سطور سے ایک طالب علم کے ذہن میں سیرت رسول ﷺ کی ادبی کُتب پر تحقیق کرنے کا ایک خاکہ تیار ہو سکتا ہے۔ سیرت ہمارے ادب کا ایک اہم حصہ ہے جو کہ تحقیقی سطح پر کسی قدر صرف نظر ہو رہا ہے۔

○○○

افسانہ ''خوشبو'' کا تنقیدی جائزہ

ڈاکٹر اویس احمد بٹ

تلخیص: کشمیر میں اردو فکشن کا موجودہ منظر نامہ تشفی بخش ہے۔ جہاں ایک طرف اردو فکشن کی روایت میں کئی بڑے نام موجود ہیں وہیں نئے لکھنے والوں نے بھی اردو فکشن کی نئی شعریات کے تناظر سے غیر معمولی تخلیقی و تخیلی عناصر سے بھر پور فکشن تخلیق کیا ہے۔ افسانہ ''خوشبو'' بھی تخلیقی اعتبار سے ایک کامیاب افسانہ قرار دیا جا سکتا ہے؛ لیکن بعض فنی کمزوریوں نے کرافٹ کو متاثر کیا ہے۔ فکشن کی تنقید کا معاملہ اتنا بھی آسان نہیں ہے جتنا پہلی نظر میں لگتا ہے۔ مذکورہ افسانے کی تنقید فکشن شعریات کے تناظر سے کیا گیا ہے؛ جس کا بنیادی مقصد افسانے کو تخلیقی اعتبار سے پرکھ کر اس کی قدر و قیمت کا تعین کرنا ہے۔

کلیدی الفاظ: فکشن شعریات، ادب کی ادبیت، بیانیہ، روایتی افسانے کی شعریات، اسلوبیاتی خصائص

رولاں بارتھ نے کہا تھا کہ'' The text can be read without the guarentee of its father.۔اس کا قطعی یہ مطلب نہیں ہے کہ معنی خیزی کے تفاعل میں تخلیق کار فن پارے سے کوئی سروکار نہیں رکھتا ہے۔ ہاں البتہ متن کی وجودیاتی تعبیر(Ontological Interpretation) میں، جہاں ادبی اور فنی اصولوں کی روشنی میں فن پارے کی قدر و قیمت کا تعین کیا جاتا ہے، تخلیق کار کی ضمانت کی ضرورت متن کی علمیاتی تعبیر(Epistemological Interpretation) کے بہ نسبت کم پڑتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ جہاں فن پارے کی قدر و قیمت کا تعین ادبی و فنی اصول وضوابط

کی روشنی میں کیا جاتا ہے، وہاں ادب کی ادبیت(Literariness of Literature) اور تخلیقیت کے جملہ اوصاف کی تلاش معنی خیزی کے تفاعل کا اہم مرحلہ تصور کیا جاتا ہے۔ افسانہ ''خوشبو'' کا واقعہ آج کے تہذیبی و معاشرتی بحران سے خوف زدہ زندگی کا ایک اہم پہلو ہے۔ دیکھا جائے تو واقعہ انوکھا یا اچھوتا بھی نہیں ہے۔ لیکن افسانہ نگار نے اگر اس واقعے کا انتخاب کیا ہے تو یقیناً اپنے قاری کو کسی اہم مسئلے کے تعلق سے نئی بصیرتیں عطا کرنے کی کوشش کی ہوگی۔ یہاں شمس الرحمٰن فاروقی کی بات برمحل معلوم ہوتی ہے کہ ''بیان کرنے والے نے واقعے کو بیان کرنے کے لائق سمجھا۔ بیان کرنے والے نے واقعے میں کوئی خاص معنی دیکھے ہوں گے۔'' شاید ہی ہم میں سے کوئی اس بات کا انکار کرسکتا ہے کہ انسانی تمدن میں انتشار اور اختلال کوئی نیا واقعہ نہیں ہے۔ اُس پر طرہ یہ کہ موجودہ دور کا فرد ہر سطح پر معاملاتِ زندگی میں منتشریت سے دوچار ہے۔ اسی طرح انسانی زندگی کی تاریخ میں خارجی و داخلی تضاد و تناقص بھی کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ البتہ اخلاقی بندشوں کی پاس داری سے عالم تمکین و ضبط میں جگہ پاکر شیرازیت ممکن ہے۔ دیکھا جائے تو انسانی رشتوں کی شیرازیت بھی اخلاقی بندشوں کی پاس داری سے مشروط ہے۔ مذکورہ افسانے میں بھی ایک خوب صورت انسانی رشتے یعنی ازدواجی رشتے کو موضوع بنایا گیا ہے۔ جس میں یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ازدواجی رشتے کی جڑیں اخلاقی بندشوں کی پاس داری کے ساتھ ساتھ اعتماد سے مضبوط ہوجاتی ہیں۔ کیوں کہ اس رشتے کا بھرم اعتماد پر قائم ہوتا ہے۔ لیکن جب یہ اعتماد متزلزل ہوجاتا ہے تو ازدواجی رشتے کی ساری کڑیاں بکھرنے لگتی ہیں۔ اس بکھراؤ کے ساتھ ہی ازدواجی زندگی کے معاملات میں ایسے انسانی رویوں کی گنجائش نکلتی ہے جو انسانی وجود پر سوالیہ نشان کھڑا کردیتے ہیں۔ مذکورہ افسانے میں بھی محض ایک انجانی خوشبو سے صاحب جی کے رویے کی ایک ایسی گنجائش نکلتی ہے جس سے بیگم صاحبہ کا اعتماد متزلزل ہونے لگتا ہے۔ افسانہ ''خوشبو'' میں جو واقعہ بیان ہوا ہے، اُس کی موضوعی معنویت اس بات میں مضمر ہے کہ داخلی اور خارجی زندگی کی بنیاد پر انسانی رویوں میں عدم مطابقت یا عدم یکسانیت کی گنجائش زیادہ رہتی ہے۔ صاحب جی کی خارجی زندگی اگرچہ نفاست پسند، ہم درد، شائستہ اور مخلص معلوم ہوتی ہے لیکن جیسے ہی اُن کی داخلی زندگی پر سے پردہ اُٹھتا

ہے تو وہ مخرب الاخلاق اور مخرب الاعمال، نا قابلِ اعتماد، دغا دینہارا، ہستی بے اعتبار کا پیکر نظر آتا ہے۔ دیکھا جائے تو موجودہ دور کے انسان کے عالمِ سپردگی نے ایک ایسے Hybrid فرد کو وجود بخشا ہے جس کی بقا کا تحفظ ہی صاحب جی کی طرح اپنی ہی ریاکاری اور مکاری میں مضمر ہے۔ افسانہ نگار صاحب جی کی بے اعتباری سے زندگی کی مہملیت اور رشتوں کی شکست وریخت سے قاری کو یہ باور کرانا چاہتا ہے کہ بعض دفعہ بڑے ہی اہم اور نازک انسانی رشتے یا تعلقات بھی بے معنی اور بے وقعت ہو جاتے ہیں۔ راوی بہ ظاہر قاری کو اضافی ازدواجی تعلقات پر مبنی ایک قصہ سنا رہا ہے لیکن بیانیہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ انسانی وجود کے ایک ایسے پہلو کی طرف توجہ مبذول کرانا چاہتا ہے جو بہ ظاہر موہومیت کی طرف اشارہ کرتا ہے لیکن در پردہ سطحیت اور اخلاقی دیوالیہ پن، بے پروائی، کھوکھلے پن، وجودیاتی بے معنویت کا اظہار ہے۔ راوی دراصل قاری کو واقعہ کے ذریعے ایک خاص کیفیت کا احساس دلانا چاہتا ہے کہ جب صاحب جی جیسا انسان اپنی شخصیت اور وجود سے لاتعلق یا بے خبر ہو جائے تو اُس کے رویے میں عجیب وغریب تاثرات قائم ہونے کا اندیشہ ہوتا ہے۔ کیوں کہ صاحب جی کی شخصیت اور وجود کا ایک رُخ فرضی، بناوٹی یا یوں کہہ لیجیے کہ اشتہاری ہے۔ جب وہ اعتبار کی عمارت کو زمین بوس کر کے رشتے کا بھرم توڑ دیتا ہے تب اُس کی شخصیت اور وجود کا دوسرا رُخ پراسرار اور نا قابلِ فہم معلوم ہونے لگتا ہے۔

ہمارے یہاں روایتی افسانے کا اصول یہ ہے کہ مشاہدہ اور تجربے پر مبنی قصہ تب تک افسانے کا حصہ نہیں بن سکتا ہے جب تک اُس میں ڈرامائی عناصر تلاش نہ کیے جائیں۔ حقیقت یہ بھی ہے کہ کہانیاں محض کسی واقعے کے اظہار کے لیے نہیں لکھی جاتی ہیں۔ پریم چند نے کہا تھا کہ ''اُن کا قلم تب تک افسانے کے لیے نہیں اُٹھتا ہے جب تک کہ نہ اُنھیں کسی بھی واقعے سے فلسفیانہ یا جذباتی حقیقت کے اظہار کی بنیاد فراہم نہیں ہوتی ہے۔'' یعنی اُن کے نزدیک کوئی واقعہ افسانہ نہیں ہوسکتا تاوقتیکہ وہ کسی نفسیاتی حقیقت کا اظہار نہ کرے۔ اس مناسبت سے روایتی افسانے کو واقعہ کے ڈرامائی عناصر، پلاٹ کی منطقی ترتیب و تنظیم، بیانیہ کی تاثیر اور ادبی خوبیاں کامیاب بناتے ہیں۔ اس طرح افسانے کا آغاز غیر متوقع اور ڈرامائی انداز میں ہونا چاہیے تا کہ قاری پر گرفت کر سکے اور اس کے ذہن میں

ایک ساتھ کئی سوال پیدا کرے کہ ایسا کیوں ہوا؟، کیسے ہوا؟، کیوں کر ہوا؟، کس نے کیا؟ وغیرہ،۔ دوسری بات یہ کہ کردار بالاختصار پیش کیے جائیں کیوں کہ روایتی افسانے کے بیانیہ میں اس بات پر بھی تنقید ہوئی ہے کہ اس میں کرداروں کی داخلی زندگی کی وضاحت، تفصیل اور آپسی کش مکش پر زیادہ ارتکاز کیا جاتا ہے اور اصل واقعے کو پس پشت ڈال دیا جاتا ہے۔ فاروقی نے اس بات کی طرف توجہ مبذول کراتے ہوئے Tha Nature of Narration کے مصنف کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا ہے کہ کردار نگاری میں کردار کی داخلی زندگی کے عناصر جتنے کم ہوں گے اُتنا ہی افسانے کے دوسرے عناصر دلچسپ ہوں گے۔ تیسری بات یہ کہ منظر نگاری اور تفصیل نگاری سے زیادہ اُلجھاؤ نہ پیدا کیا جائے، پلاٹ کی اکائی کا خیال رکھا جائے اور نقطہ عروج پر پہنچتے ہی ڈرامائی انداز میں ختم کیا جانا چاہیے۔ اب ان تمام چیزوں کو موثر اور قابل قبول بنانے کے لیے افسانہ نگار Rhetorical Techniques کا استعمال کرتا ہے۔ کیوں کہ یہی Techniques افسانے کے جملہ عناصر یعنی پلاٹ، حالات و واقعات، خیالات و احساسات اور کیفیات کو More Appealing بناتے ہیں۔ اس کے بعد افسانے میں پیش کیا جانے والا واقعہ محض اظہار تک محدود نہیں رہتا بلکہ اُس میں دلچسپی کے عناصر بھی جمع ہو جاتے ہیں اور بہ قول فاروقی وہی دلچسپی قاری کو سوچنے پر بھی مجبور کرتی ہے اور اُسے افسانے کے بیانیہ پر کئی سوالات قائم کرنے کے لیے اُکساتی ہے۔ اس تناظر سے دیکھا جائے تو افسانہ ''خوشبو'' اگر چہ کسی فلسفیانہ یا جذباتی حقیقت کی بنیاد فراہم نہیں کرتا ہے تاہم ایک نفسیاتی حقیقت کا اظہار ضرور ہے۔ روایتی افسانہ نگاری کے تناظر سے افسانے کا آغاز غیر متوقع اور ڈرامائی انداز میں نہیں ہوا ہے۔ غیر متوقع اور ڈرامائی انداز قاری اور واقعہ کے آپسی تعامل کے لیے لازم ہوتا ہے تا کہ شروع ہی میں قاری کو ایسی کیفیت کا احساس دلایا جائے جو اُس میں پہلے دلچسپی اور پھر آگے تجسس پیدا کرے۔ یہی چیز دراصل اُس کی فکر مندی کو برانگیخت کرنے میں معاون ہوتی ہے۔ اسی طرح ہمارے یہاں روایتی افسانے میں مربوط اور منضبط پلاٹ کا ہونا لازم ٹھہرتا ہے تا کہ افسانویت اور دلچسپی برقرار رہے اور قاری لطف اندوز ہو سکے۔ اس تناظر سے دیکھا جائے تو مذکورہ افسانے کے پلاٹ میں کہیں کہیں غیر مربوطیت اور غیر منطقیت کا

احساس ہوتا ہے۔ پلاٹ میں کئی واقعات ایسے بھی ہیں جنھیں اگر حذف بھی کر دیا جائے تب بھی پلاٹ پر کوئی فرق نہیں پڑتا ہے۔ حالاں کہ روایتی افسانے کے پلاٹ کی خاصیت یہ ہے کہ اگر کوئی بھی واقعہ حذف کر دیا جائے تو اُس میں بے ربطگی پیدا ہو جاتی ہے اور گمشدہ کڑیوں کا احساس ہونے لگتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ پلاٹ میں واقعات کی ترتیب و تنظیم علت و معلول یعنی Cause and Effect پر انحصار کرتی ہے۔ تا کہ پلاٹ کا ہر واقعہ اصل واقعہ کے تعلق سے کوئی نئی بصیرت یا آگہی یا کوئی نیا پہلو بیان کرے۔ پلاٹ کی غیر منطقی ترتیب اور واقعات کی غیر ضروری تفصیل قاری کو اُلجھا سکتی ہے اور اُسے اصل واقعے سے دُور کر سکتی ہے۔

جہاں رقیہ کے پکوان لانے پر صاحب جی کے غصے کا بیان ہے، اُس کے فوراً بعد رقیہ کے شوہر کا شخصی تعارف اور رقیہ کے دن بھر کے فالتو کام کا بیان ہے۔ اُس کے بعد پھر صاحب جی کے غصے کے واقعے کی مزید کڑیاں بیان ہوئی ہیں۔ یہاں درمیانی کڑی جہاں رقیہ کے شوہر کے بارے میں بیان ہوا ہے بالکل غیر منطقی معلوم ہوتی ہے۔

جہاں رقیہ کے پکوان پر صاحب جی کو غصہ ہوتے ہوئے دکھایا گیا ہے؛ وہیں صاحب جی کے مزاج اور اُن کی نفاست کے بارے میں، پلاٹ کے واقعات کے علت و معلول یعنی Cause and Effect کے تناظر سے بیان ہونا چاہیے تھا۔ لیکن یہ دونوں واقعات الگ الگ بیان ہوئے ہیں۔

افسانے کے آغاز میں رقیہ کو کرایہ پر رکھنے کا بیان ملتا ہے۔ اُس کے فوراً بعد وہ بیان ہونا چاہیے جہاں رقیہ کو دوبارہ آوٹ ہاوس میں رکھنے کی علت بیان کی ہوئی ہے۔ لیکن اس واقعے کے درمیان رقیہ کا بیگم صاحبہ سے کئی چیزیں مانگنے کا بیان ملتا ہے جو کہ واقعات کی منظّم ترتیب کے منافی ہے۔

اسی طرح بیگم صاحبہ کے والد کے فون کا بیان بھی اچانک اور غیر منطقی انداز میں شروع ہوتا ہے۔

بیگم صاحبہ کے میکے جانے کے بیان کے فوراً بعد اگر افسانے کا آخری واقعہ بیان کر دیا جائے تب بھی افسانہ مکمل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس درمیان بیگم کے والد کا تفصیلی بیان ہے

جس میں وہ بیٹیوں کی اہمیت بیان کرتے ہیں۔ حالاں کہ یہ پلاٹ کے نقطۂ عروج کا حصہ ہے۔ جہاں وحدت تاثر اپنی شدت کو پہنچنا چاہیے تھا، وہاں اُس شدت میں کمی کا احساس ہونے لگتا ہے۔

جہاں تک افسانے میں کردار نگاری کا تعلق ہے،اس حوالے سے فاروقی نے بڑی اچھی بات کہی ہے کہ ''اگر افسانہ نگار قاری کو واقعہ سنا رہا ہے اور قاری کو کردار کی تلاش پر اصرار ہے تو یہ لامحالہ افسانہ نگار کے ساتھ ناانصافی ہے۔'' اب جہاں معاملہ یہ ہو کہ ایک بیانیہ میں Rhetorical Stretegy سے بھی کام نہ لیا گیا ہو اور کردار کی داخلی زندگی کی وضاحت سے بعض جگہ واقعہ بھی پس پشت ڈال دیا گیا ہو، اُس صورت حال میں کیا کیا جائے؟ مذکورہ افسانے کے کردار اگر چہ مجملاً پیش کیے گئے ہیں جو کہ اس کی خصوصیت ہے لیکن بعض جگہوں پر اُن کی داخلی زندگی کے تعلق سے جو تفصیل بیان کر دی گئی ہے وہ اصل واقعہ کے تعلق سے اُلجھاؤ کا سبب نہ سہی لیکن اضافی ضرور معلوم ہوتی ہے۔ اس ضمن میں ہنری جیمس کا ماننا ہے کہ واقعہ ہی کردار کی وضاحت کرتا ہے۔ اس کے لیے الگ سے کردار کے تعلق سے وضاحت کی ضرورت نہیں پڑتی ہے۔ یعنی کردار اور واقعہ کا آپسی تعامل ہی افسانے کو کامیاب بنا سکتا ہے۔ مذکورہ افسانے میں واقعہ اور کردار کے آپسی تعامل میں کہیں واقعہ کردار پر حاوی ہو جاتا ہے اور کہیں کردار کی وضاحت سے واقعہ پس پشت پڑ جاتا ہے۔ مثال کے طور پر صاحب جی کو رقیہ کا گھر آنا اچھا نہیں لگتا ہے لہذا وہ بیگم صاحبہ سے رقیہ کو گھر آنے پر منع کر دینے کے لیے کہتے ہیں؛ لیکن بیگم صاحبہ ایسا کرنے سے صاف انکار کرتی ہیں، اس کے باوجود بیگم صاحبہ کا گھنٹوں رقیہ سے باتیں کرنا، بیگم صاحبہ کا رقیہ کو صاحب جی کی موجودگی میں گھر آنے سے منع کرنا، خود بیگم صاحبہ کا اچانک رقیہ سے بے رُخی اختیار کرنا وغیرہ اصل واقعے یا کردار کے تعلق سے غیر ضروری اضافے معلوم ہوتے ہیں جو کہ واقعے اور کردار کے حوالے سے اُلجھاؤ کا سبب بنتے ہیں۔ صاحب جی کے کردار کے تعلق سے بعض تفصیلات غیر مناسب معلوم ہوتی ہیں۔ مثال ایک جگہ صاحب جی کو مالدار اور اچھے عہدے پر فائز ہونے کا بیان ہے۔ دوسری بار یہی تفصیل اُس بیان میں بھی شامل ہے جہاں بیگم صاحبہ رقیہ کو صاحب جی کی موجودگی میں گھر آنے سے منع کر دیتی ہے۔ اسی

طرح صاحب جی کے مزاج اور طبیعت کی تفصیل اُس بیان میں دی جاتی ہے جہاں یہ بتایا جاتا ہے کہ صاحب جی مرغا پکانا سیکھ گئے ہیں۔ دیکھا جائے تو مرغا پکا لینے کی تفصیل بالکل غیر ضروری معلوم ہوتی ہے۔ اس ضمن میں افسانے کے پلاٹ کے تعلق سے غضنفر علی نے ایک بات کہی ہے کہ اگر افسانہ نگار نے پلاٹ میں یہ بتایا کہ دیوار پر بندوق ٹنگی ہے تو سمجھ جایئے کہ افسانے میں اُس بندوق کا چلنا لازم ہے۔ اسی طرح بیگم صاحبہ کے والد کا اپنی بیٹی کا دیدار کرنے کے بیان کو بچکانہ حرکت سے تعبیر کیا جاتا ہے کیوں کہ وہ عمر رسیدہ ہوتے ہیں۔ لیکن اسی واقعے میں بیگم صاحبہ کے والد کی بے چینی اور بیٹی کا دیدار کرنے کی خواہش کی وجہ بیگم صاحبہ کی والدہ کی وفات بتایا جاتا ہے۔

وحدت تاثر اگر چہ روایتی افسانے کے لیے ایک لازمی جز قرار دیا جاتا ہے کہ پلاٹ کی ترتیب و تنظیم میں واقعات کے ارتقائی عمل سے ہی اصل واقعہ اپنے نقطہ عروج کو پہنچ کر ڈرامائی انجام تک پہنچ جاتا ہے، جہاں کچھ ایسا انکشاف ہو جاتا ہے جو قاری کے ذہن میں کئی طرح کے سوال قائم کر سکتا یا ایسی ڈرامائی کیفیت پر اختتام ہو جائے جو قاری کے ذہن پر کئی سوالات چھوڑ سکتا ہے۔ مذکورہ افسانے میں بھی وحدت تاثر ہے جو کہ قاری پر ایک مخصوص تاثر چھوڑتا ہے۔ آغاز میں افسانہ نگار قاری کو گرفت میں لینے کے لیے ایک مخصوص تاثر پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن جیسے ہی افسانہ آگے بڑھتا ہے، اُس مخصوص تاثر کی شدت مزید بڑھنے کی بجائے کم ہونے لگتی ہے۔ مثال کے طور پر افسانے کے اُس حصے تک جہاں صاحب جی بیگم صاحبہ کو رقیہ کے گھر آنے پر سخت منع کرتا ہے؛ ایک ہی تاثر برقرار رہتا ہے۔ اُس کے بعد بیانیہ میں کچھ غیر ضروری عناصر در آنے کی وجہ سے تاثر کی شدت کسی قدر کم ہو جاتی ہے۔ اسی طرح جہاں صاحب جی کے مزاج کے تعلق سے بیان ہے وہاں بھی چند غیر ضروری وضاحتیں در آئی ہیں۔ بیگم صاحبہ اور اُن کا مکالماتی حصہ تاثر کی شدت کو بڑھانے میں حائل ہو جاتا ہے۔ انجام سے قبل کا حصہ افسانے کے نقطہ عروج کا ہوتا ہے جس میں کسی بھی غیر ضروری تفصیل کی کوئی گنجائش موجود نہیں ہوتی ہے۔ لیکن یہاں بھی بیگم صاحبہ کو میکے بھیجنے کا بیان ہے۔ اگر اس میں اختصار اور غیر ضروری وضاحت سے احتراز کیا گیا ہوتا تو وحدت تاثر اپنی شدت کے ساتھ افسانے کے انجام تک قائم رہتا ہے۔

مذکورہ افسانے کا اسلوب سادہ اور سلیس ہے۔ کہیں کہیں شستہ وشگفتہ بیانی سے ادب کی ادبیت کو برقرار رکھنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن کئی جملوں کی نحوی ساخت کمزور پڑنے کی وجہ سے ادبیت برقرار نہیں رہ سکی ہے۔ جس کے نتیجے میں بعض جملے معنوی اعتبار سے بوجھل معلوم ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں غیر مناسب الفاظ کے اضافے نے بھی جملوں کی فصاحت میں رخنہ ڈال دیا ہے۔ اسی طرح بعض جگہوں پر لفظی تکرار کی وجہ سے بھی جملے کی ساخت معنوی اعتبار سے کمزور معلوم ہوتی ہے۔ بعض جملے ایسے بھی ہیں جن میں زمانی ترتیب کا لحاظ نہیں رکھا گیا ہے۔

☆ اپنے کپڑوں کی گٹھری لے کر وہ بیگم صاحبہ کے گھر کے اندر آئی اور اُس کمرے کو دیکھنے چلی گئی جو اُس کو کرایہ پر لینا تھا۔

☆ وہ خود مالدار تھے اور اچھے عہدے پر رہ چکے تھے۔ (وہ اچھے عہدے پر فائز تھے) اس کے علاوہ اچھے کھاتے پیتے گھر کے بھی تھے۔ (کھاتے پیتے گھرانے سے تھے)۔

☆ رقیہ کو کمرہ پسند آیا اور بیگم صاحبہ نے بھی اس کو بہت کم رپیوں کے عوض میں کرایہ پر دے دیا۔

☆ رقیہ کے ساتھ اُس کا شوہر اور اُس کا ایک بچہ بھی تھا۔

☆ وہ ہندوستان کے کسی مسلمان علاقے سے تعلق رکھتے تھے اور اُن (لیکن اُن) کا رہن سہن پنجابیوں جیسا تھا۔

☆ اُس کو (اُسے) جس چیز کی ضرورت پڑتی تو خریدنے سے پہلے بیگم صاحبہ (سے پوچھتی تھی) کے پاس پوچھنے آتی۔

☆ میاں بیوی ماں کو لے کر اکیلے اتنے بڑے بنگلے میں رہتے تھے۔
(اتنے بڑے بنگلے میں دونوں میاں بیوی ماں کے ساتھ اکیلے رہتے تھے۔)

☆ وہ اپنے کمرے میں کچھ بھی پکاتی تھی تو بیگم صاحبہ کے لیے پلیٹ میں لے کر آتی۔
(وہ جو کچھ پکاتی تھی، بیگم صاحبہ کو بھی کھلاتی تھی)

☆ رقیہ کا شوہر کشمیر آکر ترکھانی کا کام کرتا تھا۔ (بڑھئی)

☆ وہ سمجھتی تھی اگر بات اچھی نہ ہو تو (بعض باتوں سے) کسی کے دل کو ٹھیس لگ سکتی

(ٹھیس پہنچ) ہے۔

☆ جب صاحب جی گھر کے اندر ہوں تو تم اندر مت آیا کرو۔
(صاحب جی کی موجودگی میں یہاں نہ آیا کرو)

☆ بیگم صاحبہ کو بھی یہی اچھا لگتا تھا کہ وہ اپنے گھر کا کام اپنے گھر کے اندر کرے۔

☆ رقیہ کو بھی اندر ہی اندر کھٹک رہا تھا۔

☆ لذیز کھانا کھانے کے عادی ہو چکے تھے۔

☆ پکاتی وہ بڑا مزہ دار تھی۔(اُس کے پکوان بڑے ہی مزے دار ہوتے تھے)

☆ بہت دنوں کے بعد بیگم صاحبہ کے ابا نے اُن کو فون کیا۔(بہت دنوں کے بعد بیگم صاحبہ کو ابا کا فون آیا)

☆ اُس کی آنکھوں سے آنسو تھے کہ تھمنے کا نام نہ لیتے۔

☆ اُس نے گھر کے اندر قدم رکھا بھی نہیں تھا کہ اُسے لگا آج اُس کا گھر ایک انجانی خوشبو سے مہک رہا تھا۔

☆ ابا کی نظر سارا دن دروازے پر رہتی ہے۔(پورے دن ابا کی نظریں دروازے پر ٹکی رہتی ہیں۔)

اسی طرح بعض جملے ایسے ہیں جن میں کوئی زمانی ترتیب نہیں ہے۔یعنی جملے کے اختتام پر اس بات کا پتا ہی نہیں چلتا ہے کہ فعل کے ظاہر ہونے کا زمانہ کون سا ہے۔

رقیہ دن میں ہزار بار بیگم صاحبہ کے پاس آتی (تھی؟)۔/بیگم صاحبہ کے پاس پوچھنے آتی (تھی؟)۔/بیگم صاحبہ کے لیے پلیٹ میں لے کر آتی (تھی؟)۔/بیگم صاحبہ اُس کو منع کرتی رہتی (تھی؟)۔/غصے سے لال پیلا ہوتا (تھا؟)۔

افسانے میں جہاں تک شخصی ضمائر کے استعمال کا تعلق ہے؛بعض ضمائر اپنی عام حالت میں استعمال ہوئے ہیں،بعض کے یہاں تعظیمی صورت اختیار کی گئی ہے جب کہ کئی جملوں میں ضمائر کی دونوں صورتیں ایک ساتھ استعمال ہوئی ہیں۔مثال

اُسے ایک ایسی فیملی کی ضرورت تھی جو اُن کے گھر کی رکھوالی کرتے۔/اُس (اُن) کا منہ غصے سے لال پیلا ہوتا۔/اُس کی بیگم اُسے پوچھتی۔(اُن کی بیگم نے

پوچھا)/اُس (اُن) کی بیگم نے منع کر دیا۔/اُنھوں (اُس) نے ابا کے فون کے بارے میں بتادیا/ہم (میں) مرغا پکا کر کھائیں گے (کھاوں گا)۔/اب ہمارا (میرا) دھیان اُن کی طرف زیادہ ہونا چاہیے۔/ہم (میں) بھی گھر کے ساتھ اُلجھ کر رہ گئے (گئی)۔/دیدار تو ہم (میں) آپ کا کریں گے (کروں گی)۔

اسی طرح ایک ہی واقعے میں افعال کی عام حالت کے ساتھ ساتھ افعالِ تعظیمی بھی استعمال کیے گئے ہیں۔مثال

آپ چلی جائیں (تم چلی جاو)۔/خدارا جایئے (جاو)۔/اپنے والد کو یوں نہ تڑپایئے (تڑپاو)۔/آنکھیں ترس گئیں تھیں (گئی تھیں)

