بازیافت

تحقیقی وتنقیدی مجلّہ

2017ء

مُدیراعلیٰ

پروفیسر عارفہ بشریٰ

صدر شعبۂ اردو

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل،

سرینگر کشمیر

(جملہ حقوق بحق شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی محفوظ)

☆۔ سال اشاعت---------- دسمبر ۲۰۱۷ء

☆۔ تعداد --------------- ۷۵۰(ساڑھے سات سو)

☆۔ کتابت وکمپیوٹر کمپوزنگ---- شوکت احمد عباس

☆۔ سرورق ________ اختر رسول

☆۔ مطبع---------------- شارجہ پرنٹرس، فتح کدل سرینگر

☆۔ قیمت---------------- =/300روپے

☆

ملنے کا پتہ

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی

حضرت بل سرینگر کشمیر۔۱۹۰۰۰۶

فون: 0194-2272367

☆

B A Z Y A F T

(ISSN 0975-654X)

A Refereed Literary & Research Journal

Post-Graduate Department of Urdu

University of Kashmir, Srinagar-06

Phone: 0194-2272367 email:editorbazyaft@gmail.com

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

بازیافت

مجلس ادارت

پروفیسر منصور احمد میر

ڈاکٹر کوثر رسول

ڈاکٹر مشتاق حیدر

مدیر اعلیٰ

پروفیسر عارفہ بشریٰ

صدر شعبہ اردو

شمارہ: ٦٠ - ٦١ سنہ ۲۰۱۷ء

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل

سرینگر کشمیر

مجلس مشاورت

☆ پروفیسر حامدی کاشمیری
☆ پروفیسر محمد زماں آزردہ
☆ پروفیسر قاضی افضال حسین
☆ پروفیسر ارتضیٰ کریم
☆ پروفیسر خواجہ اکرام الدین

مجلس مراجع

☆ پروفیسر ابوالکلام قاسمی
☆ پروفیسر عبدالرحمٰن ہاشمی
☆ پروفیسر قدوس جاوید
☆ پروفیسر نذیر احمد ملک
☆ پروفیسر شہاب عنایت ملک

فہرست

		صفحہ نمبر
☆۔ اداریہ	پروفیسر عارفہ بشریٰ	2
☆۔ فرات اور تقسیم ملک کا المیہ	پروفیسر عارفہ بشریٰ	11
☆۔ نظم جدید کی تحریک۔ محمد حسین آزاد کے حوالے سے	پروفیسر حامدی کاشمیری	19
☆۔ کیا تنقید کی بدلتی ترجیحات اور رویے ہمیشہ نظریاتی اور اقداری نہیں ہوتے؟	پروفیسر گوپی چند نارنگ	25
☆۔ فیض اور کلاسیکی غزل	پروفیسر شمس الرحمٰن فاروقی	41
☆۔ نواب مرزا خاں داغ دہلوی کا شاعرانہ انفراد	پروفیسر محمد زماں آزردہ	51
☆۔ تانیثی جمالیات کا تعین۔ شبہات و امکانات	پروفیسر عتیق اللہ	62
☆۔ متن، قرأت اور معانی کا چراغاں	پروفیسر قدوس جاوید	71
☆۔ اختر الایمان کی نظموں کی تفہیم نو کی کوشش	پروفیسر ابوالکلام قاسمی	93
☆۔ مطالعۂ راشد کے جہات	پروفیسر قاضی افضال حسین	113
☆۔ ترقی پسند تنقید۔ چند اشارے	پروفیسر علی احمد فاطمی	131
☆۔ معاصر اردو نظم۔ تنقیدی تناظر اور شناخت کا مسئلہ	پروفیسر قاضی جمال حسین	137
☆۔ مجنوں گورکھپوری کی تنقید نگاری	پروفیسر ارتضٰی کریم	158
☆۔ فروغ اردو کے نئے سنگ میل	پروفیسر خواجہ اکرام الدین	170

☆۔ آزادی کے بعد ریاست جموں وکشمیر میں اردو نے کیا کھویا کیا پایا؟	پروفیسر شہاب عنایت ملک	174
☆۔ ترقی پسند تنقید اور ادب کی تخلیق وتفہیم کی ادبی وغیر ادبی بنیادیں	جناب انور پاشا	183
☆۔ سرسید احمد خاں، حالی اور حیات جاوید	پروفیسر شہزاد انجم	192
☆۔ غالب کی نعتیہ غزل پر حالی کی شاہکار تخمیس	ڈاکٹر سید تقی عابدی	203
☆۔ ہندوستانی فلسفہ اور کالی داس کی تخلیقات میں ماحولیاتی اشارے	ڈاکٹر شیخ عقیل	214
☆۔ سفرنامہ کا تاریخی سیاق	جناب آفاق احمد آفاقی	237
☆۔ اردو افسانہ میں تانیثیت	ڈاکٹر کوثر رسول	249
☆۔ مولانا ابوالکلام آزاد کی مذہبی فکر کی عصری معنویت	ڈاکٹر مشتاق حیدر	261
☆۔ دکنی شاعری کی تحقیق کے مسائل	ڈاکٹر حکیم رئیس فاطمہ	272
☆۔ مجتبیٰ حسین کے خاکوں کا تنقیدی جائزہ	ڈاکٹر الطاف حسین نقشبندی	289
☆۔ اردو کی افسانوی تنقید میں خواتین ناقدین کا حصہ	ڈاکٹر شاہ فیصل	302

☆☆☆

اداریہ

امیر خسرو اور ولی دکنی سے لے کر آج اکیسویں صدی کی دوسری دہائی کے آخری برسوں تک، اردو ادب موضوع، ہیئت وتکنیک اور زبان وبیان کے اعتبار سے Thesis اور Anti Thesis کی ان گنت سرد وگرم مرحلوں سے گذر چکا ہے۔ قومی اور بین الاقوامی حالات، زبان وادب اور معاشرت وثقافت سے متعلق مختلف اور متضاد تصورات ونظریات Theories کی کثرت نے اردو ادب پر مثبت سے زیادہ منفی اثرات مرتب کیے ہیں۔اس کی وجہ نہیں کہ مغرب سے برآمد شدہ ان نظریات میں کوئی کمی تھی بلکہ بنیادی وجہ یہ ہے کہ مشرقی معاشرہ میں آج بازاریت (Marketization) عالمیت (Globalisation) اور صارفینیت (Consumerism) کے اس دور میں بھی خدا پرستی اور انسان دوستی کی قدریں زندہ ہیں۔مادیت کی جگہ روحانیت کو ترجیح دینا ہمارے سماجی وتہذیبی نظام Socio-Cultural-System کی بنیاد ہے اور یہی ہمارے مشترکہ سماج کے علاوہ اردو ادب کی بھی شناخت ہے۔لیکن اردو ادب میں مغربی ادب وثقافت کے زیر اثر بعض اردو قلم کاروں کے یہاں طباعی Originality کی جگہ تقلیدی رویہ غالب نظر آتا ہے۔لیکن اس کے باوجود بحیثیت مجموعی اردو ادب کے تمام میدانوں میں تحریری سرگرمیاں جاری ہیں اور جموں وکشمیر میں بھی سرکاری وغیر سرکاری انجمنوں، اکادمیوں اور دیگر اداروں اور تنظیموں کی جانب سے سمینار، مذاکرے، مباحثے اور مشاعرے منعقد کیے جا رہے ہیں۔ برصغیر کے معتبر اور ترقی یافتہ ادبی مراکز ہی نہیں چھوٹے اور گمنام علاقوں سے بھی اردو کے رسالے اور

اخبارات شائع ہو رہے ہیں جن سے لگتا تو ہے جیسے کشمیر سے کنیا کماری تک اردو شعرو ادب کی چہل پہل ہے۔ لیکن ابھی بھی اردو زبان و ادب کے لیے بہت کچھ کرنے کی ضرورت ہے اردو کو آج عالمی زبان کا درجہ حاصل ہو چکا ہے۔ یہ ہمارے لیے فخر کی بات ہے۔

The neoteric approach of creativity, ideological conciousness, socio-cultural cognizance, radical thinking awakening an epoch of innovation, paving way towards literary productivity and scientific advent is distinctly appreciable.

ادھر عالمی سطح پر مختلف ملکوں کے درمیان سیاسی و اقتصادی اور تجارتی مسابقت Competition اور رسہ کشی کے سبب غیر ترقی یافتہ Undeveloped اور ترقی پذیر Developing ملکوں اور معاشروں میں جس طرح ''تشخص کا بحران'' Crisis of identity پیدا ہو گیا ہے۔ اس کی وجہ سے کسی بھی طرح کے سیاسی، سماجی، اقتصادی نظام System پر سے عام لوگوں کا یقین کمزور ہوتا جا رہا ہے۔ ذاتی مفاد پرستی، فرقہ واریت اور لسانی عصبیت سر چڑھ کر بول رہی ہے۔ سیاست اور سماجی زندگی سے وضع داری، قوت برداشت Tolerance اعلیٰ ظرفی اور انسان دوستی Humanism جیسے عناصر کی کوئی حیثیت ہی نہیں رہ گئی ہے۔ اس صورت حال میں ملک، معاشرہ میں امن وامان اور ترقی وخوشحالی کے امکانات روشن کرنے میں اگر زندگی کا کوئی شعبہ کلیدی رول ادا کر سکتا ہے تو وہ ادب ہی کا شعبہ ہے۔

دراصل آزادی اور تقسیم ملک کے آس پاس حسن عسکری، سلیم احمد، انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر وغیرہ نے بھی اردو ادب کے زوال آمادہ ہونے کی باتیں کی تھیں۔ حسن عسکری نے تو اردو میں ''ادب کی موت'' کا اعلان ہی کر دیا تھا۔ اس اعلانئے کے اثبات اور نفی میں بہت کچھ لکھا بھی گیا تھا اور آج بھی لکھا جا رہا ہے۔ لیکن

سچ تو یہ ہے کہ زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح زبان وادب کے حوالے سے بھی مثبت اور تعمیری سوچ اور فکر اپنا ضروری ہے۔

یہ بات درست ہے کہ اردو کو ریاست جموں وکشمیر کی سرکاری زبان کا درجہ حاصل ہے لیکن بعض لوگوں کو شکایت ہے کہ عملاً یہاں بھی اردو کے ساتھ اطمینان بخش سلوک نہیں کیا جارہا ہے۔اردو ریاست جموں وکشمیر کے وسیع خطے کے لوگوں کی پہلی نہیں دوسری مادری زبان ہے اور یہ بھی سچ ہے کہ اردو ہی ہے جو ہمیں بیرون ریاست دنیا کے دوسرے خطوں سے جوڑتی ہے ساتھ ہی اردو ہماری مذہبی، علمی، ادبی، صحافتی، تجارتی اور سیاسی زبان ہے اردو کے بغیر ہماری ریاست ''آنگن'' سے لے کر ''ایوان'' تک بے روح ہوجائے گی۔اسی لیے ضروری ہے کہ اردو کی خاطر خواہ ترقی کے لیے ہم اپنے فرائض کی انجام دہی میں پوری ایمانداری کا مظاہرہ کریں۔اس سلسلے میں وزارت اعلیٰ تعلیمات بھی Ministry of Higher Education مناسب اور نتیجہ خیز اقدامات کررہی ہے۔ریاست کے دور دراز علاقوں تک ضرورت کے مطابق اسکول اور کالج قائم کیے جارہے ہیں۔جموں وکشمیر میں Cluster University کا نظام بھی نافذ کیا جاچکا ہے۔ان سبھی تعلیمی اداروں میں اردو مضمون کی تدریس کا بھی انتظام ہے۔ابھی گذشتہ دنوں ہی پوری ریاست میں کم وبیش ۸۰ سے زیادہ اسسٹنٹ اردو پروفیسروں کی تقرری عمل میں لائی گئی۔ریاست میں ایک ''اردو کونسل'' قائم کرنے کا اعلان کیا جاچکا ہے اس کے علاوہ وزارت اعلیٰ تعلیمات کی جانب سے موضوعات Subjects کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی ایک ماڈل، تحقیقی وتنقیدی مجلّہ ''الف'' کے نام سے شائع کیا جارہا ہے۔ہمیں یقین ہے کہ ریاست میں اردو درس وتدریس کی توسیع اور معیار کی بہتری کے لیے جو اقدامات کیے جارہے ہیں۔اس کے خاطر خواہ نتائج برآمد ہوں گے۔

جہاں تک شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی کے تحقیقی وتنقیدی مجلّہ '' بازیافت''

کا سوال ہے ہم نے ہمیشہ اس کے معیار کو بہتر سے بہتر بنانے کی کوشش کی ہے۔ بازیافت کے اس تازہ شمارے میں ایسے مضامین شامل ہیں جو طلباء وطالبات اور ریسرچ اسکالروں کے لیے مفید ثابت ہوں گے۔

ہمارے محترم وائس چانسلر جناب پروفیسر خورشید اقبال اندرابی، رجسٹرار جناب خورشید احمد بٹ، ڈین اکیڈیمک ایفیئرس جناب مصدق امین صحاف شعبہ اردو کے معاملات سے جس طرح دلچسپی اور تعاون کا مظاہرہ کرتے ہیں اس کے لیے ہم ان کا جتنا بھی شکریہ ادا کریں کم ہوگا۔

ہمیں یقین ہے کہ گذشتہ شماروں کی طرح یہ شمارہ بھی پسند کیا جائے گا۔

پروفیسر عارفہ بشریٰ

مدیراعلیٰ

نوٹ: بازیافت کے آئندہ شماروں کے لیے مضامین اس ای میل ایڈریس پر ارسال کریں۔

bushraarifa6@gmail.com

فرات اور تقسیم ملک کا المیہ

پروفیسر عارفہ بشریٰ

حسین الحق کا ناول ''فرات'' اپنے موضوع اور خاص طور پر اپنے افسانوی بیانیہ یعنی Story Narratalogy کی بناء پر عصر حاضر کا ایک بے حد اہم ناول ہے۔ اس ناول میں کرداروں کے اعمال و افعال اور بیان کئے گئے واقعات کے ان پہلوؤں کو بڑی مہارت کے ساتھ برتا گیا ہے جن سے ناول کے پلاٹ کی تشکیل ہوتی ہے اور جو قارئین کو الگ الگ متاثر کرتے ہیں۔ ''فرات'' ۱۹۹۲ء میں شائع ہوا۔ حسین الحق نے اپنے مرکزی کردار اور وقار احمد کے توسط سے پانچ نسلوں پر مشتمل ایک کہانی قاری کے سامنے پیش کی ہے اور سوچنے سمجھنے اور عمل کرنے کے نئے امکانات پیدا کیے ہیں وقار احمد کی پشت پر ابا جان اور دادا حضرت کی یادیں، سامنے بیٹے بیٹی، پوتے پوتی اور درمیان میں خود وقار احمد اور ان کی ۷۵ سالہ زندگی کے نشیب و فراز ہیں۔ ابا جان اور دادا حضرت تو پس منظر کا کام دیتے ہیں۔ پیش منظر میں بڑے بیٹے فیصل کا کنفیوز (Confused) ڈ مگر قابل توجہ کردار ہے۔ جو نہ تو پوری طرح جدید بن سکا اور نہ ہی قدیم روایات سے وابستہ رہ سکا۔ دوسرا بیٹا تبریز ہے۔ جو ذہنی پیچاں میں مبتلا، مذہب سے بے بہرہ گھر سے بیگانہ اور خود سے اکتایا ہوا نظر آتا ہے۔ تیسرا کردار بیٹی شبل کا ہے۔ پینتیس ۳۵ سالہ روشن خیال لڑکی شبل جمہوریت، سیکولرازم (Secularism) اور کمیونزم (Communism) کی دلدادہ ہے اور سب کو اپنے

طور پر زندگی گزارنے کا حق دلانا چاہتی ہے مگر فسادیوں کی بربریت کا شکار ہوتی ہے اور:

''جس کے بارے میں کمیشن آج تک فیصلہ نہیں کرسکا کہ وہ
پولیس کی گولی سے مری یا حملہ آوروں کے وار سے.....اور
ہمارے بابا حضرت! جو کہنے سننے کی منزل سے پرے جا چکے: مجھے
کدھر جانا چاہیے''؟ (ص ۳۱۵)

''فرات'' کی کہانی بظاہر ایک خاندان کی کہانی کی طرح ابھرتی ہے۔لیکن آہستہ آہستہ اس کا کینوس وسیع ہوتا جاتا ہے اور پھر اس میں ماضی کا جبر' جنریشن گیپ (Generation Gap) مذہبی رویے' سیاست' تہذیب اور اخلاقیات غرض زندگی کے مختلف پہلوؤں کے در کھلتے چلے جاتے ہیں اور وہ بھی اس تخلیقی اور فنی چابکدستی کے ساتھ کہ قاری کی دلچسپی ناول کے آخری صفحات تک مسلسل برقرار رہتی ہے۔

حسین الحق کا یہ ناول عمل اور ردعمل کے پیہم اور پیچیدہ دام میں گرفتار اس زندگی کا اعلامیہ ہے۔ جو''فرات'' کی مانند ہے اور جس کے کنارے کھڑی تشنہ لب انسانیت کرب وبلا میں گرفتار ہے اور اس سے نجات حاصل کرنے کی مسلسل جدوجہد میں لگی ہوئی ہے۔اس ہمہ گیر علامت کی روشنی میں جو اہم پہلو ہمارے سامنے ابھر کر آتا ہے وہ یہ ہے کہ قوم کو نہ صرف اپنی تاریخ سے واقف ہونا چاہیے بلکہ اس سے سبق بھی لینا چاہیے۔کیونکہ تاریخ ہی قوموں کا مقدر بدلتی ہے۔

''فرات'' اپنی ذات کی تہذیب و تنظیم کا احساس دلاتا ہے' مسائل سے دوچار کرتا ہے اور حساس قاری کو دیر تک سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔اس کے تمام کردار اپنی اپنی زندگی خود کی مرضی سے جینے کے بعد بھی ناآسودہ نظر آتے ہیں اور خودشناسی اور خوددریافتگی کے عمل میں مبتلا ہوتے ہیں۔مثال کے طور پر تبریز اپنے اردگرد کے جنس زدہ ماحول سے گھبرا کر خود سے پوچھتا ہے کہ:

''میں کیا ہوں؟.....میں کیوں ہوں؟.....میں کب سے ہوں؟''

مگر اس کے گرد چاروں طرف دور دور تک وہی دھند اور وہی ہاں نہیں والی کیفیت دکھائی دیتی ہے۔تبریز کے حوالے سے حسین الحق شاید یہ باور کرنا چاہتے ہیں کہ بصارت اور سماعت نے انسانی وجود میں ایسا خلفشار پیدا کر دیا ہے کہ اشیاء کا بنیادی جوہر یا تو گم ہو گیا ہے یا پھر مسخ ہو گیا ہے۔کائنات اور اشیاء و مظاہر کی تمام مسخ شدہ شکلیں ہی اصلاً ''فرات'' کا خام مواد ہیں کسی فلسفیانہ اور متصوفانہ واقعہ کو قصہ کا روپ عطا کرنے کا یہ ہنر حسین الحق کی ناول نگاری کی بنیادی خوبی ہے۔

یہ ناول ''فرات'' انسانی وجود کے مختلف داخلی اور خارجی پہلوؤں کو اس طرح سمیٹے ہوئے ہے کہ اس کے دائرے میں فرد کی شناخت کا مسئلہ بھی گردش کرتا نظر آتا ہے۔کہانی اس طرح آگے بڑھتی ہے کہ وقار احمد اپنی زندگی اپنی مرضی سے جیتے ہوئے عمر کے آخری حصہ میں Nostalgia کے ٹریس میں آجاتے ہیں۔حال سے ان کا رشتہ کمزور ہو جاتا ہے اور وہ ماضی میں ایک طرح سے گم سے ہو جاتے ہیں۔ماضی اور حال کے درمیان چھایا ہوا اندھیرا انہیں پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔جب ان کا Frustation بہت بڑھ جاتا ہے تو وہ تبلیغی جماعت میں شامل ہو کر گھر چھوڑ دیتے ہیں۔

مذہب کے بارے میں روایتی تصور نہ رکھنے والا یہ شخص جماعت میں شامل ہو کر تبلیغ کے درس کے لیے نفل تو پڑھتا ہے مگر وہاں بھی اسے اپنے سوالوں کا جواب نہیں مل پاتا ہے کیونکہ وہاں تو:

''کیونکہ زمین کے نیچے کی بات ہوتی ،کبھی آسمان کے اوپر
کی گفتگو کے بنیادی نکات بس یہی دو مقامات تھے''۔

جب کہ وقار احمد نئی مابعد جدید سماجی و ثقافتی صورت حال میں مذہب کے نئے ڈسکورس اور زیادہ عملی امکانات کی تلاش میں ہیں جو عصری زندگی کے تضادات میں بھی ان کے کام آسکیں۔لہٰذا وہ اس جماعت کو چھوڑ کر دوسری جماعت سے رجوع کرتے ہیں اور

اس کے صاحبِ اقتدار لوگ انہیں ایک اسکول کا پرنسپل بنا دیتے ہیں۔مگر وہاں بھی بے قراری کو قرار نہیں مل پاتا ہے اور جب وہ اپنے آپ پر نظر ڈالتے ہیں تو وہ دیکھتے ہیں کہ:

> ''لیکچرر شپ سے سفر شروع ہوا' پروفیسر شب تک پہنچا۔ بیچ میں ادبی ریاضت' شہرت' عزت۔ دولت' خدا نے کیا نہیں دیا...... پھر پرنسپل حرا پبلک اسکول''۔

اور جب وہ ایک دن:

> ''چھوڑی ہوئی اور اپنائی ہوئی جماعت کے فرق پر غور کرنے لگے تو انہیں احساس ہوا کہ دونوں کے درمیان بنیادی فرق یہ ہے کہ پہلی جماعت ایک Static Point پر متحرک تھی اور دوسری ایک متحرک مدار پر گردش کر رہی تھی' پہلی Practice Orientation کے ذریعہ اقداری تصور حیات پیدا کرنا چاہ رہی تھی۔یعنی نقل سے اصل کی طرف بڑھنا چاہتی تھی اور دوسری اقداری تصور حیات کو عملی جامہ پہنانا چاہ رہی تھی یعنی اصل کا ہو بہو عکس آئینۂ عمل کے ذریعہ منعکس کرنا چاہتی تھی.... مگر ایک دن عجیب بات ہوئی' اسکول کے نصاب میں ایک کتاب شامل تھی' غالباً تیسرے یا چوتھے درجے کے لیے اس میں اسے ایک جملہ نظر آیا..... ہر طرف فساد ہی فساد ہے! وقار احمد گنگنا گئے..... یہ کس طرح کا Value Orientation ہے؟ (فرات:ص ۲۲۸)

وقار احمد کے پاس سبھی کچھ موجود تھا۔بس نہیں تھی تو ایک چیز.....اور وہ تھی سکون سے جینے کی ادا جس کی تلاش میں وہ یہاں تک آئے تھے اور اب خود کو تلاش کر رہے تھے یہ

جانتے ہوئے کہ یہ تلاش بے کار بھی ہے اور نا کام بھی کیونکہ:

''قدرت نے خود ان کے سامنے ان کے کھودینے اور گم کردینے کا
بے معنی مگر دردناک ڈراما کھیلا تھا''۔ (فرات: ص ۷۰)

دراصل حسین الحق نے بڑی خاموشی کے ساتھ دانشورانہ انداز میں یہ تاثر دینے کی کامیاب کوشش کی ہے کہ مادیت، صارفینیت اور مشینی بھاگ دوڑ کے اس دور میں انسان مادی اعتبار سے تو ترقی کررہا ہے خارجی وسائل کی بھی بہتات ہے لیکن وہ طمانیت جو انسان کی روح اور ضمیر کو سکون بخش سکے انسان کی گرفت سے باہر ہو چکی ہے اور ایک انسان اسی طمانیت (Statisfaction) کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ لیکن وہ طمانیت اسے میسر نہیں ہوتی۔

ناول کا ایک ثانوی مگر سب سے زیادہ ابن الوقت اور مصلحت پسند کردار عنیزہ کا ہے جو اپنے مفاد کے لیے مذہب تک کا استعمال کرنے سے نہیں چوکتی ہے بلکہ ایک بے سہارا عورت کو صرف اس وجہ سے پناہ دیتی ہے کہ اس کے دم سے گھر میں نماز کی ادائیگی اور قرآن کی تلاوت ہوتی رہتی ہے اس کے نزدیک قرآن حکیم کا مقصد صرف اتنا ہے کہ اس کی آواز کا گھر میں گونجنا عبث خیر و برکت ہے۔ نذرو نیاز کا اہتمام اس وجہ سے کرتی ہے کہ سماج کا نچلا طبقہ اسے مسلمان ہونے کا سرٹیفکیٹ (Certificate) دیتا رہے۔ گھر کے کسی فرد سے اسے کوئی دلچسپی، کوئی ہمدردی نہیں ہے۔ کسی بھی عیار سیاست دان کی طرح وہ دوغلی پالیسی اختیار کرتی ہے۔ شاید یہ ڈپلومیسی ہی اس کی شادمانی کی وجہ ہے جو عصر حاضر میں کامیابی کی ضامن بن گئی ہے۔

اس ناول کا سب سے پُرکشش کردار ''شبل'' کا ہے۔ ناول نگار نے اس کردار کے توسط سے نہ صرف فرقہ وارانہ فسادات کو موضوع بحث بنایا ہے بلکہ حساس قاری کے ذہن اور ضمیر کو کچھ اس طرح جھنجھوڑا ہے کہ ۱۹۴۷ء سے لے کر آج تک کے برپا فسادات کے روح فرسا واقعات نظروں کے سامنے پھر جاتے ہیں:

''آگے آگے پولیس کی وین، پیچھے پیچھے ایک مشتعل مجمع!
شبل نے دیکھا، مجمع پوری طرح لیس تھا، طرح طرح کے
اسلحے، بیلچہ، پھاوڑا، کدال، رسی، لاٹھی، تلوار ترشول، بندوق،
پٹرول، کراسن تیل کاٹن اور بھرے بھرے تھیلے......
''تھیلوں میں بم ہوگا! شبل نے اندازہ لگایا''۔ (فرات: ص۲۹۰)

حسین الحق ''شبل'' کے توسط سے نصف صدی سے زیادہ عرصے سے کھیلے جانے والے اس بھیانک کھیل کا منظر بیان کرتے ہوئے محافظوں اور رکھوالوں کے کرداروں پر سوالیہ نشان لگاتے ہیں:

''پولیس آفیسر کی آواز سنائی دی! سالے دروازہ کھول دو
نہیں تو دروازہ توڑ دیا جائے۔ ہمیں پکی خبر ہے کہ تم لوگوں
نے غیر قانونی ہتھیار جمع کر رکھا ہے''۔ (فرات۔ص۲۷۳)

اس طرح پولیس کی رہنمائی میں مجمع اقلیتی فرقے کے ایک ایک مکان پر ٹوٹتا رہا اور مکان اور مکین دونوں کو تہس نہس کرتا رہا کیونکہ اس مجمع کو ذہنی طور پر اس طرح زہر آلودہ کر دیا گیا تھا کہ ان کی پھنکار سے جو بھیانک آواز نکلتی وہ کچھ اس طرح ہوتی:

ہم بہت بہادر ہیں
ہم نے
اپنوں کو بھی مارا ہے
غیروں کو بھی ماریں گے
دشمن کی دھرتی پر جا کر
اپنا نقش جمائیں گے
''زندہ رہنا ہے تو
ہم کو تسلیم کرو
ہم آزاد ہوئے ہیں
دس سو سال سے زیادہ کی محکومی سہہ کر
ہم آزاد ہوئے ہیں! (فرات: ص۲۷۶)

قاری تلملا اٹھتا ہے کہ یہ کیسی آزادی ہے اور یہ کیسا جنون ہے جس کے سایے میں:

> ''بوڑھے رو رہے تھے اور ہاتھ پھیلا پھیلا کر خدا سے دعا مانگ رہے تھے' ادھیڑ عمر کے لوگ بوکھلاہٹ میں ادھر سے ادھر دوڑ رہے تھے نوجوان پتہ نہیں کس چیز سے لڑ رہے تھے' گر رہے تھے۔ حملہ شروع ہو چکا تھا۔ ہزاروں کا مجمع دروازہ توڑ کر اندر گھس چکا تھا۔ گھمسان کی جنگ شروع ہو چکی تھی اور پولیس کا کہیں پتہ نہیں تھا... کرفیو کا اعلان کیا جا چکا تھا۔ (رابعہ اور شبل) روتی جاتی تھیں اور روتی جاتی تھیں''۔ (فرات: ص ۲۹۷)

حسین الحق نے آزادی کے بعد کے ہندوستان کے تمام اہم واقعات جو مذہبی' معاشرتی اور سیاسی سطح پر انسان کی سوچ میں واقع ہو سکتے ہیں ان کو بڑی خوبی سے اپنے ناول میں سمیٹ لیا ہے اور پچھلی کئی دہائیوں میں معاشرے میں جس تیزی سے بدلاؤ آیا ہے اس کو حسین الحق نے نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ قدروں کا زوال' رشتوں کا بکھراؤ' مذہب اور سیاست میں ہونے والی تبدیلیاں' سیاست کے بدلتے ہوئے رجحانات' بے سمتی' زندگی کی لایعنیت' ذات کی شناخت' آزادی کے نام پر عورت کی پستی وغیرہ مسائل جو اس دور کے اہم موضوعات ہیں۔ یہ سب یکجا ہو کر ہمارے سامنے آ گئے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ''فرات'' اپنے عہد کا آئینہ بن گیا ہے۔

"Husain-ul-Haque's urdu novel "Furat" is a fictional depiction of emotional bonds and paradigm shift in the cognition of society, religion and politics, sculpting patterns of change, which does not stay neutral towards feminism. His writings pose a philosophical inquiry upon the dominance of mechanisation of human life, over which contentment bears the utmost influence."

حسین الحق کا ایک اور ناول ''بولو مت چپ رہو'' ۱۹۹۰ء میں بھی ایک ایسے خواب کے ٹوٹنے کی کہانی ہے جو آزادی سے قبل مجاہدین آزادی نے دیکھے۔ ناول کا مرکزی کردار افتخار الزماں یہ دیکھ کر کڑھتا ہے کہ جو آزادی کے خلاف تھے آزادی ملنے کے بعد ان کی بن آئی جو انگریزوں کی دلالی کر کے اس وقت بھی عیش و آرام کی زندگی گزار رہے تھے اور آج بھی اقتدار میں ہیں۔ جس مقصد کے لیے جنگ لڑی گئی وہ فوت ہو گیا۔ لوٹ مار، استحصال، مذہبی منافرت، اخلاقی گراوٹ آج بھی ہے اور ۱۹۹۲ء میں حسین الحق نے شاہکار ناول ''فرات'' لکھا اس میں چھوٹے شہروں کی عکاسی کی گئی ہے یہاں افراد کی داخلی اور خارجی کشمکش کا فنکارانہ بیان ہے۔ حسین الحق کو زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے۔

ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو حسین الحق کا ناول ''فرات'' اس قبیل کے دوسرے ناولوں ''دوگز زمین''، ''مکان'' وغیرہ سے زیادہ بڑا ناول ہے موضوع میں یکسانیت کے باوجود حسین الحق نے اپنے پختہ نظریۂ حیات اور فنی بصیرت سے کام لے کر اپنے ناول کو شاہکار بنا دیا ہے۔ اس ناول میں تقسیم ملک فسادات اور ہندوستان میں رہ جانے والے مسلمانوں کے حوالے سے تلخ اور آتشیں حقائق اور مسائل کو بڑی فنکاری کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ لیکن اس طرح کہ ناول کے فنی اور جمالیاتی امتیازات کہیں مجروح نہیں ہوتے۔ بلکہ سچی بات یہ ہے کہ حسین الحق نے جگہ جگہ اشاراتی طرز بیان اختیار کر کے واقعات اور کرداروں کی اہمیت اور معنویت کو بڑا تہہ دار بنا دیا ہے۔ لہٰذا ہر طبقہ اور قماش کا قاری اپنے اپنے پس منظر اور علائق کے حوالے سے اس ناول سے اپنے اپنے طور پر معنی و مفہوم اخذ کرتا ہے۔ صحیح معنوں میں ''فرات'' کو ایک کامیاب مابعد جدید ناول بھی کہا جا سکتا ہے۔

☆☆☆

نظم جدید کی تحریک
محمد حسین آزاد کے حوالے سے

پروفیسر حامدی کاشمیری

انیسویں صدی کے وسط میں ۱۸۵۷ء کے بعد انگریز پورے طور پر ملک پر قابض ہوگئے۔ لوگ ان کی جارحانہ کاروائیوں کو سہتے بھی رہے اور ان کے علوم، ادبیات، تمدن، اقتصادیات اور سائنسی اختراعات سے استفادہ بھی کرتے رہے۔ اس کے نتیجے میں ذہنی تمدنی اور معاشرتی زندگی میں دور رس تبدیلیاں واقع ہونے لگیں اور فکر و نظر میں تنوع اور وسعت پیدا ہوئی، انگریزی تعلیم کے اثرات سے لوگوں کے خیالات اور عقائد کے ساتھ ساتھ ادبی تصورات میں بھی تبدیلیاں واقع ہوئیں۔ سرسید نے عہد گزشتہ کے اردو علم و ادب کے بارے میں لکھا ہے ''ہماری زبان کے علم و ادب میں بہت بڑا نقصان یہ تھا کہ نظم پوری نہ تھی، شاعروں نے اپنی ہمت عاشقانہ اور واسوختوں اور مدحیہ قصیدوں اور ہجویہ قطعوں اور قصے کہانیوں کی مثنویوں میں صرف کی تھی''۔

اس دور کی عہد ساز شخصیات راجہ رام موہن رائے اور سرسید نے نئے دور کا استقبال کیا۔ چنانچہ بدلتے حالات میں اردو شاعری اور تنقید بھی متاثر ہوتی گئی۔ یہ فی الوقت اردو شاعری اور تنقید کے ایک نئے دور کا نقطۂ آغاز تھا۔ اس دور میں شاعری کے حوالے سے روایتی اصناف مثلاً مثنوی، غزل، مرثیہ اور رباعی کے ساتھ ساتھ ایک نئی موضوعی اور مربوط صنف یعنی نظم جدید بھی اپنے آپ کو منوانے لگی۔ یوں تو مثنویوں،

مرثیوں اور قصیدوں میں بعض حصے فطرت نگاری اور تسلسل خیال کی بناء پر نظم کہلائے جانے لگے تھے اور صنفِ نظم کی ایک بنیادی خصوصیت نمایاں ہوئی وہ یہ کہ یہ اعلانیہ انداز میں موضوعی الاصل ہونے لگی۔ساتھ ہی موضوعات کی تعین وترسیل میں حقیقت پسندی کو روا رکھا گیا اور یہ نظم 'نظم جدید کہلائی۔اسے محمد حسین آزاد نے متعارف کیا اور ایک تحریک کی صورت عطا کرنے کی کوشش۔انہوں نے کرنل ہالرائڈ (ڈائریکٹر سر رشتہ تعلیم) کی معیت میں ۱۸۶۷ء میں انجمن پنجاب کی بنیاد ڈالی اور پہلا لیکچر ''نظم اور کلام کے بارے میں چند خیالات'' کے موضوع پر دیا۔

اس لیکچر میں انہوں نے پرانی شاعری کے نقائص اور جدید شاعری کے محاسن پر روشنی۔تاہم یہ دعویٰ دلیل سے جاری رہا کہ نظم نگاری کے موجد اور مخترع آزاد ہی ہیں۔آزاد سے پہلے بھی نظم جدید کے رنگ میں نظمیں لکھی گئیں ہیں۔ان میں سید یوسف حسین شاہ (چلی نامہ) محمد قلی قطب شاہ (بسنت) افضل (بکٹ کہانی)' زٹلی (انقلاب زمانہ) فائز (تعریف پنگھٹ) حاتم (نیرنگی زمانہ) میر (گھر کا حال) نظری اکبر آبادی (روٹیاں) اور شہر آشوب قابل ذکر ہیں۔لیکن یہ متذکرہ نظمیں ان شاعروں کی انفرادی کوششوں میں شمار کی جاسکتی ہیں۔غور سے دیکھا جائے تو نظم جدید کا تصور موضوعی یا ہیئتی لحاظ سے قدیم نظموں کے تصور سے مختلف نہیں۔اس لیے آزاد کو نظم جدید کا بانی موجد قرار دینا درست نہ ہوگا۔البتہ ان کی منظّم اور مسلسل کوششوں کی بناء پر رائے عامہ کے مطابق وہ نظم جدید کے معمار قرار دیئے جاسکتے ہیں۔

انجمن کے جلسوں میں آزاد نے نظم جدید اور اس کی اہمیت اور معنویت پر لیکچر دیئے اور خود ''ابر کرم'' اور ''خواب امن'' جیسی نظمیں سنائیں۔آزاد کے ہم عصر الطاف حسین حالی نے جو غزل کی ریزہ خیالی' تکراریت اور روایت زدگی سے نالاں تھے' آزاد کے اقدام کو سراہا اور خود بھی انہوں نے موضوعی مشاعروں میں شرکت کی اور ''برکھا رت''، ''نشاط امید'' اور '' حب وطنی'' جیسی نظمیں لکھیں۔ چنانچہ موضوعی

نظمیں مقبولیت حاصل کرتی گئیں۔ کرنل ہالرائڈ نے ایک تقریر میں کہا ''اس وقت مولوی محمد حسین آزاد نے جو مضمون پڑھا اور رات کی حالت پر اشعار سنائے وہ سب تعریف کے قابل ہیں''۔ محمد حسین آزاد کے اقدام کی پذیرائی آنے والے ادوار میں بھی ہوتی رہی۔ چنانچہ آزاد اور حالی اپنے عہد کے علاوہ آنے والے زمانوں میں بھی اپنا اثر واقتدار رکھنے میں کامیاب رہے۔ غالباً اس لیے کہ وہ نظم کو ترسیلیت کا آسان ذریعہ بنا رہے تھے (شعراء غالب کی Oblique اور پیچیدہ شاعری کو قبولنے سے محترز تھے) اور قارئین کے لیے بھی انہیں گلے سے اتارنا مشکل نہ تھا۔ چنانچہ بیسویں صدی کے کئی مسلمہ جدید نقاد بھی نظم جدید کو لبیک کہتے رہے۔ سید احتشام حسین لکھتے ہیں:

> ''آزاد کو نظم گوئی اور نئے تصورات کے پھیلانے میں جو اولیت حاصل ہے، اس کو تسلیم کرنا تاریخی نقطۂ نظر قائم کرنے کے لیے ناگزیر ہے''۔

کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

> ''آزاد نے اس نئی قسم کی نظم کی بنیاد ڈالی اور اس نئے طریقے کو کامیابی سے نبھایا''۔

نظم جدید کی اولیت اور اہمیت پر روشنی ڈالنے والوں میں کئی اور مسلمہ نقاد بھی ہیں جن میں آل احمد سرور اور اسلوب احمد انصاری بھی شامل ہیں۔

آزاد ایک صاحب الرائے نقاد بھی ہیں۔ ماضی کے شعراء کا سوانحی اور تاریخی تذکرہ ''آب حیات'' ان کی ناقدانہ اور تحقیقی اہلیت پر روشنی ڈالتا ہے۔ وہ اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ اردو کی ماقبل کے ادوار کی غزلیہ شاعری روایت زدہ ہو کے رہ گئی ہے۔ اس آگہی کے ساتھ ہی انہوں نے نوزائیدہ نظم نگاری پر توجہ کی اور اس کے حق میں بہت کچھ لکھا۔ یہاں تک انہوں نے اسے تحریک کی صورت عطا کی۔ مولانا الطاف حسین حالی ان کے ہمنوا بن گئے۔ انہوں نے نظم اور غزل دونوں میں طبع

آزمائی کی لیکن دونوں میں ان ہی اسالیب اور موضوعات کو برتتے رہے جو داخلیت اور رمزیت سے انحراف کر کے حقیقت پسندی اور روایت پرستی کے پابند ہیں اور سادگیٔ بیان پر اصرار کرتے رہے۔ تعجب یہ ہے کہ حالی اپنے استاد مرزا غالب کے شاگردِ رشید ہونے کے باوجود ان کی مبہم اور علامتی شاعری سے دور رہے۔

نظم جدید واقعتاً ایک تحریک کے طور پر آئندہ نسلوں کو متاثر کرتی رہی۔ چنانچہ آزاد اور حالی کے معاصرین کے علاوہ انیسویں صدی کے کئی نظم نگار اسے گلے لگاتے رہے۔ ان میں شبلی، نذیر احمد، شوق قدوائی، اسماعیل میرٹھی، نظم طباطبائی سرور جہاں آبادی، نادر کاکوروی اور دوسرے شامل ہیں۔ اس تحریک کے اثرات اقبال کی نظموں میں بھی موجود ہیں اور اقبال کے بعد ترقی پسند شعراء بھی اس سے متاثر ہوئے۔

جیسا کہ ذکر ہوا آزاد اور حالی کے یہاں اور ان کے بعد بھی اردو نظم موضوعیت کا بدل ہو کے رہ گئی اور موضوعی نظموں کی تعداد میں خوفناک حد تک اضافہ ہوتا گیا۔ نتیجتاً اس نوع کی نظمیں جدید شعری تخلیقیت کے حوالے سے یک سطحی بن کے رہ گئیں اور وہ رمز و ایمائیت سے دست کش ہو کر کھلے طور پر معنی Content کو نظماتی رہیں۔ بعض ایسی نظمیں بھی لکھی گئیں جن میں جزوی طور پر تشبیہہ و استعارہ اور رمزیت سے بھی کام لیا گیا لیکن ایسی نظمیں عام طور پر حقیقت اور رمزیت کا Patch Work بن کے رہ گئیں۔

حیرانی کی بات یہ ہے کہ آزاد اور حالی کے نظم جدید کے تصورات اور تحدیدات (Limitaitons) پر عہد حاضر کی تنقیدی تجربہ پسندی کے دور میں بھی کوئی انگلی نہ اٹھا سکا۔ سید احتشام حسین، آل احمد سرور، اسلوب احمد انصاری اور کلیم الدین احمد جیسے نامور نقادوں نے نظم جدید کی تعریفوں کے پل باندھنے میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی اور یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے۔ اس کا ضرر رساں نتیجہ یہ نکلا کہ نظم اور کلام منظوم میں کوئی فرق قائم نہ کیا جا سکا کیونکہ نسل بعد نسل نظم کو ادائے مطلب کا ذریعہ سمجھا گیا۔

یہ مسلم ہے کہ ہر دور کی شاعری اپنی تخلیقیت اور نوعیت کے مطابق تنقیدی فکر و عمل کی استخراجیت و تشکیلیت کو دعوت دیتی ہے۔اس میں کوئی شبہ نہیں کہ وقت کے تغیرات کے زیر اثر جملہ علوم کے ساتھ ساتھ ادب اور تنقید بھی متاثر و منقلب ہوتی ہے اور نئے سوالات و مقتضیات کو راہ دیتی ہے۔ چنانچہ حالی اور آزاد کی نظم نگاری اور تنقید بھی جدید تر نقد و نظر کا تقاضا کرتی ہے۔

گزشتہ صدی تک ملکی اور بین الاقوامی سطح پر شعر شناسی اور اس کی پرکھ کے لیے مختلف نظریات سے کام لیا جاتا رہا۔ان میں کلاسیکیت' رومانیت' مارکسیت' جدیدیت اور پس جدیدیت قابل ذکر ہیں۔اردو ہو یا انگریزی' دونوں زبانوں میں متذکرہ تنقیدی نظریات ہی مروج رہے اور سبھی کے تنقیدی Approaches مختلف سہی مگر بالآخر معنی یا موضوعیت پر سب کی تان ٹوٹتی ہے اور متن کی تخلیقی حیثیت اَن چھوئی رہ جاتی ہے۔۱۹۶۰ء کے دہے میں ہیئتی تنقید کا بول بالا رہا۔مگر ساختیاتی نظریہ تنقید نے سبھی مروجہ نظریات نقد کا ابطال کیا اور متن شناسی کے لیے زبان کے ترسیلی پہلوؤں کے بجائے اس کی تخلیقی اصل پر زور دیا۔ ساختیاتی نظریہ فرانسیسی نقادوں رولاں بارتھ اور دریدا نے دلائل کے ساتھ پیش کیا۔ یہ نقاد بیسویں صدی کے آغاز میں ماہر لسانیات سائیر کے ایک انقلاب آفریں نظریہ لسان سے متاثر تھے۔ ساسئیر نے کہا کہ زندگی اور معروضی مظاہر و آثار اپنے نام لے کر نہیں آتے بلکہ یہ نام ارادی طور پر ان کو انسانوں نے دیئے ہیں۔نتیجتاً زبان حقیقت کے بجائے فرضیت پر مدار رکھتی ہے اور متن کی فرضیت کے تصور کا جواز پیدا کرتی ہے اور حقیقت بے معنی ہو کے رہ جاتی ہے۔اس لیے متن میں معنی کی تلاش و تعین بھی سعی لا حاصل ہو کے رہ جاتی ہے کیونکہ تخلیقی متن میں بقول بارتھ معنی التوا میں رہتا ہے۔ساخت شکنی کی رو سے متن میں تہہ داری کثیر المعنویت کو جنم دیتی ہے۔تکثیر معنی کے نظریے کی رو سے متن میں کسی ایک کو Pin Point نہیں کیا جاسکتا۔اس کی رو سے متن لسانی عمل سے

اپنے اپنے وجود پر اصرار کرتے ہوئے خالق سے رشتہ قطع کرتا ہے اور اس کا رشتہ قاری اور قاری سے قائم ہو جاتا ہے۔ قارئین اپنے اپنے طور پر شعر شناسی اور فہم و ذکاوت کے مطابق معنی کا استخراج کرتے ہیں۔ پس معنی یابی کا عمل قاری سے قاری تک جداگانہ صورت اختیار کرتا ہے۔ لہٰذا نظم کا مطالعہ اس نقطۂ نظر سے نہیں کیا جاسکتا کہ اسے کسی وحدانی معنی مبدل کیا جائے اور اسے شاعر سے منسوب کیا جائے بلکہ اس لیے کیا جاتا ہے کہ اس کی ڈرامائی صورت حال کو دریافت کیا جائے جو فرضی متکلم، کردار، واقعہ، مخاطبت، مخاطبین، شاموشیوں، کشمکش اور تضاد سے عمل میں آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک پیچیدہ، نادر اور حیرت کوش افسانوی دنیا خلق ہوتی ہے جو تکثیر معنی کی راہ دیتی ہے۔ اس سے ایک قدم آگے اٹھایا جائے تو متن میں کثیر المعنویت کے بجائے کثیر الجہتی کا سامنا ہوتا ہے۔ جو تہہ در تہہ امکانات رکھتا ہے۔ اسے Content کے بجائے حسیاتی تجربے کا نام دیا جاسکتا ہے اور اس کی دید و یافت اکتشافی تجزیہ کاری سے ممکن ہو جاتی ہے۔ یہ تجربہ موضوع کی علمیت کی نفی کرتا ہے اور اس کے بجائے جمالیاتی نشاط آوری اور فکر و آگہی پر منتج ہو جاتا ہے۔

آخر میں آپ کی توجہ اس امر کی طرف منعطف کرانا چاہوں گا کہ اگر مروجہ تنقیدی نظریات (بشمول پس ساختیاتی تنقید) کی وسے متن (متشنیات سے قطع نظر) Pre-ordained Content کا بدل ہے، تو اس کا تخلیقی جواز صریحاً کالعدم ہو جاتا ہے، ایسی صورت میں منظومات کے اس صدیوں کے اثاثے کو کیا داخل دفتر کیا جائے؟ اس کا جواب نفی میں ہے، ان منظومات کی بہر حال سوانحی، تاریخی اور سماجی علم خبر کی اہمیت برقرار رہے گی اور یہ روایت سے ہمرشتہ رہیں گی۔

☆☆☆

کیا تنقید کی بدلتی ترجیحات اور رویے

ہمیشہ نظریاتی اور اقداری نہیں ہوتے؟

پروفیسر گوپی چند نارنگ

آپ نے دیکھا ہوگا تیراندازی کی مشق کی جاتی ہے تو ایک تختہ ہوتا ہے جس پر نشانہ سادھا جاتا ہے اور تیر داغے جاتے ہیں۔ اس وقت اردو ادب میں تنقید تختۂ مشق بنی ہوئی ہے۔ یہ کوئی بہت اچھی صورت حال نہیں ہے۔ لیکن اچھی اس لحاظ سے ہے کہ بہت کچھ ہمارے لیے یہ چیلنج پیدا کرتی ہے۔ دو بڑے سوال پیدا ہوتے ہیں۔ اول یہ کہ یہ صورت حال کیوں پیدا ہوئی؟ اور دوسرے یہ کہ نقادوں کی طرف سے اور تنقید کی طرف سے اس صورت حال سے نمٹنے کی کیا کوشش کی جارہی ہے۔ کیونکہ صورت حال تو جو بھی ہوتی ہے، عارضی ہوتی ہے۔ کچھ مدت کے بعد اس میں تبدیلی آجاتی ہے یا مزید خرابی بھی پیدا ہوسکتی ہے۔ یہ بات بھی ہے کہ شاید اس دور میں یا کچھ پہلے تنقید اردو ادب میں بیسویں صدی کا ایک phenomenon بن کر ابھری تھی۔ آپ کو معلوم ہے کہ تذکروں کی تنقید تو صرف اولین نقوش ہیں اور بنیادی طور پر ہمارا پہلا تنقیدی صحیفہ جو ہماری سب بحثوں کا نقطۂ آغاز رہتا ہے وہ حالی کا 'مقدمہ شعر و شاعری' ہے۔ اس سے لے کر اب یعنی ۱۸۹۳ء سے لے کر آج تک ایک صدی سے کچھ ہی زیادہ عرصہ ہوا ہے، سارا کھیل ان سو برسوں کا ہے لیکن اس ایک صدی میں اردو تنقید نے ایسی ترقی کی ہے کہ اس وقت لوگوں کو سب سے بڑی شکایت یہ پیدا ہوگئی ہے کہ

تنقید کو بالا دستی حاصل ہوگئی ہے جو نہیں ہونا چاہیے۔تخلیق کی بالا دستی ادب میں مسلم ہے اس وقت اردو میں بعض بہترین ذہن جس طرح آپ کو شاعری کی سطح پر، فکشن کی سطح پر ملیں گے اسی طرح تنقید میں بھی بعض بہترین ذہن ملیں گے۔ ہندوستان میں اردو تنقید اس وقت پاکستان کی اردو تنقید سے بہت آگے ہے۔اگر میں نام لینے لگوں تو آپ کو تعجب ہوگا کہ سرور صاحب اور احتشام صاحب کے زمانے سے لے کر آج کے زمانے تک تنقید کی رفتار اور سرگرمی کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے اس وجہ سے شکایتیں بھی ضرور پیدا ہوں گی۔معاصر ادیبوں کو شکایت ہے کہ ان پر توجہ نہیں کی جاتی یا کم توجہ کی جاتی ہے۔کم لوگوں کو اس کا اندازہ ہے کہ تنقید کا فقط یہ منصب نہیں کہ وہ صرف معاصرین پر لکھے۔تنقید میں فلسفہ ادب یا تھیوری یا شعریات کی بحثیں بھی ہوں گی کلاسیکس کی بحثیں بھی ہوں گی cannon کی بحثیں بھی ہوں گی اور جو معاصرین ہیں جو contemporary ادب لکھا جا رہا ہے وہ بھی زیر بحث آئے گا۔

ایک شدید غلط فہمی بھی پیدا کر دی گئی ہے۔افسوس ہے کہ بعض کرم فرماؤں کو بڑا شوق ہے ایسے فضول سوالات کھڑا کر دینے کا جن سے شدید ذہنی انتشار پیدا ہو۔مثلاً نسبتاً نوجوان معاصرین سے یہ کہا گیا کہ تم اپنے نقاد پیدا کرو اور معاصرین میں سے بھی کسی کو یہ توفیق نہیں ہوئی جواب دینے کی اور دوسروں کو بھی، اس لیے کہ کوئی سوچتا نہیں کہ ترقی پسندی کے شباب کے زمانے میں ن۔م۔راشد اہم نہیں تھے۔میرا جی اہم نہیں تھے۔اختر الایمان تو بہت دور تھے ان کا کوئی پرسان حال ہی نہیں تھا۔یہ سب لوگ شاعری کے منظرنامہ پر تو تھے لیکن centrestage نہیں تھے جب ۶۰۔۱۹۵۵ء میں تبدیلی پیدا ہوئی اور ترقی پسندی کے علاوہ دوسری چیزوں کو بھی دیکھا جانے لگا تو اس وقت جدیدیت والوں سے تو کسی نقاد نے یہ نہیں کہا کہ اپنے نقاد پیدا کرو۔اس وقت آل احمد سرور سینئر تھے ۲۵ برس سینئر تھے، محمد حسن عسکری جو اس وقت کے نوجوان لکھنے والوں سے پوری ایک نسل پہلے کے تھے اور تو اور خلیل الرحمٰن اعظمی،

سلیمان اریب، محمود ایاز، وحید اختر یہ سب شمس الرحمٰن فاروقی سے بہت سینئر تھے۔ان سب نے سربراہی کی بلکہ تنقید میں ہراول دستہ پہلے کی نسل نے فراہم کیا۔لیکن اب اسی کے بعد جو پیڑھی سامنے آتی ہے اس سے کیوں کہا جاتا ہے کہ اپنے نقاد خود پیدا کرو۔ان کے نقاد تو لکھ ہی رہے ہیں لیکن ان سے جو پندرہ بیس برس پہلے کے لکھنے والے ہیں یعنی سرور واحتشام وعسکری کے بعد جو معاصرین سامنے آئے وہ بھی لکھ رہے ہیں۔ان کو حق کیوں نہیں ہے کہ وہ معاصر ادب کے بارے میں لکھیں؟

اس جملۂ معترضہ کے بعد میں یہ عرض کرنا چاہوں گا کہ تنقید سے توقع کرنا کہ وہ نظریاتی طور پر (ideologically) یا اقداری طور پر بالکل غیر جانبدار ہوگی۔ بظاہر تو یہ توقع ٹھیک ٹھاک معلوم ہوتی ہے لیکن اصولی طور پر (theoritically) یہ ممکن نہیں۔ یہ توقع ایک نہایت غلط مفروضے پر قائم ہے۔اس وقت میں اپنے خطبہ میں فقط اسی ایک نکتہ پر غور کروں گا اور چاہوں گا کہ آپ بھی غور کریں کہ کیا واقعی تنقید کبھی نظریاتی یا اقداری طور پر بےلوث یا معصوم یعنی neutral ہوسکتی ہے؟

غور فرمائیں جس طرح فن کار اپنے ذہن سے لکھتا ہے اپنی پسند و ناپسند سے لکھتا ہے زبان کے تئیں اس کا رویہ انسانی معاملات کے تئیں اس کا رویہ ایک آزادانہ رویہ ہوتا ہے۔ ہر موضوع پر وہ آزادانہ اپنے ذہن وشعور سے لکھتا ہے اسی طرح نقاد بھی تو اپنی اقداری و آئیڈیالوجیکل پسند و ناپسند میں آزاد ہے۔ وہ بھی تو اپنے ذہن سے لکھتا ہے، اپنی اقداری ترجیحات سے لکھتا ہے اور اس میں وہ بھی آزاد ہے۔یوں آپ دیکھیں کہ آپ کے سامنے ایک متن ہے یا غزل ہے یا نظم ہے تو سب سے پہلے دیکھنے کے عمل ہی پر غور کریں تو یا تو آپ سامنے سے دیکھیں گے، یا دائیں زاویے سے دیکھیں گے، یا بائیں زاویے سے دیکھیں گے، یا اوپر سے (تاریخ وتناظر کے حوالہ سے) دیکھیں گے، یا بہت قریب سے دیکھیں گے close reading کریں گے یا contextual historical reading کریں گے۔کسی نہ کسی رویے یا

طریق عمل کو تو اپنانا ہوگا۔ تنقید لکھنے والا خلا میں تو نہیں لکھتا۔ میں چاہتا ہوں آپ اس پر بھی غور کریں کہ جس طرح فن کار/ادیب یا شاعر کا ذہن بنتا ہے وہ تو آپ کو خوب معلوم ہے لیکن نقاد کا ذہن کس طرح سے بنتا ہے وہ اپنی تربیت کس طرح سے کرتا ہے اس کو بھی اگر نظر میں رکھیں تو آپ کو یہ بات صاف صاف نظر آئے گی کہ تنقید کبھی سو فی صد غیر جانبدار نہیں ہوسکتی، معصوم یا بے لوث ہو ہی نہیں سکتی۔ ہاں آپ یہ توقع کر سکتے ہیں کہ وہ فن پارے کے ساتھ زیادہ سے زیادہ انصاف کرے یعنی متن کو پڑھے، متن کا تجزیہ کرے اور تجزیے کا، مطالعے کا، عملی تنقید کا حق ادا کرے، روایت کی روشنی میں، تاریخ، عصر، شعریات کی روشنی میں، لیکن نقاد کی اپنی اقداری نظریاتی پسند وناپسند تو ہوگی۔ تنقید لکھنے والے کا رویہ تو اس کا اپنا رویہ ہوگا وہ آپ کے ذہنی رویے سے تو نہیں لکھے گا۔ جیسے آپ اس کے ذہنی غلام نہیں ہیں، نقاد بھی آپ کا ذہنی غلام نہیں ہے۔ یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے۔

میں چاہتا ہوں بحث کے اس پس منظر کو مزید واضح کروں۔ لکھنے والے کے عمل میں تین چیزیں خاص ہیں۔ ایک لکھنے والا ہوتا ہے، تحریر ہوتی ہے اور ایک پڑھنے والا ہوتا ہے۔ یعنی مصنف، متن اور قاری ۔ یہ رشتہ دراصل زبان کی ترسیل communication کے ماڈل پر مبنی ہے ۔ ایک چھوٹا سا کاغذ میز پر آپ کے سامنے پیش ہے، ملاحظہ کریں:

Context
Speaker - Speech - Listener
Writer - Text - Reader
Code

اردو کا ٹائپ رائٹر یہاں موجود نہیں تھا، مجھے انگریزی میں ٹائپ کرنا پڑا۔ Speaker بولنے والا ہے ۔ دوسرا اس کو receive کرنے والا سننے والا listener ہے اور بیچ میں کلام speech ہے۔ اس کا اطلاق بعض لوگوں نے ادب

پر کیا ہے۔ ادب میں speaker کی جگہ آپ author 'مصنف' کو رکھیں' listener کی جگہ 'قاری' اور بیچ میں 'کلام' یا speech کی جگہ text یعنی 'متن' آ گیا۔ اب یہ مثلث بن گیا۔ مصنف' قاری اور متن کا۔ تنقید کا سارا کھیل' تنقید کے تمام رویوں کا کھیل' آپ ان تین نشانات کو سامنے رکھ کر سمجھ سکتے ہیں۔ جب سے تنقید لکھی جانے لگی ہے دنیا میں تب سے لے کر آج تک۔ پھر یہ دیکھیں کہ جب بھی کوئی بات بولی جاتی ہے یا لکھی جاتی ہے وہ تاریخ کے کسی نہ کسی لمحے میں لکھی جاتی ہے کسی سماج میں لکھی جاتی ہے چنانچہ ان تین چیزوں کے علاوہ اوپر لکھا ہے context تاریخی تناظر' سماجی تناظر اور text متن کے نیچے لکھا ہے code کیونکہ text کو آپ سن بھی سکتے ہیں' screen پر دیکھ بھی سکتے ہیں اور کتاب یا رسالہ میں پڑھ بھی سکتے ہیں تو ہمارا code ہے تحریر' یعنی کتاب۔ اس نظر سے دیکھا جائے تو تنقید میں جتنے رویے بدلتے رہے ہیں وہ اسی وجہ سے بدلتے رہے ہیں کہ ان پانچوں عناصر (مصنف' متن' قاری' تناظر' طور) میں سے کون نقاد کس عنصر کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ وہ ترجیح کس کو دے رہا ہے۔ وہ مصنف کو ترجیح دے رہا ہے یا متن کو یا قاری کو یا تاریخی اور سماجی تناظر کو یا زبان کے طور کو ترجیح دے رہا ہے اور یہ ترجیح دینے والا عمل خواہ کتنا خاموش یا غیر محسوس ہو' اصلاً نظریاتی اور اقداری ہے۔ اس کی وضاحت آگے آئے گی۔

دراصل جو لسانی نظام یا معنی کا نظام ہے وہ زبردست چیز ہے۔ وہ ڈسکورس ہے جو نظریے سے بنتا ہے۔ اس کی وجہ سے تنقیدی رویے ہمیشہ بدلتے رہتے ہیں۔ مثال کے طور پر بہت سی تنقید دنیا بھر میں مصنف کے حوالے سے لکھی گئی ہے۔ جتنا Romanticism کا ادب ہے اس کا رومانی نقطۂ نظر مصنف کا نقطۂ نظر ہے اور اردو پر بھی مدتوں اس کی چھاپ رہی ہے۔ حالی ہمارے یہاں تنقید کے پہلے بنیادگزار ہیں۔ آپ خود دیکھ سکتے ہیں کہ ان کا رویہ رومانی رویہ ہے یعنی ان کے یہاں مصنف کو مرکزی اہمیت حاصل ہے وہ مصنف سے صرف نظر کر ہی نہیں سکتے۔ اس کے ساتھ

ساتھ ان کے نقطۂ نظر میں ان کی اپنی جو تربیت ہے اور تھوڑا بہت انہوں نے مغرب سے استفادہ بھی کیا تو ایک خاص طرح کا اخلاقی Moral-Human-Romantic نظریہ حالی کے یہاں پیدا ہو جاتا ہے۔شبلی' آزاد سب آگے پیچھے اسی طرح ہیں۔اس کے بعد اس صف میں' بیسویں صدی کے آغاز میں عبدالحق' وحید الدین سلیم' نیاز فتح پوری اور ان کے معاصرین کم و بیش سب اسی نظریاتی و اقداری ماڈل کو لے کر چلتے ہیں۔ اس میں کوئی بڑی تبدیلی نہیں ہوتی۔حقیقتاً یہ سب حالی کی توسیع ہیں۔تقریباً تیس چالیس برس تک ہمیں یہی منظر نامہ ملتا ہے۔

پھر ۱۹۳۶ء کے بعد منظر نامہ بدلنے لگتا ہے۔کلیم الدین احمد' احتشام حسین اور محمد حسن عسکری کے ساتھ۔میں صرف وہ نام لوں گا جو نمائندہ ہیں اور جن سے تنقید کی بدلتی کڑیوں کو سمجھنے میں مدد ملے گی کہ کس طرح سے نظریاتی فضا کے بدلنے سے تنقیدی رویے تبدیل ہوتے چلے گئے۔تنقید کتنا بھی فن پارے سے انصاف کرنے کا دعویٰ کرے' نقاد کا رویہ ہمیشہ اس کا اپنا ذہنی اقداری رویہ ہوتا ہے' subjective (موضوعی ذہنی) ہوتا ہے اور وہ اس کی اپنی تربیت اور ترجیح پر منحصر ہے۔کلیم الدین احمد' حالی سے اس معاملے میں الگ ہیں کہ کلیم الدین احمد کی بنیادی تربیت انگریزی کی ہے۔وہ اردو ادب کو جب جانچنے پرکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو اسی لیے وہ متن پر ہمیشہ ترچھی نظر ڈالتے ہیں کیونکہ ان کی شعریات کا بنیادی ڈھانچہ زیادہ تر مغربی ادب سے مستعار ہے۔اس بات کو بھی نظر میں رکھیں کہ نقاد کے tools کیا ہیں۔نقاد کے tools میں اس کا سب سے پہلا حربہ اس کا سب سے بڑا ہتھیار ہے زبان کا علم دوسرا روایت کی آگہی' تیسرا شعریات کی آگہی' چوتھا فلسفہ ادب پر اس کی نظر ہے یعنی نظریاتی آگہی۔دوسرے لفظوں میں خود وہ رومانیت کا حامی ہے' کلاسیکیت کا' مارکسیت کا یا کسی دوسرے نظریہ کا۔

بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں مارکسیت کے ساتھ ساتھ ہم ترقی پسندی

کی اقداری ونظریاتی فضا میں داخل ہوتے ہیں یعنی ideology کی حدتک ایسی فکر میں جو سماج کے ڈھانچے کو بدلنے کی آرزو رکھتی ہے۔ان چیزوں کو نگاہ میں رکھیں تو آپ کو آسانی سے معلوم ہو جائے گا کہ کلیم الدین احمد حالی کے بعد الگ کھڑے ہیں اور آل احمد سرور کہاں ہیں اور محمد حسن عسکری کہاں ہیں۔محمد حسن عسکری کے ساتھ بہت تبدیلیاں آتی رہیں' یہاں ان سب پر غور کرنا ممکن نہیں لیکن ان کا نظریاتی رویہ ہرگز نہیں ہے وہ کلیم الدین احمد کا ہے۔اسی طرح آل احمد سرور کا بھی نظریاتی رویہ ہرگز وہ نہیں ہے جو محمد حسن عسکری کا ہے۔کلیم الدین احمد کی شعریات انگریزی ادبیات سے مستعار تھی۔محمد حسن عسکری کی شعریات فرانسیسی ادب سے مستعار تھی اور اس کے بارے میں کوئی دورائے نہیں۔سرور صاحب اردو کی اپنی مشرقی شعری روایت میں پیرے ہوئے تھے اور احتشام حسین کے ساتھ ساتھ جو منظر نامہ ابھرتا ہے چوتھی دہائی میں بنے بھائی سجاد ظہیر' ملک راج آنند' اختر حسین رائے پوری اور سبط حسن کے ساتھ مارکسی ادب کا اثر جب اردو پر پڑنا شروع ہوتا ہے تو تنقید لکھنے والوں کی ایک بالکل نئی کھیپ سامنے آتی ہے' کلیم الدین احمد' آل احمد سرور' عسکری سے بالکل الگ۔اس کھیپ میں ایک نام نہیں ہے درجنوں نام ہیں۔سبط حسن' ممتاز حسین' اختر حسین رائے پوری' مجنون گورکھپوری' علی سردار جعفری' عبادت بریلوی اور کئی دوسرے۔یہ سب وہ لوگ ہیں جو بائیں بازو یا مارکسی نظریے سے متن کو یا ادب کو دیکھتے ہیں۔اب جو پہلے والا رومانی نظریہ تھا مصنف و متن کو دیکھنے کا اس میں بڑی حد تک تبدیلی آ گئی اور context کو اہمیت حاصل ہوگئی یعنی مصنف سے زیادہ تاریخی' سماجی تناظر اور عوامل کی معنویت پر توجہ کی جانے لگی۔جب یہ لے ضرورت سے زیادہ بڑھ گئی تو فقط تناظر کو بالادستی حاصل ہوگئی اور ایک طرح کا imbalance تنقید میں آ گیا۔فقط message یا پیغام رہ گیا متن کی جمالیاتی قدر و قیمت سے توجہ ہٹ گئی۔ادب اور سماجی معنویت میں گہرا رشتہ ہے لیکن ادب پارٹی لائن کا اخبار نہیں۔

۱۹۵۵ء-۶۰ کے لگ بھگ اس عدم توازن اور نظریاتی شدت کے خلاف شدید ردعمل ہوا اور اس ردعمل کے سرگروہ بھی آل احمد سرور اور محمد حسن عسکری تھے۔ اب میں اس دائرے کو مکمل کرلوں کہ مارکسی تنقید کی جو دوسری پیڑھی ہے اس میں ظ۔ انصاری، محمد حسن، قمر رئیس، سید عقیل رضوی، شارب ردولوی اور نوجوانوں میں علی احمد فاطمی، ارتضیٰ کریم اور دوسرے آتے ہیں۔ عسکری صاحب کے بعد کوشش یہ ہوئی کہ جب ترقی پسندی سیاسی سماجی پس منظر یا سماجی حقیقت نگاری پر اصرار کررہی تھی، اس کے خلاف ردعمل شروع ہوا، تو اب جو ماڈل سامنے آیا اس میں تاریخی سماجی تناظر کے بجائے متن پر اصرار ہونے لگا اور متن کو زیادہ اہمیت دی جانے لگی۔ ترقی پسندی کی ایک دین یہ بھی ہے کہ جہاں تناظر کی اہمیت ہوگی وہاں قاری کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن حسن عسکری اور آل احمد سرور کی جدیدیت کے ساتھ جو کھیپ سامنے آئی، اس میں رفتہ رفتہ متن حاوی ہوگیا، قاری پس پشت چلا گیا۔ جدیدیت کی تنقید میں وزیر آغا، وارث علوی، شمس الرحمٰن فاروقی، مغنی تبسم، حامدی کاشمیری، فضیل جعفری، وہاب اشرفی اور بعض دوسرے لوگ ہیں۔ اس دور کی تنقید نے سیاسی سماجی تناظر سے نظر بالکل ہٹادی۔ بلکہ شمس الرحمٰن فاروقی نے تو سماجی معنویت کو گالی بنادیا۔ اس دور کے نقادوں کے تنقیدی رویے میں سب سے زیادہ اہمیت متن اور زبان کے طور کو حاصل ہے، متن کے تجزیے اور متن کے گہرے مطالعے پر زیادہ توجہ ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ قاری کو بھی یکسر نظرانداز کیا گیا (theoritically)، اور فاروقی اور ان کے ہم نواؤں نے بار بار کہا کہ ادب کا مسئلہ ترسیل کا مسئلہ ہے ہی نہیں۔ شروع میں میں نے کہا تھا کہ نقاد کے جو tools ہوتے ہیں ان میں اس کا فلسفۂ ادب بھی شامل ہوتا ہے اور اس میں اس کا شعریات کا علم اور ideology بھی شامل ہوتے ہیں۔ اب جس ideology پر اصرار کیا جانے لگا وہ مارکسیت کے بجائے existentialism (وجودیت) کی آئیڈیالوجی تھی۔ ذات کے ساتھ توجہ

ہیئت پر تھی جس سے بدترین قسم کی میکانکی ہیئت پرستی شروع ہوگئی۔ اردو کی جدیدیت میں حالیہ تاریخ کے سوالوں کو، سماج کے تقاضوں کو اور تہذیب کے تقاضوں کو جس طرح سے ٹھکرایا گیا، نظر انداز کیا گیا، اس کا ردعمل ایک دن ہونا ہی تھا جو ان دنوں ہو رہا ہے۔

ترقی پسندی میں متن پر توجہ کم ہوئی۔ جس طرح ترقی پسندی میں متن پر کم توجہ ہوئی اور ایک imbalance پیدا ہوا، بالکل اسی طرح سے جدید تنقید نے تناظر اور قاری کو نظر انداز کر دیا جس کی وجہ سے اتنا ہی شدید imbalance پیدا ہو گیا۔

آج تنقید کا منظر نامہ یہ ہے کہ ہمارے معاصرین میں وزیر آغا، وارث علوی، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی وغیرہ سب کے پہلے والے رویے نمٹ چکے ہیں۔ وزیر آغا، نارنگ، حامدی کاشمیری، وہاب اشرفی علی الاعلان بدل چکے ہیں۔ البتہ کچھ لوگ defensive پر آ گئے ہیں۔ غور فرمائیے آج فاروقی ایک طرف تو فرسودہ ہیئت زدہ جدیدیت کا دفاع کرتے ہیں دوسری طرف خود اپنے سابقہ موقف کی تکذیب کرتے ہوئے تکثیریت، تانیثیت، بین المتونیت اور پوسٹ کالونیل ازم کی بات کرتے ہیں اور تاریخی تہذیبی تناظر میں کہانیاں لکھتے ہیں (یہ پانچوں اقداری رویے شب خونی ہیئتی جدیدیت کے نہیں، مابعد جدیدیت کے کھلے ڈلے نظریاتی رویے ہیں جو ادھر چند برسوں میں سامنے آئے ہیں)۔ ان کے بعد والوں میں ابوالکلام قاسمی، قاضی افضال، انیس اشفاق، عتیق اللہ، صادق، نظام صدیقی، خورشید احمد، شافع قدوائی، عقیل احمد، سلیم شہزاد، شین کاف نظام، مناظر عاشق ہرگانوی، ارتضیٰ کریم، رفیعہ شبنم عابدی، نعیم اشفاق، حقانی القاسمی، ناصر عباس نیر، بیگ احساس، جمال اویسی، کوثر مظہری، مولا بخش، سیفی سرونجی (کچھ دوسرے بھی ہو سکتے ہیں) ان سب کے یہاں تبدیلی ظاہر ہے۔ سوال اٹھتا ہے کہ تبدیلی کی نوعیت کیا ہے؟

پہلے جو خاکہ آپ کے سامنے پیش کیا گیا کہ مصنف پر توجہ ہے یا متن پر توجہ ہے، یا قاری پر توجہ ہے یا سماجی تناظر پر یا طور پر! چاروں پانچوں چیزوں پر ایک ساتھ

ایک جیسی توجہ تو ہو نہیں سکتی۔ ترجیحات نظریاتی طور پر بدلتی رہتی ہیں لیکن میں یہ کہنا چاہوں گا کہ مصنف پہ جتنی توجہ رومانیت اور رومانی نظریے میں تھی، بڑی حد تک وہ القط ہوگئی ہے۔ اس بات پر سب کا اتفاق ہے کہ مصنف یا شاعر لکھ چکتا ہے، شعر کہہ چکتا ہے تو اس کے بعد وہ متن سے دستبردار ہو جاتا ہے اور متن قاری کی دسترس میں آ جاتا ہے۔ قاری جس طرح سے چاہے اس کو پڑھے لکھے جانے کے بعد متن کو تیار کر دیے جانے کے بعد جتنا سفر ہے ادبی اخذ معنی کا، یا لطف معنی کا یا جمالیاتی اثر کا وہ سارے کا سارا قاری کے domain میں ہے۔ غالب کی تعبیریں، میر کی تعبیریں بدلتی رہی ہیں اور آج بھی بدل رہی ہیں۔ گویا جو معنی ہے وہ ہمیشہ flux میں ہے، معنی ایک سیلِ رواں ہے۔ اب اس پر اردو میں اتفاق ہے کہ معنی واحدہ نہیں، معنی جامد نہیں

meaning is not unitary

اب یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ

meaning is in a flux

یعنی معنی کی تعبیریں نہ صرف تاریخ کے تناظر پر بدلتی ہیں بلکہ جو دوسرے زاویہ ہائے نظر ہیں، ideology کی وجہ سے یا فلسفۂ ادب (theory) کی وجہ سے وہ بھی معنی کی تعبیروں کو بدل دیتے ہیں۔ دریدا کی اس بات میں وزن ہے کہ meaning is infinite کیونکہ context is infinite ہر تناظر کے ساتھ، قاری کی ہر نسل کے ساتھ، تاریخ کے بدلاؤ کے ساتھ، آپ کے تقاضے text متن سے بدل جاتے ہیں۔

بالکل سامنے کی بات ہے کہ احتشام حسین نے غالب کو اس طرح سے نہیں پڑھا تھا جس طرح ان کے ہم عصر آل احمد سرور پڑھ رہے تھے۔ آل احمد سرور نے غالب یا میر کو بالکل اسی طرح سے نہیں پڑھ رہے تھے جیسے حالی نے پڑھا تھا بلکہ کلیم الدین احمد اسی متن کو ترچھی نظر سے دیکھ رہے تھے۔ لیکن احتشام حسین نے اس کو سیاسی سماجی تہذیبی تبدیلی کے تناظر کے ساتھ پڑھا اور مارکسی نقطۂ نظر سے پڑھا

اور جس طرح سر سید احمد خاں سے آئین اکبری کی تقریظ پر غالب کی بحث ہوئی تھی اور سفر کلکتہ کے دوران غالب نے نشاۃ الثانیہ اور نئی روشنی کے جو نئے اثرات جذب کیے تھے، احتشام حسین نے جب غالب کو اس تاریخی تناظر میں پڑھا تو معنی کی ایک نئی قرأت غالبیات میں روشن ہوگئی۔ دیکھئے کہ حالی نے غالب کو جس طرح سے دیکھا تھا، بجنوری نے ۱۹۱۶ء میں نسخۂ حمیدیہ کی دریافت کے بعد بالکل دوسری نظر سے دیکھا بلکہ غالب شناسی میں بجنوری کا مقدمہ محاسن کلام غالب حالی کی یادگار غالب سے بڑا turning point ثابت ہوا۔ وہ اس وجہ سے کہ غالبیات کی جو تحسین شناسی بیسویں صدی میں ہوئی ہے اس سب کا نقطۂ آغاز فقط متداول کلام نہیں بلکہ نسخۂ بجنوری یا نسخۂ حمیدیہ کا متن ہے۔ پھر آج کے دور میں ابھی تیس برس پہلے اثر لکھنوی نے جس طرح سے میر کو پڑھا تھا مزامیر میں، یا جس طرح آل احمد سرور نے غالب کو پڑھا، آج ہم اس سے ہٹ کر پڑھ رہے ہیں۔ خاکسار کی اسلوبیات میر اثر لکھنوی کے زمانے کی چیز نہیں۔ یہ بالکل کھلی ہوئی حقیقت ہے اور یہ بھی کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ غالب کا متن تو وہی ہے، text تو وہی ہے اس میں زیر زبر بھی نہیں بدلا، ایک لفظ بھی نہیں بدلا، لیکن تعبیریں بدل گئی ہیں۔ تعبیروں کے ساتھ cannon بھی بدلتا ہے ادبی تاریخ بھی بدلتی ہے۔ کچھ شعراء جو background میں چلے گئے تھے، وہ foreground میں آجاتے ہیں۔ سامنے کی بات ہے کہ اپنے زمانے میں ذوق کتنے آگے تھے، ناسخ کتنے آگے تھے کہ غالب جیسا نابغۂ روزگار ناسخ کی غزلوں پر غزلیں کہتا رہا۔ (ناسخ کے بارے میں غالب کے تعزیتی کلمات سب کو معلوم ہیں) لیکن آج ناسخ اور ذوق کی اہمیت غالب کے مقابلے میں کتنی پیچھے چلی گئی اور جس زمانے میں ہم سانس لے رہے ہیں راشد، میرا جی اور اختر الایمان جو ترقی پسندی کے زمانے میں بالکل background میں تھے، پیچھے تھے، اب کتنا سامنے آگئے ہیں۔ خود ہمارے زمانے میں جتنا منٹو کو لتاڑا گیا۔ کون سی ذلت و رسوائی ہے جس کا سامنا

منٹو کو نہیں کرنا پڑا، عدالت، کورٹ کچہری تک منٹو کو گھسیٹا گیا۔ جن لوگوں کے نام منٹو گواہی میں دیتا تھا وہ گواہی دینے نہیں آتے تھے۔ لیکن وہی منٹو ہے کہ آج ہر شخص اس کی تعریف کررہا ہے۔ کیا سب کچھ خود بخود ہو جاتا ہے؟ سوال یہ ہے کہ کیا اس میں تنقید کا کوئی ہاتھ نہیں ہے؟ سچائی یہ ہے کہ سب کچھ جو ہوتا ہے ادبی معاملات، ادبی مطالعات، ادبی تحسین شناسی میں جتنی تبدیلیاں ہوتی ہیں وہ تنقیدی نظریاتی رویوں کی تبدیلیوں سے کہیں نہ کہیں جڑی ہوئی ہوتی ہیں۔ یہ خود بخود نہیں ہو جاتیں۔ ادبی فضا کو بدلنے کا عمل ادبی تنقید کے ساتھ جڑا ہوا ہے تنقید ایک پیچیدہ عمل ہے۔ اس لیے کہ تنقید نہ صرف علم و فلسفہ کی بڑی روایت سے جڑی ہوئی ہوتی ہے بلکہ نقاد اپنی اقداری ترجیحات سے بھی کام لیتا ہے۔ دوستو! اگر نقاد اقداری ترجیحات سے کام نہ لے تو جس انصاف کی توقع فن کار اس سے کرتا ہے وہ اس انصاف کا حق ادا کر ہی نہیں کرسکتا۔

اس وقت صورت حال کیا ہے؟ پچھلے بیس پچیس برسوں میں انسان کا وہ تصور جو خود ہماری ہندوستانی روایت میں ہے اور وہ جو مغرب کی روایت میں ہے جو کانٹ سے چلا آتا ہے اور جو ہیگل سے چلا آتا ہے اس وقت اس پر سوالیہ نشان لگ گیا ہے۔ وہ اب اتنا سیدھا سادہ، اتنا سہل، اتنا آسانی سے سمجھ میں آنے والا نہیں رہا۔ اب انسان فقط وہ نہیں ہے۔ پہلے انسان کہتا تھا کہ میں ہوں کیونکہ میں سوچتا ہوں۔ اب مفکرین نے اس کے ساتھ اتنا چیلنج اور جوڑ دیا ہے کہ جہاں میں سوچتا ہوں وہاں میں نہیں ہوں اور جہاں میں ہوں وہاں میری سوچ فقط میری سوچ نہیں ہے وہ تاریخ اور تہذیب کی بنائی ہوئی ہے۔ سچائی فقط وہ نہیں ہے جس کو reason کی آنکھ دیکھ سکے۔ سچائی وہ بھی ہے جس کو باطن کی آنکھ دیکھ سکے۔ یعنی وہ گرہ جو نطشے نے کھولی تھی وہ گرہ جسے ہائیڈگر اور لاکاں نے مزید کھولا اور جس کو آلتھیو سے نے the moment of the negative کہا جو نفی کی یا انکار کی لازمیت ہے، اس

سے معنی جس طرح سے اپنے کو کھولتا ہے وہ بھی اہم ہے ۔ابھی ہم نے دیکھا کہ تعبیریں بدلتی رہتی ہیں۔ بہرحال انسان کا حقیقت کا تصور بھی تبدیلی کی زد میں ہے۔ اب معاملہ اتنا آسان نہیں رہا۔اس کے ساتھ ساتھ خود ہمارے منظرنامے پر تکثیریت یعنی معنی کے وحدانی نہ رہنے کی پرچھائیں پڑ رہی ہے۔ معنی کی تکثیریت کا اثر ہمارے تنقیدی مطالعات پر ہو رہا ہے۔ سماجی تناظر اور تکثیریت کے بعد تیسری بات یہ کہ جس طرح ہندوستان کے تمام ادبیات میں اپنی اپنی روایت کو تانیثیت کی رو سے دیکھا جانے لگا ہے اردو پر بھی اس کا اثر ہو رہا ہے۔اب تانیثیت تنقید کا باقاعدہ موضوع ہے۔

چوتھے یہ کہ ایک insight جو ہمارے اندر پہلے بھی تھی inter-textuality کی، مغرب میں بعض مفکرین نے اس کو باقاعدہ ادبی سوچ یعنی تھیوری کا حصہ بنا دیا ہے۔ابن خلدون کو پڑھیں، قدامہ ابن جعفر کو پڑھیں، حالی کو پڑھیں، حالی کہتے ہیں کہ شاعر کے لیے شعر کہنے سے پہلے ضروری ہے کہ اسے اساتذہ کے دس ہزار شعر یاد ہونے چاہیں۔ یہ کیا ہے؟ آپ غالب کو پڑھیں، آپ کو نظیری، ظہوری کی گونج ملے گی ۔آپ کو عرفی اور فیضی ملیں گے، آپ کو بے دل ملیں گے ۔رومی، غزالی، نطشے، برگساں سے ہٹ کے آپ اقبال کو سمجھ نہیں سکتے۔ پہلے جسے ہم اثرات کہتے تھے اسے اب بین المتونیت inter-textuality کہتے ہیں جو کہیں وسیع و بسیط رویہ ہے۔یعنی اب متن کو دیکھنے کا رویہ بدل گیا ہے۔وہی ادیب جسے ہم پہلے تخلیق کار کہتے تھے، اب اس کے original ہونے پر سوالیہ نشان لگ جاتا ہے۔خالق تو فقط خدایا زماں ہے۔ ادب میں ہر چیز کہیں نہ کہیں سے آ رہی ہے۔اب یہ بات سمجھ میں آنے لگی ہے کہ تخلیق میں ہر ہر چیز خلق نہیں ہوتی۔ شاعر، فن کار، مصنف کو پتہ تک نہیں ہوتا کہ اس کے خیالات تہذیب کے کن سرچشموں سے آ رہے ہیں۔غالب نے کہا تھا:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں

فرشتوں کا جو رومانی تصور تھا وہ تو القط ہو گیا۔اب تو جو کچھ ہے وہ آپ کلچر کی جڑوں

سے لے رہے ہیں، تہذیب سے لے رہے ہیں، روایت سے لے رہے ہیں اور اس کو نیا بناتے ہیں اور کوئی متن ایسا نہیں ہے جس کی گرہیں جس کے ریشے دوسرے متون میں پیوست نہ ہوں۔لیکن ضروری نہیں ہے کہ ہر چیز کا پتہ فن کار یا نقاد کو ہو۔

پانچویں بات یہ کہ یہ چیز بہت واضح طور پر اب اردو میں آ گئی ہے۔ (ویسے ہمارے علماء کو اس کا احساس تھا جو بعد میں نظر انداز ہو گیا تھا) کہ خود زبان میں کوئی لازمیت نہیں۔زبان کو کوئی خارجی ادارہ نہیں بناتا، کوئی سپریم کورٹ، کوئی ہائی کورٹ زبان کے معاملات میں دخل اندازی نہیں کر سکتی۔زبان اپنے فیصلے خود کرتی ہے اور ہر سماج اپنی زبان کو خود خلق کرتا ہے، بالکل خودکار طور پر۔زبان کی جڑیں تہذیب میں ہیں۔ادب تہذیب کا چہرہ ہے۔اگر واقعی ادب تہذیب کا چہرہ ہے تو تنقید کے عمل میں آپ تاریخ اور تہذیب سے صرف نظر کر ہی نہیں سکتے۔گویا text کے ساتھ ساتھ زبان اور context کی بھی اہمیت ہے۔اب یہ چیز بمنزلہ ایک اصول کے تسلیم کی جانے لگی ہے کہ ادبی معاملات میں تہذیبی جڑوں کی اور تاریخی تہذیبی فضا کی زبردست اہمیت ہے۔ویسے post-colonialism میں بھی یہ چیز کسی حد تک موجود ہے کہ ہم اپنے ذہنوں کو colonialism کے اثرات سے decolonise کرنا چاہتے ہیں جسے (کسی حد تک دیسی وادیا nativism) یعنی اپنی جڑوں کی طرف لوٹنا، اپنی جڑوں کا احساس اپنی تہذیبی ملکی identity شناخت پر اصرار کہہ سکتے ہیں۔

چھٹی بات۔ایک اور بڑی تبدیلی اردو میں ہوتی ہے جو ہندوستان کی دوسری زبانوں میں نہیں ہوئی کہ جدیدیت نے نظریاتی طور پر کہانی سے کہانی پن کو خارج کر دیا تھا جو بہت بڑی غلطی تھی اور آپ کو معلوم ہے کہ ۱۹۸۰ء سے میں اس کے خلاف آواز اٹھاتا رہا ہوں کہ ہر چیز کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں تو افسانے میں بھی کہانی پن اساس ہے کہانی کی۔علامت اور تجرید کے تجربے برحق لیکن کہانی پن

لازمی عنصر ہے جسے بعض ذہین لوگوں نے برقرار بھی رکھا تھا۔ بہرحال فلسفۂ ادب کی تبدیلیوں کے ساتھ return of the storyاور بیانیہ کی بحالی بھی ہوئی ہے سماجی سروکار کے ساتھ ساتھ، قاری پر بھی توجہ ہوتی ہے۔ یہ پانچ چھ چیزیں اس وقت کے تنقیدی منظرنامے کو گہرے طور پر متاثر کر رہی ہیں۔

آخری بات یہ ہے کہ اگر آپ ان پانچ چھ باتوں کو اس خاکہ کی روشنی میں دیکھیں جس کی بات میں نے شروع میں اٹھائی تھی، تو منشائے مصنف کو جتنا جدیدیت نے رد کیا تھا اتنا جدیدیت کے بعد کے منظرنامے میں منشائے مصنف کو رد نہیں کیا گیا۔ منشائے مصنف کی بھی کچھ نہ کچھ اہمیت ہے۔ بیشک زیادہ اہمیت نہیں اس لیے کہ متن قاری کی دسترس میں ہے۔ گویا توجہ متن قاری تناظر سب پر ہونا چاہیے۔ جیسا کہ قاری اساس تنقید میں میں نے عرض کیا تھا۔ اب کوئی بھی رویہ تنقید میں اپنایا جائے، اس میں قاری کے تصور سے آپ بچ نہیں سکتے۔ چنانچہ آپ دیکھیں گے کہ انسان کا بدلتا ہوا تصور ہے، یا تکثیریت ہے یا تانیثیت یا post-colonialism ہے۔ بین المتونیت ہے یا تہذیبی جڑوں کا احساس ہے۔ یہ سب نئے نظریاتی اور اقداری رویے ہیں۔

ایک زبردست مطالعہ جدیدیت نے یہ پھیلایا تھا کہ سماجی قدر ادبی قدر نہیں ہے۔ یہ ایک واہمہ تھا۔ کیونکہ کوئی بھی ادبی قدر معنی کے بغیر قائم نہیں ہوتی اور ہر ہر معنی سماجی معنی ہوتا ہے جو زندگی سے آتا ہے۔ یہ سامنے کی بات ہے کہ سماجی سروکار کی، سماجی مسائل کی اب بحالی ہو چکی ہے، بیشک فنی قدر و قیمت کے ساتھ کیونکہ ادب اخبار نہیں ہے۔ تو ان سب باتوں کا اثر تنقید پر بھی ہے۔ دلت کا مسئلہ الگ ہے۔ اردو میں بجائے دلت کے ہمارا بنیادی مسئلہ فرقہ واریت ہے، یعنی سیکولرازم کا دفاع یا فاشزم کا مقابلہ ہے۔ اس نظر سے آپ دیکھیں تو بائیں بازو کی آئیڈیالوجی جس کو اردو میں خاصا بے دخل کر دیا گیا تھا، پچھلے بیس تیس برسوں میں وہ ideology سیکولرازم کی حد

تک تاریخی تناظر کی حد تک' آزادانہ سماجی معنویت کی حد تک rehabilitate ہو جاتی ہے۔ تاہم غور طلب ہے کہ بائیں بازو کی نئی سوچ نئی تھیوری کے حوالے سے' ادبی مطالعات کے حوالے سے انسانی حقوق' سماجی مسائل' متن اور معاصر تہذیبی سوالات کے مطالعے کے نئے حوالے سے ہے' کسی پارٹی لائن فارمولے کے حوالے سے نہیں۔ سوال یہ بھی اٹھتا ہے کہ اردو کا new left کہاں ہے؟ اور نہیں ہے تو کیوں نہیں ہے؟ بہر حال یہ اس وقت کا منظر نامہ ہے جو ہر اعتبار سے مابعد جدید منظر نامہ ہے۔

شروع میں میں نے عرض کیا تھا کہ ادب اور تنقید میں کوئی پوزیشن معصوم یا بے لوث یعنی غیر جانبدار نہیں ہوتی۔ نظریاتی اور اقداری ترجیحات کے بغیر تنقید ممکن ہی نہیں۔ اس بحث میں آپ نے دیکھا کہ تمام تبدیلیاں جو آج تک ہوتی رہی ہیں وہ نظریاتی اور اقداری ہیں اور آج بھی جو تبدیلیاں ہو رہی ہیں وہ نظریاتی اور اقداری ہیں۔ اپنی تربیت کی وجہ سے' پسند و ناپسند کی وجہ سے ideology کی وجہ سے' نقاد کی ذہنی نہج کی وجہ سے' شعریات کے مطالعے کی وجہ سے ہر نقاد اپنی اپنی توفیق کے مطابق کوئی نہ کوئی پوزیشن یعنی موقف ضرور اختیار کرتا ہے اور یہ پوزیشن ہرگز ہرگز بے لوث نہیں ہوتی' بلکہ ہمیشہ نظریاتی او راقداری ہوتی ہے۔ یہ سب واضح ہو جانے کے بعد بھی اگر کوئی کہتا ہے کہ جدیدیت منہدم نہیں ہو چکی اور رویے بدل نہیں گئے تو یا تو وہ ضدی ہے یا وہ عمداً جھوٹ بول رہا ہے کیونکہ اندر سے جانتا وہ بھی ہے کہ جو عرض کیا جا رہا ہے وہ سچ ہے۔ بہت بہت شکریہ۔

☆☆☆

فیضؔ اور کلاسیکی غزل

پروفیسر شمس الرحمٰن فاروقی

فیضؔ کی غزل کا تذکرہ کرتے وقت عام طور پر جو بات سب سے پہلے کہی جاتی ہے وہ یہ ہے کہ فیضؔ نے کلاسیکی علامات کو نئے معنی اور نئی معنویت عطا کی یہ بھی کہا گیا کہ فیض کی مقبولیت کی ایک بڑی وجہ ان کے طریق کار میں ہے جس کی رو سے ان کے پاؤں کلاسیکی زمین میں مضبوط جمے رہے لیکن انہوں نے اس بنیاد پر جو عمارت قائم کی اس کی دیواریں نئے ذہن سے نئے مسائل سے مستفیض تھیں۔ میں فی الحال اس بات سے بحث نہ کروں گا کہ دار، رسن، قاتل، واعظ، کوئے یار وغیرہ قسم کے الفاظ علامت ہیں بھی کہ نہیں۔ ہماری کلاسیکی غزل علامت کے تصور سے ناآشنا تھی۔ اس لیے یہ بات قرین قیاس نہیں کہ جس چیز کا تصور بھی ہماری شعریات میں نہ رہا ہو، اس کا نہ صرف وجود ہو، بلکہ ہمارے شعراء اس سے واقف بھی ہوں۔ مغربی اصطلاحات وتصورات پر مبنی کچی پکی معلومات کی روشنی میں اردو ادب کی تفہیم وتحسین کی جو کوششیں ہمارے یہاں ہوئیں وہ اکثر نا مشکور ہی رہی ہیں۔ اردو غزل میں علامت کا وجود ثابت کرنے کی سعی انہیں ناکام کوششوں کی فہرست میں نمایاں مقام رکھتی ہے۔ خیر اس مسئلے پر گفتگو نہ کر کے میں صرف یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ فیض کی غزل بے شک ان رسومیاتی الفاظ اور تلازمات سے مزین ہے جو ہماری کلاسیکی شاعری کا نمایاں وصف ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا فیض کی کلاسیکیت اور ان کا اجتہاد

صرف اسی بات میں ہے کہ انہوں نے کوئے یار میں رقیب اور شیخ شہر سے نبرد آزمائی کو عار نہ جانا؟ اس سوال کی چھان بین صرف اس لیے ضروری نہیں ہے کہ فیض کی شاعری یوں بھی خاصے محدود دائرے اور محور کی شاعری ہے اور ان کے ماحول کا یہ اشارہ کہ فیض کی کلاسیکیت محض ان چند الفاظ و تلازمات کو نئے معنی دینے تک محدود ہے' تعریف کے پردے میں ان کی مذمت ہی ہے۔ اس سوال کی چھان بین اس لیے بھی ضروری ہے کہ اس کے ذریعہ کلاسیکی غزل کے بعض بنیادی پہلوؤں پر بھی روشنی پڑسکتی ہے اور ایک بات یہ بھی ہے کہ فیض کی موت کے بعد پاکستان میں بعض لوگوں نے فیض کو سچا مسلمان' عاشق رسول اور اہل دل صوفی بھی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے لہٰذا عجب نہیں کہ کچھ دنوں میں فیض کو کلاسیکی صوفی شاعر بھی تسلیم کرلیا جائے اور اس طرح ان کا اصلی ادبی کارنامہ صرف دارورسن اور قیس وفرہاد کی صوفیانہ یاد تازہ رکھنے تک محدود قرار دیا جائے۔

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ اگر کوئی شاعر قدیم الایام سے چلے آنے والے رسومیاتی الفاظ استعمال کرتا ہے لیکن وہ خود جدید زمانے کا شاعر ہے تو ہم کس بناء پر یہ فیصلہ کریں گے کہ اس نے ان الفاظ کو نئے معنی دیئے ہیں؟ مثال کے طور پر یہ دوشعر ہیں۔

نہ سوال وصل نہ عرض غم نہ حکایتیں نہ شکایتیں
ترے عہد میں دل زار کے سبھی اختیار چلے گئے
قتل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا
پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا

پہلا شعر ظاہر ہے کہ فیض کا ہے اور دوسرا درد کا۔ آپ کس بناء پر فیصلہ کریں گے کہ پہلے شعر میں سیاسی جبر کی طرف اشارہ ہے اور دوسرے شعر میں معشوق کے جور کی طرف؟ اگر آپ یہ کہیں کہ دونوں اشعار میں سیاسی جبر کی طرف اشارہ ہے تو فیض کی

انفرادیت پر ضرب پڑتی ہے کیونکہ اس سے تو یہ معلوم ہوا کہ غزل کے رسومیاتی مضامین والفاظ کوسیاسی معنی میں برتنا فیض کا کوئی اختصاص نہیں اور اگر آپ یہ کہیں کہ فیض کے شعر میں سیاسی جبر کی طرف اشارہ اس لیے ہے کہ ہم جانتے ہیں کہ وہ ترقی پسند تھے۔انقلابی تھے وغیرہ تو اس کے معنی تو پھر یہ ہوئے کہ ان رسومیاتی الفاظ کی اپنی کوئی حیثیت نہیں ان کے معنی شاعر کے لحاظ سے بدلتے رہتے ہیں۔اگر شاعر شیعہ ہے تو ان کے معنی شیعی ہیں۔اگر شاعر سنی ہے لیکن اہل حدیث ہے تو ان کے معنی سنی اہل حدیثی ہیں وغیرہ ظاہر ہے اس طرح فیض کی انفرادیت پھر خطرے میں پڑ جاتی ہے ممکن ہے اگر یہ کہا جائے کہ فیض چونکہ ترقی پسند تھے اس لیے جب وہ کسی کے عہد میں دل زار کے سبھی اختیارات کے چلے جانے کی بات کرتے ہیں تو اس میں وزن ہی اور ہوتا ہے' اس میں حسن ہی اور ہوتا ہے۔لیکن اس کے معنی تو یہ ہیں کہ ہر شعر کو خوبی خرابی کے بارے میں فیصلہ کرنے کے پہلے ہم شاعر کے سیاسی عقائد معلوم کریں۔ ظاہر ہے کہ شعر کے وہ معنی جو شاعر کے عقائد کے بارے میں معلومات حاصل کیے بغیر آمد ہی نہ ہوسکیں۔علی الآخر باطل ہی ٹھہریں گے۔کیونکہ اول تو تمام شاعروں کے سیاسی عقائد کے بارے میں معلومات نہیں۔ بلکہ اوقات تو شاعر کا نام بھی معلوم نہیں اور دوسری بات یہ کہ اگر شعر کا حسن یا معنی ان اطلاعات پر منحصر و مبنی ٹھہرائے جائیں جو شعر کے باہر ہیں تو پھر ہمیں یہ کہنا پڑے گا کہ خود شعر میں کوئی معنی نہیں ہوتے۔ ایسی صورت کو تسلیم کرنے کے بعد تنقید و تفہیم کے سب دروازے بند ہو جائیں گے اور خود فیض کی تمام شاعری معرض خطر میں آ جائے گی کیونکہ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ فیض کے کلام میں فی نفسہٖ کوئی خوبی نہیں۔اصل بات تو یہ ہے کہ چوں کہ وہ انقلابی اور ترقی پسند وغیرہ تھے اس لیے ان کے کلام کو سیاسی معنی پہنانے میں ایک طرح کا لطف ہے۔ورنہ یہی شعر انہوں نے اگر دردؔ کے زمانے میں' یا غالبؔ کے زمانے میں کہے ہوتے تو انہیں کوئی گھاس نہ ڈالتا۔

ایک بات یہ سمجھی جاسکتی ہے کہ فیضؔ کا بڑا کارنامہ دراصل یہ ہے کہ انہوں کلاسیکی اصطلاحاتی الفاظ کو دوبارہ زندہ کیا اور انہیں غزل میں مقبول کیا۔ ورنہ فیضؔ کے زمانے میں یہ سب خوب صورت الفاظ یا تو ترک ہو چکے تھے۔ یا اپنے معنی کھو چکے تھے۔اس جواب میں دو مشکلیں ہیں۔ یہ بیان مخدوش ہے کہ دار و رسن قفس و نشیمن وغیرہ الفاظ کسی بھی وقت اپنے معنی کھو سکتے ہیں۔ یہ الفاظ دراصل ایک پورے رسومیاتی نظام کا حصہ ہیں اور ان پر غزل کی دنیا کے تمام مفروضوں کا دارومدار ہے جب تک وہ رسومیاتی نظام اور مفروضات باقی ہیں یہ الفاظ اپنے معنی نہیں کھو سکتے۔ یہ ناممکن ہے کہ کوئی رسومیاتی لفظ مثلاً جور و ستم' میر کے شعر میں با معنی ہو اور آج کے زمانے کے شعر میں بے معنی ہو۔ ہاں یہ کہا جاسکتا کہ جور و ستم، قسم کے رسومیاتی الفاظ اپنی دل کشی اور تازگی کھو چکے تھے' فیض نے انہیں دوبارہ دل کشی و تازگی عطا کی۔ پھر سوال اٹھے گا کہ فیض نے یہ کارنامہ کیوں کر انجام دیا؟ آج جواب دیں گے کہ فیضؔ نے انہیں سیاسی معنی عطا کیے۔ ممکن وہی مشکل پھر آن کھڑی ہوگی کہ فیضؔ کے شعر میں سیاسی معنی کی دریافت ان معلومات پر مبنی ہے کہ فیض سیاسی اور انقلابی شخص تھے۔یعنی اگر ہم ''پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا'' والا شعر فیض کے کلیات میں پڑھتے تو اس میں سیاسی اور انقلابی معنی دریافت کرتے اور اگر اسے درد کے دیوان میں پڑھتے تو اسے محض عشقیہ شعر سمجھتے۔ لہٰذا کلاسیکی رنگ و آہنگ والے الفاظ میں جو دل کشی اور تازگی ہم فیض کے شعر میں دیکھتے ہیں وہ اس وجہ سے کہ ہم جانتے ہیں کہ فیض کے کچھ سیاسی عقائد تھے یعنی فیض نے ان میں کوئی شاعرانہ خوبی نہیں پیدا کی یہ تو محض ان کی سیاست کا کرشمہ تھا۔

ظاہر ہے کہ یہ نتیجہ مجھے قبول نہیں۔ اس وجہ سے قبول نہیں کہ میں اسے غلط سمجھتا ہوں۔ میں جانتا ہوں کہ کلاسیکی رنگ و آہنگ والے الفاظ ہمارے زمانے میں فیض کے علاوہ دوسرے بہت سے شاعروں نے استعمال کیے ہیں اور وہ فیضؔ کے

ہم خیال وہم عقیدہ بھی تھے۔لیکن ان کے یہاں ان الفاظ میں وہ حسن نظر نہیں آتا جو فیض کے یہاں ہے۔لہٰذا فیض کی عظمت اس بنیاد پر نہیں قائم ہوسکتی کہ انہوں نے غزل کے کلاسیکی عشقیہ رسوماتی الفاظ کو سیاسی معنی دیئے۔یہ صفت تو مخدوم' مجروح' ساحر' غلام ربانی تاباں بہتوں کے یہاں ہے۔ان میں سے کوئی بھی فیض کا مدمقابل نہیں۔اگر یہ کہا جائے کہ نئے معنی کی دریابی کے اس عمل میں فیض کو اولیت حاصل ہے تو یہ بھی درست نہیں۔ترقی پسندوں میں سب سے پہلے مخدوم نے غزل کو باقاعدہ طور پر اختیار کیا اور سیاسی موضوعات کو غزل میں برتنے کی رسم حسرت موہانی' محمد علی جوہر اور اقبال نے قائم کی۔''دست تہ سنگ'' کے دیباچے میں فیض نے حسرت موہانی کا ذکر کیا ہے۔اس دیباچے میں انہوں نے لکھا ہے کہ ان کی شاعری کا آغاز ۱۹۲۸ء کے آس پاس ہوا۔اس وقت محمد علی جوہر زندہ تھے اور ان کی سیاسی غزل ایوان ادب میں گونج رہی تھی۔حسرت کا دبدبہ بطور غزل گو پوری طرح قائم ہو چکا تھا اور اقبال تمام نئے شعراء بشمول جوش کے لیے آئیڈیل کی حیثیت رکھتے تھے۔خود فیض نے اقبال کا جو مرثیہ لکھا ہے وہ ترقی پسند شعراء کی ممتاز نظموں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔لہٰذا فیض کے سامنے غزل کی ایسی مثالیں وافر تھیں جن میں سیاسی موضوعات کو برتا گیا تھا۔

اس تجزیے کی روشنی میں کہنا پڑتا ہے کہ فیض کی غزل میں کلاسیکی رنگ کی حسن وخوبی کا سراغ اس بات سے نہیں لگ سکتا کہ انہوں نے بعض رسومیاتی الفاظ کو بڑی کثرت سے برتا اور ان میں سیاسی معنی داخل کے۔تنقید کی دنیا میں یہ شکل اکثر پیش آتی ہے کہ ہم خوبی کا پتہ تو لگا لیتے ہیں۔لیکن اس کی وجہ دریافت کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔مرے کریگر نے Murray Krieger اپنی کتاب Theory of Criticism میں اس نکتے کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔وہ کہتا ہے:

> ''اگر ہمیں کوئی ایسا تجربہ حاصل ہو جسے ہم ''جمالیاتی'' کے
> لفظ کے ذریعہ بیان کریں تو یہ قرین قیاس ہے کہ ہم اس

تجربے کی علت اس شے میں تلاش کرنے کی کوشش کریں
گے جس سے ہمیں یہ تجربہ حاصل ہوا ہے اور پھر اس طرح
ہم اس شے کو جمالیاتی قدر کا حامل بتائیں گے لیکن بطور نقاد
کے ہمارا مسئلہ یہ ہے کہ وہ جمالیاتی علت ہم میں ہے یا واقعی
اس شے میں ہے۔ قطعی لغوی طور پر تو یقیناً یہی کہا جائے گا
کہ اس جمالیاتی تاثر کا سرچشمہ ہمارے ہی اندر ہوگا کیونکہ
ایسے لوگ بھی ہیں جو اس شے کا سامنا کرنے پر وہ تاثر
حاصل نہیں کرتے .... کیا کسی شے میں کوئی ایسی
جمالیاتی خاصیت ہوتی ہے، جسے ہم محسوس کرتے ہیں (یا ہم
کو جسے محسوس کرنا چاہیے) اگر ہم نے وہ جمالیاتی خاصیت
دریافت کرلی ہے اس طرح کہ ہمارا تجربہ (جس حد تک وہ
جمالیاتی ہے) اس خاصیت کے تعلق سے مناسب اور صحیح
تاثر ہے، تو پھر ہمیں اس خاصیت کی وضاحت کرنے اور اس
کو بیان کرنے پر اپنے جمالیاتی تجربے سے مشابہ تجربے کو
دوسرے قارئین تک پہنچانے پر قادر ہونا چاہیے"۔

آگے چل کر گریر کہتا ہے کہ نقاد کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ تجربے کے اندر شے Object in Experience اور شے کا تجربہ Experience of Object میں فرق کر سکے۔ یعنی وہ یہ بتا سکے کہ شعر میں جو خوبی وہ دیکھ رہا ہے وہ اس کے دماغ کی اختراع نہیں ہے اور اس خوبی کے بیان کے ذریعہ یہ حکم لگایا جاسکے کہ جن شعروں میں یہ خوبی ہوگی ان سے فلاں قسم کا تجربہ حاصل ہو سکے گا۔ اگر کسی نظم کے تجربے کو اس طرح بیان کیا جائے کہ اس کے مختلف اجزا اپنی اپنی شخصیت کو برقرار رکھیں تو پھر ان اجزاء کی یہ خصوصیت مشکوک ہوجاتی ہے کہ ان کے ذریعہ ایک متحد اور خود

مکتفی Unifed اور Self Enclosing تجربہ حاصل ہوسکتا ہے۔فیض کی کلاسیکیت کی تحسین کرنے والوں کی یہی مشکل ہے۔وہ کہتے ہیں کہ فیض کی غزل میں الفاظ الگ ہیں اور ان کے سیاسی معنی جو فیضؔ کے عقائد نے ان میں داخل کیے ہیں۔وہ الگ ہیں کیونکہ انہیں الفاظ میں انہیں وہی سیاسی معنی تو مجروح اور دوسروں کے یہاں بھی ہیں لیکن محض کے علاوہ کسی میں وہ بات نہیں۔لہٰذا وہ اس بات کو واضح کرنے میں ناکام رہتے ہیں کہ وہی نسخہ جو فیض کے یہاں کارگر ہے۔دوسروں کے یہاں بے فیضؔ کیوں رہ جاتا ہے؟

اس سوال کو حل کرنے کے لیے مزید دو شعروں کی روشنی میں بعض نکات کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرتا ہوں۔پہلا شعر حافظ کا ہے اور دوسرا ظاہر ہے کہ فیضؔ کا ۔

عقاب جور کشاد است بال بر ہمہ شہر
کمان گوشہ نشینے وتیر آہے نیست

بیدادگروں کی بستی ہے یاں داد کہاں خیرات کہاں
سر پھوڑتی پھرتی ہے ناداں فریاد جو در در جاتی ہے

اس بات سے قطع نظر کہ حافظ کا شعر بہت اعلیٰ درجہ کا ہے اور فیضؔ کا شعر ان کے اچھے اشعار میں نہیں، پوچھنے کا سوال یہ ہے کہ ہم یہ فیصلہ کس طرح کر سکتے ہیں کہ حافظ کا سیاسی نہیں ہے اور فیضؔ کا شعر سیاسی ہے؟ پھر، کیا ہم یہ فیصلہ کر سکتے ہیں کہ فیض کا شعر اگرچہ حافظ کے شعر سے بہت پست ہے، لیکن اس لیے قابل تعریف ہے کہ اس میں سیاسی پہلو بھی ہے، یعنی اور کسی پہلو کے علاوہ سیاسی پہلو بھی ہے کیا سیاسی شاعری کے لیے ایسے اصول مقرر ہوسکتے ہیں جن کی روشنی میں ہم سیاسی کو غیر سیاسی شاعری سے الگ کرسکیں ؟ یعنی کیا ہی ممکن ہے کہ ہم دکھاسکیں کہ غیر سیاسی شاعری پر مبنی رسومیات کی پابندی کرتے ہوئے بھی شاعری ہوسکتی ہے کیوں کہ وہ رسومیات ہے؟

یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ کسی رسومیاتی نظام کو ہم پوری طرح برتیں، لیکن اس کے جو معنی نکلیں وہ غیر رسومیاتی ہوں؟

ان تمام سوالوں کے جواب مہیا کرنے کے لیے ایک دفتر چاہیے۔ میں اس وقت صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ حافظ کا شعر سیاسی معنی کا متحمل ہوسکتا ہے۔ لیکن ہم اس کو سیاسی نہیں کہہ سکتے، کیونکہ اس میں سے سیاسی معنی جو ہم برآمد کریں گے ان کا تعلق شعر کی Signification سے ہوگا اس کے اصل معنی سے نہیں اور یہ استعارے کی خوبی ہے کہ وہ Signification کے لیے دروازے کھول دیتا ہے۔ ہمارے پاس کوئی ایسا پیمانہ نہیں جس کی رو سے ہم اس شعر کو غیر سیاسی قرار دیں لیکن ہمارے پاس کوئی ایسا پیمانہ بھی ہے جس کے اعتبار سے ہم اس کو محض سیاسی قرار دیں۔ شعر کی معنویت اس کے معنی کا حصہ ہوتی ہے لیکن اس کے معنی کا دائرہ اس کی معنویت سے چھوٹا بھی ہوسکتا ہے فیضؔ کا شعر حافظ کے شعر کے مقابلے میں کم کارگر ہے، اگرچہ اس میں بھی سیاسی معنویت ہے۔ کم کارگر ہونے کی وجہ یہ ہے کہ اس کی معنویت جس معنی پر قائم ہے۔ وہ حافظ کے شعر کے معنی سے کم ہے۔ معنی کے ہونے سے میری مراد ہے کہ حافظ کے شعر میں چار استعارے اور چار پیکر ہیں۔ یعنی جو استعارے ہیں وہی پیکر بھی ہیں۔ عقاب جور، بال کشا دست بر ہمہ شہر، کمان گوشہ نشینے و تیر آہے۔ پھر دو چیزوں کا ہونا جو پہلے مصرعے میں بیان ہوئی ہیں فیضؔ کا شعر ان خوبیوں سے خالی ہے۔ فیضؔ نے جہاں کلاسیکی اسلوب کو کامیابی سے برتا ہے وہاں کیفیت یا مضمون آفرینی کی کارفرمائی ہے۔ ورنہ سیاسی پہلو یا فلسفیانہ پہلو یا عشقیہ پہلو کسی میں کوئی ایسی خوبی فی نفسہ نہیں جو شاعرانہ خوبی سے ضامن ہوسکے۔ بات فیضؔ کی غزل کی ہو رہی تھی، لیکن انہوں نے اکثر نظموں میں بھی غزل کا اسلوب اختیار کیا ہے۔ اس میں ''ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے'' کے پہلے دو مصرعے پیش کرتا ہوں۔ پھر فارسی کا ایک شعر جو غالباً نظیری کا ہے۔

تیرے ہونٹوں کے پھولوں کی چاہت میں ہم
دار کی خشک ٹہنی پہ وارے گئے

فارسی شاعر کہتا ہے ۔

در روزگار عشق تو ماہم فدا شدیم
افسوس کز قبیلۂ مجنوں کے نہ ماند

مضمون آفرینی اور کنایاتی انداز بیان کی تمکنت نے فارسی کے شعر کو یادگار بنادیا ہے۔ فیضؔ کے یہاں رعایت تضاد موجود ہے' لیکن مضمون کی پیش پا افتادگی نے فیض کے یہاں تمکنت کے بجائے Selfcity پیدا کردی ہے جہاں مضمون آفرینی ہوتی ہے وہاں Selfcity نہیں ہوتی۔ جہاں کیفیت ہوتی ہے وہاں Selfcity کا خطرہ ہوتا ہے۔ فیضؔ ہمارے ان جدید شعراء میں ہیں جنہیں ان کلاسیکی اصطلاحوں اور تصورات کی اہمیت کا احساس تھا۔ ان میں سے بعض پر انہوں نے ایک مضمون بھی لکھا ہے ہم لوگوں نے مغربی تعلیم کے زیر اثر ان اصطلاحوں سے بے گانگی اختیار کرلی تھی۔ جب ہمارے ذوق سلیم نے فیضؔ کی غزل میں کلاسیکی رنگ محسوس کیا تو اس کی وجہ دریافت کرنے کی مہم میں ان اصطلاحوں اور تصورات سے مدد نہ لے سکے۔ لہٰذا ہم صرف یہ کہہ کر رہ گئے کہ فیض نے شیخ برہمن' واعظ' کوئے یار' رقیب' منزل' دار' رسن وغیرہ کلاسیکی رسومیاتی الفاظ کو نئے معنی میں استعمال کیا ہے۔ فیضؔ کے بہت سے عمدہ اشعار میں رسومیاتی الفاظ نہیں ہیں۔ پھر ان کی کامیابی کا راز کیا ہوسکتا ہے؟ اس فہرست میں فیضؔ کے بعض مشہور ترین اشعار بھی ہیں ۔

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا
وہ بات ان کو بہت ناگوار گذری ہے
جدا تھے ہم تو میسر تھیں قربتیں کتنی
بہم ہوئے تو پڑی ہیں جدائیاں کتنی

ہم کہ ٹھہرے اجنبی اتنی مداراتوں کے بعد
پھر بنیں گے آشنا کتنی ملاقاتوں کے بعد
وہی چشمہ بقا تھا جسے سب سراب سمجھے
وہی خواب معتبر تھے جو خیال تک نہ پہنچے

فیضؔ نے غزل میں کلاسیکی رنگ کو جس طرح زندہ کیا وہ ہماری شاعری کا ایک روشن باب ہے ان کی غزل میں اردو غزل کی وہ تہذیب بول رہی ہے جس میں مضمون آفرینی اور کیفیت کا عمل دخل تھا۔ فیضؔ کے یہاں کیفیت کا جادو نظموں میں بڑھ چڑھ کر بولتا ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ غزل کی تہذیب کے پس منظر میں فیضؔ کا مطالعہ از سر نو کیا جائے۔

☆☆☆

نواب مرزا خاں داغ دہلوی کا شاعرانہ انفراد

پروفیسر محمد زماں آزردہ

کسی بھی فن میں اسی فرد کو دیرپا اہمیت حاصل ہوتی ہے جو اپنے معاصرین' اپنے ہم مشربوں اور اپنے ہم کاروں میں کسی سبب سے نمایاں مقام حاصل کرے۔ یہ نمایاں مقام انفرادی خصوصیات سے زیادہ اور خاندانی وقار' امارت اور عمارت یا عہدہ ہائے جلیلہ سے کم تعلق رکھتا ہے۔ خواجہ میر دردؔ اور مومن خان مومنؔ کو باوجود دوری دربار کے شعراء' ادباء اور ناقدین نے اس مقام پر فائز کر دیا' جس کے وہ مستحق تھے۔ یوں تو اس دور کی شاعری معاملات قلب سے زیادہ تعلق رکھتی تھی البتہ دل کے معاملات کو پیش کرنے میں دماغ کا' فنکارانہ صلاحیتوں اور انفرادی زاویۂ نگاہ کا کس حد تک اور کس قدر استعمال اور چابکدستی کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے اس کا بھی دخل رہتا تھا۔ حالیؔ نے علمی اعتبار سے شعر کو دیکھنے کی کوشش کی تو معلوم ہوا کہ شاعری کو اگر متاثر کن یعنی حقیقی ہونا ہے' اگر اس کو مصنوعی پن اور تصنع سے پاک ہونا ہے تو اس میں سادگی' اصلیت اور جوش کے عناصر کا ہونا ضروری ہے۔ ذوقؔ' غالبؔ' مومنؔ' داغؔ اور حالیؔ ہم عصر رہے ہیں۔ اس اعتبار سے سب کے سامنے ایک ہی طرح کی چنوتیاں تھیں۔ اس دور میں ایک امتیاز تو بادشاہِ وقت سے قرابت کے سبب بھی ہوتا تھا۔ چنانچہ ذوقؔ استاد کی حیثیت سے دربار سے وابستہ تھے اور غالبؔ جیسے باکمال کو اس کا احساس تھا۔ جب انہیں یہ موقع ملا تو اپنے ایک مقطع میں یہاں تک کہہ دیا کہ ؎

ہوا ہے شاہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا
وگر نہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

اس اعتبار سے دیکھیں تو داغؔ کی تو تربیت ہی قلعۂ معلیٰ میں ہوئی۔ ذوقؔ کی شاگردی بھی ان کو نصیب ہوئی، قلعۂ معلیٰ میں ہونے والے شاعروں میں وہ بہادر شاہ ظفرؔ کے ساتھ شریک ہوئے۔ غالبؔ سے تو خیر ان کی عزیز داری تھی۔ مگر داغؔ کو دیکھئے کہ انہوں نے قلعۂ معلیٰ اور شاہی خاندان سے اپنے تعلق کا کبھی فخر کے ساتھ ذکر نہیں کیا۔ یہاں تک کہ اپنا رشتہ چھوٹی بیگم تک ہی محدود رکھا، ہمیشہ اپنے آپ کو چھوٹی بیگم کی اولاد کہتے تھے، باپ کا ذکر ہی نہیں کرتے تھے۔ اس تعلق سے لوگوں نے بہت کچھ لکھا۔ چاہے دتاتریہ کیفی ہوں یا مالک رام یا کوئی اور، یہاں تک کہ اگر اس دور میں DNA ٹیسٹنگ کا رواج ہوتا تو تذکرہ نگار اور ناقدین ادیب اور ادبی مورخ اس کا بھی اہتمام کرتے۔ حالانکہ داغؔ کی شاعری اور فکری صلاحیتوں میں ان آزمائشوں سے نہ تو کوئی اضافہ ہو جاتا اور نہ ہی کسی کمی کے واقع ہونے کی گنجائش پیدا ہوتی مگر اس کا کیا کیجئے کہ دیکھنے والوں کی نظر، سوچنے والوں کی فکر اور تجزیہ کرنے والوں کا زاویۂ نگاہ اور ان کی زبان ایک نہیں ہوتی۔ خیر!