کسی بھی عبارت میں لفظی تکرار عیب کا سبب بنتی ہے۔اتنا ہی نہیں بلکہ اس سے بعض جملے فصاحت سے بھی عاری ہو جاتے ہیں۔مذکورہ افسانے میں بھی اکثر جملوں میں لفظی تکرار دیکھنے کو ملتی ہے، جس کی وجہ سے کئی جملے معنوی اعتبار سے کمزور معلوم ہوتے ہیں۔مثال

رقیہ کے ساتھ اُس کا شوہر اور اُس کا ایک بچہ۔/دیدی دیدی کہتے کہتے۔/چھم چھم کر کر کے ادھر سے آتی اُدھر سے جاتی۔/جب صاحب جی گھر کے اندر ہوں تو تم اندر مت آنا۔/خود پکاری تھی اور خود گھر کا کام کرتی۔/گلے بھی ہوئے، شکوے بھی ہوئے۔

زبان کے تخلیقی برتاو کا تقاضا یہ ہے کہ الفاظ کے دروبست،نشست و برخواست، تقدم و تاخر کے ساتھ ساتھ موزونیت اور مناسبت کا خاص خیال رکھا جائے۔اگر اس طرف توجہ کی جائے تو زبان کے خلاقانہ اور صناعانہ استعمال کا ہنر خود بہ خود آتا ہے۔لیکن مذکورہ افسانے میں غیر مناسب، ناموزوں اور نامانوس الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔:مثال

زمین زراعت (زمینیں)/فیملی کی ضرورت (کرایہ دار کی ضرورت)/فالتو چیزیں (اضافی چیزیں)/ کبھی وہ تو کبھی یہ لے کر آتی (انواع واقسام کے پکوان)/منہ غصے سے لال پیلا (غصے سے لال)/اُس کی بیگم اُسے پوچھتی (بیگم نے پوچھا)/اُس کی بیگم نے منع کر دیا (بیگم نے منع کرتے ہوئے کہا)/ترکھانی (بڑھئی)/واپس مڑتا (واپس لوٹا)/پاؤں میں پائل پہن کر (پائل پہن کر)/اُس کے وہاں (اُن کے

یہاں)/صاحب جی شستہ مزاج کے آدمی تھے(نفاست پسند تھے)/تمہارے آنے سے دل کا سکون آتا ہے(دل کو سکون آتا ہے)/گلے بھی ہوئے شکوئے بھی ہوئے(گلے شکوئے ہوئے)/چوں وچرا(چوں چرا)/ابا نے بیٹی کو دیکھ کر ہی(دیکھتے ہی)

دیکھا جائے تو جس طرح انسانی تجربہ کسی مخصوص زمان ومکاں کے پس منظر میں تشکیل پاتا ہے؛ اُسی طرح افسانے میں بھی ہر واقعہ کسی مخصوص زمانے اور ماحول میں رونما ہوتا ہے۔اگر افسانے میں اس زمانی و مکانی ترتیب کو ملحوظ نہیں رکھا جائے گا تو اصل واقعہ اور کرداروں میں غیر مطابقت پیدا ہوجاتی ہے۔ مذکورہ افسانے میں بھی زمانی و مکانی تصامحات سے واقعہ اور کردار میں غیر ہم آہنگی کا احساس ہوتا ہے۔:مثال

بیگم صاحبہ رقیہ کو صاحب جی کے کہنے کے باوجود بھی کئی دن گھر آنے سے منع نہیں کرتی ہیں، جب کہ اُن کے درمیان گھنٹوں باتیں ہوتی رہتی ہیں۔اس دوران کوئی ایسی وجہ یا کیفیت بیان نہیں ہوئی ہے جس سے تاخیر کی وجہ مستخرج کی جاسکتی ہے۔

جہاں بیگم صاحبہ کے والد کے فون کا واقعہ بیان ہوا ہے؛ وہاں آغاز میں یہ بتایا جاتا ہے کہ ''بہت دنوں کے بعد ابا کا فون آیا۔'' پھر اسی واقعے میں یہ بھی بیان ہوتا ہے کہ ملے ہوئے بہت عرصہ بھی نہیں ہوا ہے کیوں کہ حال ہی میں بیگم صاحبہ کی والدہ کا انتقال ہوا تھا۔

بیگم صاحبہ اور اُن کے والد کے درمیان فون پر مکالمے کے آغاز میں کہا جاتا ہے کہ ''بیگم صاحبہ فون پر رو پڑی''۔لیکن اسی مکالمے کا اختتام اس بات پر ہوتا ہے کہ ''بیگم کی آنکھیں نم ہوگئیں۔''

افسانے کے راوی نے ایک دو جگہوں پر بیگم صاحبہ کو بیٹی کہہ دیا۔ جب کہ بیگم صاحبہ کہنا ہی افسانے کے بیانیہ کا تقاضا ہے۔مثال

ابا نے بیٹی کو دیکھ کر ہی من بنالیا(ابا نے بیگم صاحبہ کو دیکھتے ہی من بنالیا)/بیٹی نے بھی زیادہ چوں و چرا نہیں کیا(بیگم صاحبہ نے بھی زیادہ چوں چرا نہیں کی) بہرصورت موضوع کے اعتبار سے اگرچہ افسانہ کسی قدر اہمیت کا حامل ہے؛لیکن زبان و بیان اور روایتی طرز کے افسانے کے فنی اصول وضوابط کی سطح پر بعض ایسی خامیاں در آئی ہیں جن

سے افسانے کی ساخت متاثر ہوئی ہے۔ جس کی وجہ سے افسانے میں بیانیاتی بے ترتیبی کا احساس ہوتا ہے۔ اس طرح افسانہ اظہار اور اسلوب کے حوالے سے کمزور پڑتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اگر اس افسانے کی نظر ثانی کی جائے اور اس میں موجود زبان و بیان کی جملہ خامیوں کو دور کرنے کی کوشش کی جائے اور زبان کے تخلیقی برتاو پر ارتکاز کیا جائے؛ تو افسانہ بہتر ہو سکتا ہے۔

OOO

جدید غزل گو شاعر شجاع خاور

ڈاکٹر روحی سلطان

تلخیص: جدید شاعری میں جہاں موضوعی سطح پر تبدیلیاں آئیں وہیں ہیئت کے اعتبار سے بھی کئی طرح کے کامیاب تجربے ہوئے۔ جدید شاعری نے ترقی پسند تصور ادب کو فرسودہ قرار دیتے ہوئے ادب کو فرد کی ذات سے جوڑ کر نئی عصری حسیت کو پیش کیا۔ جدید شاعری میں محرومی ذات، خوف، تنہائی اور اجنبیت جیسے موضوعات کو نئے استعاراتی و علامتی لب و لہجے کے ساتھ پیش کیا گیا۔ جدید شعرا میں جہاں کئی نام اہمیت کے حامل ہیں، وہیں شجاع خاور بھی اپنے منفرد لب و لہجے اور آہنگ کے شاعر ہیں۔ جنھوں نے جدید موضوعات کو اپنی خلاقانہ صلاحیتوں سے غیر معمولی انداز میں پیش کرنے کی کامیاب سعی کی۔

کلیدی الفاظ: جدید شاعری، جدید غزل، شجاع خاور، جدید عصری حسیت، نئی شعری آگہی۔

جدید غزل ایک انوکھی اصطلاح ہے۔ چوں کہ اس کا استعمال شاعری میں ہر نئے رجحان کے تحت ہوا بالخصوص اردو غزل اور اردو نظم میں۔ قلی قطب شاہ سے ولی دکنی جدید ہے، ولی سے میر تقی میر جدید ہے، میر سے مرزا اسداللہ خان غالب جدید ہے، غالب سے ڈاکٹر سر محمد اقبال جدید ہے اور اقبال سے فیض احمد فیض جدید ہے۔ اس طرح سے دیکھا جائے تو ہر شاعر اپنے زمانے میں پہلے سے جدید رہا ہے؛ لیکن اردو ادب میں صرف ایک خاص عہد کو ہی جدید عہد قرار دیا گیا ہے۔ یعنی ۱۹۶۰ء کے بعد کے دور کو جدیدت سے موسوم کیا جاتا ہے۔ عام طور پر جدیدیت کی تعریف یہ کی جاتی ہے کہ اپنے دور کے مسائل اور

عصری حسیت کو پیش کرنے کا نام جدیدیت ہے۔لیکن شاعری میں اس اصطلاح کو یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ پرانے شعری رویوں کو نیا لباس پہنا کر اور خوب سجا کر نئے روپ اور نئے رخ سے پیش کرنا جدیدیت کہلائے گا۔ جو قاری کو بلا واسطہ اور بالواسطہ طور سے متاثر بھی کرے۔

دیکھا جائے تو جدیدیت کو ان معنوں میں بھی لیا جا سکتا ہے کہ جدید استعاروں، کنایوں اور تشبیہات کے ذریعے اپنے مافی الضمیر کو بیان کرنا۔ جدید شعرا کے یہاں فرسودہ شاعری سے بغاوت کا میلان نظر آتا ہے۔ جدید شاعر آگے بڑھنے کا عزم رکھتا ہے، وسیع عزائم، بلند حوصلگی اور عصری شعور ان کے یہاں بلند پائے پر نظر آتا ہے۔ جدید شاعر کے لیے آمد اور آورد کے امتیازات بھی ختم ہو جاتے ہیں۔ ان کے یہاں یہ سب ایک ڈھکوسلا، فریب اور دھوکہ ہے۔ اس طرح سے دیکھا جائے تو ان کے یہاں شاعری شعور کی پیداوار ہے۔ شاعر معاشرے کا ایک ذمہ دار فرد ہوتا ہے جو اپنے گرد و پیش اور سائنسی اختراعات کے تغیرات کو محسوس کرتا ہے، اور ان ہی تغیرات کو شعری پیکر میں ڈال کر اپنے جذبات اور احساسات کو شعر کی صورت میں بہم پہنچانے کا کام کرتا ہے۔ ایسے ہی شعرا کی صف میں ایک نام شجاع خاور کا بھی آتا ہے۔

شجاع خاور دورِ حاضر کے ان فنکاروں میں سے ہیں جن کی شخصیت کے بہت روپ ہیں۔ کچھ لوگ انہیں انگریزی زبان کے استاد کی حیثیت سے جانتے ہیں، کچھ وہ ہیں جو شجاع خاور کو ان کے عہدے سے پہچانتے ہیں، تاہم ان کی بنیادی شخصیت ایک ایسے فنکار کی ہے جس نے تخلیقی کائنات کا سفر اپنی جوانی اور طالب علمی کے زمانہ سے ہی شروع کیا تھا۔

شجاع خاور اٹھارہ سال کی عمر سے شعر و شاعری کی طرف راغب ہوئے۔ ۱۹۶۸ء میں انھوں نے ''تاج محل'' کے نام سے ایک کتاب تالیف کی جس میں تاج محل پر دیگر شعرا کی نظموں کے انتخاب کے ساتھ ساتھ اپنی نظم بھی شامل ہے۔ اس طرح ان کا شعری ذوق آہستہ آہستہ پروان چڑھتا رہا۔ ۱۹۷۰ء میں دوسرا شعری مجموعہ ''دوسرا شجر'' کے عنوان سے منظر عام پر آیا جو بنیادی طور پر ۶۰۰ مصرعوں پر مشتمل ایک طویل نظم کی صورت میں ہے

۔اس کے بعد وہ غزل کی طرف متوجہ ہوئے اور ۱۹۸۲ء میں ''واوین'' کے نام سے مجموعہ شائع ہوا جس میں انھوں نے اپنی نظموں اور غزلوں کو شامل کیا تھا۔ دیوی ناگری رسم الخط میں بھی ایک مجموعہ ۱۹۹۳ء میں ''بات'' کے نام سے شائع ہوا جو ۱۵۱ غزلوں پر مشتمل ہے۔اسی سال ''رشکِ فارسی'' کے عنوان سے خالص غزلوں پر مشتمل ان کا مجموعہ منظرِ عام پر آیا اور ۲۰۰۰ء میں ''اللہ ہوٗ'' کے نام سے ایک اور غزلوں کا مجموعہ شائع ہوا جو ادبی دنیا میں اُن کی شہرت کا سبب بنا۔ان کا کلام اپنے دور کے موقر رسائل و جرائد میں چھپتا رہا جسے ادبی حلقوں میں کافی پذیرائی ملی۔شاعری کے جنون اور شوق کا یہ عالم تھا کہ ڈی۔آئی۔جی کے اعلیٰ عہدے کو قربان کرتے ہوئے مستعفی ہو گئے اور تخلیق کار کی حیثیت سے اپنی زندگی گزارنا پسند کیا۔بقولِ پروفیسر محمد حسن:۔

''غزل میں سہلِ ممتنع کی شاعری کو اعلیٰ ترین سطح کی شاعری سمجھا جاتا رہا ہے اور سہلِ ممتنع کی ایک تعریف یہ بھی ہے کہ اس کی نثر نہ ہو سکے اور شعر میں نثر کا سا دروبست قائم رہے، یہ خصوصیت شجاع خاور کے کلام میں موجود ہے۔''

شجاع خاور کے کلام میں بیک وقت کلاسکیت ،جدید لب و لہجہ اور انفرادیت ایک ساتھ جلوہ گر ہے اور یہی خصوصیات انھیں اپنے ہمعصر شعرا میں منفرد مقام عطا کرتی ہے۔چوں کہ جدیدیت سے منسلک شعرا ماضی کے دریچوں کو اکثر و بیشتر کھنگالتے ہوئے نظر آتے ہیں؛اس لیے انسان چاہے حال میں کتنی ہی خوشحال زندگی کیوں نہ بسر کر رہا ہو لیکن ماضی میں لگے زخموں سے بہ آسانی پیچھا نہیں چھڑا سکتا۔ان زخموں کے وہ داغ آسانی سے مٹائے نہیں جا سکتے یہ زخم ان گھائل شدہ فنکاروں کے یہاں ہر دور میں تازہ ہی نظر آتے ہیں۔نمونے کے طور پر ایک شعر ملاحظہ ہو:۔

تاریخ کی خاطر بھی دو ایک نشان چھوڑو
اندر ہی جلو لیکن باہر تو دھواں چھوڑدو

یعنی ماضی میں جیسے لوگوں نے ظلم و ستم برداشت کیے۔جس بہادری کے ساتھ اُن لوگوں نے اپنے دور کے نامساعد حالات کا مقابلہ کر کے تاریخ قائم کی ہے اسی طرح آج کی عوام کو بھی ان نامساعد حالات کا بہادری سے مقابلہ کرنا چاہیے بلکہ تمام زیادتیاں سہی

چاہیے تاکہ یہی دور کل تاریخ کا ایک حصہ بن جائے گا جسے سارا زمانہ یاد کرے گا۔ جس قدر بھی آپ کو ایذائیں پہنچائی جائیں، اٹھاتے رہو، جس قدر بھی آپ کے دل میں آگ لگادی جائے گی برداشت کرنے کی قوت پیدا کرو لیکن اس دستیاب شدہ وسائل سے اظہار کی صورت بھی نکالی ہوگی۔ نتیجے کے طور اظہار کی صورت میں آپ کے اندر کی آگ بھی کم ہوگی اور اس سے تاریخ بھی رقم ہوگی۔ یہ دھواں باہر چھوڑو تاکہ رہتی دنیا تک اس بات کا ثبوت رہے گا کہ آپ لوگوں نے کس قدر شجاعت اور بہادری سے ہمت کا دامن نہیں چھوڑا۔

اس کے علاوہ جدید شعرا کے یہاں تشبیہہ، استعارہ اور علامت نگاری کی خصوصیت بھی بڑے پیمانے پر دیکھنے کو ملتی ہے۔ تشبیہہ، استعارہ اور علامت نگاری دراصل خالص ادبی اصطلاحات ہیں لیکن درحقیقت یہ اصطلاحات اس نفسیاتی عمل کی نشاندہی کرتی ہے جس کے نتیجے کے طور پر ایک فن پارہ اپنی منفرد شکل اختیار کرتا ہے تشبیہہ سیدھا سادہ موازنہ ہے۔ جب کہ استعارہ غیر واضح موازنہ ہے اور علامت اس عمل کی وہ منزل ہے جہاں پہنچ کر موازنہ کرنے کا سوال ہی نہیں ہوتا ہے۔ شاعر اس طرح کی اصطلاحات کا سہارا لیتا ہے یعنی اس کے اندر لغوی معنی کے علاوہ مزید معنی کی دنیا آباد ہوتی ہے۔ شجاع خاور کے یہاں بھی ان ادبی اصطلاحات کا استعمال بڑے پیمانے پر ہوا ہے:۔

جسے سب سمجھتے تھے بے بال و پر
وہی اک پرندہ قفس لے اڑا

یہاں پرندہ اپنے اصلی معنی کے بجائے استعارے کے طور پر استعمال ہوا ہے۔

زمیں یونہی نہیں گھومتی کسی کے گرد
مجھے بھی دوستو دن رات چلنا پڑ گیا ہے

اس شعر میں بھی سورج بطور استعارہ بعید استعمال ہوا ہے۔

۱۹۴۷ء میں جب ہندوستانیوں کو انگریزوں سے آزادی ملی تو وہ تقسیم کی صورت میں ملی جہاں ایک ملک دو الگ الگ مذہبی بنیادوں پر تقسیم ہوگیا، مذہب کی خونی سرحد کھینچ دی گئی اور فسادات کی زد میں پورا ملک آ گیا جس نے ہر طرف ماتم کی کیفیت پیدا کردی۔ غم و

غصے کا عالم یہ رہا کہ انسانیت کا نام ونشان تک مٹ گیا انسان نیک و بد کی تمیز ہی بھول گیا، جس کی وجہ صبح آزادی کا سورج جو طلوح ہوا، اپنے ساتھ بہت سارا خون خرابہ، ہجرت و فسادات اور مذہبی منافرت جیسے مسائل لے کر آیا۔ ایک قوم دوسری قوم کے خون کے پیاسے ہو گئے۔ لوگ اپنی جائیدا تو کیا اپنے عزیز و اقربا تک کو چھوڑ کے دوسرے ملک میں پناہ لی اور جن لوگوں نے اسی سرزمین میں رہنے کی خواہش ظاہر کی انھیں تقسیم کے بعد بڑی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا۔ انھیں ہر معاملے میں قوم پرستی کا ثبوت دینا پڑا۔ اس کے باوجود اُن پر کئی طرح کے الزامات لگائے گئے۔ اردو ادب میں چوں کہ جدیدیت کا رجحان تقسیم ملک کے بعد ہی شروع ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ تقسیم کے گہرے زخم اور دیگر پیدا شدہ مسائل ان کے کلام میں موجود ہیں۔ ملاحظہ فرمائیں:

مٹی کی سنی خون کے رشتوں کو نہ دیکھا
اور اس پہ بھی کہلاتے ہیں غدار میاں جی
کچھ ہم وطنوں کی بھی نظر صاف نہیں ہے
کچھ تم بھی گراتے نہیں دیوار میاں جی
تنقید کی عظمت کو بھلا کیسے سمجھتے
تم پڑھتے رہے میرؔ کے اشعار میاں جی

اس کے علاوہ جدیدیت سے وابستہ شعرا کے یہاں اجنبیت اور تنہائی جیسے موضوعات بڑے پیمانے پر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ اس لیے ان موضوعات کو بھی انھوں نے معنی کی نئی جہات کے پیرائے میں بیان کیا ہے۔ یہ محبوب سے بچھڑنے کی تنہائی نہیں ہے یا شب فرقت کی تنہائی نہیں ہے بلکہ جدید شعرا کے یہاں یہ اجنبیت اور تنہائی کا احساس اس وقت پیدا ہوا جب وہ اپنے معاشرے اور زمانے کی تمام تر اذیتوں کو شدت سے محسوس کرتے ہیں۔ جن سے وہ چاہتے ہوئے بھی اپنا دامن نہیں چھڑا سکتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تنہائی کو فوقیت دیتے ہیں اور اسی تنہائی سے اُنھیں راحت ملتی ہے۔ وہ تنہائی کو ہی جز و زیست سمجھتے ہیں۔ شجاع خاور کے یہاں تنہائی کا یہ تصور اس طرح دیکھنے کو ملتا ہے:

ہر ایک شخص اکیلا دکھائی دیتا ہے

ہوئی ہے ذہن پہ جب سے سوار تنہائی
تمام شہر میں اپنے ہمیں نظر آئے
پڑی ہے گھر میں ہمارے غریب تنہائی
پھر آج شام کو گھر لوٹ کر ہم آئیں گے
ملے گی پھر وہی خانہ خراب تنہائی

شجاع خاور کے بہت سے اشعار زبان زد خاص وعام ہیں۔انھوں نے محض عوامی معیار اور اعتبار حاصل کرنے کے لیے اشعار نہیں کہے بلکہ ان کے کلام میں غور وفکر اور بعض جگہ آسان لفظوں میں فلسفیانہ گفتگو بھی کی گئی ہے۔اس کے علاوہ ان کی شاعری میں عصری دور کے اکثر و بیشتر مسائل کی عکاسی بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ان کے کلام میں دہلی کی ٹکسالی زبان سے کلام کی بھی خوبصورتی دوبالا ہوجاتی ہے۔اس اعتبار سے دیکھا جائے تو آزادی کے بعد جن شعرا نے دبستانِ دہلی کی جانب سے نمائندگی کی ان میں شجاع خاور کا نام خاص طور سے اہمیت کا حامل ہے۔ان کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ایک طرف جہاں فنی کمالات پر نظر رکھی وہیں بے تکلف شعر کہنے کی روایت کو بھی برقرار رکھا۔

قیس اور فرہاد کے ہوتے ہوئے
خورد ہوں اجداد کے ہوتے ہوئے
سب کو بے اولادیت کا رنج ہے
اس قدر اولاد کے ہوتے ہوئے
مانگتے ہیں درس ہم مکتب مگر
کیا کروں استاد کے ہوتے ہوئے
بات کچھ تو ہے کہ میں آزاد ہوں
ہر طرف صیاد کے ہوتے ہوئے

شجاع ایک ایسے شاعر تھے جس کا اپنا ایک مخصوص لب ولہجہ تھا۔تصنع سے الگ جیتی جاگتی اور ہنستی مسکراتی زندگی کو وہ ہر بار متنوع موضوع کے اسرار و اموز سے گزارتے ہوئے نئے شعری رویوں کو فروغ دیتے تھے۔شستہ زبان اور رنگینی بیان کے طلسم سے وہ اپنے

شعری آہنگ میں ایسی توانائی پیدا کرتے ہیں جس کی مثال کسی دوسرے شاعر کے ہاں نہیں ملتی۔اس کے علاوہ یہ دردوغم اور یاس کے قائل نہیں ہیں ان کو ایک خوبصورت زندگی نصیب ہوئی تھی۔اگر چہ ان کی شاعری پر میرؔ کا اثر نظر آتا ہے،لیکن اظہارِ بیان کی سطح پر ان کے یہاں سوداؔ کی گھن گرج اور جوش کے زیادہ قریب نظر آتے ہیں۔انھوں نے مروجہ روایات سے انحراف کر کے نئے رنگوں کا استقبال کیا ہے۔بقولِ قرۃ العین:۔

''شجاع خاور کا کمال یہ ہے ان کے کتنے ہی اشعار حوالے کے طور پر نقل کیے جاسکتے ہیں۔ان کے اشعار کبھی بھی سپاٹ اور بے جان نہیں ہوتے،ان میں فکر، برجستگی اور ذات بیانی کے عناصر بیک وقت ملتے ہیں اور یہ بڑی بات ہے۔''

بہر صورت شجاع خاور کی شاعری فنی اور موضوعی حیثیت سے جدید شعراء میں اپنا انفراد رکھتی ہے، جس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ اُن کے یہاں بھی اگر چہ جدید شاعری ہی کے موضوعات اور اسالیب ہیں لیکن اس کے باوجود بھی اُنھوں نے نئے زاویوں اور نئے پہلوؤں کے استخراج سے ایک منفرد شناخت قائم کی ہے۔دیکھا جائے تو کوئی بھی شاعر موضوعی انحراف اور موضوعی انتخاب جیسی سطحوں پر ہی اپنی ایک منفرد شناخت قائم کرسکتا ہے۔شجاع خاور کے یہاں بھی موضوعی انحراف کے حامل پہلو ملتے ہیں۔مثال کے طور پر وہ تنہائی،خوف اور دہشت سے مغلوب نہیں ہوتے ہیں بلکہ وہ اس نوعیت کی کیفیات میں بھی زندگی جینے کی اُمیدیں وابستہ کرنے کی بھر پور کوشش کرتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ شجاع کی شاعری عصری حسیت سے شناسائی کے ساتھ ساتھ نئی آگہی اور بصیرت عطا کرتی ہے۔

○○○

مفتی فیض الوحیدؒ بحیثیت اردو سیرت نگار

ڈاکٹر راکیش کمار

تلخیص: سیرت نگاری کا معاملہ دقیق ہونے کے ساتھ ساتھ نازک بھی ہے۔ اول تو اُس شخصیت کی سیرت کو لکھنا جسے تمام عالمین کے لیے رحمت بنا کر بھیجا گیا ہے، اپنے آپ میں بہت نازک ہے۔ دوئم یہ کہ کسی بھی کوتاہی کی کوئی گنجائش نہیں موجود نہیں ہوتی ہے۔لیکن اس کے باوجود بھی اردو میں سیرت نگاری کی روایت مضبوط ہے۔ اردو میں کئی بہترین سیرت کی کتابیں لکھی گئی ہیں اور یہ سلسلہ ابھی جاری ہے۔اس ضمن میں مفتی فیض الوحید صاحب کی ''سراج منیرا'' بھی اہمیت کی حامل ہے۔ مصنف نے نہایت ہی عرق ریزی اور محنت شاقہ کا مظاہرہ کیا ہے۔اُنھوں نے حضورﷺ کی سیرت طیبہ کے ہر پہلو پر اپنی استعداد کے مطابق تفصیل سے بات کی ہے۔

کلیدی الفاظ: سیرت نگاری، فیض الوحید، سراج منیرا، سیرت طیبہ، تفاسیر، احادیث

خالق کائنات نے ابتدائے زمانہ سے لے آج تک اشرف المخلوق کے لیے کر ہر زمانے کے لوگوں کی رہنمائی کے لئے جس طرح ہدایات کے صحیفے اتارے اسی طرح ہر زمانے میں اپنے پیغامات کی بہتر تشہیر کے لئے انبیاء کرام کو بھیجا۔ جو مثالی اخلاق و کردار کا مجموعہ تھے۔تاریخ عالم میں آج سے چودہ سو سال قبل وہ زمانہ بھی آیا کہ جب خالق کائنات نے انسانیت کی ہدایت و رہنمائی کے لئے اپنا کلام پاک قرآن کی صورت میں نازل فرمایا اور اس کی فہم ،تشریح و تعبیر اور دنیا میں نفاذ کے لئے اپنے آخری پیغمبر خاتم النبیین و رحمت

اللعالمین، جو رہتی دنیا تک جاری وساری رہے گی اس حوالے سے بہتر طریقے سے سمجھنے کے لیے نبی کریم ﷺ کی حیات مبارکہ کو سمجھنا ضروری ہے۔ آپ ﷺ نے خالق کائنات کے کلام کو عملی جامہ پہنایا اور دنیا میں اس کی تطبیق وتنفیذ فرمائی۔ اللہ رب العزت کے کلام کو حقیقی طور پر سمجھنے اور اس سے استعفادہ کرنے کے لئے ہمارے لئے بے حد ضروری ہے کہ ہم رسول اکرم ﷺ کی مبارک زندگی کے متعلق بھی آگہی حاصل کریں۔

سیرت نگاری دنیا علم وادب میں ایک سدابہار موضوع کی حیثیت رکھتی ہے۔ جس پر ہزاروں کی تعداد میں دنیا کی الگ الگ زبانوں میں خامہ فرسائی کی گئی ہے اور جہاں تک اردو زبان کا تعلق ہے تو اس زبان میں بھی بہت ساری کتابیں سیرت مبارکہ کے حوالے سے لکھی گئی ہیں۔ ان کتابوں میں ایک کتاب ''سراجً منیرا'' ہے جسے مفتی الوحید صاحب نے ترتیب دیا۔ فیض الوحیدؒ اس موضوع پر لکھنے والے نہ پہلے ہیں اور نہ آخری بلکہ میں یوں کہوں گا کہ اس سے بہترین موضوع اور کیا ہوگا کہ کسی شخص کو کائنات کے عظیم ترین انسان کی حیات مبارکہ پر لکھنے کی سعادت حاصل ہو جائے۔ جن کے دنیا میں تشریف لانے سے قبل ہر زمانے میں کائنات میں موجود ہر مکتبہ فکر کے لوگوں نے ان کی آمد کو خوشخبری کا باعث بتایا ہو۔ تاریخ اور سوانح کے میدان میں حضرت محمد ﷺ کی مبارک ذات کے علاوہ کوئی دوسری شخصیت ایسی دیکھائی نہیں دیتی کہ جس کی حیات مبارکہ کے ایک ایک پہلو پر کئی کئی تحریریں مع جزئیات کے ایک تحقیقی انداز اور جامع اسلوب میں لکھی گئی ہوں۔ اس موضوع پر مختلف زبانوں میں صرف مسلمانوں نے ہی نہیں لکھا، بلکہ غیر مسلموں نے بھی منفی ومثبت بہت کچھ لکھا ہے۔ بالخصوص اردو زبان میں سیرت نگاری کی ایک باقاعدہ روایت رہی ہے لیکن اس کا ذکر اردو ادب کے مورخین نے ویسا نہیں کیا جیسا اس کا حق تھا۔ اس میں شک نہیں کہ سیرت نگاری بھی عین خدمت انسانیت اور ساتھ میں خدمت زبان وادب بھی ہے۔ ادب کا موضوع انسان ہے اور حضرت محمد ﷺ انسان کامل اور محسن انسانیت ہی نہیں بلکہ محسن کائنات ہیں۔ سیرت نگاری سے وہ تمام مقاصد پورے ہوتے ہیں جو دراصل ادب کے مقاصد ہیں۔ اخلاقی قدروں کی پاسداری اور حق وانصاف کی علمبرداری سیرت میں ہی ملتی ہے۔ اس لئے اردو زبان میں سیرت پاک کے ایک ایک گوشے پر بڑے بڑے اہم علم