یہاں مقصد داغ کے نسب نامے سے بحث کرنا نہیں ہے بلکہ ان نکات کی نشاندہی کرنا ہے جو ان کے درجہ کو ادبی دنیا اور دنیا کے ادب کی تاریخ میں مستحکم کرتے ہیں۔ میں نے اشارہ کیا تھا کہ حالیؔ نے اپنی سوچ اور مطالعہ کی بنیاد پر جب اصلی شاعری کے بارے میں رائے قائم کرنا چاہی تو انہوں نے سادگی، اصلیت اور جوش کو شاعری کے زیور نہیں بلکہ اس کی بنیاد قرار دیا۔ اس وقت تک شعر کے حوالے سے جو گفتگو ہوتی رہی تھی وہ شعر کے آرائشی پہلو، مصنوعی پن، تصنع بشمول صنائع بدائع کے دائرے سے باہر بہت کم آپائی تھی۔ حالیؔ کا مطالعہ بالواسطہ اور بلاواسطہ مغربی شاعری سے بھی سروکار رکھتا تھا۔ اس لیے اُن کی سوچ کسی حد تک وسیع تر تھی البتہ

ایک fallacy ان کے ہاں یہ ہوئی کہ ان کی اپنی شاعری میں یہ عناصر اس حد تک نہیں پائے جاتے' جیسا کہ حضرت داغؔ کی شاعری میں پائے جاتے ہیں۔ میرے کہنے کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ داغؔ نے حالؔی سے متاثر ہو کے اس پر رویہ کو اپنایا۔ البتہ داغ کا اپنا جو اخلاق شعری یا Poetics Ethics کا تصور تھا' اس میں بھی شاعری کے لیے یہی عناصر اور مفروضے Postulates اہم تھے۔

سادگی اور اصلیت کے اعتبار سے داغؔ کی شاعری بے لاگ ہی نہیں بے داغ بھی ہے۔ وہ جیسا سوچتے ہیں ویسا کہتے ہیں اور کہنے کا انداز یہ ہے کہ کہنے والا جو کچھ کہتا ہے وہی بغیر کسی ابہام کے قاری تک پہنچتا ہے۔ وہ حقائق کو الفاظ کے پردے میں اتنا مستور نہیں رکھتے کہ پڑھنے والا اس کے خدوخال کو نہ پہچان پائے۔ داغ کی شاعری کو ناقدین نے الگ الگ زاویہ ہائے نظر سے دیکھا لیکن ایک بات جو سب کو متاثر کر گئی وہ یہ ہے کہ داغؔ کی شہرت اور ان کے کلام کے قبول عام میں ان کی سادگی' حقیقت نگاری اور راست گفتگو کا حصہ زیادہ ہے۔ داغؔ خود بھی اپنی مقبولیت سے آگاہ تھے۔ ان کا ایک مطلع ہے۔

داغؔ! ہر ایک زباں پر ہو فسانہ تیرا
وہ دن آتے ہیں' وہ آتا ہے زمانہ تیرا

(انتخاب کلام داغؔ۔ ص ۴۲۰)

داغؔ کے اس تصور یا ان کی اس پیشن گوئی کے پیچھے یہی اصول رہا ہوگا کہ علم الکلام اور شعر گوئی میں افہام و تفہیم کا درجہ سب سے بلند ہے۔ اگر بات کرتے کرتے یا بات سنتے سنتے کسی سے سمجھنے میں مدد لینا پڑے' انسائیکلو پیڈیا یا بھتارس دیکھنا پڑے تو مزا کرکرا ہو کے رہے گا۔ افہام و تفہیم کی یہ صورت سادگی اور زبان کی روانی سے پیدا ہوتی ہے۔ عابد علی عابد لکھتے ہیں:

''داغ کے مطالب و معانی کی بلندی اور پستی سے قطع نظر

اس امر پر تمام نقاد متفق ہیں کہ وہ ابلاغ معانی اور اظہار مطالب کا ایک منفرد اسلوب رکھتا ہے جس کی نظیر موجودہ حالات میں ملنی محال ہے''

(مہتاب داغ' لاہور ایڈیشن ۱۹۶۱ء ص ۱۱۱-۱۱۰)

ابلاغ معانی اور اظہار مطالب کا یہ منفرد اسلوب یہی ہے کہ داغ چھپاتے کم اور بتاتے زیادہ ہیں جب کہ ان کے بیشتر معاصرین بتاتے کم اور چھپاتے زیادہ ہیں۔ مشرقی اور مغربی تہذیب میں بھی بنیادی فرق یہی ہے کہ ہم ظاہری رکھ رکھاؤ' ظاہری دکھاوے اور ظاہری محفوظات پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ ہماری شاعری اور خصوصاً دورِ داغ کی شاعری میں بھی جذبات کو اتنے پردوں میں مستور رکھ کر پیش کیا جاتا تھا کہ اصل مطالب تک پہنچنا بہت مشکل ہوتا تھا۔ یہاں تک کہ شعر کا مطلب شاعر کے عندیہ سے نہیں جانا جاتا بلکہ اس کی ساری ذمہ داری قاری پر ہی ہوتی تھی اور وہ اپنے سٹاک کے فریم میں شاعر کے شعر کو فِٹ (Fit) کر کے دیکھتا تھا۔ اول تو یہی نہیں صاف طور پر سمجھ میں آتا تھا کہ شاعر کا محبوب حقیقی ہے یا مجازی' اصلی ہے یا فرضی' مرد ہے کہ عورت اور اس پر طرہ یہ کہ اس کے خدوخال بھی اس طرح پیش کیے جاتے تھے کہ اس کی اصلیت تک پہنچنا جوئے شیر لانے کے برابر ہوتا تھا۔ یہ شاعر کا قصور نہیں تھا بلکہ اس چلن کا' اس دستور کا' اس مصنوعی زندگی کا عکس تھا جس نے اظہار وابلاغ کو یرغمال بنا دیا تھا۔ ہمارے یہاں آج بھی کہیں کہیں یہ نظر آتا ہے کہ میاں بیٹی کو آواز دیتا ہے' بیٹے کو آواز دیتا ہے اور اس سے اس کی اہلیہ سمجھتی ہیں کہ انہیں بلایا جا رہا ہے۔ بیویاں بھی اب بھی کہیں کہیں شوہر کا نام زبان پر نہیں لاتیں۔ اسی طرح کھل کے پسند اور ناپسند کا اظہار بھی نہیں کیا جاتا تھا۔ لیکن وقت نے یہ ثابت کر دیا کہ مصنوعی پن اصل میں زندگی کو الجھا دیتا ہے۔ راست گفتگو ہر ایک کی زبان پر آسانی سے آ جاتی ہے۔ سچی باتوں کو یاد کرنے کی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ وہ خود بخود یاد

ہو جاتی ہیں۔کلب علی خان فائق' مہتاب داغ کے پیش لفظ جو سوانح داؔغ پر محیط ہے' میں منشی مظفر علی اسیؔر کا یہ قول نقل کرتے ہیں کہ ''وہ کلام پسندیدہ ہے جو مشاعرے سے باہر جائے'' وہ مزید لکھتے ہیں کہ:

''اکثر حضرت اسیؔر یہ کہا کرتے تھے ہ مجلس مشاعرہ برخاست ہونے سے پہلے خود باہر آڑ میں کھڑے ہو جاتے اور جانے والوں میں دیکھا کرتے کہ لوگوں کی زبانوں پر کس کا شعر ہے۔انہیں کا قول تھا کہ میں نے اکثر مرزا داغ ہی کا شعر باہر نکلتے ہوئے دیکھا''۔

(مہتاب داغ ص ۴۳ مقدمہ کلب علی خان فائق بحوالہ جلوہ داغ ص ۲۴۔۲۳)

اسے داغ کی کامیابی سمجھنا چاہیے کہ وہ اپنے عہد سے بہت آگے تھے۔جانتے تھے کہ زبان کی سادگی اور جذبہ کی صداقت یعنی اظہار حقیقت ہی فن کی کامیابی کے ضامن ہیں۔اگر لوگ شعر میں فلسفہ' تاریخ' لفظوں کے ہیر پھیر کی تلاش کریں تو وہ ان موضوعات پر موجود کتابوں کا مطالعہ کریں۔شعر کا مطالعہ تاریخ جغرافیہ' تہذیب' عمرانیات وغیرہ کے سمجھنے کے لیے نہیں کیا جاتا۔بلکہ ایک کیفیت سے محظوظ ہونے کے لیے کیا جاتا ہے۔داغ اس راز سے واقف تھے اور زندگی میں وہ کسی طرح کے دوہرے پن (Dualism) یا (Hypocracy) کے قائل نہیں۔وہ اپنے باپ کا نام صرف اس وقت لیتے ہیں جب نساؔخ نے ان کی ولدیت پر سوال اٹھایا اور انہیں انتخاب یادگار میں جواب دینا پڑا ورنہ ہمیشہ خود کو چھوٹی بیگم کی اولاد ہی کہتے رہے۔یہ بات بھی قابل داد ہے کہ داؔغ اس قدر صلح کل کے قائل تھے کہ بجائے اس کے کہ وہ ہمیشہ نساؔخ سے کڑھتے رہتے' انہوں نے نساؔخ سے خصوصی تعلقات پیدا کر کے ان کا منہ ہمیشہ کے لیے بند کر دیا۔ (مہتاب داغ۔ص ۳۵)

داؔغ نے کسی موقعے پر پارسائی کا دعویٰ نہیں کیا۔وہ زندگی کو ایسے جینا

چاہتے تھے یا جی بھی رہے تھے جیسا آزادہ روشہزادوں کا دستور ہوتا ہے اور وہ دور تو ایسا تھا کہ نہ تو آج کے جیسے قوانین تھے اور نہ ہی امراء اور رؤسا پر بعض باتوں پر گرفت ہوتی تھی۔ ہر روز روزِ عید اور ہر شب شب برات دل ودماغ میں لے کے شہزادے زندگی کرتے تھے۔ عابدعلی عابد کا بیان ہے کہ جس ماحول میں داغؔ نے تربیت پائی وہاں عورت کو محترم جاننے کی روایت نہیں تھی۔ داغؔ جس کو منی بائی حجابؔ سے نہایت لگاؤ تھا' اس کے بارے میں بھی فریاد داغ میں یوں بیان کیا ہے کہ: ''کھلی ڈلی طوائف ہے' ارد گرد رقیبوں کا ہجوم ہے جو داغؔ کو اس سے دور رکھنا چاہتے ہیں۔ خود حجاب میں جو اوصاف جسمی ہیں وہ ایسے ہیں کہ طوائف ہی کو زیب دیتے ہیں''۔

(مقدمہ مہتاب داغ۔ عابد علی عابد ص ۹۵)

یہ اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

ہائے وہ دن کہ میسر تھی ہمیں رات نئی — روز معشوق نیا' روز ملاقات نئی

ہائے مجبوریاں محبت کی — حال کہنا پڑا دشمن سے

ہر ادا مستانہ سر سے پاؤں تک چھائی ہوئی — اُف تری کافر جوانی جوش پر آئی ہوئی

کیوں وصل کی شب ہاتھ لگانے نہیں دیتے — معشوق ہو یا کوئی امانت ہو کسی کی

خط غیر کا پڑھتے تھے جو ٹوکا تو وہ بولے — اخبار کا پرچہ ہے' خبر دیکھ رہے ہیں

حُسنِ بے پردہ تو ہوتا ہے فقط ہوش ربا — وہ قیامت ہے جو پردے کی جھلک ہوتی ہے

داغؔ نے نعتیں بھی کہیں' دعا بھی کی اور اپنے آپ کو گنہگار بھی کہا۔ یہ حقیقت پسندی نہیں تو اور کیا ہے۔ ان کو اپنے بارے میں کوئی غلط فہمی نہیں اور نہ وہ چاہتے ہیں کہ کسی اور کو ان کے بارے میں غلط فہمی پیدا ہو۔ باوجود اس کے کہ بعض لوگ اس پر یقین نہیں کرتے مگر بیشتر اسے صحیح مانتے ہیں کہ تہذیبی روایات' سلیقہ مند زندگی کے طور طریقے سیکھنے کے لیے اور مہذب بننے کے لیے شرفاء اپنے بچوں کو طوائفوں کے ہاں بھیجتے تھے۔ داغ اپنی عیش پسندی پر کسی طرح کی شرمندگی کا احساس نہیں رکھتے مگر اس کے

باوجود اپنے کارہائے سبک کا اعتراف بھی کرتے ہیں۔ یہ شعر ملاحظہ کیجئے ۔

گناہوں سے میرے یہ کانپے فرشتے کہ اعمال نامہ لکھا خط بدل کر

نہ پوچھ مجھ سے مرے جرم داورِ محشر مرے گناہوں کا دنیا میں بھی حساب نہ تھا

داغؔ دنیا داری سے واقف تھے۔ وہ وضعداری کے قائل تھے۔ وضعداری کا ایک تقاضا یہ ہے کہ انسان مہمان نواز ہو۔ داغؔ اس میں آپ اپنی وضع کے مثال تھے۔ برج موہن دتا تریہ کیفی نے ''داغ خطوط کی روشنی میں'' کے عنوان سے اور باتوں کے علاوہ یہ بھی لکھا ہے کہ:

''مرزا داغؔ جتنے وسیع المشرب تھے' اتنے ہی فراخ دل مہمان نواز بھی تھے۔ ہمیشہ کوئی نہ کوئی مہمان ان کے ہاں ہوتا''۔ (نقوش ادبی معرکے نمبر (۲) ستمبر ۱۹۸۱ء ص ۱۹۹)

اس دور کے وضعداروں کی طرح داغؔ بھی کسی موقعے پر اپنی ذمہ داریوں سے منہ نہیں پھیرتے تھے۔ نہ صرف یہ کہ ان کے دوست احباب' شاگرد وغیرہ ان کے یہاں پڑے رہتے تھے۔ بلکہ یہ بھی وہ کسی طرح سے اپنے فرائض سے غافل نہیں رہتے تھے۔ دتا تریہ کیفی اپنی محولہ بالا تحریر میں یہ بھی لکھتے ہیں:

''باوجود اس کے کہ داغ عیاش طبع تھے مگر اپنی اہلیہ کی عزت' آسائش اور آرام کا اتنا خیال رکھتے تھے کہ شاید کوئی مرد پارسا بھی نہ رکھ پائے''۔

(نقوش ادبی معرکے نمبر (۲) ستمبر ۱۹۸۱ء ص ۱۹۸)

داغؔ نے اپنی منہ بولی بیٹی لاڈلی بیگم کے لیے کیا نہیں کیا۔ ان کو اور ان کے شوہر مرزا سراج الدین خان سائل کو حیدرآباد بلا کے اپنے پاس رکھا۔ لیکن انہوں نے داغؔ کے ساتھ خصوصاً ان کی اہلیہ کے انتقال کے بعد اچھا برتاؤ نہیں کیا۔ دونوں نے داغؔ سے اتنا زیادہ حاصل کرنے کی کوشش کی جس کی ان سے توقع نہیں ہوتی' جن کو پالا ہو

جن کی پرورش کی ہو۔داغؔ نے تو اپنے کتنے ہی احباب، تلامذہ اور جاننے والوں کو حیدرآباد بلایا۔اپنے پاس رکھا۔ان کے لیے ملازمت کی کوشش کی اور یہ تو اپنے تھے، لاڈلی بیگم ان کی منہ بولی بیٹی تھی مگر ان کی جانب سے بجائے دلجوئی اور خدمت کے زیادتی ہوئی۔تمکین کاظمی گلزار داغ کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ''داغ کی بیوی کے انتقال کے بعد ان کا سکون اور اطمینان غائب ہوگیا۔ان کی پروردہ بیٹی لاڈلی بیگم اور ان کے شوہر مرزا سراج الدین احمد خان سائلؔ دہلوی ان کے ساتھ رہنے لگے۔ان لوگوں کی چیرہ دستیاں داغ کو سخت ناگوار تھیں۔علاوہ ازیں ان لوگوں کو داغؔ کے آرام واطمینان کا کوئی خیال نہ تھا۔داغؔ سے روپیہ وصول کرنا اور خود عیش کرنا چاہتے تھے۔داغؔ نے اسی بے آرامی اور بے اطمینانی سے پریشان ہوکر منی بائی حجابؔ کو کلکتہ سے بلوایا تو بھی ان لوگوں نے اسے ٹکنے نہ دیا اور داغ کو طرح طرح سے ستاتے رہے''۔

(گلزار داغ۔لکھنؤ ایڈیشن ۱۹۵۸ء ص ۵۳)

داغؔ ان تمام صفات سے متصف تھے جو ایک آدمی کو عام ہونے کے باوجود خاص ہونے کا شرف بخشتی ہیں۔میں نے ذکر کیا کہ وہ Hypocrate نہیں ہیں۔ان کا مسئلہ ''کیا ہونا چاہیے'' What ought to have been نہیں ہے، وہ مارل ججمنٹ Moral Judgement میں خود کو نہیں الجھاتے۔ان کے فیصلے طبعی بنیادوں پر ہوتے ہیں وہ ''کیا ہے'' "What is" پر نگاہیں مرکوز کرتے ہیں۔سامنے کیا ہے، اس پر ان کی نظر ہے۔غالبؔ نے ایک خط میں اپنے کسی دوست کو مشورہ دیا تھا کہ ''شہد کی مکھی بنو''۔داغؔ اس کے محض قائل ہی نہیں بلکہ اس پر عمل پیرا ہیں۔وہ دعائیہ اشعار، نعتیہ کلام اور عقیدتی مطالب میں اپنی ذات کو واضح کر دیتے ہیں لیکن ساتھ ہی

ساتھ دنیاوی زندگی یعنی طبعی زندگی میں دل، نگاہ اور خواہشوں کو بھی برابر کی اہمیت دیتے ہیں۔ کہتے ہیں ؎

اے فلک چاہیے جی بھر کے نظارا ہم کو
جا کے آنا نہیں دنیا میں دوبارا ہم کو

(گلزار داغ ص ۱۷۵)

یا

ہزار جلوے سے معمور ہے یہ کافر دل
اس ایک سنگ سے پیدا ہوئے صنم سو سو

(گلزار داغ ص ۱۷۴)

غرض حضرت داغؔ کے شاعری کے آئینے میں جب ان کی شخصیت کا مطالعہ کرنے کی کوشش کریں تو یہی معلوم ہوگا کہ وہ اپنے آپ کو تصنع، تکبر اور لن ترانیوں سے دور رکھتے ہیں۔ پدرم سلطان بود کے بھی وہ قائل نہیں۔ البتہ شاعرانہ تعلیٰ سے انہوں نے بھی کہیں کہیں کام لیا ہے۔ شاعرانہ مسلک میں اسے بزلہ سنجی پر معمول سمجھا جاتا ہے اور اتنا حق تو شاعر کو دینا ہی چاہیے اور اس سے وہ ظاہری معنی مراد نہیں لیے جاتے جن کی رو سے شاعر کی اخلاقی حیثیت پر حرف آئے۔ یہ شعر دیکھئے ؎

بعد اوستاد ذوق کے کیا کیا
شہرت افزا کلام داغؔ ہوا

(گلزار داغ ص ۲۱)

سمجھتا ہے تو داغؔ کو رند زاہد
مگر رند اس کو ولی جانتے ہیں

(گلزار داغ ص ۱٦۷)

اس میں شک نہیں کہ داغؔ نے زندگی میں اتار چڑھاؤ دیکھے۔ سفر کیے، مختلف لوگوں سے چشمک بھی رہی مگر اللہ ان پر پھر بھی اس قدر مہرباں رہے کہ ایام جوانی

میں بہ سلسلۂ روزگار جدوجہد کرنا پڑی لیکن جس طرح کا سلوک ان کے ساتھ رؤسا نے روا رکھا وہ اپنی جگہ باعث تشفی رہا۔ آخر عمر میں اہلیہ کا ساتھ (بوجہ وفات) چھوٹنے اور کمزوری جسم نے دست نگر کر دیا اور پھر منہ بولی بیٹی اور اس کے میاں کے لالچ اور بے توجہی کے سبب سے تکلیف بہت ہوئی۔ خاص طور سے جب کلکتہ سے حجاب کو بلایا گیا اور اس منزل پر کچھ تو وہ مشاغل جوانی سے تائب ہو چکی تھیں اور داغ رشتہ نکاح کے بوجھ کو برداشت کرنے کے لیے تیار نہ تھے۔ شاید وہ رہ بھی جاتیں مگر لاڈلی بیگم اور ان کے میاں کے ناروا برتاؤ نے اسے دل برداشتہ کر دیا اور تبدیلی مزاج نے اور برہم کیا ورنہ شاید داغ کا زمانۂ آخر بھی سکون سے گزرتا۔ بہر کیف ان کی شاعری اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ ان کا مزاج صحیح معنوں میں شاعرانہ تھا اور کہیں بھی وہ دوہرے پن Hypocracy یا تصنع کے قائل نہ تھے۔ جس شعری اخلاق Poetic Ethics کو انہوں نے اپنے لیے چنا تھا اور پھر ساری زندگی اس پر قائم بھی رہے، وہ تھی ان کی حق گوئی اور بے باکی۔ جس ماحول میں انہوں نے تربیت پائی تھی، اس سے جو Postulates انہوں نے اخذ کیے تھے، ان کو ہمیشہ مدِ نظر رکھا۔ درج ذیل اشعار ان کی طبیعت کی اس روش کے غماز ہیں۔

تیری آنکھیں تو بہت اچھی ہیں ۔۔۔ سب انہیں کہتے ہیں بیمار یہ کیا
تم کو ہے وصل غیر سے انکار ۔۔۔ اور جو ہم نے آکے دیکھ لیا
میں وضع کا پابند ہوں گو جان بھی جائے ۔۔۔ جب کوئی بلانے نہیں آتا، نہیں آتا
کیا کیا فریب دل کو دیئے اضطراب میں ۔۔۔ ان کی طرف سے آپ لکھے خط جواب میں
حوروں کا انتظار کرے کون حشر تک ۔۔۔ مٹی کی بھی ملے تو روا ہے شباب میں
لطف مے تجھ سے کیا کہوں زاہد ۔۔۔ ہائے کمبخت تو نے پی ہی نہیں
پوچھئے مے کشوں سے لطف شراب ۔۔۔ یہ مزا پاکباز کیا جانیں
آنکھ پڑتی ہے کہیں پاؤں کہیں پڑتا ہے ۔۔۔ سب کی ہے تم کو خبر اپنی خبر کچھ بھی نہیں

تماشائے دیر وحرم دیکھتے ہیں — تجھے ہر بہانے سے ہم دیکھتے ہیں
عذر آتے بھی نہیں اور بلاتے بھی نہیں — باعث ترک ملاقات بتاتے بھی نہیں
دیکھ کر تصویر یوسف کہہ دیا کچھ بھی نہیں — آپ ہی سب کچھ ہیں گویا دوسرا کچھ بھی نہیں
سب لوگ جدھر وہ ہیں ادھر دیکھ رہے ہیں — ہم دیکھنے والوں کی نظر دیکھ رہے ہیں
تجھی پر جان کیوں دیتا ہے زمانہ — اگر یہ بات ہوتی ہر کسی میں
رخ روشن کے آگے شمع رکھ کر وہ دیکھتے ہیں — اُدھر جاتا ہے دیکھیں یا ادھر پروانہ آتا ہے
اے ناصح شفیق رہے کچھ تو چھیڑ چھاڑ — ذکر حبیب کم نہیں وصل حبیب سے
ملاتے ہو اسی کو خاک میں جو دل سے ملتا ہے — مری جاں چاہنے والا بڑی مشکل سے ملتا ہے
لاکھ دینے کا ایک دینا ہے — دل بے مدعا دیا تو نے
رنج کی جب گفتگو ہونے لگی — آپ سے تم، تم سے تو ہونے لگی
کہا تھا ہم نے جو کچھ رازداں سے — سنا وہ آج دشمن کی زبان سے
بات کرنی بھی نہ آتی تھی تمہیں — یہ ہمارے سامنے کی بات ہے
نہ جانا کہ دنیا سے جاتا ہے کوئی — بہت دیر کی مہرباں آتے آتے
داغ کے سب حرف لکھتے ہیں جدا — ٹکڑے کر ڈالے ہمارے نام کے
کیا ان کی حقیقت ہے کہ تشبیہ انہیں دوں — غنچے کو ترے لب سے رگِ گل کو کمر سے
انہیں نفرت ہوئی سارے جہاں سے — نئی دنیا کوئی لائے کہاں سے
اردو ہے جس کا نام ہمیں جانتے ہیں داغ — ہندوستان میں دھوم ہماری زبان کی ہے
نہیں کھیل اے داغ یاروں سے کہہ دو — کہ آتی ہے اردو زبان آتے آتے

یہ اشعار داغ کی زبان دانی، اظہار ابلاغ اور قادر الکلامی پر دال ہیں۔ لہجے کی سادگی، معنی کی فراوانی، جذبے کی صداقت اور خلوص کی شدت اس طرح سامنے آتی ہے کہ کہیں بھی داغ کے اشعار کے ساتھ Liberty لینا کسی کے بس کی بات نہیں۔

☆☆☆

تانیثی جمالیات کا تعین

شبہات و امکانات

پروفیسر عتیق اللہ

تانیثیت کا ایک سماجی، سیاسی اور اقتصادی سیاق ہے۔ دوسرا وہ تناظر ہے جس کا تعلق ادب سے ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل ہی میں تانیث نے ایک مزاحمتی کردار کے طور پر فرانس اور امریکہ کی حدود سے نکل کر یورپ کے کسی دیگر ممالک میں ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی تھی۔ سماجی سطح پر تانیثی تحریک نے اس پدرانہ تفوق کو نسوانی انا کی آزادہ روی، ذات کی من مانی نفسیاتی تشکیل اور اقتصادی آزادی کی راہ میں انسانی فطرت کے خلاف گردانا جو اخلاقی اور تہذیبی اصول سازی اور قوانین سازی میں ہمیشہ مرد اساس رہا ہے۔

ادب میں تانیثیت کا موقف اس عورت کو deconstruct کرنا ہے جو اپنی ذات ہی سے بے خبر نہیں تھی بلکہ اس سماجی تہذیبی منظر نامے سے بھی نابلد تھی جس کے جبر نے اسے مجہول حقیقت میں بدل کر رکھ دیا تھا۔ انسانی زندگی کے زیادہ سے زیادہ شور اور اسی نسبت سے خاموشیوں کو گوناگوں نام دینے کی صلاحیت اگر کسی ایک صنف میں پائی جاتی ہے تو میری نظر میں وہ صرف اور صرف ناول ہے۔ خواتین کی بہترین تخلیقی صلاحیتوں نے ناول کے فن ہی میں ایک بہتر اظہار کی صورت بھی پائی ہے کہ باطن کے اس جہان کبریٰ کی نمائندگی کے لیے یہی ہیئت خاصی لچک اور گنجائش

بھی رکھتی ہے جو عورت کا اجتماعی لاشعور بھی ہے جس میں ہزاروں ہزار چیخیں مدفون ہیں اور آنسوؤں کے کئی سمندر موجزن۔ اخلاقی اور تہذیبی اجبار اور استحصال کی ایک پوری تاریخ ہے جس نے عورت کو ایک علیٰحدہ نفسیاتی ہستی میں بدل دیا ہے۔ خواتین کے ناولوں نے اس پیچیدہ نفسی کے جہاں جواز مہیا کیے ہیں وہیں اس کا احتساب بھی کیا ہے۔ اسی جرأت لب کشائی یا اظہار کی بلاخوفی کا ایک نام تانیث ہے۔ اس ضمن میں ورجینا وولف کے اس خیال سے اتفاق نہ کرنے کی مجھے کوئی وجہ نظر نہیں آتی کہ (Crime & Punishment) جیسا ناول اگر کوئی عورت نہیں لکھ سکتی یا اس نے نہیں لکھا یا اس کے لیے سرے سے لکھنا یا لکھتے رہنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے تو اس کی وجوہ حیاتیاتی، جبلی یا فطری نہیں ہیں، بلکہ اس کے اسباب اس تہذیبی تناظر میں پنہاں ہیں جن کے تحت عورت کو وہ تمام سہولتیں مہیا نہیں کی جاتیں جنھیں صرف اور صرف مردوں کا اجارہ خیال کیا جاتا ہے۔

ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ دور بہ دور اقتصادی، سیاسی اور تہذیبی ساختیں اور تبدیلیاں وقتاً فوقتاً تانیث کے تصور پر بھی اثر انداز ہوتی رہی ہیں۔ انیسویں صدی کے اواخر کے تقاضوں کو بیسویں صدی کے ربع اول کے مطالبات نے بہت پیچھے دھکیل دیا تھا اور بیسویں صدی کے ربع اول کی ترجیحات بیسویں صدی کے نصف آخر کی ترجیحات کے سامنے کم کوشی کا نمونہ بن کر رہ گئیں۔ نسل، درجہ، زبان اور مقام، سماجی و تہذیبی مطابقتوں اور عدم مطابقتوں اور دیگر بہت سے ٹھوس اور نفسیاتی اسباب نے گزشتہ صدی کے آخری عشرے میں فیمنزم کو صیغۂ جمع یعنی femenisms میں تبدیل کر دیا۔

مارکسی تانیثین نے تاریخ، نظام، اجبار اور استحصال کی روشنی میں عورت کو یک نامیاتی وجود کی حیثیت سے دیکھنے کی سعی کی ہے تو نفسیاتی تجزیہ کاروں نے اس کی نفسی پیچیدگیوں کے ان مضمرات تک پہنچنے کی کوشش کی جنھیں اس کی بیگانگی اور لاتعلقی اور ذہنی و جذباتی پسپائیوں کے اسباب سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ پس ساختیاتین نے

خواتین کے ادب میں ان محسوسات کو نشان زد کیا جو مرد ادیبوں سے ایک مختلف کرنے کا حکم رکھتے ہیں۔دریدا نے مغربی سماج کی زبان کو phallogocentric قرار دیا ہے کہ ایک پدری سماج غالب طور پر لفظ مرکزائی ہی نہیں لنگ مرکزائی یعنی phallocentirc بھی ہوتا ہے۔دریدا کے اس تصور کا اطلاق ان ناولوں پر کیا گیا ہے جو مرد کرداروں کی بالادستی کے مظہر ہیں نیز نسوانی کرداروں کو جن میں ایک جنسی شے کے طور پر پیش کیا گیا ہے ۔اکثر تانیثین نے اسی تصور کو بنیاد بنا کر ہیمنگ وے اور ڈی۔ایچ۔لارنس کے ناولوں کا بھی مطالعہ کیا ہے۔خواتین کی زبان کو قبل از ایڈی پس اور قبل از لسانیاتی بلکہ بنیادی طور پر نشانیاتی سے موسوم کیا گیا کہ جس کی جڑیں رحم مادر میں پیوست ہوتی ہیں اور جو مرداساس زبان سے مختلف علامتی قرائن کی حامل ہوتی ہے۔(جولیا کرسٹیوا) خواتین کی زبان کو سیال' متنوع اور دگر جنسی heterogenous بھی کہا گیا' جس کا کردار تذکیری لسان سے مختلف ہوتا ہے تناسلی اعضا کی شکل وساخت کے ساتھ خصوصیت رکھنے کے باعث یہ نظریہ ایک morphological بنیاد بھی رکھتا ہے(لیوس اری گیرے) بعض تھیوری سازوں نے androgyny یعنی ذوجنسیت کو حیاتیاتی اصطلاح کے طور پر اخذ کرنے کے بجائے تہذیبی طور پر اکتسابی خصوصیات کے ضمن میں استعمال کیا ہے ۔ورجینا وولف نے کالرج کے حوالے سے لکھا ہے کہ ایک بڑا دماغ ذوجنسی ہوتا ہے جو مرد اور عورت دونوں کے مکمل ذہنی' جنسی اور روحانی ہم آہنگی کی دلیل ہے ۔مرد کے ذہن میں عورت والا حصہ اور عورت کے ذہن میں مرد والا حصہ جب ایک دوسرے میں گھل مل جاتا ہے تب ہی ایک جان ہو کر انہیں مکمل مسرت اور طمانیت حاصل ہوتی ہے۔ جسمانی سطح پر دونوں جنس میں وحدت بھی اسی وقت قائم ہوتی ہے۔جب اختلاط کے دوران عورت اپنے اندر مرد کو اور مرد اپنے اندر عورت کو سرگرم کار محسوس کرتا ہے۔

میری ڈیلی جیسی ریڈیکل feminists کا ایک بڑا گروہ ہے جس کے

نزدیک دوجنسی نظریہ محض ایک تخیلی مفروضہ ہے جو صنفی تصور کو توڑ مروڑ کر پیش کرتا اور ہمارے فہم کو فریب دیتا ہے۔ کے۔کے۔رُتھوین K.K.Ruthven نے بھی اس جنسی تنصیف d i c h o t o m y کو پدرانہ تاویل سے تعبیر کیا ہے جس سے andros یعنی لنگ کی Gnyne یعنی مادینی پر فوقیت ظاہر ہوتی ہے۔انہیں میری ذیلی اور ایڈرینے رش کی طرح لفظ androgyny ہی سے اختلاف ہے۔سینڈرا گلبرٹ اور سوزان گیو نے اس تنازعے کو رفع کرنے کی غرض سے gyandray جیسا متبادل لفظ اختراع کیا ہے لیکن اسے قبولیت حاصل نہیں ہوسکی۔

ٹورل موئی Toril Moi فیمینزم کو سیاسی نوعیت کی اصطلاح کے طور پر اخذ کرتی ہیں۔ ان کے نزدیک femalness (نسائیت) حیاتیات کا موضوع ہے اور Femanity (نسوانیت) تہذیبی سطح پر متعینہ خصوصیات کا ایک مجموعہ ہے۔ لین شووالٹر متذکرہ تینوں اصطلاحات کو تین مختلف مراحل سے وابستہ کر کے دیکھتی ہیں۔پہلی f e m i n e یعنی نسوانی مرحلہ ہے (۱۸۴۰ تا ۱۸۸۰ء) جب خواتین نے مقتدر روایت کے اوضاع واسالیب کی پیروی پر اکتفا کیا اور موجود فنی معیاروں کو ہی اپنا ماڈل بنایا۔اسے شووالٹر نے خواتین کی تذکیری تہذیب کے دانش ورانہ کمالات کی سطح تک پہنچنے کی کوشش کا نام دیا ہے۔جیوراج الیٹ، کرر ایلس اور رایکٹن بیل کے علاوہ دوسرے درجنوں خواتین تھیں جو مردوں کے فرضی ناموں سے لکھتی اور چھپتی رہیں۔ چوں کہ یہ تحریریں تذکیری تبلیس میں ہیں اس لیے متن کے بین السطور میں حقائق کی شکست وریخت، طنز آمیزی اور پُرپیچی کو بہر حال محسوس کیا جاسکتا ہے۔

دوسرا feminist یعنی تانیثی مرحلہ (۱۸۸۰ تا ۱۹۲۰) ہے۔تاریخی طور پر اب عورت صلح جویانہ نسوانی میلان کو مسترد کرنے کی اہل ہوجاتی ہے اور اس صبر آزما تجربوں اور کڑی آزمائشوں سے گزرنے والی صعوبت زدہ عورت کو پیش کرتی ہے جو ابھی تک ادب یا دوسرے لفظوں میں انسانی جذباتی زندگیوں کا اہم مسئلہ ہی نہیں بن

پایا تھا۔ اس دورانیے میں اظہار، احتجاج میں بدل جاتا ہے۔ تیسرا مرحلہ female یعنی نسائی (بعد از ۱۸۲۰ء) سے متعلق ہے جو ذات کی دریافت اور تشخص کی تلاش سے عبارت ہے۔ ایلین شووالٹر لکھتی ہیں کہ اس مرحلے پر خواتین پیروکاری اور احتجاج سے گریز کرتی ہیں، بجائے اس کے نسوانی تجربے کو ایک خود یافتہ فن کے سرچشمے کے طور پر اخذ کرتی اور تہذیب کے تانیثی تجزیے کو ادبی تکنیکوں اور ہیئتوں تک پھیلا دیتی ہیں۔ شووالٹر کے نزدیک یہ بڑی اہم بات تھی کہ ڈوروتھی رچرڈسن اور ورجینا وولف جیسی نسوانی جمالیات کی نمائندہ ادیبائیں بھی مرد اور عورت کے صیغہ ہائے کلام میں سوچنا شروع کر دیتی ہیں۔ اتنا ہی نہیں وہ خارجی اور داخلی جنسیانے sexualising کے تجربے کی بھی نئے سرے سے تعریف متعین کرتی ہیں۔

سینڈرا گلبرٹ اور سوزان گیوبر نے فرائڈ کی نسوانی جنسیت کے تصور کی روشنی میں Female Affilation Complex (نسوانی الحاق گرہ) کا تصور قائم کیا ہے کہ نو بالغ لڑکی جس طرح مرحلہ بہ مرحلہ تانیثی اور تذکیری دباؤ سے دوچار ہوتی ہے۔ اسی قسم کی دوگرفتگی والی کشمکش سے بیسویں صدی میں لکھنے والی خواتین بھی متصادم ہوئیں۔ تذبذب اور تعلیق کی یہ صورت اکثر ادیباؤں کے داخلی رویوں سے مترشح ہے۔ ایلین شووالٹر کے نزدیک جسمانی خطوط ساخت کے اعتبار سے نہیں زبان اور متن کے لحاظ سے بھی خواتین کی منطق علیٰحدہ نوعیت کی ہوتی ہے۔ میڈلین گیگنان تو یہ بھی کہتی ہیں کہ خواتین میں اپنے جسم کا شعور و احساس ہی نئی تحریر کا سرچشمہ بھی ہے۔ ہیلن کیکساؤ بھی خواتین کے ادب ecriture feminine کی ان جہتوں کو ایک مختلف وضع سے تعبیر کرتی ہیں جو زبان، اسلوب اور محسوسات کو محیط ہیں اور جو مرد کی عمومی لسان کے رویوں اور ضابطے سے بڑی حد تک غیر مشابہ ہوتے ہیں۔ لیکن ان کا اصرار اس بات پر بھی ہے کہ اس افتراق کا سبب حیاتیاتی جبریت نہیں ہے۔ خواتین کی تحریروں میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں ہے جہاں ان کے اظہار میں

male discourse آیا ہے۔مرد بھی نسوانی اسلوب میں سوچ اور لکھ سکتے ہیں۔ارادے کی اس منطق کی روشنی میں ککساؤ کا یہ بھی خیال ہے کہ تانیثی تحریر کی تعریف تقریباً ناممکن ہے اور نہ کسی تعریف کی بنیاد پر کوئی تھیوری ہی تشکیل دی جاسکتی ہے تاہم ایک ایسا ادب ضرور ہے جو خواتین کا تخلیق کردہ ہوتا ہے' جس کی ترجیحات تذکیری نظام کی ان ترجیحات کے رو سے عبارت ہوتی ہے جن سے مرد مخاطبے کا تعین کیا جاتا ہے۔ککساؤ ماں اور ماں اور بچے کے رشتے کو خواتین کے ادب ماخذ بتاتی ہیں۔ بچے کو جس کا وقوف رواج یافتہ ماحولی زبان سے قبل ہوجاتا ہے۔ککساؤ اس زبان کو بڑی مخفی صلاحیت والی زبان قرار دیتی ہیں۔جس کا استعمال منطق اور تعقل اور ایسے کسی بھی عنصر کو تہس نہس کر دیتا ہے جو معنی کے آزاد کھیل کی راہ میں مانع آتا ہے۔

اضافیت پسند' بالخصوص اینگلو امریکی نقاد یہ مانتے ہیں کہ مردوں اور عورتوں کی تحریروں کے بارے میں مردوں اور عورتوں نے جو رائیں دی ہیں ان کا تجزیہ بھی خاص اہمیت رکھتا ہے ۔ایسی کوئی بنیادی تفریق نہیں ہے جس کی بنا پر عورتوں اور مردوں کی تحریروں کو ایک دوسرے سے مختلف قرار دیا جاسکے۔ یہ ضرور ہے کہ اکثر مرد نقادوں نے خواتین کے ادب کو کسی لایق ہی نہیں سمجھا ہے اور انہیں قطعاً نظر انداز کرنے کی کوشش کی ہے یا قدر شناسی میں ان کا رویہ انتہائی عاجلانہ اور جانبدارانہ رہا ہے۔اضافیت پسندوں کے برخلاف essentialists لزومت پسند یہ تسلیم کرتے ہیں کہ مرد وعورت کی سوچ اور ان کی تحریروں میں افتراق کی نوعیت بنیادی ہوتی ہے۔ یہ فرق حیاتیاتی جبریت کا فرق نہیں ہے بلکہ سماجی اور اقتصادی عوامل سے پیدا ہونے والا فرق ہے جس کے نتائج بالعموم نفسیاتی گروہوں اور عارضوں کی شکل میں رونما ہوتے ہیں۔

الین شووالٹر نے تانیثی تنقید کے لیے gynocritics کی اصطلاح وضع کی ہے جو خواتین کے ادب کے مطالعے کو مخصوص ہے۔اس کے تحت خواتین کے اسالیب'

موضوعات، ان کے تھیم، ان کی مخصوص اصناف اور ساختوں کو مطمح نظر رکھا جاتا ہے اور اس طرح ان کی تخلیقات کی قدر شناسی کی جاتی ہے اور وہ اصول وضع کیے جاتے ہیں جن کا اطلاق بالخصوص نسوانی ادبی روایت پر کیا جاتا ہے۔تانیثی تھیوری سازوں نے مرکوز بہ مرد مطالعات کے لیے androcentric کی اصطلاح بنائی ہے۔جو ان مخصوص ذہنی روشوں اور ساختہ و پرداختہ رویوں اور ترجیحات کی مظہر ہے۔جن میں مردوں کی انا ان کے مفادات اور ان کی رغبتوں کے تحفظ کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ایسی صورت میں بالعموم ان جذبات اور ان اغراض سے پہلو تہی برتی جاتی ہے جن کا تعلق عورت سے ہے۔حیات و کائنات کے تعلق سے جو نظریے گڑھے جاتے ہیں وہ بھی مرد مرکزائی ہوتے ہیں۔اکثر تانیثی مفکرین نے معمولاتی عادات قرأت پر بھی سخت گرفت کی ہے۔جس کے نتائج عام طور پر عین توقع کے مطابق رونما ہوتے ہیں۔ حتیٰ کہ خواتین کی قرأتیں بھی انہیں عادات میں رچی بسی ہوتی ہیں جن کی پرداخت فہم عامہ کے تحت ہوئی ہے۔ان عادات کی تشکیل میں اس اکتسابی روایت کا بڑا دخل ہے جس کی تاریخ صدیوں پرانی ہے۔تانیثی نقادوں نے ان مرد اساس عادات اور اس عالمی ادبی روایت کو بالتکرار نشان زد کیا ہے جو ایک ہی ڈھرے پر قائم چلی آ رہی ہے۔تانیثیت/تانیثی جمالیات کی روشنی میں جن امور اور مقاصد پر بالتکرار تاکید کے ساتھ زور دیا جاتا ہے ان میں سے چند حسب ذیل ہیں۔

۱۔ خواتین کے ان تجربات کی تشریح و توضیح یا از سر نو تشریح، جنہیں ایک عورت کی حیثیت سے انہوں نے محسوس کیا اور مختلف اصناف اور اسالیب میں انہیں معرض اظہار میں لائیں۔

۲۔ ان پدرانہ رویوں اور مرد اساس تشریحات اور آئیڈیالوجیز کو نشان زد اور سوال زد کرنا جن پر تذکیری غلبہ ہے جنہیں دوسرے لفظوں میں مردوں کی سازش سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

۳۔ ادب میں ان اقدار کو شدید تنقید کا نشانہ بنانا جن کا تعین مردوں کے عقائد اور نقطہ ہائے نظر کے ساتھ مشروط ہے۔

۴۔ عورت کے اس روایتی کتابی کردار کو چیلنج کرنا جسے مرد اساس معاشرے نے ہمیشہ حاشیے میں جگہ دی ہے یا اسے ایک ٹائپ کے طور پر پیش کیا ہے۔ یا معاشرے میں اخلاقی ابتری اور اخلاقی پراگندگی کی وجود کی ذمہ دار بھی اُسے ٹھہرایا ہے۔

۵۔ ان مفروضات اور تاویلات پر بھی گرفت کی جانی چاہیے کہ کوئی عورت کس طرح محسوس کرتی ہے، کیسا عمل کرتی ہے اور کیا سوچتی ہے؟ ایک مرد جب عورت کے داخلی تجربات کے بارے میں سوچتا ہے یا اس کے جنسی اور جذباتی ردہائے عمل پر خیال کرتا ہے تو اس کے نتائج بالعموم مرد اساس فہم عامہ ہی کے مطابق ہوتے ہیں۔

۶۔ خواتین کا ادب اپنی زبان، جنسی، جذباتی اور وجودی تجربات کے لحاظ سے ایک علیٰحدہ انفراد رکھتا ہے، سو انہیں شخصیات کی روشنی میں ان کی قدر شناسی بالخصوص ان بین السطوری نفسیاتی حوالوں کو بنیاد بنانا جو بہ ظاہر معنی سے پرے معنی کی طرف راجع ہوتے ہیں۔

۷۔ خواتین کے اس ادب کی یافت و دریافت اور از سر نو تفہیم جو باوجود یا تو منظر عام پر ہی نہیں آیا یا جسے نظر انداز کیا گیا یا جسے مردوں کے فرضی ناموں سے لکھا جاتا رہا۔

آخر میں سوال یہ کیا جا سکتا ہے کہ تخلیقی ادب کے وہ جمالیاتی تقاضے جن کا سروکار ماضی کے وسیع تر سلسلۂ روایت سے ہے اور جس کی اپنی تاریخیت اور اضافیت بھی ہے، تانیثی مسائل اور اقدار کے تبدیل شدہ ڈھانچے کی روشنی میں اس سے گریز یا انحراف کس حد تک ممکن ہے؟ کیا ایسے جمالیاتی معیاروں یا ان کے کسی مجموعے Set کا تعین ممکن ہے جسے صرف اور صرف تانیثی ادب کی تفہیم، تحسین یا تشخیص قدر کے باب میں حق بجانب اور قابلِ جواز ٹھہرایا جا سکے۔

اگر ہم یہ تسلیم بھی کر لیں کہ خواتین کی زبان، ان کے اسالیب اور مفاہیم لازماً

اپنی ایک علیٰحدہ تخصیص رکھتے ہیں اس صورت میں کیا خواتین کے ادب کو جانچنے اور پرکھنے کی کسوٹیاں مجموعاً ادب کی کسوٹیوں سے مختلف ہوں گی یا کیا ایسا ممکن ہے؟ کیا ایسی صورت میں ایک متعصّبانہ مدار سے نکل کر دوسرے متعصّبانہ مدار میں داخل ہونے کے الزام سے بچا جاسکے گا؟ کیا اسے ہم دوسری صورت میں sexual ploarization کا نام دینے میں حق بجانب نہیں ہوں گے اور اگر بالفرض محال تاریخ کے کسی موڑ پر ان جنسی، جذباتی، تہذیبی اور اقتصادی مسائل کا حل تلاش کرلیا گیا ہے جن سے تانیثی ادب میں کشمکش اور تناؤ کا جواز فراہم ہوتا ہے یا آئندہ ہم کسی ایسے سماج میں داخل ہوجائیں جو صرف اور صرف انسان اساس ہوایسی صورت میں تانیثی ادب یا تانیثیت کے کیا معنی رہ جائیں گے؟ ان اندیشوں اور شبہات کے باوجود تانیثی ادب کی موجودہ تاریخی مناسبت اور معنویت سے انکار تقریباً ناممکن ہے سیاسی اور تہذیبی قوتوں کی بالادستی جب تک قائم ہے اور انسانی فکر اور جذبے کے استحصال کی روش جب تک برقرار ہے مستقبل قریب میں ایسے کسی امکان کی جھلک مجھے دکھائی نہیں دیتی جسے خوش آئند کہا جاسکے۔

بیسویں صدی کے اوائل میں خواتین کے اکثر مطالبات تسلیم کرلیے گئے تھے اس لیے یہ سوال بھی اٹھا کہ اب اس لفظ کا کیا محل ہے۔خود ورجینا وولف نے اسے معیوب اور گمراہ کن قرار دیتے ہوئے ترک کرنے کا مشورہ دیا تھا۔ان کی دلیل بھی یہی تھی کہ عورتوں نے جب اپنے حقوق کی لڑائی جیت لی ہے تو پھر اس لفظ کو باقی رکھنے کا کوئی جواز نہیں رہ جاتا۔وولف کے مطابق اس لفظ کو اختیار کرنے کے لیے خواتین مجبور تھیں نہ کہ یہ ان کا پسندیدہ انتخاب تھا۔

☆☆☆

متن، قرأت اور معانی کا چراغاں

پروفیسر قدوس جاوید

متن مصنف کے تجربے کی لسانی تشکیل سے وجود میں آتا ہے یا سابقہ ادبی روایت اور نظام کی اثر پذیری سے اس پر گفتگو کی گنجائش ہے لیکن اس بات پر نہیں کہ ''متن کے کسی بھی معنی کو قاری ہی موجود بناتا ہے اور جس طرح مصنف متن میں معنی کی تخم ریزی(Dissemination) الفاظ (زبان) کی فنی و تخلیقی ترتیب و تنظیم کے ذریعے کرتا ہے اسی طرح قاری بھی متن سے اخذِ معنی کے لیے قرأت کے حوالے سے متن میں الفاظ (زبان) کے لسانی، فکری اور جمالیاتی برتاؤ کی نوعیت، معیار اور مزاج کو ہی وسیلہ بناتا ہے۔ گویا متن شعری ہو یا نثری، دونوں صورتوں میں تخلیق سے لے کر تعبیر تک زبان کا کردار ہی بنیادی اہمیت رکھتا ہے لیکن یاد رہے کہ شعری متن اور نثری متن میں الفاظ کے انتخاب اور برتاو اور ترتیب و تنظیم کی نوعیت ایک جیسی نہیں ہوتی۔ دونوں طرح کے متون میں اصل قوت(Power) تخلیقی زبان کی ہی ہوتی ہے لیکن تخلیقیت کے تناسب اور اظہار کی نوعیت میں فرق ہوتا ہے۔ نثری متن میں عموماً روزمرہ کے معمولہ ڈسکورس Langue کے الفاظ کی کثرت ہوتی ہے جب کہ شعری متن میں مخصوص تراشے ہوئے الفاظ (تشبیہہ و استعارہ، علامت و پیکر وغیرہ) Parole کا غلبہ ہوتا ہے۔ نثری متن کے معانی عموماً قرأت کے ساتھ ہی روشن ہوجاتے ہیں جب کہ شعری متن کے معنی و مفہوم تاثر اور کیفیت پر گرفت کے لیے

قاری کو اپنے ذوق، زبان دانی، مطالعہ اور تجربات کے چراغ بھی روشن کرنے پڑتے ہیں۔ یہاں ایک اور بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ جب بھی کسی متن کی قرأت کی جاتی ہے تو اس متن سے معنی اور طلب کے علاوہ معنی کے ہی اندر سے جمالیاتی تاثر اور کیفیت(Aesthetic Impressions & Situations) کا بھی اخراج ہوتا ہے۔اب یہ قاری پر منحصر کرتا ہے کہ وہ متن کے متعینہ لغوی روزمرہ کے معنی کو ہی موجود بناتا ہے یا پھر دریدا کے نظریہ ردِ تشکیل(Deconstruction) کی رو سے متعینہ معنی کو رد کر کے جمالیاتی تاثر، کیفیت، ذہنی تحرک یا جذباتی ارتعاش کی بناء پر کسی بھی معاشرتی ثقافتی، سیاسی یا مذہبی زاویے سے متن کے کسی نئے معنی کی تشکیل کرتا ہے۔ متن میں معنی کی موجودگی یا مرکزیت سے متعلق اس الجھن کو سلجھاتے ہوئے گوپی چند نارنگ نے کہا ہے:

> ''دریدا کی دلیل..... سوسیئر کے اس نکتے سے ماخوذ ہے کہ معنی نما(Signifier) اور تصور معنی(Signified) (لکھا جائے خواہ بولا جائے) اپنا انفراد کسی مثبت یا معروضی عنصر سے نہیں بلکہ افتراق سے حاصل کرتے ہیں جو زبان کے اندر ان میں اور دوسرے معنی نما اور معنی کے مابین ہوتا ہے...... لفظ و معنی کے انفرادی عناصر چونکہ تفریقی رشتوں پر مبنی ہوتے ہیں اس لیے ان کو موجود نہیں کہا جا سکتا۔ تاہم یہ غیر موجود بھی نہیں کیونکہ معنی اپنی جھلک دکھاتا ہے ان تمام غائب عناصر کی مدد سے جن کی تفریق سے اس کا انفراد قائم ہوتا ہے۔ بقول دریدا نتیجہ یہ ہے کہ متعین معنی کی موجودگی ناممکن ہے اور جو کچھ ہے وہ معنی کا اثر(Effect) ہے''۔

پروفیسر نارنگ نے معنی کی اس بحث کے حوالے سے شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ اقتباس بھی نقل کیا ہے:

> ''صوفیوں کے نزدیک ''معنی'' وہ موثر اصول ہے جو کائنات میں تصرف کر رہا ہے مولانا روم اپنی مثنوی میں شیخ اکبر کے حوالے سے کہتے ہیں''۔
>
> ''معنی کے سامنے صورت کیا ہے؟ بہت ہی زبوں شے' آسمان اسی لیے جھکا ہوا ہے کہ وہ معنی سے بوجھل ہے شیخ دین (محی الدین ابن عربی) نے فرمایا ہے کہ ''اللہ معنی'' ہے۔ رب العالمین معانی کا سمندر ہے''۔ (شعر شور انگیز)

گوپی چند نارنگ نے معنی سے متعلق اسلامی روایت اور ہندوستانی روایت کی روشنی میں' متن اور قرأت کے حوالے سے ''ساختیات پس ساختیات''.... کے علاوہ اپنی دیگر تحریروں میں بھی نظری مباحث کے ساتھ ساتھ اطلاقی مثالیں بھی پیش کی ہیں۔ آسان لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ متن میں معنی و مطلب اور کیفیت اور تاثر آپس میں اس طرح شیر و شکر ہوتے ہیں کہ انہیں ایک دوسرے سے الگ کرنا آسان نہیں ہوتا۔ یعنی کسی بھی ادبی متن کے بارے میں چاہے وہ شعر ہو نظم ہو افسانہ ہو دو اور دو چار کی طرح یا سفید اور سیاہ کی طرح یہ فیصلہ نہیں کر سکتے کہ اس ادبی متن میں معنی و مفہوم کا تناسب کتنا ہے اور کیفیت و تاثر کا کتنا۔ یہی سبب ہے کہ ہر ادب پارہ ایک پیچیدہ اور پُر اسرار وجود رکھتا ہے اور اسی لیے کہا جاتا ہے کہ تحریر کو جو چیز ''ادبی متن'' بناتی ہے وہ صرف فکری علویت نہیں اور نہ صرف شعری خوبیاں ہیں۔ وولف گانگ آئزر نے اس سے بحث کرتے ہوئے کہا ہے کہ کسی بھی ''ادبی متن'' کے دو پہلو ہوتے ہیں ایک فنی اور دوسرا جمالیاتی۔ فنی قدروں کا تعلق اس اصول' شعور' غور و فکر اور

معنی کے تشریحی نظام' سے ہوتا ہے جس کے مطابق وہ متن لکھا جاتا ہے جب کہ'' جمالیاتی قدروں'' کا تعلق وجدان' ادبی ذوق' لاشعور سے اور جذبہ' احساس' تہذیب اور زبان کی روایات اور مزاج سے ہوتا ہے۔اب یہ مصنف پر منحصر کرتا ہے کہ وہ اپنے متن میں کس حد تک اور کس طرح فنی اور جمالیاتی خوبیاں پیدا کر پاتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں سے متن میں معنی کی تخم ریزی کے عمل کی شروعات ہوتی ہے اور یہ عمل متن میں الفاظ کے فن کارانہ لسانی برتاؤ کے ذریعے ہی آگے بڑھتا ہے۔اچھا اور بڑا شاعر یا ادیب وہی ہوتا ہے جو اپنے متن میں فنی اور جمالیاتی خوبیوں یا حسن خیال (معنی) اور حسن بیان (اسلوب) کو الفاظ کے لسانی برتاؤ کے ذریعے اس طرح پیش کرتا ہے کہ معنی' حسن بیان میں اور حسن بیان معنی میں داخل ہوکر متن میں اس خاص صفت' جوہر یا Poetic Essence کو جنم دیتے ہیں جو متن کو ادبی متن بناتا ہے اور جیسا کہ ہم جانتے ہیں کسی بھی تحریر یا متن میں شعری جوہر موجود تو ہوتا ہے لیکن یہ شعری جوہر کسی ایک ٹھوس اور قطعی صورت اور حالت میں موجود نہیں ہوتا بلکہ شاعر یا ادیب کے لسانی برتاؤ اور شعری نظام کے سبب متن میں '' شعری جوہر'' یا تخلیقی تجربہ ایک سے زیادہ صورتوں اور حالتوں میں سامنے آتا ہے۔لیکن انہیں فعال اور متحرک بنانے اور سامنے لانے کا عمل شاعر یا ادیب زبان کے منفرد استعمال کے ذریعے انجام دیتا ہے۔متن میں معنی کے اس عمل کو دریدا نے معنی کی تُخم کاری قرار دیا ہے۔لیکن متن میں معنی کی موجودگی اور متن میں معنی کی تشکیل وغیرہ سے متعلق نئی تھیوریز میں مختلف اور متضاد باتیں سامنے آتی رہی ہیں۔مثلاً افلاطونیس اور ہائیڈیگر وغیرہ متن میں معنی کی موجودگی کو وجود سے ماورا مانتے ہیں۔یعنی متن میں معنی کا وجود تو ہوتا ہے اس کی تشریح بھی ممکن ہے لیکن معنی اپنے '' حاضراتی وجود'' کے دائرے سے باہر اور سطح سے ماورا بھی بہت کچھ رکھتا ہے۔اسی لیے کسی بھی متن کے معنی کی ایک نہیں کئی کئی تشریحیں ہوسکتی ہیں۔یعنی قاری جب متن کی قرأت کرتا ہے تو متن سے

ایک سے زیادہ معنی، مفہوم، کیفیت اور تاثر کا اخراج ہوتا ہے۔ دریدا نے بھی متن میں معنی کی موجودگی سے بحث کرتے ہوئے ردتشکیل کو بھی متن میں موجود معنی کی ماورائیت اور تکثیریت کی تفہیم و تعبیر کا ذریعہ مانا ہے اور 'تخم کاری' کی وضاحت کرتے ہوئے اسے متن کے معنی و مفہوم کو ریزہ ریزہ کر کے دیکھنے دکھانے کا عمل قرار دیا ہے تاکہ متن کا معنی وحدت میں نہیں کثرت میں یعنی لامحدود امکانات کے ساتھ سامنے آ سکے۔

دراصل متن قرأت اور معانی کے چراغاں کو ایک ادبی تھیوری کے بطور قائم کرنے سے متعلق نارنگ کی تھیوری کا ایک اہم حوالہ دریدا کا 'ردتشکیل' کا نظریہ ہے جس کی وضاحت گوپی چند نارنگ نے ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' میں تفصیل سے کی ہے۔ اس کے رو سے ''لفظ میں پہلے سے موجود معانی اور ذہن میں ان معانی سے متعلق موجود تصورات کو رد کر کے ہی کسی بھی تجربے کا اظہار اور اس کی تفہیم ممکن ہے۔ ہر مصنف چاہتا ہے کہ اس کے تجربے کا اظہار اور ادراک ایک ہو جائے۔ لیکن چونکہ لفظ کے معانی، ذہن میں موجود معانی سے کم یا زیادہ بھی ہوتے ہیں اور مختلف اور متضاد بھی اس لیے متن میں 'معنی کی تخم ریزی' مصنف کی منشا کے عین مطابق نہیں ہو پاتی ہے اور نہ ہی قرأت کے بعد متن سے معانی کا چراغاں بعینہ اتنا اور ویسا ہی ہوتا ہے جتنا اور جیسا قاری کے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ گویا الفاظ یا متن کے معانی ہمیشہ ملتوی ہوتے رہتے ہیں اور متن کی قرأت کے بعد معانی جتنا کچھ قاری کی گرفت میں آتا ہے وہ مکمل معنی نہیں بلکہ ''معنویت'' کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ دریدا 'معنی' اور 'معنویت' میں فرق کرتا ہے اور اپنے نظریہ 'ردتشکیل' کو 'التوا' کا نظریہ قرار دیتے ہوئے کہتا ہے کہ معانی مکمل طور پر گرفت میں نہیں آ سکتے۔ ہر قاری لفظ یا متن کے کچھ معانی قائم کرتا ہے یہی معنویت ہے جو مزید معانی کے چراغاں کے امکانات کو زندہ اور شعور کو اس کے لیے متحرک رکھنے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ لیکن یاد رہے کہ معنویت ہمیشہ اجتماعی نہیں ہوتی انفرادی اور ذاتی بھی ہو سکتی ہے۔

اسی لیے ادبی متون (تخلیقات) قرأت کے چراغاں کے باوجود اپنے تمام ممکنہ معانی کا اخراج نہیں کرتے بلکہ معانی میں الفاظ کے برتاؤ، معاشرتی وثقافتی حالات، عصریت اور قاری اور قرأت کی قماش کے حوالے سے متن کی ہر قرأت کے نتیجے میں معانی کے نئے چراغاں کے امکانات زندہ ومتحرک رہتے ہیں۔

دراصل دریدا جو کہنا چاہتا ہے اسے کہنے کے لیے اسے Multiplication اور Dispersion جیسے الفاظ کافی نہیں لگے اس لیے دریدا نے ایک نئی اصطلاح Difference وضع کی۔ جو تماثل یعنی Same اور تخالف یعنی Different دونوں پہلوؤں سے اشیاء اور حقائق و کیفیات Situations اور Realities بیچ رشتوں کو جوڑنے Reattaching کے امکانات فراہم کرتی ہے۔ اسی لیے اب نئی تھیوریز کے حوالے سے متن میں معنی کے عمل (Process of Meaning) کے بارے میں عام طور پر یہ کہا جانے لگا ہے کہ ہر ادبی تخلیق ایک لسانی سلسلہ عمل ہے اس لیے ایک طرف جہاں ادیب وشاعر میں الفاظ کے استعمال سے پہلے الفاظ کے مزاج اور امکانات کے ادراک اور برتاؤ کے سلیقے کا ہونا ضروری ہے وہیں دوسری جانب قاری یا نقاد کے لیے بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ متن...... کا سامنا کرتے ہوئے لسانی عمل کے تحت، متن کے اندر باہر اور آس پاس سے ابھرنے والی، معنی ومفہوم اور کیفیت وتاثر کی صورتوں پر غور کرے اور کرتا رہے۔ قاری یا نقاد متن پر حرف حرف لفظ لفظ جتنا زیادہ غور وفکر کرتا ہے۔ معنی اور کیفیت کے اتنے ہی پردے اٹھتے چلے جاتے ہیں اور چونکہ ''شعری تجربہ'' معنی ومفہوم سے الگ کوئی چیز نہیں اسی لیے متن کی قرأت کے بعد متن کے شعری تجربے سے گذرنے والا باذوق قاری، ذہنی، لسانی اور جذباتی طور پر متن کے معانی ومفاہیم کی زیادہ سے زیادہ تہوں کو کھولنے میں بھی کامیاب ہوتا ہے۔ رومن جیک سن نے بھی Linguistic and Poetics میں متن میں معنی کے وجود سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ متن میں معنی اس وقت تک کوئی وجود نہیں