اور جید علماء اکرام نے اتنا کچھ لکھ دیا ہے کہ عربی کے بعد کسی زبان میں یقیناً اتنا نہیں لکھا گیا ہوگا۔ اگرچہ سیرت پاک پر اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ کسی گوشے یا کسی پہلو کو تشنہ نہیں چھوڑا گیا ہے لیکن پھر بھی کسی لکھنے والے نے یہ نہیں کہا کہ میں نے حق ادا کر دیا ہے۔ اس بنا پر یہی کہا جا سکتا ہے کہ سیرت پاک کا موضوع ایک ایسا بحر بیکراں ہے کہ جس کی کوئی سمت نہیں ہے۔

جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں آپ ﷺ نے اعلان نبوت سے قبل چالیس سال مکہ مکرمہ میں گزارے۔ ان چالیس سال کی زندگی میں آپ کی ذات کے متعلق اہل مکہ کے اعتماد کا یہ عالم تھا کہ آپ ﷺ کو صادق اور امین کہتے تھے۔ یوں ہی آپ ﷺ ان کے روایتی عقائد کے خلاف دین حق کی دعوت کا کام شروع کیا تو اہل مکہ کی جانب سے شدید ردعمل شروع ہوا اور سب مخالفت پر آمادہ ہو گئے۔ حالانکہ ان تک یہ بات پہنچی ہوئی تھی کہ یہ نبی آخر الزماں کے مبعوث ہونے کا زمانہ ہے مگر باوجود اس کے ضد و عناد میں انہوں نے ہر طرح کی کذب بیانی اور اتہامات کو روا رکھا۔ یہ سلسلہ انہیں تک نہیں رہا بلکہ بعد کے آنے والوں نے بھی اس روایت کی برابر پیروی کی ہے۔ غالباً آٹھویں صدی عیسوی میں اس کو باقاعدہ تحریک کی شکل دی گئی جب جان آف دمش نے سیرت محمد ﷺ میں افسانوی رنگ آمیزیاں کر کے لوگوں کے سامنے پیش کیا تھا۔ اس کے بعد مغرب میں ایک اور طبقہ وجود میں آیا جس نے آپ ﷺ کی سیرت طیبہ کو تحقیق و تنقید کا نشانا بنایا جنہیں بعد میں مستشرقین کا نام دیا گیا۔ انہیں مقاصد کے تحت مستشرقین کا ایک بڑا طبقہ آج بھی محض اسلوب کی تبدیلی کے ساتھ اسی کام میں مصروف عمل ہے۔ اگرچہ مستشرقین کی سیرت نگاری اور کذب بیانی کا جواب وقتاً فوقتاً مسلمان اہل علم و جید علماء کی جانب سے سامنے آتا رہا ہے لیکن پھر بھی ان کی کذب بیانی کے سبب حد کو پہنچے ہوئے شکوک و شبہات اور ابہام پیدا کرنے والا مواد آج بھی اپنے منفی اثرات سے خالی نہیں ہے۔ بعض اوقات ناواقف قاری انہیں مستشرقین کی تصنیفات سے متاثر ہو کر دین اسلام سے انحراف پر آمادہ ہو جاتے ہیں بلکہ اکثر منکر اسلام بھی ہو جاتے ہیں۔ اس لئے ایسی کتب سیرت کی آج کے دور میں بے حد ضرورت ہے جو نہایت سادہ و سلیس زبان میں مسلمان نوجوانوں کو مستشرقین کے مقاصد سے آگاہ کریں نیز ان کے پھیلائے ہوئے شکوک و شبہات کا کسی طور ازالہ کریں۔ مفتی

فیض الوحیدؒ نے سیرت پر مبنی اپنی کتاب ''سراجاً منیرا'' کے ذریعے ہم جیسے کم علم لوگوں کے ذہنوں میں اٹھنے والے کئی شکوک وشبہات اور اتہامات کو رفع کرنے کی بہترین کوشش کی ہے۔اس کتاب میں انہوں نے آپ ﷺ کی دعوتی افکار کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ہم کتاب کے انتساب سے مصنف کے اخلاص کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔لکھتے ہیں:

> ''میں اس محنت کا انتساب ان تمام سعادت مند خوش بخت انسانوں کے نام کرتا ہوں جو اپنی زندگی کو آخرت بنانے کا ذریعہ سمجھتے ہیں،اور آخرت کی کامیابی کو صرف اور صرف محمد ﷺ کی اتباع میں منحصر مانتے ہیں؛ نیز آقائے مدنی ﷺ سے پھوٹ پھوٹ کر محبت کرنے اور ان کی ایک ادا کو اپنی حیات مستعار میں زندہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں''(۱)

اس سے قبل کہ ان کی سیرت نگاری کے حوالے سے کچھ کہا جائے، میں ان کے حالات زندگی کے کچھ حوالے بھی پیش کرتا چلوں۔مفتی فیض الوحیدؒ کا شمار ریاست جموں و کشمیر کے صف اول کے مفتی، عالم دین اور مفسرین قرآن میں ہوتا ہے۔ان کی پیدائش راجوری کی تحصیل تھنہ منڈی کے ایک گاؤں دوداسن بالا میں ۱۹۶۶ء میں ہوئی۔وہ گوجر قبیلے کے کسانہ گوت سے تعلق رکھتے تھے۔ان کے آباواجداد پاکستان کے علاقہ گوجرانوالہ سے ہجرت کر کے دوداسن بالہ راجوری میں آباد ہوئے ہیں۔خاندانی روایت کے مطابق ان کا خاندان آج سے ۱۴سو سال سے پہلے اسلام میں داخل ہوا تھا۔اب تک اس خاندان کی ۲۳ پشتیں گزر چکی ہیں اور ان کا تعلق چوبیسویں پشت میں سے ہے۔وہ مذہبی وعلمی مجلسوں میں بطور بے باک مقرر اور داعی اسلام کی حیثیت سے مشہور ومکرم تھے۔ان کی ابتدائی تعلیم ہائی اسکول دوداسن بالہ میں ہوئی لیکن بعد میں تعلیمی رجحان دینیات کی طرف بڑھ گیا جس کے چلتے ۱۹۸۲ء میں مدرسہ تعلیم القران مظفر نگر سے حفظ وقرات مکمل کیا۔ ۱۹۸۳ء میں مدرسہ خادم الاسلام غازی پور یوپی میں شعبہ عالمیت میں داخلہ لیا لیکن کچھ عرصہ یہاں فیض یاب ہونے کے بعد یہاں سے دارالعلوم دیوبند چلے گئے اور وہیں سے

۱۹۹۰ء میں عالمیت کی سند حاصل کی۔ عالمیت مکمل کرنے کے بعد انہوں نے ۱۹۹۰ سے ۱۹۹۲ء میں آگرہ یونیورسٹی سے ایم۔اے اردو کی ڈگری بھی حاصل کی۔ تعلیم سے فارغ ہونے کے کچھ عرصہ بعد ۵/ اکتوبر ۱۹۹۶ء میں صوبہ جموں کے علاقہ بٹھنڈی میں آپ نے ایک ادارہ مرکز المعارف کی بنیاد رکھی اور پھر چوبیس سال مسلسل دینی درس و تدریس میں گزارتے ہوئے ۱/ جون ۲۰۲۱ء مطابق ۲۳ شوال المکرّم ۱۴۴۲ھ بروز منگل علم و عمل کی یہ شمع اس دار فانی کی خیر آباد کہہ گئی۔ آپ کا شمار دارالعلوم دیوبند کے قابل ترین فضلا میں ہوتا ہے۔ جہاں آپ کی سیرت محمد ﷺ کے موضوع پر کتاب ''سراجاً منیرا'' خصوصی اہمیت کی حامل ہے وہیں آپ کے کئی دوسرے اہم کارنامے بھی ہیں جنہیں کسی صورت نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ انہوں نے پس دیوار زندان میں رہتے ہوئے اللہ تبارک وتعالیٰ کی مقدس کتاب قرآن کریم کا گوجری زبان میں ترجمہ کر کے اس کی مکمل تفسیر ''فیض المنان'' کے نام سے پہلی مرتبہ ۲۰۰۱ء میں شائع کی تھی۔ وہ پہلے اسکالر ہیں جنہوں نے گوجری زبان میں مقدس قرآن کریم کا ترجمہ کیا ہے اور اس ترجمے کو یہ سعادت حاصل ہے کہ یہ گوجری زبان میں قرآن کریم کا پہلا ترجمہ ہے۔ البتہ ان کے بعد ڈاکٹر انجم، مفتی نذیر احمد قادری اور میاں محمد شاہ جہان وغیرہ نے بھی ترجمہ کیا مگر وہ اس مقام کو نہ پہنچ سکے۔ انہوں نے قرآن کریم کے کئی پارے پہاڑی زبان میں بھی ترجمہ کئے ہیں۔ اس کے علاوہ ''نماز کے مسائل قرآن وحدیث کی روشنی میں'' ''پاکی کے مسائل قرآن وحدیث کی روشنی میں'' اور ''مریض ومیت اور وراثت کے احکام'' کے عنوان پر ان کی تین اور بہترین کتابیں ان کی یادگار ہیں۔

مفتی فیض الوحیدؒ کی سیرت کے موضوع پر کتاب ''سراجاً منیرا'' کا نام بھی دلچسپ ہے۔ دراصل یہ قرآن قریم کی سورہ احزاب کی آیت ۴۶ کا ایک حصہ ہے۔ آیت ۴۵۔۴۶ میں ہے (ترجمہ مفتی تقی عثمانی دامت برکاتہم):

> ''اے نبی! بیشک ہم نے تمہیں ایسا بنا کر بھیجا ہے کہ تم گواہی دینے والے، خوش خبری سنانے والے اور خبردار کرنے والے ہو۔ اور اللہ کے حکم سے لوگوں کو اللہ کی طرف بلانے والے، اور روشنی پھیلانے

والے چراغ ہو‘‘(۲)

مذکورہ بالا دو آیات میں محمد ﷺ کے پانچ اوصاف مبارک کا ذکر ہے جن میں سے ایک سراجاً منیرا یعنی روشن چراغ ہے۔اسی مناسبت سے موصوف نے کتاب کا نام’’سراجاً منیرا‘‘ رکھا ہے ۔زیر مطالعہ کتاب’’سراجاً منیرا‘‘ کو موصوف نے پہلے گوجری زبان میں ترتیب دیا لیکن جب گوجری نہ سمجھنے والوں نے یہ خواہش ظاہر کی کہ اسے کسی دوسری زبان میں بھی مرتب کریں تو اسی تقاضے کو مدنظر رکھتے ہوئے انہوں نے اس کتاب کو گوجری سے اردو ترجمہ کر کے ۲۰۲۰ء میں اسے پہلی مرتبہ شائع کیا۔اس طرح یہ کتاب دو زبانوں میں ایک ساتھ شائع کی گئی۔اس کتاب کے منظر عام پر آتے ہی اسے اس قدر پذیرائی حاصل ہوئی کہ دیکھتے ہی دیکھتے صرف چار مہینوں میں اسے مزید دوبارہ شائع کرنے کی ضرورت درپیش ہوئی۔۲۰۲۱ء میں اس کی اشاعت چہارم بھی عمل میں لائی گئی۔اس سے ہم کتاب کی اہمیت وافادیت کا بخوبی اندازہ لگا سکتے ہیں۔بعض حضرات نے اس کتاب پر ریاست کے مختلف مقامات پر مسابقے اور انعامی مقابلے بھی کروائے جس سے اس پر غور وفکر کے ساتھ ساتھ پڑھنے والوں کی تعداد میں بھی اضافہ ہوا اور احباب کے تقاضوں کی بنا پر راقم الحروف نے اسی کتاب کو ۴۴ قسطوں میں تقسیم کر کے اس کا صوتی ایڈیشن یعنی آڈیو تیار کیا جسے اب تک لاکھوں لوگ سن چکے ہیں اور سن رہے ہیں۔آج یہ کتاب چار زبانوں (اردو، گوجری، ہندی اور انگریزی) میں دستیاب ہے۔

مجھے جب جامعہ کشمیر میں ایم۔اے درجہ سوم کے طلبہ کو مولانا نعیم صدیقی کی سیرت پر مبنی کتاب’’محسن انسانیت‘‘ پڑھانے کی سعادت نصیب ہوئی تو اس موضوع کی تدریس کے لئے مجھے سیرت کی کتابوں جیسے سیرت ابن ہشام کا اردو ترجمہ (دو جلدیں)، مولانا مودودیؒ کی’’سیرت سرورِ عالم‘‘، مولانا شبلیؒ کی’’سیرت النبیؐ‘‘ ڈاکٹر حمید اللہ کی’’پیغمبر اسلام‘‘ جو فرانسیسی زبان سے اردو میں ترجمہ ہے، مولانا صفی الرحمٰن مبارکپوری کی’’الرحیق المختوم‘‘ اور یہ کتاب’’سراجاً منیرا‘‘ کا مطالعہ کرنے کا بھی موقع ملا جس سے میرے دل میں بھی یہ شوق پیدا ہوا کہ ایسی عظیم ہستی پر لکھنے والوں کی فہرست میں اپنا نام بھی درج کروالوں۔لیکن چونکہ اس موضوع سے میں سرے سے ناآشنا تھا اس لئے ان کتب سیرت کا مطالعہ میرے

لئے بہت مفید ثابت ہوا۔ جہاں تک میرا ماننا ہے، ہر کتب سیرت کا اپنا الگ اسلوب اور زاویہ ہے۔ سیرت ''سراجاً منیرا'' موجود نسل کے نوجوان طبقے کو مدنظر رکھتے ہوئے لکھی گئی ہے جو وقت کی ضرورت تھی۔ یہ کتاب خالص اردو میں لکھی گئی ہے؛ چونکہ مصنف کا تعلق ریاست جموں وکشمیر سے ہے اس لئے آسان زبان میں مدعا بیان کرنے کے لئے کہیں کہیں مقامی زبانوں کے الفاظ کے ساتھ ہندی زبان کی جھلک بھی ملتی ہے۔ان کا اسلوب اس قدر سلیس ،انداز بیان نہایت فصاحت آمیز اور دل میں اتر جانے والا کہ سخت دل بھی اس متاثر ہوئے بغیر نہ رہے۔ یہ بھی مصنف کا کمال ہے کہ بعض مقامات پرضرورت کے مطابق عربی اشعار کے استعمال کے ساتھ ان کا آسان اردو ترجمہ بھی کیا گیا ہے اور بڑی اہم خوبی یہ کہ ہر موقعے پر کئی سبق آموز نصیحتوں کے ساتھ کچھ اشارے بھی ملتے ہیں جن سے موجودہ دور میں سیرت ﷺ کے رہنمائی حاصل کی جا سکے۔موصوف کا مقصد تالیف نہ تشہیر ہے نہ تکبر اور نہ دعویٰ ہمدانی بلکہ کتاب کے اظہار تشکر میں شامل ان الفاظ سے مقصد تالیف کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''اللہ تعالیٰ اپنے خاص کرم سے اس حقیری کوشش کو قبول فرما کر ہم سب کے قاتبین وقارین کو سیرت طیبہ پرعمل پیرا ہونے کی توفیق عطا فرمائے اس کو سب کے لئے اس دن کام آنے والا بنائے جس دن نہ مال کام آئے گا نہ اولاد کام آئے گی۔آمین یارب العلمین'' (۳)

مفتی فیض الوحیدؒ کی کتاب ''سراجاً منیرا'' سمندر کو کوزے میں بند کرنے کی ایک کوشش کہا جا سکتا ہے۔ پانچ سو ساٹھ صفحات پر مشتمل اس کتاب کو موصوف نے تین سو سات مختلف ابواب میں تقسیم کر کے سیرت کے ہر مقام کو قرآن کریم میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔سیرت پاک اگر قرآن کریم کی عملی شکل ہے تو قرآن کریم اس کا بیان ہے۔حضور ﷺ کی حیات مبارکہ کے لئے ابتدائی بنیادی ماخذ قرآن مجید ہے۔قرآن کریم میں مختلف مقامات پر حضور ﷺ کی سیرت طیبہ کے واقعات وتعلیمات کا اجمالی و تفصیلی طور پر بیان ملتا ہے اور سیرت محمد ﷺ کو بطور مشعل راہ اپنانے کے احکامات بھی قرآن مجید میں

موجود ہیں۔مفتی فیض الوحیدؒ نے سیرت کے اسی اسلوب کو اپنایا ہے جس میں سیرت کو بیان کرنے کے لئے سب سے زیادہ قرآن کریم کی مدد لی جاتی ہے۔کتاب کی ابتداء تاریکیوں میں نور کی کرن ،شہر مکہ کی عظمت ،اس کی عظمت و امارات ،آپ ﷺ کی اسماء گرامی اور اوصاف عالیہ کو قرآن کی آیات کی روشنی سے بیان کیا گیا ہے۔مکی زندگی میں دعوت کے خلاف کفار کا ردعمل اور ہجرت حبشہ اور ہجرت مدینہ کا بیان بھی موجود ہے۔البتہ مکمل ''سراجاً منیرا'' کا مطالعہ انسان کے اندر ایک نیا جذبہ پیدا کرتا ہے۔اس میں مکی زندگی کے ساتھ ساتھ مدنی دور میں آپ ﷺ کے غزوات اور مہمات ، یہود و نصاریٰ کے ساتھ مختلف معاملات کو قرآن کریم کی روشنی میں بہتر طور پر بیان کیا گیا ہے۔اسی سبب موصوف نے کتاب کے آغاز میں ہی فرمایا ہے کہ ''رب کے پیارے کی کہانی قرآن کی زبانی''(۴)

سیرت چونکہ تاریخ عالم کے کی سب سے مقدس اور معظم ہستی کے حالات و واقعات کی تفسیر ہے۔اس پر جتنا لکھا جائے اتنا کم ہے۔اس لئے ہر وہ شخص جو سیرت لکھنے کا اردہ کرتا ہے، وہ لکھنے سے قبل ایک زوایہ اپنے سامنے رکھتا ہے اور اس کی ساری تحریر اسی کے گرد گھومتی ہے۔جہاں تک مفتی فیض الوحیدؒ کا تعلق ہے ان کی کتاب کی یہ بھی اہم خوبی ہے کہ انہوں نے ہر واقعہ کے بیان کا حوالہ کہیں قرآن کریم ،کہیں احادیث مبارکہ کی مستند روایات اور کہیں بنیادی کتب سیرت سے دیا ہے جس سے یہ بات یقینی ہو جاتی ہے کہ کسی واقع کے بیان میں غلو یا مبالغے سے کام نہیں لیا گیا ہے۔موصوف کی واقعہ نگاری کا یہ بھی کمال ہے کہ مطالعہ کرتے ہوئے ہر پڑھنے والا یہی محسوس کرتا ہے کہ ہر واقعہ جیسے اسی کی خاطر معرض وجود میں آیا ہو نیز وہ ہر موقع پر اپنے لئے کچھ اسباق ،کچھ عبرتیں اور کچھ نصیحتیں اخذ کر لیتا ہے جو اس کی آئندہ زندگی کو بدلنے کا سبب بنتی ہے۔میں دوران مطالعہ ''سراجاً منیرا'' سے کہیں بہت متاثر ہوا ہوں اور محسوس کیا کہ آپ ﷺ کی مبارک ہستی ایسی صفات کی مجموعہ ہے کہ ان کی حیات پر کوئی اپنے ذہن کے کتنے ہی گھوڑے دوڑا لے اور کتنی ہی بہتر تحریر کیوں نہ لکھ ڈالے مگر اس ہستی پر مزید لکھنے کے امکانات ہمیشہ باقی رہیں گے۔ان کے آنے سے قبل جو لوگ جہالت کے اندھیروں میں اس حد تک ڈوبے ہوئے تھے کہ کہ چھوٹے سے جھگڑے کو جنگ کی ہوا دے کر کے نسلوں تک کھینچتے تھے مگر آپ ﷺ کی آمد کے بعد اس

قدر انقلاب آیا کہ وہی لوگ آپ ﷺ کی محبت میں اپنی جانیں قربان کرنے والے بن گئے۔ انقلابات تو دنیا میں کئی مرتبہ آئے بلکہ کئی اہم ہستیاں آئیں جن کی بدولت کہیں کہیں بڑی حد تک عوام کے ذہن تبدیل ہوئے مگر ان کی تبلیغ میں ایک زمانے کے بعد اثر باقی نہیں رہا لیکن محمد ﷺ کی آمد پر جو ذہنی بدلاؤ آج سے ۱۴۵۰ء سال پہلے آیا تھا اس کا اثر آج بھی باقی ہے۔ ان کے لائے ہوئے مشن کی تبلیغ میں ان کے دین کے پیروکار دیانت داری سے عمل پیرا ہیں کہ تحریک دنیا کے خاتمے تک یوں ہی برقرار رہے گی۔ دوران مطالعہ سیرت ''سراجاً منیرا'' اس بات کو شدت سے احساس ہوا بہت نااہل ہیں وہ لوگ جو ایسے عظیم انسان کی سیرت کا مطالعہ نہیں کرتے مگر ان پر الزامات و اتہامات کا سلسلہ روا رکھتے ہیں۔ ایسے لوگوں کو چاہیے مذہبی تعصّبات سے الگ ہو کر آپ ﷺ کی سیرت طیبہ کا مطالعہ کریں اور دیکھ لیں گے حقیقت میں ایسی ہی شخصیت قابل محبت وعقیدت ہوتی ہے۔ تاریخ وسیرت میں ایسے ایسے واقعات وجود ہیں جو بہت متاثر کن ہوتے ہیں مگر ہمارے سیرت نگاروں کے بیانات انہیں پرکشش بنانے سے قاصر رہ جاتے ہیں اور ایسے ان میں پوشیدہ عبرت اور نصیحت آموز پہلو بھی زائل ہو جاتے ہیں۔ مفتی فیض الوحیدؒ کی کتاب ''سراجاً منیرا'' میں بیان کردہ ہر واقعہ سو طرح سے اپنے قاری کو متاثر کرتا ہے۔ جیسا کہ میں اوپر بیان کر چکا ہوں کہ وہ ایک بہترین خطیب ومقرر تھے اس لئے کسی بھی واقعے کو بہتر ڈھنگ سے بیان کرنے کی صلاحیت ان میں موجود تھی۔ دوران مطالعہ سیرت ایسے کئی واقعات ہیں کہ جن کے مطالعے نے مجھے ورطہ حیرت میں مبتلا کیا ہے۔ مثلاً جو لوگ ایک وقت میں حضور اکرم ﷺ کے خون کے پیاسے تھے لیکن بعد میں وہی لوگ ان کا پسینہ زمین پر گرنے نہیں دیتے تھے۔ ایک وقت ایسا بھی تھا کہ جب شعیب ابی طالب میں مسلسل تین سال تک جن لوگوں نے کھانے اور پینے کی بندش لگائی تھی لیکن بعد میں وہی لوگ آپ ﷺ کے وضو کا پانی لینے کے لئے جھپٹتے تھے۔ اس غریب عورت حضرت کبشہؓ کا واقعہ کس قدر دل سوز ہے کہ جس کے پاس کل سرمایہ صرف ایک مشک تھا لیکن جب آپ ﷺ نے اس مشک سے دہان مبارک لگا کر پانی پیا تو اس غریب خاتون نے مشک کے جس حصے پر آپ ﷺ کا دہان مبارک لگا ہوا تھا کاٹ کر تبرک کے لئے اپنے پاس رکھ لیا اور یہ بھی نہ سوچا کہ اس کے بغیر

گزارا کیسے ہوگا۔ایسے ہزاروں واقعات ہیں جو زندہ دل لوگوں کے لئے نصیحت کا باعث ہیں۔ بہرکیف مفتی فیض الوحیدؒ کی سیرت کی یہ کتاب اس لئے بھی بہت اہم ہے کہ اس میں انہوں آپ ﷺ کے دعوت مشن کو ہر پہلو پر روشی ڈالے کی کوشش کی ہے۔آپ ﷺ عالم دنیا کے تمام لوگوں کے لئے جو فکر اور درر کھتے تھے اسے بڑے بہتر انداز میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ یوں تو سیرت کے ہر پہلو پر بہت لکھا گیا مگر خصوصاً آپ ﷺ کے دعوتی پہلو پر بہت کم لوگوں نے لکھا ہے جو آپ ﷺ کی سب سے بڑی فکروں میں سے ایک ہے۔

سیرت پاک ''سراجاً منیرا'' کے مطالعے کے دوران مجھے اس بات کا بھی شدید احساس ہوا ہے کہ مصنف کو موضوع پر مکمل بصیرت و گرفت حاصل ہے۔دوران مطالعہ یہ احساس بھی ابھرتا ہے کہ صاحب بصیرت کہنہ مشق مصنف کی سی طرز تحریر اور سلیقہ مندی کے مالک تھے۔طویل علمی بحثوں کو نظر انداز کرتے ہوئے سیرت کے اہم واقعات کو تسلسل ،اختصار اور جامعیت کے ساتھ اس طرح جمع کیا ہے کہ ہر ضروری چیز کو شامل کرلیا ہے اور غیر ضروری سے اجتناب کو روا رکھا ہے۔ ہر موقعے پر واقعات کے مطالعہ کے دوران یہی محسوس ہوتا ہے کہ قاری از خود نہ صرف ان واقعات کا مشاہدہ کرر ہا ہو بلکہ خود اس مجلس کا رخیر میں شریک ہے۔ ہر موقعے پر آپ ﷺ کی ذات مبارک اس قدر نمایاں بیان کی گئی ہے کہ کوئی بھی دوران مطالعہ اپنے دل میں حضور ﷺ کی محبت محسوس کر سکتا ہے اور بعض اوقات وہ محبت آنکھوں سے چھلک کر اپنے ہونے کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔آپ ﷺ کے بیان میں ہر موقعے پر بڑے عدل واعتدل سے کام لیا گیا ہے۔کہیں بھی ایسی بحث نہیں ملتی کہ جس میں بشریت کی وجہ سے نبوت یا عبدہ پر زور سے رسول کا کمال نظروں سے اوجھل محسوس ہو بلکہ موقعہ و محل کے مطابق بشریت ،نبوت ورسالت کا پیرایہ بیان مستند دلائل کے ساتھ ہوا ہے۔اس کتاب کی مقبولیت کا اندازہ معراج الدین قاسمی کی کتاب ''مفسر قرآن مفتی فیض الوحیدؒ کی تابناک زندگی کے روشن نقوش'' درج صرف ایک جملے سے ہی لگایا جا سکتا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''اپنی بیماری کے حالت میں حضرت رحمتہ اللہ نے اپنے ساتھیوں سے فرمایا میں خواب میں دیکھتا ہوں کہ بڑے بڑے طوفانوں سے میرا سامنا ہوتا ہے، تو میں سراجاً منیرا آگے کر دیتا ہوں اور آگے بڑھ جاتا ہوں''(۵)

آج کے دور میں انسان جن اعمال کے لئے نئے نئے عذر اور بہانے ایجاد کرتا ہے انہیں اعمال کی بنیاد پر آپ ﷺ اور آپ کے صحابہ نے طرح طرح کے مظالم کا سامنا کیا ہے جس کی مثالیں آپ ﷺ کی مکی و مدنی زندگی میں ملتی ہیں۔ دوران مطالعہ جب بدر، احد، خندق اور تبوک کے ساتھ ان غزوات کا بیان میری نظروں سے گزا جس میں آپ ﷺ خود شریک رہے ہیں تو گویا ایک پل کے لئے یوں محسوس ہوا کہ میں انہیں میدانوں میں کہیں قریب سے یہ تمام مناظر خود اپنی انکھوں سے دیکھ رہا ہوں۔ یہ موضوع میرے لئے نیا بھی تھا اور کہیں کہیں سمجھ سے بالاتر لیکن میں نے اپنی ادنا سمجھ اور ذہانت کی بنا پر اس کتاب سے جو اخذ کیا ہے اس کو اس مضمون کی صورت میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ میرے قلبی جذبات ہیں جو دوران مطالعہ میں نے محسوس کئے ہیں۔ اس لئے میں اس مضمون کے آخر میں اتنا ضرور کہوں گا کہ اس نوعیت کی کتابوں کی موجودہ وقت میں سب سے زیادہ ضرورت ہے کیوں کہ آج کا انسان اپنے انسان ہونے کی صفت سے بھی محروم ہے لیکن اگر آپ ﷺ کی سیرت مبارکہ کا مسلسل مطالعہ کرتا رہے گا تو نہ صرف اسے اپنے اشرف المخلوق ہونے کا مکمل احساس ہوگا بلکہ یہ تحریک بھی حاصل ہوگی کہ کن خوبیوں کی بنا پر وہ بھی ایک بہتر انسان بن سکتا ہے

○○○

حواشی:

۱۔ ''سراجاً منیرا'' (جلد اول)، مفتی فیض لالوحیدؒ، جامعہ مرکز المارف بٹھنڈی، جموں، ۲۰۲۰ء، ص:۴