رکھتا جب تک کہ اس متن کی قرأت نہ کی جائے۔اس لیے متن کے معنی کی کوئی بھی بحث سننے یا پڑھنے کے عمل کے بعد ہی ہوسکتی ہے۔یعنی متن کے معنی کو قاری.....ہی موجود بناتا ہے اپنے اپنے طور پر اور الگ الگ قاری، ماحول اور زمانہ کے ساتھ متن کے معنی بھی بدلتے رہتے ہیں۔گوپی چند نارنگ نے اس ضمن میں لکھا ہے:

> ''متن میں معنی کا امکان تو ہے، متن میں معنی مضمر تو ہیں..... لیکن وہ عامل قاری رہی ہے جو متن کے معنی کو ''موجود'' بناتا ہے۔یوں سمجھئے کہ متن بارود کی ٹکیہ ہے، قرأت کا عمل فتیلہ دکھاتا ہے جو اشتعال پیدا کرتا ہے اور یوں وہ پھلجھڑی روشن ہوتی ہے جس کو معنی کا چراغاں کہتے ہیں۔فرق یہ ہے کہ بارود کی طرح چراغاں کے بعد متن غائب نہیں ہوتا بلکہ جوں کا توں موجود رہتا ہے اور ہر آنے والی قرأت ذوق وظرف کے مطابق از سرنو معنی کا چراغاں پیدا کرتی ہے اور یہ عمل لامتناہی ہے''۔

غالبؔ کا مشہور شعر ہے ؎

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

غالبؔ کے شارحین نے الگ الگ انداز اور معیار سے اس شعر کی قرأت کی ہے اور الگ الگ معنی اخذ کیے ہیں۔نظم طباطبائی کے مطابق ایران میں رسم تھی کہ ہر فریادی کاغذی لباس پہن کر حاکم کے سامنے آتا تھا۔چنانچہ غالب نے اس رسم کی مناسبت سے کاغذی پیرہن، پیکر تصویر اور شوخی تحریر جیسی تراکیب کے استعمال سے انسان کی ازلی محکومیت ومظلومیت کو اجاگر کیا ہے۔خود غالب نے اس شعر کے معنی ومفہوم کے بارے میں کہا ہے کہ ''نقش کس کی شوخی کا فریادی ہے کہ جو تصویر ہے اس کا

پیرہن کاغذی ہے۔یعنی ہستی اگر چہ مثل تصاویر اعتبار محض ہو،موجب رنج وآزار ہے‘‘
شمس الرحمٰن فاروقی نے اس شعر کے فقرہ ’’کس کی‘‘ کو کلیدی قرار دیتے ہوئے اول تو یہ کہا ہے کہ غالب کی تشریح میں کسی ایک معنی کے بجائے بہت سے معانی کے امکانات جگمگاتے نظر آتے ہیں۔’’پھر بقول فاروقی‘‘ یہ شعر ہستی کی بے ثباتی یا زندگی کے موجب رنج وآزار ہونے کے بارے میں تو ہے لیکن اس کا بنیادی سوال یہ ہے کہ وہ کون سی قوت ہے جس کے جبر واقتدار کے ہاتھوں ہر چیز مجبور ہے‘‘ لیکن مشکور حسین یاد نے شمس الرحمٰن فاروقی کی تشریح سے اختلاف کرتے ہوئے کہا ہے کہ ’’شعر کا کلیدی لفظ ’’شوخی‘‘ ہے۔ذرا غور کرنے کے بعد فوراً پتہ چل جاتا ہے کہ شعر کا اصل مسئلہ ’’کس کی شوخی تحریر‘‘ نہیں ہے بلکہ تحریر کی شوخی ہے۔غالب نے ’’کس کی شوخی تحریر‘‘ کہہ کر سوال نہیں اٹھایا بلکہ تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے ’’شوخی تحریر‘‘ کی طرف خاص توجہ دلائی ہے ورنہ ’’شوخی تحریر‘‘ کے خالق کو کون نہیں جانتا۔شوخی تحریر ہمارے ذہن کو بیدار کر رہی ہے کہ ہم ہستی کی بے ثباتی کا مطلب سمجھنے کی کوشش کریں۔اگر یہ مطلب ہماری سمجھ میں آجاتا ہے تو پیکر تصویر کی دادخواہی ہو جاتی ہے۔ لہٰذا اس شعر کا بنیادی سوال جیسا کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے کہا ہے یہ نہیں بنتا کہ وہ کون سی قوت ہے جس کے جبر واقتدار کے ہاتھوں ہر چیز مجبور ہے۔اصل مسئلہ تو تصویر ہستی کی شوخی تحریر کو سمجھنا ہے جس کے باعث یہ عظیم قوت اپنے جبر واقتدار کو بھی ہر شے کے لیے بابرکت اور جمال افروز ثابت کر رہی ہے۔مطلب یہ ہے کہ تحریر کی شوخی نے نقش ہستی کی فریاد کو بھی بامعنی بنا دیا ہے اور اس نقش کی ناپائیداری کے باعث جو رنج وآزار پہنچ رہا ہے اس کو بھی لطف معنی سے بھر دیا‘‘۔

متن میں معنی کے عمل کی بحث کا ایک اہم پہلو۔وحدت لفظ و معنی کا مسئلہ بھی ہے۔اس سلسلے میں کئی سوالات سامنے لائے جاتے رہے ہیں۔پہلا یہ کہ قاری کے لیے متن کے معانی زیادہ اہم ہیں یا الفاظ؟ اس کا جواب یہ دیا گیا کہ عام قاری

خاص طور پر شاعری کا عام قاری پہلے الفاظ کا سامنا کرتا ہے کیونکہ اس کے لیے الفاظ کی تصویر کاری (Picturisation) اور الفاظ سے پیدا ہونے والی موسیقی (غنائیت) اور مسرت خیزی زیادہ اہم ہوتی ہے۔ متن میں معنی کی علویت اس کے لیے ثانوی اہمیت رکھتی ہے۔ لیکن باذوق' سنجیدہ اور قائل قاری (Convinced Reader) کے لیے معانی زیادہ اہم ہوتے ہیں۔ تصویر اور موسیقی کم' کیونکہ پختہ ذہن قاری (Mature Reader) پہلے معانی کی انفرادیت اور بصیرت مندی کو قائم کرتا ہے اور پھر معانی کی غنائیت اور مسرت آفرینی وغیرہ سے محظوظ ہوتا ہے۔

دوسرا سوال یہ ہے کہ کیا متن میں پہلے الفاظ ترتیب دیئے جاتے اور معنی بعد میں داخل کیے جاتے ہیں یا معنی پہلے سامنے آتے ہیں اور پھر انہیں الفاظ میں بیان کیا جاتا ہے۔ اس سوال کا جواب علامہ اقبال سے متعلق ایک روایت کے حوالے سے ڈھونڈا جا سکتا ہے۔

ایک بار کرسچن کالج لاہور کے پرنسپل' مسٹر لوکس نے علامہ اقبال سے پوچھا۔ کیا رسول مقبول صلی اللہ علیہ وسلم پر قرآن کی آیات براہ راست موجودہ لفظوں میں نازل ہوتی تھیں یا صرف معانی وارد ہوتے تھے اور بعد میں وہ (رسول مقبول صلی اللہ علیہ وسلم) ان کو اپنے لفظوں میں ادا کر دیتے تھے؟ علامہ اقبال نے جواب دیا وہ پیغمبر تھے اور میں صرف شاعر ہوں۔ مجھ پر دونوں بیک وقت نازل ہوتے ہیں۔ پھر رسول صلی اللہ علیہ وسلم پر علیٰحدہ علیٰحدہ صورت میں کس طرح نازل ہوتے۔ یہ واقعہ ۱۹۳۲ کے آس پاس کا ہے اس کے بعد علامہ اقبالؔ نے یہ شعر کہا۔

مری مشاطگی کی کیا ضرورت حسن معنی کو
کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنا بندی

اگر معانی حسین ہوں گے تو زبان کے فطری غیر معمولی برتاؤ کے سبب اشعار بھی حسین ترین شکل میں آئیں گے۔ خود اقبال کی شاعری اس کی عمدہ مثال ہے۔ اسی لیے

اقبال نے لفظ و معنی کے رشتے کو' جان وتن' کا رشتہ قرار دیا ہے۔ ضرب کلیم میں شامل 'جان وتن' کے عنوان سے شامل اپنے قطعہ میں اقبال نے لفظ و معنی سے متعلق اپنے نظریہ کو اس شعر میں واضح کر دیا ہے۔

ارتباط حرف و معنی' اختلاط جان وتن
جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر سے ہے

ویسے بھی لفظ اور معنی کو ہم الگ الگ مانتے ہیں لیکن یہ صرف حوالے او راظہار کے لیے ہے ورنہ 'لفظ' بولا ہوا معنی ہے' اشیا اور خیال کی لسانی صورت ہے' نشان ہے۔ یہ ہماری سائنسی اور منطقی مجبوری ہے کہ ہم ایک 'وحدت' کو دو ٹکڑوں میں تقسیم کر دیتے ہیں ورنہ حقیقت یہی ہے کہ لفظ اور معنی دونوں ایک ہیں۔ ایک ہی حقیقت کے دو مختلف پہلو ہیں ایک دوسرے میں گُم (Merged) اور علیٰحدگی کے تصور سے بہت بلند ہے ۔معاملہ صرف اتنا ہے کہ ہمارے اجتماعی لاشعور میں روایات اور رسومیات میں لفظ کے طے شدہ معانی موجود ہوتے ہیں لیکن لسانی وادبی سماجی وثقافتی تصورات اور رویوں کے زائیدہ تازہ ترین ڈسکورسیز کے سبب لفظ کے مقررہ معنی کی رد تشکیل بھی ہوتی ہے اور تشکیل جدید بھی' متن کی تفہیم وتعبیر میں افتراق واجتہاد کا سبب یہی ہے۔ متن میں معنی کے عمل کا یہ ایک اضافی لیکن بدیہی پہلو ہے۔

اگر گوپی چند نارنگ کی تحریروں پر مزید غور کریں تو معلوم ہوگا کہ لفظ و معنی کے رشتے اور متن میں معنی کے عمل پر مغرب سے کہیں زیادہ مشرق میں غور وفکر ہوا ہے۔ چنانچہ عربی میں' قدامہ بن جعفر' جاحظ' جرجانی اور ان رشیق نے' سنسکرت میں پاننی' بھرت منی' آنند وردھن' ہیم چندر ابھینو گپت وغیرہ نے اور فارسی میں نظامی عروضی سمرقندی' رشید الدین وطواط اور امیر عنصر المعالی کیکاؤس سے لے کر اردو میں حالی' شبلی' امداد امام اثر' شیخ محمد اکرام' نجم الغنی اور عبدالرحمٰن دہلوی اور خود گوپی چند نارنگ کے یہاں شعر' شعری زبان اور تخلیق یا متن میں معنی کے مسائل پر سنجیدہ اور قیمتی

غور وفکر کی حیرت انگیز مثالیں ملتی ہیں۔ جوسوسیئر دریدا، رولاں بارتھ اور جولیا کرسٹیوا کے تصورات سے ملتی جلتی ہیں۔ چند ایک مثالیں دیکھئے۔

۱۔ ان قتیبہ نے اپنی کتاب ''الشعر والشعرا'' میں کہا ہے کہ ''شعر میں علویت الفاظ کے غیر معمولی لسانی برتاؤ سے پیدا ہوتی ہے''۔

۲۔ قدامہ بن جعفر نے بھی اپنی کتاب ''عقد السحر فی نقد الشعر'' میں زور دے کر کہا ہے کہ ''شعر میں معنی و مفہوم کی بلندی یا پستی کا انحصار الفاظ یا زبان کے استعمال پر ہی ہوتا ہے''۔

۳۔ جاحظ (البیان والتبیین) کے مطابق ''شاعرانہ حسن کے اظہار کا انحصار معنی پر نہیں ہوتا بلکہ لفظ پر ہوتا ہے۔ اس لیے کہ معنی تو تمام لوگوں کو معلوم ہوتے ہیں۔ اصل حسن تو الفاظ کے انتخاب کی ترتیب اور ان کے قالب میں پوشیدہ ہوتا ہے''۔

۴۔ جرجانی (اسرار البلاغۃ) کا خیال ہے کہ معنی کی جدت ہی شاعری کی جمالیات کا مرجع ہے ایک عبارت دوسری عبارت پر اس لیے فوقیت حاصل کر لیتی ہے کہ وہ معنی و مفہوم کے اعتبار سے زیادہ جاندار ہوتی ہے''۔

۵۔ آنند وردھن نے اپنی تصنیف ''دھونیہ لوک'' میں شعر یا متن ہی معنی کے عمل کی تین صورتیں بیان کرتے ہوئے الفاظ یا زبان کے برتاؤ اور استعمال کی اہمیت کو کھول کر رکھ دیا ہے۔

پہلی صورت: الفاظ کا ایسا برتاؤ جس سے متن سے سادہ اور طے شدہ معانی سامنے آئیں۔

دوسری صورت: الفاظ کا ایسا برتاؤ جس سے متن سے تہہ دار استعاراتی معانی سامنے آئیں۔

تیسری صورت: الفاظ کا ایسا برتاؤ جو پہلے دونوں برتاؤں کے ساتھ مل کر متن کے طرفوں اور رتہوں کو اس طرح کھولے کہ متن معنی کے اعتبار سے آزاد، لامرکزی اور تکثیری وجود اختیار کر لے۔

۶۔ اسی طرح حالی نے کہا ہے ''شعر کی اصل خوبی یہ ہے کہ..... لفظ اور معنی سانچہ

میں ڈھلا ہوا ور زمانہ (ادب وثقافت) کتنی ہی ترقی کیوں نہ کر جائے اس کو (ادب کے) قدیم نمونوں (Classics) سے مفر نہیں''۔

متن میں معانی کے چراغاں کے عمل میں زبان کے کردار اور الفاظ کے لسانی برتاؤ کے معاملے میں عربی' فارسی' سنسکرت اور اردو کے دانشوروں کے خیالات تو ملتے جلتے ہیں ہی مغرب کے آج کے مشہور ماہرین لسانیات وادب کے خیالات میں بھی ان مشرقی دانشوروں کے خیالات کی گونج سنائی دے گی۔ مثلاً:

۱۔ سوسیئر نے کسی بھی متن کو تجریدی لسانی نظام Abstract Linguistic System کی پیداوار قرار دیتے ہوئے Langue اور Parole اور Signifier اور Signified کے حوالے سے جو باتیں کہی ہیں ان کا خلاصہ بھی یہی ہے کہ الفاظ کے استعمال اور برتاؤ کے فرق سے ہی متن کے معنی اور مطلب میں فرق پیدا ہوتا ہے۔

۲۔ رولاں بارتھ کے قول Language speaks, Not man اور بارتھ کے ہی ملارمے سے مستعار اس فقرے Writing writes not authors پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ Death of the author کے اپنے تصور کے مطابق بارت۔ ہر نئے متن کو پہلے لکھے جا چکے متون..... پر اضافہ مانتا ہے اور زور دے کر کہتا ہے کہ پہلے کے متن کی ادبی' تاریخی' سماجی اور تہذیبی روایات اور Conventions ہی نئے ڈسکورس کے مطابق الفاظ یا زبان کے ذریعے کسی نئے متن..... کو وجود میں لاتی ہیں۔ اسی لیے بارتھ یہ بھی کہتا ہے کہ کسی بھی ادبی متن کے اندر داخل ہونے کے کئی دروازے ہوتے ہیں لیکن سب سے اہم دروازہ زبان کا دروازہ ہے۔ کیونکہ متن کے وجود میں آنے سے پہلے اور بعد متن کے اردگرد بہرحال زبان ہی ہوتی ہے۔

۳۔ جولیا کرسٹیوا اپنی تصنیف Desire in Language میں کسی بھی متن میں معنی ومفہوم کے کردار پر تحلیلی نفسی کے تقاضوں کے مطابق انسانی ذہن کے ان رویوں کے حوالے سے بھی بحث کرتی ہیں جو کسی بھی (متن' لفظ یا نظام) کے معنی ومفہوم کی تشکیل

یا ردتشکیل کا سبب ہوتے ہیں جولیا کرسٹیوا معنی کے عمل میں لاشعور کی کارکردگی سے متعلق فرائیڈ کے بیان کیے ہوئے دومرحلوں Displacement اور Condensation میں ایک تیسرے مرحلے Passage کا اضافہ کرتی ہیں۔جس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ایک متن کو سمجھنے میں دوسرے متون مددگار ہوتے ہیں اور جولیا کرسٹیوا سمجھنے کے اس عمل کو Passage کی کارکردگی مانتی ہیں اور چونکہ متن کی طرح انسانی ذہن کی تشکیل بھی زبان ہی کرتی ہے اس لیے جولیا کرسٹیوا کا یہ بھی ماننا ہے کہ کسی بھی متن کو نئی شعری زبان(New poetic language) میں پیش کر کے غیر متحرک اور کنفیوزڈ انفرادی ذہن اور معاشرے میں انقلاب برپا کیا جاسکتا ہے۔

متن، قرأت اور معانی کے چراغاں کا ایک اہم پہلو متن کے معنی کی تفہیم وتعبیر بھی ہے۔ ہیڈیگر کا خیال تھا کہ متن کو سمجھنے کا عمل ایک Dynamic activity ہے اور متن کو سمجھنے کا یہ عمل کبھی بھی مکمل نہیں ہوتا، کبھی ختم نہیں ہوتا، کبھی بند نہیں ہوتا۔دریدا نے ہائیڈیگر کے اس نظریہ کی بنیاد پر یہ بحث شروع کی کہ متن سے معنی کیسے نکلتے ہیں۔دریدا نے متن کے معنی کے مقررہ مراکز (Fixed Centers of Meaning) کے تصور کو چیلنج کرتے ہوئے دعویٰ کیا تھا کہ متن کا ایک واحد متعین نہیں کیا جاسکتا معنی ملتوی(Deffered) ہوتا رہتا ہے۔اسی لیے متن سے باہر معنی کا کوئی وجود ہی نہیں قاری کے لیے جو کچھ بھی ہے متن کے اندر ہی ہے۔

A text is nothing more than What is in it for the reader.

لیکن متن سے باہر کی اشیا اور حقائق کے حوالوں کے بغیر متن میں معنی کو کیسے موجود بنایا جاسکتا ہے اس سلسلے میں مختلف ومتضاد خیالات بھی ملتے ہیں۔New Criticism کے جان کرورنیسم نے بھی Text میں Worldliness سے انکار کرتے ہوئے کہا تھا کہ اگر Worldliness کو دیکھنا ہی ہے تو استعاروں اور امیجری میں دیکھو صرف متن Text اور اس کے جملوں اور عبارتوں میں نہیں۔ایلین ٹیٹ اور کلینتھ بروک

وغیرہ نے بھی شعروادب میں معنی اور مطلب کی مخالفت کرتے ہوئے کہا ہے کہ:

The poem should not mean But "Be"

متن اور معنی کے حوالے سے ساختیاتی مفکرین نے مانوس معنی اور معنی کے سرچشمہ کے طور پر ذہن انسانی کے بجائے زبان کے کلی نظام(Langue) سے بھی بحث کی ہے اورفن پارہ یا متن کو ثقافتی نظام کا ہی جزو مانتے ہوئے اس کی سماجی معنویت کا بھی اقرار کیا ہے۔ایڈورڈ سعید نے بھی اپنی تصنیف The world the text and the critic میں متن کے معنی ومفہوم کو زبان کے سماجی وثقافتی سیاق میں سمجھنے سمجھانے کی بات کہی ہے لیکن ساختیاتی فکر ثقافت کا ایک وسیع تر تصور رکھتی ہے جس کی رو سے کوئی بھی فن پارہ اپنے ثقافتی نظام سے باہر نہ تو لکھا جاسکتا ہے اور نہ سمجھا جاسکتا ہے۔ گوپی چند نارنگ کا دعویٰ ہے:

> ''مصنف یا شاعر جس زبان یا جس ادبی روایت (یا روایتوں) میں پلا بڑھا ہے یا جن کے اثر کے تحت اس کا ذہن وشعور (بشمول لاشعور واجتماعی لاشعور) مرتب ہوا ہے' لاکھ انحراف واجتہاد کرے وہ لکھے گا اسی ادبی روایت یعنی ادبی لانگ کی رو سے کوئی متن (فن پارہ) اپنے ثقافتی اور ادبی نظام سے باہر آج تک نہ لکھا گیا ہے نہ لکھا جاسکتا ہے''۔

اردو میں متن اور معنی کے قضایا کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے متعلقہ مغربی تصورات اور ان کی مشرقی مماثلتوں سے قطع نظر عصری اردو تنقید میں جو مباحث اور توضیحات سامنے آرہی ہیں وہ قابل فخر ہیں اس ضمن میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کے زیر اثر عتیق اللہ' حامدی کاشمیری' وہاب اشرفی ' نظام صدیقی' ابوالکلام قاسمی اور ر بیگ احساس تک کے یہاں غور وفکر کا ایک مسلسل عمل ملتا ہے لیکن خصوصیت کے ساتھ' ایک بنیاد گزار کے طور پر پروفیسر گوپی چند نارنگ نے مابعد جدیدیت اور ادبی تھیوری

کے تناظر میں متن اور معنی کے حوالے سے جو فکر وفلسفیانہ، علمی وادبی اور لسانی دلائل پیش کیے ہیں ان سے ادب شناسی کے باب میں بصیرت کے روشن چراغوں کے نئے سلسلے قائم ہوئے ہیں یوں تو متن ہمیشہ سے اردو ادبی تنقید کا مرکز رہا ہے لیکن بیسویں صدی کی آخری دہائیوں سے، پروفیسر نارنگ کی تحریروں کے طفیل، اردو میں مابعد جدید تصور ادب کی ترویج کے بعد زبان وادب کی ماہیت در شعر وادب کی تخلیق، تفہیم اور تعبیر کے حوالے سے نئی تھیوریز پر سنجیدہ غور وفکر کا جو سلسلہ شروع ہوا تھا۔ اسے نئی نسل کے ناقدین میں ناصر عباس نیر، شافع قدوائی، اقبال آفاقی، رفیق سندیلوی ، دانیال طریر، قاسم یعقوب، رغبت شمیم ملک وغیرہ نہایت عمدگی کے ساتھ آگے بڑھا رہے ہیں۔ اس کا ایک نمایاں نتیجہ یہ برآمد ہوا ہے کہ متن۔ متن سازی، متن کی ساخت، متن کی قرأت، متن میں معنی کی تخم ریزی، متن کے حاضر وغائب معانی متن سے اخذ معنی، معنی کی سیالیت، اور تغیر پذیری اور معانی کے چراغاں وغیرہ سے متعلق تصورات نے متن کی تہہ دار نوعیت اور معنی کی ہر تہہ کے ''دوسرے پن'' کو محسوس کرنے اور بے نقاب کرنے کے رویے کو عام کر دیا ہے۔ آج ساختیات ہو یا پس ساختیات، ردتشکیل ہو یا کوئی اور تھیوری ان سب کا بنیادی سروکار متن کی قرأت اور معانی کے چراغاں سے ہی ہے۔ کیونکہ ادبی متن اور متن میں معانی کے عمل کی نوعیت بدل چکی ہے۔ تازہ ترین لسانی اور ادبی بصیرتوں نے متن اور معنی کی تفہیم، تشکیل اور تعبیر کے عمل کو نئی جہات سے آشنا کیا ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کے درج ذیل نکات بہترین رہنمائی کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔

ا۔ اسلوبیات ہو یا ساختیات یا پس ساختیات ان سب میں مرکز نگاہ متن ہے۔

۲۔ اگر پہلے سے چلی آ رہی تنقید میں بنیادی اہمیت مصنف اور متن کو حاصل تھی تو اب اہمیت لکھنے کے عمل (Writing) اور (متن) پڑھنے کے عمل (Reading) قرأت یعنی معنی خیزی کو حاصل ہے۔

۳۔ ایک عام عقیدہ یہ چلا آ رہا تھا کہ مصنف (یا تخلیق کار) معنی کا سر چشمہ ہے۔ ساختیات نے بدلیل یہ ثابت کر دیا ہے کہ معنی کا سر چشمہ ذہن انسانی نہیں بلکہ لسان بالقوۃ (Langue) کا وہ نظام ہے جو مصنف سے پہلے اور مصنف سے باہر موجود ہے اور مصنف جو کچھ بھی لکھتا ہے اس لانگ کی رو سے لکھتا ہے اور معنی کی جو شکلیں بنتی ہیں خواہ وہ کتنی ہی نئی' تازہ' انفرادی یا تخلیقی کیوں نہ معلوم ہوں۔ اسی جامع نظام کی رو سے بنتی ہیں اور اسی کی رو متن کی تمام معنیاتی صورتوں کا ادراک ہوتا ہے۔

۴۔ ادبی تنقید تو فقط ایک محدود شعبہ ہے۔ اصل سوال ذہن انسان کی کارکردگی کا ہے یعنی انسان حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے' کس طرح سوچتا ہے کس طرح لکھتا ہے اور کس طرح پڑھتا یا سمجھتا ہے۔

۵۔ وہ جنھوں نے نئی تھیوری کو پڑھا ہے۔ وہ معنی کی حتمیت یا معنی کے ایک رخ یا معمولہ معنی پر اکتفا کر ہی نہیں سکتے۔ ایسی ہر قرأت' ادھوری قرأت ہوگی۔ ادھوری قرأت لفظ اسی معنی پر زور دیتی ہے جو اسے قبول ہو پس ساختیاتی یا ردتشکیل رویہ دوسرے رخ یا ناقابل قبول رخ کو بھی سامنے لاتا ہے یہ باغیانہ اور غیر مقلدانہ رویہ ہے۔

۶۔ دریدا کے نظریہ افتراقیت نے (متن کے) معنی کی عدم مرکزیت یا عدم استحکام کو بھی ثابت کر دیا تھا۔ معنی کے عدم استحکام کا مطلب ہی یہی ہے کہ معنی کو قاعدے کلیوں میں جکڑنا معنی خیزی کے عمل کے منافی ہے۔ قاعدے کلیے معنی پر پہرے بٹھاتے ہیں اور یہ جبریت اور آمریت کی شکلیں ہیں۔ (چنانچہ) ساختیاتی فکر کے زیر اثر سب سے زیادہ توجہ شعریات پر ہوتی ہے اور شعریات میں بھی اس مرکزی بحث پر کہ زبان کے ذریعے معنی کیوں کر پیدا ہوتے ہیں کیوں کر قائم ہوتے ہیں اور کیوں کر سمجھتے ہیں دوسرے لفظوں میں حظ ونشاط' لطف وانبساط اور جمالیاتی اثر بھی معنیات کا حصہ ہیں۔

۷۔ ساختیاتی شعریات کی رو سے معنی فقط وہ نہیں ہے جو حاضر ہے یا جو دکھائی

دیتا ہے یا جو معمولہ ہے یا جس سے ہم مانوس ہیں۔ معنی جتنا حاضر ہے اتنا غیاب میں ہے۔

۸۔''ادب جہاں چراغاں معنی ہے وہاں سرچشمہ انبساط وسرور اور جمالیاتی کیف وکم بھی''۔

۹۔ ہر بڑے مصنف (مثلاً منٹو) کا فن Monologic نہیں بلکہ دستو وسکی کی طرح Dialogic یا Molyphonic ہوتا ہے جس میں سوچ کی کئی تہیں' کئی آوازیں ایک ساتھ ابھرتی ہیں اور مصنف کرداروں کے مختلف نقطہ ہائے نظر کو آزادانہ ابھرنے دیتا ہے''۔

۱۰۔'اسلوب کی دو پرتیں ہوتی ہیں۔ پہلی 'اظہار کی پرت' (Level of Expression) اور دوسری 'معنیاتی پرت' (Level of Discourse) رمزیہ انداز بیان کی پہلی (اظہار) کی پرت کے لیے منٹو کی زبان بنیاد کا کام دے گی۔ لیکن معنیاتی پرت لفظ کے پوشیدہ معنی پر زور دینے' استعارہ' کنایہ علامت اور اساطیر سے مدد لینے اور زبان کے زیادہ سے زیادہ تخلیقی استعمال سے تیار ہوگی'' اس ضمن میں بیدی کی دکھائی ہوئی راہ روشن رہے گی''۔

متن کی مرکزی حیثیت' متن میں زبان کے تخلیقی برتاؤ متن کی قرأت' معنی کی آزاد نوعیت' معنی کا سرچشمہ اور لانگ میں موجود شعریات کے حوالے سے پروفیسر گوپی چند نارنگ نے جو توضیحات پیش کی ہیں ان کی رو سے ادبی متن میں معانی کے عمل کو اطلاقی پہلو سے بھی بخوبی سمجھا جاسکتا ہے۔ نارنگ کی تصنیفات سانحہ کربلا' بطور شعری استعارہ اور فکشن شعریات تشکیل وتنقید وغیرہ میں اس کی زندہ مثالیں ملتی ہیں۔ چونکہ متن میں معانی کے عمل کی بحث میں' متن سے عرفان وادراک کی طمانیت کے ساتھ ساتھ جمالیاتی حظ ومسرت کے حصول کا معاملہ بھی بے حد اہم ہے اور یہ پتہ ہے کہ یہاں متن سے مراد خالص سائنسی' جمالیاتی یا تاریخی متن' نہیں بلکہ ادبی متن ہے اور ادبی متن وہ ہے جس میں اشیاء اور حقائق کی طرفوں کو کھولنے والے عناصر فنی اور جمالیاتی اور لسانی دروبست کے ساتھ موجود ہوں۔ اس لیے ادبی متن کی تہہ دار اور تکثیری معنی خیزی کے پیش نظر رولاں بارتھ نے ادبی متن کی دو قسمیں

بتائی ہیں ایک وہ جو ''عمومی قرأت'' سے تعلق رکھتا ہے اور دوسرا ''خصوصی قرأت'' سے پہلی قسم کا متن ۔قرأت کے ساتھ ہی قاری کو عام معنی اور اکہرے شعری تجربہ سے رو برو کر کے فوری جمالیاتی لطف وانبساط سے سرشار کرتا ہے جب کہ دوسری قسم کی متن جس میں گہرے جذبہ واحساس یا فکر وتجربہ کی تخم ریزی کمال لسانی وشعری فن کاری کے ساتھ ہوئی ہو اپنی خصوصی قرأت کے بعد اپنی تہوں' طرفوں اور شگافوں کو کھول کر معنوی' فنی اور جمالیاتی اثر وتاثر کے ایسے امکانات کا اخراج کرتا ہے جن سے قاری کو دیر پا ذہنی وذوقی تسکین اور جمالیاتی سرور حاصل ہوتا ہے۔اردو میں حسن و عشق' تصوف واخلاق' ذات وکائنات' موت وحیات اور ان کے مضمرات کے حوالے سے دونوں طرح کے متون بھرے پڑے ہیں۔عمومی قرأت سے تعلق رکھنے والے مضامین کی ذیل میں مثلاً اس طرح کے اشعار رکھے جاسکتے ہیں۔

جسے عشق کا تیر کاری لگے
اسے زندگی کیوں نہ بھار لگے — ولیؔ

میر عمداً بھی کوئی مرتا ہے
جان ہے تو جہان ہے پیارے — میرؔ

کہاں مئے خانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے — غالبؔ

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مرجائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے — ذوقؔ

تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کردیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں — اقبالؔ

لیکن انہیں شاعروں کے درج ذیل نوع کے اشعار کے معنی ومفہوم کی تہوں تک پہنچنے کے لیے خصوصی قرأت کی ضرورت پیش آتی ہے۔

حسن تھا پردہ تجرید میں سب سوں آزاد
طالب عشق ہوا صورت انسان میں آ　　　　ولیؔ

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر　　　　میرؔ

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا　　　　غالبؔ

ہوائے وادیٔ وحشت مجھے مبارک تھی
دکھا رہے ہیں چمن کی یہ کیا بہار مجھے　　　　ذوقؔ

کس کی نمود کے لیے شام وسحر ہیں گرم سیر
شانۂ روزگار پر بار گراں ہے تو کہ میں　　　　اقبالؔ

ظاہر ہے کہ اس طرح کے متون، اخذ معنی کے لیے قاری سے اضافی توجہ کا تقاضہ کرتے ہیں۔ لیکن متن سے معنی اخذ کرنے کے لیے قاری کو متن کی قرأت کس طرح کرنی چاہیے اس کے بارے میں W.J.Slatoff کے مطابق کسی بھی دور میں کوئی حکم نہیں لگایا جا سکتا۔ قاری کو معنی اخذ کرنے کی پوری آزادی ہے ہر قاری ایک منفرد مزاج تجربہ، تعصّبات، سوچ اور فکر اور نقطہ نظر اور اقدار کا حامل ہوتا ہے اس لیے کس متن سے اخذ معنی کے لیے کس طرح قرأت کی جائے۔ اس کا فیصلہ ہر قاری اپنی اوقات کے مطابق خود کرتا ہے حالؔی نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں۔ متن سے بھرپور معنی و مفہوم اثر و تاثر اخذ کرنے کے لیے قاری کے صاحب ذوق'' ہونے کی شرط عائد کی ہے اور حالؔی کے نزدیک'' صاحب ذوق'' وہ ہیں ''جن پر بے محل ہزاروں آہیں اور نالے اتنا اثر نہیں کرتے جتنا کہ برمحل کسی کا ایک ٹھنڈا سانس بھرنا''۔ گوپی چند نارنگ نے اس پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا ہے:

''ظاہر ہے یہ تعریف تاثراتی ہے اور حساس انسان کی

> ہے اور محض حساس ہونا ہی صاحب ذوق ہونا نہیں۔ بے شک احساس ذوق کا جز ہے لیکن احساس کُل ذوق نہیں۔ یعنی ذوق ایک لحاظ سے احساس کو حاوی ہے لیکن ''احساس'' کُل ذوق کو حاوی نہیں ہوسکتا۔ کیونکہ شعری ذوق میں علاوہ احساس کے بہت کچھ شامل ہے۔ مثلاً روایت آ گہی' زبان شناسی' شعریات' جمالیات' سخن' فہمی وغیرہ جن سے واجبات کا احاطہ آسان نہیں۔ ہماری روایتیں شعری ذوق کی تعریف جہاں جہاں بھی کی گئی ہے اول و آخر تاثراتی ہے اور تاثراتی تعریف منطقی نہیں ہوتی۔ یعنی اس سے تجربی یا منطقی طور پر شعری ذوق کا عدم یا وجود ثابت نہیں کیا جا سکتا''۔

''متن' قرأت اور معانی کے چراغاں'' کے ضمن میں جینوا اسکول کے ناقدین مثلاً ژورژے پولے کا یہ خیال بھی قابل غور ہے کہ قاری جب کسی متن کی قرأت کرتا ہے تو دوران قرأت ''معروض'' غائب ہو جاتا ہے اور متن کی خارجی حیثیت تحلیل ہوکر پہلے تو قاری کے باطن کا حصہ بنتی ہے۔ پھر ایک نئے داخلی سانچے میں ڈھل کر مخصوص لسانی' شعری' فنی اور جمالیاتی دروبست کے ساتھ سامنے آتی ہے اس لیے قاری کسی بھی متن کی قرأت کے بعد' اس متن کا جو جیسا اور جتنا معنی و مفہوم بیان کر پاتا ہے وہ متن کے حوالے سے اس کا اپنا داخلی معنی و مفہوم ہوتا ہے۔ مصنف کا نہیں بلکہ بعض اوقات وہ معنی و مفہوم متن کا بھی نہیں ہوتا۔ مثلاً یوسف سلیم چستی نے اقبال اور شمس الرحمٰن فاروقی نے غالب کے بعض متون کے جو معانی بیان کیے ہیں وہ ان کے اپنے وضع کردہ معانی ہیں مصنف اور متن کے معانی سے ان کا کوئی خاص تعلق نہیں لیکن اصل بات تو یہی ہے کہ ہر قاری کو متن سے اپنے طور پر معنی اخذ کرنے کی

آزادی ہے اور ہر قاری اپنے منفرد مزاج معیار' تجربہ' تربیت' تعصّبات اور ترجیحات کے مطابق ہی متن سے معنی اخذ کرتا ہے مصنف کا بھی نہیں۔

اسٹینلے فش بھی یہ مانتا ہے کہ'' قرأت ایک سرگرمی ہے ایک مسلسل طریقہ ہے اور معانی قاری کے شعور میں رونما ہونے والے واقعات ہیں''۔فش مصنف یا متن کو بے دخل کر کے قاری کی موضوعیت (معنی ومفہوم تاثر وکیفیت) کو ایک نئے مقتدرہ کے طور پر فائز کرتا ہے بقول فش۔

"We write the texts we read"

گویا متن سے اخذ معنی کا تعلق متن کی ایک سے زائد قرأت سے بھی ہوتا ہے۔میرؔ غالبؔ اور اقبالؔ کے متون کی ہر نئی قرأت معنی ومفہوم میں اضافہ کرتی ہے اور قاری کے ذہن میں کیفیت تاثر کے جتنے دائرے بنتے ہیں ان سب سے معنی ومفہوم' کیفیت وتاثر کے نت نئے چراغ روشن ہوتے ہیں اور قاری ہر ایک سے اپنے اپنے طور پر بصیرت وعرفان کے نت نئے چراغ روشن ہوتے ہیں اور قاری ہر ایک سے اپنے اپنے طور پر بصیرت وعرفان یا لطف وانبساط حاصل کرتا ہے۔دراصل قاری اپنی عمومی یا اکہری قرأت سے متن سے اپنی مرضی اور ذوق کے مطابق ایک معنی قائم کرتا ہے جو اسے عمومی بصیرت اور حظ ونشاط بخشتا ہے جسے Plaisir کہتے ہیں۔لیکن خصوصی یا ایک سے زائد قرأت اور اثر انگیزی کے نتیجے میں یہی معنی بے کنار ہو جاتا ہے اور پھر متن کے معنیاتی امکانات' فنی امتیازات اور جمالیاتی جہات آپس میں شیر وشکر ہو کر قاری کو خصوصی Unfamiliar بصیرت مندانہ کیف وکم اور سرور بخشتے ہیں جسے انتہائی مسرت Jouissance کہتے ہیں۔انتہائی مسرت کی ایک شکل'' حال قال'' بھی ہے جو اکثر مشاعروں اور محافل سماع میں دیکھنے کو ملتی ہے غرض یہ کہ شعر (متن) سے لطف وانبساط کے حصول کا تعلق بھی قرأت اور معانی کے چراغاں سے ہی ہے۔

اس ساری بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ متن میں معانی کے چراغاں کے عمل میں

اول تو متن کی حیثیت خودمختار اور مرکزی ہوتی ہے۔دوئم متن میں محدود اور عمومی یا لامحدود اور خصوصی معانی کی تخم ریزی لسانی، شعری اور ثقافتی سرمایہ کے حوالے سے الفاظ کے فنی و جمالیاتی برتاؤ کے ذریعے ہوتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ متن میں معنی جس قدر مانوس شکل میں حاضر ہوتا ہے اس سے کہیں زیادہ غیر معمولہ صورت میں غیاب میں ہوتا ہے۔چنانچہ متن کے کسی بھی نوع کے معنی کو قاری، اپنے معاشرے اور ادب میں موجود لفظ و معنی کے نظام کے رُو سے عمومی یا خصوصی قرأت کے ذریعے ہی موجود بناتا ہے۔گوپی چند نارنگ کی تھیوری اسی کی تصدیق سے عبارت ہے۔

☆☆☆

اختر الایمان کی نظموں کی تفہیم نو کی کوشش

پروفیسر ابوالکلام قاسمی

ترقی پسند تحریک کے آغاز اور حلقۂ ارباب ذوق کے دورعروج میں جن بعض تجربہ پسند شاعروں کو بہت جلد مقبولیت حاصل ہوئی ان میں یقینی طور پر اختر الایمان شامل نہیں تھے۔وقتی طور پر پسندیدہ موضوعات اور ہیئتی تجربہ پسندی سے ان کی شاعری بہ ظاہر دور تھی مگر ہیئت پسندی کے بجائے تکنیک کے تجربے اور قدیم وجدید ادوار کے متصادم اقدار کی کشمکش ان کی نظموں میں اس وقت بھی پائی جاتی تھی اور بعد میں بھی رہی۔ بلکہ وقت کے ساتھ ان کے اس زاویۂ نظر اور شعری طریق کار کی پختگی اور ہزار شیوگی میں اضافہ ہوتا رہا۔ ہیئت اور موضوعیت کو بلند آہنگ بنانے سے گریز اور وقتی پسندیدگی سے بلند ہوکر اپنے اسلوب پر اعتماد نے،انہیں اپنی ڈگر پر نہ صرف قائم رکھا بلکہ اپنے اس شاعرانہ رویے کو ہمہ جہت بنانے میں انہوں نے کوئی دقیقہ نہ اٹھا رکھا۔اختر الایمان کا یہی انفرادی اور غیر تقلیدی طریقۂ کار تھا جس کے باعث رائج تنقید نے ابتداء میں ان کی طرف خاطر خواہ توجہ مبذول نہ کی۔شاید یہی سبب تھا کہ شروع میں ان کی مختلف نظر آنے والی نظموں پر میرا جی اور مختار صدیقی کے علاوہ کسی قابل ذکر نقاد نے باضابطہ اظہار خیال نہیں کیا۔ پھر یہ کہ مختار صدیقی نے خیال کی مناسب ادائیگی اور میرا جی نے محض انہیں ''جستجو کا شاعر'' قرار دینے پر اپنی تنقیدی رایوں پر اکتفا کرنا مناسب سمجھا۔اس انداز میں تنقید کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ نئی ہیئت کی تلاش اور موضوعات کی ندرت کی نشاندہی سے آگے کچھ اور دیکھ پانا اور

تجزیاتی انداز میں اسلوب کے ترکیبی عناصر کا پتہ لگانا' اس وقت کی تنقیدی سرگرمیوں کے دائرہ کار سے باہر کی چیز تھی۔ البتہ تقسیم ہند کے بعد کے برسوں میں باقر مہدی اور جمیل جالبی نے رسمی انداز نقد سے ہٹ کر اختر الایمان کی نظموں کو زیر بحث لانے کی کوشش کی اور بعض بنیادی نوعیت کی کار آمد باتیں کہیں۔ مثلاً جمیل جالبی نے لکھا کہ ''اختر الایمان کے یہاں نظم اور نثر کی قوتوں کو ملا کر ایک نیا اسلوب پیدا کرنے کی طرف توجہ ملتی ہے''۔ باقر مہدی نے ان کی ابتدائی نظموں 'مسجد' اور 'موت' کا تجزیہ کر کے ان میں موجود اسلوبیاتی اور علامتی انفرادیت کی نشاندہی کی اور نظم 'ایک لڑکا' کو ''لب ولہجہ کی تندی وتیزی اور ڈرامائی کیفیت کے باعث ایک نیا شعری تجربہ قرار دیا۔'' اس نوع کے تنقیدی انداز نے اختر الایمان کی تفہیم کا حق تو ادا نہیں کیا مگر ان تحریروں میں بعض ایسے اشارے ضرور موجود تھے جن کی بنیاد پر ایک نئی طرح کی شعریات کی تشکیل کرنے والی نظموں کے بارے میں افہام وتفہیم کا سلسلہ شروع کیا جاسکتا تھا۔ تاہم تعینِ قدر کی ان کوششوں کے باوجود اختر الایمان کی شناخت عام معنوں میں تنقید عدم توجہ کا شکار رہی۔ قدرے بعد کے زمانے میں بعض نقادوں کے یہاں اختر الایمان کی انفرادیت کو نشان زد کرنے اور ان کی نظموں کو معاصر نظم نگاری سے الگ کر کے دیکھنے کا سلسلہ شروع ہوا جس کی بنیاد خلیل الرحمٰن اعظمی کے مضمون سے پڑی۔ جس میں ان کے اسلوب اور موضوعات کو ان کے ابتدائی مجموعوں کی مدد سے سمجھنے اور تجزیاتی انداز میں تنقیدی رائے قائم کرنے کا بدلا ہوا انداز ملتا ہے۔

اختر الایمان' اردو کے پہلے نظم گو شاعر ہیں جس نے نظم کو غزل کے پروردہ مزاج کی ترجیح کاری اور اسلوب کی دبازت سے آزاد کر کے غیر مصنوعی فضا میں سانس لینا سکھایا۔ اس اسلوبیاتی انفرادیت میں اگر کوئی شاعر ان کا شریک قرار دیا جاسکتا ہے تو وہ میراجی ہیں۔ مگر میراجی اسلوب کی دبازت سے تو ضرور آزادی حاصل کر لیتے ہیں مگر آہنگ آفرینی کی شعوری کاوش سے اپنے منفرد ہیئتی تجربات میں

بھی چھٹکارا حاصل نہیں کر پاتے۔اختر الایمان کے طرز اظہار میں ان کے موضوعات اور زاویۂ نظر کا کتنا حصہ ہے؟ اسے ان کے فکر وفن کی ثنویت میں نہیں سمجھا جا سکتا۔ اختر الایمان سے متعلق تنقیدی تحریروں میں آج تک کسی ایک نقاد نے بھی ان کے تصور کائنات کی اہمیت کو نشان زد کرنے کی کوشش نہیں کی۔حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ مشرقی تصور کائنات سے اپنے ہم عصروں کی طرح وابستہ رہنے کے باوجود رسوخ کی حد تک مذہبی بنیادوں سے مربوط تصور کائنات سے اختر الایمان کا رشتہ اپنے تمام ہم عصروں سے زیادہ گہرا ہے۔اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ اختر الایمان رسمی اور اصطلاحی معنوں میں مذہبی انسان تھے' یا ان کی نظمیں' ان کے مذہبی تصورات کا اظہار ہیں۔یہاں اہمیت صرف اس بات کی ہے کہ مذہبی تربیت' راسخ العقیدہ ماحول اور ورثے میں ملنے والا مذہبی تصور کائنات ہی شروع سے آخر تک اختر الایمان کی شاعری کی قوت محرکہ رہا۔یہی محرک قوت ان کے پورے وجود کو انسانی ضمیر جیسا باد پیما بنائے رکھتی ہے۔اس کے باعث اخلاقی اور انسانی اقدار کی شکست وریخت پر ان کا شدید ردعمل اپنی معنویت قائم کر پاتا ہے' اسی ضمیر کے حوالے سے وہ خیر وشر کی معرکہ آرائی کو بے نقاب دیکھ لیتے ہیں اور اسی قوت محرکہ کے سہارے وہ روشنی اور تاریکی اور خواب اور حقیقت کی کشمکش کو غیر رومانی اور غیر مصنوعی لہجے میں شاعری کا روپ دے پاتے ہیں۔ان معنوں میں اختر الایمان کا شعری کردار ان کی نظم 'ایک لڑکا' کے اس معصوم' غیر ریاکار اور غیر مصلحت کو کردار کی طرح ہر جگہ اپنے وجود کا اثبات کرتا ہے جو ایک معنی میں انسانی ضمیر کا نمائندہ بھی بن جاتا ہے۔اب رہا سوال ان کے غیر مرصع اسلوب کا؟ تو تصنع اور تکلف کا اس نوع کے شعری کردار کا وسیلۂ اظہار ہونا اس لیے بھی مشکل ہے کہ سادگی اس لہجے اور بیان میں اسی طرح شامل ہوگی جس طرح اس کا زاویۂ نظر دنیا کو بے داغ اور راست بازو دیکھنا چاہتا ہے۔لیکن غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اختر الایمان کے بے تکلف اور سادہ نظر آنے والے اسلوب میں وہ کون سے

عناصر ہیں جو اسے اپنے معاصر شعری اسالیب سے الگ کرتے ہیں؟ اکثر کہا گیا کہ اختر الایمان کا لہجہ عوامی ہے یا پھر یہ کہ ان کے یہاں نثر اور نظم کو ملا کر دونوں کی قوت سے فائدہ اٹھانے اور اپنے اظہار کو ایک نئی قوت سے آشنا کرنے کی کوشش ملتی ہے تو بسا اوقات یہ شبہ بھی گزرتا ہے کہ اسلوب کی دبازت سے اجتناب کہیں سپاٹ انداز بیان کے مترادف تو نہیں۔ اس لیے یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ اختر الایمان اسلوبیات آرائش سے احتراز کر کے اپنے لہجے کی بے رنگی اور سادگی میں کہیں ایسی پُرکاری کو راہ دیتے ہیں جو اپنے آپ میں ان کے اسلوب کی پرکھ کے بدلے ہوئے پیمانے کا تقاضا کرتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے شعری بیانیہ میں بے رنگی کے باوجود ایک ایسی تہہ داری ضرور ہے جو اسلوب کی دبازت سے مختلف چیز ہے اور جس کا تعلق انسانی اظہار کی زیریں لہروں یا داخلی ساخت سے ہے۔ ان کی معدودے چند ابتدائی نظموں میں رائج علامتی یا استعاراتی ڈھانچہ ضرور ملتا ہے مگر ان کی شاعری کا غالب اسلوب ڈرامائیت اور طنز کے اشتراک سے تشکیل پاتا ہے۔ وقت کی تعمیری اور تخریبی قوتوں کا احساس، ان کی ابتدائی نظموں میں بالواسطہ انداز میں اور بعد کے زمانے میں کبھی لفظی سطح پر اور کبھی مضمرات کی حیثیت سے دیکھا جا سکتا ہے۔ اس طرح یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اختر الایمان کا بیانیہ پیچیدگی سے سادگی کی طرف گامزن ہے۔ شروع کی نظموں میں وقت کی رواں کسوٹی پر اقدار کی شکست و ریخت کا منظر بہت نمایاں ہے۔ بار بار اس بات کو دہرانا تحصیل حاصل معلوم ہوتا ہے کہ اقدار کا زوال اختر الایمان کا بنیادی سروکار ہے۔ تاہم وقت کی ہمہ گیری یا اس کی تعمیری اور تخریبی قوت کو پیش کرنے کی بعض مثالیں دلچسپی سے خالی نہیں کہ اس سے ہمہ گیر زمانی قوت کے حوالے سے کھرے کھوٹے کا تعین زیادہ آسان ہو جاتا ہے۔ ان مثالوں میں دریا کی موج، روشنی اور تاریکی کی آمد و شد اور ہوائی دستک کو وقت کے طاقت ور استعارے کی حیثیت سے حقائق کی پرکھ میں مصروف دیکھا جا سکتا ہے:

گرد آلود چراغوں کو ہوا کے جھونکے
روز مٹی کی نئی تہہ میں دبا جاتے ہیں
اور جاتے ہوئے سورج کے وداعی انفاس
روشنی آ کے دریچوں کی بجھا جاتے ہیں

تیز ندی کی ہر اک موج تلاطم بردوش
چیخ اٹھتی ہے وہیں دور سے فانی فانی
کل بہادوں گی تجھے توڑ کے ساحل کے قیود
اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی

(مسجد)

زلزلہ' اف یہ دھماکہ' یہ مسلسل دستک
کھٹکھٹاتا ہے کوئی دیر سے دروازے کو
اف یہ مغموم فضاؤں کا الم ناک سکوت
کون آیا ہے' ذرا ایک نظر دیکھ تو لو
کیا خبر وقت بے پاؤں چلا آیا ہو

(موت)

غرض اک دور آتا ہے' کبھی اک دور جاتا ہے
مگر میں دو اندھیروں میں ابھی تک ایستادہ ہوں
میرے تاریک پہلو میں بہت افعی خراماں ہیں
نہ توشہ ہوں نہ راہی ہوں نہ منزل ہوں نہ جادہ ہوں

(پرانی فصیل)

وقت کے دست برد کی جو قوت متذکرہ نظموں میں حاوی عنصر کے طور پر موجود ہے وہ

بعد کی نظموں میں، نظم کی ساخت اور موضوع کی پیش کش میں گھل مل گئی ہے۔ ''بنتِ لمحات، وقت کی کہانی، میری گھڑی، جب گھڑی بند تھی، کوزہ گر اور کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام'' جیسی نظمیں وقت کے کلیدی کردار کو نہایت موثر طریقے پر پیش کرتی ہیں۔ اس سلسلے کی نمائندہ نظم 'بے تعلقی' کو قرار دیا جاسکتا ہے:

شام ہوتی ہے، سحر ہوتی ہے یہ وقت گراں
جو کبھی سنگ گراں بن کے مرے سر پہ گرا
راہ میں میری کبھی آیا ہمالہ بن کر
جو کبھی عقدہ بنا ایسا کہ حل ہی نہ ہوا
اشک بن کر مری آنکھوں سے کبھی ٹپکا ہے
جو کبھی خون جگر بن کے مژہ پر آیا
آج بے اسطہ یوں گزرا چلا جاتا ہے
جیسے میں کشمکش زیست میں شامل ہی نہیں

(بے تعلقی)

اس مختصر نظم کے آخری مصرعہ میں واحد متکلم کا بے دست دیا ہونا کیوں کر نت نئے اسالیب اختیار کرتا ہے اس کے چند نمونے ان کی بعض اور نظموں میں ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں:

ماہ و سال آتے، چلے جاتے ہیں
فصل پک جاتی ہے کٹ جاتی ہے
کوئی روتا نہیں اس موقع پر
حلقہ در حلقہ نہ آہن کو تپا کر دیکھیں
کوئی زنجیر نہ ہو
زیست در زیست کا یہ سلسلہ باقی نہ رہے

....اتنا پوچھا، وہ ندی بہتی ہے اب بھی کہ نہیں
جس سے وابستہ ہیں ہم اور یہ بستی ساری
کیوں نہیں بہتی؟ چنبیلی نے کہا
اور برگد کا گھنا پیڑ کنارے اس کے ؟
اب بھی قائم ہے، ابھی تک یوں ہی
وعدہ کرکے جو حبیبہ نہیں آتی تھی کبھی
آنکھیں دھوتا تھا ندی میں جاکر
اور برگد کی گھنی چھاؤں میں سوجاتا تھا

(بازآمد)

یہ دنیا لحمہ لحمہ جیتی ہے
دلیکی کی گلیاں ویسی ہی شاد آباد ہیں سب
دن تو کالے پر والے بگلے ہیں جو سب لمحوں کو
اپنے پنکھوں میں موند کے اوجھل ہوجاتے ہیں

(کالے سفید پروں والا پرندہ)

اختر الایمان کی نظموں میں حقائق اور صورت حال پر وقت کی بالا دستی، ان کے اس تصور کائنات سے نہایت مستحکم طور پر مربوط ہے جس میں حدیث قدسی کے حوالے سے ہمیں باور کرایا گیا ہے کہ زمانہ خالق کائنات کا بدلا ہوا روپ ہے۔ ان کے یہاں یاد حافظ اور فراموش گاری جیسے الفاظ تکرار بھی ماضی کی بازیافت اور حال کے تسلسل کو ایک دوسرے سے مربوط کرنے کی صورتیں ہیں:

فراموش گاری کا احسان مانو
فراموش گاری بھی اک نعمت بے بہا ہے

اس رویے کی اظہار کی نسبتاً زیادہ واضح صورت ان مصرعوں میں دیکھی جاسکتی ہے۔

سحر گاہ اٹھتا ہوں جب رات کا بوجھ شانوں پہ لے کر
تو جی چاہتا ہے کہ گزرے ہوئے کل سے رشتہ نہ ہوتا
فراموش گاری تعلق کی سب ڈوریاں کاٹ دیتی

تاہم جو نظم اپنے استعاراتی پس منظر اور نہایت غیر رومانی اسلوب میں وقت اور زمانے کی کارکردگی کا قدرے بسیط نقشہ پیش کرتی ہے وہ ''کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام'' ہے جس میں علامہ اقبال کے سلسلۂ روز و شب کی استعاراتی ترکیب نے کالے سفید پروں والے پرندے کی تمثیل کی صورت اختیار کر لی ہے۔ اس نظم میں اختر الایمان نے اپنی ایک پرانی نظم 'باز آمد' ہی کی طرح فوٹو گرافی کی تکنیک 'مونتاژ' کو زیادہ مؤثر انداز میں استعمال کیا ہے۔ پھر یہ کہ زندگی کی متضاد حرکیات کو پہلے تو عبرت خیز نتائج کی شکل میں اور قدرے بعد میں کبھی بلند آہنگی کے ساتھ اور کبھی استفہام اور استعجاب کے لہجوں کی مدد سے وہ اس کے نقطۂ عروج تک لے گئے ہیں۔

یہ چتکبری دنیا جس کا کوئی بھی کردار نہیں ہے
کوئی فلسفہ، کوئی پائندہ اقدار، معیار نہیں ہے

اس پر اہل دانش، ودوان فلسفی
موٹی موٹی ادق کتابیں کیوں لکھا کرتے ہیں
فرحت کی ماں نے شوہر کے مرنے پر کتنا کہرام مچایا تھا
لیکن عدت کے دن پورے ہونے سے ایک ہفتہ پہلے
نیلم کے ماموں کے ساتھ بدایوں جا پہنچی تھی
بی بی کی صحنک، فاتحہ خوانی، جنگ صفین، جمل اور بدر کے قصوں
سیرت نبوی، ترک دنیا اور مولوی صاحب کے حلوے مانڈے میں کیا رشتہ ہے

یا یہ بند کہ:

راحت جیسے خواب ہے ایسے انسانوں کا
جن کی امیدوں کے دامن میں پیوند لگے ہیں
جامہ ایک طرف سیتے ہیں دوسری جانب پھٹ جاتا ہے
یہ دنیا لمحہ جیتی ہے
مریم اب کپڑے سیتی ہے۔
آنکھوں کی بینائی ساتھ نہیں دیتی اب
اور غضنفر، جو رومال میں لڈو باندھ کے
اس کے گھر پھینکا کرتا تھا
اور اس کی آنکھوں کی توصیف میں غزلیں لکھوا کر لایا کرتا تھا
اس نے اور کہیں شادی کر لی ہے

اس نظم کا اختتام ان مصرعوں پر ہوتا ہے جو اپنے آپ میں نقطۂ عروج بھی ہے اور وقت کی کارفرمائی کا جامع بیان بھی:

پھولوں کی خوشبو سے کیا کیا یاد آتا ہے
چوک میں جس دن پھول پڑے سڑتے تھے
خونی دروازے پر شہزادوں کی پھانسی کا اعلان ہوا تھا
یہ دنیا لمحہ جیتی ہے
دلی کی گلیاں ویسی ہی شاد آباد ہیں سب
دن تو کالے پر والے بگلے ہیں جو سب لمحوں کو
اپنی آنکھوں میں موند کے آنکھوں سے اوجھل ہو جاتے ہیں
چاروں جانب رنگ رنگ کے جھنڈے اڑتے ہیں
سب کی جیبوں میں انسانوں کے دکھ درد کا درماں

خوشیوں کا نسخہ بندھا پڑا ہے
لیکن ایسا کیوں ہے؟
جب نسخہ کھلتا ہے
۱۸۵۷ء جاتا ہے، ۱۹۴۷ء آ جاتا ہے

اس نظم میں 'پتوں کی آواز مسلسل آتی ہے' یا 'پھولوں کی خوشبو سے کیا کیا یاد آتا ہے' یا یہ کہ 'یہ دنیا لمحہ لمحہ جیتی ہے' یا 'دن تو کالے پر والے بگلے ہیں' جیسے مصرعے نہایت غیر متعلق واقعاتی کڑیوں کو وقت کے تسلسل کی زنجیر کا حصہ بنا دیتے ہیں اور زندگی کے معمولی واقعات سے لے کر برصغیر کی تاریخ کے غیر معمولی حادثات اور مذہب کے اجارہ داروں کے متضاد رویوں تک کو اپنے اندر سمیٹ لیتے ہیں۔ اختر الایمان کے اس زاویۂ نظر اور زیرِ بحث نظم میں برتے گئے گئے شعری طریق کار سے یہ مفروضہ پایۂ توثیق تک پہنچ جاتا ہے کہ شاعر پختگی حاصل کرنے کے عمل میں کیوں کر ایجاز سے وضاحت اور اجمال سے تفصیل اور بالواسطہ طرزِ اظہار سے براہ راست طرزِ اظہار تک کا سفر طے کرتے ہیں۔ اس طرح اختر الایمان کا قدرے تہہ دار اسلوب، عوامی لہجے میں اور استعاراتی اندازِ بیان شعری بیانیہ میں سیال ہو کر مقلب ہوتا چلا گیا ہے۔ شاید اسی اسلوب کو وارث علوی نے ''راہبانہ اسلوب'' کا نام دیا ہے جس میں بقول ان کے ''شعری تزئین و آرائش کا تو کیا سوال وہ علامتوں اور شعری پیکروں تک میں سوچنا گوارہ نہیں کرتے''۔ لہجے اور اسلوب کے اس سفر سے اختر الایمان کے غیر مرصع اور غیر مصنوعی شعری بیانیہ کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے جو تہہ داری اور دبازت کے متبادل کے طور پر طنز، ڈرامائیت اور استفہام کی شمولیت سے لسانی طریق کار میں بعض نئی جہات کا اضافہ ہو جاتا ہے۔ ان اسلوبیاتی عناصر کے ساتھ ان کے لہجے میں بسا اوقات استہزائیہ لفظیات کا استعمال خود شاعر کی اپنی ذات کو بھی معرض بحث میں لے آتا ہے۔ مگر اس کے باوجود رکھ رکھاؤ کا یہ عالم ہے کہ لہجے کے وقار میں ذرا بھی

تخفیف نہیں ہو پاتی۔ان کی بعض نظموں میں انسانی کاوشوں کے اہمال اور زندگی کی لایعنیت کا احساس بعض مصرعوں میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔اس طرح ان مصرعوں کو تناؤ کی شدت میں تسکین اور ذہنی اذیت کے بیان میں افاقے کی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے:

اور اک آن میں محفل ہوئی در ہم برہم
آنکھ کھولی تو دیکھا کہ زمین لال ہے سب
تقویت ذہن نے دی، ٹھہرو نہیں خون نہیں
پان کی پیک ہے یہ اماں نے تھوکی ہوگی

(کل کی بات)

یہ بوجھ اور نہیں اٹھتا کچھ سبیل کرو
چلو ہنسیں گے کہیں بیٹھ کر زمانے پر

(ایک احساس)

وفا کا نام ستم ہونا، غم کا راحتِ جاں
تمہاری ناک ذرا چھوٹی یا بڑی ہوت

(ایک بات)

اور بظاہر دنیا سوجاتی ہے
میں اپنے کمرے میں بیٹھا سوچا کرتا ہوں
کتوں کی دُم ٹیڑھی کیوں ہوتی ہے

(کالے سفید)

برگد کے نیچے بیٹھو یا سولی چڑھ جاو
کتے لڑنے سے باز نہیں آئیں گے

(کالے سفید پروں والا پرندہ)

ہم کو زندہ رہنا ہے
جب تک موت نہیں آتی، زہر پیے جانا ہے
آؤ چلو، کتوں کا دربار سجائیں، کوؤں کی بارات نکالیں

(آثار قدیمہ)

اختر الایمان کا یہ طنز و تمسخر کا انداز ہو، صورت حال کا بدلتا منظر نامہ ہو یا کولاژ او رمونتاژ کی تکنیک، نظم کے اختتام کے ساتھ یہ تمام عناصر ایک دوسرے میں ضم ہو کر نظم کی کلیت میں حل ہو جاتے ہیں۔ اس پس منظر میں خلیل الرحمٰن اعظمی کی روئے تجزیے پر مبنی نہ ہونے کے باوجود بڑی حد تک درست معلوم ہوتی ہے:

> ''اختر الایمان نے نظم کی وحدت اور فنی تکمیل پر خاص توجہ دی ہے اور اس کے لیے ریاض کیا ہے۔ انہوں نے نظم کو ایسی صورت دینے کی کوشش کی ہے جس میں نظم کا لطف ٹکڑوں، بندوں، مصرعوں یا تشبیہوں اور ترکیبوں میں تقسیم نہ ہو اور ان کے سارے اجزا کی معنویت اسی وقت سامنے آئے جب وہ نظم میں اپنی مناسب جگہ پر ہوں''۔ (اختر الایمان۔ایک مطالعہ)

اختر الایمان کے شعری سفر میں ابتدائی نظموں کا اجمال ہو یا قدرے بعد کی نظموں کی تفصیل اس کے آثار شروع کے مجموعوں' بنت لمحات' اد یادیں' میں نمایاں ہونے لگے تھے۔ نظم ایک لڑکا (۱۹۵۴ء) کا اجمال اور'یادیں' (۱۹۵۷ء) کی تفصیل کو آمنے سامنے رکھیے تو اس تبدیلی کا موازنہ آسان ہو سکتا ہے۔ اس لیے موضوع کی یکسانیت او رزمانی پس منظر دونوں نظموں میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں۔

ایک لڑکا:

مجھے اک لڑکا، آوارہ منش، آزاد سیلانی
مجھے اک لڑکا جیسے تند چشموں کا رواں پانی
نظر آتا ہے، یوں لگتا ہے، جیسے یہ بلائے جاں
مرا ہم زاد ہے، ہر گام پر، ہر موڑ پر جولاں
اسے ہمراہ پاتا ہوں، یہ سائے کی طرح میرا
تعاقب کر رہا ہے، جیسے میں مفرور ملزم ہوں

یادیں:

وہ بالک ہے آج بھی حیراں میلا جوں کا توں ہے لگا
میلے کی سج دھج میں کھو کر باپ کی انگلی چھوڑ گیا
ہوش آیا تو خود کو تنہا پا کے بہت حیران ہوا
بھیڑ میں راہ ملی نہیں گھر کی اس آباد خرابے میں
یا یہ کہ ہم نے اس احمق کو آخر اسی تذبذب میں چھوڑا
اور نکالی راہ مفر کی اس آباد خرابے میں

ایک لڑکا:

ظفر مندوں کے آگے رزق کی تحصیل کی خاطر
کبھی اپنا ہی نغمہ ان کا کہہ کر مسکرانا ہے
وہ خامہ سوزی، شب بیداریوں کا جو نتیجہ ہو
اسے اک کھوٹے سکے کی طرح سب کو دکھاتا ہے

یادیں:

جس پہ ناز ہے ہم کو اتنا جھکی ہے اکثر وہی نہیں
کبھی کوئی سفلہ ہے آقا کبھی کوئی ابلہ فرزیں

بیچی لاج بھی اپنے ہنر کی اس آباد خرابے میں
دیکھو ہم نے کیسے بسر کی اس آباد خرابے میں

'ایک لڑکا' محض چار بند پر مشتمل نظم ہے جس میں ایجاز بھی ہے' ڈرامائیت بھی' تضاد کا تناؤ بھی ہے اور معصومیت اور دنیاداری کی آویزش بھی۔ جب کہ داخل اور خارج کی کشمکش کے اعتبار سے تقریباً یکساں کئی برس کے بعد کی نظم 'یادیں' میں جذباتیت کی اوپری سطح کے باوجود وضاحت اور بلا واسطہ اظہار' عمومی لہجے کی مائل ہے مگر اس کے ساتھ ہی طنز او رتلخی کی لے زیادہ تیز ہوگئی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ 'یادیں' کی جذباتیت نے اسے 'ایک لڑکا' کی سطح کا فنی ارتفاع حاصل کرنے سے محروم رکھا ہے مگر جہاں تک براہ راست اسلوب کا سوال ہے تو وقت کے ساتھ اس کا رنگ گہرا ہوتا گیا ہے۔

اختر الایمان کی بیش تر نظموں میں واحد متکلم کا صیغہ ان کے سوانحی عناصر کے حاوی ہونے کا تاثر قائم کرتا ہے۔ بادی النظر میں اس تاثر کے اسباب بھی واضح ہیں کہ 'ایک لڑکا' 'یادیں' 'آگہی' 'مفاہمت' 'ایک بات اور شیشے کا آدمی' جیسی نظموں میں شاعر کی ذات بڑی حد تک دخیل دکھائی دیتی ہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ ماسوا بعض نظموں کے اگر نظم کے واحد متکلم کو شعری کردار کے طور پر نہ دیکھا جائے تو 'مفاہمت' یا 'شیشے کا آدمی' جیسی غیر معمولی نظموں کے داخلی تناؤ سے قاری آشنا ہی نہیں ہوسکتا۔ ورنہ پھر یہ ہوگا کہ بعض منفی تنقیدی جائزوں کی طرح ان کی نظموں میں پائی جانے والی ہزیمت' پسپائی اور داخلی کشمکش کو محض خود ترحمی پر محمول کرلیا جائے گا۔ مفاہمت اور شیشے کا آدمی سے مماثل ایک اور نظم' خمیر' انسانی سرشت اور نسلی توقعات کے برخلاف انسان کے طرز وجود پر ہی سوالیہ نشان قائم کرتی ہے۔

گلاب کیکر پہ کب اُگے گا
کہ خار دونوں میں مشترک ہے

میں کس طرح سوچنے لگا ہوں
مجھے رفیقوں پہ کتنا شک ہے

جیسے مصرعے انسان کے ترکیبی عناصر کے ایک جیسے ہونے کے باوجود اس کی نفسیات‘ مزاج اور افتادِ طبع میں بعد المشر قین پیدا ہونے کا جو اشارہ مرتب کیا گیا ہے۔ اس کے نقطۂ نظر کے طور پر غریب کے گھر شاہزادے اور ولی کے گھر حرام زادے کی پیدائش قاری کو ایک صدمے سے دوچار کرتی ہے کہ جو:

کہاں غلط ہو گیا مرکب نہ ہم ہی سمجھے نہ تم نے جانا

جیسے بیان سے بھی تحلیل ہونے کے بجائے مزید پیچیدہ نقطۂ عروج کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس نظم کے لہجے میں ہمارا واسطہ جس صلابت اور کھردرے پن سے پڑتا ہے وہ نظم کی رائج جمالیات سے الگ ایک نئی اور مختلف نوع کی شعریات کی تشکیل کی کوشش ہے جو نہ صرف یہ کہ اختر الایمان کی انفرادیت پر دال ہے بلکہ ان کا ایسا امتیاز بھی جس میں ان کا کوئی ثانی نظر نہیں آتا۔

اختر الایمان نے اپنے اسلوب کو وقت کے ساتھ ساتھ جس طرح رومانیت اور رنگینی سے آزاد کیا ہے‘ اس کی معراج ان کی آخری زمانے کی نظم ’اپاہج گاڑی کا آدمی‘ ہے۔ جس میں کھردرے پن کے متوازی لہجے کی بے رنگی اور ڈرامائیت نے استحکام اور پختگی کی حیثیت حاصل کر لی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اس لہجے کی یافت‘ شاعر کی فنی ریاضت کا ثمرہ ہے۔ نظم ان مصرعوں کے زیر و بم اور تنوع کے ساتھ شروع ہوتی ہے۔

کچھ ایسے ہیں جو زندگی کو مہ و سال سے ناپتے ہیں
گوشت سے‘ ساگ سے‘ دال سے ناپتے ہیں
خط و خال سے‘ گیسوؤں کی مہک‘ چال سے ناپتے ہیں
صعوبت سے جنجال سے ناپتے ہیں

یا اپنے اعمال سے ناپتے ہیں
مگر ہم اسے عزم پامال سے ناپتے ہیں

محض ان چند مصرعوں میں جو فن کارانہ اعتماد بیان کی صلابت اور زندگی کے محض چند حوالوں میں بڑے بڑے رویوں کو سمیٹ لینے کی صفت یکجا ہوگئی ہے، وہ غیر رسمی شعری طریق کار اور سہولت اظہار کا نقطۂ عروج ہے۔ اردو میں کم نظمیں ایسی لکھی گئی ہوں گی جن میں شاعر نے دو چار قافیوں کی حدود میں انسانی اندازِ فکر اور طرز زندگی کے رنگا رنگ منظر نامے کا احاطہ کرلیا ہو۔ اس نظم کو دیکھئے تو پتہ چلتا ہے کہ اتفاق سے اختر الایمان کی رسائی مہ وسال کے قافیوں کی شکل میں چند ایسے الفاظ تک ہوگئی ہے جو نہ صرف یہ کہ جامع ہیں بلکہ بسیط امکانات کے حامل بھی ہیں۔ مہ وسال کے قافیے میں امتداد زمانہ وساگ اور دال میں رزق، خط وخال میں جنس اور جمالیاتی رویے، چال کے قافیے میں طرز حیات، جنجال میں مصائب ومشکلات، اعمال کے احاطہ میں خیر وشر پر مبنی زندگی کی تفصیلات اور عزم پامال کے قافیے کے دائرہ کار میں محرومی، ناکامی اور نامرادی کی پوری 'داستان احاطہ بیان میں آ گئی ہے۔ ان مصرعوں کا راست، اکہرا، بے تکلف اور ٹھوس لہجہ وشاعر کے اعتماد کو بھی ظاہر کرتا ہے، تلخی کو بھی نمایاں کرتا ہے اور طنز کے ساتھ ترخم کے جذبے کی شدت کو بڑی سادگی کے ساتھ اپنی انتہا تک پہنچا دیتا ہے۔ یہ ایک ایسے متکلم کی آواز ہے جس پر زمین اپنی تمام وسعتوں کے باوجود تنگ ہوگئی ہے۔ یہ احتساب گویا شاعر کی پوری زندگی کا ماحصل ہے جس میں ذاتی محرومیوں نے ایک بڑا اسیاق وسباق اختیار کرلیا ہے۔ اس کے پس منظر میں سیاسی اور سماجی نشیب وفراز، فرقوں اور مسلکوں پر مبنی افتراق، انسانی وجود کی ارزانی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ان مناظر کا مشاہدہ کرنے والوں کی بے حسی اور شقی القلمی کے رویے عبرت انگیز صورت حال اختیار کر لیتے ہیں۔

ہم بھی کیوں نہ خدا کی طرح یونہی چپ سادھ لیں

پیڑ پودوں کی مانند جیتے رہیں
ذبح ہوتے رہیں
وہ دعائیں جو بارود کی بو میں بس کر
بھٹکتی ہوئی زیرِ عرش بریں پھر رہی ہیں
انہیں بھول جائیں
زندگی کو خدا کی عطا جان کر
ذہن ماؤف کر لیں
یا وہ گوئی میں یا ذہنی ہذیان میں خود کو مصروف کر لیں
ان میں مل جائیں جو زندگی کو
گوشت سے، ساگ سے، دال سے ناپتے ہیں
مہ و سال ناپتے ہیں
اپنا ہی خون پینے لگے ہیں
چاک دامانیاں غم کی سینے لگے ہیں

(اپاہج گاڑی کا آدمی)

یہ اختر الایمان کا وہ پسندیدہ طنزیہ اسلوب ہے جس کا نقش اول ''شیشے کا آدمی'' نام کی نظم تھی اور جس کے تسلسل اور پختہ کاری نے ''اپاہج گاڑی کا آدمی'' کو ان کے فنی سفر اور اسلوبیاتی جستجو کا نقطہ عروج بنا دیا ہے۔

اختر الایمان کے موضوعات اور طرز اظہار میں جو مناسبت اور ہم آہنگی ہے اس میں تجربے کی بدلی ہوئی نوعیت کے تقاضے کے مطابق ہیئت کی داخلی ساخت میں تبدیلی کا بڑا اہم رول ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ اختر الایمان نے کبھی بھی چونکانے والے ہیئتی تجربے نہیں کیے۔ آزاد نظم کی اس ہیئت کو جوان کے معاصرین کے درمیان مقبول ہو رہی تھی۔ اختر الایمان نے اپنی صرف معدودے چند

نظموں میں برتنے کی کوشش کی۔اس مخصوص ہیئت کو کبھی اپنے لیے مسئلہ نہیں بنایا۔ان کی زیادہ تر نظمیں 'معریٰ' کی ہیئت میں ہیں مگر وہ بھی داخلی تکنیکی تنوع کے ذریعہ ہیئتی تجربے کا بدل پیش کرتی ہیں۔ان کے یہاں فضا آفرینی پر خاص توجہ ملتی ہے اور موضوع کی مناسبت سے نظم کی فضا اوراس کا غیررسمی آہنگ' ترسیل وابلاغ کے اہم وسیلے کا کردارادا کرتا ہے۔اختر الایمان خیال کے تسلسل پرقوافی کی موجودگی میں بھی' قوافی کا قدغن عائد نہیں ہونے دیتے۔کبھی کبھی مصرعوں کو درمیان سے منقسم کرکے آہنگ کو اپنی سوچ کی لے کا تابع کردیتے ہیں اور کبھی کبھی اس انداز کے بالکل برخلاف وہ ایک مصرعے کو دوسرے مصرعوں سے اس طرح پیوست کردیتے ہیں کہ آہنگ کا تسلسل دیر تک قائم رہتا ہے۔اس نوع کی تکنیکی نزاکتیں یوں تو ان کی بیش تر نظموں میں تلاش کی جاسکتی ہیں مگر تفصیل سے گریز کرتے ہوئے یہاں صرف ایک مثال پر اکتفا کرنا مناسب ہوگا۔

میں جب طفل مکتب تھا' ہر علم ہر فلسفہ جانتا تھا
کھڑے ہو کے منبر پہ پہروں سلاطین پارین وحاضر
حکایاتِ شیرین وتلخ ان کی' ان کے درخشاں جرائم
جو صفحات تاریخ پر کارنامے ہیں ان اوامر
نواہی حکیموں کے اقوال' دانا خطیبوں کے خطبے
جنہیں مسرت مندوں نے باقی رکھا اس کا مخفی وظاہر
فنون لطیفہ' خداوند کے حکم نامے ' فرامین
جنہیں مسخ کرتے رہے پیرزادے' جہاں کے عناصر
ہر اک سخت موضوع پر اس طرح بولتا تھا کہ مجھ کو
سمندر سمجھتے تھے سب علم وفن کا' ہر اک میری خاطر

تگ ودو میں رہتا تھا، لیکن ہوا کیا یہ مجھ کو
یہ محسوس ہوتا ہے، سوتے سے اٹھا ہوں، ہلنے سے قاصر
کسی بحر کے سونے ساحل پہ بیٹھا ہوں گردن جھکائے
سرِ شام آئی ہے، دیکھو تو ہے آگہی کتنی شاطر
(آگہی)

اس نظم میں بہ ظاہر پابند اور معریٰ نظم کی تکنیک کو ہم آمیز کیا گیا ہے۔ قافیے بعض مصرعوں کے آخر میں دکھائی دیتے ہیں، مگر پوری نظم ایک طویل جملے کی طرح طویل مصرع بھی کہی جاسکتی ہے جس کے درمیان میں جگہ جگہ ٹھہراؤ کا تاثر ابھرتا ہے مگر ایسے وقفے صوتی زیروبم میں ضم ہوجاتے ہیں۔ یہ تکنیکی طریق کار اختر الایمان کے بے تکلف اور سادہ نظر آنے والے اسلوب میں اس پُرکاری کا اضافہ کردیتا ہے جس کو ہم اسلوب کی دبازت کا بدل بھی قرار دے سکتے ہیں اور جہاں تک اختر الایمان کے تصور کائنات کا سوال ہے تو اس کے ساتھ ان کا تہذیبی سروکار اس طرح گڈمڈ ہے کہ گہرے تہذیبی شعور، اور تہذیب کے داخلی عوامل کی باہمی آویزش کا ادراک کیے بغیر ان کی نظموں کی صحیح تفہیم کا حق ہی نہیں ادا کیا جاسکتا۔

اس پورے پس منظر میں اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اپنے معاصرین کے مقابلے میں اختر الایمان کی نظمیں قدرے مختلف قرأت کا مطالبہ کرتی ہیں۔ نہ تو غزل کی شعریات سے متعین ہونے والی رائج تنقید ان نظموں کی تفہیم اور تعین قدر کا حق ادا کرسکتی ہے اور نہ ہیئتی تنقید کے زیر اثر عام ہونے والے وہ پیمانے ان کے لیے زیادہ کارآمد ہوسکتے ہیں جن کا ارتکاز محض اجمال، لفظی جدلیات اور ابہام پر قائم ہو۔ ان معیاروں کے برخلاف ڈرامائیت کو نمایاں کرنے والے عناصر، تکلم کے مختلف انداز مثلاً خود کلامی اور مکالمے کو بنیاد بنا کر، اگر ان نظموں میں طنز، قول محال اور تناؤ کی کیفیت کو نشان زد کرلیا جائے تو آسانی سے اختر الایمان کے سادہ و پُرکار لہجے کی

معنویت کو دریافت کیا جاسکتا ہے۔

اختر الایمان کا تہذیبی سروکار ان کے اسلوب کی نوعیت کا تعین کرتا ہے۔اس لیے اختر الایمان کے تصور کائنات کو جب تک ان کے سماجی اور تہذیبی رویوں سے ہم آہنگ کر کے نہ دیکھا جائے گا اس وقت تک ہیئت اور اسلوب کی سطح پر ان کی انفرادیت کو بھی نشان زد نہیں کیا جاسکتا۔

☆☆☆

مطالعۂ راشد کے جہات

پروفیسر قاضی افضال حسین

ماوریٰ کی نظموں پر اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے راشد لکھتے ہیں:

> ''ماوریٰ میں غالباً پہلی مرتبہ الگ الگ کرداروں سے پڑھنے والوں کا سامنا ہوا۔ یہ الگ کردار کسی ایک شخصیت کے روپ یا بہروپ نہ تھے بلکہ اپنی ایک الگ انفرادیت کے مالک۔ یہ سب کردار ایک اجتماع۔ بولتے ہوئے اجتماع کا جذبہ ہیں، لیکن منفرد...... ماوریٰ کی قریب قریب سب نظمیں اجتماع کے ایک نئے زوال کا نوحہ ہیں جو مختلف کرداروں کے توسط سے بیان کیا گیا ہے''۔

(ماوریٰ پیش لفظ ص۲)

اور پھر لا: انسان میں ماوریٰ کی نظموں کے متعلق اپنے موقف کا اعادہ کرتے ہوئے مزید کہتے ہیں:

> ''ہمارے ادب میں ابھی افسانے یا شعر کے واحد متکلم کی صحیح شناخت کا رواج پیدا نہیں ہوا۔ اس لیے بعض نقادوں نے ان نظموں کو اس نیاز مند کی سوانح حیات جانا...... سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ یہ نظمیں کسی طرح اس نیاز مند کی سوانح حیات نہیں ہیں بلکہ مختلف کرداروں کے تشخص میں

لکھی گئی ہیں''۔ (لا: انسان، مصاحبہ، ص ۱۱)

گویا راشد نے اپنے پہلے مجموعے میں بھی، بحیثیت شاعر، اپنے تخلیقی طریقہ کار کی ایک اہم جہت کی طرف متوجہ کیا تھا کہ وہ ان نظموں میں اپنے تجربات نہیں بیان کر رہے بلکہ اپنے مشاہدے یا ان قیاسی تجربات کو نظم کر رہے ہیں جو ان کے خیال میں ایک خاص سیاسی و معاشرتی ماحول میں کسی معاشرے کے افراد کا ردعمل ہوگا۔ اپنے تخلیقی طریقہ کار کے متعلق اس وضاحت سے مطالعہ راشد کی پہلی جہت برآمد ہوتی ہے اور وہ یہ کہ ان کی شاعری میں ایک نوع کی تخلیقی بے تعلقی ان کے بالکل ابتدائی کلام میں موجود ہے اس لیے ان نظموں کا مطالعہ ادب کے ان روحانی تصورات کے تحت نہیں کیا جانا چاہیے جن کے مطابق شاعر اپنے منفرد تجربات یا احساسات کا ترسیل کے لیے متن خلق کرتا ہے۔ تجربے کے اس روحانی تصور کے بجائے ان نظموں کا موضوع شاعر کا معروضی مشاہدہ یا اس کے قیاسی تجربات ہیں جو ایک فرد کے بجائے ایک اجتماع کا مشترک سرمایہ ہیں۔ یہ فکری یا جذباتی صورت حال ایک معروضی مشاہدہ اور ایک کردار میں ایک اجتماعی ردعمل کا اظہار ہونے کے سبب، مثالی حیثیت رکھتی ہے۔ نظم کے مثالی اور معروضی مشاہدہ ہونے کے اس تصور سے راشد کے یہاں رومانیت کی جگہ ان کے کلاسیکی مزاج کی توثیق ہوتی ہے۔ وہ ماضی یا مستقبل کی کوئی خوش آئند کیفیت یا حال کے تئیں منفرد جذباتی ردعمل کا اظہار نہیں کر رہے ہیں بلکہ ایک معاشرتی صورت حال میں موجود ردعمل کو بعض مخصوص رویوں اور کرداروں کی مدد سے ایک مخصوص ہیئت دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس لیے راشد کے مزاج کی یہ کلاسیکیت صرف موضوع کے تئیں راشد کے مخصوص رویے سے ہی ظاہر نہیں ہوتی بلکہ بقول ڈاکٹر آفتاب احمد ان کی ہیئت کی جستجو بھی نمایاں ہے۔ اختر شیرانی کے زیر اثر کہی گئی چند ابتدائی پابند نظموں کی گرفت سے نکلنے میں راشد نے وہ ہیئت دریافت کر لی ہے جس کا کلاسیکی انضباط بالآخر راشد کی سب سے نمایاں شناخت بن گیا۔ ان کی

ابتدائی نظموں میں بھی تعمیری توازن اتنا مناسب ہے کہ نظم کے معنی کی تفہیم اس تناسب کے تجزیے کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ ماوریٰ کی نظموں میں ''دریچے کے قریب'' ساخت کے اس توازن وتناسب کی بہت اچھی مثال ہے۔ یہ نظم رات اور وہ بھی شبِ وصال گزرنے کے بعد' نیکی اور اخلاقی پابندی کی ایک علامت مسجد کے میناروں پر شعاع صبح کے اترنے کے متضاد پیکروں سے شروع ہوتی ہے۔ 'شمع شبستان وصال' کی کوئی شناخت قائم نہیں کی گئی ہے لیکن اغلب یہ ہے کہ یہ ماوریٰ کی دوسری عورتوں کی طرح جسم کی ضرورت پوری کرنے والی معروض سے زیادہ نہیں۔ راوی وصال سے حاصل ہونے والی تسکین کے بعد اس کے پہلو سے اٹھتا ہے مگر اس راوی کو شبِ وصال کی لذت یابی کے باوجود' کرنوں کے پیار سے چومتے ہوئے میناروں کی رفعت میں تمنا کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ طہارت اور رفعت کا یہ پیکر راشد کی ان تمناؤں کا signifier ہے جو اسے اپنے شبستانِ وصال میں حاصل نہیں اور پھر کرنوں کے مسجد کے انہیں میناروں سے رخصت ہوتے ہوئے منظر پر نظم ختم ہوتی ہے۔ دن کے اس وقفے میں اجتماع کی جدوجہد بھی ہے اور فرد کی مایوسی بھی دنیا کی دوڑ دھوپ بھی ہے اور مذہب کی بیکاری بھی۔ افراد کی ظاہری چمک بھی ہے اور ان کے باطن کا اندھیرا بھی اور یہ سب کچھ اتنے مرتب طریقے سے نظم ہوا ہے کہ ان کے تضاد میں ساختیاتی توازن بالکل سطح پر نمایاں ہے۔ اگرچہ اتنا مکمل تعمیری توازن ماوریٰ کی ہر نظم میں نہیں لیکن اس اعتبار سے 'رقص' اور 'بے کراں راحت کے سناٹے میں' قابل توجہ ہیں۔ ان میں سے ہر نظم کے لیے راشد کی وضع کردہ ساخت متن کے مشاہدے یا قیاسی تجربات کی بیشتر جہات پر حاوی ہے۔

راشد کے مزاج کی کلاسیکیت الفاظ کے انتخاب اور ان کے باہم ربط سے نمو کرنے والے آہنگ میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ راشد کے یہاں الفاظ کے مخصوص انتخاب کا ذکر ان کے ہر نقاد نے کیا ہے۔ ان کے یہاں الفاظ کا sophistication

اپنی انتہا کو پہنچا ہوا ہے۔یہی نہیں کہ انھوں نے بطور خاص فارسی اور عربی کے الفاظ کثرت سے نظم کیے ہیں بلکہ اردو کے بھی صرف وہی الفاظ ان کی نظموں میں آئے ہیں جو معاشرے کے اشرافیہ میں رائج ہیں اس لیے ان الفاظ میں بقول پطرس بخاری ایک نوع کی شرکت پیدا ہوگئی ہے۔ان الفاظ کی صورت کے ساتھ ان کی تعبیرات میں ان کے طبقے کا رکھ رکھاؤ بھی شامل ہوجاتا ہے۔اس لیے ان میں بے ساختگی نہیں بلکہ ایک restrain اور بات کو تول کر کہنے کی کیفیت ہے۔مزید یہ کہ راشد نے اس کا بھی خیال رکھا ہے کہ نظم میں منفرد الفاظ کا آہنگ بھی پوری طرح نمایاں رہے اور یہ اس لیے کہ قافیہ کے روایتی آہنگ سے انکار کے بعد ترتیب نغمہ کے آزمودہ وسائل کی اعانت حاصل نہیں رہتی اور شاعر پر منفرد لفظ کے آہنگ کو نمایاں کرنے کی ذمہ داری بڑھ جاتی ہے۔راشد نے یہ فریضہ اس کلاسیکی حسن کے ساتھ انجام دیا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی کو ان کا کلام شعر الصوات کی مثال معلوم ہوتا ہے۔والیری کا حوالہ دیتے ہوئے فاروقی لکھتے ہیں:

> ''والیری ہزار انتہا پرست سہی لیکن اس نے اس نقطے کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔وہ کہتا ہے کہ شعر کی سطح کاغذ پر کوئی وجود نہیں رکھتا۔ وہ صرف دو حالتوں میں اپنا وجود رکھتا ہے ایک تو شاعر کے ذہن میں خلق ہوتے اور شکل پذیر ہوتے وقت اور دوسرے جب کہ وہ با آواز بلند پڑھا جائے''۔

والیری کے مشاہدہ پر تبصرہ کرتے ہوئے فاروقی لکھتے ہیں:

> ''ظاہر ہے صوت و معنیٰ کی یہ تقسیم بہت درست نہیں ہے لیکن اس بات کی طرف اشارہ ضرور کرتی ہے کہ قرأت کے وقت شعر کی حیثیت مکتوبہ شعر سے مختلف ہوتی ہے اور عین ممکن ہے کہ شعر الصوت کی کوئی شکل اس وقت نمودار ہو

جب معنی سازی کی مہم کے شانہ بہ شانہ صوت سازی کی مہم
بھی چلائی جائے''۔

(فاروقی، راشد نمبر شعر و حکمت ص ۱۱۴)

صوت و معنی کے ربط کے متعلق اس نقطۂ نظر میں بڑی تبدیلی آ گئی ہے۔ اب بقول دریدا: زبان سے بولے گئے لفظ کی نقل محض نقل نہیں، خود تحریر کا قرینہ اور تحریر میں استعمال کی گئی وہ علامات جو کسی طرح تقریر کی گرفت میں نہیں آتیں، معنی کی تعمیر میں شامل ہوتی ہیں۔ اس لیے والیری کا یہ سمجھنا کہ نظم سوچے اور بولے گئے الفاظ کی محض مکتوبی شکل ہے، قابل قبول نہیں۔ تحریر کی علامات اوقاف بلکہ کاغذ پر نظم کی ہیئت جس طرح قرأت کو متاثر کرتی ہے وہ والیری کے حساب میں شامل نہیں، جب کہ راشد کے مطالعہ میں تحریر سے مخصوص علامات کو کسی طرح نظرانداز کرنا ممکن نہیں بلکہ ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ راشد پہلا شاعر ہے جس نے مکتوبی علامت کی معنی میں شرکت کا قصور اردو شاعری میں داخل کیا۔ راشد کے معاصر قاری پر ان کی بعض نظمیں اس لیے نہیں کھلیں کہ وہ تحریر کی معنی کی تعمیر میں شرکت کے تصور سے واقف نہ تھے۔ اس لیے خود راشد کو نظم کی مکتوبی ساخت کی وضاحت کی ضرورت پیش آئی۔ اپنی نظموں میں خطوط وحدانی کی کثرت کے الزام کا جواب دیتے ہوئے راشد کہتے ہیں:

''ان میں جہاں تک میں جانتا ہوں خطوط وحدانی کا استعمال '' ضرورت سے زیادہ'' نہیں بلکہ ''وہ حرف تنہا'' (جسے تمنائے وصل معنی) میں دراصل دو نظمیں ہیں، جو مخالف سمتوں میں شروع ہوتی ہیں، لیکن نظم کے آخر تک ہم آہنگ ہو جاتی ہیں۔ خطوط وحدانی کے اندر جو نظم ہے وہ داخلی طور پر مربوط ہے اسی طرح وہ نظم بھی داخلی طور پر مربوط ہے جو خطوط وحدانی کے باہر ہے۔ یہ دو نظمیں گویا مکالمے کی

حیثیت رکھتی ہیں۔ مجھے اس مکالمے کو کسی اور طرح ادا
کرنے کا طریقہ نظر نہ آسکا۔ اگر رسمی طور پر دو آدمیوں کا نام
لکھ کر مکالمہ درج کر دیتا تو دونوں کی فکر میں جو فرق وصال
ہے ۔شاید واضح نہ ہوسکتا۔''ہمہ تن نشاطِ وصال ہم'' میں
خطوط وحدانی کے اندر واحد متکلم ہے اور اس کے باہر جمع
متکلم۔گویا ایک فرد کی آواز ہے اور دوسری جماعت یا
انسانیت کی۔ان دو نظموں کے آہنگ سے میں نے ایک
واحد تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے......''

(مصاحبہ:لا=انسان ص۱۸)

دو نظموں کو ایک ہی متن میں ایک دوسرے کے سامنے قائم کرنے سے نظموں کا مفہوم جس طرح متاثر ہوتا ہے اسے شعر کی قرأت میں نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔ یہ بالکل درست ہے کہ بعض متون کی قرأت میں ان کا صوتی آہنگ نمایاں ہو کر خود اپنی ذات میں لائق توجہ بن جاتا ہے، لیکن اول تو آہنگ کو معنی سے بے نیاز کیا ہی نہیں جاسکتا اور نہ ان نظموں کی داخلی ساخت کو نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔راشد کی نظمیں اس اعتبار سے سردار جعفری وغیرہ کی نظموں سے مختلف ہیں کہ ان میں خطاب یا ندا کا لہجہ قاری کو متن کی داخلی ساخت سے بے نیاز نہیں کر دیتا اور نہ ہی قرأت کے ساتھ نظم کاغذ سے لحن میں منتقل ہو جاتی ہے۔راشدؔ کی نظم صرف اپنی مکتوبی شکل میں اپنا منفرد وجود رکھتی ہے۔اس کی ساخت ہی اس کے معنی کی جہات کا سراغ دیتی ہے کہ ان کی نظم میں متن کا مفہوم ان کی ساخت کا تابع ہے۔مثلاً وہ حرفِ تنہا (جسے تمنائے وصلِ معنی) میں خطوط وحدانی کے اندر والی نظم میں خدا سے جنت کے لیے دعا کی گئی ہے اور ان خطوط وحدانی سے باہر کی نظم میں خود اپنی ذات میں حرف و معنی کے وصال کی خواہش کی جارہی ہے۔

کہ ہم ہیں اس سرزمیں پہ جیسے وہ حرف تنہا
(   )خموش وگویا
جوآرزوئے وصال معنی میں جی رہا ہو
جوحرف ومعنی کی یک دلی کوترس گیا ہو

اور جنت کی دعا سے اس لیے روکا جا رہا ہے کہ وہ جہدوفکر سے عاری یک رنگ نشاط بے روح ہے۔

(تم آسماں کی طرف نہ دیکھو)
(بہشت برحق)
(مگروہ ایسا جہاں نہ ہوگا)
(کہ سب کوبخشیں بقدرِ ذوق نگہ تبسم)
(بہشت میں بھی نشاط' یک رنگ ہوتوغم ہے)
(ہوایک ساجام شہد سب کے لیے توسم ہے)

شاعر کے نزدیک خود اپنی ذات میں حرف ومعنی کے وصال سے عشرت کی وہ کرن پھوٹے گی جو ہمہ رنگ ہمہ جہت بھی ہوگی اور تکمیل ذات کا وسیلہ بھی۔واقعہ یہ ہے کہ نظم میں بہشت کی عافیت اور وجودی تکمیل سے نموکرنے والے نشاط وتحرک کا یہ موازنہ کسی اور طرح ممکن ہی نہیں تھا۔اس لیے یہ نظمیں الگ الگ نامکمل اور یک سمتی لگنے لگتی ہیں۔

راشد کی زبان کے سلسلے میں ایک اور بات قابل توجہ ہے۔''ایران میں اجنبی'' کے پیش لفظ میں راشد لکھتے ہیں:

''جدید شاعر اپنے قابل عزت پیش رووٴں کی طرح محض افکار و احساسات کا اظہار نہیں کرتا' بلکہ اسے اپنے ہر فکر اوراحساس کے ساتھ طرح طرح کے سائے آویزاں نظر آتے ہیں وہ ان کوبھی اجاگر کرنا چاہتا ہے''۔

(راشدؔ ایران میں اجنبی ص۱۴۲)

یہ سائے فکر واحساس کی وہ سطح ہے جو شعور کی گرفت میں نہیں آتی لیکن ہر فکر، احساس اور مشاہدہ کی پشت پر موجود ہوتی ہے۔ شاعر کے یہاں الفاظ کا انتخاب اور مصرعوں کی تنظیم اس طرح ہوتی ہے کہ نظم کی تعمیر میں یہ سائے بھی شامل ہو جائیں۔ راشد جب یہ کہتے ہیں کہ نظم میں بعض مصرعے فضا سازی کے لیے لائے گئے ہیں تو اصلاً یہ متن کی معنوی فضا ہے جس میں احساس وافکار کی پشت پر موجود انسلاکات کی تجسیم کے لیے نظم میں ایسے مصرعوں کا اضافہ ناگزیر ہے، جو اسے متشکل کر سکیں کہ یہ 'انسان' اور ''گمان کا ممکن'' کی بعض بہترین نظموں مثلاً حسن کوزہ گر، اسرائیل کی موت، آرزو راہبہ ہے، چلا آ رہا ہوں سمندروں کے وصال سے، اے سمندر اور سفر نامہ وغیرہ میں معنوی فضا کی تشکیل کے لیے نظم کیے گئے مصرعوں کی تخلیقی اعانت نہ صرف محسوس کی جا سکتی ہے بلکہ اس کا تجزیہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً 'سفر نامہ' کے متعلق جیلانی کامران نے یہ بالکل ٹھیک کہا ہے کہ اس نظم کا خدا کوئی سینئر بیوروکریٹ معلوم ہوتا ہے۔ آخر کیسے؟ نظم میں خدا کی جتنی صفات بیان کی گئی ہیں ان میں شاعر کا اپنا تاثر شامل کر دیا گیا ہے۔

اسے ضد کہ نور کے ناشتہ میں شریک ہوں
ہمیں خوف تھا سحر ازل
کہ وہ خود پرست نہ روک لے
ہمیں اپنی راہ دراز سے

——

ہمیں یہ خبر تھی بیان و حرف کی خو اسے
ہمیں یہ خبر تھی کہ اپنی صوت گلو اسے
ہے ہر ایک شئے سے عزیز تر

——

تو تمام ناشتہ چپ رہے

وہ جو گفتگو کا دھنی تھا

آپ ہی گفتگو میں لگا رہا

اوراس کے ساتھ بھی جدید سفر کے لیے ضروری تفصیلات کے اضافے سے نظم کا شاہ کردار، روایتی نہ رہا بلکہ شاعر کے تجربے میں آیا ہوا ہمارے زمانے کا کوئی افسر معلوم ہونے لگتا ہے۔

'ماورا' کی نظموں میں افسانوی راوی اور کردار نگاری کا ذکر کرتے ہوئے راشد نے واضح کر دیا تھا کہ انھوں نے ان نظموں میں افسانے کی بعض تکنیک استعمال کی ہیں۔''ایران میں اجنبی'' کی نظموں میں یہ تکنیک زیادہ واضح ہوکر سامنے آئی ہے۔اسی عنوان سے مجموعے میں شامل قطعات کی تخلیق کے متعلق اپنے تجربات کا بیان کرتے ہوئے انھوں نے یہ بھی کہا تھا کہ اصلاً وہ ایک ناول لکھنا چاہتے تھے۔ اس کا ایک باب ''البرز کے دامن میں'' کے عنوان سے دہلی کے کسی رسالے میں شائع بھی ہوا تھا۔لیکن ناول کا فارم ان تجربات کے لیے موزوں نہ معلوم ہوا تو انھوں نے ان مضامین کے لیے منظوم قطعات کا فارم پسند کیا۔راشد لکھتے ہیں:

> ''میرا ارادہ تھا کہ کوئی تیس کے قریب کا نتو لکھوں گا...... لیکن تیرہ پاروں سے آگے نہ لکھ سکا...... مجھے ہمیشہ اس بات پر ندامت سی رہی کہ اس نظم میں مربوط تسلسل اور آہنگ پیدا نہ ہوسکا جو کانتو کے لیے ضروری ہے''۔

(راشدؔلا=انسان ص۱۵)

راشد مزید لکھتے ہیں:

> ''ایران میں اجنبی کے بعض قطعات محض منظوم مختصر افسانے

ہیں جن میں زیادہ زور کسی کردار کی تصویر کشی پر ہے یا کسی
واقعے کو بیان کرنا ہے تا کہ اس سے وہ تاثر پیدا ہو سکے
جو شاعر کے دل پر تھا۔ بعض نظموں کی حیثیت اسکیچ یا انگارے
کی سی ہے۔ بعض خود کلامی سے زیادہ نہیں.......''

(ایران میں اجنبی ص ۱۴۳)

یوں تو تقریباً ہر نظم بلکہ ہر منظوم کلام میں افسانوی عناصر لازماً موجود ہوتے ہیں، لیکن طویل بیانیہ نظموں میں افسانے کے Tools کا استعمال ہمیشہ سے ہوتا رہا ہے۔ مشکل وہاں ہوتی ہے جہاں شاعر بیان کے ان دو وسائل کے درمیان آمیزش کی نوعیت پر قابو نہیں رکھ پاتا وہ تخلیقی توازن دریافت نہیں کر پاتا جو شاعر کا خاص ملکہ ہے۔ یہ امر بھی قابل توجہ ہے کہ نثر میں زبان کا استعمال 'افقی' اور اس کی حرکت مرکز گریز ہوتی ہے۔ یعنی نثر وضاحت، یک سمتی اور راست منطق کی زبان ہے جب کہ شاعری میں زبان کا اصل کردار دائروی ہوتا ہے یعنی یہ زبان کسی مقصود کے حوالے سے بامعنی ہونے کے بجائے خود اپنے اجزاء کے باہم ربط کے ذریعہ معنی کی مختلف جہتیں کھولتی ہے۔ جہاں راشد کرداروں کے خاکے کھینچتے ہوئے یا کوئی واقعہ بیان کرتے ہوئے زبان کی راست منطقیت پر قابو نہیں پا سکے وہاں ایران میں اجنبی کی، نظمیں ناکام ہوئیں اور ان کی ایک سمتی اور مقصود اساس منطقیت بالکل سطح پر نمایاں ہو گئی اور جہاں کوئی تصور ایسی تخلیقی زبان میں نظم ہو گیا ہے جو ایک مرکزی مفہوم سے نمو کرنے والی مختلف جہات پر کھلتا ہے تو وہ نظمیں تشکیل متن کی اچھی مثالیں بن گئی ہیں۔ ان میں سب سے نمایاں ''سبا ویراں'' ہے۔ اسلامی تاریخ کا ایک واقعہ اس نظم کا غالب محرک ہے جس کی اساس پر نظم تعمیر کرتے ہوئے راشد نے ملک سبا کی ویرانی اور سلیمان کی مایوسی اور انتشار کو مربوط کیا ہے۔ سلیمان کا سبا سے تعلق ایک عاشق کا بھی ہے، بادشاہ کا بھی اور فاتح کا بھی۔ سلیمان کی ذات میں عاشق، بادشاہ اور فاتح یک جا ہو گئے ہیں

اور نظم میں اس کی ان تینوں حیثیتوں کے متعلق بیانات موجود ہیں۔ سبا کی ویرانی، سلیمان کی ان تینوں حیثیتوں سے زوال کا اشاریہ ہے اور اس میں جہاں بانی کو طرارۂ آہو، محبت کو شعلۂ پراں اور ہوس کو بوئے گل بے بو کہہ کر شاعر نے سلیمان کے تمام امتیازات کی حقیقت کھول دی ہے۔ مزید یہ کہ نظم کے آخر میں یہ سوال:

کہاں سے کس سبو سے کاسۂ پیری میں مے آئے

سے تعبیر کی جو راہیں کھلتی ہیں ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ زمینوں اور آبادیوں کی شادابی اس کے افراد کے تخلیقی نمو سے براہ راست وابستہ ہے۔ معاشرے کے جہاں گیر اور عاشق جب اس تخلیقی نمو سے محروم ہو جاتے ہیں تو آبادیاں ویران اور آلام کا انبار بن جاتی ہیں۔

''ایران میں اجنبی'' کی ایک اور نظم ''کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم'' فرد کے انتشار اور اس کے اسباب کا نسبتاً براہ راست انداز میں بیان کرتی ہے۔ اس کا ایک حصہ گویا ''ہوس بوئے گل بے بو'' کی تفسیر ہے:

مطلب آساں و حرف بے معنی
تبسم کی حسابی زاویے
متن کے سب حاشیے
جن سے عیش خام کے نقشِ ریا بنتے ہے
اور آخر بعد جسموں میں سر مو بھی نہ تھا
جب دلوں کے درمیان حائل تھے سنگین فاصلے

دراصل اس ظم کے اجتماع کا حصہ بھی خود اپنی ذات کی شادابی سے محرومی کا ہے۔ اگرچہ شاعر نے قطعی جواب سے احتراز کرتے ہوئے نظم ان مصرعوں پر ختم کی ہے:

زندگی کو تنگ نائے تازہ تر کی جستجو
یا زوال عمر کا دیو سبک یا روبرو

باوفا کے دست و پا کو وسعتوں کی آرزو
کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم

ان مصرعوں میں الجھن کے تین اسباب کا ذکر ہے لیکن بالآخر یہ تمام جہات فرد کی تخلیقی محرومی ہی سے پھوٹتی ہیں۔

''ایران میں اجنبی'' کی ایک نظم'' خود سے ہم دور تک نکل آئے'' میں اگرچہ اجتماعیت کی نئی جہت شامل کردی گئی ہے لیکن اس نظم کا بنیادی حصہ بھی فرد کے باطن کا بنجر پن ہے:

میں وہ اقلیم کہ محروم چلی آتی تھی
سالہا دشت نوردوں سے جہاں گردوں سے
اپنا ہی عکس رواں تھی گویا
کوئی روئے گزراں تھی گویا
ایک محرومی دیرینہ سے شاداب تھے اشجار وہاں

اس نظم میں بھی:

شوق بے آب و گیاہ
شوق ویرانۂ بے آب و گیاہ
ولولے جن میں بگولوں کی طرح ہانپتے تھے

جیسے مصرعوں سے فرد کی بنیادی محرومی اور اس کی داخلی barrenness بالکل روشن ہوگئی ہے۔اس کے ساتھ ہی یہ بھی توجہ طلب ہے کہ اس نظم میں فرد کی کیفیت کو زمین یا space کی امیجری میں بیان کیا گیا ہے اور اس سے قبل 'سبا ویران' میں بھی فرد اور عرصہ (space) ہی موضوع سخن ہے۔ یہ راشد کا خاص انداز ہے اور ان کی نظموں میں مطالعہ کی ایک اور جہت کھولتا ہے۔

راشد نے ماضی سے ہمیشہ انکار کیا۔نثر میں بھی اور نظم میں بھی۔نثر میں ان

کا بیان بہت واضح ہے:

''مجھے اعتراف ہے کہ مجھے ماضی سے کوئی دلچسپی نہیں خواہ وہ
کسی رنگ میں کیوں نمودار نہ ہو۔ میں سمجھتا ہوں کہ اصل
مسئلہ آئندہ ہزاروں سال کا ہے گزشتہ ہزاروں سال کا
نہیں۔ ماضی کے اندر یا ماضی کے جمع کیے ہوئے تجربات
کے اندر آئندہ کے مسائل کا کلیہ کہیں موجود نہیں.....''

(لا=انسان ص۲۳)

ماضی کے متعلق بھی رویہ ان کی نظموں میں بھی ہے:

ہم محبت کے خرابوں کے مکیں
ریگ دیروز میں خوابوں کے شجر بوتے ہیں
سایہ ناپید تھا' سائے کی تمنا کے تلے سوتے رہے

(ریگ دیروز)

زندگی تو اپنے ماضی کے کنویں میں جھانک کر کیا پائے گی
اس پرانے اور زہریلی ہواؤں سے بھرے سونے کنویں میں
جھانک کر اس کی خبر کیا لائے گی
اس کی تہہ میں سنگ ریزوں کے کچھ بھی نہیں
جز صدا کچھ بھی نہیں

(زندگی ایک پیرو زن)

ماضی سے انکار کے علاوہ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ان کا حصہ حال اور مستقبل ہے لیکن اس خالی یا معاصر وقت کو بیان کرنے کے لیے راشد نے اکثر ماضی کا کوئی زمینی عرصہ منتخب کیا ہے۔ سبا' مصر' بغداد اور حلب جیسے قدیم شہروں کا تو انہوں نے نام بھی لیا ہے' لیکن یوں بھی الفاظ' استعاروں' علامتوں اور محرکات(motif) کے

انتخاب میں ان کی نظر ماضی کی طرف جاتی ہے۔وارث علوی نے ایسے الفاظ وعلامات کی ایک طویل فہرست دی ہے۔جنہیں راشد نے ماضی سے منتخب کیا ہے۔ وارث علوی وقت کی دو انتہاؤں 'ماضی' اور 'مستقبل' کے درمیان تعلق کی نوعیت پر طویل بحث کرتے ہیں اور یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ 'ماضی' کے بہتر فلفسیانہ شعور کے بغیر مستقبل کا کوئی خاکہ مرتب نہیں ہوسکتا۔ یہ بات صحیح مگر راشد کے حوالے سے ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔بنیادی بات یہ ہے کہ راشد نے معاصر وقت کی تنظیم کے لیے ماضی کا تخلیقی عرصہ منتخب کرکے زمان ومکان کے درمیان تعلق وتضاد کی جونئی جہت کھول دی ہے وہ مطالعہ راشد کا ایک اور تناظر فراہم کرتی ہے۔زمانہ ایک تسلسل ہے' صرف اس کی تفہیم کے مکانی مظاہر بولتے رہتے ہیں ۔جب شاعر ماضی کی نشانیوں کو حال کی صورت حال کے لیے نظم کرتا ہے تو ایک طرف وہ زمانے کو مکانی signifiers میں بیان کرکے زمان ومکان کے درمیان تضاد کو حل کرتا ہے اور دوسری طرف ایک زمانے کو دوسرے زمانے سے مربوط کرتا ہے۔راشد نے یہی کیا۔حسن کوزہ گر سیریز کی چوتھی نظم میں شہر مدفون کی دریافت سے جو حقیقت کھلتی ہے وہ راشد سے سنیے۔

حسن نام کا ایک جواں کوزہ گر۔اک نئے شہر میں
اپنے کوزے بناتا ہوا' عشق کرتا ہوا
اپنے ماضی کے تاروں میں ہم سے پرویا گیا
ہمیں میں (کہ جیسے ہمیں ہوں) سمویا گیا ہے
کہ ہم تم وہ بارش کے قطرے تھے جو رات بھر سے
(ہزاروں برس رینگتی رات بھر)
اک دریچے کے شیشوں پہ گرتے ہوئے' سانپ کی لہریں
بناتے رہے ہیں
اور اب اس جگہ وقت کی صبح ہونے سے پہلے

یہ ہم اور یہ نو جوان کوزہ گر
ایک رویا میں پھر سے پروئے گئے ہیں)

(حسن کوزہ گر، گمان کا ممکن ص ۱۳۶)

زمانے اور عرصہ (space) کے درمیان تطابق کی یہ تخلیقی جدوجہد راشد کے کلام کی بنیادی صفات میں شامل ہے۔ان کا کلام فرد اور اجتماع کے درمیان، معاشرے کے عقائد اور اعمال کے درمیان، خود فرد کی اپنی ذات میں واقعی صورت حال اور اس کی آرزوؤں کے درمیان کشمکش اور غیر ہم آہنگی کی دریافت اور نشاندہی سے بھرا ہوا ہے۔ وہ اپنی متعدد نظموں میں دو صداقتوں کے درمیان یہ غیر ہم آہنگی دریافت اور حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور یہ راشد کے ارتقاء پذیر فنی شعور کا ایک اور ثبوت ہے کہ آخری دو مجموعوں میں یہ جستجو بالآخر لفظ اور معنی کے درمیان آہنگ اور تطابق کی جستجو پر منتج ہوتی ہے اور بحیثیت شاعر ''حرف تنہا کی تمنائے وصال معنی'' ان کی تخلیقی جدوجہد کا نقطہ عروج بن جاتی ہے۔فرد کی معاشرتی اور باطنی کشمکش کی توضیح کے لیے راشد نے معنی کی جستجو کا signifier صرف ایک نظم میں ہی استعمال نہیں کیا ہے بلکہ حرف و معنی کی یہ ہم آہنگی اکثر دیگر وجودی اور معاشرتی مسائل کے استعارے کے طور پر نظم ہوتی ہے۔

''...... ہم وہ کمسن ہیں کہ بسم اللہ ہوئی ہو جن کی
محو حیرت ہیں کہ پکار اٹھے ہیں کس طرح حروف
کیسے کاغذ کی لکیروں میں صدا دوڑ گئی
اور صداؤں نے معنی کے قرینے کھولے
یہ خبر ہم کو نہیں ہے لیکن
معنی نے کئی اور بھی در باز کیے
خود سے انسان کے تکلم کے قرینے کھولے

خود کلامی کے یہ چشمے تو کسی وادیٔ فرحاں میں نہ تھے
جو ہماری ازلی تشنہ لبی نے کھولے

(ہم کہ عشاق نہیں، لا=انسان، ص ۹۸)

اے خدا، تو بھی ذرا
اپنے گل ولالہ سے اٹے جوتے اتار
اور اس بزم میں آ
تا کہ الفاظ ___ یہ احباب
جو چوہوں کی طرح ہاتھ نہیں آتے ہیں
پھر ترے پاؤں کی ہر تھاپ کے ساتھ
اپنے مہجوروں سے بغل گیر
نیا ناچ رچائیں

(نیا ناچ، گماں کا ممکن ص ۴۷)

کلام جس کا ذکر کر رہے ہیں ہم
عجیب بات ہے کلام بھی نہیں
مگر اسے کلام کے سوا کہیں تو کیا کہیں
کہ اس کا اور کوئی نام بھی نہیں
ہم اس پہ کچھ فدا نہیں مگر اسے
جو رد کریں تو کیوں کریں
کہ یہ ہمارے جسم و جاں کو پالتا رہا
ہمارے ذہن و دل کو سالہا سے ڈھالتا رہا
یہ اب بھی ڈھالتا ہے اور ڈھالتا رہے گا
اور ہم یہ چاہتے بھی ہیں!