۲۔ آسان ترجمہ قرآن تشریحات کے ساتھ، مفتی تقی عثمانی، مکتبہ معارفہ القرآن، کراچی،

ص:۱۳۰۰
۳۔ ''سراجاً منیرا'' (جلد اول)،مفتی فیض لالوحیدؒ،جامعہ مرکز المارف بٹھنڈی ، جموں، ۲۰۲۱ء،ص:۲۲
۴۔ ''سراجاً منیرا'' (جلد اول)،مفتی فیض لالوحیدؒ،جامعہ مرکز المارف بٹھنڈی ، جموں،۲۰۲۰ء،ص:۲۱
۵۔مفسرقرآن مفتی فیض الوحیدؒ کی تابناک زندگی کے روشن نقوش،جامعہ مرکز المارف بٹھنڈی، جموں،۲۰۲۱ء،ص:۴۱،

❑❑❑

خالدہ حسین: جدید اُردو افسانے کی ایک منفرد آواز

عبدالرشید میر

تلخیص: جدید افسانے کو ایک منفرد اور موثر بیانیہ میں پیش کرنے میں کئی افسانہ نگاروں کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔ جن میں خالدہ حسین کا نام بھی شامل ہے۔ اُنھوں نے موضوعی اور ہیئتی سطح پر اپنے اختراعی تخلیقی ذہن سے جدید اسلوب اور تکنیک کے ساتھ ساتھ زبان کے استعاراتی اور علامتی برتاؤ سے افسانہ نگاری میں اپنا ایک تشخص قائم کیا ہے۔ خالدہ حسین کے یہاں اگر چہ عورت موضوع ہے؛ لیکن اُنھوں نے عورتوں کے مسائل کو ایک نئے اور منفرد زاویے کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی۔ یہی وجہ ہے اُن کے یہاں عورتوں کے روایتی مسائل نئے پہلوؤں کے ساتھ پیش ہوئے ہیں؛ جس نے خالدہ حسین کے یہاں موضوعات میں ایک نئی اور تازہ روح پھونک دی۔

کلیدی الفاظ: جدید افسانہ، جدید اسلوب و تکنیک، نئے موضوعات، عورتوں کے مسائل۔

خالدہ حسین کا شمار جدید افسانہ نگاروں کے صف اوّل میں کیا جاتا ہے۔ موضوع ومواد، ہیئت واسلوب اور جدید تکنیکوں کو برتنے کے متنوع تجربات سے ان کے کارنامے اردو افسانہ نگاری کی تاریخ میں نمایاں اہمیت کی حامل ہیں۔ خالدہ حسین جدید دور کی ان مصنفین میں شامل ہیں جو جدید اردو افسانہ کے لیے سرمایہ افتخار رہی ہیں۔ اپنی انوکھی وضع و منفرد موضوعات کے تئیں افسانہ نگاری کے میدان میں قدم رکھ کر بہت جلد ہی اچھا فاصلہ طے کیا۔ جدید افسانے میں علامتی، استعاراتی، اساطیری رنگ و آہنگ کے ساتھ لکھنے والی

ایک نمایاں خاتون کی حیثیت سے سرفہرست رہی ہیں۔خالدہ حسین کے کئی افسانوی مجموعے یکے بعد دیگرے منظر عام پر آ چکے ہیں جن میں ''پہچان'' ۱۹۸۰ء، ''دروازہ'' ۱۹۸۴ء، ''مصروف عورت'' ۱۹۸۹ء، ''ہیں خواب میں ہنوز'' ۱۹۹۵ء، ''میں یہاں ہوں'' ۲۰۰۵ء قابل ذکر ہیں۔ پھر چونکہ خالدہ حسین کا کہنا ہے کہ وہ اپنے آپ کو محسوس کروانے کے لئے لکھتی ہیں:

''جب میں اپنے آپ کو محسوس کرنا چاہتی ہوں تو لکھتی ہوں۔کہانی لکھنے کا عمل میرے لیے اپنے وجود کا رشتہ قائم رکھنے کی کوشش ہے۔ان دونوں دنیاؤں کے ساتھ جو میرے اندر اور باہر بہتی ہیں اور یوں مسلسل بہتی ہیں کہ دونوں کے بہاؤ ایک دوسرے میں مدغم ہوتے چلے جاتے ہیں۔'' [1]

جدید دور کے افسانہ نگاروں نے ذات اور اپنی شناخت کی پہچان، خوف وڈر، مایوسی وتشویش، بیگانگی و بے سمتی، ہجرت وسفر، وجود وآزادی، ہجرت کے بعد اپنے وجود و دردر کی ٹھوکریں، شہری زندگی میں معاشی حالات کو سدھانے کے جتن میں انسانیت کو مسمار کر کے اپنی معاشی حالات کو مضبوط کرنے کی کوشش وغیرہ کو خاص طور پر اپنے افسانوں میں برتنے کی سعی کی۔جدید افسانے کے دور میں ان موضوعات و مسائل کو اہمیت دی گئی اور ضرورت کے مطابق مصنفین نے اپنے افسانوں میں جدید تکنیکوں کے ساتھ ان موضوعات کو برتا بھی۔خالدہ حسین کا پہلا افسانوی مجموعہ ''پہچان'' کے نام سے ۱۹۸۰ء میں منظر عام پر آیا۔''اِک بوند لہو کی'' مجموعے کا ایک بہترین افسانہ قرار دیا جاسکتا ہے۔افسانے کے کرداروں میں فاروق، امجد، ناہید ظہیر الدین، ابّا میاں، ماں، راوی شامل توجہ ہیں۔افسانے کا مرکزی کردار اپنے آس پاس کی چیزوں سے بیزار ہو کر اپنے وجودی مسائل کی گتھیوں کو سلجھانے کی سعی کررہا ہوتا ہے چاروں اور اس کو تنہائی کا کھرا دکھ، خوف، کائنات کی تمام چیزوں کی سائیں سائیں محسوس ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔وہ اپنے وجود کے احساس سے بے گانہ ہے اور اپنے ہونے کے احساس کو جیسے فراموش نہیں کرنا چاہتا

بلکہ اپنے آپ کا جائزہ لینا چاہتا ہے اس کے لئے وہ دوستوں کے ساتھ کافی ہاؤس، کالج اور شاہ صاحب کے پاس جا کر لوگوں کی بھیڑ میں رہ کر بھی آتا ہے اور وہاں تسکین پانے کی سعی کرتا ہے مگر سب ناکام کوششیں رہ جاتی ہے آخر تک وہ خود کو تنہائی کا کھرادکھ، خوف، ڈر اور اپنے ہونے کے احساس سے بے گانہ سا ہو کے رہ گیا ہے۔ افسانے سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''اب میں امجد فاروق۔ نسیم گیلانی اور اسد حمید کے ساتھ کافی ہاؤس میں بیٹھا اپنے دل کی دھڑکن سنتا اور کنپٹیوں میں اُبلنے والے لہو کی تپش محسوس کرتا رہتا اور بے شمار لوگوں کو آتے جاتے دیکھتا۔ ان لوگوں کو بھی جو وہاں نہ آتے مگر کہیں تھے۔ کسی گھر میں کسی سڑک پر ،اور میں وہ انسان بھی تھا جو وہاں نہیں تھا، کیونکہ وجود محض ایک ہے، خواہ کہیں بھی ہو۔ اس وقت بھی کہیں سوکھی گھاس میں چیونٹیاں اپنا رستہ ڈھونڈ رہی تھیں اور پرندوں کے سینے میں دل ایک ہی انداز سے دھڑک رہے تھے اور وجود کا احساس چمکتی دُھوپ بن کر کائنات پر پھیلا تھا۔ وجود کا احساسِ محض جس کے بعد اندھیرا تھا اور سکوت۔''۲

افسانہ میں فاروق کی موت سے راوی کو کچھ وقت تک جھنجھوڑ کے رکھ دیتا ہے مگر بعد ازاں اس کو احساس ہوتا ہے کہ موت ایک بڑی حقیقت ہے موت کا سانحہ آدمی کے اپنے وجود سے وابستہ ہے میری موت صرف میری موت ہے، کسی دوسرے کی نہیں، کیونکہ یہ آدمی کی زندگی کا وہ لمحہ ہے، وہ حقیقتاً و خالصتاً اس کا اپنا ہے اور اس میں وہ تنہا ہے پھر راوی اپنے آپ کو فاروق سمجھ کر یہ جملے دہراتا ہے۔

''میں فاروق ہوں، میں فاروق ہوں، وجود کی حدیں ہمیشہ کے لیے ختم ہو چکی تھیں، یہاں لا انتہا تنہائی تھی مگر تنہائی کا کوئی خوف، کوئی دکھ نہ تھا، خوف بھی مر چکا تھا۔ موت کا خوف بھی اور اس کے بعد کچھ

بھی نہ تھا۔ایک مسلسل، ابدی انتہا سامنے پھیلی تھی۔''۳

اس طرح وجودیت میں موت کا تصور بھی بڑا ہی شاندار اور ایک حقیقی شے کے مانند ہے جو انسان کو آزادی اور شناختِ ذات عطا کرتا ہے۔حیات عامر حسینی نے ہائیڈیگر کے حوالے سے موت کے صحیح تصور کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''موت کے صحیح تصور احساس کے بعد آدمی چیزوں کا غلام نہیں بنتا، بلکہ اپنی حقیقت کی شناخت کر لیتا ہے۔اس طرح موت آدمی کو آزادی اور شناخت ذات جیسی دوزبردست حیثیتیں عطا کرتی ہے،اور آدمی وہ فیصلے کرتا ہے، جو اس کے اپنے ہوتے ہیں فیصلے کی قوت کو ہائیڈیگر موت کی جانب آزادی کا نام دیتا ہے۔''۴

خالدہ حسین کے افسانوں میں کرداروں کی نفسیاتی کیفیات وداخلی جذبات وخیالات کے ساتھ ساتھ خارجی معمولات وتاثرات بھی دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔مگر عورتوں کی اونچ نیچ اور ان کا برتاؤ گھر کے افرادِ خانہ کے ساتھ، خاص کر بچوں کے ساتھ ان کا رویہ دلچسپی سے خالی نہیں اور زبان وبیاں خاص طور پر عورتوں کی زبان پر انہیں خاصا عبور حاصل ہے اور پھر عورتوں کے حالات، جذبات، بات چیت وبچوں کی پرورش وپرداخت خاص طور پر قابل توجہ ہیں۔''شہر پناہ''میں بچوں کی نفسیات وان کے ذہن کے مختلف حالات وگوشوں کا ایک اچھا مرقع کھینچا ہے۔اس کے علاوہ خالدہ حسین کو مسلمانوں کی متوسط گھریلوں زندگی کے نشیب وفراز کا نقشہ کھینچنے میں بڑی مہارت حاصل ہے کیونکہ جہاں ایک طرف ان کی مضبوط بنیاد ڈالنے والی اردو افسانہ نگاروں کی فہرست میں ایک بڑی افسانہ نگار عصمت چغتائی کا ہاتھ رہا ہے وہیں بعد میں کئی خواتین افسانہ نگاروں کے ساتھ خالدہ حسین نے بھی اس کی بہت خوبصورتی کے ساتھ اپنے افسانوں میں پُرکشش تصویریں کھینچنے کی سعی کی۔افسانہ ''مُنی''میں گرچہ سعیدہ کو اپنے پُرانے گھر یعنی مسلم گنج کی یاد بہت ستاتی ہے کیونکہ ان کے وجود کا احساس کہی نہ کہی اُسی مسلم گنج والے مکان میں بس گیا ہے گرچہ بعد ازاں انہوں نے وہاں سے ہجرت بھی کی ہوئی ہے مگر وہ اپنی بیتی یادوں کو اپنے سینے سے دور

نہیں کر پاتی ہے گر چہ اس کے علاوہ وہ گھر کے دیگر افرادِ خانہ کو بھی اس کا احساس ہے مگر سعید کو اس کا احساس حد سے زیادہ تھا۔ اس احساسِ وجود و ذات کی شناخت کے لیے وہ تمام مراحل کو سر کرنے کے لیے تیار ہو جاتی ہے۔ افسانہ سے یہ تصویر ملاحظہ کیجیے:

''تمام رستہ، پاگلوں کی طرح دھڑکتے دل کی دھم دھم کو دبا کر، بڑی اُونچی آواز میں اسے حاجن مائی کو یقین دلانا پڑا کہ وہاں سہیلی سے ملنے قطعاً نہیں جا رہی۔۔۔ محض اس مکان سے ملنے جا رہی ہے اور شاید اپنے آپ سے بھی۔۔۔ یہاں پہنچ کر وہ پھر چکرا گئی۔ اور جب اس نے وہاں قدم رکھا تو دھوپ میں سانس لیتی اس گنجان گلی نے اس کو نگل لیا۔''۵

افسانے کا غائر مطالعہ کیا جائے تو عورتوں کے ساتھ جو ظلم و زیادتی سماج میں دیکھنے کو ملتی ہے وہ بھی افسانے میں بیان کیا گیا ہے کہ سماج میں ہر جگہ عورتوں کو مظلوم و محکوم رہ کر دبایا جاتا ہے اور انہیں اپنے وجود کے احساس سے بھی کبھی کبھی نامانوسیت کا سا شائبہ ہوتا ہے۔ وجودی مسائل و ذات کی شناخت کا احساس افسانے میں واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ وہیں افسانہ ''سواری'' ایک علامتی و داستانی انداز کی کہانی ہے جو خالدہ حسین نے اپنے بچپن میں گلی کوچوں میں دیکھا ہے مونسپل کمیٹی کی ایک گاڑی کو شعوری طور پر افسانوی قالب میں پیش کیا گیا ہے۔ جوان کے بچپن کے شعور و غیر شعور کے بہت سے گوشوں سے ہو کر کہانی کے قالب میں بیان ہوئی ہے۔ مرزا حامد بیگ، خالدہ حسین کی برتی جانی والی نفسیاتی کیفیتوں کے بارے میں رقمطراز ہیں:

''زندگی کی پیچیدگیوں اور اس میں روندے جانے والی نفسی کیفیات پر خالدہ حسین کی گرفت اتنی مضبوط ہے کہ قرۃ العین حیدر کے بعد یہ خوبی کسی خاتون افسانہ نگار کے حصے میں نہیں آئی۔''٦

جدید افسانہ نگاروں کے یہاں کہانی صرف ایک موضوع کے تئیں یا صرف ایک ہی کردار، زندگی کے ایک واقعہ کے ارد گرد نہیں گھومتی بلکہ زندگی کے مختلف پہلوؤں کو بیان کر

کے زندگی کے متنوع تجربوں کو سمونے کی سعی کر رہے ہیں۔ ''دھوپ چھاؤں'' میں بہت سے واقعات دیکھنے کو ملتے ہیں' گھر میں روفی بھائی کا حیران کن طرز عمل، درختوں سے ڈھکے گھر سے سانپ کا نکلنا، مریم آپا کا حیرت انگیز کردار، ابا، اماں کے غیر معمولی واقعات وتاثرات۔ کرداروں کی نفسیاتی کیفیتوں کو مختلف ومتنوع تجربات کے سمیت بیان کیا گیا ہے۔ ''اب یہ بڑی مصیبت تھی کہ جو واقعہ ہونا ہوتا اس کے پیچھے ہی ہو چکتا۔ اب وہ لاکھ بھاگ دوڑ کرتی کچھ بھی نہ دیکھ پاتی، دراصل اس کے پیچھے اتنا کچھ ہو چکا تھا کہ اب اس کے سامنے کچھ ہونا ممکن ہی نہ تھا۔ آخر واقعے کوئی وہ، دودھ بھرا پیالہ تو تھے نہیں کہ ختم ہی نہ ہوتے۔ اپنے آگے پیچھے، چاروں طرف، وہ جہاں بھی دیکھتی بھید ہی بھید بکھرے نظر آتے۔''۷

یہ زندگی دُھوپ چھاؤں کی طرح وقوع پزیر ہوتی ہے یعنی زندگی کے اس سفر میں مصیبتیں بھی دیکھنی پڑھتی ہے اور خوشی کے مناظر سے بھی لطف اندوز ہونا پڑھتا ہے مگر یہ سارے واقعے دودھ بھرے پیالوں کی طرح ختم بھی ہو جاتے ہے گویا زندگی کے اس سفر میں خوشی اور دوکھ دونوں سے انسان کا سابقہ پڑھتا ہے۔ وہیں افسانہ ''دھوپ چھاؤں'' میں علامتی انداز اپنایا گیا ہے، مختلف طرح کی وسوسوں کے باوجود تصویریں ادھوری رہ جاتی ہیں۔ کہانی میں دیو مالائی اور اساطیری عناصر کے امتزاج واضح طور پر دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ افسانہ ''زمین'' سے پہلے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''یوں خوف وہ شروع ہی سے کھاتی چلی آئی تھی۔ اندھیرے اور تنہائی کا خوف لوگوں کے غائب ہونے، مرجانے کا اندیشہ طرح طرح کے حادثوں اور اپنے سے بہتر نظر آنے والے تمام انسانوں کا ڈر اور اس دنیا میں سب کے سب اس سے بہتر تھے۔ عجب دنیا تھی۔''۸

افسانے میں شیریں ایک عجیب وغریب مخمصے میں گرفتار ہوئی ہے وہ اپنے اندروں کو جانے کی کوشش میں وہ دن رات بے چین رہتی ہے اسے نہ دن کا آرام اور نہ ہی رات کا

سکون اس کر میسر آتا ہے، اپنے آپ کو جانے کی سعی میں دن بہ دن وہ گھلتی جا رہی ہیں، یہی وجہ ہے کہ وہ کبھی تنہائی و اندھیرے کے خوف سے ڈرتی ہے تو کبھی اپنے آپ کو عذاب دوزخ میں مبتلا پا کر بے چین رہتی ہے۔ مگر آخر میں ایک دانا شخص کا آ کر اس کا دل بہلانا اور اس کو متنبہ کرنا کہ اس کو جس زمین کی تلاش کرنی چاہیے وہ انہیں اپنے اندر نہیں مل سکتی۔ اس کے غائب ہو جانے سے وہ ایک بار پھر اُکتاہٹ کا شکار ہو کر ایک عجیب سی اُلجھن کی شکار ہو کر ایک بار پھر وہ شخص آ کر شیریں سے کہتا ہے کہ 'شیریں میں نے اب جانا کہ ہم زمین سے خوف کھاتے ہیں۔' زمین کی تلاش میں بے چین ہو کر رہنا اور زمین کو پانے اور اپنے آپ کو دلاسا دینے کی سعی کرنا کیا یہ آخری جائے پناہ یعنی زندگی کی ناپیداری و بے ثباتی کا ذکر تو نہیں، کیونکہ اس دنیا میں انسان کو اندر کے خوف اور تنہائی نے بے چین کر کے رکھ دیا ہے۔ افسانہ ''الاؤ'' بیانیہ انداز میں لکھا گیا ہے۔ افسانے میں 'سلیمہ' اپنی سہیلیوں کے ساتھ بیٹھی اس کے اولاد نہ ہونے کے غم کو دور کرنے کی سعی کرنے کے ساتھ ساتھ اس کو دلاسا دے رہی ہیں کہ وہ اس تنہائی میں پناہ بھی تو لے سکتی ہے، تم نے بہت جلد ہتھیار کیوں ڈال دیئے، تنہائی تو بہت حفظ و امان دینے والی چیز ہے۔ الغرض خالدہ حسین نے ایک عورت کی تمام خوشیوں و مصائبوں کو بیان کر کے اس کے اندر کے جذبات و خیالات کو زبان دے کر اسے اُمید کا دامن تھامے رکھنے کی تلقین کرتے ہوئے انہیں سمجھایا کہ خوف زدہ ہونے سے بہتر ہے کہ وہ تنہائی کو ہی اپنی محفوظ و اپنا دوست مان کر چلے تاکہ ان کے مصائب میں کچھ تو کمی آ جائے۔ پروفیسر فتح محمد ملک نے خالدہ حسین کے حوالے سے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''ہم حیران ہوتے ہیں کہ خالدہ حسین کے صوفیانہ انداز نظر نے کیسے معمولی چیزوں کو غیر معمولی بنا دیا ہے۔ روزمرہ زندگی کے معمول کے واقعات کتنے تعجب خیز اور پر اسرار نظر آنے لگیں سے لبریز ہیں۔ فقط لمحہ بھر پہلے جو چیزیں حقیر اور بے معنی تھیں اب کیوں کر نئے اور گہرے مفہوم ہو گئی ہیں۔''۹

''نامہ بر'' خود کلامی کی تکنیک میں تحریر کیا گیا ہے۔ جہاں راوی کو اپنے اندر کی

تحریروں سے شناسائی ہوتی ہے اور پیغام کو پڑھ کر اس کو محسوس ہوتا ہے یہ تحریر اس کے اندر سے وجود میں آنے کے بعد وجود پا چکی ہیں۔رات کے پہرے میں یہ خیالات لفظوں کی قید سے باہر اور ذہن میں محفوظ رکھنے سے قاصر ہے۔افسانے میں انسانوں کے اندر پائے جانے والے جانوروں کی منفی خصوصیات جیسے ناگ، گیدڑ، کتا وغیرہ کی نمائندگی کرتی ہوئی نظر آتی ہیں، گویا منفی خصوصیات کو بیان کر کے انسان کی نفسی و منفی خواہشوں کو بیان کیا گیا ہے۔گویا ان باتوں سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ خالدہ حسین نے اپنے افسانوں میں کرداروں کے ذریعے اپنے ہونے والے وجود، خودشناسی، بیزاری، تنہائی، انتقام، غصہ، رشتوں کی ٹوٹ پھوٹ، وگمشدہ معنویت کا احساس جیسے مسائل کو بہت شدت کے ساتھ بیان کرتی ہیں۔جدید دور کے مرد افسانہ نگاروں کے دوش بدوش اگر کوئی خاتون افسانہ نگار قرۃ العین حیدر کے بعد ہمیں نظر آتی ہیں یعنی فنی، موضوعاتی، اسلوبی و تکنیکی، ہر پہلوؤں کے اعتبار سے تو وہ صرف خالدہ حسین ہی ہوسکتی ہیں۔جہاں ایک طرف انہوں نے جدید تکنیکوں کو ملحوظ نظر رکھتے ہوئے جدید موضوعات کو پیش کرنے میں اپنی تمام تر تخلیقی کاوشوں کو بروئے کار لایا وہیں عورتوں کے مسائل کو ایک عورت کے بطور بھی پیش کر کے جدید افسانہ نگاروں کی صف میں اپنے دیرپا نقوش ثبت کیے ہیں کہ کس طرح سماج میں عورتوں کو دوسرے درجے کی مخلوق سمجھ کر اس کے مقابلے میں مرد کو افضل سمجھا جاتا ہے ۔''دروازہ'' میں عالموں، مفکروں اور دانشوروں کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے کہ کس طرح وہ علم کے میدان میں اپنی ذہانت کے بل پر بڑے عالم و مفکر بن گئے ہیں مگر عمل میں وہ صفر کے برابر کا درجہ رکھتے ہیں۔گویا سماج میں علم حاصل کر کے اپنے آپ پر فخر محسوس کرتے ہیں مگر عمل سے وہ عاری ہو چکے ہیں۔افسانہ''دروازہ'' سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجئے:

> ''کبھی تخلیق کار بھی تنہا ہوا ہے۔ایک دنیا اس کے اندر آباد ہوتی ہے۔تم کیسے رجعت پسند ہو۔اس عورت کا تذکرہ کرتے ہو جو تمہاری بات تک نہ سمجھ پائے۔وہ جس کے پاس سے ایک حیوانی کنگ غرق کر دینے والے لمحے کے سواتم کچھ نہ پاسکو، وہ لمحہ جس کا

تمام زندگی کے ساتھ کوئی ربط، کوئی رشتہ نہ ہو۔ کاش مجھے وہ عورت مل
جاتی جو میرے ذہن میری روح کے دروازے پر دستک دے
سکتی۔‘‘ ۱۰

تخلیق کار کے اندر کا شخص ہر وقت کچھ تخلیق کرنے کے لیے اُکساتا ہے بلکہ اپنی شناخت واپنا وجود اُسی تخلیق کے ذریعے بھی قائم ودائم رکھنے کی سعی میں ہردم کوشش کرتا رہتا ہے اوراس کو اندر سے بیقرار کر کے دکھ دیتا ہے۔ کیونکہ ذہنی وجذباتی سفر میں یہ تخلیق کار کے ساتھ رہا، اب تخلیق کار کو چاہیئے کہ وہ اپنے اندر کے جذبات وخیالات کا اظہار بڑے ہی تواتر کے ساتھ کرا سکیں۔ راوی پہلے ایک ایسی جگہ قیام کیے ہوئے تھی جہاں لوگ علم وادب سے وابستہ ہی نہ تھے۔ جہاں علم کا فقدان اور کھیتوں، دوکانوں سب جگہوں پہ چہل پہل تھی، مگر اب راوی دوسرے شہر میں آکر رہتی ہے یہاں، مرد وزن، پیر و جوان ہر ایک مطالعے میں غرق، بات بات میں علم ودانش کی بہتات اور ادبی محفلیں جمی ہوئی تھی، مگر گھروں اور بازاروں میں رونق کی کمی اور ساتھ ہی خوراک کی بھی کمی دیکھنے کو ملتی ہیں۔ تبھی راوی کو یہ احساس ہوتا ہے کہ ’’صاحبِ علم ہونے سے صاحبِ عمل ہونا بہتر ہے مگر پھر یہ مسئلہ ہے کہ عمل کے لیے علم کا ہونا لازمی ہے۔ تو ہر شخص اسی دشت میں سرگرداں ہے۔‘‘

’’مصروف عورت‘‘ میں فن کار کی مصروفیات ودیگر کاموں کے تئیں اس کی روداد ہیں۔ جو کام اس کو کرنا ہے جس سے اس کو دلی مسرت حاصل ہوجاتی وہ کام وہ نہیں کر پارہیں ہیں، مگراس کے باوجود وہ آخر تک اس کوشش میں رہتی ہے کہ وہ کام انجام دئے جو بطور فن کار کے دینا ہے۔ اس کے لئے اس کو وقت وفرصت درکار ہے جو کہ اس کو آخر تک نصیب نہیں ہو پاتی، فن کار تو اظہار چاہتا ہے، آزادی کے ساتھ اپنے جذبات وخیالات کو قلمبند کر کے اپنی اندرونی حالات وذہنی کیفیات کو بیان کرنا چاہتا ہے، کہیں ایسا تو نہیں کہ مصنفہ نے فن کاروں پر لگی پابندیوں کی طرح اشارہ کیا ہے اوران کا نوحہ بیاں کر کے اپنی بات کی اور ہماری توجہ مبذول کرانا چاہتی ہے کہ فن کار اپنے خیالات کا اظہار آزادنہ طور پر کرنا چاہتے ہیں ان پر کسی قسم کی سیاسی وسماجی و دیگر طرح کی پابندی عائد نہیں ہونی چاہئے۔ افسانے میں ایک جگہ لکھتی ہیں:

''دراصل بے حد مصروف ہستیوں کے لئے کام کے درمیانی وقفے
سب سے زیادہ گھمبیر ہوتے ہیں۔ بڑے بڑے تخلیق کاروں کے
یہاں آپ کو ریاضت کے ایسے دور نظر آئیں گے، ایک مفروضہ
ثابت کرتے ہی نہیں جب یہ احساس آن لیتا ہے کہ اب اس کے
امکانات ختم ہوئے تو وہ نئے امکانات کی تلاش میں نکل جاتے
ہیں۔۔۔۔میرے طاقتوں میں سے رفتہ رفتہ وہ چہرے غائب
ہونے لگے اور وہاں دھول جمنے لگی۔ اپنے خالی طاق دیکھ کر مجھے
خیال آیا۔۔۔تو کیا وہ وقت آنا پہنچا؟ کیا میں نے واقعی اس جنگل
کو پار کرلیا؟ اور اب بلاآخر وہ میرے سامنے ہوگا۔ وہ کام
جو دراصل مجھے کرنا تھا۔'' ۱۱؎

مصروف عورت دن بھر مختلف کردار نبھانے والی ایک فنکار کا نوحہ ہے، جو اپنی روزمرہ کی مصروفیات میں تخلیقی وقفے کے لیے ایک موقعے کی کھوج میں ہے، جہاں وہ نئے امکانات تلاش کر سکے، لیکن انہیں درپیش مسائل کی فہرست اس قدر طویل ہے کہ وہ وہی کام نہیں کر ہو پاتا ہے جسے وہ اپنی زندگی کا اصل مقصد سمجھتی ہیں۔
شہری زندگی کی بے گانگی، پیاور خلوص سے کوسوں دور واس کو پانے کی تمنا، اپارٹمنٹوں کی زندگی نے انسان کو بھی ہمدردی وخلوص کے محدود دائرے میں باندھا کر کھ دیا ہے۔ ان شہروں میں عورتوں کی جستجو ومحنت کو بھی دیکھا جاسکتا ہے، گھر بھر کی زندگی کو نبھانے وسنوارنے میں ان شہروں میں عورتوں نے اپنے وجود تک کو کھو دیا ہے وہ اپنے وجود کو برقرار رکھنے کے لئے کتنی جتن کرتی ہیں مگر ہر لمحہ ان کی آنکھوں میں سیاہ حلقے ہی پڑتے دکھائی دیتے ہیں۔ شہروں کی بے گانگی واپارٹمنٹوں کی زندگی کے حوالے سے افسانہ ''آگ'' سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجئے :

''ایک ہی زینے پر رہنے والے آتے جاتے ضرور کوشش کرتے کہ
دروازوں کے اندر کی ایک آدھی جھلک دیکھ پائیں۔ مگر ایک

دوسرے سے ملاقات کا وقت نکالنا ان کے لئے ممکن نہ تھا۔۔۔کبھی آتے جاتے یا محض اپنے اپنے دروازے کی دہلیز میں کھڑے کھڑے وہ ایک دوسرے کا حال واحوال پوچھ لیتیں۔'' ۱۲

خالدہ حسین سماج میں عورتوں کے وجود وان کے مسائل کا احاطہ کرنا چاہتی ہیں سماج میں عورتوں کے ساتھ ہورہے ظلم و جبر نے انہیں چاروں اور گھیرے رکھا ہے ان کو کہیں بھی سکون و آرام میسر نہیں ہو پاتا، گر چہ وہ نڈھال ہو چکی ہیں مگر جینے کی آس و اچھائی کی اُمید اُنہوں نے ابھی تک نہیں چھوڑی ہے، قریب ہے کہ یہ تمام قدغنیں ایک اُونچے محل کی طرح مسمار ہو جاتی ساتھ ہی ان کا مقام وقد بھی اس ظلم کے خاتمے سے اونچا ہوگا۔ کہانی کا مطالعہ کرتے ہوئے قارئیں مختلف طرح کی کیفیات سے ہو کر گزارتے ہیں۔ افسانہ 'ایک دفعہ کا ذکر ہے' میں ایک جگہ لکھتی ہیں:

'' تب پہلی بار اس کو احساس ہوا کہ وہ عورت ہے اور شب چراغ حاصل کرنا تو مرد کی روایت ہے۔ ہاں یہ ہے کہ اس کی گردن کا لہو قطرہ قطرہ گر کر یاقوت بن سکتا ہے۔ مگر اس کے لئے بھی گردن کا کٹنا لازمی ٹھرتا ہے۔ جب شہزادیوں کی گردنیں دیوتن سے علیحدہ کرتے ہیں تو وہ عظمت کی علامتیں بن جاتی ہیں مگر ایک عام معمولی عورت کی گردن اس کے جسم سے جد ہو جائے تو اس کی گردن سے ٹپکنے والا قطرہ قطرہ لہو یاقوت نہیں بنتا۔'' ۱۳

خالدہ حسین نے سماج میں عورتوں کے وجود وان کے مسائل کی عکاسی فنکارانہ انداز میں کر کے اپنے اندر کی عورت کا احاط کیا ہے۔ تا کہ موجود انتشار و اضطراب والے ماحول میں خود کا وجود باقی رکھ سکیں اور اپنی عورت برادری کا خیال رکھ کر ان کے مسائل و مصائب کا اظہار کر کے ان کے خیالوں کو وسعت بھی بخشنا چاہتی ہیں۔ انہوں نے زندگی کے پیچیدہ مسائل اور انسان کی اندرونی کیفیات کو گرفت میں لیکر اپنی فنکارانہ نظر و موضوع کے تئیں گہرائی و گیرائی کا بھی بیش بہا ثبوت فراہم کیا ہے۔ خالدہ حسین کے گرد و پیش کے سماجی

مسائل اوران کی باریک بینی پر ڈاکٹر انوار احمد رقمطراز ہیں:

''خالدہ حسین کے ہاں گردوپیش میں موجودہ سماجی مسائل کا ادراک ہے مگر اپنے مذہبی احساس کی وجہ سے وہ ایک نظام کے ستائے ہوئے لوگوں کو حضرت سلیمان اور عزرائیل کے قصے سنا کر متعین گھڑی کے جبری طلسم سے مسحور کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔''[۱۴]

شناخت و پہچان کے حوالے سے خالدہ حسین کا افسانہ 'پاسپورٹ' قابل ذکر اہمیت کا حامل ہیں۔ افسانہ 'پاسپورٹ' میں جہاں ایک طرف ڈبو (کتا) کی موت کا واقعہ سامنے آتا ہے یعنی کس طرح تاوجی نے اس کو پالا اور ایک دن اچانک وہ گاڑی کے نیچے آ گیا، وہیں دوسری طرف سلیم کی کہانی بھی متوازن چلتی رہتی ہے، جو اکیلے ہی اپنے ملک سے ترک وطن کر کے یہاں پاکستان میں بس گیا ہے۔ صاف صفائی میں بے حد ماہر اور اپنے کام سے دلچسپی رکھتا ہے۔ ایک دن اچانک بغیر پاسپورٹ واپس جانا چاہتا ہے۔ دیکھا جائے تو ڈبو اور سلیم میں کتنی مماثلت ہے ڈبو بھی آوارہ ہو کر ایک دن تاوجی کے گھر کے سامنے آجاتا ہے اور پھر تاوجی کے گھر میں ہی رہتا ہے وہیں دوسری اور سلیم اپنے ملک کو چھوڑ کر آیا ہے، اب یہاں اس کی کوئی شناخت کوئی پہچان نہیں ہے تاکہ اس کا پاسپورٹ بن سکے۔

افسانہ ''قرض'' میں ذکی احمد اپنے باپ دادا کی طرح ایک معزز شہری، صاحب اعتبار، بے باک، بے داغ اور حساب میں ہمیشہ پاک رہنے کی سعی کرتا رہا، ایک عمر تک اس کو لگا کہ وہ اپنے باپ دادا سے بھی زیادہ معزز شہری بن گیا ہے مگر ایک روز اچانک کفیل نے اس کو اپنے دیئے ہوئے قلم کو واپس دینے کو کہا، پھر یکے بعد دیگر منور احمد نے دستانے اور رمضان نے ٹوپی جو کہ اس کو یاد ہی نہیں تھا کہ کب اور کہاں سے یہ سب لیا ہوا تھا۔ ابھی تک وہ خود کو ایک معزز شہری سمجھ کر خود کو قرض سے پاک سمجھتا تھا مگر اس کو یہ معلوم ہی نہیں تھا اس کی زندگی قرضوں سے لد پڑی ہے پھر ایک وقت میں اس کو تاریکی نے چاروں اور گھیر لیا۔ اس افسانے کے بارے میں بی بی آمنہ رقمطراز ہیں:

''اس کردار کے ذریعے خالدہ حسین نے اس حقیقت سے پردہ

اُٹھانے کی کوشش کی ہے کہ معاشرے میں ہر شخص کسی نہ کسی صورت میں کسی کا قرض دار ہے، لیکن اسے احساس نہیں ہوتا۔''۱۵

مشترکہ خاندانی نظام تو ۱۹۴۷ء سے پہلے بہت ہی اعلیٰ و عظیم شے سمجھی جاتی تھی مگر ۴۷ء کے بعد تو جیسے اس کا خاتمہ ہی مشرقی تہذیب میں ہو گیا۔ کس طرح اور کن کن حربوں سے اس کو ختم کیا گیا اور کیا کیا معاملے طے پائے گئے وہ ہم آزادی سے پہلے اور بعد میں خوبی کے ساتھ دیکھتے آئے ہیں۔ افسانہ ''چوکھٹ'' میں مشترکہ خاندان کی تیتر بتر کو بہت ہی اعلیٰ وارفع کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ''گیدڑ کی موت'' افسانے میں دیکھا جاسکتا ہے کہ جب انسان اپنی زندگی میں ہر جگہ و ہر مقام پر غلط فیصلے لیتا ہے تو نہ صرف اپنی کم علمی بلکہ اپنی زندگی کے ہر لمحے میں خود کو پست اور بے جا محسوس کرتا ہے اور پھر چونکہ دوسروں کی نظروں میں بھی اس کی وقعت کم ہو جاتی ہے۔ تو وہ اپنی زندگی کا خاتمہ خود اپنے ہاتھوں سے کرنے کی سعی کرتا ہے تاکہ اس کو روحانی و ذہنی سکون میسر ہو سکے۔ 'گیدڑ کی موت' خوف کے موضوع پر لکھی جانے والی ایک بہترین کہانی شمار کی جاسکتی ہیں۔ اس کے علاوہ خالدہ حسین کے افسانوں میں انسانی زندگی کے گونا گوں واقعات کی گونج سنائی دیتی ہے جہاں وہ انسانوں کی مختلف کیفیتوں کو اپنے مختلف رنگوں کے ساتھ بیان کرتی ہے اور جادوں بیانی سے قاری کو بھی دنیا جہاں کے مختلف کیفیتوں میں مبتلا کر دیتی ہے۔ افسانہ ''مایا'' سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجئے:

''انسان کسی ایک لمحے میں مکمل ہو کر اپنے دیکھنے والے میں جا بستا ہے محفوظ و مدفون۔ پس چہرے اور وجود اور ہستیاں سب واقعات میں جو گزرتے چلے جاتے ہیں اور اس لیے دراصل اپنا کوئی وجود نہیں رکھتے۔ لہذا کائنات اشیاء اور نفوس کا نہیں واقعات کا مجموعہ ہے۔''۱۶

عورتوں کی بے بسی، مظلومیت وایک غیر مہذب سماج میں اس کی لاچارگی و بے بسی کی کئی تصویریں دیکھنے کے ساتھ ساتھ اس کے اندر بسے ہوئے خوف وڈر اور کرب کے عناصر

کو پیش کر کے اس کو مزید گہرائی بخشی ہے۔'ایک رپورتاژ،سواری اور پہچان'' میں یہ عناصر واضح طور پر اپنی شناخت کرواتے ہیں۔اسی طرح 'چینی کا پیالہ' میں زندگی کی ناپائیداری اور موت کی علامت ہے۔کانچ ایک ایسی چیز ہے جو کہ فوراً ٹوٹ جاتی ہے،لہٰذا اس میں شکست وریخت اور بے بسی کے جوہر کو ظاہر کیا گیا ہے۔خالدہ حسین کے افسانوں میں کرداروں کی خارجی وداخلی نفسیاتی عناصر بھی اپنے جوبن پر دیکھائی دیتے ہیں۔وہ انسانوں کے داخلی کیفیات وباطنی تجربات اوراس کے نتیجے میں ہونے والی شکست وریخت کو اپنی کہانی کے قالب میں ڈھال لیتی ہیں اوراس کے لیے علم نفسیات کی اصطلاحات شعور ،تحت الشعوراورلاشعور کے علاوہ جدید تکنیکوں سے بھی کام لیتی ہیں۔افسانہ ''گنگ شہزادی اور پیار کہانی'' میں انہوں نے عورت کے سماجی کردار کی وضاحت سے متعلق لکھ کر ان کے سماجی مسائل وان کی انسان دوستی کے عناصر کا بھی اظہار کیا ہے۔بقول ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان :

> ''خالدہ اصغر اپنے موضوعات عام زندگی سے چنتی ہیں۔روزمرہ کی زندگی میں پیچیدہ سے پیچیدہ تر سچائیاں اور مسائل سر اٹھاتے ہیں۔اسی زندگی میں جو،ان ہونی باتیں ہوتی ہیں وہ معجزات سے کم نہیں ہوتیں۔انھیں سے خالدہ اپنے افسانوں کا تانا بانا بنتی ہیں اور انھیں اپنی خام یا اصلی شکل میں پیش کر دیتی ہیں۔اس پیشکش میں وہ کسی جانب دارانہ یا جذباتی رویے کو دخل انداز نہیں ہونے دیتیں۔''۱۷

افسانوی مجموعہ ''میں یہاں ہوں'' میں افسانہ ''فن کار'' اپنے موضوعاتی وفنی اعتبار سے قابل توجہ ہیں۔جانوروں پر قابو پا کرانسان انہیں اپنے جی کو بہلانے کے لیے استعمال کرتے ہے وہیں افسانے میں یہ بھی دیکھا جاسکتا ہے کہ جدید دور کے اس ترقی یافتہ زمانے میں کس طرح ہم اپنی تہذیب وثقافت کو اپنے پیروں تلے روند ڈالتے ہیں۔جانوروں کی روح کو قابو میں کر کے جہاں ایک طرف اپنے وحشی ہونے کو ظاہر کر رہے ہیں وہیں دوسری

طرف ان جانوروں کے ساتھ اس طرح کا سلوک کر کے اپنے انسان ہونے پر فخر کرتے ہیں کہ ہم ان جانوروں کی روح کو قابو میں کر کے ان سے اپنے لئے تفریح کا سامان پیدا کرتے ہیں۔افسانے سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''جاہل حیوان نما انسان جن کی قوتِ ارادی پیدائش سے پہلے ہی رہن رکھ دی جاتی ہے۔شاید یہ سب کچھ بھی کسی کے اختیار میں نہیں۔معلوم نہیں بااختیار کب اور کس طرح بااختیار بنا اور بے اختیار کب اور کس طرح اس مقام پر''فائز'' ہوا۔یہ سلسلہ کبھی نہ بدلے گا۔کبھی نہیں بدل سکتا۔بس ہم تہذیب وثقافت کے انم پر ان کی ڈاکومنٹریاں بناتے رہیں گے اور میڈیالائبریریاں سجتی رہیں گی۔''۱۸

فن کار میں جدید دور کے معاشرے میں انسان ایک مخصوص تہذیب وتمدنی قدروں کی شناخت کھوتے جارہا ہے عصری انتشار کی وجہ سے معاشرے میں بدامنی سے یہ قدریں زوال پذیر ہورہی ہے اوران کی زوال پذیر پر دراصل ہماری زوال پذیری کا باعث بنتا جارہا ہے۔اس طرح ہم اپنی تہذیب و ثقافت سے بھی ایک طرف ہاتھ دو رہے ہیں۔کیونکہ فن کار کو ہمیشہ اپنی تخلیق کی ہوئی چیز کا بڑا احساس بھی ہوتا ہے اوراس کو وہ نہ صرف اپنی ذات یعنی تخّیل سے وجود بخشتا ہے بلکہ ایک نا قابل فہم تخلیق وروحانی کیفیت سے وہ اپنی تخلیق سے وہ داخلی جذبات وخارجی کیفیت کو صفحہ قرطاس پر بیان کرتا ہے جو کبھی کبھی خاص قاری کے لئے بھی چونکا دینے والی ثابت ہوتی ہے۔ان تحریروں میں بھوک،بیماری،ظلم وجبر،استحصال،سرکشی کے علاوہ روح کو چھیڑنے والی کیفیت وعناصر کی بوباس بھی محسوس کی جاسکتی ہیں۔کہانی میں نفسیاتی عناصر،داخلی وباطنی تجربات اوراس سے پیدا شدہ سوالات ذہن میں گھومتے ہیں۔افسانہ''عجائب گھر'' سے اقتباس ملاحظہ کیجیے اس سے اندازہ ہوجائے گا کہ کس طرح تخلیق کار نے اپنے نا قابل فہم تخلیقی وروحانی کیفیت کا اظہار کیا ہے:

"ایک نا قابلِ فہم تخلیقی اور روحانی کیفیت میں لکھی جانے والی تحریر
کس طرح کس پر اتنی اثر انداز ہوسکتی ہے۔مگر پھر مجھے وہ بہت سی
تحریریں یاد آئیں جنہوں نے ایک ثانیہ ہی میں میری دنیا دولخت اور
اُلٹ پلٹ کر دی تھی۔"۱۹

من جملہ کہا جاسکتا ہے خالدہ حسین نے ایک طرف نہ صرف جدید رجحانات کے موضوعات پر افسانے قلمبند کر کے اپنی فن کارانہ مہارت کا ثبوت دیا بلکہ دوسری طرف انہوں نے عورتوں کے مسائل اوران کی سماجی حیثیت کے درد وغم ،روزمرہ کی زندگی کے عام افعال کا تعلق،سماج میں فرد کی نفسی خواہشوں کی اور بھاگنے کا طریقہ کار،ان کی زندگی کی پیچیدگیوں وان کی نفسیاتی کیفیتوں کوگرفت میں لینے کے ساتھ ساتھ شہری زندگی میں سمٹی ہوئی اپنائیت،وجودوشناخت کی جستجو،متوسط طبقے کے تعلیم یافتہ کرداروں کی نفسیاتی کیفیات،محبت واخلاقی بیگانگی،کرب وانتشار،بے رحم کائنات میں تنہا آدمی،مرد وعورتوں کی ذہنی تشنگی، بے سمتی، بے بسی کو بھی اپنے افسانوں میں پیش کر کے جدید افسانہ نگاروں کی ایک منفرد آواز بن گئی۔

OOO

حوالہ جات

۱۔ مرزا حامد بیگ ،اردو افسانے کی روایت ،جلد دوم،ایم آر پبلی کیشنز،نئی دہلی،۲۰۲۰ء،ص:۱۱۲۰
۲۔ خالدہ حسین،مجموعہ خالدہ حسین،سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور،۲۰۰۸ء،ص:۱۲۔۱۱
۳۔ خالدہ حسین،مجموعہ خالدہ حسین،سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور،۲۰۰۸ء،ص:۱۳
۴۔ حیات عامر حسینی،ڈاکٹر،وجودیت،کتاب محل،سرینگر،۲۰۱۶ء،ص:۵۹
۵۔ خالدہ حسین،مجموعہ خالدہ حسین،سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور،۲۰۰۸ء،ص:۳۹
۶۔مرزا حامد بیگ، اردو افسانے کی روایت ،جلد اول،ایم آر پبلی کیشنز،نئی دہلی،۲۰۲۰ء،ص:۱۱۸

۷۔خالدہ حسین، مجموعہ خالدہ حسین، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور،۲۰۰۸ء،ص:۱۴۳
۸۔ ایضاً،ص:۱۷۳
۹۔فتح محمد ملک، پروفیسر، تحسین وتردید، ثبات پبلی کیشنز، راولپنڈی،۱۹۸۴ء،ص:۱۰۳
۱۰۔خالدہ حسین، مجموعہ خالدہ حسین، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور،۲۰۰۸ء،ص:۲۵۔۲۲۴
۱۱۔خالدہ حسین، مصروف عورت، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور،۱۹۸۹ء،ص:۶۰۔۵۸
۱۲۔خالدہ حسین، مصروف عورت، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور،۱۹۸۹ء،ص:۸۶۔۸۵
۱۳۔ایضاً،ص:۵
۱۴۔انوار احمد، ڈاکٹر، اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، مقتدرہ قومی زبان، پاکستان،۲۰۱۰ء،ص:۵۰۱
۱۵۔بی بی آمینہ، خالدہ حسین: شخصیت اورفن، اکادمی ادبیات پاکستان،۲۰۱۷ء،ص:۱۱۰
۱۶۔خالدہ حسین، ہیں خواب میں ہنوز، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد،۱۹۹۵ء،ص:۱۰۱
۱۷۔نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ، بک وائزے، لاہور،۱۹۸۸ء،ص:۴۴۔۳۴۳
۱۸۔خالدہ حسین، مجموعہ خالدہ حسین، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور،۲۰۰۸ء،ص:۵۷۔۵۷۴
۱۹۔خالدہ حسین، مجموعہ خالدہ حسین، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور،۲۰۰۸ء،ص:۶۰۱

❑❑❑

تقابلی ادبی مطالعات

پروفیسر دیوشنکر نوین
مترجم: رغبت شمیم ملک

تلخیص: تقابلی ادبی مطالعات جیسی اصطلاح اب نامانوس نہیں ہے۔ بلکہ یہ اب ایک ایسا شعبہ ہے جسے بعض معاملات میں مرکزیت حاصل ہے۔ تقابلی ادبی مطالعات کا طریق کار بین العلومی ہوتا ہے۔ جس میں ایک یا ایک سے زائد زبانوں کا مطالعہ اُن کے تہذیبی و ثقافتی، سیاسی و سماجی نیز جغرافیائی اور لسانی سطح پر کیا جاتا ہے۔ دیکھا جائے تو ہندوستان میں تقابلی ادبی مطالعات کا اگر چہ کوئی مرکز نہیں بنا لیکن بین الاقوامی سطح پر اس کے کئی اسکول مثلاً فرانسیسی اسکول، جرمن اسکول اور امریکی اسکول وغیرہ دیکھنے کو ملتے ہیں۔

کلیدی الفاظ: تقابلی ادب، تقابلی مطالعہ، بین العلومی طریق کار، کثیر اللسان، تقابلی ادبی مطالعات کے اسکول۔

تقابل نوع انسان کے بود و باش کا قدیم میلان رہا ہے باہمی خلوص میں بھی اور مخاصمت میں بھی۔ اکثر لوگ قرب و جوار کے نظام حیات یا ماحول سے اپنا یا دوسروں کا تقابل مقصدی یا اور غیر مقصدی طور پر کرتے رہتے ہیں۔ یقیناً وہ اس تقابل میں کسی کو بہتر تو کسی کو کمتر ثابت کرتے رہتے ہیں۔ یہ اجتماعی نظام حیات کا قدیم عمل ہی نہیں بلکہ اجتماعی شعور اور لاشعور کا اہم عنصر بھی ہے۔

ادبی میدان میں ادبی شخصیات یا تخلیقات کے تقابل کا میلان 'تقابلی مطالعہ' یا 'تقابلی

ادب' کہلاتا ہے۔ یہ ایک بین العلومی (Interdisiciplinary) مطالعہ ہے۔اس میں الگ الگ جغرافیائی، انتظامی اور قومی ماحول کے ادبی اور ثقافتی اظہارات کا تقابلی مطالعہ کیا جاتا ہے۔ یہ عمل دو یا دو سے زیادہ ملکوں کی ثقافتوں کی پروردہ زبانوں کے انفرادی یا اجتماعی کارناموں پر مبنی ہوتا ہے۔لیکن اس کا دائرۂ عمل ادب کی بنیادی آوازوں کے باوجود اس کا میلان ادبی مطالعہ تک محدود نہیں ہوتا؛ یہ منسلک شعبوں کی معیشت، سیاسی سرگرمی، ثقافتی تحریک، مذہبی تفریق، ماحول، بین الاقوامی رشتے، سماجی اور ثقافتی پیداوار کے عام اصول، سائنس وغیرہ کے داخلی تجزیہ پر بھی زور دیتا ہے۔اس میں ثقافتوں کے داخلی سروکاروں سے وابستہ لسانی اور فنی روایات اور بین الاقوامی رشتوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔اس کے کرداری خاکہ میں بین الثقافتی اور بین الاقوامی ادب، تاریخ، سیاست، فلسفہ، آرٹ، سائنس سمیت سبھی انسانی سرگرمیاں شامل ہوتی ہیں۔

تقابلی ادب ایسا شعبۂ علم ہے جس میں دو یا دو سے زیادہ زبانوں کے ادب کی لسانی، ثقافتی اور قومی اقدار کے جہات و امکانات کا واضح اور تقابلی مطالعہ کیا جاتا ہے۔تقابل اس مطالعہ کا اہم جز ہے۔ یہ مطالعہ تنگ نظری کو چھوڑ کر آفاقیت کے آزاد تصور کی طرف مائل نظر آتا ہے۔

اس مطالعہ میں اسکالر آرٹ، تاریخ، سماجیات، مذہبیات جیسے شاخِ علم سے حاصل علم کے استعمال سے ادب کے باہمی رشتوں کا مطالعہ کرتا ہے۔

شعبۂ علم کی آزاد شاخ کے طور پر تقابلی ادب کی معنویت ابھی بھی سب سے زیادہ قابل قبول نہیں ہوئی ہے۔اس کی خاص وجہ اس شاخ کے قدیم ماخذات ہیں۔لگ بھگ تعلیمی اداروں میں اس شاخِ علم کا آغاز لسانی ادب کے مطالعہ کے مرکز سے ہوا ہے۔حاویّت (Hegemony) کے سبب وہ ابتدائی ماخذ اتنی آسانی سے اپنی جانشین کو آزاد شاخ کی معنویت کیسے عطا کرے؟ لیکن سچائی ہے کہ تقابلی ادب کو اس کے بین العلومی میلان کے سبب ایک نہایت اہم، مفید اور مقبول عام شاخ علم

کے طور پر تسلیم کیا جاتا ہے۔ اگر چہ یہ تکنیکی اور قانونی شاخ لگاتار اپنے میلانات میں توسیع کرتا رہتا ہے۔ عملی طور پر یہ مطالعہ تاریخی شعور سے شروع ہوکر آفاقی ادبی تاریخ تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔

تقابلی ادب کا خاص طریق کار تقابل ہوتا ہے؛ لیکن اس تقابل کا مقصد کسی تخلیق یا تخلیق کار کو بہتر یا کمتر ثابت کرنا نہیں، بلکہ تخلیق یا تخلیق کار کے افکار ونظریات کی خوبی اور خامی کو دیکھتے ہوئے اس کے قومی شعور، قدری شعور اور انسانیت کی نوعیت کا مطالعہ ہوتا ہے۔

ایک سروے کے مطابق ہندوستان جیسے کثیر اللسان ملک میں 1652 مادری زبانوں کے علاوہ متعدد اعلیٰ ادبی زبانوں کا وجود ہے۔ ہیئتی تخلیق الگ الگ ہونے کے باوجود ہر ہندوستانی زبان کی معاشی ساخت یکساں ہے۔ ہندوستانی زبانوں کے ادب اور ذات پات کی تاریخ، سماجی شعور، ثقافتی قدر کی صحیح شناخت کا آسان راستہ تقابلی ادب سے واضح ہوسکتا ہے؛ اور ہندوستانی ثقافت کی بنیادی خصوصیات کی پرکھ ہوسکتی ہے۔ اس امید کی روشنی میں ہندوستان کی سبھی یونی ورسٹیوں میں ایک شعبۂ علم کے طور پر ''تقابلی ادب'' کے درس وتدریس کا آغاز ضروری ہے۔ اور چوں کہ تقابلی مطالعہ کی صنفی ترقی ترجمہ کے بغیر ناممکن ہے۔ اس لئے ہندوستان کی سبھی یونی ورسٹیوں میں ''ترجمہ مطالعات'' (Translation studies) جیسے شعبۂ علم کی ترقی بھی ضروری ہے۔

تقابلی مطالعہ دراصل تعلیم کا ایک وسیع نظریہ ہے جس میں کم از کم دو تقابلی موضوع، سیاق وسباق اور متون کا ہونا ضروری ہے۔ اس کے لئے ترجمہ شدہ ادب کی بہتات اور ترجمہ مطالعات کی توسیع سے ''تقابل'' کی کثیر جہتی ترقی مفید ہوگی۔ اس تعلیمی شعبہ میں مطالعۂ تذکرہ، تجزیہ کا مقصد، مطابقت اور عدم مطابقت کا مسئلہ، زبان وادب کے ارتقائی عمل کی طرف مائل رہتا ہے۔

غور طلب نکتہ یہ ہے کہ سماجی پس منظر میں مختلف ممالک کے تعلیمی نظاموں کا تجزیاتی مطالعہ تقابلی تعلیم کہلاتا ہے۔ اس طرح کا مطالعہ قومی تعلیم کے اصلاحی نظریہ میں اہم کردار ادا

کرتا ہے۔تقابلی تعلیم سماج کی کثیر الجہت دائرہ کاروں اور طریقہ کاروں کے مطالعہ کا میدان ہے۔اس کا تعلق بھی سماجی علوم سے ہوتا ہے۔اسی سبب بین علاقائی اور بین العلومی مطالعہ کے تقابلی ماہرین تعلیم سے استفادہ ضروری ہے۔اس نظام تعلیم میں الگ الگ تاریخی ،فلسفیانہ،ثقافتی ،معاشی ،صنعتی حالات کا عمیق مطالعہ کیا جاتا ہے کیوں کہ انسان کے اجتماعی میلان اوران سب کے اثرات اتنے مستحکم ہوتے ہیں کہ ان کی تعلیمی تربیت اور ماحول کسی بھی صورت میں ان سے آزادنہیں رہ پاتا۔واضح طور پر ان سے سیکولرعلمی طریق کار بلاشبہ ناکام ثابت ہوگا۔تقابلی مطالعہ کے تحت درج بالا اجزائے ترکیبی کی روشنی میں تعلیمی اداروں کی تخلیق وتنظیمی مقصد،شماری تفصیل ،موضوع اور نصاب ،طریق مطالعہ اور مطالعۂ مہارت ہوتا ہے۔ظاہر ہے کہ سماجی ترقی میں اس نظام تعلیم کا بڑا اہم کردار ہوتا ہے۔مطالعہ کا یہ طریق کار اسکالرکو سیکولر تحقیق کی طرف مائل کرتا ہے۔دوسرے ممالک کے مسائل اور حل سے اپنے مسائل کی شناخت کر کے اس سے نجات پانے کی فہم عطا کرتا ہے۔اپنی ترقی کے لئے دوسروں کی خوبیوں سے متاثر ہونا اور خامیوں سے سبق حاصل کرنا ہمیشہ ہی اچھا ہوتا ہے۔اس نقطۂ نظر سے تقابلی تعلیم اور تقابلی ادب بین الاقوامی افہام وتفہیم کے جذبہ واحساس کو وسیع اور مستحکم کرتا ہے اور تعلیمی ماحول کو شانداراور آزاد بناتا ہے۔

ہندوستان ہمیشہ سے علم کے متلاشی غیرملکی سیاحوں اورمحنت کش قارئین کے لئے ایک پُرکشش مرکز رہا ہے۔ ہندوستان کے گپت خاندان کے راجا چندر گپت وکر مادتیہ اور چین کے ''جن راج ونش'' کے عہد میں چینی بودھ بھکشو ،ادیب ،مترجم فاہیان (Fahien) (337-422ء) نے بودھ ادب کو جمع کر کے چین لے جانے کے لئے 402-407ء تک ہندوستان کا سفر کیا،اور واپس لوٹ کر اپنا سفر مکمل کیا۔اسی طرح چینی بودھ مذہب میں عہد ساز کارناموں کو مشہور چینی بودھ بھکشو ، مترجم ہیونگ سانگ Hiuen Tsang کا 629-645ء کا ہندوستانی سفر نامہ اس سمت میں اہم کام ہے۔مشہور چینی بودھ بھکشو اِتسنگ I-tsing (635-664) نے اپنے ہندوستانی سفر (671-695) کے دوران دس برسوں تک نالندہ یونی ورسٹی میں رہ کر وہاں کے مشہور اسکالروں سے سنسکرت اور بودھ مذہبی کتابوں کا مطالعہ کیا۔691ء میں لکھے ''بھارت اور ملَے دویپ پنج میں رائج بودھ مذہب کی