(کلام ہنس نہیں رہا، گماں کا ممکن ص ۱۰۷)

گویا کلام وہ مرکزی signifier ہے، جس کی ترتیب و تنظیم فرد/ معاشرے کی وجودی/ معاشرتی ہم آہنگی کا بنیادی استعارہ ہے۔اس سے پیچیدہ تر صورت حال ان نظموں میں ہے جہاں کوئی ایک signifier بہ یک وقت فرد کی ذات اور کلام دونوں پر حاوی ہے۔مثلاً سمندر۔حسن کوزہ گر سیریز کی دوسری نظم کے اختتامیہ مصرعے ہیں:

یہ سمندر جو مری ذات کا آئینہ ہے
یہ سمندر جو مرے کوزوں کے بگڑتے ہوئے
بنتے ہوئے سیماؤں کا آئینہ ہے
یہ سمندر جو ہر اک فن کا
ہر اک فن کے پرستار کا آئینہ ہے

(حسن کوزہ گر ۲، گماں کا ممکن ص ۵۵)

'گماں کا ممکن'، میں اس نظم کے فوراً بعد راشد کی دوسری مشہور نظم ''سمندر کی تہہ میں'' ہے جس کا ایک مختصر تجزیہ حسن عسکری مرحوم نے کیا تھا۔اس نظم میں بھی سمندر، فن اور ذات بہ یک وقت دونوں کا signifier ہے اس لیے نظم کی تعبیر بہ یک وقت دو سمتوں میں حرکت کرتی ہے۔کلام کے حوالے سے راشد نے سمندر کی ایک اور جہت کی طرف اشارہ کیا ہے:

کلام ایک قرب ہے
ہمیشہ بعد کو پکارتا ہے
سمندروں کو دیکھتے ہو تم
وہ کس طرح سمندروں کے بعد کو پکارتے ہیں رات دن
اس لیے صدائے مرگ
سن کے اپنے باطن نحیف میں
ہم آپ کر اٹھے ہیں پھر سے ہمت نو کی آرزو

(کلام ہنس نہیں رہا، گماں کا ممکن ص ۱۰۷)

ابدیت، عمق، فرد کی ذات اور پانی کے حوالے سے تخلیق کا signifier ہونے کے علاوہ سمندر، وسعت اور دوری کا بھی اشاریہ ہے کہ آپ اس کے کنارے کھڑے ہو کر بھی اس کے محیط کا اندازہ نہیں کر سکتے۔ لامحدود کی یہ صفت کلام کو سمندر سے مربوط کرتی ہے کہ کلام بھی ایسا قرب ہے جس میں بعد کے ابعاد ہر وقت روشن ہیں۔ لامحدود سے محدود کے اس رشتے کی تیسری جہت ذات کی یہ خواہش ہے کہ وہ ہست نو حاصل کرے۔ سمندر کی ان کثیر تعبیرات کی روشنی میں راشد کی مشہور نظم ''اے سمندر'' پڑھیے تو اس نظم کا ہمہ جہت تحرک روشن معلوم ہوتا ہے۔ نظم کی بالکل ابتداء میں سمندر سے خطاب ذات سے بھی خطاب ہے، وقت سے بھی اور فن سے بھی اور پھر نظم کے ہر بند میں ذات، شاعری اور قرب کے مقابل بعد اس طرح ایک دوسرے میں آمیز ہو گئے ہیں کہ پوری نظم بہ یک وقت بدلتے ہوئے زمانے کے حوالے سے بھی پڑھی جا سکتی ہے، ذات کی کشمکش کے حوالے سے بھی اور افق کی اس صفت کے حوالے سے بھی کہ وہ زمانے کی تجدید سے ماوریٰ ہے۔

''ماوریٰ'' کی مقصود اساس منطقیت سے ''اے سمندر'' کی غیر معمولی ہمہ جہت حرکت تک راشد نے ایک طویل تخلیقی سفر طے کیا ہے۔ ان کی نظم میں متن کی تعمیر کا ہنر اس منزل پر پہنچ گیا ہے جہاں سے تعقل کی راست منطق اور فکر کی بے رحم نثریت سے نجات کے لیے راستے کھلتے ہیں۔

☆☆☆

ترقی پسند تنقید

چند اشارے

پروفیسر علی احمد فاطمی

یہ اعتراف تو سبھی طبقہ فکر کے لوگ کرتے ہیں کہ تخلیق کے ساتھ ہی تنقید کی ابتداء ہو جاتی ہے اور ہر تخلیق کار کے اندر ایک نقاد چھپا بیٹھا رہتا ہے۔ تاہم ایک صنف بلکہ صنفی وحدت کے طور پر اس کی ابتدائی حالی سے ہی ہوتی ہے۔ جسے آگے بڑھایا آزاد، شبلی وغیرہ نے۔ پھر وہ سلسلے بنے کہ بقول ایک ناقد تنقید سانس کی طرح ناگزیر ہو گئی۔ لیکن احتشام حسین نے اس سے بڑھ کر بلیغ بات کہی کہ:

> ''نظام تنفس میں ارتقاء نہیں ہے، تنقیدی تصور میں ارتقاء ہے
> جو نتیجہ ہے انسانی شعور کے ارتقاء کا''۔

یہی وجہ ہے کہ جیسے انسانی سماج اور تہذیبی ارتقاء ہوتا گیا، تخلیق کے نادر اور قابل قدر کارنامے سامنے آتے گئے۔ زمانے کے حالات بدلتے گئے۔ نئے نئے علوم وفنون آتے گئے، تنقیدی کی ماہیت مقصدیت او رافادیت ایک مستحکم وحدت میں ڈھلتی گئی۔ سرسید کی تحریک نے ان کے رفقاء وادباء کے اندر ایک بامعنی اور بامقصد عقل پرستی اور روشن خیالی پیدا کر دی تھی۔ تعلیم وتدریس اور تنقید وتخلیق کے راستے مزید کھل گئے تھے۔ مقدمہ وموازنہ نے راہیں ہموار کر دی تھیں۔ یلدرم، نیاز فتح پوری، عبدالرحمٰن بجنوری وغیرہ نے اگرچہ رومان کا دامن نہیں چھوڑا تھا تاہم ادب کو سمجھنے کے نئے نئے انداز اور رومان کے نئے نئے ابعاد روشن ہو چلے تھے۔ پہلی جنگ عظیم نے تاریخ اور

سماج کا ڈھانچہ ہی بدل دیا۔ پریم چند، اقبال، جوش تخلیقی دنیا میں تہلکہ مچائے ہوئے تھے کہ حسرت جیسا روایتی رومانی شاعر بھی حقیقی معشوق کا پیکر پیش کرنے پر مجبور ہو گیا۔

جیسے جیسے حقیقتیں سامنے آتی گئیں زندگی کی مادی صورتیں بھی واضح ہونے لگیں۔ اگرچہ ایک تذبذب تھا لیکن تسلسل ہی ایک ایک فطری عمل ہوا کرتا ہے جو ترقی اور تبدیلی کی شکل میں بہرحال رونما ہو کر رہتا ہے۔ اختر حسین رائے پوری اور مجنوں گورکھپوری اسی دور کے دو ایسے جید اور بزرگ ادیب و ناقد ہیں جنہوں نے تحریک سے قبل اپنی کتابوں اور مقالات کے ذریعہ ''ادب اور انقلاب''، ''ادب اور زندگی''، ''ادب اور عوام''، ''ادب اور تہذیب''، ''جنگ اور ادب''، ''اردو ادب کے جدید رجحانات'' وغیرہ نے راستے ہموار کر دیئے۔ بعد کے ترقی پسند نقادوں نے ان مضامین اور تحریک کے منشور اور دنیا کے بدلتے ہوئے افکار و نظریات اور حالات کو ملے جلے انداز میں کچھ اس طرح پیش کیا کہ تنقید کا اک دبستان بن گیا۔ ادب جو اب تک آئینہ حیات یا تصویر حیات تھا تفسیر حیات بلکہ اور آگے بڑھ کر تعمیر حیات اور تنقید حیات بن گیا۔ ادب زندگی کا جوہر ہی نہیں رہبر بھی ہے۔ وہ صرف زندگی کی ہم رکابی ہی نہیں رہنمائی بھی کرتا ہے۔ چنانچہ تنظیم و تحریک کے اغراض و مقاصد، منشور و اصول کھل کر سامنے آئے تو نقادوں نے بھی کھل کر ادب کی مقصدیت، افادیت نیز تنقید کی اہمیت و ضرورت اور وسعت پر کھلی بحث کی۔ تنقید کو صرف ادب سے ہی نہیں زندگی اور سماج سے جوڑ کر دیکھا۔ مجنوں گورکھپوری جو ایک رومانی فن کار کے طور پر جانے گئے تنقید کی طرف آئے تو صاف طور پر کہا:

> ''انسان کے خیالات اور جذبات اس کے تمام مساعی ایک مخصوص دور کے ماحول کی پیداوار ہوتے ہیں اور جو مادی اسباب کسی ایک ماحول کی تشکیل کرتے ہیں ان میں طریقۂ پیداوار یا پیداوار کی غرض سے اقتصادی تنظیم سب

سے زیادہ اہم ہے''۔

وہ یہ بھی کہتے ہیں:

''مارکس اور اینگلز کی جدلیاتی مادیت (جس کا دوسرا نام تاریخی مادت ہے) کا اصل مقصد تو اقتصادی اور معاشرتی ارتقاء ہے لیکن اس سے لازمی طور پر فن کار کا تاریخی نظریہ بھی متاثر ہوتا ہے''۔

مارکس نے جس طرح سماجیات اور سیاسیات کے ساتھ ساتھ ادبیات و شعریات وغیرہ کو بھی اقتصادیات سے جوڑ کر دیکھا اور تاریخی مادیت سے رشتے استوار کیے۔ ترقی پسند تنقید نے اسی اصول ونظریہ کو نہ صرف اپنایا بلکہ مختلف انداز میں اس کی توضیحات وتوجیحات بھی پیش کیں۔ اس لیے کہ خود مارکس نے بھی کہا تھا کہ یہ ایک دوسرے سے متصادم ہوتے ہیں تو معاون بھی ہوتے ہیں۔ لیکن اسے خالص اقتصادیات کا نتیجہ بھی نہیں سمجھنا چاہیے۔ یہ سب وہ باتیں تھیں جو نئی تھیں اس لیے غور طلب تھیں اور بحث طلب بھی کہ ابھی تک ہم تنقید کو محض تاثر وتحسین تک دیکھنے کے حاوی تھے۔ یہ علمی وعالمی نظریہ اتنی آسانی سے قابل قبول نہ تھا۔ خاص طور پر فیوڈال مزاج سے وابستہ ایک ایسے نظام فکر کے لیے جو آسانی سے تبدیل اور ترقی کو قبول نہیں کرتا ہے۔ تبھی تو اقبال نے کہا تھا ؎

آئین نو سے ڈرنا طرز کہن پر اڑنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

اس لیے ایسی انحرافی او رانقلابی صورت میں ترقی پسند نقادوں کو اپنے موقف کی وضاحت میں خاصی دشواریاں آئیں اور قدم قدم پر بحث وتمحیص کی صورتیں پیدا ہونے لگیں، لیکن اس سے ایک راستہ ورویہ تو نکلا ہی کہ تنقید کی نہ صرف ہیئت وانفرادیت بلکہ اس کی اہمیت پر عالمانہ وناقدانہ بحثیں عام ہوئیں۔ احتشام حسین جو

ترقی پسند تنقید کے سب سے بڑے ستون سمجھے جاتے ہیں، اپنے ابتدائی دور اور پہلے ہی مجموعہ ''تنقیدی جائزے''، ''ادب اور اخلاق''، ''مواد اور ہیئت''، ''نئے ادبی رجحانات''۔ ''ترقی پسندی کی روایت'' جیسے مضامین لکھتے ہیں اور دیباچے میں لکھتے ہیں:

''ادب مقصد نہیں ذریعہ ہے۔ ساکن نہیں متحرک ہے۔ جامد نہیں تغیر پذیر ہے۔ اسے تنقید کے چند مقررہ اصولوں اور نظریوں کی مدد سے نہیں سمجھا جا سکتا بلکہ ایک فلسفیانہ تجربہ ہی کام آ سکتا ہے، جس کی بنیاد تاریخ کی مادی ترجمان اور ارتقاء بالضد کے اصولوں پر رکھی گئی ہو۔ ان مضامین میں ایک حکیمانہ شعور کی رہنما بنانے کی کوشش کی گئی ہے کیونکہ میں زندگی کو عام شعور کا ایک حصہ سمجھتا ہوں جس میں طبقاتی رجحانات سانس لیتے اور تمدن کے مظاہر اثر انداز ہوتے ہیں''۔

اپنے ہر مجموعہ میں، ہر دور میں احتشام حسین نے اصول نقد، تنقیدی تصورات، تنقید قدر و معیار وغیرہ پر گفتگو کی تا کہ ان کا تنقید موقف تو ظاہر ہو ہی ہر تنقید کا اصل مقصد و منصب بھی ظاہر ہوتا چلے۔ یوں بھی ان دنوں مغرب کے نئے نئے تصورات اردو میں داخل ہو رہے تھے۔ شعر و ادب کو تاریخ، تہذیب، معاشرت، ثقافت وغیرہ کے تناظر میں دیکھنے اور سمجھنے کی ابتداء ہو چلی تھی۔ احتشام حسین نے تنقید کو تحسین و تعریف کی کمزور حدوں سے نکال کر تجزیہ و نظریہ کے لامحدود ماحول میں لا کھڑا کر دیا۔ احتشام حسین نے بار بار یہ کہا کہ تنقید کوئی چلتی پھرتی شے نہیں بلکہ اس میں تخلیقی ادب کی گہرائی سے جانچ پرکھ کے لیے وہ سارے علوم و فنون داخل ہونے چاہیے جن کا تعلق زندگی سے ہے۔ تاریخ اور معاشرہ سے ہے۔ ان کے مضامین ملاحظہ کیجئے۔ ''غالب کا تفکر''، ''نظیر اکبر آبادی''، ''پریم چند کی ترقی پسندی''، ''خوجی اک مطالعہ''، ''علی گڑھ تحریک کے اساسی پہلو' اور دیگر مضامین جن میں عہد بولتا ہے، تاریخ بولتی ہے،

معاشرت اور ثقافت بولتی ہے۔ایسانہیں ہے کہ ترقی پسند تنقید یا احتشام حسین کی تنقید نے جمالیاتی اقدار کو اہمیت نہیں دی۔لیکن وہ جمالیاتی قدر کو بھی سماجی قدر اور تہذیبی قدر سے الگ کر کے نہیں دیکھتے ہیں۔

احتشام حسین ترقی پسند تنقید کے سرخیل بن کے آئے۔پھر تو ترقی پسند نقادوں کی ایک کہکشاں ابھر کر سامنے آئی۔محمد حسن' سید محمد عقیل' ممتاز حسین' عبادت بریلوی' وقار عظیم' قمر رئیس' محمد علی صدیقی' شارب ردولوی' دیویندر اسر' فضل امام' محمود الحسن رضوی اور بہت سارے۔ان سبھوں نے اپنے اپنے انداز اور انفرادی علم وعمل کے ساتھ ترقی پسند تنقید کے سفر کو آگے بڑھایا۔محمد حسن نے مارکسزم کے حوالے سے نہ صرف تہذیبی سفر کا جائزہ لیا بلکہ سماجی نقطۂ نظر کو آگے بڑھایا اور وہ مباحث جو مجنوں' احتشام نے اٹھائے تھے اس کو مزید وضاحت ووسعت کے ساتھ تخلیقی ادب سے راست طور پر رشتہ استوار کرتے ہوئے اپنی ایک الگ پہچان بنائی۔سید محمد عقیل نے اپنے وسیع مطالعہ کے ذریعہ اگر چہ مارکسی ادب وتنقید کا راستہ ضرور اپنایا۔لیکن احتشام حسین کے طرز پر ان کا بھی زور تہذیب پر زیادہ رہا کہ وہ زبان وادب کو تہذیب کا مظہر مانتے ہیں۔سماجیات پر گہری نظر ڈالتے ہیں اور مرتبہ جیسی شاعری اور نئی علامت نگاری میں بھی سماجیات تلاش کر لیتے ہیں۔قمر رئیس نے تنقید کے ساتھ ساتھ تحریک وتنظیم سے بھی ترشتے رکھے اور دونوں راستوں پر گامزن رہے۔فکشن کی تنقید خصوصاً پریم چند کے حوالے سے راہیں استوار کیں۔مارکسی ہونے کے باوجود انہوں نے ادب کے دوسرے زاویوں پر نظر رکھی اور اپنی تنقید میں توازن قائم رکھا۔ان کے پہلے مجموعہ کا نام ہی ''تلاش وتوازن'' ہے۔''پریم چند فکر وفن'' میں انہوں نے سیاسیات اور معاشیات پر عالمانہ گفتگو کر کے ترقی پسند تنقید کو ایک نئی جہت دی۔ممتاز حسین نے مارکسی فلسفہ کو اتنی گہرائی مضبوطی سے پکڑے رکھا کہ ادب وفلسفہ شیر وشکر ہو گئے۔''غالب ایک مطالعہ'' جیسی کتاب ایک اضافے کی حیثیت رکھتی

ہے۔نام اور کام اور بھی ہیں جن کی تفصیل کی یہاں گنجائش نہیں۔

یہ کہا جاسکتا ہے کہ مجنوں گورکھپوری، اختر حسین رائے پوری، سجاد ظہیر اعجاز حسین وغیرہ کی تحریریں ترقی پسند تنقید کا پہلا دور ہے۔احتشام حسین، آل احمد سرور، ممتاز حسین وغیرہ نے اسے ایسی پختگی و بالیدگی عطا کی کہ اس کو ترقی پسند تنقید کا دورِ زریں کہا جاسکتا ہے۔تیسرے دور میں محمد حسن، سید محمد عقیل، قمر رئیس وغیرہ نے اسے مزید وسعت اور جہت دی۔اس کی توسیع کی۔

بحیثیت مجموعی کہا جاسکتا ہے کہ اردو کی ترقی پسند تنقید کا ڈھانچہ حقیقت و عقلیت پر ہی کھڑا ہے۔وہ جمالیات کو بھی انہیں افکار و اقدار کے حوالے سے دیکھتے ہیں اور رومان، عشق و جمال کو بھی۔ان کا خیال ہے کہ ان سب کا تعلق زندگی کی سمت و رفتار سے ہے۔تاریخ کے جدلیات سے اور انسان کے پیچ و خم اور رنج و غم سے کہ غم اور خوشی، ترقی و تبدیلی صرف انسانی نفسیات کے ہی نہیں فطرت کے بھی تقاضے ہیں۔انہیں تقاضوں کے ٹکراؤ اور بدلاؤ سے ہی زندگی کا ارتقاء ہوتا ہے۔کم و بیش وہی ادب کا بھی، لیکن کچھ لوگ اس خیال سے اتفاق نہیں کرتے۔اسی لیے اس دبستان فکر سے اختلاف بھی کرتے ہیں اور جواب میں انفرادی جدیدی اور تجریدی تنقید بھی سامنے آئی۔لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں ہوسکا کہ ترقی پسند تحریک نے اگر کسی صنف میں سب سے زیادہ روشنی، گرمی اور ترقی دکھائی تو وہ تنقید ہی ہے۔تحریک نے اسے محض تاثر سے آگے بہت آگے بڑھا کر باقاعدہ ایک دبستان فکر بنادیا ایک مکمل صنف۔یہی وجہ ہے کہ آج ترقی پسند تنقید، ادب کی تاریخ کا ناگزیر حصہ بن چکی ہے۔ایک نظریہ اور ایک فلسفہ جس نے ایک تاریخ رقم کردی۔اس تاریخ و تفکیر سے آپ اختلاف تو کرسکتے ہیں لیکن نظرانداز نہیں کرسکتے۔

☆☆☆

معاصر اردو نظم

تنقیدی تناظر اور شناخت کا مسئلہ

پروفیسر قاضی جمال حسین

معاصر شاعری خصوصاً نظم کی تنقید کا ایک مسئلہ یہ ہے کہ ابتداء سے ہی یہ ایک ضمنی سوال سے الجھی ہوئی ہے اور تربیت یافتہ قاری بھی بوجوہ اس مسئلے میں سرگرمی سے شریک ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شرکائے بحث کی فہرست میں باریابی کے لیے ایک چھوٹے بڑے مضمون نگاروں کی ایک جماعت ادبی افق پر نمودار ہوگئی اور رائے عامہ کے ذریعہ مسئلے کا حل تلاش کرنے کی کوشش کی گئی۔ اس افراتفری میں نقصان یہ ہوا کہ وہ آوازیں جو استدلال کی قوت اور تنقیدی بصیرت سے معمور تھیں۔ خاطر خواہ توجہ سے محروم ہیں۔ پچھلے پانچ سات برسوں میں گرد کافی بیٹھ چکی ہے اور مطلع بڑی حد تک صاف ہے۔ اب جوش خروش بھی وہ نہیں رہا کہ مخالف رائے کو توجہ سے سننے کے بجائے فقط اپنے خیالات کے اظہار پر اصرار کیا جائے۔ اس لیے جو کچھ ہنگامے کی نذر ہو گیا وہ ہنگامی اور وقتی تھا اور جو باتیں فکر انگیز تھیں وہ آج بھی ہماری روایت کا حصہ ہیں۔

سوال یہ تھا کہ ہماری نظم اپنے مخصوص ثقافتی اور فکری رویوں میں، جدیدیت کے زیر اثر لکھی جانے والی نظموں سے مختلف ہے یا اسی تسلسل اور روایت کی توسیع ہے۔ جواب یا تو یہ دیا گیا کہ جدیدیت کے بعد کچھ بھی نیا یا مختلف نہیں ہے یا یہ کہ

جدیدیت دم توڑ چکی ہے اور اپنا تاریخی کردار ادا کر کے نمٹ چکی ہے۔سوال کی نوعیت اگر یہ ہوتی کہ معاصر نظم کے امتیازات کیا ہیں؟ معاصر نظم کے فکری روّیوں نے نظم کی جمالیاتی تنظیم میں کیونکر اپنے نمود کے امکانات دریافت کیے ہیں؟ ان نظموں میں معنی آفرینی اور حسن آفرینی کے اسرار کیا ہیں؟ اور یہ کہ یہ نظمیں کیونکر قاری کے باطنی آہنگ سے مکالمہ قائم کرتی ہیں؟ تو شاید برآمد ہونے والے نتائج، معاصر نظم کی اصل قوت کو سمجھنے میں زیادہ مددگار ثابت ہوتے۔مابعد جدید نظم سے متعلق ہمارے تنقیدی منظر نامے کا خاکہ جن خطوط پر مرتب ہوا وہ کچھ اس نہج پر ہے:

ا۔ کل تک ترقی پسند اور ادبی تحریک اور حلقۂ ارباب ذوق کی شکست و فتح کی داستانیں دہرائی جارہی تھیں اور اب اس ماضی قریب کی جدیدیت کل کا قصہ بن گئی ہے جس کے سائے میں چند ناموں کے استثنا کے ساتھ عموماً ہیئت پرستی کے رجحان کو تقویت ملتی ہے۔ (آٹھویں دہائی کی اردو نظم کا کردار: عتیق اللہ۔معیار۳)

۲۔ افسوس اس بات کا ہے کہ پچھلے ۱۲۔۱۵ برسوں میں غزل میں کچھ نئی آوازیں سنائی دی ہیں جن سے متعلق سنجیدگی سے گفتگو کی جاسکتی ہے اور کی جانی چاہیے لیکن قابل ذکر نظم نگاروں کی کوئی نئی کھیپ بدقسمتی سے سامنے نہیں آسکی۔ہم لوگ اس کے انتظار میں بوڑھے ہوگئے کہ کب نظم نگاروں کی کوئی نسل ان کے برخلاف سامنے آئے اور موضوعات نیز اسالیب کے اعتبار سے جدیدیت کے قلعے کو مسمار کر کے رکھ دے۔ لیکن عملی طور پر یہ ہو رہا ہے کہ موجودہ دور کے بیشتر نظم نگار آج بھی شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ سے اپنی کتابوں کے پیش لفظ لکھوانے کے متمنی ہوتے ہیں یا پھر ان لوگوں کے نام اپنی کتاب معنون کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں۔میں نے شب خون، سوغات اور ذہن جدید میں شائع ہونے والی نظموں کا مطالعہ کیا تو معلوم ہوا کہ کم از کم اس وقت ہمارے یہاں نظم نگاری کا کاروبار ٹھپ پڑا ہے، محض لکھتے رہنے سے کوئی بات نہیں بنتی۔ (نئی نظم کی زبان: فضیل جعفری ذہن جدید مارچ تا مئی ۱۹۹۶ء)

۳۔ جدید نظم کے امکان و آفاق کا اندازہ لگانے کے لیے جب ہم پچھلے دس سالوں میں لکھی گئی نظموں کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہی محسوس ہوتا ہے کہ جدید نظم تازہ بہ تازہ تخلیقات اور نو بہ نو ناموں کی وساطت سے اپنے سفر پر گامزن تو ہے لیکن عملی حصول کی سطح پر فیصلہ کن انداز کی کامیاب مثالوں سے محروم ہوتی جارہی ہے۔ نظمیں لکھی تو جارہی ہیں لیکن نظم کے مقابلے میں فراوانی غزل کا سلسلہ حاوی انداز میں جاری ہے۔ ادبی رسائل کے صفحات اور شعری مجموعوں کی صورت میں جو تازہ ترین نظمیں سامنے آرہی ہیں ان میں خاصی بڑی تعداد میں نظمیں ہر قسم کے تخلیقی تیور سے محروم، منتشر تفصیلات کا مجموعہ ہیں اور تجسیم اور نامیاتی کل کے وصف سے محروم ہیں۔

(جدید نظم کے امکان و آفاق: بلراج کومل مشمولہ اردو نظم ۱۹۶۰ء کے بعد۔ اردو اکادمی دہلی)

۴۔ میں نئے لوگوں سے پوچھتا ہوں، تمہارے تنقیدی نظریات کیا ہیں؟ اور وہ کس قسم کے ادب کے بنیاد گزار ہیں؟ یا وہ تنقید کون سی ہوگی جو تمہارے ادب کی تفہیم اور تعین قدر کر سکے؟ یا تمہارے ادب کو کس قسم کی تنقید درکار ہے؟ یعنی وہ کس قسم کی تنقید کا تقاضا کرتی ہے....... ترقی پسند تنقید اپنا کام اچھا برا ختم کر چکی ہے...... ایک دن وہ بھی آئے گا جب جدیدیت اپنا کام اچھا برا کر چکے گی۔ کوئی اور نظریۂ ادب اس کی جگہ لے گا۔ میں اس دن کا منتظر ہوں۔

(موجودہ ادبی صورت حال: شمس الرحمٰن فاروقی، پیش رو نئی دہلی۔ دسمبر ۱۹۸۸ء)

۵۔ جدیدیت نے زندگی اور سماج پر جو لعنت بھیجی تھی اور بیگانگی، تنہائی، احساسِ شکست، بے تعلقی اور لایعنیت کے جس فلسفے پر اصرار کیا تھا وہ بڑی حد تک مغرب کی اترن تھا اور اس کا ہمارے تہذیبی حالات سے کوئی سچا رشتہ نہیں تھا۔ یہ منفی ایجنڈا، تخلیقی اعتبار سے بے اثر ہو کر زائل ہو چکا ہے۔ اس پر بھی سب کا اتفاق ہے...... ظاہر ہے کہ ترقی پسندی اور جدیدیت اپنی اپنی راہ طے کر چکے ہیں۔ بچے کھچے اثرات چلتے رہتے ہیں لیکن ان دونوں میں اب کوئی بھی رویہ نہیں، ان کی

راہ نمٹ چکی ہے۔

(کیا آگے راستہ بند ہے: پروفیسر گوپی چند نارنگ' نیا ورق ۹ بابت جنوری تا جون ۲۰۰۰ء)

ان خیالات کے پیش کرنے کا مقصد یہ نہیں کہ ان کا محاکمہ کیا جائے یا کسی فیصلہ کن نتیجے پر پہنچ کر' شرح صدر کے ساتھ اسے قبول کرلیا جائے بلکہ تنقیدی منظر نامے پر متضاد رویوں کے اژدہام کو نمایاں کرتا تھا کہ آٹھویں دہائی اور بعد کے ادب خصوصاً نظم سے متعلق گفتگو کا مرکزی حوالہ کیا ہے؟ ورنہ یہ بات تو سبھی کو معلوم ہے کہ سائنسی صداقتوں کے علی العکس' ادب کی جمہوریت' متضاد خیالات کو بیک وقت' کشادہ دلی سے جذب کرنے کا حوصلہ رکھتی ہے چنانچہ تمام نظریات اور ادبی رویے اپنا تاریخی کردار ادا کرنے کے بعد بھی ہماری ادبی روایت کا حصہ ہیں اور ان کا ذائقہ ہم آج بھی کسی نہ کسی شکل میں محسوس کرتے ہیں۔

تاہم یہ بھی صحیح ہے کہ منظر نامہ بدل چکا ہے۔ ۱۹۷۰ء کے بعد مخصوص ثقافتی حوالوں اور منفرد رویوں کے سبب نظم گو شعراء کی ایک معتدبہ تعداد سامنے آئی ہے اور بلاشبہ بعض نظمیں اچھی بھی کہی گئی ہیں' لیکن سوال یہ ہے کہ اس میں کتنی نظمیں ایسی ہیں جو ادبی معاشرے کے حافظے میں جگہ پاسکیں یا اپنے عہد کا حوالہ بن سکیں؟

نئے نام نئے دستخط کے عنوان سے معیار ۳ میں شاہد ماہلی نے نظم کے چھبیس شعراء کا انتخاب شائع کیا تھا اور اداریہ میں اس بات کی وضاحت کی تھی کہ "جدید اردو ادب سے مراد ۷۰ء کے بعد کا اردو ادب ہے۔ یوں تو کسی زبان کے ادب کو برسوں اور مہینوں کے خانوں میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا مگر بیسویں صدی کی تیز رفتار زندگی میں ایک دہائی کے ادب کو دوسری دہائی کے ادب کے واضح رجحانات اور رویوں کے مقابل رکھ کر جانچا اور پرکھا جاسکتا ہے۔ نیز یہ کہ ۷۰ء کے بعد سے اردو ادب میں ایک نیا تخلیقی ذہن پیدا ہوا ہے۔ یہ ذہن مشروط نہیں ہے لیکن اپنی زمین اور اپنے آسمان کی تمام رعنائیوں سے اور ہیئتوں سے متاثر ہے۔ یہ ذہن ایک نیا احتجاج ہے'

ایک نیا چیلنج ہے۔ (معیار۳ص ۹۔۱۰)

۱۹۹۹ء تک نظم کے منتخب شعرا کی یہ تعداد ۲۶ سے بڑھ کر ۵۲ تک پہنچ جاتی ہے۔ ذہن جدید نے ۸۰ء کے بعد کے نظم گو شعراء کا ایک انتخاب مارچ تا اگست ۱۹۹۹ء کے شمارے میں فضیل جعفری کے تفصیلی نوٹ کے ساتھ شائع کیا ہے اور منتخب نظموں کی مجموعی تعداد دوسو سے بھی متجاوز ہے۔ سوال یہ ہے کہ غیر مشروط تخلیقی ذہن کی ان نمائندہ نظموں میں سے کتنی ہیں جو زندگی کی حرارت سے معمور ہیں اور قاری کے حافظے میں مستقل جگہ بنانے میں کامیاب ہوئی ہیں۔ ''نئی' نئے دستخط'' کے یہ شاعر ادب تو اتنے نئے بھی نہیں رہے کہ منظر نامے پر ان کی موجودگی فقط اپنے نئے پن کی بنیاد پر وجہ کشش ہو۔ کچھ نے تو کہولت کی حدوں میں قدم رکھ دیا ہے۔ اس مسئلے پر سنجیدگی سے غور کرنے کی اور صورت حال کا تجزیہ و محاسبہ کرنے کی ضرورت ہے۔

دراصل نظم کی تعبیر کا ایک مخصوص کلچر اور اس کے اپنے آداب ہیں جن سے عہدہ برآ ہونا شاعر کے لیے ممکن بھی نہیں جب کہ دلچسپ بات یہ ہے کہ ثقافتی تنوع اور تہذیبی تشخص کی آئینہ داری میں نظم کہیں زیادہ بہتر کردار ادا کرسکتی ہے اور بقول ڈاکٹر نارنگ ''تخلیقیت کے جشن جاریہ'' (Sustained Celebration of Creativity) میں نظم کا زمانی اور مکانی عرصہ اپنی وسعت کے پیش نظر زیادہ موزوں اور کارآمد ہے۔ مابعد جدید نظموں کے حوالے سے بلراج کومل نے جو بات کہی تھی اس پر توجہ دینے کی ضرورت ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ نموکاری اور نامیاتی وحدت کا بنیادی جوہر اپنی پوری توانائی کے ساتھ خال خال ہی نظر آتا ہے۔ نظم میں کسی ایک مرکزی خیال یا تھیم کو زیادہ دیر تک اور دور تک تخلیقی تناؤ کے ساتھ سنبھالنا اور کامیابی کے ساتھ نظم کو اختتام تک اس طور پر پہنچا دینا کہ قاری نظم کو ایک یونٹ (Unit) کی حیثیت سے قبول کرکے تکمیل اور آسودگی کے احساس سے ہم کنار ہو، خاصا صبر آزما مرحلہ ہے۔ مصرعوں کو اس طور پر ترتیب دینا کہ مرکزی خیال اپنی ذیلی کیفیات کے جلوس میں

پوری توانائی سے نظم کے کینوس پر نمایاں ہوجائے۔ تخلیقی فطانت اور فنی ریاضت کے بغیر بہت دشوار ہے۔ معاصر شعرا کی بہت سی نظمیں امکانات سے بھر پور ہونے کے باوجود اس لیے بھی ناکام ہوئی ہیں کہ مصرعوں کے درمیان احساس اور آہنگ کے اس رابطہ کو برقرار نہیں رکھ سکیں جو نظم کو ایک واحدے (Unit) میں متشکل کرتی ہیں۔ سماجی سروکار اور آشوب روزگار پر توجہ مرکوز کرنے میں یہ خیال ہی نہ رہا کہ سائل کے بیان میں حسن کاری اور معنی آفرینی کے وسائل آنکھوں سے کہیں اوجھل نہ ہو جائیں۔

معاصر نظم نگاروں نے سماجی مسائل اور ثقافتی تشخص کو کن خطوط پر دریافت کیا ہے۔ نیز یہ کہ ان شعراء کی انفرادیت' انحراف کی کن جہتوں سے عبارت ہے؟ اس کی نشاندہی کے لیے جو کچھ نظموں کو سامنے رکھتے ہیں' لیکن یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ مثال کے لیے ان نظموں کا انتخاب کسی درجہ بندی یا تعین قدر کے پیش نظر نہیں کیا گیا ہے۔ بلکہ ان کی مدد سے معاصر نظم کے بعض امتیازات کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ آپ ان کی جگہ اپنی پسند کی دوسری مثالیں لے سکتے ہیں۔

آشفتہ چنگیزی کی مختصر نظم ہے ''اپنی راہ'' نظم کا بنیادی مسئلہ ہے'' جبر کے خلاف احتجاج کی ایک معصوم کوشش یا اقتدار کے کسی بھی ادارے سے انکار کی جرأت کا نقطۂ آغاز اور پس منظر میں معاشرے سے فرد کے رشتے کی نوعیت۔ نظم کی تعمیر میں آشفتہ نے معنی آفرینی کے وسائل کو تخلیقی سطح پر استعمال کر کے نظم کے تاثر کو گہرا کرنے کی کوشش کی ہے۔ نظم کی ابتداء متکلم کی آنکھیں جھپکنے سے ہوتی ہے کہ اقتدار کے جبر کی تلخ حقیقت اکثر کھلی آنکھوں سے اوجھل ہوتی ہے۔ شفقت' تحفظ اور محبت کے پُر فریب پردے اس جبر کو شاید کبھی بے نقاب نہ ہونے دیں گے۔ آخری چار مصرعوں میں نظم کا Climax اور انجام سبھی کچھ بیان کر دیا گیا ہے۔ نظم میں کسی سطح پر نہ تو ترسیل کا مسئلہ ہے نہ تجرید کی فضا اور نہ ابہام کے دبیز پردے۔ متکلم نے چشم باطن سے جو منظر دیکھا ہے وہ بستی سے کچھ فاصلے پر واقع ہے جب کہ حقیقی زندگی میں یہ میلہ بستی

کے اندر لگا ہوا ہے۔ یہ فاصلہ دراصل Creative Distance ہے جس کے بغیر اشیا اور مظاہر کے نقوش، غایتِ فریب کے سبب واضح نہیں ہوتے۔ روزمرہ کے معمولات میں شامل صورت حال مناسب فاصلے کے بغیر یوں بھی نظر نہیں آتی۔ اب نظم ملاحظہ ہو:

ذرا آنکھ جھپکی
تو کیا دیکھتا ہوں
کہ بستی سے کچھ دور پر
ایک میلہ لگا ہے
کئی باپ بچوں کی انگلی کو تھامے
انہیں اپنی مرضی سے میلہ گھما کے
بہت خوش نظر آ رہے ہیں
ادھر ننھے بچوں کی اٹھکیلیاں تھیں
کسی کو یہ ضد تھی
کھلونے خریدے
کوئی کہہ رہا تھا
ہنڈولے پہ جھولیں
کوئی خالی باتوں سے ہی بہل جاتا
مگر اک جگہ پر تماشا الگ تھا
کوئی بھیڑ میں
اپنی انگلی
چھڑانے کی ضد کر رہا تھا

دوسرے بند میں المیہ ہے کہ بچوں کی خوشی اور دلجوئی کے لیے باپ انہیں میلہ دکھانے لاتا ہے لیکن دکھاتا فقط وہی چیزیں ہے جو وہ خود چاہتا ہے چنانچہ بچوں کو

میلہ دکھا کر خوش بھی وہی ہوتا ہے۔ تیسرے بند میں نظم کا مرکزی خیال مزید روشن ہوتا ہے کہ یہ سب کچھ معصوم بچوں کی حقیقی خوشی اور روحانی آسودگی کے بجائے انہیں بہلانے کی مصنوعی تدابیر ہیں۔ نظم کے آخری تین مصرعے نظم کی پوری فضا میں ارتعاش پیدا کردیتے ہیں اور نظم اور زندگی کی حرارت سے معمور ہوجاتی ہے۔ استعاروں کی کثرت، پیکروں کا ہجوم، علامتوں کا اژدھام، کچھ بھی نہیں لیکن نظم مکمل ہے اور زندگی کے مسائل سے معنی خیز مکالمہ کرتی ہے۔ یہی وہ امتیازات ہیں جو ۷۰ء یا ۸۰ء کے بعد کی نظموں کو ماضی قریب کی نظموں سے مختلف بناتے ہیں۔ اس دور میں نظموں کی غالباً سب سے اہم خصوصیت ان میں بیانیہ کے صفات کی موجودگی ہے۔ واقعات کا تسلسل، ان کا باہمی ربط، منظر کا بیان (Description) مکالمہ اور بیان کنندہ وہ عناصر ہیں جنہوں نے ابہام اور تجرید کے سبب پیدا ہونے والی ترسیل کی ناکامی کو کم سے کم تر کردیا ہے۔ معاصر نظم گو شعراء میں شاید ہی کسی نے ایسی نظمیں کہی ہوں جو فقط آہنگ، فضا یا کیفیت کی نظم کہی جاسکے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے ایک مضمون میں بیانیہ سے متعلق نہایت فکر انگیز بحثیں اٹھائی ہیں اور مثالوں سے واضح کیا ہے کہ بیانیہ کی موجودگی کس طرح نظم کی ساخت پر اثر انداز ہوتی ہے بلکہ بیانیہ کا تفاعل ہی وہ مرکزی حوالہ ہے جس سے نظم قائم ہوتی ہے۔

(جدید نظم کی شعریات اور بیانیہ: پروفیسر گوپی چند نارنگ
مشمولہ اردو نظم ۱۹۶۰ء کے بعد۔ اردو اکادمی دہلی)

دوسری مثال بھی آشفتہ چنگیزی کے پہلے مجموعہ ''شکستوں کی فصل'' سے لی گئی ہے۔ نظم کا عنوان ہے ''انتظار اور انت''، نظم میں احساسِ شکست اور افسردگی کے بجائے خوداعتمادی اور بامعنی جدوجہد کو نمایاں کیا گیا ہے۔ زندگی کے تئیں یہ مثبت رویہ، حیات بیزاری کے بجائے، زندگی گزارنے کا حوصلہ عطا کرتا ہے اور زندگی کی معنویت کو روشن کرتا ہے۔ اس نظم میں راوی ماضی بعید کا ایک قصہ سناتا ہے جس میں واقعات

زمانی ترتیب سے یکے بعد دیگرے پیش آتے ہیں اور بیانیہ کا معنی Pattern بنتا چلا جاتا ہے۔نظم کا روشن بیانیہ قدرے تفصیل اور وضاحت سے واقعات کی جزئیات کو نظم کی ساخت میں ابھار دیتا ہے۔نظم ایک تسلسل اور روانی کے ساتھ نمو کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔نظم میں تشنگی سے بے چین' ایک ایسے قبیلے کی تصویر پیش کی گئی ہے۔جس کے افراد کسی بھی اجنبی قافلے سے ندی کا پتہ معلوم ہوتے ہی سیرابی کی آرزو میں ہر طرف دوڑ پڑتے ہیں لیکن ندی تک پہنچنے کا خواب بالآخر سراب ثابت ہوتا ہے اور قبیلے کے تمام افراد مایوس ہو کر واپس اپنے خیموں میں لوٹ آتے ہیں۔دوسرے بند میں شاعر نے صدیوں پر محیط اس طویل پیاس کا مداوا بیان کیا ہے کہ طے شدہ راستوں اور دوسروں کی بتائی ہوئی ندیوں سے آسودگی کا حصول محض فریبِ نظر ہے۔پیاس کی شدت سے نجات کسی ایسے ہی چشمے سے ممکن ہے جسے انسان خود ایڑیاں رگڑ رگڑ کر بناتا ہے۔اس چشمے کا پانی سیراب اور آسودہ کر دینے والا ہے' شیریں اور خوشگوار ہے۔نظم کا دوسرا بند ملاحظہ ہو:

ہزاروں برس سے یہی سلسلہ تھا
کہ ایک کوکھ سے
کچھ جواب اس کا آیا
کوئی ایڑیوں کو
رگڑنے سے واقف ہوا تھا
اور اک آبِ شیریں رواں تھا
قبیلے کے بوڑھے' جواں' لڑکیاں اور بچے
گئے پیاس اپنی بجھانے
اس آبِ رواں تک
ہزاروں برس سے

یہی سلسلہ ہے
نئے کچھ سوالوں نے پھر
ڈیرہ ڈالا
وہ پھر منتظر ہیں کسی قافلے کے

آخری بند میں نظم ایک دائرے کی شکل میں واپس ابتدائی صورت حال کی طرف مڑ جاتی ہے کہ پیاس اور سیرابی کا یہ تماشا ہزاروں برس سے انسانی تہذیب کی تاریخ میں وقفے وقفے سے رونما ہوتا رہا ہے اور آج ایک بار پھر انسانی تہذیب ایک ایسے موڑ پر کھڑی ہے جہاں کچھ نئے سوالوں نے سراسیمہ کر دیا ہے۔ انسانی تہذیب ایک بار پھر کسی ایسے قافلے کی آمد کی منتظر ہے جو ندی تک اس کی رہنمائی کرے۔ لیکن ظاہر ہے کہ ان سوالوں کا جواب اجنبی قافلوں کی رہنمائی میں ممکن نہیں۔ یہ پیاس صرف اور صرف اپنی ایڑیوں کے رگڑنے سے بجھ سکتی ہے اس سے پھوٹنے والا چشمہ ہی سیراب کر سکتا ہے اور اسی کا پانی زندہ اور سچا ہے۔ ایسے سوالوں کے جواب خود اپنی کوکھ سے جنم لیتے ہیں۔ عزم و حوصلے کی قوت سے آباد زندگی کے مسائل کے تئیں شاعر کا یہ مثبت رویہ حضرت ہاجرہ اور حضرت اسمٰعیل کی تلمیح کی روشنی میں معاصر شعری رویے کو مزید تابناک بنا دیتا ہے۔ زندگی کا یہ تصور مقصد اور معنویت سے بھرپور ہے اور دور جدیدیت کی لایعنیت اور بے گانگی سے مختلف ہے۔

شہناز نبی کی مختصر سی نظم ''پھر وضع احتیاط سے رکنے لگا ہے دم'' اپنی بیرونی ساخت اور داخلی فضا کے اعتبار سے ایک نمائندہ معاصر نظم ہے۔ معنیاتی سطح پر نظم نگار نے خیال کی اکائیوں کو اس طرح مربوط کیا ہے کہ نظم کے اختتام پر احساس اور خیال کے تمام واحدے (Units) ایک کل کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ واقعات کی زمانی ترتیب اور خیالات کا منطقی ربط، ماضی قریب کی نظموں میں کم سے کمتر ہو گیا تھا۔ نئی نسل کے شعراء نے نظم کی معنیاتی ساخت میں شعوری طور پر اس بے ربطی اور ابہام سے

گریز کیا ہے۔فقط احساس‘ آہنگ یا کیفیت کی بنیاد پر نظم کی پوری عمارت قائم کرنے کے بجائے جمالیاتی تنظیم کے لیے‘معنیاتی تسلسل کو اہمیت دینا‘ معاصر نظم کی ایک اہم شناخت ہے۔ چنانچہ شہناز نبی کی مذکورہ نظم میں بھی خیال کا ارتقاء ایک خاص رفتار سے نقطۂ عروج تک پہنچ کر تکمیلیت کے احساس پر ختم ہوتا ہے البتہ خط مستقیم پر آگے بڑھنے کے ساتھ ہی نظم کے مصرعے اپنے جلو میں جلوے اور احساس کا ایسا حلقہ بھی تعمیر کرتے ہیں جس کا نقش دیر تک اپنے انسلاکات کے ساتھ قاری کے ذہن میں پھیلتا چلا جاتا ہے۔نظم سازی کی یہ تدبیر معاصر نظم کو جہاں ماضی قریب کی تجرباتی نظموں سے ممتاز کرتی ہے وہیں خطِ مستقیم پر آگے بڑھنے والی روایتی نظموں سے بھی واضح طور پر الگ کر دیتی ہے کہ احساس کی یہ پیچیدگی اور انسلاکات کا دروازہ وا ہوتا یہ سلسلہ روایتی نظموں میں نظر نہیں آتا۔

شہناز نبی کی زیر بحث نظم میں سب سے پہلے تو نظم کا عنوان ہی غالب کے حوالے سے دلچسپی کا سبب ہے۔''وضعِ احتیاط'' کو غالب نے منفی قدر کی حیثیت سے‘ آزادی کی ضد کے طور پر پیش کیا تھا کہ تمدنی آداب‘ آزادیٔ اظہار کے فطری چشمے پر قدغنیں عائد کرتے ہیں اور دم گھٹنے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔گریباں چاک کرنا اگرچہ رسوائی کا سبب ہے لیکن آزادی کی فطری خواہش کی تسکین اسی طرح ممکن ہے۔غالب کے مشہور شعر کے پس منظر میں یہ نظم نئی معنویت اختیار کر لیتی ہے۔ معاشرے کی عائد کردہ پابندیوں سے فرار کی خواہش‘ آزادی کے فطری جذبے کو ایک مثبت قدر کے طور پر نمایاں کرتی ہے۔نظم ملاحظہ ہو‘ عنوان ہے'' پھر وضع احتیاط سے رکنے لگا ہے دم''۔

یہ جی چاہتا ہے
کسی دن‘ کسی کو بتائے بنا
میں نکل جاؤں چپ چاپ

تنہا سفر پر
اکیلے بھٹکتی پھروں شہر در شہر
مجھ کو نہ پہچانے کوئی
مری کیس الجھے ہوئے ہوں
کہ پلو مرا لوٹتا ہو زمیں پر
کہ ٹوٹی ہو چپل
کہ میلے ہوں ناخن
کہ آنکھوں میں وحشت
کہ سانسوں میں الجھن
جہاں کوئی مجھ کو مرا نام لے کر نہ ہرگز پکارے
مرے پاس آ کر کبھی یہ نہ پوچھے
تمہیں کیا ہوا ہے؟

خاطر نشاں رہے کہ خارج میں رونما ہونے والے واقعات کے بجائے، نظم شعری کردار کی ذہنی واردات پر مشتمل ہے۔ تنہائی اور اکیلے پن کی یہ شدید خواہش، معاصر تہذیبی صورت حال کی حشر سامانیوں کو پیش منظر میں نمایاں کر دیتی ہے۔ وہ تفصیلات بھی معنی خیز ہیں جن کا ذکر اس نظم میں فرد کی آزادی کے طور پر کیا گیا ہے۔

۱۔ کسی طے شدہ منزل تک پہنچنے کے بجائے، شعری کردار، کو بہ کو قریہ بہ قریہ بھٹکنا چاہتا ہے۔
۲۔ گمنامی اور شدید آزادگی کا خواہش مند ہے۔
۳۔ میلے ناخن اور الجھے ہوئے بال کا آرزومند ہے۔
۴۔ مزید یہ کہ وہ نہیں چاہتا کہ کوئی اس کا نام جاننے والا اس کے آس پاس ہو۔

شناسا چہروں اور معاشرتی اقدار سے بیزاری کی یہ سطح ان اقدار کے کھوکھلے پن

کو بے نقاب کرتی ہے۔ فنی سطح پر نظم کا حسن یہ ہے کہ تہذیبی نظم وضبط کے مقابلے میں میں، فطری آزادی کو اور خلوص سے عاری مصنوعی زندگی کے مقابلے میں غیر آلودہ طرز حیات کو پُرکشش بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ معاصر زندگی کی نمائشی تہذیب سے کردار اس درجہ بیزار ہے کہ دوسروں کی جانب سے اظہار ہمدردی بھی اسے گوارا نہیں۔ تمکین وضبط کی گھٹن سے نجات کا ذریعہ، خوف رسوائی سے بے نیاز ہو کر گریباں چاک کرنا ہے۔

مدت ہوتی ہے چاک گریباں کیے ہوئے

شہنار نبی نے اپنی نظم میں جس جہت کا اضافہ کیا ہے وہ یہ کہ کردار اپنا گریباں چاک کرنے کے ساتھ تنہائی اور گمنامی کا بھی آرزومند ہے اور معاشرے سے اس درجہ بیزار ہے کہ کسی طرف سے بھی اظہار تعلق اور ہمدردی اسے منظور نہیں۔

جہاں کوئی مجھ کو مرا نام لے کر نہ ہرگز پکارے
مرے پاس آ کر کبھی یہ نہ پوچھے
تمہیں کیا ہوا ہے؟

عبدالاحد ساز کی ایک مختصر نظم ہے ''بلوغت''۔ اس نظم میں شاعر نے تہذیبی انتشار یا معاشرے کے اخلاقی زوال کو موضوع سخن بنانے کے بجائے، براہ راست اپنی تخلیق سے مکالمہ قائم کیا ہے اور اپنی ہی نظم کے تئیں اپنے ردعمل کو ایک خاص زاویے سے بیان کیا ہے۔ نظم ''بلوغت'' کسی چیز یا زندگی کے کسی پہلو کے بارے میں ہونے کے بجائے، خود اپنے بارے میں ہے۔ شاعر اپنی نظم کو ایک زندہ کردار کی حیثیت سے دیکھتا ہے اور اس کے تئیں اپنے تبدیل ہوتے ہوئے رشتے کو بیان کرتا ہے۔ الفاظ کے ذریعے زندگی کے کسی پہلو یا مسئلے کو روشن کرنے کے بجائے خود لفظوں کے بدلتے ہوئے کردار کو موضوع سخن بنانا ایسا رویہ ہے جو تخلیق کے تئیں معاصر رویے کی شناخت کو نمایاں کرتا ہے۔ نظم سے ظاہر ہو جاتا ہے کہ شاعر کی تخلیق ہونے کے باوجود نظم کسی

زندہ کردار کی طرح اپنا مستقل وجود رکھتی ہے۔اپنے مصنف کی منشا اورارادے سے آزاد ہوکر اپنے پیروں پر کھڑی ہوتی ہےاورتخلیق معنی کے لیےلسانی نظام' روایت اور سیاق سباق سے مدد لیتی ہے۔تخلیق کے سفر میں پیش آنے والی اس تبدیلی کوشاعر نہایت معروضیت سے بیان کرتا ہےاورمعنی خیزی کے خودکار عمل کونمایاں کرتا ہے۔نظم میں بیانیہ کی مختلف تدابیر descriptionراوی کی کیفیت زمانے کی تبدیلی وغیرہ کی مدد سے پوری صورت حال کوایک بامعنی وقوع میں تبدیل کردیا گیا ہے۔نظم کی داخلی ساخت میں معنی کےاستعاراتی حوالوں سےنظم کی سطح جابجابہت روشن ہوگئی ہے۔نظم ملاحظہ ہو:

میری نظم
مجھ سے بہت چھوٹی تھی
کھیلتی رہتی تھی پہروں آغوش میں میری
آدھےادھورے مصرعے میرے گلے میں بانہیں ڈالے جھولتے
رہتے
ذہن کے گہوارے میں ہمکتے
دل کےفرش پہ روتے مچلتے
نوک قلم پرشور مچاتے' ضد کرتے
معنی کی تتلیوں کے پیچھے دوڑتے پھرتے تھے الفاظ
جانے سے کب بیت گیا
گڑیوں کے پر نکلےاوروہ پریوں سی آزاد ہوئیں
لفظ جواں ہوکراظہار کی راہ چل نکلے
اور میں تنہا____
اپنی پرانی آنکھوں سے یہ دیکھ رہا ہوں
میری انگلی تھام کے چلنے والی نظم

اب اپنے پیروں پہ کھڑی ہے
میری نظم
مجھ سے بڑی ہے

پہلے مرحلے میں نظم کے وجود کا تمام تر حوالہ شاعر کی ذات ہے۔نظم شاعر کی آغوش میں کھیلتی ہے۔اپنے وجود کے لیے شاعر سے قوت وتوانائی حاصل کرتی ہے۔ کسی معصوم بچے کی طرح، ہمکتی، روتی اور شاعر کے گلے میں بانہیں ڈال کر اٹھلاتی ہے۔نظم کے الفاظ معنی کی خوش رنگ تتلیوں کو پکڑنے کے لیے ان کے پیچھے بھاگتے نظر آتے ہیں۔ملحوظ خاطر رہے کہ ان تمام سرگرمیوں کا مکانی عرصہ، شاعر کا ذہن، اس کے دل کا فرش اور نوک قلم ہے۔

دوسرے مرحلے میں وقت نہایت خاموشی سے گزرتا ہے۔نظم کی گڑیا معصومیت اور طفولیت کی حدوں سے گزر کر، شعور کی دہلیز پر پاؤں رکھتی ہے اور اپنی انگلیوں کو شاعر کی گرفت سے آزاد کرکے، معنی خیزی کے لامتناہی سفر پر چل دیتی ہے۔اب شاعر تنہا ہے۔کل تک اپنے ذہن کے گہوارے اور دل کے فرش پر شور مچانے والے ناتواں لفظوں کی قوت کے سامنے خود ہی سرنگوں ہے۔

''بلوغت'' میں شاعر نے تہذیبی حوالوں کو نظم کا موضوع بنانے کے بجائے خود نظم کی تخلیق اور تخلیق کے مختلف مرحلوں کو موضوع بنایا ہے۔لفظوں کا جواں ہوکر اظہار کی راہ پر چل نکلنا، عبارت ہے شاعر کی منشا سے آزاد ہوکر مخصوص لسانی نظام میں تہذیبی حوالوں اور معنی کے انسلاکات کے ذریعے جہانِ معنی پیدا کرنے سے۔شاعر کی ذات پر انحصار کرنے کے بجائے تخلیق کے معنی کا یہ خودکار عمل مالِ کار، تخلیق کار کو ہی پسپا کردیتا ہے۔

گھر آنگن کی زندگی اور روزمرہ کے عام معمولات کو بھی معاصر شعراء نے اکثر اپنی نظموں کا موضوع بنایا ہے۔ان نظموں میں بھی تخلیق کا رشتہ زندگی کے

مصائب سے اور انسانی صورت حال سے بہت گہرا ہے۔۸۰ء کے بعد کی بعض نظموں میں زندگی کی کشمکش کو نئے سماجی تناظر میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔فرحت احساس کی مختصر سی نظم ہے۔''غسل'' جس میں راوی واحد غائب کسی دفتر میں ملازم ایک لڑکی کی گھریلو زندگی کا نقشہ پیش کرتا ہے کہ لڑکی کس طرح گھر کے افراد کو خوش رکھنے کا غیر معمولی اہتمام کرتی ہے یہاں تک کہ گھر کی مینا اور چمپا کی مرجھائی کلیاں بھی اس کی چشم عنایت سے محروم نہیں ہیں۔نظم سنیے:

دفتر سے جب بھی وہ دیر سے آتی ہے
گھر والوں کی خاطر تحفے لاتی ہے
شال اوڑھا دیتی ہے اپنی امی کو
اپنے ڈیڈی کو سوئیٹر پہناتی ہے
اور کچن میں افسردہ سی بھابھی کو
نہلا کر تازہ ساڑی بندھواتی ہے
اپنے ناکارہ بھائی کے کمرے میں
ایک نیا جوڑا جوتے لے جاتی ہے
چھوٹے بھائی کو ڈھیروں بوسے دے کر
کھانوں اور کھلونوں سے چہکاتی ہے
پھر برسوں کی پالی پوسی مینا میں
اپنا مشترکہ نغمہ اکساتی ہے
اور انگنائی میں چمپا کے پودے میں
مرجھائی کلیوں کی سانس جگاتی ہے
اپنے سارے گھر کے دیوار و در کو
چھوکر اپنی آنکھوں کو سمجھاتی ہے

اور پھر اپنے گھر والے کپڑے لے کر
غسل کدے کے سینے میں چھپ جاتی ہے
اپنے محرم آئینے کی آنکھوں میں
اپنی عریانی کی قسمیں کھاتی ہے
ڈھیروں اس پر پانی پڑتا رہتا ہے
دھل جاتی ہے اور پھر بھی اور نہاتی ہے

معمول سے زیادہ گھر کے افراد پر توجہ پوری صورت حال پر سوالیہ نشان قائم کر دیتی ہے۔ نظم کا پہلا ہی مصرعہ اس پورے منظر اور نظم میں پیش آنے والے عمل کو بیان واقعہ کے بجائے ایک خاص زاویہ سے دیکھنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ فرحت احساس نے نظم کے پہلے ہی مصرعہ میں نہایت خاموشی سے نظم کا بیج ڈال دیا ہے۔ ''دفتر سے جب بھی وہ دیر سے آتی ہے'' دیر سے آنا نہ صرف مصرعے کا بلکہ نظم کا کلیدی لفظ ہے۔ جس نے آئندہ مصرعوں میں نسوانی کردار کی خوش خلقی اور ایثار کو ایک نمائشی عمل میں تبدیل کر دیا ہے اور یہیں سے نظم میں نموکاری کا عمل شروع ہوتا ہے اور آخری تین مصرعوں میں نظم پوری طرح قائم ہو جاتی ہے۔ غسل کے دوران لڑکی کا عمل اور اس کا احساس جرم نہ صرف اس کی ندامت اور باطنی پیکار کو ظاہر کرتا ہے بلکہ استحصالی معاشرے پر بھرپور طنز بھی ہے کہ اقتدار فرد کی مجبوری کو کس بے رحمی سے اپنے عیش وعشرت کا وسیلہ بناتا ہے۔ نظم کے آخری دو مصرعے برقی رو کی طرح پوری نظم میں دوڑ جاتے ہیں اور نظم شعریت سے منور ہو جاتی ہے۔

یہاں اس بات پر توجہ کی ضرورت ہے کہ معدودے چند شعراء کو چھوڑ کر ہمارے بیشتر معاصر شعراء کو سماجی سروکار اور عصری مسائل پر توجہ دینے کے جوش میں اس بات کا دھیان ہی نہیں رہتا کہ نظم پورے طور پر قائم بھی ہو سکی ہے یا نہیں۔

۷۰ء کے بعد کی نظموں میں احتجاج اور طنز کا لہجہ بھی اپنے مختلف النوع

انسلاکات کے ساتھ کثرت سے نظر آتا ہے لیکن اس دور میں طنز یا احتجاج کی لے اس درجہ واشگاف اور پُر جوش نہیں ہے جیسا کہ ترقی پسندی کے دور میں عموماً دیکھنے کو ملتی ہے۔ کسی صورت حال پر طنز کے لیے معاصر شاعروں نے لہجے کو اتنا مدھم اور اسلوب کو اس درجہ سکوں آشنا رکھا ہے کہ اکثر طنز کی کاٹ کا اندازہ بھی نہیں ہوتا۔ علم و دانش کی کثرت اور مادہ پرستی نے تخلیق کار سے اس کی آنکھوں کا خواب اور سر کا سودا تک چھین لیا ہے جب کہ یہی سرمایہ تخلیق کار کی اصل قوت اور اس کا سرچشمہ حیات ہے۔ مہتاب حیدر نقوی کی نظم ''ایک فرار اور'' تخلیق کار کے اسی المیے کو پیش منظر میں ابھارتی ہے۔ نظم کا واحد متکلم وقت کے ساتھ خود میں رونما ہونے والی تبدیلی کو معروضی نقطۂ نظر سے دیکھتا اور عجیب کرب سے بیان کرتا ہے، جب کہ خود کلامی کے لہجے میں اس بیان کا مخاطب بھی خود اس کی ذات ہے۔ علم و دانش کی فراوانی اور انا پرستی کی تمازت میں اس کا حاصل حیات چاند چہرہ بھی جھلس کر رہ گیا ہے۔ شاعر کا جہان اضطراب چھن جانے کے سبب، اس کے تخلیقی سرچشمے خشک ہو گئے ہیں۔ اپنی اس محرومی اور ناقابل تلافی زیاں کو شاعر نے جس سطح پر انگیز کیا ہے وہ بیان واقعہ کو شاعر کی سطح مرتفع تک بلند کر دیتا ہے۔ نظم ملاحظہ ہو کہ خود فریبی کا لہجہ کس درجہ طنزیہ اور اس کی کاٹ کس قدر گہری ہے۔ نظم کا عنوان ہے ''ایک فرار اور''۔

بہت دنوں سے کوئی نظم بھی نہیں لکھی
نہ شعر ہی کہا
یہ کیسا استعارۂ سکوت ہے
کہ مدتوں سے اپنی ذات سے فرار ہی نہیں کیا
وہ رات رات جاگ کر جو خواب کے حسین تر محل بنا رہا تھا
یاد کے کھنڈر ہوئے
وہ اک صدا کہ جو سراب آگہی سے دور

دل میں اضطراب پیدا کر رہی تھی
میرے ہی جہان دانش وکمال میں گم ہوگئی
وہ چاند چہرہ
جس کو ڈھونڈنے کے واسطے میں جنگلوں میں
بستیوں میں شاہراہوں پر
ہزاروں سورجوں کو لے کے گھومتا تھا
کب کا میری ہی انا کی آگ میں جھلس گیا
میں کامیاب ہوگیا
اسی لیے تو میں مطمئن ہوں
کہ خواب کے عذاب سے جہانِ اضطراب سے
نجات پا گیا
بہت دنوں سے کوئی نظم بھی نہیں لکھی
نہ شعر ہی کہا
تو کیا ہوا

''میں کامیاب ہوگیا'' اور ''نجات پا گیا'' کا پیرائیہ اظہار' شاعر کو خود اس کی نگاہوں میں کس درجہ حقیر اور قابل ملامت بنا دیتا ہے۔ نظم کا امتیاز یہ ہے کہ معروف فنی تدابیر کے بغیر فقط لہجے اور پیرائیہ اظہار سے تخلیق کار کے المیے کو پوری شدت کے ساتھ بیان کر دیا گیا ہے۔ مہتاب حیدر نقوی نے عصر حاضر کے دانش وکمال کی بے مائیگی اور سراب آگہی کو لطیف پیرائے میں پیش منظر میں ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ صارفی معاشرے کے بنیادی رویے پر طنز کے علاوہ احتساب ذات کے دیرپا تاثر کے ساتھ نظم خود کلامی کے لہجے میں ختم ہوتی ہے اور قاری نظم کے مرکزی خیال کو اس کی ذہنی کیفیات کے ساتھ کسی اشکال یا ابہام کے بغیر قبول کر لیتا ہے۔

اسی طرح دوسرے معاصر شعراء کے یہاں سے بھی اپنی اپنی پسند کی ایسی نظموں کا انتخاب کیا جاسکتا ہے جہاں سماجی تہذیبی سروکار کو تمام تر جمالیاتی دروبست سے نظم کیا گیا ہو اور نظم کامیاب ہو۔ بہر حال گزشتہ مثالوں کی روشنی میں ۷۰ء کے بعد نظم کی جو صفات نمایاں ہوتی ہیں اور بعد جدیدیت جنہیں نظم کی شناخت کہا جاسکتا ہے وہ حسب ذیل ہیں۔ موضوع و مسائل کی سطح پر:

☆۔ معاصر نظم اپنے ثقافتی تشخص کو اپنا بنیادی حوالہ سمجھتی ہے۔

☆۔ زندگی کے تئیں معاصر نظم کا رویہ افسردگی، بیگانگی، شکستِ ذات اور انتشار کے بجائے مثبت قدروں کا حامل ہے۔ شاعر زندگی اور مظاہر کائنات میں دلچسپی محسوس کرتا ہے۔

☆۔ زندگی معنویت سے بھر پور ہے۔ ایک نیا عزم و حوصلہ معاصر نظم میں زندگی کو اپنے طور پر دریافت کرنے کا سلیقہ عطا کرتا ہے۔

☆۔ پہلے سے موجود کسی بھی فلسفۂ حیات کی روشنی میں انسانی رشتوں کو دیکھنے کے بجائے انفرادی تخلیقی رویوں سے صورت حال کو سمجھنے کی کوشش بہت نمایاں ہے۔

☆۔ مارکسزم وجودیت یا کوئی بھی دوسرا نظریہ رہنما اصول کے طور پر قابل قبول نہیں فنی اظہار اور ہیئت کی سطح پر۔

☆۔ نظم کی کسی ہیئت کو تفوق اور برتری حاصل نہیں۔ آزاد، معریٰ اور نثری نظم یکساں طور پر مقبول ہے۔

☆۔ استعارہ اور علامت کو اب وہ اہمیت حاصل نہیں رہی جو گزشتہ برسوں میں انہیں حاصل تھی۔

☆۔ ابہام اور تجرید کے بجائے وضاحت اور جزئیات نگاری کا رجحان عام ہوا ہے۔

☆۔ نظم میں بیانیہ کی موجودگی سے واقعات کا ربط و تسلسل description اور راوی کا نقطۂ نظر اہمیت کا حامل ہے۔

☆۔ نظم میں کیفیت، فضا یا آہنگ پر انحصار کرنے کے بجائے، معاصر نظم کی معنویت زندگی کے راست حوالوں اور واقعیت سے قائم ہوتی ہے۔

لیکن اخیر میں باردگر عرض یہ کرنا ہے کہ نظم تعمیر کا فن ہے۔ مصرعوں کی باہمی ترتیب کا سلیقہ، غیر معمولی ہنرمندی کا تقاضا کرتا ہے تاکہ نظم منتشر خیالات کا مجموعہ ہونے کے بجائے فن پارہ کے طور پر قاری تک پہنچ سکے۔ احساس اور آہنگ کی سطح پر مصرعوں کا باہمی ربط، نظم کی مجموعی فضا اور معنویت کے لیے ناگزیر ہے۔ اس کے بغیر نظم بہ طور فنی تخلیق قائم ہی نہیں ہوتی۔ سماجی سروکار اور ثقافتی تشخص کے علاوہ لفظوں سے بنی یہ دنیا ایک فنی تخلیق بھی ہے۔ تخلیق کا یہ کارواں کس منزل پر پل دو پل ٹھہر کر موج امکانی کے نئے پانیوں میں اترنے کے لیے پھر رواں ہو جاتا ہے کہ اس کا رشتہ مبدا فیاض سے استوار ہے اس لیے تخلیق کا سفر بھی لامتناہی اور غیر مختتم ہے۔