تفصیل'' کے عنوان سے مشہور اپنی کتاب میں اس نے نالندہ یونی ورسٹی اور وکرم شیلا یونی ورسٹی اور اس عہد کے ہندوستان کی سیاسی تاریخ کے بارے میں جو کچھ لکھا جو آج بھی بودھ مذہب اور سنسکرت ادب کی تاریخ کا نایاب ماخذ ہے۔ان تینوں چینی سیاحوں نے ہندوستان کے مروجہ نظام تعلیم کی بہت تعریف کی ہے۔

یورپ سے آئے سیاحوں نے بھی اس نظام تعلیم کا ذکر کیا ہے۔تاہم غیر منظّم اور غیر سائنسی تجزیہ کے سبب انھیں کلاسیکی طریق کار کے مطابق تقابل تعلیم کا حصہ نہیں مانا گیا۔کلاسیکی طور پر اس علمی شعبہ کے منظّم مطالعہ کا آغاز انیسویں صدی سے مانا جاتا ہے۔مشہور فرانسیسی مفکر مارک انٹاوہ انوائن جولیان (1775-1848ء) تقابلی تعلیم کے ماہر مانے جاتے ہیں۔وہ انقلابی فطرت کے مفکر تھے۔برطانوی سامراج کی مخالفت کے جرم میں انھیں 1813ء میں جیل میں ڈال دیا گیا تھا۔1815-1817ء انھوں نے کئی غیر جانب دارنوعیت کے جرائد شائع کئے۔اسی دوران ان کی مقبولیت ایک ماہر تعلیم کے طور ہوئی۔انھوں نے اپنے عہد کے سویزرلینڈ کے عظیم مصلح تعلیمات جوہان ہنرک پیسٹ لوجی Johann Heinrich Postalozzi (1746-1827)،جن کا نظریہ آزادی پسندی کی مثال مانی جاتی تھی،ان کے ساتھ باضابطہ طور پر خط وکتابت کی،اور نظام تعلیم کی رہنمائی کے طرف دار بن گئے۔1817ء میں انھوں نے اپنی کتاب sketch and Preliminary views of a work on comprative Education and series of convention on Education میں تقابل طریق کار کے استعمال کا مشورہ دیا،تقابلی ماہرین تعلیم نے انہی فیض سے اس سمت میں گہرائی سے کام کرنے کا بیڑہ اٹھایا ہوا ہے۔

اس سمت میں امریکہ کے ماہر تعلیم جان گریس کام (1774-1852)،مصلح تعلیم،عام تعلیمی محافظ کی بیخ کنی،غلام کے طرف دار ہوریس مان (1796-1859ء)، ہوریس مان Horace Mann کے کاموں سے متاثر امریکی طریق تعلیم کے مصلح ماہر تعلیم ہنری برنارڈ (1811-1900)،انگریزی شاعر،ثقافتی نقاد میتھو آرنلڈ (1822-1888) وکٹوریہ یونی ورسٹی مین چسٹر کے استاد،لڈس یونیورسٹی کے وائس چانسلر

،انگریزی مورخ اور ماہر تعلیم سر مائیکل ارنسٹ سیڈلر (1861-1943ء)،انگلینڈ کے استراں اسکول،فرانسیسی فلسفہ میں انتخاب کے بانی وکٹر کزن (1792-1867ء) جیسے عظیم ماہرین تعلیم اور تعلیمی اداروں کا اہم کام ہے۔

ان دانش وروں کی کوششوں سے تقابلی تعلیم کا خدوخال متعین ہوا ہے۔اس سے قومی تعلیمی اصلاح اور تقابلی تعلیم کا خدوخال نکھرنے لگا،اس کے نظریاتی خدوخال متعین ہونے لگے۔دوسری عالمی جنگ کے نتائج سے اس شعبۂ علم کے نئے امکانات روشن ہوئے۔ 1945ء کے بعد سے دنیا بھر کے تعلیمی اداروں میں اس شاخِ علم کی مقبولیت میں اضافے ہوئے۔

تقابلی مطالعہ کے میدان میں مختلف زبانوں کے کامل اساتذہ،ان زبانوں کی ادبی اور تنقیدی روایات اور خاص ادبی طور پر متعلقہ کتابوں کے موضوعات سے واقف اسکالر کام کرتے ہیں۔اس سلسلے میں وہ کئی بار اپنی علمی دنیا سے حاصل نظریات سے متاثر بھی ہوتے ہیں۔ چوں کہ یہ اسکالرسماجیات ،تاریخ ،بشریات ،ترجمہ مطالعات ،ثقافتی اور مذہبی مطالعات سے بھی واقف ہوتے ہیں۔تقابلی ادب اور عالمی ادب جیسی اصطلاحات اکثر یکساں نظریہ کے شعور کے لئے استعمال میں لاتے ہیں۔اس مطالعہ میں مطالعہ کرنے والے کی کثیر زبانی کا سروکار مختلف زبانوں کی کتابوں کو بنیادی طور پر پڑھنے کی خواہش ہوتا ہے۔اس مطالعہ میں واضح حصول علم کے لئے متعین کئی ممالک میں بین الاقوامی تقابلی ادبی تنظیم اور تقابلی ادبی تنظیم کا قیام عمل میں لایا گیا ہے۔

ہندوستانی مفکرین اس شعبۂ علم کے حوالے سے اکثر شاعرِاعظم رابندر ناتھ ٹیگور (1861-1941ء) کا ذکر کرتے ہیں۔عالمی ادب پر اپنے ایک خطبہ میں ٹیگور نے ادب کا صحیح صحیح مطالعہ عمل کے لئے تقابلی تنقید پر زور دیا تھا۔انھوں نے کہا تھا کہ یہ زمین مختلف ٹکروں میں تقسیم لوگوں کے لئے رہنے کی الگ الگ جگہ نہیں ہے۔ان کا ادب الگ الگ لکھا گیا ادب نہیں ہے۔ہر ایک ادیب کے ذریعے لکھا ادب ایک مکمل اکائی ہے۔اور وہ اکائی پورے انسانی سماج کی آفاقیت کا غماز ہے۔قومیت کی تنگ نظری سے خود کو آزاد کرتے ہوئے ہر ایک فن پارہ کو اس کی مکمل اکائی میں دیکھنا چاہئے کیوں کہ اس مکمل اکائی یا انسان

کی مستحکم تخلیقیت (Productivity) کی پہچان عالمی ادب کے ذریعے ہی ہوسکتی ہے۔عالمی ادب جس کو انگریزی میں Comparative Literature کہا جاتا ہے ۔اس سے آفاقی تخلیقیت کا اظہار ہوتا ہے۔شاعر اعظم رابندر ناتھ ٹیگور کا یہ لکچر 1907ء میں ''رابندر رچناولی کے دسویں باب (33-324) میں شائع ہوا تھا۔یقیناً اس لکچر میں تقابلی ادب کی کثیر الجہتی کو اجاگر کیا گیا ہے لیکن اس سے قبل 1873ء میں ہی بنکم چندر چٹوپادھیائے (1838-1894ء) نے اس سمت میں خاص اور توانا قدر کا کام کردیا تھا۔''شکنتلا،مرانڈا اور ڈسڈیمونا'' نامی مضمون میں انھوں نے تقابلی ادب کا مطالعہ کے کافی فارمولے دیئے تھے۔اگرچہ ہندوستانی عوامی فکر میں اسکالروں کو تقابلی ادب کے متعین خدوخال کئی ہیئتوں مثلاً قصوں اور کہانیوں ،لوک کتھاؤں ،محاوروں ،کہاوتوں ،legendsوغیرہ میں بڑی وضاحت سے پیش کیا ہے۔

اسپین کے انسان نواز عالم ژیاں اندریسJean Andreas (1740-1817) اورآئرش عالم ہشین پاسنیت Hutcheson Macaulay Posnett (1855-1927) کا کام اس سمت میں بنیاد کا حامل مانا جاتا ہے۔حالاں کہ اس کا پس منظر جوہان وولف گینگ وان گوئٹے (1749-1832ء) کے عالمی ادب سے متعلق خیالات میں دیکھا جاسکتا ہے۔عہدروشن خیالی(Enlightment Period) کی مستحکم روایت پر ان کے افکارونظریات نوکلاسیکی عہد روشن خیالی(1650-1780ء) کے مابعد عہد میں موثر ثابت ہوئے۔پانڈورے(1735-1809ء)اورعظیم موسیقی کے نظریہ ساز جوس اینٹو نیو جیمینا(1757-1818ء) کے ساتھ ہوتا ہے۔اسپین کے مشہور آئرش عالم،تقابلی ادب کے تصور کے پیش کار ہچسن میکالے پاسنیٹ قانون کے رمزشناس تھے۔1885-1890ءتک سب نے آکلینڈ یونیورسٹی میں کلاسکس اور انگریزی ادب کا مطالعہ بھی کیا۔زمین پر سیاسی معیشت ،اخلاقیت کے تاریخی طریق کار پر ان کی گرفت مضبوط تھی لیکن تجزیہ نگاران کے''تقابلی ادب'' کے کارناموں کو خاص اہمیت دیتے ہیں

وکٹر میکسی مووچ جیر مونسکی (V.M.Zhirmonsky) جیسے روسی ہیئت پسندوں نے اس سمت میں بنیادی کام کرنے کا سہرا الیکزنڈر نکولایوچ ویسے لوسکی

(A.N.Veselovsky) کو دیا ہے۔

اگرچہ آج کے معیارات کی بنیاد پر اس دور کے کئی تقابلی کام نیشن کی اندھی تقلید، یورپ مرکوز، نسل پسند بھی مانا جاتا ہے کیوں کہ اس دور کے دانش وروں کے یہاں تقابلی ادب کا مقصدی کام۔ ثقافتوں کے افہام و تفہیم کی ترقی کی بجائے اسکالروں کی دل چسپی ماہرین سیاست کی طرح جب تب امتیازی تجزیہ کے عمل میں اضافہ ہو گیا تھا۔

ہندوستانی فکر کے علم برداروں کی کوئی دل چسپی تقابلی مطالعہ کے تاریخی نظام پر نہیں رہی، اس لئے فکری نظام کافی متمول ہونے کے باوجود تقابلی ادب کی سمت میں بھی ہندوستان میں کبھی کوئی بت خانہ (تقابلی مطالعہ کا مرکز) بنانے کا شائق نہیں نظر آیا لیکن بین الاقوامی سطح پر اس کے تین اسکول بتائے جاتے ہیں۔ فرانسیسی اسکول، جرمن اسکول، امریکی اسکول۔ حالاں کہ روسی دانش وروں نے بھی اس سمت میں کافی کام کیا ہے۔

فرانسیسی اسکول:

بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں سے لے کر دوسری عالمی جنگ تک کی تجربہ پسند (Empiricist) اور اثباتیت پسند (Positivist) کے نقطۂ نظر سے فکری نظام کو فرانسیسی اسکول کہا گیا، جس میں پال وین ٹائیگم (Paul Van Tieghem) جیسے عالم مختلف ممالک کے فن پاروں کے بنیادی شواہد اور فن پاروں کے باہمی تجربات کی جانچ عدالتی نظریہ سے کرتے ہیں۔ اس طریق کار کو ''حقائق کی رپورٹ'' کے نام سے موسوم کیا گیا۔ اس رجحان پر عالمانہ دستاویزات کے حقائق پر مبنی تجزیہ کا غلبہ ہوتا ہے۔ اس میں اسکالر فیصلہ کر پاتے ہیں کہ کس طرح کوئی خاص ادبی خیال یا ''آدرش'' وقت کے ساتھ قوموں کے مابین سفر کرتا ہے۔ کیسے کسی خاص ادبی خیال یا جذبہ کی ترسیل نیشن اور عہد کے پار تک ہوتی ہے۔ انیسویں صدی سے قبل کے حصے میں اس خیال کا آغاز گوئٹے نے جرمنی میں کیا تھا۔ اس کا پہلا رسالہ Revue de Litterature Comparee فرانسیسی زبان میں پیرس یونی ورسٹی سے شائع ہوا۔ تقابلی ادب کے فرانسیسی اسکول کے اثرات اور نفسیات کا مطالعہ خاص ہوتا ہے۔ اگرچہ تقابلی ادب کے بانی مفکر فرنارڈ بالڈنس

سرگر(Fernand Baldenspaerger) نے اس سمت میں بیسویں صدی کی ابتدا میں ہی تقابل کے خدوخال پر بات چیت شروع کردی تھی۔ رسالہ Revue de Litterature Comparee مضامین پر پہلی قسط کے مطابق دو مختلف چیزوں کا تقابل کا تصور وحدانی مطالعہ محض ان کی یادوں اور اثرات کے سارے شعوری پہلوؤں کو واضح نہیں کرسکتا۔

فرانسیسی تقابلی ادب کے اہم مفکر ماریس فرینکوئس گویارڈ (Marius Francois Gaillard) کے خیال میں تقابلی ادب، دو یا زیادہ ادبوں کا تقابل محض نہیں؛ یہ دراصل ایک سائنسی صنف ہے، اس کی صحیح تعریف بین الاقوامی ادبی رشتوں کی تاریخ میں ہونی چاہئے۔تقابلی ادب کے فرانسیسی اسکول کے مشہور مفکر ژیاں میری کیرے(Jean Marie Carre) نے فرانس، جرمنی اور انگلینڈ کے ادبی رشتوں کا گہرائی سے مطالعہ کیا۔ غیر ملکی ادب میں خاکوں اور سفر ناموں کا مطالعہ اتنا واضح اور قابل توجہ ہے کہ وہ ان علاقوں میں عصری کاموں کو آج بھی متاثر کرتے ہیں۔ انھوں نے تقابلی ادب کو گویارڈ کی کتاب ''لالٹریچر کیپری''(La litetteratue Caparee) کا مقدمہ لکھتے ہوئے ادبی تاریخ کی ایک شاخ تسلیم کیا ہے۔اور کہا ہے کہ یہ روحانی بین الاقوامی رشتوں کا مطالعہ ہے ،جس میں حقیقت پر مبنی تحقیقات کی بنیاد پر بائرن (Byron) اور پشکن (Pushkin) گوئٹے(Goethe) اور کارلائل(Carlyle)، والٹراسکاٹ(Walter Scott) اور وگنی کے ادب اور فلسفۂ حیات سے ملنے والے اثرات (اظہارات) کا مطالعہ ممکن ہے۔

آج فرانسیسی اسکول میں اس مطالعہ کے تحت ملک اور ریاست کے نظریہ کا مطالعہ رواج میں ہے، اگر چہ یہ پورے تقابلی ادب میں بھی اضافہ کرتا ہے۔اس اسکول کے افکار و نظریات میں بیسویں صدی کے اہم عالم کلائیڈ پیکوئس (Claude Pichois) اور کناڈین مفکر آندرے ایم روسو (A.M.Rousseau) جیسے معاصر عالموں کے فن پارے اہم تسلیم کئے جاتے ہیں۔ پیکوئس اور روسو کی مشترکہ کتاب 'لالٹریچر میں تجزیاتی نقطۂ نظر سے تقابلی ادب میں خوبی اور خامی تقابل اور اثر کے ماخذ واضح ہیں۔فرانسیسی تقابل کے

اہم عالم،سوبورن یونی ورسٹی پیرس میں تقابلی ادب کے صدر اور مشرق وسطیٰ اور ایشیائی ثقافتوں کے پیش کار رینے جوزف یوجین ایتی ایمل کے واضح نظریہ سے اس شعبے میں توسیع ہوئی۔خوبی (مطابقت) اور خامی (عدم مطابقت) کے اس نقطۂ نظر سے کامیاب ثابت ہوئی۔ادبی کتابوں کے مطالعہ کے ساتھ فرانسیسی اسکول فن پاروں کے باہمی اثر کا بھی مطالعہ کرتا ہے۔لفظیات پر مرکوز نقطۂ نظر سے وہ لفظوں کے اثر ونفوذ کو لفظوں کے اتباع،لفظوں کو مستعار لینے اور لفظوں کی نقل (اتباع) کے مابین واضح فرق کی تلاش کرتا ہے۔یہ راست اور ناراست اثر،ادبی اثر،ادبی مطالعہ کے مثبت اور منفی اثرات کے مابین فرق کو بھی تلاش اور نشان زد کرتا ہے۔

امریکی اسکول:

فرانسیسی اسکول کے ردعمل میں امریکی اسکول کا خاص مقصد ادبی کتابوں کے سیاسی حدود سے پرے جا کر،تقابلی ادب کو سیاست کاری سے آزاد کرنا تھا۔یہ خصوصاً آفاقیت اور بین العلومیت پر مبنی تھا۔امریکی اسکول بنیادی نظریات پر پر جوہان وولف گینگ وان گوئٹے اور ہچسن میکالے پاسنیٹ کے اُس بین الاقوامی نظریہ سے گہرا رشتہ تھا جو دائمی اور آفاقی ادب میں نشان زد بنیادی آدرش کے ’’آفاقی انسانی صداقت‘‘ کے میلان پر مبنی تھا۔منطقی طور پر یہ عمل جنگ عظیم کے بعد کے بین الاقوامی تعاون کی خواہش کو منظر عام پر لاتا ہے۔اس کے وجود میں آنے سے قبل مغرب میں تقابلی ادب کا دائرہ مغربی یوروپ اور اینگلو امریکی ادب تک ہی محدود تھا؛خصوصاً انگریزی،جرمن اور فرانسیسی کے دانتے کے سیاق و سباق میں اطالوی ادب،سیموئل سروانٹس ساویدرا(samuel Cervantes) کے سیاق وسباق میں اسپینی ادب سے امریکی اسکول کے دانش ور عالمی تقابلی ادب کے تحت علم کے مختلف شعبوں کے مابین ادب کے رشتوں کو تسلیم کرنے کے ساتھ ساتھ ادبی تنقید کو بھی تقابلی مطالعہ کا اہم حصہ تسلیم کرتے ہیں۔1886ء میں ہچسن میکالے پاسنیٹ نے اپنی کتاب تقابلی ادب (Comparative Literature) میں تقابل کو تجزیہ نگاروں کا باہمی عمل کہا ہے۔

امریکی تقابلی ادب کے خدوخال کا تعین کرنے میں رینے ویلک (Rene Wellek) ہیری لیون (Hary Levin) اور ڈیوڈ میلون (David Melon) کا اہم کارنامہ مانا جاتا ہے۔ ان کے تقابل کی بنیاد پر نظریاتی یکسانیت ہی نہیں، تخلیقیت اور تخلیق کے موضوع، متبادل، اسلوب، صنف، تحریک اور روایت تخلیقی ذہانت وغیرہ بھی ہوتی ہے۔ رینے ویلک کے خیال میں ادبی تاریخ کے حقائق کا انتخاب بھی اپنے آپ میں ایک تنقیدی عمل ہے اور تعین قدر بھی۔

دوسری عالمی جنگ کے آغاز سے ہی رینے ویلک امریکہ میں رہتے تھے۔ 1946ء تک کے سات برسوں تک انھوں نے وہاں آیووا یونی ورسٹی میں مطالعہ کیا۔ اس کے بعد وہ ایل یونی ورسٹی آئے اور وہاں تقابلی ادبی شعبے کی بنیاد رکھی، وہاں وہ اس کے صدر شعبہ تھے۔ متحدہ ریاست امریکہ میں وہ تقابلی ادب کے مطالعات کے بانی کے طور پر مشہور ہوئے۔ اپنے سابقہ امریکی نقاد اور انگریزی کے پروفیسر آسٹن وارین(Austin Warren) کے ساتھ مل کر رینے ویلک نے ادبی نظریہ کو منظّم کرنے والی تاریخی کتاب ''ادب کی تھیوری (Theory of Literaturte) شائع کی، وہ ان کی اس سمت میں اہم فکری کاوش تھی۔

1960ء کی دہائی کی شروعات میں رینے ویلک نے ساختیات سے متاثر ادبی نظریہ کی وکالت کی۔ ان کے سابقہ نقطۂ نظر کے طریق تنقید میں ادبی نظریہ کے ساتھ ساتھ سابقہ تنقید کے باشعور مطالعہ، تخلیقیت کے تخلیقی عمل میں شامل ذاتی اور سماجی تاریخ کی گہری فہم شامل تھی۔ ان کے تقابلی عمل میں ایک کے تقابل میں دوسرے میں کمتر یا بہتر ثابت کرنے کا منشا قطعی نہیں تھا۔

رینے ویلک کے خیال میں ایک عظیم نقاد کو منظّم اور مستند معائر کے ذریعے کسی فن پارہ کے تعین قدر سے قبل، اس کا تعصب سے آزاد نقطۂ نظر سے مطالعہ کرنا چاہئے۔ فن پارہ میں شامل جذبہ، علم، مکالمہ پر گہری عقیدت سے فکری تجزیہ کے بعد ہی صحیح تعین قدر ممکن ہے۔ ان کے مطابق نقاد کو ادب اور طریق تنقید کی روشنی میں بے یقینی، بے چینی اور بے اعتنائی اور تاریخ پر فتح حاصل کرنے کا حق ہونا چاہئے۔ اس موضوع پر آٹھ ابواب پر مشتمل

سب سے اہم کتاب ''جدید تنقید کی تاریخ'' (A history of modern criticism) ہے جس کے آخری دو باب انھوں نے 92 سال کی عمر میں نرسنگ ہوم میں اپنے بستر پر لکھے۔

رینے ویلک کے اکابرین کے خاص امریکی نقاد جوئیل ایلیاس اسپنگارن (Joel Elias Spingarn) 1908ء سے ہی تقابلی ادب کے مطالعہ کو زبان پر مبنی ادبی مطالعہ سے الگ، آزاد شعبۂ علم کی معنویت کے طرفدار تھے۔ 1899-1911ء تک وہ کولمبیا یونی ورسٹی میں تقابلی ادب کے پروفیسر تھے۔ اپنی ادبی کتابوں کے اچھوتے موضوعات کی وجہ سے ان کا شمار امریکہ کے بنیاد گزار تقابل پسند نقادوں میں ہوتا تھا۔ عہد نشاۃ ثانیہ میں ادبی تنقید کی تاریخ (A History of Literary Criticism in the Renaissance) کے 1899ء اور 1908ء کے دو ایڈیشنوں اور تین ابواب میں مرتب 1908-09ء میں شائع سترہویں صدی کے تنقیدی مضامین (Critical Essays of the Seventeenth Century) جیسی اہم کتابوں میں انھوں نے اس حوالے سے اظہار خیال کیا ہے۔ 9 مارچ 1910ء کو کولمبیا یونی ورسٹی میں ''نئی تنقید'' (The New Criticism) کے موضوع پر اپنے لکچر میں انھوں نے اپنے فلسفہ کا ماحصل پیش کیا۔ اس لکچر میں انھوں نے آرٹ کے طریق کار، موضوع اور تاریخی نظام کو دیکھنے کی روایتی تنگ نظری سے پرے تمام فنون لطیفہ کو نئے نقطۂ نظر سے دیکھنے کی سفارش کی۔

اسپنگارن کے تنقیدی نقطۂ نظر اور جمالیاتی خیال اطالوی فلسی بین دیٹو کروچے (1866-1952) سے زیادہ متاثر تھے، 1899ء سے ہی ان کے ساتھ ان کی خط و کتابت ہوتی تھی۔ کروچے نے اسپنگارن کی اہم کتاب کا انٹونیو فسکو سے اطالوی میں La Critica Letteraria Nel Rinascimento :Saggio Sulle Origini Dello Spirito Classico Nella Litteratura Moderno کے عنوان سے ترجمہ کیا، اور لائبریریا لیٹرزا، باری کے ذریعہ 1905ء میں شائع کتاب کا مقدمہ بھی لکھا تھا۔ اس دوران فرانسیسی اور عبرانی ادب کے تقابلی مطالعات پر بھی اسکالروں نے کافی اظہار خیال کیا۔

دوسری عالمی جنگ کے ٹھیک بعد شائع ہونے والی کتاب European and Latin Middle Ages میں ارنسٹ رابرٹ کورٹیس(Ernst Robert Curtius) نے قدیم کلاسیکی عہد سے لے کر انیسویں صدی کے آغاز تک،اور اطالوی جزیرہ نما سے لے کر برطانوی جزیرہ تک،زماں اور مکان پر یورپی ادب کے قابل ذکر تسلسل کا واضح ذکر کیا ہے۔ٹی ایس ایلیٹ (T.S.Eliot) نے اس کتاب کی خوب تعریف کی ہے۔اس کتاب میں مصنف نے عہدِ وسطیٰ کے لاطینی ادب کوقدیم ادب اور بعد کی صدیوں میں مقامی ادب کے مابین اہم تبدیلی کےطور پر پیش کیا۔ یہ کتاب ہومر (نویں آٹھویں صدی ق م) سے گوئٹے (اٹھارویں انیسویں صدی) تک کے یورپی ادب کے عروج کوسامنے لاتی ہے۔

تعلیمی آلۂ کار(Educational Tools) میں تقابلی ادب کا داخلہ سب سے پہلے امریکہ کی یونی ورسٹیوں میں بیسویں صدی میں ہواسب سے پہلے Yale یونی ورسٹی میں تقابلی ادب کے آزاد شعبہ کی بنیاد رکھی گئی۔اگر چہ اس کے صدر پروفیسر لین کوپر (Laine Cooper)نے اس نام کوتسلیم نہیں کیا۔امریکہ کے ہارورڈ ،اییل ،پرنسٹن ،شکا گو،بوسٹن اورفلاڈیلفیاوغیرہ یونی ورسٹیوں نے اس سمت میں بڑی پیش بندی کا مظاہرہ کیا۔انگلینڈ کے شاعر،نقاد،مترجم ،ڈراما نگار جان ڈرائیڈن اور شاعر،نقادسیموئل جانسن نے بھی کثیر لسانی تقابل کا تجزیہ پیش کئے ہیں۔

ثقافتی مطالعہ کےعصری اسکالروں کے لئے امریکی اسکول کانظریہ فطری ہے۔تنوع سے بھر پوراس شعبے میں اسکالرآج منظّم طور پرچینی،عربی اور دنیا بھر کی زبانوں کےنمائندہ ادبی شہ پاروں کا مطالعہ کررہے ہیں۔یہاں تقابلی مطالعہ کے دواہم شعبے ہیں۔متوازیت(Parellelism)اور بین المتونیت(Intertextuality)۔ متوازیت کےتحت اس میں فن پاروں کےمتن عدم مطابقت نہیں،یکساں سیاق وسباق اور حقائق کے مطالعہ کی گنجائش رہتی ہے۔اس میں ادبی فن پاروں کے مابین باہمی مشابہت نظر آنے پرتاثرات کی بجائے سیاق وسباق کواہمیت دی جاتی ہے۔سیاق وسباق اگرتاثرات کو مضبوط نہیں ہونے دے تو اثرات کوبھی فوقیت نہیں دی جاسکتی ہے۔بین المتونیت کے

حوالے سے ہر نیا متن کسی دوسرے متن کے لئے سیاق وسباق ثابت ہوتا ہے۔ نیا متن پرانے متن پر غلبہ رکھتا ہے۔ نیا متن ہمیشہ پرانے متن کی روشنی میں پڑھا جاتا ہے۔ ادب نئے سرے سے پرانے متن کی باز تنظیم کی ایک غیر مانع اور متواتر عمل سے عبارت ہے۔ پرانا متن، نئے متن کی تشکیل کی بنیاد ہوتا ہے۔

جرمن اسکول:

جرمن تقابلی ادب کا آغاز انیسویں صدی کے نصف آخر میں ہوا۔ دوسری عالمی جنگ کے بعد، ہنگری کے ممتاز عالم پیٹر اسزونڈی (1929-1971ء) کے واحد کارنامہ سے اس موضوع کا واضح ارتقا ہوا، وہ فری یونی ورسٹی آف برلن میں ڈراما، گیت، شاعری اور ہرمنیات کے ساتھ ساتھ عام اور تقابلی ادب کے مطالعہ کے پروفیسر تھے۔ اس موضوع سے وابستہ ان کا نظریہ ان کے توسط سے برلن میں مدعو بین الاقوامی شہرت یافتہ ماہرین کے تعارف اور lkcr سے واضح ہونے لگا تھا۔ پیٹر اسزونڈی (Peter Szondi) نے ژاک دریدا (Jacques Derrida) کا لکچر ان کی عالمی مقبولیت سے قبل ہی اپنے یہاں منعقد کروایا۔ انھوں نے فرانس سے پال دی مان (Paul de Man) یروشلم سے گیرشم شولم (Gershom Sholem)، فرینک فرٹ سے تھیوڈر ڈبلیو اڈورنو (Theodor W. Adorno) جیسے متعدد عالمی سطح پر مقبول عالموں کو دنیا کے گوشے گوشے سے لکچر کے لئے مدعو کیا۔

تقابلی ادب کے خدوخال اور معیار کے تعین کرنے والے سبھی اسکالروں نے تقابلی ادب کے مطالعہ سے متعلق اسزونڈی کے تصورات کی مقبولیت کی راہ مستحکم کی۔ بین الاقوامی تقابلی ادب کے یہ دانش ور ساختیات کے روسی اور پراگ اسکول کے ساتھ ساتھ یورپی ادبی نظریہ سازوں سے حد درجہ متاثر تھے جن سے متاثر ہو کر رینے ویلک نے بھی تقابلی ادب کا نظریہ اپنے کئی ہم عصر دانش وروں کے اہم تصورات کی روشنی میں متعین کئے۔ میونخ یونی ورسٹی کے ذریعہ شائع ایک کتابچہ میں جرمنی تقابلی ادب میں ڈپلومہ دینے والے اکتیس شعبہ جات کی فہرست بھی جاری کی گئی۔ یہ صورت حال تیزی سے بدل رہی ہے۔ کئی یونی

ورسٹیاں حال ہی میں شروع کئے گئے بی اے اور ایم اے کے نصابوں میں تقابلی مطالعہ کو شامل کر رہی ہیں۔ جرمن تقابلی ادب کو ایک طرف باہمی لسانیات کی روشنی میں دیکھا جا رہا ہے اور دوسری طرف اسکالروں کو عملی دنیا کے لئے درج بالا عملی علم عطا کرنے والے زیادہ تجارتی پروگراموں کو اوّلیت دی جاتی ہے۔

روسی اسکول:

روسی اسکول کے عالموں کے مطابق تقابلی مطالعہ کے تحت الگ الگ ملکوں کی ادبی اصناف ،تحریکات ،اقسام ،اور ادب کے عالمی نظریہ کا مطالعہ ہوتا ہے۔اس کے مآخذات مختلف ممالک کی اجتماعی زندگی کے تاریخی ارتقا سے بھی وابستہ ہوتے ہیں۔ جارجیائی یونی ورسٹیوں کے ساتھ ساتھ سوویت یونی ورسٹیوں کے نصابوں میں تقابلی ادب مغربی ملکوں کی طرح مقبول نہیں تھا۔ غیر سوویت اور غیر اشترا کی ملکوں میں یہ جس طرح ادبی تحقیق کی تحدید اور توسیع میں تحقیق تھی ،سوویت تحقیق کے لئے جوکھم بھرا امکان تھا۔ یہاں تقابلی ،تاریخی اور ادبی مطالعہ کی اصطلاح سے زائیدہ ایک نئی اصطلاح ''ادبی رشتہ'' پر غور وفکر کی ضرورت ہے۔ یہاں تقابلی ادب اور ادبی رشتہ میں بنیادی فرق قانون کا تھا جو سوویت ادبی مطالعات کو بین الاقوامیت سے جوڑتی تھی۔ سوویت عہد میں اس فرق کو ختم کرنے کی پُر جوش کوشش نظر آئی۔ اس عہد کی تحدید و توسیع کے عمل میں ادبی مطالعہ کو گہرا بنانے کی کوشش کی گئی۔ اور جارجیائی یونی ورسٹیوں نے تقابلی ادبی نصاب کو نافذ کرنے میں اہم رول ادا کیا۔ اس ضمن میں ماہرین اور نصابی کتابوں کی کمی جیسے کئی مسائل بھی آئے۔ اس کی تکمیل کے لئے نصابی کتابوں کے ترجمے ،نصاب کی تشکیل ،ماہرین کی تربیت جیسا نظام قائم ہوا۔ خوشی کی بات ہے کہ آج جارجیائی یونی ورسٹیوں میں تقابلی ادب تعلیم اور تحقیق کا خاص عمل ہے۔

سوویت ادبی مطالعہ میں تقابلی ادب سے متعلق تصور پر وکٹر میک سیمووچ جر مونسکی (V.M.Zhirmonsky) جیسے مشہور مفکر کے علاوہ کئی سوویت محققین نے موزوں اظہار خیال کیا۔ تقابلی تجزیہ کے لئے ادبی تاریخ کی ضرورت کے مدنظر انھوں نے

تاریخ اور تقابلی ادب کا گہرا رشتہ مانا کیوں کہ سماجی تاریخ کے متوازی ہر زمانے کے ادب اور آرٹ کا ارتقا ہوتا ہے۔

روس میں تقابلی اور تاریخی ادب کی اصطلاح کے بانی مبانی الیکز ینڈر ر ویسلوسکی (A.N.Veselovsky) کے نظریاتی اعمال سے تقابلی قانون کا تعین کیا گیا۔تقابلی قانون میں ویسلونسکی نے ''اثر اور نقل'' کے رویوں کے باہمی رشتے پر اظہار خیال کیا۔اس ضمن میں انھوں نے مختلف فکشن پر مبنی سیاق وسباق کے تجزیہ سے مشرق یا مغرب کے ثقافتی اخلاص کی گہری تفتیش کی اور اس نتیجہ پر پہنچے کہ متن کی اہمیت سے ہی ''اثر اور نقل کے نظریہ بنتے ہیں۔انھوں نے تاریخی طریق کار سے متن کے ابتدائی مطالعہ کے متوازی ادب کے عام مطالعہ کو جوڑنے کی کوشش کی۔

یونان کے شاعروں، ڈراما نگاروں کا تقابلی مطالعہ تو ارسطو، لان جائنس کے ساتھ ساتھ اس طرح کے تمام مشہور نقاد شروع سے ہی کرتے رہے تھے۔مشہور لاطینی کتاب آرس بوطیقا (Ars Poetics) میں ہوریس نے یونانی اور لاطینی زبانوں میں تقابلی اظہار خیال کیا ہے۔

آزاد شعبۂ علم کے طور پر تقابلی ادب یقیناً اس وقت انتہائی مفید ہے۔مطالعہ کے اس طریق کار میں پوری اکائی کے طور پر مختلف زبانوں کے ادبوں (Literatures) کی واضح شناخت قائم ہوتی ہے کیوں کہ ادبوں کے تقابل سے ہی انسانی علم، فن اور نظریہ کی تصویر واضح ہوتی ہے۔

ooo

تبصرے

نام کتاب: ادبی تنقید کے لسانی مضمرات

مبصر: ڈاکٹر محمد ذاکر

عہد حاضر میں اردو دنیا بالخصوص اردو لسانیات میں مرزا خلیل احمد بیگ ایک نابغہ روزگار شخصیت کے مالک ہیں۔ اردو زبان اور لسانیات کے حوالے سے انہوں نے جانفشانی کے ساتھ زبان کے لسانی مزاج اور مرتبہ کو واضح کیا ہے۔شاید ہی ان کے بعد کوئی کر پائے گا۔چونکہ لسانیات ایک نیا شعبہ ہے اس لیے اس خارزار میں قدم رکھنے سے پہلے اکثر افراد کے پاؤں لڑکھڑا جاتے ہیں اور کچھ اس وادیٔ خشک مزاج کو پہلی ہی نظر میں چھوڑ دیتے ہیں۔لیکن مرزا خلیل احمد ان جید نقادوں میں شمار ہوتے ہیں جنہوں نے اردو زبان ولسانیات کے دقیق تر پہلوؤں کو وا کیا اور پھر ان پر مفصل تبصرے اور جائزے بھی پیش کیے۔ابھی تک ایسا شاذ و نادر ہی ہوا ہے کہ ان کی کسی کتاب کو باذوق قارئین نے صرف نظر کیا ہو۔ان کی کتابوں ''اردو زبان کی تاریخ'' اور ''اردو کی لسانی تشکیل'' کو ادبی حلقوں میں بڑی پذیرائی حاصل ہوئی۔ان کتابوں کو پڑھنے کے بعد اردو زبان کی لسانی ساخت و پرداخت کا صحیح معنوں میں پتہ چلتا ہے۔اس کے علاوہ ان کی کتاب ''ادبی تنقید کے لسانی مضمرات''، جس کے حوالے سے احقر کچھ کہنے کی جسارت کر رہا ہے، نہایت ہی پر مغز، معلوماتی، اور عہد حاضر کے اچھوتے موضوعات پر بہترین کتاب ہے۔کتاب کی مشمولات پر اگر نظر دوڑائی جائے تو قاری کی دلچسپی کا سامان بھرپور طریقے سے فراہم ہو جاتا ہے۔جیسے تانیثی تنقید، مابعد جدیدیت ایک محاکمہ، ساختیات، اسلوبیات کے علاوہ غالبؔ، شبلیؔ، فراقؔ اور اقبالؔ پر بھی تحقیقی وتنقیدی نوعیت کے مضامین شامل ہیں۔کتاب میں

باذوق قارئین کی دلچسپی کا اچھا خاصا مواد جمع کیا گیا ہے جس میں ایک مضمون ’’ادبی تنقید کے لسانی مضمرات‘‘ بھی شامل ہے جو مصنف تخلیق اور تنقید کے تثلیثی رشتے کو صرف واضح ہی نہیں کرتا بلکہ اس سے جڑے تمام لسانی و ساختیاتی پہلوؤں کو بھی پیش کرتا ہے۔ اس کتاب میں اسلوبیات کے حوالے سے مرزا خلیل احمد بیگ لکھتے ہیں۔

کسی ادبی فن پارے کا اسلوبیاتی مطالعہ وتجزیہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر کیا جاتا ہے۔ لسانیات کی پہلی سطح صوتیات ہے جس میں زبان میں کام آنے والی آوازوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

اس کی دوسری سطح تشکیلیات ہے جس میں تشکیل الفاظ سے بحث کی جاتی ہے۔

اس کی تیسری سطح نحو ہے جس میں ترتیب الفاظ اور جملوں اور فقروں کی ساخت پر غور کیا جاتا ہے۔

زبان کے مطالعہ کی آخری سطح معنیاتی کہلاتی ہے جس میں معنی کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

تشکیلیات اور نحو کو اگر ملا دیا جائے تو مطالعہ زبان کی ایک اور سطح برآمد ہوتی ہے جسے قواعدی سطح کہتے ہیں۔

اس کے علاوہ باقی مضامین میں بھی موصوف نے منطقی انداز سے چیزوں کو پیش کیا ہے۔ میرا یہ ماننا ہے کہ ادب کے طالب علم کو اس کا مطالعہ ضرور کرنا چاہیے تا کہ زبان وبیان کے چٹخارے لے سکے۔

○○○

نام کتاب: بین العلومی تنقید

مصنف: پروفیسر عتیق اللہ

صفحات: ۳۶۸

قیمت: ۳۰۰ روپے

ناشر: کتابی دنیا دہلی

مبصر: ڈاکٹر اُویس احمد

پروفیسر عتیق اللہ اردو تنقید کا ایک معتبر نام ہے؛ جس نے اپنے تنقیدی شعور اور حسیت سے ادبی تفہیم و تعبیر کے کلاسیکی، نو کلاسیکی اور جدید تنقیدی رویوں کی روشنی میں متن کی لسانی، ہیئتی، ثقافتی اور ساختیاتی تعبیر و تشریح سے معنیاتی نظام کے وسیع تناظرات کی تلاش و جستجو کر کے ادب فہمی کے متنوع جہات کو واضح کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ اُنھوں نے اکادمیاتی نقادانِ ادب کے روایتی طریق نقد کے برعکس اپنے تنقیدی شعور کو بروئے کار لا کر ادبی متن کی کثیر الجہت نوعیت کو قبول کرتے ہوئے تفہیم و تجزیئے کے تفاعل کو روبہ عمل لایا ہے۔ ''بین العلومی تنقید'' موصوف کی تازہ ترین تصنیف ہے جو کہ ۲۳ مضامین پر مشتمل ہے۔ مطالعے کی آسانی کے لیے کتاب کو دو حصوں میں منقسم کی گیا ہے۔ پہلا حصہ نظریاتی تنقید پر مشتمل ہے، جس میں ۱۳ مضامین ہیں۔ جن میں بین العلومی تنقید کی نظری بنیادوں کے ساتھ ساتھ اس کے اصول و ضوابط اور طریق ہائے نقد پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ علاوہ ازیں بین العلومی تنقید کے ساتھ ساتھ نئی تنقید، قرأتِ متن، قاری اور متن کی کش مکش کے ساتھ ساتھ نوآبادیاتی، ماحولیاتی اور مابعد جدید تنقید پر مضامین شامل ہیں؛ جن

میں معنی خیزی کے تفاعل میں دوسرے دائرہ ہائے علوم کی ضرورت کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے؛ کیوں کہ موصوف کے نزدیک محض لسانی اور ہیئتی مطالعہ ''دماغی ورزش'' ہے۔ اس طرح اُنھوں نے اس حصے میں بین النظریاتی ربین العلومی تناظر سے ادب کی تفہیم وتعبیر پر ارتکاز کیا ہے۔ دوسرا حصہ اطلاقی تنقید پر مشتمل ہے، جس میں محمد حسن عسکری، فیض احمد فیض، راجندر سنگھ، قرۃ العین حیدر، وزیر آغا، انیس اشفاق اور خالد جاوید پر مضامین شامل ہیں۔ اس حصے میں اُنھوں نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ادبی متن کے تفہیماتی رویوں میں معنیاتی تکثیریت پر اصرار کیا جاتا ہے؛ لیکن یہ تکثیریت مختلف علوم و نظریات کے امتزاج کے بغیر ناممکن ہے۔ حالاں کہ موصوف خود اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ ''میرا یقین بہر حال بین العلومیت پر ہے۔'' اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ روایتی معنیاتی مطلقیت اور مرکزیت پر بین العلومیت ہی کاری ضرب لگا سکتی ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ ادب کے تناظر سے ایک ایسا تصور وجود میں آ سکتا ہے جو جمہوراساس حیثیت کا حامل ہوگا۔

○○○

نام کتاب: فرید پر بتی کے شخصی اور ادبی جہات

مصنف و مرتب: محمد اقبال لون

ناشر: میزان پبلیشرز، بٹہ مالو، سرینگر، کشمیر

مبصر: ڈاکٹر محمد یونس ٹھوکر

فرید پر بتی کی شخصیت کسی تعارف کی محتاج نہیں ہے۔ کشمیر میں اردو رباعی گوئی کی تاریخ ان کے ذکر کے بغیر ادھوری ہے۔ فرید پر بتی کو اردو شعر و ادب میں اپنے منفرد شعری اسلوب اور موضوعاتی تنوع کی بدولت غیر معمولی اعتبار حاصل ہے۔ ان کی علمی و ادبی شخصیت کے کئی پہلو ہیں۔ وہ بیک وقت ایک منفرد شاعر، معتبر محقق و نقاد اور شفیق استاد رہے ہیں۔ ان کے تخلیقی و تحریری سرمائے اور فنکاری کے تعلق سے بقول ڈاکٹر راشد عزیز 'معلومات کے ذخائر کا ایسا کوزہ تیار کرنا آسان نہیں تھا، جس کے آئینہ خانوں میں فن اور فنکار وقت کی گرد کا اثر قبول کئے بغیر پوری آن بان سے سے ابھر آتے'۔ اس عظیم کام کے لئے محنت شاقہ اور علمی شخصیت کا ہونا ضرور ہے۔ چونکہ یہ محنت طلب کام محمد اقبال لون نے اپنی علمی و فنی بصیرت سے سرانجام دیا، کتاب ۲۲ تحقیقی و تنقیدی نوعیت کے مضامین کا مجموعہ ہے۔ محمد اقبال لون نے ''فرید پر یتی کے شخصی اور ادبی جہات'' مرتب کر کے اس عظیم استاد کے مخفی گوشوں کو ان کے مداحوں کے سامنے لانے کی ایک سعی کی ہے۔ ''فرید پر بتی اور محمد اقبال لون'' ڈاکٹر راشد عزیز نے ایک مضمون تحریر کیا، جس میں راشد صاحب نے فرید پر بتی کی شاعرانہ عظمت کو ابھارنے کے ساتھ ساتھ محمد اقبال لون کی اس کاوش کی بھی ستائش کی۔ خود مرتب نے ایک مبسوط مقدمہ کے ساتھ چند مضامین بھی تحریر کر کے مدلل انداز میں اس

شاعر کے متنوع جہات کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے، اور ایسا شعار بھی دریافت کئے ہیں جن کی طرف دوسرے قلم کاروں کا ذہن نہیں جا سکا۔ ان کے علاوہ جن معروف ومقبول قلم کاروں کے مضامین اس کتاب میں شامل ہیں، ان میں پروفیسر مجید بیدار، پروفیسر قدوس جاوید، محمد یوسف مشہور، دیپک بدکی، عبدالغنی شیخ، پروفیسر اسداللہ وانی، پروفیسر توقیر احمد خان، اشرف عادل منشور بانہالی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ فرید پربتی ہمہ جہت تخلیقی فنکار ہیں۔ ان کی شعری دنیا غزل کے دوسرے مشاہیر کی دنیا سے الگ اور انوکھی تھی اور ان کی بدولت اردو غزل کو نئی لفظیات اور نئی امیجری کی وسعت عطا ہوئی، جس میں تراکیب بھی ہیں تشبیہات اور نئے استعارے بھی۔ لفظوں کے فنی دروبست اور تہداری میں بالکل منفرد نظر آتے ہیں۔

واقف میں ہر اک خواب کی تعبیر سے ہوں
حصار وقت نے خود اس کو گھیر رکھا ہے
ملنے کو تو ملتے ہیں مگر دل نہیں ملتا
رشتے ہوئے ہیں اب کہ بحال اور طرح کے

ہجوم آئینہ میں پروفیسر قدوس جاوید نے ان کی تمام شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> نئی نسل میں میں شعر کہنے والے تو بہت ہیں لیکن ایسے جو واقعی عمدہ اور امکانات سے پر شاعری کر رہے ہیں، ان میں فرید پربھی ایک الگ پہچان رکھتے ہیں۔ اس منفرد شناخت کے کئی اسباب ہیں۔ اول یہ کہ شعر کے منصب سے واقف ہیں مختلف ومتضاد روایات و تجربات اور تحریکات ور جحانات کو برتتے ہوئی ردو شاعری جس مقام تک پہنچی ہے۔ فرید پربتی اس مقام اور اس کے تمام جہات و امتیاز کا گہرا شعور رکھتے ہیں اس لئے فرید پربتی کو شاعری میں لسانی وشعری تہ داری اور فکری و جمالیاتی پہلوداری کے ایسے اور اتنے نمونے ملتے ہیں جو

ان کے کم ہی ہم عصروں کے یہاں نظر آتےہیں ۔

(ہجوم آئینہ،ص،۵۱)

من جملہ طور پر یہ کتاب بڑی حد تک فرید پربتی کی شخصیت اور فنی جہات کو اجاگر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔بیس سے زائد مضامین پر مشتمل یہ کتاب تاثراتی مضامین کی رعنائیوں سے بھی بھرپور دکھائی دیتی ہے۔اور تجرباتی وفور کی جلوہ سامانیاں بھی اس کتاب کے صفحات سے جھلکتی ہے۔فنکار کی شخصیت اور فن کی خوبیوں اور خامیوں کا احاطہ بھی کرتی ہے۔

○○○

رپورٹ

شعبۂ اردو، جامعہ کشمیر کی جانب سہ روزہ ورک شاپ بہ عنوان ''اردو اساتذہ کی صلاحیت سازی'' کا انعقاد

رپورٹ: ڈاکٹر اویس احمد/ڈاکٹر راکیش کمار

شعبہ اردو، جامعہ کشمیر کی جانب سہ روزہ (۲۱ تا ۲۳ نومبر، ۲۰۲۳ء) ورک شاپ کی افتتاحی نشست کا انعقاد پروفیسر نیلوفر خان، وائس چانسلر، جامعہ کشمیر کی زیر صدارت ای ایم ایم آر سی آڈی ٹوریم میں عمل میں لایا گیا۔ اس موقعے پر ڈاکٹر نثار احمد میر، رجسٹرار، جامعہ کشمیر اور جوائنٹ ڈائریکٹر اسکول آف ایجوکیشن محترم رؤف الرحمان بہ حیثیت مہمان ذی وقار موجود رہے۔ جب کہ بین الاقوامی شہرت یافتہ ادیب اور شاعر ڈاکٹر شفق سوپوری صاحب، پروفیسر عادل امین کاک، ڈین فیکلٹی آف آرٹس، جامعہ کشمیر مہمان خصوصی کے طور پر شریک رہے۔ صدر شعبہ اردو، پروفیسر عارفہ بشریٰ صاحبہ بہ حیثیت میزبان کی حیثیت سے شرکت رہیں۔ اس ضمن میں صدر شعبہ اردو، پروفیسر عارفہ بشریٰ صاحبہ نے خطبہ استقبالیہ پیش کرتے ہوئے مہمانوں کا استقبال کرنے کے بعد ورک شاپ کے اغراض و مقاصد پر روشنی ڈالتے ہوئے نئی تعلیمی پالیسی (۲۰۲۰) کے پیش نظر اردو زبان کے جدید طریق ہائے تدریس کو بروئے کار لانے پر زور دیا۔ پروفیسر عادل امین کاک صاحب نے ورک شاپ کے انعقاد کے سلسلے میں اپنے تاثرات کا اظہار کرتے ہوئے شعبہ اردو کو مبارک باد دیتے ہوئے اردو زبان کی ترقی و ترویج میں ایک اہم رول ادا کرنے کے لیے مستقبل میں اس نوعیت کے پروگرام منعقد کرنے کی اُمید ظاہر کی۔ اُس کے بعد مہمان خصوصی ڈاکٹر شفق سوپوری صاحب نے اردو اساتذہ کی صلاحیت سازی کے سلسلے میں اس طرح کے ورک شاپ کے انعقاد کی اہمیت وافادیت پر زور دیتے ہوئے اردو زبان میں ہندوستانی مشترکہ تہذیبی و ثقافتی عناصر کو واضح کیا۔ ڈاکٹر نثار احمد میر صاحب نے مہمان ذی وقار کی حیثیت سے ورک شاپ کے حوالے سے اپنے زریں خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ جامعہ کشمیر کی تعلیمی و تحقیقی صلاحیتوں کو بہتر بنانے کے لیے اس طرح کے ورک شاپ کا انعقاد

وقت کی ضرورت ہے؛ لہٰذا اس طرح کی سرگرمیوں کے لیے جامعہ کشمیر کی انتظامیہ کا تعاون ہمیشہ رہے گا۔ آخر میں صدر محفل پروفیسر نیلوفر خان صاحبہ نے اپنے صدارتی خطبے میں شعبہ اردو کی خدمات کو سراہتے ہوئے ورک شاپ کی مبارکباد پیش کی۔ مزید یہ بھی کہا ہے کہ یہ ورک شاپ اس لیے بھی اہم ہے کہ اس میں جدید تکنالوجی اور تدریسی عمل کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو ایک لائق ستائش قدم ہے۔ اُنھوں اُمید ظاہر کرتے ہوئے کہا ہے کہ شعبہ اردو، اردو زبان کو بین الاقوامی سطح پر مزید ترقی و ترویج دینے میں ایک اہم رول ادا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس موقعے پر شعبہ اردو کے فارغ التحصیل تین ریسرچ اسکالرس؛ ڈاکٹر عرفان رشید (عکس در عکس)، ڈاکٹر محمد یونس ڈار (متن سے معنی تک) اور الطاف احمد نظامی (تحریک آزادیٔ ہند اور سید عطا اللہ شاہ بخاری) کی کتابوں کی رسم رونمائی بھی انجام دی گئی۔ اس افتتاحی نشست کی نظامت کے فرائض شعبے کے اُستاد ڈاکٹر مشتاق حیدر صاحب نے خوش اسلوبی سے انجام دیئے جب کہ ڈاکٹر کوثر رسول صاحبہ نے تحریک شکرانہ ادا کرتے ہوئے سبھی مہمانان کا شکریہ ادا کیا۔ واضح رہے اس سہ روزہ ورک شاپ میں ٦٠ سرکاری وغیر سرکاری اسکولوں کے اردو اساتذہ کے ساتھ ساتھ شعبہ اردو، جامعہ کشمیر کے ٣٠ اسکالروں نے شرکت کی۔ اس افتتاحی نشست میں جامعہ کشمیر کے کئی اعلیٰ عہدہ داراں اور شعبہ جات کے صدور کے ساتھ ساتھ شعبہ اردو کے دیگر اساتذہ میں ڈاکٹر محمد ذاکر صاحب، ڈاکٹر ریاض احمد کمار صاحب، ڈاکٹر اُویس احمد صاحب، ڈاکٹر محمد یونس ٹھوکر صاحب، ڈاکٹر روحی سلطان صاحبہ اور ڈاکٹر راکیش کمار صاحب کے علاوہ ریسرچ اسکالروں اور طلبا نے شرکت کی۔

ورک شاپ کی پہلی تکنیکی نشست ٢١ر نومبر ٢٠٢٣ء کو دو پہر ٢ بجے سے ٤:٣٠ بجے تک شعبہ اردو، جامعہ کشمیر کے پروفیسر مجید مضمر ہال میں منعقد ہوئی۔ جس کی صدارت ڈاکٹر شفق سوپوری صاحب اور ڈاکٹر جوہر قدوسی صاحب نے فرمائی۔ اس نشست کے ماہر مدرس ڈاکٹر محمد حسین زگر صاحب تھے جب کہ نظامت کے فرائض ڈاکٹر اُویس احمد نے انجام دی۔ ماہر مدرس نے ''اردو حروف تہجی کی شناخت: چند معروضات'' کے عنوان سے لکچر دیا۔

اُنھوں نے شرکا اساتذہ کو اردو حروف تہجی سے متعارف کراتے ہوئے یہ واضح کر دیا ہے کہ لسانیات اور صوتیات میں حروف تہجی کی اہمیت مسلم ہے، کیوں کہ حروف تہجی سے ہی کسی بھی زبان میں موجود آوازوں کو ظاہر کیا جاسکتا ہے۔ اُنھوں نے اردو حروف تہجی کی شناخت کراتے ہوئے عربی اور فارسی سے مستعار حروف کے ساتھ ساتھ اردو میں وضع کیے گئے حروف کی تعداد بتاتے ہوئے اردو حروف تہجی کی کل تعداد کا تعین کیا، جو کہ ۳۶ بنتی ہے۔ اُنھوں نے مفرد حروف کے ساتھ ساتھ مرکب حروف تہجی کی بھی شناخت کرائی۔ جس سے اساتذہ اردو حروف تہجی (مفرد و مرکب) کی صحیح تعداد سے بھی واقف ہوئے۔ اُنھوں نے اردو حروف تہجی کی ابتدائی، وسطی اور آخری شکلوں کی شناخت اور اُن کی تشکیل کے ساتھ ساتھ اعراب و علامات یعنی زبر، پیش، زیر، تشدید وغیرہ کی وضاحت کرتے ہوئے حروف تہجی کے درست تلفظ سے اساتذہ کو واقف کرایا۔ اُنھوں نے اردو کے صوتی نظام کا تذکرہ کرتے ہوئے اردو کے کل صوتیوں کی تعداد بتاتے ہوئے مصوتی اور مصمتی آوازوں سے اساتذہ کو واقف کرایا۔ جس کا مقصد اردو اساتذہ کو آوازوں کی تشکیل، ادائیگی اور ترسیل سے واقف کرانا تھا۔ علاوہ ازیں اُنھوں نے مصوتوں اور مصمتوں کی جائے تکلم اور طرز تکلم سے متعلق بھی سیر حاصل گفتگو کی۔ اس ضمن میں اُنھوں نے دولبی، دندانی، معکوسی، حنکی اور غشائی کے ساتھ ساتھ بندشی، صفیری، پہلوی، ارتعاشی اور انفی آوازوں سے اساتذہ کو واقف کرایا۔ لکچر کے اختتام کے فوراً بعد وقفۂ سوالات میں اردو حروف تہجی کی شناخت اور اُن کی درست ادائیگی میں حائل دُشواریوں پر شرکا اساتذہ نے کئی اہم سوالات اُٹھائے۔ وقفۂ سوالات کے بعد شرکا اساتذہ سے عملی کام بھی کروایا گیا اور آخر پر صدور صاحبان نے اپنے تاثرات میں موضوع کی اہمیت کو اجاگر کرتے ہوئے اردو اساتذہ کو اردو حروف تہجی کی شناخت اور اُن کی تشکیل میں مہارت حاصل کرنے پر زور دیا۔

دوسری تکنیکی نشست ۲۲ رنومبر ۲۰۲۳ء کو صبح ۱۰:۳۰ بجے سے ۱:۳۰ تک منعقد ہوئی۔ جس کی صدارت صدر شعبہ کشمیری، جامعہ کشمیر پروفیسر محفوظہ جان صاحبہ، پرنسپل ہندواڑہ کالج محترم مشتاق سوپوری صاحب اور ڈاکٹر نصرت جبین صاحبہ نے فرمائی۔ اس نشست کے ماہر مدرسین ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری اور ڈاکٹر فیض قاضی آبادی تھے؛ جنھوں نے