؎ راہِ مضمون تازہ بند نہیں

☆☆☆

مجنوں گورکھپوری کی تنقید نگاری

پروفیسر ارتضیٰ کریم

ہم جس عہد میں جی رہے ہیں وہ زوال کا عہد ہے۔ کیا زندگی کیا ادب اور کیا اس کے شعبہ ہائے مختلف۔ چنانچہ اب جامع الکمال، ہمہ جہت اور وسیع المطالعہ افراد کا فقدان نظر آتا ہے۔ یہ'' اختصاصی دور'' ہے یعنی Specialization کا زمانہ۔ یہی وجہ ہے کہ پچھلے پندرہ بیس سال میں لکھی جانے والی اردو تنقید اکہری شخصیت رکھتی ہے۔

ایسے'' اختصاصی دور'' میں جب ہم مجنون گورکھپوری کی تنقیدی و تحقیقی نگارشات کا از سرِ نو مطالعہ کرتے ہیں تو ان کی فکر مسلسل اور مطالعہ عمیق پر ایمان لانا پڑتا ہے۔ اردو غزل کی تثلیث تو میرؔ، غالبؔ اور شادؔ سے مکمل ہوسکتی ہے مگر اردو تنقید ''عہد حالی'' سے قطع نظر، جن اہل قلم کی سعی مسلسل سے ثمر بار اور بالغ نظر ہوئی اور جن تنقید نگاروں نے ادب کی تفہیم و تفہیم اور اس کے نظریات کی تشکیل و تعمیر میں نمایاں ترین حصہ لیا ان میں مجنون گورکھپوری کا نام سرفہرست ہے۔ اس لیے کہ ان کا ادبی کام اپنے معاصرین میں کچھ زیادہ بھی ہے اور'' نئے پہلو'' بھی رکھتا ہے۔ ان کے ادبی سرمایے پر طائرانہ نگاہ ڈالیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ شاعر بھی تھے اور افسانہ نویس بھی، تنقید نگار بھی تھے اور نظریہ ساز بھی، مترجم بھی تھے اور محقق و مدیر بھی کم و بیش دس افسانوی مجموعے، آٹھ تراجم اور سولہ سترہ تنقیدی، تحقیقی اور فلسفیانہ مضامین کے

انتخابات، کسی ادیب کی ساٹھ سالہ ادبی زندگی میں تین درجن کتابیں اور پانچ چھ سال کی ادارتی مصروفیات کیا کم ہوتی ہیں؟ علاوہ ازیں مجنون گورکھپوری اسم بامسمیٰ ثابت ہوئے ہیں۔ کسی شاعر کے مطابق ''مجنون تو دشت گرد تھا، ہم جہاں گرد ہیں۔ لیکن ہمارے مجنون تو واقعی ''جہاں گرد'' ہیں اور اگر مجنوں آج بھی زندہ ہے تو اس میں اس کی ادبی جہاں گردی کا بڑا دخل ہے۔

مجنون کا علمی اور ادبی سفر ایسا نہیں ہے جسے ہم ایک نقطہ کا نام دیں، جہاں وہ ٹھہر گئے ہوں، بلکہ ان کے تنقیدی نگارشات سے واضح ہوتا ہے کہ ان کا فکری ارتقاء بڑا مسلسل اور فطری ہے اسی لیے وہ ہر بڑے ادیب کی طرح وقتاً فوقتاً اپنے نظریات پر از سرنو غور کرتے ہیں اور بعض اوقات اپنی کمزوریوں کا کھلے دل سے اعتراف کرنے میں جھجھک محسوس نہیں کرتے۔ چنانچہ ''نباض مجنون'' یہ فرماتے ہیں کہ تنقیدی حاشیے میں ان کا جو تاثراتی انداز نقد تھا وہ بتدریج ''غالب: شخص اور شاعر تک آتے آتے استدلالی اور سائنٹفک ہو گیا۔

مجنون گورکھپوری کی کئی اہم ادبی فتوحات ہیں جو ان کے معاصرین میں کسی کے حصے میں نہیں آئیں۔ ماقبل مجنوں کے ادبی اور تنقیدی منظر نامہ پر غور کرنے سے یہ بات روز روشن کی طرح سامنے آ سکتی ہے۔

مجنوںؔ نے بعض موضوعات پر اردو میں سب سے پہلے لکھا۔ آج جب کہ افکار واقدار پر صدیاں گزر گئیں اور معیار نقد ونظر تبدیل ہو گیا تو ان ادبی کاوشوں کی معنویت میں فرق تو آ سکتا ہے لیکن اس کی اہمیت پر حرف نہیں آ سکتا۔ مثلاً مجنوںؔ نے اردو افسانے پر اپنے خیالات کتابی صورت میں اس وقت پیش کیے جب افسانے کی تنقید پر کوئی لکھتا نہ تھا۔ اسی ضمن میں ان کی کتاب ''تاریخ جمالیات'' کا بھی ذکر کیا جا سکتا ہے ___ اسی طرح مجنوںؔ کا ایک بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اردو کے ان شعراء پر مضامین لکھے جن کی تاب وآب بڑے شعراء کے سامنے ماند پڑ چکی تھی اور

مجنوںؔ کے ماقبل اور معاصر نقادوں نے ان کی طرف خاطر خواہ توجہ نہ کی تھی۔ان میں نظیر اکبر آبادی، قائم چاند پوری، ریاض خیر آبادی، مصحفی، بیدار، فانی وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں۔نظیرؔ اور میرؔ کی شاعری پر انہوں نے جس فکر کے ساتھ مضامین لکھے، اس نے نظیرؔ کی دنیا ہی بدل ڈالی اور میرؔ کی قنوطیت نے ایک نیا جہان معنی اختیار کرلیا۔یہ وہ مضامین ہیں جنہوں نے اردو تنقید کے روایتی اور مکتبی رویہ پر نظر ثانی کی ضرورت محسوس کرائی اور ایسا ہوا بھی کہ نظیرؔ عوام سے نکل کر خواص کی محفلوں میں موضوع بحث بنے اور میرؔ کے اشعار اندھیرے میں جگنو کا کام کرنے لگے۔انہوں نے پہلی بار میرؔ کے شعری لب و لہجے میں ''بغاوت کے ایک مہذب اور پر تمکنت'' احساس کو دریافت کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ میرؔ کا کلام ہمیں ''جرأت رندانہ'' نہیں ''جرأت مردانہ'' کی ترغیب دیتا ہے۔

یہ بات مجنوںؔ کے سخت گیر نقادوں نے بھی تسلیم کی ہے کہ ان کا مطالعہ وسیع تھا اور وہ ہمہ جہت ادیب تھے ان کی تصانیف سے اس خیال کو تقویت ملتی ہے۔ افسانے اور تاریخ جمالیات کا ذکر آچکا ہے۔اسی طرح کلاسیکل اور جدید شاعری پر جب مضامین لکھے تو ''حق ادا کردیا''۔ترجمہ کا کام یوں کیا کہ ''طبع زاد'' کا گمان ہونے لگا۔فلسفیانہ بحث چھیڑی تو علم کا سمندر ٹھاٹھیں مارتا نظر آیا۔ان کے مخالفین اسی لیے ان کی علمیت پر گفتگو نہیں کرتے بلکہ ان کے ترقی پسند یا مارکسی نظریات پر چیں بہ جبیں ہوتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ کبھی دبستان نیاز کے سرگرم رکن تھے اور تاثراتی مرغزاروں میں رنگ ونور کی پھوار کا لطف لیتے رہے اور پھر حقیقت پسند ہوگئے۔لیکن اس میں برائی کیا ہے۔کسی ایک خیال پر رکے رہنا تو عیب ہوسکتا ہے لیکن اپنے عہد کی ادبی تحریکات اور خیالات کو تازہ تر رکھنے میں کیا برائی ہوسکتی ہے۔کم از کم مجنوںؔ کے حوالے سے یہ بات نہیں کہی جاسکتی کہ انہوں نے مارکس اور اینگلز کے غلط یا صحیح رویوں کی تبلیغ کی، یا انہوں نے محض ادب کے افادی پہلو پر زور دیا، یا ان کے نزدیک

جمالیات کی کوئی اہمیت نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ کوئی بھی ترقی پسند نقاد ہرگز اس دعویٰ پر اصرار نہیں کرتا کہ زندگی کی نری عکاسی ادب ہے یا مارکس اور اینگلز کے فلسفہ پر ایمان لائے بغیر کوئی شریعت ادب میں قدم رنجا نہیں ہوسکتا۔ مارکس اور اینگلز حیات انسانی کا ایک فلسفہ' ایک نظام پیش کرتے ہیں' جس سے اختلاف اور اتفاق کی گنجائش نکل سکتی ہے۔ لیکن جہاں تک ادب کا سوال ہے ادب کی ماہیت کی بات ہے' ادب سے زندگی کے تعلق اور تربیت کا معاملہ ہے' اس سلسلے میں کسی ترقی پسند نقاد کے یہاں ایسا کوئی قول نہیں ملے گا کہ ادب محض زندگی کی عکاسی ہے۔ میتھو آرنلڈ نے بھی ادب کو زندگی کی تنقید کہا ہے اور عکاسی اور تنقید میں بڑا فرق ہے۔

اس مقام پر مختلف ترقی پسند ناقدین کے ایسے اقوال و آراء کو نقل کیا جاسکتا ہے جس سے مذکورہ بالا خیال کی تائید ہوسکتی ہے مگر یہ محض وصل کی راتوں کو طول دینے کے مترادف ہوگا یہاں صرف ایک اقتباس پیش کرتے ہوئے اپنی گفتگو آگے بڑھاؤں گا۔ سجاد ظہیر نے لکھا ہے:

> ''شاعر کا پہلا کام شاعری ہے' وعظ دینا نہیں' اشتراکیت وانقلاب کے احوال سمجھانا نہیں۔ اصول سمجھنے کے لیے کتابیں موجود ہیں اس کے لیے نظمیں ہم کو نہیں چاہیں۔ شاعر کا تعلق جذبات کی دنیا سے ہے اگر وہ اپنے تمام ساز و سامان رنگ و بو' تمام ترنم و موسیقی کو پوری طرح کام میں نہیں لائے گا۔ اگر فن کے اعتبار سے اس میں بھونڈا پن ہوگا اگر وہ ہمارے احساسات کو لطافت کے ساتھ بیدار کرنے میں قاصر ہوگا تو اچھے سے اچھے خیال کا وہی حشر ہوگا جو دانہ کا بنجر زمین میں ہوتا ہے''۔

اس نوع کے اقتباسات ترقی پسند نقادوں کے مضامین سے نقل کیے جاسکتے ہیں تاکہ ترقی پسند تنقید کو محدود اور سطحی تصور کرنے والے افراد پر یہ روشن ہوسکے کہ ترقی پسند

ادب کی شریعت میں محض ''مواد اور موضوع'' ہی شرط ایمان نہیں اور نہ اسلوب یا طرز بیان یا ہیئت ''علامت کفر'' ہے بلکہ ترقی پسند نظریہ ایک متناسب اور متوازن رویہ ہے۔اب مجنوں کے خیالات دیکھئے جس سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ مجنوں کتنے ترقی پسند تھے اور کتنے تنقید نگار؟ لکھتے ہیں:

''ادب ڈھنڈورے کی قسم کی چیز نہیں اور ادیب نہ کوئی ڈھنڈورچی ہوتا ہے نہ مبلغ لیکن اس اعتبار سے ادب یقیناً ایک طرح کی تبلیغ و اشاعت ہے کہ اس کے اندر ایک چھپا ہوا اور غیر محسوس غایتی میلان ہوتا ہے جو اس کا ایک اہم ترکیبی جزو ہوتا ہے اور جو ادب اس میلان سے خالی ہے وہ ادب ہی نہیں ہے''۔

اس کے باوجود جو لوگ مجنوں کو محض اس لیے رد کرتے ہیں کہ وہ ترقی پسند نظریات سے متاثر تھے وہ حد درجہ غلط فہمی پر ہیں شاید انہیں فکر مجنوں کے ارتقائی سفر کی روداد نہیں معلوم___ ترقی پسند ادب کے آغاز سے کم وبیش چھ سات سال قبل مجنوں کا ایک مضمون بہ عنوان'' زندگی'' ماہنامہ نگار کے دسمبر۱۹۲۹ء کے شمارہ میں شائع ہوا تھا۔اگرچہ مجنوں نے اپنی خودنوشت میں لکھا ہے کہ انہوں نے ۱۹۳۶ء میں نظریاتی تنقید کی طرف توجہ کی' پرڈاکٹر فرمان فتح پوری کا خیال ہے کہ: مجنوں صاحب سے سہو ہوا ہے۔وہ نظریاتی تنقید کی جانب ۱۹۳۶ء سے بہت پہلے بلکہ عملی تنقید یعنی میر اثر نواب مرزا شوق کی مثنویوں پر قلم اٹھانے سے بھی پہلے ۱۹۲۹ء میں متوجہ ہوئے ہیں ان کا ایک مضمون زندگی کے عنوان سے دسمبر ۱۹۲۹ء کے نگار میں نظر آتا ہے۔یہ مضمون ادبی تنقید کے سفر میں مجنوں کے جمالیاتی وافادی اور جدلیاتی ورجائی نقطۂ نظر کی اساس ہے..... زندگی اور ادب کا باہم کیا رشتہ ہے یا اسے کیا ہونا چاہیے..... فردیت اور اجتماعیت کسے کہتے ہیں یہ ایک دوسرے سے کیوں کر مربوط رہ سکتے

ہیں....ان سب باتوں کا مجنوں صاحب نے اپنے مضمون میں بہت خوبصورت جائزہ لیا ہے۔یہی جائزہ اور اس کے بعض اجزاء آگے چل کر ان کے تنقیدی مضامین خصوصاً نظریاتی تنقید سے متعلق مضامین میں جگہ جگہ نمودار ہوئے ہیں اور زندگی وادب کو ہم رشتہ کرنے اور جہد وعمل سے ہم آہنگ رکھنے پر اصرار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی تحقیق سے ہم اتفاق کر سکتے ہیں کیونکہ وہ اب بھی نگار کے مدیر ہیں۔حالانکہ اردو کے مشہور نقاد محمد علی صدیقی نے لکھا ہے کہ:

''۱۹۲۱ء میں جب مجنوںؔ صاحب نے اردو ادب میں سماجیاتی تنقید کے مدرسہ فکر کا پہلا مضمون تحریر فرمایا تھا تو بہت کم قارئین' حتیٰ کہ اس دور کے صف اول کے ادباء کو بھی اس مضمون کی مقبولیت اور اس میں جاری وساری فکر کی گہری جڑوں کے حدود اربعہ کا صحیح اندازہ نہ تھا لیکن ہم سب نے دیکھا اور وقت نے دیکھا کہ جس پہلو پر مجنوںؔ کا قلم اٹھا تھا وہ اس صدی کی ایک زبردست ادبی تحریک کے منشور کا روپ دھارتی چلی گئی''۔

محمد علی صدیقی نے اپنے ایک اور مضمون میں یوں ذکر کیا ہے کہ ''مجنوںؔ گورکھپوری نے ۱۹۲۱ء میں شوپن ہاور کے فلسفے پر اردو زبان میں پہلا مضمون لکھا''۔یہی مضمون جب دوسری جگہ شائع ہوا تو وہاں اس جملے میں شوپن ہاور کے بجائے ''ہیراقلیطس'' کا نام لکھا ہے۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ محمد علی صدیقی کسی ٹھوس ماخذ کے بغیر مجنوںؔ کے اولین مضمون کا ذکر کر رہے ہیں۔بہرکیف! محمد علی صدیقی اور فرمان فتح پوری کے ان تحقیقی بیانات سے مجنوں کے تنقیدی سفر کے آغاز میں ہمیں تسامح کا شکار ہونا پڑتا ہے۔لیکن محمد علی صدیقی نے اپنے مضمون میں کسی رسالہ کا نام نہیں دیا تا کہ بہ یک نظر کوئی طالب علم ان کی تحقیق سے متفق ہو جائے۔علاوہ ازیں مجنوںؔ کی تحریروں میں بھی کہیں اس کا ذکر نہیں ملتا۔یوں بھی شوپنہار پہلی بار ۱۹۳۰ء میں شائع ہوا' کیونکہ ارمغان مجنوں (جلد دوم)

میں جہاں دیباچہ شوپنہار نقل ہوا ہے وہاں آخری ۳ جنوری ۱۹۳۰ء کی تاریخ درج ہے۔لیکن یہ ایک تحقیقی مسئلہ ہے اس پر غور کرنا چاہیے۔اصل نکتہ جو ان مضامین کے نفس سے گرفت میں آتا ہے وہ یہ ہے کہ مجنوںؔ زندگی اور ادب کے متعلق اپنا ایک انفرادی نقطۂ نظر رکھتے تھے جس کی تشکیل میں ترقی پسند ادب سے زیادہ ان کے اپنے مطالعہ کا ہاتھ تھا۔شاید یہی وجہ رہی ہو کہ جب ۱۹۳۵ء میں ترقی پسند ادبی تحریک نے اپنا سفر شروع کیا تو مجنوںؔ کو چونکہ اس تحریک سے ہم آہنگی اور یگانگت کا احساس ہوا' چنانچہ انہوں نے اس کو لبیک کہا۔وہ کہتے ہیں:

''میں حدوث ارتقاء کا ہمیشہ قائل رہا۔میں زندگی اور اس کے تمام شعبوں کو تاریخ کی روشنی میں دیکھتا رہا اور تاریخ کو ایک مائل بہ ارتقاء قوت مانتا رہا۔مجھے ترقی پسند تحریک نے انقلاب اور ترقی کا قائل نہیں بنایا بلکہ میری تقریروں اور تحریروں سے یہ ظاہر ہوتا رہا کہ میں زندگی اور اس کی تخلیقات کو تاریخ اور عمرانیات کی روشنی میں دیکھتا ہوں اور ترقی کا بہر حال قائل ہوں تو ترقی پسند جماعت نے مجھے اپنوں میں شمار کیا''۔

اب ایک دوسری حقیقت کی طرف آتے ہیں۔جس سے مخالفین مجنوںؔ کو شاید تسکین مل سکے۔مجنوںؔ نے آخر شوپن ہاور پر ہی کیوں لکھا؟ ہم سب جانتے ہیں کہ شوپن ہاور خالص ادب برائے ادب کا قائل تھا۔وہ رہبانیت کی زندگی کو بہتر زندگی تصور کرتا تھا۔اس سلسلے میں میرا کچھ کہنا چھوٹا منہ اور بڑی بات ہوگی اس لیے ایک بار پھر محمد علی صدیقی سے رجوع کرتے ہیں:

''مجنوںؔ کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ وہ ترقی پسند تحریک کے آغاز سے بہت پہلے کے ترقی پسند ہوتے ہوئے بھی غیر ترقی پسند ادباء اور مفکرین کے ساتھ بھی پورا پورا

> انصاف کرتے ہیں۔شوپن ہاور کے ساتھ ان کے ''معاشقہ'' کو ترقی پسند تحریک سے تصادم ہی کی ایک صورت کہا جا سکتا ہے شوپن ہاور بہر حال ادب برائے ادب کے قائل تھے۔ لیکن کیا کیا جائے کہ مجنوںؔ اس پیغمبر یاسیت کے اسلوب نگارش پر اس درجہ فریفتہ ہیں کہ وہ شوپن ہاور کے اس وصف کے بارے میں اظہار پسندیدگی سے نہیں چوکتے''۔

کہنے کا مقصد یہ ہے کہ مجنوںؔ کے تنقیدی مضامین میں ادعائیت نہیں ملتی نہ کسی ''ازم'' یا نظریہ سے اذعان کی شدید صورت ملتی ہے اس کے برعکس ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم ادب کے حوالے سے حیات اور کائنات کے اسرار ورموز پر غور کر رہے ہیں یا زندگی کے تعلق سے ادب کی پیچیدگی' گہرائی' گیرائی' لطافت اور نزاکت سے حظ اٹھا رہے ہیں۔اگر وہ ترقی پسند نظریہ کے اذعان ہوتے تو ہرگز یوں نہ کہتے کہ:

> ''ہم ادب میں افادی عنصر کو محسوس طور پر نمایاں رکھنا چاہتے ہیں لیکن اس میں بڑا خطرہ یہ ہے کہ ادب کہیں محض خطبہ یا پروپگنڈہ ہو کر نہ رہ جائے۔ادیب کا کام منطقی قیاس اور استدلال کے ساتھ اپنے نظریات اور عقائد کو ساری دنیا کے سامنے پیش کرنا نہیں ہے بلکہ اس کا کام یہ ہے کہ جن خیالات ومیلانات کو وہ زندگی کی صحت اور ترقی کے لیے ضروری سمجھتا ہے وہ اس کے ادبی کارناموں میں لپٹے ہوئے ہوں اور چھپ کر اپنا کام کریں۔ ادب میں مقصد کچھ ایسا گھلا ہوتا ہے جیسے شیر میں شکر''۔

مجنوںؔ نے کبھی اور کہیں ادب کے تخلیقی اور تخیلی پہلو سے انکار نہیں کیا اور نہ کسی ترقی پسند نقاد سے اس کی توقع کی جا سکتی ہے۔لیکن اعتراض برائے اعتراض کا کیا کیا جائے؟ یہ

عبارت دیکھئے اور ایسی عبارتیں مجنوںؔ کی تحریروں میں یہاں سے وہاں تک بکھری پڑی ہیں جو نہ صرف مجنوںؔ کا بلکہ پورے ترقی پسند ادب اور تنقید کا دفع کرنے کے لیے کافی ہیں کہ ترقی پسند ادیب ''پروپیگنڈا'' کو ادب کہتے ہیں یا ادب سے تبلیغ واشاعت کا کام لینا چاہتے ہیں:

> ''ادب ایک آلۂ نشر واشاعت، ایک ذریعہ تحریک و تبلیغ ضرور ہے، لیکن ایسا ہر آلہ اور ہر ایسا ذریعہ ادب نہیں ہوتا۔ اخباروں سے بڑھ کر نشر واشاعت اور تحریک و تبلیغ کا ذریعہ کیا ہوسکتا ہے۔ مگر اخباروں کو ادب میں شمار کرنے کی جرأت انقلابی تنقید (Revolutionary Criticism) بھی مشکل ہی سے کر سکتی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اخبارات میں سوا روح عصر کے کچھ نہیں ہوتا اور ادب میں علاوہ ''روح عصر'' کے بھی ایک ایک عنصر ہوتا ہے جس کا تعلق ''ماورائے عصر'' سے ہوتا ہے اور جس کی بدولت وہ ہر زمانے کی چیز بن جاتا ہے یعنی وہی واقعیت (Realism) اور کلیت کا شیر وشکر ہونا ادب کا اصلی جوہر ہے''۔

کتنی وضاحت سے مجنوںؔ نے اپنے تنقیدی موقف کا اظہار کیا ہے۔ دراصل یہ رویہ ترقی پسند تنقید یا سائنٹفک تنقید کا بہتر نمونہ ہے۔ وہ افراط وتفریط سے بچتے ہیں اور انتہا پسندی پر یقین نہیں رکھتے۔ اسی لیے وہ انتہا پسند نقادوں کی طرح ماضی کو بہ یک جنبش قلم رد نہیں کرتے اور نہ انفرادیت یا وجودیت پر کُڑھتے ہیں لیکن وہ حد درجہ ماضی پرستی یا انفرادیت کے رجحان کو پسند بھی نہیں کرتے، کہتے ہیں:

> ''وہ انفرادیت کی اس حد تک پہنچ گئے ہیں جہاں پہنچ کر انسان صرف اپنے نفس میں کھویا ہوا جانور معلوم ہونے

لگتا ہے۔ایسی ہی انفرادیت کے خلاف جہاد کرنے کی ضرورت ہے اس کا ایک ناگوار ردعمل اور اس کی ضد وہ عدم انفرادیت ہے جو اضطراری طور پر ہمارے ادیبوں اور بالخصوص افسانہ نگاروں میں پیدا ہورہی ہے''۔

یہی خیال ''جدیدیت'' کے حوالے سے بھی درست ثابت ہوتا ہے کہ اس کے مقلدین بھی شکست خوردگی، نفس ذات اور انفرادیت میں کھوکر زندگی اور معاشرے کی حقیقتوں سے فرار اختیار کرتے ہیں، نتیجہ میں قاری معنی تک نہیں پہنچ پاتا۔مجنوںؔ نے بے باکی سے اپنی بات رکھی ہے۔

دراصل مجنوں گورکھپوری کی تنقید میں جو استدلال ہے جو توازن، تناسب، اعتدال روشن خیالی اور خرد افروزی ہے ادب کے متعلق جو ایک واضح اور وسیع نظریہ ہے وہ قابل تقلید بھی ہے اور لائق ستائش بھی۔لیکن تنقید کے پیرایے میں انہوں نے ایک ایسا تجربہ بھی کیا ہے جس کی نہ تو آج تک تقلید کی جاسکی اور نہ ارباب فکر ونظر نے اس کی ستائش کی ضرورت کو محسوس۔اگر چہ اس پر غور کرنا چاہیے تھا۔میری مراد ان کے تنقیدی مجموعے'' پردیسی کے خطوط'' سے ہے، جو دو جلدوں میں شائع ہوئی ہے۔یہاں مجنوںؔ نے خط کے انداز میں اپنے بیش قیمت تنقیدی خیالات پیش کیے ہیں اور اتنی خوبصورت اور آسان زبان استعمال کی ہے کہ نفس موضوع واضح ہوتا چلا جاتا ہے۔ان کا خیال ہے:

''وہ اس طرز کے خود ہی موجد ہیں اور خاتم بھی''۔

انہوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ:

''بنیادی طور پر یہ خطوط مضامین یا مقالات ہیں یعنی میرا اصل مقصد چند موضوعات پر اپنے خیالات کا اظہار ہے ....یہ اسلوب میرے لیے ٹیڑھا نہیں بلکہ بہت سیدھا

ہے ۔جس آزادی جس سہولت اور جس خلوص اور بے ساختگی کے ساتھ ان خطوط میں میں اپنے محسوس کیے ہوئے تاثرات اور سوچی ہوئی رایوں کا بے دریغ اظہار کرسکتا تھا وہ کسی مروجہ ہیت کی پابندیوں کے ساتھ کم سے کم اس وقت میرے لیے ناممکن تھا''۔

مجنوںؔ کے اس خیال سے بہت سارے دھندلکے صاف ہوجاتے ہیں۔مثلاً جو ادیب یا نقاد خود ہی آزادی کا خواہش مند ہو اور تنقید کی مروجہ ہیئت کی پابندیوں سے نکلنا چاہتا ہو اس کو کسی ایک دبستان فکر سے باندھ دینا' سراسر زیادتی ہوگی۔حقیقت یہ ہے کہ مجنوںؔ گورکھپوری کی تنقید میں قوس وقزاح کی کیفیت ہے۔وہ کسی ادب پارہ کے تنقیدی تجزیے میں موضوع' مواد' انداز بیان' اسلوب' ہیئت سبھی پہلو پر غور کرتے ہیں ان کی تنقید میں سماجی' تہذیبی' تاریخی' نفسیاتی' سیاسی مطالعہ ازخود شامل ہوجاتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کے نتائج سے اختلاف کی گنجائش کم ہوجاتی ہے اور یہ ہمہ جہتی ان کے وسیع المطالع ہونے کی دین ہے۔ان کی نظر بھی اپنی ہے اور نظریہ بھی۔وہ نہ صرف مارکسی نظریہ سے ادب کا مطالعہ کرتے ہیں' نہ صرف جمالیاتی طور پر اس سے محظوظ ہوتے ہیں بلکہ ادب کا مطالعہ اور اس کی پرکھ کے لیے آفاقی تناظر پر یقین رکھتے ہیں۔ان کا شمار ان ادیبوں میں ہوتا ہے جو نظریہ کے سہارے نہیں چلتے' بلکہ نظریہ ساز ہوتے ہیں۔ترقی پسند ادبی تحریک وجود میں آتی یا نہ آتی' مجنوںؔ کا تنقیدی رویہ اپنے اسی رنگ میں نظر آتا' جیسا کہ آج ہے اس لیے کہ ان کے ادبی سفر کا خمیر کچھ اس صورت حال میں تیار ہوا تھا۔جس پر دوسرا رنگ دیر تلک اور دور تک چڑھ ہی نہیں سکتا تھا۔وہ ایک کھلا دل ودماغ لے کر پیدا ہوئے۔تخلیقی ذہن رکھتے تھے' متوازن اور معتدل مزاج رکھتے تھے' دوسروں کی باتوں کو نہ صرف سنتے بلکہ غور کرتے تھے ___ پھر اپنے وسیع مطالعہ کی روشنی میں حد درجہ احتیاط کے ساتھ کوئی

رائے قائم کرتے تھے اسی لیے ان کی رائے سے اختلاف تو ممکن ہے مگر اسے یکسر رد کرنا ممکن نہیں۔ جو لوگ انہیں ترقی پسند ادیب یا نقاد ہونے کی بناء پر محدود نقطۂ نظر کا نقاد تصور کرتے ہیں انہیں ان کے ادبی سفر سے بخوبی واقف ہونا چاہیے۔ مضمون کے آغاز میں بھی اس کا ذکر آ چکا ہے۔ لیکن یہاں ایک اہم ترقی پسند ادیب کا یہ جملہ ملاحظہ کرلیں، جس سے میرا مطمحِ نظر تقویت پاتا ہے۔ سید سبطِ حسن نے لکھا ہے کہ:

> ''مجنوںؔ صاحب ترقی پسند ادب کی تحریک کے بانیوں میں
> سے ہیں بلکہ ترقی پسند ادب کی تحریک کے آغاز سے پہلے
> بھی وہ زندگی اور ادب کی ترقی پسند اقدار ہی کی ترجمانی
> کرتے تھے''۔

☆☆☆

فروغ اردو کے نئے سنگ میل

پروفیسر خواجہ اکرام الدین

نئی اعداد و شمار کے اعتبار سے اردو دنیا کی چند اہم زبانوں میں سے ایک جو تیزی سے مقبول ہوتی زبانوں کی فہرست میں آتی ہے۔ گوگل، ویکی پیڈیا اور دیگر اداروں کی الگ الگ سروے رپورٹ ہیں جس نے اردو کو کبھی چوتھے مقام پر اور کبھی ہندستانی کو تیسرے مقام پر اور بولی جانی والی زبانوں کی فہرست میں شامل کیا ہے۔ ویکی پیڈیا نے ہندستان اور پاکستان میں بولی والی زبان سمجھ کر اس کی تعداد ۶۶ میلین بتایا ہے اس اعتبار سے وہ اردو کو اکیسویں نمبر پر رکھتا ہے۔ حالانکہ اردو صرف ہندستان اور پاکستان میں بولی نہیں جاتی بلکہ ان دو ممالک کے علاوہ دنیا کے بیشتر ممالک میں اس لکھنے، پڑھنے اور بولنے والے موجود ہیں، ان کو شامل کر لیا جائے تو ویکی پیڈیا کا یہ سروے اور یہ رپورٹ ناقص ہو جاتی ہے۔ ان حوالوں کو یہاں درج کرنے کا مطلب یہ نہیں کہ صرف اعداد شمار کی بنیاد پر اردو کے حوالے سے خوش ہو جائیں یا اس سے مایوس ہو جائیں۔ میرا مقصد یہ ہے کہ ابھی تک اردو کے کسی ادارے، فرد، انجمن یا ادارے کی جانب سے کوئی منضبط اور مستحکم کوشش نہیں کی گئی کہ اردو زبان کا ملکی سطح پر یا عالمی سطح پر کوئی سروے کرایا جائے تا کہ اعداد و شمار کی اس دنیا میں اردو کا صحیح مقام متعین ہو سکے۔ آپ کو معلوم ہے کہ آج کی دنیا میں تمام منصوبے انھیں اعداد و شمار کی بنیاد پر بنائے جاتے ہیں۔ اب جب کہ اردو کے حوالے سے کوئی جامع سروے نہیں

ہے تو اردو کے حوالے سے باتیں بھی اسی طرح کی جائیں گی۔ غیر اردو داں طبقے اور حکومت کے پاس جنرل سروے سے جو رپورٹ آتی ہے اسی کو بنیاد بنایا جاتا ہے، اس بنیاد پر اگر اردو کی بات کی جائے گی تو یقیناً وہی منصوبے بنائے جائیں گے، وہیں باتیں ہوں گی جو ہم اور آپ سن رہے ہیں اور جو دیکھ رہے ہیں وہ سچائی سے بہت دور ہے۔ اس لیے فروغ اردو کی راہ میں ایک بڑی روکاوٹ کسی قابل قبول سروے کا فقدان ہے۔

دنیا دبدل رہی ہے اور فرد، معاشرے اور سماج کے تقاضے بھی بدل رہے ہیں، سماج سے وابستہ تمام امور بھی اسی تغیر سے دو چار ہیں۔ زبان جو اِن تمام حوالوں میں اہم ترین ہے وہ بھی تغیرات سے دو چار ہے، یہ تغیرات اتنے دبے پاؤں آ رہے ہیں کہ ہم اور آپ اندازہ بھی نہیں کر پاتے اور چند برسوں کے بعد جب مڑ کر دیکھتے ہیں تو گذشتہ دہائی کئی اعتبار سے بالکل منفرد اور جداگانہ نظر آتی ہے۔ اب کم ہی ایسا ہوتا کہ ہم اور آپ ڈاک خانے جاتے ہیں یا خط کے آنے کا انتظار کرتے ہیں۔ ڈاکیہ کے آنے جانے کی وہ اہمیت اب باقی نہیں رہی اور نہ ہی اس حوالے سے شاعروں کے نئے مضامین سامنے آتے ہیں کیونکہ اب یہ سرکاری کام کاج کا وسیلہ ہے ورنہ اپنوں اور عزیزوں سے دل کی باتیں کہنے کا وسیلہ بہت کم رہ گیا ہے۔ کیونکہ اس کی جگہ فون، ای میل اور بلاگ نے لے لی ہے۔ ہم نے اب محسوس کیا اور جب پیچھے مڑ کر دیکھا تو معلوم ہوا کہ جس پلیٹ فارم پر لوگ تیزی سے دوڑ رہے ہیں وہاں ہمارے لیے کوئی راستہ نہیں ہے کیونکہ ہم نے اپنی راہ بنائی نہیں۔ جب دینا کی کئی چھوٹی زبانیں الیکٹرونک میڈیا کے اس پلیٹ فارم پر اپنی زبان کے لیے فونٹ، کی بورڈ بنا چکی تھی، ہم اب بھی پیچھے کھڑے کسی معجزے کا انتظار کر رہے تھے۔ اس لیے ہم پیچھے رہ گئے۔ مقام شکر ہے کئی اردو احباب ایسے تھے جنھوں نے اپنی انفرادی کوشش سے اور کئی اداروں نے اجتماعی کوشش سے اس سمت میں ایک شمع

جلائی اور لوگوں نے اس نئی دنیا کا نظارہ دیکھا اور ہم نے بھی اردو کو اردو شناخت کے ساتھ استعمال کرنا شروع کیا۔حالانکہ عرصۂ دراز سے انکشافات اور ایجادات کا سلسلہ جاری ہےلیکن ماضی کی دو دہائیوں میں آج کے انسان نے جو کرشمے کر دکھائے ہیں وہ حیرت واستعجاب کا باعث ہیں۔سلیمان کی انگوٹھی اور علاء الدین کے چراغ جیسے حیرت انگیز کرشمے آج کے کمپیوٹر میں موجود ہیں اور ذخائر کو چھوٹی جگہ اور ڈیوائس مثلاً کمپیوٹر کے ہارڈ ڈسک ،سی ڈی، ڈی وی ڈی اور پین ڈرائیو میں محفوظ کرنے کی صلاحیت عمروعیار کی زنبیل سے کم نہیں ہے۔ابھی کچھ ہی دنوں کی بات ہے کہ ہم 90 کی دہائی کو معلومات کے انقلاب کی دہائی کہتے تھے، زیادہ دن نہیں گذرے کہ اس ترقی نے دنیا کے حجم کو سمیٹ لیا اور ہم نے اسے گلوبل ویلیج کہنا شروع کیا اور اسے الیکٹرونک عہد سے موسوم کرنے لگے، پھر جلد ہی اسے ڈیجیٹل عہد کہا جانے لگا اور اب اسے سائبر ایج سے بھی موسوم کرنے لگے ہیں۔ترقی کی اس رفتار کو کس نام سے موسوم کریں یہ بھی اب شاید نئے لفظ کا متلاشی ہے۔

اردو میں مکتوب نگاری بڑی حد تک فارسی اور عربی مکتوب نگاری کے زیر اثر شروع ہوئی، تاہم دور حاضر کے برقی مکتوب (e.mail) کا سہرا اہل مغرب کی تکنیک پسند اختراعی ذہنیت کی دین ہے، ای میل مراسلہ نگاری کی جدید ترین شکل ہے، مرسل اور مرسل الیہ کے مابین مراسلت اب برقی خط وکتابت میں تبدیل ہوگئی ہے، ماضی کی طرح یہاں بھی مرسل (Sender) اور مرسل الیہ (Recipient) اور نفسِ مضمون جس کی ترسیل مطلوب ہوتی ہے، خط، چٹھی اور مکتوب کی جگہ e.mail کی اصطلاح رائج ہے، البتہ یہاں نامہ بر اور قاصد سے کلی نجات حاصل کرلی گئی ہے۔اسی کے ساتھ اخفائے راز کا خدشہ اور قاصد سے رقیبانہ تردد نے بھی دم توڑ دیا ہے، 'ڈاکیہ آیا، ڈاک لایا' جیسے خوشگوار احساس نے بس راستہ بدلا ہے۔اب نہ نظام ڈاک کی صعوبتیں ہیں اور نہ ڈاک کھونے کا خوف، اگر مرسل

نے میل کر دیا ہے تو اس کی ترسیل کو بھی Send میں جا کر معلوم کیا جا سکتا ہے اور مشینی ڈاکیہ آپ کو فوراً مطلع بھی کر دے گا کہ آپ کا میل بخوبی ہدف تک پہنچ چکا ہے۔ اب ہفتوں، مہینوں کا انتظار چہ معنی دارد اب وصل ہی وصل ہے، منٹوں، سکینڈوں میں شئی مطلوب کا میسر آنا کیا ہے محسوس ہوتا ہے کہ ہم 'کھل جا سمسم' کے عہد میں سانس لے رہے ہیں اور ہتھیلیوں میں سما جانے والا Mouse اور اسمارٹ فون آپ کی انگشت کے اشارہ کا غلام ہے، آپ نے حکم دیا اور مراد بر آئی۔ ایسے میں ان تمام جادوئی ایجادات سے اردو کو ہم آہنگ کرنا ضروری ہے تا کہ اردو دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کے دوش بدوش کھڑی ہو سکے۔

اسی طرح بلاگ نگاری برقی مکتوب نویسی کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ الیکٹرانک میل کے حدود متعین ہیں، یہ محض دو افراد کے مابین خط و کتابت کا میڈیم ہے۔ مخصوص پاس ورڈ کی بنا پر یہ غیر شراکت دارانہ تحریر ہے۔ جس کا حق مرسل اور مرسل الیہ کے پاس محفوظ ہوتا ہے، اسی لیے اس کا کینوس بھی محدود ہے، بلاگ نگاری غالباً ای میل سسٹم کے بطن سے نکلی ہے اور وسیع دائرہ کار اور معنویت کی حامل ہے۔ خدوخال، فنی اور صنفی خوبیاں بھی تقریباً مکتوب سی ہیں البتہ غیر مقفل (Unprotected) ہونے کی وجہ سے اس کی صورت چوپال کی سی ہوگئی ہے جہاں دنیا بھر میں بیٹھے لوگ متعین موضوع پر اظہار خیال کرتے ہیں، دوسرے کی باتوں کی تائید کرتے ہیں۔ اختلاف رائے کی صورت میں اس کا اظہار کرتے ہیں اور اپنی حمایت میں دلائل دیتے ہیں۔

یہ محض چند حوالے ہیں اس طرح کے کئی اہم سنگ میل اور بھی ہیں جن تک ہمیں پہنچنا ہے تا کہ اردو کو اس کی اصل حیثیت سے پہچان سکیں اور دنیا کو بتا سکیں۔ تحقیقی، تنقیدی اور روایتی درس تدریس کے ساتھ ساتھ جدید طور طریقوں کو بھی سمجھنے سمجھانے کی ضرورت ہے اگر ایسا ممکن ہو سکا تو اردو کا جادو سر چڑھ کر بولے گا۔☆☆

آزادی کے بعد ریاستِ جموں و کشمیر میں

اُردو نے کیا کھویا کیا پایا؟

پروفیسر شہاب عنایت ملک

ڈوگرہ حکمرانوں نے اپنی ضرورت اور ریاستِ جموں و کشمیر کے جغرافیائی حدودِ اربعہ پر مشتمل مختلف نوع لسانی خطوں کا لحاظ کرتے ہوئے ہندوستانی زبان (اُردو) کو جموں و کشمیر کی سرکاری زبان قرار دیا۔ ڈوگرہ حکومت نے جب انگریزوں کے حق میں ہندوستانیوں کی جنگِ آزادی کی تحریک کو کچلنے کے لیے اپنی فوج دہلی روانہ کی تو وہاں فوج کا زیادہ زمانے تک قیام رہا جس کے سبب فوج نے اُردو زبان کے بہت سارے الفاظ سیکھ لیے اور ہندوستانی زبان کی یہ سوغات لے کر ریاست جموں و کشمیر میں واپس لوٹے۔ اس کے علاوہ ریاستی عوام نے بھی بیرونِ ریاست (وطن) لاہور، پنجاب دہلی وغیرہ سے آنے والے علماء، فضلا، شعراء اور ادبا کے سبب اُردو زبان کو قبول کرنا شروع کر لیا تھا۔ اس وقت وطن کشمیر کی سرحدیں لکھن پور سے لے کر گلگت، لداخ بلتستان تک اور کشتواڑ چمبا سرحد ہماچل سے لے کر ضلع میر پور اور ضلع جہلم یعنی پاکستانی مقبوضہ کشمیر (آزاد کشمیر) تک پھیلی ہوئی تھیں۔ طرفہ یہ کہ ہر ایک خطے کی زبان مختلف تھی۔ گلگت، لداخ، بلتستان میں بلتی، لداخی' شینا' راجوری' پونچھ، میر پور، جہلم وغیرہ میں پہاڑی، گوجری وغیرہ۔ کشتواڑ، ڈوڈہ یعنی خطہ چناب میں کشتواڑی، سراجی، بھلیسی، بھدرواہی، پاڈری چمیالی وغیرہ۔ جموں

اورنواح جموں میں ڈوگری اور کشمیر میں کشمیری ۔اس طرح کسی ایک خطے کا باشندہ قریب قریب دوسرے خطے کی زبان سے نابلد تھا ۔ڈوگرہ حکومت کی مجبوری اورضرورت یہ تھی کہ اس پورے وطن جموں وکشمیر کو جوڑنے کے لیے کوئی طاقت ور' سارے وطن کی وسعت میں پھیلی ہوئی اور کوئی ہردل عزیز زبان ہو۔ایسے سیکولر مقصد کو پورا کرنے والی صرف اورصرف اُردو زبان (ہندوستانی) ہی تھی جو یہ کام بخوبی انجام دے سکتی تھی۔

ہندو پاک کے دولخت ہونے سے قبل بھی ''نیا کشمیر'' آئین کے تحت جموں وکشمیر کی سرکاری زبان اُردو ہی طے پائی۔ چناں چہ بیسویں صدی کے وسط تک ریاست جموں وکشمیر میں علمی، ادبی،صحافتی ،سیاسی یہاں تک کہ ہرسطح پر اُردو زبان کا ایک اہم اورنمایاں کردار متعین ہو چکا تھا۔اُردو نے ریاست کی مذکورہ مختلف لسانی اکائیوں کے درمیان لنگوافرینکا کا درجہ پالیا تھا۔ جب ۱۹۵۶ء میں ریاست جموں وکشمیر کا آئین تسلیم کیا گیا تو ریاستی قانون ساز اسمبلی نے اُردو کی غیرمعمولی عوامی مقبولیت اوراس کے رشتے کو مانتے ہوئے اس کو سرکاری زبان کا درجہ دینے کی توثیق مکمل کی۔ پروفیسر نذیر احمد ملک نے بجا طور پر لکھا ہے۔

> ''ریاست جموں وکشمیر چونکہ ایک کثیرلسانی علاقہ ہے اور یہاں بولی جانے والی تمام زبانیں اپنے اپنے علاقوں تک محدود ہیں۔ نیز ان کا دائرہ اثر دوسرے علاقوں تک نہ ہونے کے برابر ہے۔اس لیے کسی ایک علاقے کو دوسرے علاقوں پرلسانی اورسیاسی برتری حاصل نہ ہو، ایک بہتر منصوبے کے تحت اُردو زبان کو اس منصب سے سرفراز کیا گیا لیکن انگریزی زبان کے استعمال کی گنجائش بھی واضح طور پر رکھی گئی''۔

(مرتب: پروفیسر شہاب عنایت ملک: جموں وکشمیر میں اُردو زبان۔ص ۳۴)

مذکورہ بالا بیان کے حوالے سے ریاستی آئین کی دفعہ:۱۴۵کے تحت یہ پیراگراف بڑااہم ہے۔

> "The official language of the state shall be Urdu but the English language shall unless the legislature by law provides, continue to be used for with it was being used immediately before one commencement of this constitution."

(بحوالہ: جموں وکشمیر میں اُردو: ماضی، حال اور مستقبل۔از پروفیسر شہاب عنایت ملک۔ص۳۵۔۳۴)

کسی بھی کثیر لسانی علاقے، خطے، ریاست یا ملک میں نہایت ہی عقلمندی اور دوراندیشی سے فیصلہ لینے کی ضرورت ہوتی ہے کہ وہاں کی ایک یا کئی زبانوں کو سرکاری زبان کا درجہ دینے سے کئی طرح کے مسائل کھڑے ہوسکتے ہیں جو بسا اوقات فساد کا سبب بن جاتے ہیں۔چوں کہ سرکاری درجہ حاصل ہونے سے ایک زبان اور اس کے بولنے والے گروہ کا ہر سطح سے احترام بڑھ جاتا ہے جس کے سبب سماجی اور معاشرتی زندگی میں عدم توازن کے درکھل جاتے ہیں۔انہیں پُرآشوب حالات کے مدِنظر ناوابستہ اور فطری زبان کو ہی سرکاری زبان کا درجہ دیا جاتا ہے تاکہ کوئی بھی مقامی لسانی گروہ کسی لحاظ سے احساسِ کمتری کا شکار نہ ہونے پائے اور کسی دوسرے گروہ کے حقوق میں رخنہ پیدا نہ ہوسکے۔ رہا اُردو کا معاملہ تو یہ ایسی زبان ہے جو ریاست جموں وکشمیر کے کسی علاقے یا گروہ کی مادری زبان نہیں ہے لیکن اس زبان کی خوبی یہ ہے کہ ریاست کے ہر خطے، ہر گروہ اور ہر قبیلے والے اس سے آشنا ہی نہیں ہیں بلکہ فخر کے ساتھ اپنے بچوں کے لیے اردو بولنے کا التزام کرتے ہیں۔ وہ اس زبان کے استعمال سے اپنے گھر کے ماحول کو سلجھا، سنورا، مہذب اور ادبی تصور کرتے ہیں۔یہی وجہ ہے اس زبان کی شائستگی، عوامی مقبولیت اور اس کے سیکولر کردار کی طاقت کو شعوری طور پر سمجھتے ہوئے اس کو ریاست جموں وکشمیر کی سرکاری زبان کا درجہ دیا گیا ہے۔

ایسا قدم اُٹھانا اُس وقت کے سیاست دانوں کی دوراندیشی اور حکمت حمیدہ اور بالیدہ کا دوسرا نام ہے۔

جب بھی کوئی زبان کسی ملک یا ریاست کی سرکاری زبان کا درجہ حاصل کر لیتی ہے تو حکومت کی ترجیحی تدبیریں یہ ہوتی ہیں کہ اس زبان کو ہر محکمہ میں رائج کر کے اس اہل بنایا جائے کہ سرکاری احکامات، حکومت کی ضرورت کے ساتھ عوام کی علمی اور ادبی ضرورتوں کو پورا کر سکے۔ اسی فارمولے کے تحت ریاست جموں وکشمیر میں سیکرٹریٹ کا دستاویزی کام، محکمۂ پولیس، محکمۂ مال اور عدلیہ کے علاوہ ہائی اسکول تک تعلیمی نصاب میں اُردو زبان کو ضروری مضمون کی حیثیت سے رکھا گیا تھا۔ علاوہ ازیں سائنس، سیاسیات، سوشل سائنس وغیرہ جیسے مضامین کے لیے بھی اُردو زبان کو ذریعہ تعلیم بنایا گیا تھا لیکن اب چند دہائیوں سے سرکاروں کی زیادتی اور ناانصافی اس زبان کے ساتھ اس قدر بڑھ گئی ہے کہ سرکاریں اس زبان کے حق کے حوالے سے لاپرواہ ہو چکی ہیں۔ اس کی ترقی اور ترویج کے لیے کوئی موثر قدم کیا اُٹھاتیں یا سرکاری زبان کی عزت کیا کرتیں بل کہ اس کے برعکس اس زبان کے ساتھ ایسا کھلواڑ کر رہی ہیں کہ سرکاری دفاتر میں اُردو کی جگہ انگریزی برتی جا رہی ہے۔ پہلے راشن کارڈ اُردو زبان میں ہوتے تھے اب نئے راشن کارڈ انگریزی زبان میں آ چکے ہیں۔ ریونیو کی نقلیں، مثلیں وغیرہ جہاں سرکاری زبان میں ہوا کرتی تھیں اب انگریزی میں فراہم کی جا رہی ہیں، آدھار کارڈ میں انگریزی کے ساتھ اُردو میں جو نام، پتے لکھے گئے ان میں اُردو کے املا اور الفاظ کی بناوٹ کو بالکل بگاڑ کر رکھ دیا ہے۔ ریاست کے دفاتر، یونی ورسٹیوں اور سیاحتی مقامات کے سائن بورڈ جہاں اُردو میں ہونے چاہیئے تھے وہاں انگریزی اور ہندی زبانوں میں لکھے گئے ہیں، جو لوگ ہندی زبان کو جانتے ہی نہیں بلکہ ریاست میں راجوری، پونچھ، ڈوڈہ، کشتواڑ، کشمیر اور لداخ وغیرہ میں کوئی ہندی کے حروفِ تہجی بھی نہیں جانتا، ان علاقوں

میں بھی سائن بورڈ ہندی میں لگائے گئے ہیں ۔اس سارے نظام کو سرکاروں کی کوتاہیوں نے ہی نہیں بلکہ مجرمانہ افعال نے تباہ کر دیا ہے۔ اپنے ہی آئین کو حکومتیں خود اپنے پاؤں تلے روند رہی ہیں ۔اپنے ہی دفاتر میں سرکاری زبان کی آبرو لٹ رہی ہے۔ایسی حکومتوں کو ایوانِ حکومت میں براجمان رہنے کا کوئی حق نہیں ہے ۔ملک کی دیگر ریاستوں کی سرکاری زبان پر اگر نظر ڈالیں تو وہاں سرکاری زبانیں پھل پھول رہی ہیں ۔پنجاب میں پنجابی سرکاری زبان ہے ،جو ہر دفتر میں ملتی ہے،اسکولوں' کالجوں اور یونیورسٹیوں میں لازمی مضمون کی حیثیت رکھتی ہے۔پنجاب حکومت کے وزراء جب حلف اٹھاتے ہیں تو سرکاری زبان میں۔مہاراشٹر میں مراٹھی' کرناٹک میں کنٹر،آندھرا پردیش میں تلگو زبانیں سرکاری زبانی ہیں جو اپنی اپنی ریاست میں لازمی مضمون کی حیثیت رکھتی ہیں اور حکومتیں حلف برداری انہی زبانوں میں اٹھاتی ہیں لیکن ریاست جموں وکشمیر کا اس حوالے سے دیوالیہ نکلا ہوا کہ،کوئی وزیر ہندی میں اور کوئی انگریزی میں حلف اٹھاتا ہے وہ دن دور نہیں جب خطۂ پیر پنچال کا وزیر اپنی زبان اور لداخ کا وزیر اپنی زبان میں حلف اُٹھائے گا۔اس بے راہ روی اور لسانی انتشار کا نتیجہ کیا ہوگا' اس پر میں آخر میں بات کرتا ہوں۔

سرکاری زبان کی بے حرمتی کے اسباب کیا ہیں؟ ان سے آگاہی لازمی ہے۔اول تو بعض ناعاقبت اندیش ایسے فرقہ پرست ایوانِ حکومت میں پہنچ چکے ہیں جنھیں ریاست کی سالمیت سے بیر ہے۔وہ ریاست کو لسانی اور مذہبی بنیادوں پر بانٹنا چاہتے ہیں تاکہ وہ ریاست کی طاقت کو کمزور کرسکیں بہت حدتک وہ اپنے ناپاک مقصد میں کامیاب ہوتے نظر آرہے ہیں۔

اب حکومتوں نے علاقائی زبانوں کو اعلیٰ تعلیمی اداروں سے لے کر پرائمری درجوں تک رائج کیا ہے۔یہ بھی ریاست کو تقسیم کرنے کی خطرناک سازش ہے۔ہم کسی زبان کی ترقی یا فروغ کے مخالف نہیں ہیں،ان کی ترویج واشاعت بھی ہمیں خوشی دیتی ہے

لیکن حکومت کے اس عمل کو ہم اس وقت مخلصانہ مانتے جب سرکاری زبان کا احترام کرتے ہوئے حکومت اُس کا حق اُسے دیتی لیکن ایسا نہیں ہوا۔ بلکہ حکومتیں خود اس سازش میں شریک ہیں۔ اگر ریاست کے مختلف علاقوں کا لسانی جائزہ لیا جائے تو ریاست کی تقسیم اور اس کی توڑ پھوڑ بہ آسانی سمجھ میں آسکتی ہے۔ جموں، نواحِ جموں اور جموں یونیورسٹی کے دفاتر کیمپس میں ڈوگری زبان بولی جارہی ہے۔ خطہ پیر پنچال اور بابا غلام شاہ بادشاہ یونی ورسٹی راجوری میں پہاڑی والے پہاڑی اور گوجری والے گوجری کے خانوں میں بٹ چکے ہیں۔

کشمیر اور کشمیر کی یونیورسٹیوں میں کشمیری زبان کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنایا جاچکا ہے۔ کشمیر والے جموں والوں کو ڈوگرہ کہہ کر تعصب کا ثبوت دے رہے ہیں۔ جموں والے وادی والوں کو کشمیری بول کر حسد اور کینہ کی آگ میں جھلسے جا رہے ہیں۔ راجوری پونچھ کے ایک ہی علاقے اور یونیورسٹی میں گوجر اور پہاڑی ایک دوسرے کو دشمن کی نظر سے دیکھ رہے ہیں۔ خطۂ چناب والے اپنی اپنی مقامی زبانوں کے خول میں سمٹتے چلے جارہے ہیں۔ لیہہ اور لداخ کے باشندے اپنی مادری اور مقامی بولیوں ہی کو سب کچھ مانتے ہیں اور خود دیگر علاقوں سے الگ خیال کرتے ہیں۔ اس طرح ریاست جموں وکشمیر خطرناک لسانی، مذہبی، علاقائی اور فرقہ وارانہ بحران میں اس وقت پھنس چکی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اب ریاست کے بعض مقامات پر فرقہ وارانہ فسادات آئے دن رونما ہوتے رہتے ہیں۔ یہ سب نتیجہ ہے سرکاری زبان کے ساتھ ناانصافی کرنے کا۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ ریاست میں جتنی زبانیں معرضِ وجود میں آئی ہیں۔ ان میں سے ایک بھی اس لائق نہیں اور نہ ہی اس کے بعد بھی ان زبانوں کے اندر یہ صلاحیت ہے کہ وہ ریاست جموں وکشمیر کے مختلف حصوں کو جوڑ سکیں یا سیکولر وحدت عطا کرسکیں۔ یہ خاصیت واحد اُردو زبان ہی کی ہے جس نے اس سے قبل بھی بلالحاظ

مذہب وملت ان تینوں بڑے خطوں کوایک کر رکھا تھا، بلکہ صرف ریاست ہی کو نہیں اُردو زبان نے تو ہندو پاک، بنگلہ دیش، پاکستانی مقبوضہ کشمیر وغیرہ کو گویائی اور تفہیم عطا کی ہے۔ اگر ریاست کو قسطوں میں قتل کرنا ہے تو اُردو کی سرکاری حیثیت اور احترام کو ختم کر دیجئے لیکن یہ بھی یاد رکھا جائے کہ اگر اُردو زبان کمزور ہوئی تو کشمیری، پہاڑی اور گوجری کا مستقبل بھی تاریک ہوگا، مذہبی، علاقائی اور ریاستی سالمیت اور وحدت بھی محال ہو جائے گی۔ اُردو کی آپ بیتی ''میں ہوں مظلوم اُردو زبان'' میں آصف ملک نے زبانوں کا لسانی تجزیہ کرتے ہوئے ٹھیک ہی لکھا ہے:

''میری بہنو! تم دل خراش کہانی تو سن چکی ہو اب تم مجھے ترقی کے امکانات بتاؤ کہ میں پھر اپنا کھویا ہوا وقار دوبارہ حاصل کر سکوں!۔۔۔

جی ہماری ماں! ماں!؟

میں (اُردو) تمہاری ماں کیسے ہوئی؟

کشمیری، پہاڑی، گوجری، ہاں! آپ ہماری ماں کا درجہ رکھتی ہیں۔ اول تو اس حیثیت سے جو آپ کا رسم خط ہے وہی تو ہمارا بھی ہے اور دوم یہ کہ کسی زبان کی ماہیئت واصلیت اور وطنیت کو جو چیز متعین کرتی ہے وہ افعال وحروف ہی ہیں ورنہ اسماء (Nouns) کا لین دین تو دنیا کی ہر زبان میں ایک دوسرے سے ہوتا رہتا ہے۔۔۔ ذرا غور کرو اُردو زبان میں آپ کسی شخص کو کچھ کرنے کے بارے میں یوں پوچھتی ہو۔ ''تم کیا کر رہے ہو''؟ کشمیری زبان میں اسی کو ''توئی کیا چھوکران''۔ پہاڑی میں ''تو کے کرنا ای''' اور گوجری میں ''تُو کے کرے رے'' کہتے ہیں۔ ان تینوں زبانوں میں

ایک فعل ’’کرن‘‘، ’’کرنا‘‘، ’’کرے‘‘ آیا ہے۔ان تینوں
کا مادہ ’’کرنا‘‘ ہے۔ جومحترمہ اُردو زبان تمہارا ہے۔
اس لسانی اور رسم خط کے اشتراک کی حقیقت سے
یہ واضح ہوجاتا ہے کہ ہم تینوں (کشمیری، پہاڑی، گوجری)
کے وجود کی بقا محترمہ (اُردو) کے وجود کی بقا سے
ہے۔جب تک اُردو رسم خط (جو فارسی کہلاتا ہے) باقی
رہے گا تو ہم زندہ رہیں گی، کیوں کہ ہمارا اپنا الگ کوئی
Script نہیں ہے اور نہ ہی کوئی بنانے کے امکان ہیں‘‘۔

(میں ہوں مظلوم اُردو زبان: مشمولہ: تحریک ادب، خصوصی شمارہ نومبر ۲۰۱۷ء: ص۔۳۷۷۔۳۷۸)

آزادی کے بعد ریاست جموں وکشمیر میں اُردو زبان نے کیا کھویا کیا پایا؟ مضمون کے تحت مطالعہ ،مشاہدہ اور بحث کے بعد یہ کہا جاسکتا ہے کہ اُردو زبان نے ابتدائی برسوں میں اپنے مقام ومرتبہ کے ساتھ علمی ادبی خزانے لٹائے ،فرقہ وارانہ طاقتوں کو کامیاب نہیں ہونے دیا۔اس زبان نے ہر محاذ پر خواہ وہ ادب ہو یا علمی میدان،خواہ وہ سیاست ہو یا محکمہ ٔ مال ،پولیس اورعدلیہ ہر میدان میں ترقی،امن ،شفافیت‘ ریاست کی سلامتی اور ہر علاقے کے رشتوں کو بھی مضبوط رکھا ہے اور اپنے کلیدی کردار میں کوئی فرق نہیں آنے دیا لیکن آزادی کے ایک دو دہے کے بعد اُردو زبان نے تو جو کھویا وہ کھویا ہی لیکن حکومتوں نے اپنی عزتوں کو ضرور کھویا ہے اور ریاست کی سالمیت،امن، بھائی چارگی اور وحدت کو پارہ پارہ کردیا ہے جو حکومتیں اپنے آئین کی حفاظت نہ کرسکیں وہ اپنی عزتوں کو کیا بچا پائیں گی۔اُردو نے تو آج بھی کچھ زیادہ نہیں کھویا بلکہ اُردو آج بھی یونی ورسٹیوں ،کالجوں،ریاست کے باشندوں کے گھروں میں زندہ ہے اور زندہ رہے گی۔ ہندوپاک اور ریاست جموں وکشمیر میں جتنا کثیر ادب اُردو زبان میں موجود ہے اتنا اور کسی زبان میں نہیں مل سکتا ،بل کہ عالی سطح پر اب