بالترتیب ''اردو تدریس کے مسائل اور امکانات'' اور ''طلبا میں انشا پردازی کی مہارت پیدا کرنا'' پر لکچرز دیئے۔نشست کی نظامت ڈاکٹر محمد ذاکر صاحب نے انجم دی۔محی الدین زور کشمیری نے اپنے لکچر میں اس بار پر ارتکاز کیا کہ اردو اساتذہ کو واقف کار کے ساتھ ساتھ صلاحیت ساز بننے کی کوششیں کرنا چاہیے۔اُنھوں نے شرکا اساتذہ کی توجہ اس طرف بھی مبذول کرائی کہ تدریس کا مقصد محض حصول زر نہیں ہونا چاہیے۔اُنھوں نے شرکا اساتذہ کو اس بات کی تلقین کی کہ وہ اپنے آپ کے ساتھ ساتھ تدریسی عمل کو بھی جدید تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کریں۔اُنھوں نے اردو تدریس کو جدید تکنالوجی سے جوڑنے کے کئی اہم اور کارگر طریقوں سے اردو اساتذہ کو واقف کرایا اور اسے محض ایک مفروضہ قرار دیا کہ اردو تدریس کو جدید تکنالوجی سے نہیں جوڑا جا سکتا ہے۔ہاں البتہ اس بات کو بھی ذہن نشین کرایا ہے کہ موجودہ سرکار اگر چہ تدریسی عمل کو جدید اختراعی مہارتوں سے ہم آہنگ کرنے کی حتی المقدور کوششیں کرتی ہیں تاہم اُن مہارتوں کا علم اردو اساتذہ میں کسی حد تک مفقود نظر آتا ہے۔یعنی جدید تکنالوجی کے تمام وسائل اسکولوں میں دستیاب تو ہوتے ہیں لیکن اُن کے استعمال کی جانکاری ہمارے اساتذہ کو حاصل نہیں ہے۔اُنھوں نے اردو اساتذہ کو اپنے اندر وہ تمام صلاحیتیں پیدا کرنے کی تلقین کی جس سے تدریسی عمل میں حائل تمام رکاوٹوں کا ازالہ کیا جا سکتا ہے۔اُنھوں نے اردو تدریس کے مسائل کا تذکرہ کرتے ہوئے اس بات پر ارتکاز کیا کہ بعض تدریسی مسائل کا براہ راست تعلق موضوع سے متعلق محدود جانکاری ہے۔اُنھوں نے بہتر تدریسی عمل کے لیے موضوع سے متعلق پوری اور مستند جانکاری کو مشروط قرار دیا۔علاوہ ازیں اُنھوں نے اردو نصاب میں متنوع موضوعات (سائنسی، تاریخی، اخلاقی) کو متعارف کرانے کی طرف توجہ مبذول کرائی ہے۔اسکولوں اور کالجوں کی کتب خانوں میں دوسرے مضامین کی طرح اردو زبان و ادب کی کتابوں کی بھی اچھی خاصی تعداد ہونی چاہیے۔اُنھوں نے ابتدائی اور ثانوی سطح پر اردو زبان کی تدریس کو بہتر بنانے کے لیے درپیش تدریسی مسائل کو حل کرنے کی تجاویز پیش کیں تاکہ اردو زبان کے پھلنے اور پھولنے کی گنجائش بڑھ جائے۔اُنھوں نے اپنے لکچر کا اختتام اس بات پر کیا کہ اردو زبان کو دوسرے مضامین کی طرح روزگار سے جوڑنے کی

ضرورت ہے؛ روزگار کے وسائل یا مواقع فراہم ہونے سے اس زبان کی ترقی و ترویج میں مزید تقویت پہنچے گی۔ ڈاکٹر فیض قاضی آبادی صاحب نے طلبا میں انشا پردازی کی مہارت کو بڑھانے کے لیے ذوق مطالعہ، تفکر، مشق اور مشورے لازمی جز قرار دیئے ہیں۔ کیوں کہ غور وفکر سے ہی عبارت میں جان آتی ہے اور مشق نہ صرف عبارت کو نکھار سکتی ہے بلکہ تمام تر کوتائیوں کو بھی دور کر سکتی ہے۔ ماہرین فن یا انشا پردازی کے فن پر دستیاب کتابوں کے مطالعے سے اردو اساتذہ بچوں میں انشا پردازی کی مہارت کو پیدا کر سکتے ہیں۔ اُنھوں نے اس بات پر بھی ارتکاز کیا ہے کہ اُستاد کو عبارت کے تمام تشکیلی عناصر کا علم ہونا چاہیے اور اُن عناصر کی منظّم ترتیب و تنظیم سے بھی واقفیت ہونی چاہیے۔ اُس کے بعد مشق یعنی مسلسل عبارت لکھنے کا ناگزیر عمل ہی عبارت کی جملہ خصوصیات کو یکجا کر سکتا ہے۔ اُنھوں نیشر کا اساتذہ کو انشا پردازی کے تین بنیادی سوالات ہیں: کیوں لکھیں؟ کیا لکھیں؟ اور کیسے لکھیں؟ سے بھی واقف کرایا۔ یعنی عبارت علم اور تجربے کی تشہیر و تبلیغ کے لیے لکھی جاتی ہے، جس موضوع سے دلچسپی ہوتی ہے؛ وہی لکھا جاتا ہے اور غیر معمولی طرز نگارش اور منفرد اسلوب میں لکھا جاتا ہے۔ بچوں میں انشا پردازی کی مہارت پیدا کرنے کے لیے اُنھوں نے کئی اہم طریق کار پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ مثال: بچوں کو زبان سے محبت پیدا کی جائے، خوش خط لکھنے کی ترغیب دی جائے، حروف کی کئی تشکیلی صورتیں یعنی مفرد، مرکب، سہ حرفی سے واقف کرانے کے بعد مختصر جملے بنانے کی مشق کرائی جائے۔ علاوہ ازیں اشعار کی تشریح اور مضامین کے خلاصے بچوں سے لکھوائیں۔ مطالعے کے لیے آسان کتابیں فراہم کی جائیں۔ اس طرح ماہر مدرس نے شرکا اساتذہ کو کئی اہم طریقوں سے واقف کرایا جن سے بچوں میں انشا پردازی کی مہارت پیدا کی جاسکتی ہے۔ لکچر کے اختتام پر وقفہ سوالات میں شرکار اساتذہ نے کئی اہم سوالات قائم کیے جو نشست میں زیر بحث لائے گئے۔ اُس کے بعد شرکا کو دونوں لکچرز کا عملی کام تفویض کیا گیا۔ آخر پر صدور صاحبان نے دونوں موضوعات کے اہم نکات پر روشنی ڈالتے ہوئے اپنے مثبت تاثرات کا اظہار کیا۔

تیسری تکنیکی نشست ۲۲ نومبر، ۲۰۲۳ء کو دوپہر ۲ بجے سے ۴:۳۰ تک منعقد ہوئی۔ جس کی صدارت صدر شعبہ فارسی پروفیسر جہانگیر اقبال صاحب، ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری

صاحب، ڈاکٹر شبینہ پروین صاحبہ اور محترم سلیم سالک صاحب نے فرمائی۔ اس نشست کے ماہر مدرس محترم میر ساجد رمضان صاحب تھے؛ جنھوں نے ''اردو اساتذہ اور جدید تدریسی مہارتیں'' کے عنوان سے لکچر دیا۔ نشست کی نظامت ڈاکٹر راکیش صاحب نے کی۔ ماہر مدرس نے اپنے لکچر کے دوارن اردو اساتذہ کے تدریسی عمل میں جدید تدریسی مہارتوں پر ارتکاز کرنے پر زور دیا ہے۔ اُنھوں نے اُن تمام اُمور کو احاطے میں لیا، جن سے اردو درس وتدریس میں جدید تدریسی مہارتیں حاصل کر کے تدریسی عمل کو مزید موثر اور ثمر آور بنانے کے امکانات روشن ہو سکتے ہیں۔ اُنھوں نے اردو اساتذہ کی توجہ اس طرف مبذول کرائی ہے کہ محض کسی موضوع پر اچھی گرفت ہونا ہی کافی نہیں ہے بلکہ ایک اُستاد عمدہ ترسیلی مہارتوں کا بھی واقف کار ہونا چاہیے۔ نتیجے کے طور اُنھوں نے اپنے لکچر میں اردو اساتذہ کے لیے جدید تدریسی مہارتوں کو ناگزیر قرار دیا۔ اُنھوں نے اس طرف بھی اساتذہ کی توجہ دلا دی کہ درس وتدریس کو جدید طریقوں سے جوڑنے کا ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ بچوں کے اندر مطالعے کے دلچسپی کے ساتھ ساتھ ادبی ذوق بھی پیدا کی جا سکتی ہے۔ اس ضمن میں اُنھوں کسی بھی موضوع کی تدریس کو دلچسپ اور موثر بنانے کے لیے کئی اہم مہارتوں کا تذکرہ کیا ہے۔ مثال: اُستاد کو چاہیے کہ وہ اپنے موضوع سے متعلق تمام تفصیلات اور وضاحتیں بیان کرے، جس سے بچے پوری طرح اُس موضوع سے متعلق واقف کار ہو جائیں۔ اُس کے بعد بچوں کو جانچنے کا مرحلہ ہے، جس کے تحت ایک اُستاد اس چیز کا پتا لگا سکتا ہے کہ بچے کس حد تک موضوع کو سمجھ گئے ہیں۔ یعنی بچوں کو جانچنے کی مہارت ایک اُستاد کو ہونی چاہیے۔ اسی طرح اُنھوں نے ایک اصطلاح ''سبپل'' (س، ب، پ، ل) یعنی سین سے سننا، بے سے بولنا، پے سے پڑھنا اور لام سے لکھنا؛ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ان چار سطحوں پر ایک اُستاد کو مہارت ہونی چاہیے کہ وہ بچوں کے اندر مذکورہ صلاحیتیں کیسے پیدا کر سکتا ہے۔ علاوہ ازیں اُنھوں نے بچوں کے اندر تخلیقی، تنقیدی اور ترسیلی سوچ پیدا کرنے پر بھی ارتکاز کیا ہے۔ یہ ایک اُستاد کی ذمہ داری ہے کہ وہ ابتدائی اور ثانوی سطح سے ہی بچوں کے اندر تخلیقی اور تنقید سوچ پیدا کرنے کی کوشش کرے۔

چوتھی نشست ۲۳/نومبر، ۲۰۲۳ء کو صبح ۱۰:۳۰ بجے سے ۱۰:۳۰ تک منعقد و ہوئی۔

نشست کی صدارت صدر شعبہ ہندی پروفیسر زاہدہ جبین صاحبہ، پروفیسر معراج الدین صاحب، ڈاکٹر الطاف انجم اور ڈاکٹر محمد اسلم چودھری صاحب نے فرمائی۔ اس نشست کے ماہر مدرس محترم شاکر شفیع صاحب تھے؛ جنھوں نے ''تدریس نثر'' کے عنوان پر لکچر دیا۔نشست کی نظامت ڈاکٹر ریاض احمد کمار صاحب نے کی۔ ماہر مدرس نے تدریس نثر کے مقاصد کو واضح کرتے ہوئے شرکا اساتذہ کی توجہ اس طرف مبذول کرائی کہ نثر کی تدریس کے بعد طلبا اس قابل ہو جانے چاہیے کہ وہ کسی بھی عبارت کو درست تلفظ کے ساتھ پڑھ سکیں۔ اتنا ہی نہیں بلکہ اُن کے ذخیرۂ الفاظ میں وسعت پیدا ہو اور وہ نئے الفاظ کے ساتھ ساتھ مرکبات، تراکیب، محاورات اور ضرب الامثال سے واقف ہو جائیں۔ اُنھوں نے نثر کی تدریس کے مقاصد پر بات کرتے ہوئے کہا کہ بچے عبارت کی لفظی و معنوی خوبیوں کو نہ صرف سمجھیں بلکہ لطف اندوز بھی ہو جائیں۔ اس ضمن میں اُنھوں نے کئی اہم طریق ہائے تدریس کا تذکرہ کیا ہے، جن سے نثر پاروں کی تدریس کو نہ صرف آسان بلکہ موثر بنایا جا سکتا ہے۔ مثال: پہلے مدرس خود عبارت کی قرأت درست تلفظ اور مناسب لہجے میں کرے؛ جو آواز کے زیر و بم اور رفتار کی متقاضی ہے۔ اُس کے بعد بچوں سے قرأت کرائے اور جہاں جہاں اُن سے غلطیاں سرزد ہوں، اُن کو دور کرنے کی کوشش کرے۔ اِس کے بعد عبارت کی تفہیم کا مرحلہ آتا ہے؛ جس میں عبارت کے مفاہیم و مطالب، الفاظ کے لغوی و اصطلاحی معنی؛ نیز مترادف اور متضاد الفاظ کے ساتھ ساتھ استعارات و تشبیہات کو سمجھایا جاتا ہے۔ لکچر کے اختتام پر شرکا اساتذہ نے نثر کی تدریس کے بنیادی اور اہم مسائل کو اُٹھایا؛ جس پر اچھی بحث و تمحیث ہوئی۔ وقفہ سوالات کے بعد شرکار اساتذہ کو عملی کام دیا گیا۔ آخر پر صدور صاحبان نے اپنے صدارتی کلمات میں شرکا اساتذہ کو اُن تمام صاحیتوں کو اُبھارنے کی تلقین کی جن سے تدریسی عمل کو مزید بہتر بنایا جا سکتا ہے۔

پانچویں تکنیکی نشست ۲۳ر نومبر، ۲۰۲۳ء کو دوپہر ۲ بجے سے ۴:۳۰ تک منعقد ہوئی۔ جس کی صدارت ڈین فیکلٹی آف آرٹس، جامعہ کشمیر پروفیسر عادل امین کاک صاحب، صدر شعبہ اردو، پروفیسر عارفہ بشریٰ صاحبہ، پروفیسر روبی زتشی صاحبہ اور ڈاکٹر راشد عزیزی صاحب نے فرمائی۔ اس نشست کی ماہر مدرس ڈاکٹر نصرت جبین صاحبہ تھی؛ جو مرکزی جامعہ

کشمیر میں اپنی تدریسی خدمات انجام دے رہی ہیں۔ اُنھوں نے ''تدریس نظم تقاضے اور حکمت عملی'' کے عنوان سے لکچر دیا۔ اس نشست کی نظامت ڈاکٹر محمد یونس ٹھوکر صاحب نے انجام دی۔ ماہر مدرس نے پہلے نظم اور نثر کے بنیادی فرق کو سمجھایا۔ دونوں کی بنیادی خصوصیات کے ساتھ ساتھ مغائرات پر بھی روشنی ڈالی۔ اُنھوں نے نظم کے تقاضوں کا ذکر کرتے ہوئے مدرس کے لیے شاعری کی روایت سے واقفیت، نمائندہ نظم گو شعرا کی نظموں سے شناسائی، شعر فہمی کے جمالیاتی شعور، نظم کی قرأت مثلاً: تحت اللفظ اور ترنم وغیرہ سے واقفیت کو ناگزیر قرار دیا۔ علاوہ ازیں مدرس نظم کی خارجی صورت حال یعنی ہیئت کے ساتھ ساتھ نظم کے داخلی نظام سے بھی واقف ہونا چاہیے۔ خارجی صورت حال میں پابند، آزاد، معریٰ، مسدس، مخمس اور مثمن وغیرہ کے ساتھ ساتھ نظام قوافی اور ردیف بھی شامل ہے جب کہ داخلی صورت حال یعنی نظم کے داخلی نظام میں شعر کے آہنگ، موضوعاتی حسن کی ترسیل، موضوع کی تمام جہات کو منکشف کرنے کی صلاحیت اور باہمی معنوی ارتباط کو گرفت میں لانا شامل ہے۔ اسی طرح اُنھوں نے شعر کی قرأت کے تقاضوں میں لفظ کا درست تلفظ، استعارات، تشبیہات اور تراکیب کی نشان دہی پر اچھی گرفت اور لفظ کو اُس کے فطری اور مناسب لہجے میں ادا کرنے کی واقفیت کو بھی نظم کی تدریس میں ناگزیر عمل قرار دیا ہے۔ اُس کے بعد شعر کے مفہوم سے بچوں کو واقف کرائیں۔ اس ضمن میں شعر کی آسان تشریح بتادی جائے اور بچوں سے بھی کروائی جائے۔ اُس کے بعد نظم کے مرکزی خیال سے بچوں متعارف کرایا جائے۔ جب کہ ثانوی سطح پر نظم کی تاریخ، خلاصہ اور مشکل الفاظ کے معنی کے ساتھ ساتھ کئی معنیاتی جہات سے واقف کرایا جائے۔ لکچر کے بعد شرکا اساتذہ کو عملی کام کے طور کئی نظمیں دی گئیں۔ اُس کے بعد صدور صاحبان نے اپنے تاثرات کا اظہار کرتے ہوئے نظم کی تدریس کے طریق کار کا اعادہ کرتے ہوئے تدریسی عمل کو موثر بنانے کی تلقین کی۔ اُس کے بعد تقسیم اسناد کی تقریب کا انعقاد ہوا جس کی صدارت ڈین فیکلٹی آف آرٹس، پروفیسر عادل امین کاک صاحب، صدر شعبہ اردو، پروفیسر عارفہ بشریٰ صاحبہ اور روبی زتشی صاحبہ نے فرمائی۔

❖❖❖

سہ روزہ ورکشاپ بعنوان ''اردو اساتذہ کی صلاحیت سازی'' کے حوالے سے پروفیسر عارفہ بشریٰ کے صدارتی کلمات:

اردو ہندوستان کی مشترکہ تہذیبی وراثت کی ایک ایسی زبان ہے جو رواداری، محبت، قومی یگانگت اور اتحاد پسندی کا درس ہمیشہ سے دیتی آئی ہے۔ یہ ایک لینگوا فرینکا (Lingua Franca) زبان ہے۔ یہ جنوبی ایشیا کی ایک معتبر، طاقتور، مقبول و معروف اور عظیم زبان بھی ہے۔ یہ لسانی اعتبار اور زبان، تلفظ، املا و انشا اور نثر و نظم کی اپنی انفرادیت کے اعتبار سے ہر دور میں بہت اہم زبان کے طور پر تسلیم کی جاتی رہی ہے۔ ہر عہد میں اس کی مقبولیت و اہمیت مسلم رہی ہے۔ یہ ہندوستان کی اہم ترین اور مقبول ترین قومی زبانوں میں اپنی انفرادیت سے جانی اور پہچانی جاتی ہے۔ اردو اپنی شیرینیت، جاذبیت، شائستگی و نغمگی اور رنگارنگی سے ہندوستان کی تمام زبانوں میں ایک الگ مقام رکھتی ہے۔

اردو ایک ایسی زبان ہے جس کے فروغ سے کسی بھی دوسری زبان کو کوئی خطرہ نہیں ہے۔ اور اردو کا یہ وہ انفراد ہے جو اس کے حسن کو مذید دوبالا کرتا ہے۔ زندگی کے اسرار و رموز اور کائنات کی نیرنگیوں کو اردو نے جس طرح سے اپنے دامن میں سمیٹ رکھا ہے اس کی دوسری کوئی نظیر دیکھنے کو نہیں ملتی۔

عہد حاضر میں اردو کا بول بالا نہ صرف ہندوستان میں ہے بلکہ اردو کی نئی بستیوں میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ امریکہ، برطانیہ، ماریشس، کناڈا، ڈنمارک، ملیشیا، دوحہ و قطر، ملیشیا، بحرین، روس اور روس سے الگ ہوئے کئی ممالک کے ساتھ ساتھ ناروے، سوئیڈن وغیرہ متعدد بیرونی ممالک میں اردو اپنی موجودگی کو مستحکم کر رہی ہے۔ اور مسلسل اپنی روشنی پھیلا رہی ہے۔ گویا اس کی مقبولیت میں تیزی سے اضافہ ہو رہا ہے۔

زبان کا کوئی مذہب نہیں ہوتا۔ اس کی کوئی سرحد بھی نہیں ہوتی۔ پھر بھی اس تعلق سے اردو کو تنقید کا نشانہ بنایا جاتا رہا ہے لیکن اردو کی صحت پر اس کا آج تک کوئی اثر دکھائی نہیں دیتا۔ ہر زبان نشیب و فراز کے دور سے گزرتی ہے۔ اردو بھی نشیب و فراز سے گزرتی رہی ہے لیکن سچ تو یہ ہے کہ نشیب و فراز سے اردو مزید نکھر کر سامنے آئی ہے اور ہر زمانے میں

اس کی دھوم رہی ہے۔ بقول داغ دہلوی:

اردو ہے جس کا نام ہمیں جانتے ہیں داغ
سارے جہاں میں دھوم ہماری زبان کی ہے

ہندوستان میں اردو کشمیر سے کنیا کماری تک اپنی پوری آب وتاب کے ساتھ موجود ہے۔ اس کے بولنے والے پہلے بھی زیادہ تھے، آج بھی ہیں اور کل بھی رہیں گے۔ آج اردو کا تقاضا یہ ہے کہ اسے بہتر سے بہتر بنایا جائے۔ اوراس کی ترویج واشاعت، اس کے فروغ اور درس وتدریس کے لیے ہم اساتذہ کی ذمہ داری سب سے زیادہ بڑھ جاتی ہے۔

کشمیر نے ہمیشہ سے ہی اردو کے فروغ کے لیے کلیدی رول ادا کیا ہے۔ شعبہ اردو، کشمیر یونیورسٹی کے ہمارے بہت سے اساتذہ نے بھی اردو کے لیے سنجیدگی سے کام کیا ہے۔ آج اردو کے سامنے بہت سے چیلنجز ہیں۔ اردو سبجیکٹ(Urdu Subject) کے درس وتدریس کے اپنے بہت سے مسائل بھی ہیں۔ اسکولی سطح پر اردو کے اساتذہ کے جہاں اپنے مسائل ہیں وہیں طلبا اور طالبات کو بھی گوناگوں مشکلات کا سامنا ہے۔ ان مسائل کا حل وقت کا ایک اہم تقاضا ہے۔ یہی وہ فکر ہے جس کے تحت خطہ کشمیر کے اساتذہ کے تدریسی شعبے میں بہتر تربیت کے لیے اس سہ روزہ ورکشاپ بعنوان "اسکولی سطح پر اردو اساتذہ کی صلاحیت سازی"(Capacity Building Of School Level Teachers) کا انعقاد کیا گیا ہے۔ اس توقع اور یقین کے ساتھ کہ اس ورکشاپ سے اردو اساتذہ کے درسی اور تدریسی عمل(Teaching and Learning Process) کو بہتر اور فعال بنانے کی سمت میں نہ صرف کافی مدد ملے گی بلکہ اس کی روشنی دور دور تک پھیلی گی اور دوسر یا ساتذہ بھی فیض یاب ہوں گے۔ اس نوع کے ورکشاپ کی ضرورت بہت پہلے سے محسوس کی جارہی تھی۔ شعبہ اردو کی خواہش تھی کہ اساتذہ کی صلاحیت سازی کے لیے ورکشاپ کا اہتمام کیا جائے۔ اوراس خواہش کی تکمیل ہماری ہر دلعزیز اور فعال وائس چانسلر پروفیسر نیلوفر خان صاحبہ کی خصوصی دلچسپی سے ممکن ہوسکی ہے۔ اردو کے تئیں ان کی خصوصی دلچسپی ہمیشہ رہتی ہے۔ ہم ان کے تعاون کے لیے بے حد شکر گزار ہیں۔

اسکولی سطح پر اردو اساتذہ کی صلاحیت سازی کے اس سہ روزہ ورکشاپ میں کم وبیش

تیں اسکولوں کے اساتذہ شرکت فرما رہے ہیں جو خطہ کشمیر کیا ساتذہ کی ایک تسلی بخش تعداد ہے۔ اس ورکشاپ کا انعقاد نئے تعلیمی نظام 2020 (New Education System) کے مدنظر کیا گیا ہے جس کو باعمل اور کارگر بنانے کے لیے ہم نے کشمیر کے ہی تقریباً دس ایسے ادبا، محققین اور ماہرین کو مدعو کیا ہے جن کا شمار اردو زبان وادب کے درس وتدریس کے دانشوروں میں ہوتا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ ان کے لکچرز سے تمام اساتذہ ضرور مستفید ہوں گے۔

اس سہ روزہ ورکشاپ (Workshop) کے انعقاد کا جواز یہ ہے کہ خطہ کشمیر میں اسکولی سطح کے اردو اساتذہ کی صلاحیتوں کو مزید نکھارا جا سکے۔ اور نئے تعلیمی نظام کے تحت ان کی صلاحیت سازی کے عمل کو یقینی بنایا جا سکے۔

اس سہ روزہ ورکشاپ کے اساسی نکات (Fundamentals) حسب ذیل ہوں گے:

1: جموں وکشمیر میں اسکولی سطح پر درس وتدریس کے درپیش مسائل ومشکلات (Problems and difficulties) پر غور وفکر اور ان کا حل تلاش کرنا۔

2: اردو اساتذہ کے تدریسی طریقہ کار (Teaching Methodology) کا جائزہ لینا۔

3: اردو اساتذہ کی موجودہ صلاحیت واستعداد کا جائزہ اور اسے مزید بہتر بنانے کے لیے غور وخوض کرنا۔

4: طلبا وطالبات میں اردو کے تئیں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے ایک سازگار ماحول بنانے پر تبادلہ خیال

5: طلبا وطالبات کی تعلیمی صلاحیتوں کو بہتر سے بہتر کرنے کے لیے غور وفکر کرنا۔

6: طلبا وطالبات کے اندر اساسی اقدار اور روایات کو فروغ دینے پر گفتگو

7: اسکولی سطح پر اردو کے نصابات (Texts) کو آسان اور دلچسپ بنانے کے لیے از سرنو تبادلہ خیال

8: تدریسی نثر، تدریسی نظم،، تدریسی انشا اور قواعد کے تدریسی طریقہ کار کو آسان بنانے پر

اصرار

9:	سرکاری اور غیر سرکاری اسکولوں کے اردو اساتذہ کے درمیان اردو کی بہتر تعلیم کے لیے باہمی روابط کو مضبوط بنانے پر خصوصی بات چیت

10: ممکن ہو سکے تو اسمارٹ کلاسز کے لائحہ عمل پر غور وخوض کرنا۔

علاوہ ازیں ہمیں اس ورکشاپ کے ذریعے یہ کوشش کرنی ہے کہ ہندوستانی پس منظر میں اردو الفاظ کی ادائیگی پر ہم زور دیں۔

ہم اساتذہ اپنے کلاس روم کے ماحول (Class room environment) کو دوستانہ بنائیں تاکہ طلبا وطالبات میں اردو سے دلچسپی پیدا کر سکیں۔ اردو کو ایک مشکل زبان بنا کر نہ پیش کریں۔ یہ ہم سب کی ذمہ داری ہے۔ اس ورکشاپ کی مدد سے ہماری یہ ذمہ داری بھی ہونی چاہیے کہ اردو کو ورثے کی زبانوں میں سے ایک زبان کے طور پر سمجھیں اور اس کی اہمیت پر زور دیں۔ ساتھ ہی ساتھ اساتذہ کو اس بات کا مشاہدہ بھی کرنا چاہیے کہ دوسرے ممالک نے اپنی ثقافتی زبان (Cultural Language) کو کس طرح قائم کیا ہے، اس پر غور وفکر کر کے اردو کے لیے ہمیں کام کرنا چاہیے۔

اسکولوں میں پرائمری اور ثانوی ثانوی دونوں سطحوں پر، گرائمر کی جو غلطیاں طالب علم تحریری طور پر کرتا ہے ان کی طرف ہماری توجہ زیادہ ہونی چاہیے۔

ہم سب کو لسانی اور ثقافتی اختلافات میں نہ پڑ کر اردو کی ترقی کی فکر کرنی چاہیے۔ کیونکہ یہ اختلافات بہت نقصان پہنچاتے ہیں۔

اگر اساتذہ بچوں میں جملے کی ساخت، قواعد اور املا کی غلطیاں وغیرہ کے قواعد سیکھنے پر توجہ دیں تو اس سے اچھی بات کوئی نہیں ہو سکتی۔ اردو زبان بولنے، لکھنے اور پڑھنے کے تعلق سے ہمارے سامنے جو مشکلات ہیں

ان پر قابو پانے کے لیے اساتذہ کو چاہیے کہ وہ پرائمری لیول (Primary Level) سے ہی طالب علم کو تربیت دیں تاکہ آگے چل کر مزید مشکلات سے بچ سکیں۔ اردو سکھانے والے اگر تربیتی ادارے ہمارے درمیان ہیں تو ہمیں ان اداروں کا جائزہ بھی لینا چاہیے۔

اردو کی درست تعلیم کے لیے ہم سب کو ایک فریم ورک (Framework) بنا کر کام کرنے کی ضرورت ہے اور اس کے لیے اساتذہ کی قابلیت اور صلاحیت کو بڑھانے کے لیے پیرامیٹرز (Parameters) ترتیب دینے کی بھی اشد ضرورت ہے۔ جو معیارات کی نشاندہی کی بنیاد پر ہوں۔ نیز اسکولی سطح کے اساتذہ کو کالجوں اور یونیورسٹیوں کے تربیتی پروگراموں میں شامل کرنے کی ضرورت ہے تاکہ وہ رہنمائی کے ذریعے تشخیص حاصل کر سکیں۔

اگر اساتذہ اردو تدریسی طریقہ کار اور سبق کی تربیت کو ترجیح دیں تو طلبا و طالبات میں اردو پڑھنے کے لیے دلچسپی بڑھے گی۔ ساتھ ہی ساتھ اردو کی بنیادی معلومات کے حساب سے اساتذہ کے علم کو اپ گریڈ کرنے پر بھی ہم سب کو توجہ دینے کی ضرورت ہے۔

آخر میں یہ کہوں گی کہ اس ورکشاپ کے انعقاد کے جواز پر آپ سب اساتذہ ایک بار ضرور سر جوڑ کر سوچیں۔ بچوں کے ذہن و دل میں اردو کو اتارنے کے لیے اردو کے تدریسی عمل کو آسان اور نصابات کو دلچسپ بنانا ہوگا۔ اردو کی فلاح و بہبود کے لیے جدوجہد کی ذمہ داری بھی اساتذہ پر ہی عائد ہوتی ہے۔ ہمیں امید ہے کہ یہ ورکشاپ ایک یادگار ورکشاپ ثابت ہوگا اور ہم اپنے مقاصد کے حصول میں ضرور کامیاب ہوں گے۔

(پروفیسر عارفہ بشریٰ)

○○○