اُردوزبان تیزی سے اپنی نئی بستیاں بسارہی ہے کیوں کہ سازشوں کے باوجود اُردوکا جادوسر چڑھ کر بولتا ہے۔لوگوں کی بول چال ،گھروں،خاندانوں کی معیاری اورمہذب گفتگو میں آج بھی ترجیحی زبان اُردو ہے۔لیکن گلہ یہ ہے کہ سرکاری سطح پر آزادی کے بعدریاست جموں وکشمیر نے بہت کچھ کھویا ہے جس کورقم کرنے کے لئے سینکڑوں صفحات درکار ہیں۔

ماخذ:

۱۔پروفیسرعبدالقادرسروری:کشمیر میں اُردو(حصہ دوم)

۲۔حبیب کیفی:کشمیر میں اُردو

۳۔پنڈت ہرگوپال کول خستہ:گلدستۂ کشمیر

۴۔پروفیسرشہاب عنایت ملک:جموں وکشمیر میں اُردوزبان(ماضی،حال،مستقبل)

۵۔پروفیسرشہاب عنایت ملک۔اُردوکا سیکولرکردار

۶۔تحریکِ ادب،نومبر 2017

☆☆☆

ترقی پسند تنقید اور ادب کی تخلیق و تفہیم کی ادبی وغیرادبی بنیادیں

جناب انور پاشا

ہم عصر تنقید مجموعی طور پر ترقی پسند تنقید اور اس کی توسیع سے عبارت ہے۔ گرچہ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ہم عصر تنقیدی میلانات میں ترقی پسند نظریے کے متوازی ایسے میلان بھی موجود رہے ہیں جو ترقی پسندی کے عین نفی اور مخالفت پر مبنی کہے جاسکتے ہیں۔ ہم عصر تنقید پر ترقی پسند میلان کے غالب اثرات کے دو اہم اسباب ہیں۔ ایک تو یہ کہ ترقی پسند تنقید نے ہمارے ادب کو نہ صرف زندگی اور سماج کے دیگر شعبے سے قریب تر کیا بلکہ ادب کو اس کے روایتی تنگنائے سے نکال بے پناہ وسعتوں سے ہمکنار کیا اور ہمعصر علوم اور افکار و تصورات کو انگیز کرنے کا اہل بنایا۔ دوسرے یہ کہ جمالیاتی انبساط کے روایتی اور محدود تصور کو ایک ایسا معیار اور ایک ایسا پیمانہ عطا کیا جس کی حدیں صرف فرد واحد یا کسی ذات محض تک تنگ اور محدود ہونے کی بجائے اجتماعی جمالیاتی انبساط کے لامحدود اور وسیع تر امکانی حدود کو چھوتی ہیں۔ یہ دونوں صفات ایسی ہیں جو ترقی پسند تحریک سے قبل ہمارے ادب میں گرچہ عنقا تو نہیں تھیں لیکن ان پر کبھی اتنی سنجیدگی اور دیانت داری سے غور و فکر نہیں کیا گیا' لیکن ترقی پسند تنقید کے یہی امتیازی اوصاف جنہوں نے ادب کو خارجی و داخلی اور فکری و فنی ہر اعتبار سے ہمہ گیریت عطا کیے' ترقی پسند نظریۂ تنقید کے مخالفین

کے لیے وجہ اختلاف واعتراض بھی ہیں۔

ترقی پسند تنقید کے ادب کی خودمختاری وخود کفالتی کے تصور کورد کرتے ہوئے اسے سماجی واجتماعی عمل کا حصہ قرار دیا' لیکن کبھی ادیب کی ذات اوراس کے داخلی جو ہراور تخلیقی قوتوں کی نفی نہیں کی' بلکہ اصراراس بات پر رہا کہ انسانی ذہن وشعور کی ہر اُپج اور ہر عمل جہاں سماجی وتہذیبی محرکات سے نمو پاتا ہے وہاں اس کی داخلی وذاتی Creativity کا عمل دخل بھی یکساں اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کوئی بھی ذہنی عمل یا تجربہ نہ تو کلیتاً داخلی ہوتا ہے اور نہ ہی خارجی بلکہ اس میں داخلی وخارجی دونوں عناصر بیک وقت موجود ہوتے ہیں' اس لیے ترقی پسند تنقید ادب کو نہ تو محض داخلی و جمالیاتی تجربوں تک محدود کر کے دیکھتی ہے اور نہ ہی صرف خارجیت کو بنیاد بنا کر فن کار یا ادیب کی انفرادیت کی نفی کرتی ہے۔ لہٰذا اس حقیقت کو تسلیم کر لینے کے بعد کہ ادب وفن نہ تو کلیتاً خارجی حالات کے تابع ہوتے ہیں اور نہ ہی داخلی یا انفرادی وجدان وکیفیات کے' یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ کوئی بھی فکری یا فنی معیار خود کفیل یا بالذات نہیں ہوتا' بلکہ اس کا وسیع رشتہ سماج کے دوسرے شعبے سے لازمی طور پر قائم ہو جاتا ہے' اس لیے کسی بھی فن پارے کی قدر و قیمت کے تعین میں جب تک اس کے خارجی وداخلی دونوں پہلوؤں کو پیش نظر نہیں رکھیں گے' اس فن پارے کے متعلق کیا گیا فیصلہ دیانت دارانہ اور متوازی نہیں ہوگا۔

چونکہ کوئی بھی فنکار بیک وقت ایک فرد واحد بھی ہوتا ہے اور کسی جماعت یا معاشرے کا رکن بھی' اس لیے اس کے انفرادی احساسات وتجربات متعلقہ معاشرے یا جماعت کے اجتماعی احساسات وتجربات سے گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ اس طرح اس کے ذاتی تصورات' اس کا ذاتی شعور اور اس کا نجی تجربہ اس کے عہد اور معاشرے کے اجتماعی تصورات' اجتماعی شعور اور اجتماعی تجربات کا اٹوٹ حصہ ہو جاتے ہیں' پھر یہ کہ احساسات اور کیفیات وتجربات انفرادی ہوں یا اجتماعی' شخصی ہوں یا مجلسی ان کے

پس پردہ خارجی محرکات کارفرما ہوتے ہیں اوران کا اپنا سماجی' تہذیبی' تاریخی' سیاسی ومعاشی تناظر ہوتا ہے' لہٰذا کسی بھی فن پارے کی تفہیم وتنقید کے وقت فن کار کی ذاتی حسیت اس کے جمالیاتی Inotions اس کے انفرادی ذوق' اس کے نفسیاتی وفکری رویے اوراس کے شعور وادراک کا تجزیہ کرنے کے ساتھ یہ بھی دیکھنا لازم ہے کہ فن کار نے جن افکار وخیالات اور تجزیات وکیفیات کا اظہار کیا ہے' ان کے خارجی محرکات کیا ہیں اوران کا سماجی تہذیبی تاریخی اور سیاسی ومعاشی تناظر کیا ہے۔

یہ درست ہے کہ مارکسزم کے زیراثر ترقی پسند تنقید نے ادب اورادیب کے سماجی رشتے کے ساتھ ساتھ اس کے طبقاتی اورنظریاتی رشتے وابستگی کو بھی اہم قرار دیا' کیونکہ طبقاتی معاشرے کا ایک فرد ہونے کے ناطے فن کار بھی کسی نہ کسی جماعتی وطبقاتی مفاد کے ساتھ شعوری یا غیرشعوری طور پرایک رشتہ قائم رکھتا ہے اور وہی رشتہ اس کے ذہنی ونظریاتی رویوں کی آبیاری کرتا ہے' لیکن مارکسزم اس بات کی وضاحت بھی کرتا ہے کہ فرد اوراس کا یہ طبقاتی رشتہ میکانکی ہونے کی بجائے فعالیت اور تغیر پذیری کی صفت رکھتا ہے اور یہی سبب ہے کہ ایک فرد کسی ایک طبقے سے تعلق رکھتے ہوئے بھی خود کو شعوری طور پر Declass کرکے اس طبقے کے مفاد کے خلاف رویہ اختیار کرسکتا ہے اور کسی دوسرے طبقے اوراس کے مفاد سے نظریاتی طور پر اپنا رشتہ قایم کرسکتا ہے۔علاوہ بریں طبقاتی مفادات کی آویزش کے باوجود افراد وفنکار دوسرے طبقات کے نظریات واقدار سے بھی اثرات قبول کرتے ہیں اور انہیں متاثر بھی کرتے ہیں یہی سبب ہے کہ ہرادیب وفن کار کی شخصیت اورفن میں طبقاتی اقدار اوررویوں کی متضاد ومتصادم صورت نظر آتی ہے۔اس تضاد اورتصادم پروہ اپنے شعور وادراک کے بل پر بعض اوقات تو قابو پالیتا ہے اوراسے ایک واضح سمت عطا کرتا ہے تو بعض اوقات Class Confusion کا شکار ہوجاتا ہے۔لہٰذا کسی فن کار کی تخلیقات کی تفہیم وتنقید اس فن کار کی شخصیت' اس کی وراثت' اس کی ذہنی تربیت' اس کے مزاج'

اس کی بصیرت وادراک، اس کے عہد اور اس عہد کی طبقاتی وابستگیوں کے باہمی تصادم اور تضاد کی تفہیم و تجزیے کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتی۔ ترقی پسند نظریۂ تنقید ادب میں خارجی حقیقتوں کی عکاسی کو اتفاقی تصور نہیں کرتا۔ بلکہ اسے لازمی اور ناگزیر گردانتا ہے لیکن وہ ادب کو خارجی حقائق کی محض Reproduction بھی نہیں سمجھتا، بلکہ اسے اعلیٰ وارفع تخلیقی عمل قرار دیتا ہے۔ علاوہ بریں ترقی پسند تنقید کی رو سے انسانی خیالات، احساسات اور تصورات کا خارجی حقائق سے محض یک طرفہ رشتہ نہیں ہوتا۔ بلکہ اس کی نوعیت دوطرفہ ہوتی ہے، دونوں ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کو بدلتے اور ارتقاء کی جانب سفر کرتے ہیں۔

ترقی پسند تنقیدی میلان کے مخالفین جب ادب کی خود کفالتی اور خالص ادبی معیار و اقدار کی وکالت کرتے ہیں اور ادب کو زندگی کے دوسرے شعبوں سے الگ کر کے محض جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی ذوق کی تسکین و اظہار تک محدود کرنے پر زور صرف کرتے ہیں تو وہ اس پہلو کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ جمالیات افکار و تصور کو بیدار کیے بغیر کیا انبساط و تسکین عطا کر سکتی ہے؟ یا اس کا رشتہ کسی نہ کسی طرح کسی نہ کسی قسم کے خیالات و تصورات اور اقدار سے ہونا لازمی ہے [1]۔ ترقی پسند تنقیدی نظریہ جمالیات کو نہ تو خود کفالتی مانتا ہے اور نہ ہی کلیتاً انفرادی یا ذاتی وہ اسے زندگی کے دوسرے شعبوں اور انسانی احساسات و نفسیات سے وابستہ سمجھتا ہے۔ وہ جمالیاتی کیفیت کو الہامی یا اتفاقی کے بجائے تجرباتی و تصوراتی معنویت کے پس منظر میں دیکھتا ہے اور یہ معنویت متصوفانہ بھی ہوسکتی ہے اور روحانی بھی۔ سیاسی بھی ہوسکتی ہے اور اخلاقی و مذہبی بھی یا جنسی و نفسیاتی بھی۔ غرض کہ جمالیات اور فنون لطیفہ یا ادب میں ظاہر ہونے والے سبھی تجربات و کیفیات، عام انسانی زندگی کے تجربات و کیفیات ہی کا ایک حصہ ہیں اور ان پر انسانی زندگی اور اس کے تجربات و کیفیات اور اقدار و تصورات

---

[1] پروفیسر محمد حسن، مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ، ترقی اردو بیورو نئی دہلی پہلا ایڈیشن، ۱۹۹۰ء ص ۳۱۸

وتصورات پر عاید ہونے والے سبھی قاعدوں اور ضابطوں کا اطلاق ہوتا ہے [۱] ۔

خالص ادبی تنقید کے علمبردار ادب کی خود کفالتی کی وکالت میں دو باتوں پر اصرار کرتے ہیں۔ایک تو یہ کہ ادب کی تفہیم وتنقید میں سماجی پس منظر اور زندگی کے دیگر شعبے سے تعلق رکھنے والے تصورات ونظریات کی عمل داری' ادبی' تنقید میں' غیر ادبی' بنیادوں کی گھس پیٹ ہے۔دوسرے یہ کہ جو نظریات وتصورات ادب کے شعبے سے تعلق نہیں رکھتے یا جو نہ تو خالص ادبی ضرورت کے تحت وضع کیے گئے ہیں اور نہ ہی ان کے بنیادی محرکات ادبی ہیں ان کا اطلاق یا ان کی عمل داری ادب میں جائز نہیں' لیکن خالص ادبی تنقید کے حامی اس حقیقت سے چشم پوشی کرتے ہیں کہ کسی بھی عہد کے ادبی تصورات شعوری یا غیر شعوری طور پر ان تصورات اور افکار واقدار سے لازمی طور پر اثر قبول کرتے ہیں جو اس متعلقہ عہد میں رائج اور موجود ہوتے ہیں۔خواہ ان کی بنیاد غیر ادبی ہی کیوں نہ ہو اور جو خواہ غیر ادبی اغراض ومقاصد کے تحت ہی وضع کیوں نہ کیے گئے ہوں۔مثال کے طور پر ہم اپنے ادب میں تصوف کو لے لیں ''تصوف برائے شعر گفتن خوب است'' جب کہ تصوف کے تصورات نہ تو بنیادی طور پر ادب کے لیے وضع کیے گئے اور نہ ہی وہ خالص ادبی تصورات کہے جا سکتے ہیں۔لیکن ہمارے ادب پر ایک مخصوص عہد میں تصوف کا گہرا اثر رہا اور اس کی باقیات آج بھی موجود ہیں۔اسی طرح غیر ادبی مقاصد رکھنے والے دیگر نفسیاتی' اخلاقی' جنسی' سائنسی' سماجی' معاشی اور فلسفیانہ تصورات ونظریات کے گہرے اثرات کی واضح مثالیں بھی موجود ہیں' لیکن اس ضمن میں یہ حقیقت ذہن نشین ہونی چاہیے کہ غیر ادبی علوم یا نظریات وتصورات سے استفادے یا اثرات قبول کرنے کا یہ قطعی مطلب نہیں نہ ادب بھی اپنی علوم اور نظریات وتصورات کا ضمیمہ ہوتا ہے۔بلکہ ادب وفن میں ظاہر ہونے والے نظریات وتصورات اپنے ادبی وفنی اصولوں کے تابع ہوتے ہیں اور ادبی پیرایے میں اظہار

---

[۱] پروفیسر محمد حسن' مشرق ومغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ ص ۳۱۸

پاتے ہیں۔ لہٰذا ان کی تفہیم و تنقید بھی ادبی و فنی اصولوں کے تحت ہی ہوگی۔

ادب میں نظریات و تصورات کی نفی اور اس کی خود کفالتی کی حمایت میں پچھلے دنوں ایک ادبی رسالے میں یہ سوال اٹھایا گیا تھا کہ ''غیر ادبی بنیادوں پر فیصلے صادر کرنے کا سلسلہ ترقی پسند تحریک کے ساتھ شروع ہوا[1] ''، لیکن ادب کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو یہ حقیقت بالکل آشکارا ہو جاتی ہے کہ ادب کو غیر ادبی بنیادوں پر پرکھنے اور فیصلے صادر کرنے کا سلسلہ تو ادب کی تنقید کی ابتداء سے ہی وابستہ ہے۔ کیونکہ افلاطون نے جب شعر و ادب کو مغرب اخلاق اور معاشرے کے لیے مضر قرار دیتے ہوئے شاعروں کو اپنی مثالی ریاست سے نکال باہر کرنے کی بات کی تھی تو کیا وہ بنیاد اور وہ پیمانہ ادبی تھا؟ افلاطون اگر نام نہاد ادبی بنیاد و معیار کا قائل ہوتا تو شاعری کو '' خالص ادبی و فنی نقطۂ نگاہ سے دیکھتا اور معاشرہ یا اخلاق درمیان میں نہ لاتا۔ لیکن افلاطون باضابطہ ناقد نہ ہوتے ہوئے بھی ادب کے فطری روابط و لوازم کا گہرا ادراک رکھتا تھا، بلکہ وہ ادب کے منصب اور رول سے بھی بخوبی واقف تھا اس کی نظر میں ادب کے دونوں پہلو تھے۔ وہ شعر و ادب کو مخرب اخلاق گردانتا ہے اور اس کی سماجی اور اخلاقی بنیادوں کو آشکارا کرتا ہے۔ یعنی ادب اپنے اندر دونوں پہلو رکھتا ہے۔ اس میں اتنی قوت، توانائی اور تاثیر ہے کہ وہ معاشرے کو زوال، تخریب اور انحطاط کی طرف لے جا سکتا ہے تو اس میں اتنی قوت، توانائی اور تاثیر بھی ہے کہ وہ معاشرے کی اصلاح تبدیلی اور اس کی ترقی میں معاون ہو سکتا ہے، اسی طرح ارسطو بھی افلاطون سے اختلافات رکھنے اور ادب کے فنی و ہیئتی پہلو پر تمام تر زور صرف کرنے کے باوجود ادب کے سماجی و اخلاقی رشتے سے انکار نہیں کر سکا، وہ اپنے نظریۂ کتھارسس (Katharsis) کو پیش کرتے جب ٹریجڈی سے پیدا ہونے والے تاثرات کو انسان کے فاسد جذبات کی تطہیر کے عمل سے تعبیر کرتا ہے تو ظاہر ہے وہ ادب کو خالص ادبی، بنیادوں

---

[1] مخمور سعیدی، حرف آغاز، ایوان اردو، دہلی جلد نمبر ۵۔ شمارہ نمبر ۱۰ فروری ۱۹۹۲ء ص ۳

تک محدود نہیں کرتا۔ افلاطون اور ارسطو کے بعد مغربی ناقدین میں لان جائنس کا Sublimity یعنی اہتزاز یا ارفعیت اور Nobility یعنی خیالات کے شرف کا تصور ہو یا سڈنی کا اخلاقی ومثالی تصور یا پھر ڈرائیڈن کا قومی ادب کا تصور ان سارے ناقدین کے ادبی تصورات Extra Literacy Standard کا سہارا لیے بغیر آ گے نہیں بڑھتے اور یہ سلسلہ یہیں ختم نہیں ہوتا۔ بلکہ بعد کے ناقدین میں سے بیشتر مثلاً بائرن جان رسکن، سینٹ بیو، تین اور میتھو آرنلڈ اور لا تعداد دوسرے ناقدین نے بالواسطہ یا براہ راست طور پر ادب کو وسیع پس منظر میں دیکھنے اور پرکھنے پر اصرار کیا۔

قرآن مجید نے بھی جب ایسی شاعری کی مذمت کی جس میں ایمانی اور اخلاقی صداقتوں سے انحراف ایک معمول بن چکا تھا تو ظاہر ہے اس کی بنیاد ادبی نہیں تھی، قرآن مجید کے اس تصور میں نفس شاعری کی مذمت کم اور حقیقت سے انحراف اور سچائی سے دوری کی مذمت زیادہ ہے۔ گویا قرآن مجید زندگی کے ہر عمل کی طرح اس شعبے میں بھی قول وعمل دونوں کی سچائی چاہتا ہے اور اسی کو اصل شاعری کی پہچان بتاتا ہے۔ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم نے بھی جب ایک طرف امرالقیس کو سردار شعرائے عرب قرار دے کر اسے رہنمائے راہ جہنم قرار دیا اور دوسری طرف حضرت حسان بن ثابت کی شاعری کو پسند فرمایا۔ کیونکہ اس میں خدا کی حمد اور سچائی کی پاسداری تھی۔ تو ظاہر ہے اس پسند وناپسند کی بنیاد خالص ادبی نہیں تھی۔ اسی طرح حضرت عمرؓ نے قدیم عربی شاعری کو ''دیوان عرب'' کہہ کر جب اس خیال کا اظہار کیا کہ شاعری روداد واقعات اور سماجی تاریخ کا کام بھی دے سکتی ہے[1]۔ تو ظاہر ہے ان کے خیال کی بنیاد کو خالص ادبی نہیں کہا جا سکتا۔

خود ہمارے ادب میں حالیؔ نے اپنے تنقیدی نظریے کا اظہار کرتے ہوئے

---

[1] ڈاکٹر سید عبداللہ، اشارات تنقید، طبع اول، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد نومبر ۱۹۸۶ء ۱۲۳-۱۲۲

جب یہ کہا کہ ''خیال بغیر مادے کے پیدا نہیں ہوتا'' [1] ظاہر ہے ان کا اشارہ ادب کی تخلیق وتنقید کے وسیع تر تناظر کی جانب ہی تھا۔ علاوہ بریں ہمارے ادب میں مرثیہ اور قصیدے کی روایت کے پس پردہ کیا خالص ادبی محرکات کارفرما رہے ہیں۔ ظاہر ہے جواب نفی میں ہوگا۔ غرض کہ یہ بات بالکل صاف ہے کہ نہ تو کوئی تخلیقی عمل بجائے خود کفیل ہوتا ہے اور نہ ہی اس کی تفہیم وتنقید کی بنیادیں خود کفیل ہوسکتی ہیں۔ لہٰذا غیر ادبی بنیادوں پر فیصلے صادر کرنے کے سلسلے کو ترقی پسند تحریک یا تنقید سے وابستہ کرنا سراسر ادبی تنقید کی تاریخ سے عدم واقفیت کی دلیل ہے۔

البتہ یہ درست ہے کہ ادب وفن کی تخلیق اور اس کی تفہیم وتنقید کے وسیع تناظر کو ترقی پسند تنقید کے علمبرداروں نے اپنے تمام پیش رووں سے کہیں زیادہ وضاحت اور قطعیت کے ساتھ پیش کیا۔ کیوں کہ ترقی پسند تنقید کا اس حقیقت پر ایمان ہے کہ ادب وفن کو کسی بھی عہد میں یہی نقطۂ نظر اس کے اعلیٰ فکری و جمالیاتی معنویت اور اس کی بقا وترقی کی ضمانت دے سکتا ہے۔ بقول ٹراٹسکی:

> "The effort to set art free life, to declare it a craft self sufficient unto itself, dexitilizes and kills art. The very need of such an operation is an unmistakable symptom of intelectual decline."

غرض کہ ترقی پسند تنقید نے تخلیق کے وسیع اور ہمہ گیر تناظر پر اصرار کرکے ہمارے ادب کو نہ صرف فکری انحطاط کے دھندلکے سے باہر نکالا بلکہ اسے جمالیاتی تصورات کے اعلیٰ وارفع منصب سے بھی ہمکنار کیا اور یہی ترقی پسند تنقید کا طرہ امتیاز ہے۔

اس بات پر اصرار یقیناً غلط ہوگا کہ ترقی پسند تنقید کا حرف بہ حرف قابل تقلید اور آمنا وصدقنا کا متقاضی ہے۔ ترقی پسند تحریک وتنقید میں بعض گمراہیاں اور تنگ نظری بھی راہ پاتی رہی ہیں جس کی جانب مخالفین سے کہیں زیادہ خود ترقی پسند نقاد توجہ

مبذول کراتے اور اسے ترقی پسند ادب وتنقید کے لیے مضر قرار دیتے رہے ہیں۔ لیکن آج جب کہ ہم روایتی مفروضات سے انحراف کرتے ہوئے نئے مفروضے اور نئے زاویے تشکیل کرنے کی بات کر رہے ہیں تو ظاہر ہے پرانے زاویوں کی چھان پھٹک اور نئے تناظر میں ان کی معنویت اور نئے زاویے سے اس کے رشتے پر غور وخوض لازمی ہے تاکہ نئے تناظر میں اس کی معنویت اور لامعنویت کے متعلق فیصلہ کیا جاسکے۔ ترقی پسند تنقید کی بنیاد ہی ارتقاء اور جدلیت کے اصولوں پر قائم ہے۔ لہٰذا اس نے بھی ارتقائی سفر طے کیا ہے اور آج کی ترقی پسندی اس ترقی پسندی سے مختلف ہے جو چوتھی اور پانچویں دہائی کی ترقی پسندی تھی آج ترقی پسندی کی نئی جہتیں سامنے آرہی ہیں اور میری حقیر رائے میں ترقی پسند تنقید اپنی نئی جہات اور تصورات کے ساتھ آج بھی ادب کی تفہیم وتنقید میں رہنمائی کی اہلیت رکھتی ہے۔

☆☆☆

۱؎ مقدمہ شعروشاعری

سرسید احمد خاں، حالی اور حیاتِ جاوید

پروفیسر شہزاد انجم

ہندوستان کی علمی و تہذیبی تاریخ میں سرسید احمد خاں کا نام اور ان کے کارنامے زریں حروف میں لکھے جانے کے لائق ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید ہندوستان کی تشکیل میں جن ناموران کے نام روشن اور درخشاں ہیں ان میں ایک چمکتے ستارے کی مانند سرسید احمد خاں کا نام ہے۔ جب میں سرسید کے علمی، تہذیبی، تعلیمی، سماجی اور عملی کارناموں کی طرف نگاہ کرتا ہوں تو حیران و ششدر رہ جاتا ہوں کہ ایک شخص تن تنہا اپنی زندگی میں اتنے بیش بہا کارنامے انجام دے سکتا ہے اور اپنی زندگی کے ہر پل، ہر لمحے کو اس طرح قوم و ملت کی خدمت میں صرف کر سکتا ہے۔ رسالہ تہذیب الاخلاق، علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ، آثار الصنادید، تاریخ سرکشی ضلع بجنور، اسباب بغاوت ہند، خطبات احمدیہ، بے شمار و لا تعداد مضامین، مدرستہ العلوم علی گڑھ یعنی علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کا قیام، سائنٹفک سوسائٹی، محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس، متعدد انجمنوں سے وابستگی اور پھر انگریز حکمرانی میں ہندوستانیوں بالخصوص ہندوستانی مسلمانوں کی فلاح و بہبود اور وقار کو قائم رکھنے کے لیے انہوں جو اقدام اٹھائے وہ لائق ستائش ہی نہیں بلکہ ان کی دانشمندی، دوررسی اور اعلیٰ فکر کے غماز ہیں۔ سرسید کی زندگی میں ان کے مداحوں او معترضین کی بڑے تعداد تھی۔ سرسید کے ہر کام اور عمل کو جہاں ایک طبقہ بنظر تحسین دیکھ رہا تھا تو دوسرے طبقے کو ان کے ہر عمل میں سرسید کی کسی

سازش کی بُو آ رہی تھی۔ سر سید دُھن کے پلے اور ارادے کے مستحکم تھے۔ تمام مخالفتوں کے باوجود ان کے پائے استقامت میں کبھی بھی لرزہ نہیں آیا۔ ایک دو مواقع ایسے ضرور آئے کہ سر سید بد دل ہوئے لیکن شکستہ دلی کے ساتھ بھی وہ اپنے مشن میں لگے رہے، وہ یہ جانتے اور سمجھتے تھے کہ قوم کے چند افراد کو بہت غلط فہمی ہے اور ان کی یہ نادانی ہے کہ وہ ان کے مقصد، نیت اور ارادے کو بہتر طور پر نہیں سمجھ پا رہے ہیں۔ سر سید کی یہ خوش نصیبی تھی کہ ان کے چند رفقاء ایسے تھے جو ان کے جاں نثاروں میں تھے وہ لوگ بھی سر سید کی مشن کا حصہ بن چکے تھے اور سر سید کے خواب کی تعبیر میں ان رفقاء وقار الملک، محسن الملک، ڈپٹی نذیر احمد، علامہ شبلی نعمانیؔ، خواجہ الطاف حسین حالیؔ، مولوی سمیع اللہ، مولوی چراغ علی وغیرہ ہم نے نمایاں کردار ادا کیے۔

سر سید احمد خاں کے ایک رفیق خاص خواجہ الطاف حسین حالیؔ بھی تھے۔ اردو ادب کی تاریخ میں حالیؔ کی حیثیت ایک شاعر، نقاد، سوانح نگار اور مستند ادیب کی ہے۔ حالیؔ کا خاص رشتہ غالب اور شیفتہ سے تھا، جنہوں نے حالیؔ کی ذہنی، فکری اور شعری بالیدگی میں اہم کردار ادا کیا تھا۔ اسی طرح حالیؔ کا ایک خاص رشتہ سر سید احمد خاں سے بھی تھا۔ حالیؔ نے سر سید کو بے حد قریب سے دیکھا تھا اور ان کے کارناموں کے معترف تھے، اس لیے انہیں یہ خیال آیا کہ سر سید کے کارناموں اور ان کی زندگی کے مختلف گوشوں کو ایک مستقل کتاب میں رقم کی جائے۔ یہ الگ بات ہے کہ سر سید کی زندگی پر پہلی کتاب کرنل گریہم کی سر سید کی وفات سے تیرہ برس قبل شایع ہو چکی تھی مگر اردو میں کوئی سوانح سر سید کی شائع نہیں ہوتی تھی۔ منشی سراج الدین احمد نے حاجی اسمٰعیل خاں، رئیس وتاولی کے ایما پر سر سید کی زندگی کے تعلق سے کافی مواد فراہم کر لیا تھا، لیکن وہ اسے مکمل نہیں کر سکے تھے اور یہ کام ادھورا ہی رہ گیا۔ حالیؔ کی ذہنی نشو ونما میں سر سید کا بڑا رول تھا۔ سر سید کی فرمائش اور ان کے حوصلے کی بناء پر حالیؔ نے مشہور طویل نظم ''مدو جزر اسلام'' لکھی جس میں اُمّت مسلمہ کی پوری تاریخ اور عروج و زوال

کا موثر ذکر ہے۔ مذہبی حلقوں میں اس نظم کی دل پذیری کی وجہ سے اسے خاص درجہ عطا کیا گیا۔اس نظم کے بارے میں سرسید نے کہا تھا'' خدا جب حشر میں مجھ سے پوچھے گا کہ دنیا سے کیا لائے تو میرا جواب یہی ہوگا کہ حالی سے مسدس لکھوالایا ہوں''۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان دونوں اکابرین میں کیسا قلبی' ذہنی اور جذباتی رشتہ تھا۔ گرچہ عمر میں حالیؔ سرسیدؔ سے بیس برس چھوٹے تھے لیکن پھر بھی دونوں ایک دوسرے کا احترام کرتے تھے۔ دونوں ایک دوسرے کے قدرداں تھے۔ حالی بالخصوص سرسید سے حد درجہ متاثر تھے اور انہیں عظیم انسان سمجھتے تھے۔'' حیات جاوید'' کے دیباچے میں حالی لکھتے ہیں:

''سرسید احمد خاں مرحوم کے جہاں ہم پر بہت سے احسانات ہیں انہیں میں سے ایک بہت بڑا احسان یہ ہے کہ وہ ہمارے لیے ایک ایسی بے بہا زندگی کا نمونہ چھوڑ گئے جس سے بہتر ہم اپنی موجودہ حالت کے موافق کوئی نمونہ قوم کی تاریخ میں نہیں پا سکتے۔ اگرچہ ہماری قوم میں بڑے بڑے اولوالعزم بادشاہ' بڑے بڑے دانشمند' وزیر اور بڑے بڑے بہادر سپہ سالار گزرے ہیں مگر ان کے حالات اس کٹھن منزل میں جو ہم کو اور ہماری نسلوں کو درپیش ہے' براہ راست کچھ رہبری نہیں کرسکتی..... ہمارے اسلاف میں علما وحکماو مصنفین کی بھی کمی نہیں لیکن وہ بھی آج ہمارے لیے قابل تقلید نمونے نہیں بن سکتے''۔

حالی نے سرسید کی سوانح کا ارادہ سرسید کی زندگی ہی میں کیا۔ان کا خیال تھا:

''چونکہ کرنل گریہم اور منشی سراج الدین' سرسید کی زندگی ہی میں ان کی لائف لکھنے کی راہ نکال چکے تھے' میرے دل میں

پھر ایک ولولہ اٹھا' میں نے خیال کیا کہ اگرچہ قوم میں لائق
آدمی روز بروز بڑھتے جاتے ہیں مگر مزدوروں کا گھاٹا ہوتا
جاتا ہے۔ خدا کے فضل سے ایسے لوگوں کی کچھ کمی نہیں جو
سرسید کے کاموں کی دل سے قدر کرتے ہیں۔ ان کی
خدمات کی داد دیتے ہیں' ان کی بایوگرافی کو قوم کے حق
میں مفید سمجھتے ہیں اور اگر کوئی ان کی بایوگرافی لکھے' اس پر نکتہ
چینی کی اعلیٰ لیاقت رکھتے ہیں' مگر اس کا لکھنے والا کوئی نظر
نہیں آتا۔ جوہریوں سے بازار بھرا پڑا ہے مگر کان کھودنے
والے مفقود ہیں۔ ایسی حالت میں اس ضروری کام کو لیت
ولعل میں ڈالنا اور اس وقت کا انتظار کرنا جو معلوم نہیں کہ اول
ہم کو پیش آئے' یا سرسید کو ٹھیک نہیں۔ جس طرح ہو سکے اس
کام کو ان کی زندگی ہی میں پورا کر لینا چاہیے تاکہ جب کبھی
موقع آئے اس کو فوراً شایع کر دیا جائے۔ ان خیالات سے
میں نے مصمم ارادہ کرلیا کہ میں سب کام چھوڑ کر پہلے اس
قومی فرض کو ادا کرنا چاہیے' چنانچہ ۱۸۹۴ء میں اسی غرض سے
میں نے چند ماہ علی گڑھ میں قیام کیا جہاں خود سرسید اور ان
کی لائف لکھنے کا سامان موجود تھا''۔

مگر قدرت کو کچھ اور منظور تھا۔ سرسید کی زندگی میں حاؔلی یہ سوانح مکمل نہیں کر سکے اور سرسید کے انتقال کے بعد یہ کام مکمل ہوا۔ حاؔلی نے سرسید کے سارے کاموں کو جانچا اور پرکھا تھا ان پر غور وفکر کیا تھا۔ قوم سے ان کے رشتے کے وہ گواہ تھے۔ مخالفین اور معترضین ان کی آنکھوں کے سامنے تھے۔ اس لیے انہوں نے لکھا:

''اس کتاب میں اس شخص کا حال لکھنا ہے جس نے چالیس

برس برابر تعصب اور جہالت کا مقابلہ کیا ہے، تقلید کی جڑ کافی
ہے، بڑے بڑے علماء مفسرین کو لتاڑا ہے، اماموں اور مجتہدوں
سے اختلاف کیا ہے، قوم کے پکے پھوڑوں کو چھیڑا ہے اور ان
کو کڑوی دوائیں پلائی ہیں، جس نے مذہبی لٹریچر میں نکتہ چینی
کی بنیاد ڈالی ہے، جس کا کام سچائی سے خالی نہ تھا''۔

حالؔی نے اپنی نو سو صفحات پر مشتمل اس کتاب ''حیات جاوید'' کو دو حصوں میں منقسم کیا ہے اور پہلے حصے کے چھ ابواب طے کیے ہیں، جس کے پہلے باب میں سرسید کی ولادت ۱۸۱۷ء سے ان کے عنفوان شباب ۱۸۳۸ء تک کا بیان ہے۔ اس باب میں سرسید کے خاندان، ان کی نانہال، ان کی والدہ، سرسید کے بچپن اور تعلیم کا مفصل بیان ہے، جس کے مطالعے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ سرسید کی والدہ کس قدر مذہبی، خداترس، غریب پرور، اصول پسند اور صبر وقناعت والی خاتون تھیں جنھوں نے سرسید کی پرورش ایک خاص مذہبی شعار کے ساتھ کیا، جس کے اثرات زندگی بھر سرسید کے یہاں قائم رہے۔ دوسرے باب میں حالؔی نے سرسید کی ملازمت، تالیف رسائل مذہبی، خطاب بادشاہی دلی کی منصفی، روہتک کی صدر امینی، آثار الصنادید، دہلی ونواح دہلی کی عمارات کی تحقیقات، رائیل ایشیاٹک سوسائٹی میں سرسید کا آنریری فیلو مقرر ہونا، ضلع بجنور کے واقعات وغیرہ کو درج کیا ہے۔ دراصل حالؔی نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ دہلی کے آثار اور علمی ومذہبی معاملات سے سرسید کی غیر معمولی دلچسپی تھی اور وہ ان معاملات میں غیر معمولی درک رکھتے تھے۔ یہ باب ۱۸۳۸ سے ۱۸۵۷ء تک کے واقعات پر مشتمل ہے۔ تیسرے باب میں ۱۸۵۷ء سے ۱۸۶۸ء تک کے سرسید کے وہ واقعات درج ہیں جو سرسید کی زندگی کے لیے انقلابی ثابت ہوئے۔ اس کتاب میں ایام غدر کے مصائب اور سرسید کی خدمات سے لے کر ان کی مرادآباد کی صدر الصدوری، مولانا عالم علی مرادآبادی کا بغاوت کے الزام سے

بری کرانا' تاریخ سرکشی ضلع بجنور اور اسباب بغاوت ہند کا لکھنا' تاریخ فیروز شاہی کی تدوین' سائنٹفک سوسائٹی کا قیام' غازی پور میں مدرسے کا قائم کرنا' برٹش انڈین ایسوسی ایشن کا قیام' ہیومیو پیتھک علاج کی حمایت' رسالہ ''طعام اہل کتاب'' وغیرہ کی تصنیف درج ہے۔ چوتھے باب میں حالی نے سرسید کے ۱۸۹۶ء سے ۱۸۷۰ء کے ان واقعات کو درج کیا ہے جو اس دوران پیش آئے۔ ان میں بالخصوص سرسید کے سفر انگلستان اور وہاں کی ان کی علمی' تعلیمی اور سماجی خدمات کا ذکر ہے۔ اسی دوران سرسید نے ''خطبات احمدیہ'' لکھا اور چھپوایا جو کہ ان کے عشق رسول اور مذہب اسلام سے غایت درجہ کی دلچسپی کا آئینہ ہے۔ حالی نے پانچویں باب میں سرسید کے ان واقعات کو پیش کیا ہے۔ جو ۱۸۷۰ سے ۱۸۷۸ء کے درمیان پیش آئے۔ ان میں سرسید کی ہندوستان واپسی' تہذیب الاخلاق کا اجرا' کمیٹی خواستگان ترقی تعلیم مسلمانان ہند کا قیام' مسلمانوں کی تعلیم کے لیے عملی اقدام' کالج کے قیام کے لیے سرگرمی' حمایت ومخالفت' چندہ کے لیے کوششیں' ابتدائی اسکول' علی گڑھ کے قیام' سرسید کا پنشن لے کر علی گڑھ آجانا' کالج اور کلاس کے لیے ان کی کوششوں کا ذکر درج ہے۔ ''حیات جاوید'' کے پہلے حصے کے آخری یعنی چھٹے باب میں سرسید کے ۱۸۷۸ء سے ۱۸۹۸ء تک کے واقعات کا مفصل بیان ہے جس میں بالخصوص محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے قیام' انڈین نیشنل کانگریس کی مخالفت' پیٹریاٹک ایسوسی ایشن وغیرہ کے بیانات ہیں اور پھر ٹرسٹی بل پر اختلاف اور کالج کے روپیوں میں غبن کا بھی ذکر ہے جس نے سرسید کو حد درجہ صدمہ پہنچایا تھا۔ اسی باب میں سرسید کی وفات' نماز جنازہ' تدفین' ہندوستان اور انگلستان کے اخبارات میں سرسید کے انتقال پر چھپی خبروں اور مرثیوں کا ذکر ہے۔

''حیات جاوید'' کے دوسرے حصے میں سرسید کی سرکاری' سیاسی' ملکی' قومی اور مذہبی خدمات کا مفصل ذکر ہے ساتھ ہی ان کی مخالفت' ان کی لیاقت' محبت

وصداقت' اخلاص اور خصائل' مذہب' کامیابی اور اس کے اسباب کا بیان درج ہے۔ سرسید کی بے غرضی' حسن خدمت' دیانتداری' بے تعصبی' وفاداری' نبی کی محبت' محنت وجفاکشی' زندہ دلی' ذہانت' وطن کی محبت' فرزخ حوصلگی' اسباب دنیوی سے بے تعلقی کا بیان حالی نے جس انداز سے کیا ہے وہ سرسید کو آئیڈیل اور ہیرو بناتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ سرسید روشن خیال' وسیع المطالعہ' مفکر' مدبر اور قوم وملت کے ہمدرد وغمخوار تھے۔ اس زمانے میں کئی مسائل ایسے سامنے آئے جس پر سرسید نے بے لاگ اور دوٹوک رائے رکھی۔ وہ محنت' ایمانداری اور انسانی کردار پر زور دیتے تھے۔ بقول حالی:

> ''وہ (سرسید کی لائف) ہم کو آگاہ کرتی ہے کہ اگر دنیا میں بڑا بننا چاہو تو حرص' طمع' خودغرضی' جھوٹ' آرام طلبی اور عیش وعشرت سے ہمیشہ کے لیے دست بردار ہوجاؤ۔ وہ ہم کو یقین دلاتی ہے کہ تھوڑی سی تعلیم اور بہت سا تجربہ اور بالکل سچائی' یہ تینوں مل کر ایسے ایسے عظیم الشان کام انجام کرسکتی ہے جو بڑے بڑے حکیموں اور مدبروں سے انجام نہیں ہوسکتے۔ وہ ہم کو تعصّبات سے متنفر کرتی ہے' غیر قوموں کے ساتھ حسن معاشرت سکھاتی ہے' دوستوں کے ساتھ' خواہ وہ ہندو ہوں یا مسلمان' عیسائی ہوں یا یہودی' خلوص اور سچائی سے ملنا بتاتی ہے۔ وہ ہم کو ہدایت کرتی ہے کہ جیسا دل میں سمجھو ویسا ہی زبان سے کہو اور جو کچھ کہو' اس کو کر دکھاؤ' وہ بہ آواز بلند کہتی ہے کہ وقت کی قدر کرو' ڈیوٹی کا خیال رکھو' ایک لمحہ بے کار نہ ہو اور کام کرتے کرتے مرجاؤ''۔

حالی نے یہ بھی بیان کیا ہے کہ سرسید پر شک لازمی ہے۔ لیکن اس شک کے بعد تحقیق وانکشاف کے نتیجے میں جو کچھ سامنے آتا ہے وہ حیران کن ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''اگر چہ سرسید کے معصوم ہونے کا نہ ہم کو دعویٰ ہے نہ اس
کے ثابت کرنے کا ہم ارادہ رکھتے ہیں لیکن اس بات کا ہم کو
خود بھی یقین ہے اور ہم چاہتے ہیں کہ اوروں کو بھی اس کا
یقین دلائیں کہ سرسید کا کوئی کام سچائی سے خالی نہ تھا۔ اس
لیے ضرور ہے کہ ان کے ہر ایک کام کو نکتہ چینی کی نگاہ سے
دیکھا جائے کیونکہ سچ میں اور صرف سچ میں یہ کرامت ہے
جس قدر اس میں زیادہ کرید کی جاتی ہے اسی قدر اس کے
جوہر زیادہ آب و تاب کے ساتھ ظاہر ہوتے ہیں''۔

حالیؔ، سرسید کے مداح ہوں یا نہ ہوں لیکن اس کتاب کو مدلل مداحی سے بھی تعبیر کیا گیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سرسید کے دل میں قوم وملک وملت کا غم تھا۔ اس عہد اور معاشرے میں سرسید نے یہ محسوس کیا کہ تعلیم، روشن خیالی، مثبت سوچ، جدید علوم اور اعلیٰ کردار سے ہی دلوں پر حکمرانی کی جاسکتی ہے اور قوم کی حالت کو سدھارا جاسکتا ہے۔ جب ہم سرسید کے مختلف اقوال کو پڑھتے ہیں تو اندازہ یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ معاملات کی باریکیوں اور اس کی تہوں تک جاتے تھے۔ ان کی دوررسی، گہرائی و گیرائی، سنجیدگی و متانت، فکر وفلسفے پر جس قدر بھی غور کیا جائے ان کے مزید روشن پہلو عیاں ہوں گے۔ یہی وہ سرسید کے اعمال و کردار تھے جس نے حالی کو ان کا گرویدہ بنا دیا تھا۔ حیات جاوید ۱۹۰۱ء سے قبل حالی کی کتاب ''یادگار غالب'' ۱۸۹۷ء اور ''حیات سعدی'' ۱۸۸۶ء منظر عام پر آچکی تھی۔ حیات سعدی، شبلی اور مولانا آزاد کو بے حد پسند تھی۔ ادباء کا خیال ہے کہ اردو میں سیرت نگاری کی سب سے پہلی کتاب ''حیات سعدی'' ہے۔ اس سوانح کو بھی حالی نے دو حصوں میں منقسم کیا ہے۔ پہلے حصے میں سعدی کے حالات ہیں اور دوسرے حصے میں ان کے کلام پر تبصرہ ہے۔ ''یادگار غالب'' کو بھی حالی نے دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے حصے میں غالب کی سوانح، ان

کے اخلاق، عادات، اطوار، خانگی تعلقات کا ذکر ہے جب کہ دوسرے حصے میں مرزا کے کلام پر ریویو اور اس کا انتخاب شامل ہے۔ یہ کتاب غالب تنقید کی پہلی باقاعدہ کتاب تسلیم کی گئی اور اب بھی، جب غالب کی شخصیت اور شاعری کا ذکر ہوتا ہے تو اس کتاب کو بنیادی حوالے کے طور پر تسلیم کیا جاتا ہے۔ یہی انداز حالی نے ''حیات جاوید'' میں بھی اختیار کیا ہے۔ اسے دو حصوں میں تقسیم کر کے سرسید کی زندگی، خاندان، شخصیت اور کارناموں کا بیان کیا ہے۔ حالی کو اس کا افسوس تھا کہ یہ کتاب سرسید کی زندگی میں شائع نہ ہو سکی۔ وہ دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ''ہم کو اس بات کا افسوس رہ گیا کہ وہ سرسید کی زندگی میں شائع نہ ہو سکی۔ اول تو جب کبھی سرسید کے سامنے ان کی لائف لکھنے کا ارادہ ظاہر کیا جاتا تھا وہ ہمیشہ یہ کہا کرتے تھے کہ میری لائف میں سوا اس کے کہ لڑکپن میں خوب کبڈیاں کھیلیں، کنکوئے اڑائے، کبوتر پالے، ناچ مجرے دیکھے اور بڑے ہو کر نیچری، کافر اور بے دین کہلائے اور رکھا ہی کیا ہے؟ مگر آخر میں جیسا کہ عام طبائع انسانی کا خاصہ ہے، ان کو اس بات کے دریافت کرنے کا زیادہ خیال معلوم ہوتا تھا کہ ان کی اخیر بایوگرافی میں کیا لکھا جا رہا ہے اسی لیے وہ اپنی لائف کے جلد شایع ہونے کے مشتاق معلوم ہوتے تھے۔ ظاہر ہے کہ جس شخص نے چالیس برس مذہب کی حمایت میں بسر کیے ہوں اور سوائے تکفیر و تضلیل کے قوم کی طرف سے کچھ انعام نہ پایا ہو، اس سے زیادہ کون شخص اس بات کے دیکھنے کا خواہش مند ہو سکتا ہے کہ کوئی مسلمان اس کی مذہبی تصنیفات پر نظرِ انصاف سے بحث کرے۔ پس

اگر ہم یہ جانتے کہ سرسید کا ناگزیر وقت قریب آن پہنچا ہے
تو کم سے کم جو کچھ ہم نے ان کی مذہبی خدمات کی نسبت لکھا
تھا وہ ضرور ان کی نظر سے گذران دیتے''۔

حیات جاوید کو حالی نے خون جگر سے رقم کیا ہے، جس میں ان کی نثر کی خاص شناخت بھی عیاں ہے۔ حالی نثر میں رعنائی، دلکشی، دلآویزی، تصنع کے قائل نہیں تھے لیکن ان کی نثر میں سلاست، روانی، وضاحت، استدلال، دوٹوک پن اور قطعیت ہے۔ ان کا ذہن اور دل و دماغ صاف، روشن اور واضح ہے۔ وہ عربی و فارسی کے عالم تھے۔ مگر وہ اپنی نثر میں انگریزی الفاظ کا بھی کثرت سے استعمال کرتے تھے جو ان کی نثر کا حسن ہے۔

''حیات جاوید'' میں حالی نے سرسید کی مختلف لیاقتوں کا ذکر کیا ہے اور ان کی تمام لیاقتوں کا اصل مخرج ان کی غیر معمولی قابلیت اور استعداد کو قرار دیا ہے۔ حالی کا خیال تھا کہ سرسید کی فطرت میں مختلف بلکہ متضاد کاموں کو کرنے کی قابلیت تھی۔ اس ضمن میں وہ مسٹر آرنالڈ کے بیان کو پیش کرتے ہیں۔ مسز آرنالڈ نے کہا تھا ''دنیا میں بڑے آدمی اکثر گزرے ہیں مگر ان میں ایسے بہت کم نکلیں گے جس میں یہ حیرت انگیز اوصاف اور لیاقتیں جمع ہوں۔ وہ (یعنی سرسید) ایک ہی وقت میں اسلام کا محقق، تعلیم کا حامی، قوم کا سوشل ریفارمر، پولیٹیشین، مصنف اور مضمون نگار تھا''۔ حالی نے سرسید کی مختلف خوبیوں کا مفصل ذکر اس کتاب میں کیا ہے جس میں بالخصوص سرسید کی تعلیمی، سیاسی، مذہبی، سماجی، علمی و ادبی خدمات کا بیان ہے۔ سرسید کی تحریر و تقریر اور عوام الناس سے ان کے رشتوں کے مختلف روشن پہلوؤں کی بھی انہوں نے نشاندہی کی ہے۔

سرسید پر جب حالی کی یہ کتاب شائع ہوئی تو اس کی بڑی پذیرائی ہوئی۔ ایک خاص حلقے میں اس کی مخالفت بھی ہوئی۔ اب تک اس کتاب کے متعدد ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں اور سرسید شناسی کے لیے یہ کتاب بنیادی حوالہ کا درجہ رکھتی ہے۔

بعض محققین اور ناقدین نے اس کتاب میں کچھ کمیوں اور حقائق سے دوری کی بھی نشاندہی کی ہے۔

میرا خیال ہے کہ خواجہ الطاف حسین حالی کی نہ صرف سرسید سے حد درجہ قربت تھی بلکہ حالی، سرسید کے عقیدت مندوں میں تھے۔ انہیں بہت سارا مواد منشی سراج الدین احمد سے حاصل ہو گیا تھا اور اس کے بعد حالی نے سرسید کے زمانے میں ہی علی گڑھ میں قیام کیا اور سرسید کی موجودگی میں ہی اس سوانح کو لکھنے کا آغاز کیا، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ حالی کو غیر محسوس طور پر سرسید کے یہاں صرف خوبیاں ہی خوبیاں نظر آئیں اور وہ اس کی تلاش میں بھی تھے۔ وہ سرسید کو ایک آئیڈیل اور ہیرو کے طور پر پیش کرنا چاہتے تھے۔ اس سوانح کے دونوں حصوں اور اس کے مختلف ابواب کے مطالعے کے بعد یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ایک خاص سلیقے سے حالی نے سرسید کو قومی، ملیّ، ملکی، سماجی خدمات کو پیش کیا ہے تاکہ سرسید کی ایک اچھی تاریخ اور سوانح رقم ہو سکے۔ یہ معاملہ فطری عقیدت اور حد درجہ محبت کا بھی تھا۔ حالی نے جیسا جو کچھ محسوس کیا اسے اپنے طور پر اس سوانح میں لکھا۔ اس سوانح پر اعتراضات اور تنقیدیں بجا ہیں ان پر بھی غور کیا جانا چاہیے پھر بھی حقیقت یہ ہے کہ حالی کی اس کتاب کے بعد سرسید کی شخصیت اور خدمات پر بے شمار کتابیں شائع ہو چکی ہیں مگر اس کتاب کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔ بلاشبہ یہ کتاب سرسید فہمی اور سرسید شناسی کا بنیادی حوالہ ہے۔

☆☆☆

غالبؔ کی نعتیہ غزل پر حالیؔ کی شاہکار تخمیس

ڈاکٹر سید تقی عابدی

حالیؔ نے غالبؔ کی ایک مشہور فارسی نو(۹) اشعار پر مشتمل نعتیہ غزل کے سات شعروں پر ایک فارسی مخمس تضمین کیا جو ان کے کلیات میں ضمیمے مشتمل بر کلام فارسی وعربی میں شامل ہے۔حالیؔ نے یہ تضمین مرزا غالبؔ کی زندگی میں کی لیکن ہمیں اس کی دقیق تاریخ تصنیف نہیں معلوم۔گمان یہ ہے کہ یہ نعت حالیؔ نے 1863ء اور 1869ء کے درمیان لکھی جب وہ شیفتہؔ کے پاس ان کے بیٹے کے اتالیق تھے اور فارسی میں شیفتہؔ کے ساتھ مشق سخن جاری تھی اور غالبؔ سے ملاقات ہوتی رہتی تھی۔غالبؔ کی یہ نعتیہ غزل ان کے فارسی کلام مطبوعہ 1841ء میں موجود ہے۔حالیؔ کی تضمین شدہ سات بند کی مخمس نعت کے ترجمہ اور تجزیہ سے پہلے ہم غالبؔ کی اس نعت کے بارے میں گفتگو کر کے غالبؔ کے اُن سات اشعار کا سلیس ترجمہ اور تجزیہ کریں گے جن پر حالیؔ نے تضمین کی تا کہ استاد اور شاگرد کے کلام اور مقام کا مظاہرہ ہو جائے' اگر چہ غالبؔ سے ہم یہاں حالیؔ کا تقابل نہیں کر رہے ہیں' کیونکہ غالبؔ خدائے سخن ہے اور حالیؔ اقلیم سخن کا ایک مطیع بندہ' لیکن یہ بتانے کی کوشش کر رہے ہیں کہ حالیؔ نے استاد سے کیا اور کیسے استفادہ کیا اور چراغ سے چراغ جلا کر کتنی روشنی اپنے کلام میں پیدا کی۔

''غالبؔ کی یہ نو(۹) شعر کی غزل مردف ہے اور اس کی ردیف ''محمدؐ ست'' ہے۔اگر چہ اس نورانی ردیف سے مصرعے میں غضب کا اُجالا پیدا ہو گیا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس اجالے میں عمدہ مضامین کو ٹٹولنا اِس لئے ہر شاعر کے بس کی بات

نہیں کہ اس روشنی سے عقل اور فکر کی آنکھیں مند ہو جاتی ہیں۔ اس غزل کا ایک حسن یہ بھی ہے کہ اس میں دس قافیے ہیں اور کسی قافیے کی تکرار نہیں اگر چہ قافیہ پیمائی ذوقؔ کا پسندیدہ مشغلہ تھا اور غالبؔ نے کبھی اس راستے کو نہیں اپنایا اور قافیے سے شعر نہیں بنایا بلکہ ان کے شعر میں قافیے نے خود اپنی جگہ بنائی جوان کے کمالِ فن کی دلیل ہے۔ اس غزل میں آٹھ بار اللہ تعالی کے ناموں میں پانچ بار حق اور ایک ایک بار کردگار، یزداں اور ذاتِ پاک استعمال ہوا ہے جو مصرعوں اور مضمون کی رعایت سے رکھا گیا ہے۔

شعر ۱۔ حق جلوہ گر زِطرزِ بیان محمدؐ ست آری کلام حق بزبان محمدؐ ست

(ترجمہ) حق ظاہر ہوا محمدؐ مصطفیٰ کے اندازِ بیان سے ہاں حق کا کلام محمدؐ کی زبان سے جاری ہوا۔

(تشریح ومحاسن): خدا کی معرفت اور دینِ اسلام حضرت محمدؐ کی گفتگو ہی سے ظاہر ہوئے اور بے شک قرآنِ کریم اور احادیثِ قدسی کو ہم نے محمدؐ کی زبان ہی سے سنا۔ مصرعہ اوّل میں ترکیب ''طرزِ بیان'' غالبؔ کا منفرد ''طرزِ بیان'' ہے اور یہی پورے شعر کی جان بھی ہے۔ مسلمانوں سے ہٹ کر قریش کے کفار اور مکّہ و مدینہ کے مشرکین بھی اس بات کے قائل تھے کہ پیغمبرِؐ اکرم سچے، امین اور صادق تھے۔ ان کی زبان سے کبھی غلط یا جھوٹا بیان ادا نہ ہوا۔ یہی محمدؐ طرزِ بیان تھا اور یہی محمدؐ کے لہجہ کا اثر بھی تھا کہ جو بھی شخص انہیں سنتا تھا وہ دل سے ان کی صداقت کا قائل ہو جاتا۔ اسی لئے قرآنِ کریم اور احادیثِ قدسی کو جب لوگوں نے آپ کی زبانِ مبارک سے سنا تو بلا کسی تامل اور شک کے فوراً قبول کیا اور ان کو من وعن محفوظ کیا۔ مختصر الفاظ میں اس شعر کا مطلب یہ ہے کہ لوگوں نے خدا کو، دینِ خدا کو اور کلامِ خدا کو محمدؐ کے ذریعہ سے پہچانا۔ غالبؔ نے اس شعر میں سورہ النجم کی آیت تین اور چار سے استفادہ کیا کہ ''اور نہ اپنی خواہش سے منھ سے بات نکالتے ہیں یہ تو حکم خدا کہتے ہیں جو بھیجا جاتا ہے''۔ اس شعر میں صنعتِ مراعات النظیر کی دو مثالیں ہیں یعنی بیان، زبان، اور کلام کو ایک

جگہ جمع کیا گیا ہے جو ایک دوسرے سے مناسبت رکھتے ہیں۔ حق، کلامِ حق اور محمدؐ کو بھی ایک ہی جگہ نظم کیا گیا ہے۔ اس شعر میں صنعتِ تلمیح ہے جس میں حق سے مراد ہوالحق حق تعالی اور کلامِ حق سے مراد قرآنِ مجید ہے۔ پورا شعر صنعتِ تعلیق میں ہے۔

صنعتِ مسجع متوازی میں دونوں قافیے ''بیان اور زبان'' ہیں جو ہم وزن ہم عدد اور حروف روی میں برابر ہیں۔

شعر۲۔ آئینہ دار پرتوِ مہر ست ماھتاب شانِ حق آشکار شانِ محمدؐ ست

(ترجمہ) جس طرح چاند سورج کی روشنی کا مظہر (آئینہ دار) ہے اُسی طرح خدا کی شان بھی محمدؐ کی شان سے ظاہر ہوتی ہے۔

(تشریح ومحاسن): جیسا ہم سب جانتے ہیں چاند کا اُجالا سورج کی روشنی کی بدولت ہے یعنی رات کے وقت ہم جو روشن چاند کو دیکھتے ہیں اُس کی روشنی چھپے ہوئے سورج کی بدولت ہے جسے ہم نہیں دیکھ پاتے۔ چاند، سورج کی روشنی کا آئینہ دار ہے اسی طرح سے حضرت محمدؐ مصطفیٰ خدا کی شان وشوکت کے مظہر ہیں۔ ہم نے محمدؐ مصطفیٰ کی شان اور عظمت میں اللہ تعالی کی شان وشوکت کی جھلک دیکھی ہے۔ یعنی بالفاظ دیگر یہ محمد مصطفیٰ کی شان اور منزلت ہے جس کی وجہ سے ہم اللہ تعالی کی شان وشوکت کو محسوس کر سکے۔ اس شعر کی ادبی خوبی یہ ہے کہ اس میں خوب صورت تشبیہ کی بنیاد پر پورا شعر تعمیر کیا گیا ہے۔ ذات اقدس کو سورج جس کی روشنی اور گرمی ذاتی ہے اور ذات ختمی مرتبت کو چاند جس کی روشنی اکتسابی ہے پیش کیا گیا ہے۔ اس شعر میں غالبؔ نے کم از کم تین قرآنی آیات جو آنحضرتؐ کی شان میں نازل ہوئی ہیں' کی روشنی کی طرف اشارہ کیا ہے جس میں روشنی' نور اور رسالت آپ سے منسوب ہیں۔ سورہ الاحزاب آیت 45 اور 46 جس کا ترجمہ ہے ''اے نبیؐ ہم نے آپ کو گواہ بنا کر، خوش خبری دینے والا اور ڈرانے والا بنا کر بھیجا آپ خدا کے حکم سے خدا کی طرف بلانے والے چمکتے چراغ ہیں''۔ سورہ المائدہ کی پندرھویں (15) آیت میں ارشاد ہوتا

ہے: ''بے شک تمہارے پاس اللہ کی طرف سے نور اور روشن کتاب آئی''۔ سورہ النسا کی آیت (174) میں ارشاد ہوتا ہے: ''اے لوگو بے شک اللہ کی جانب سے تمہاری طرف روشن دلیل اور روشن نور آیا''۔ صنعت مراعات النظیر میں مہر (سورج) ماہتاب (چودھویں کا چاند) (آئینہ عکس) شامل ہیں۔ صنعت لف ونشر مرتب بھی اس شعر میں موجود ہیں۔ مہر اور ماہتاب اول اور اسی ترتیب سے یں جس طرح سے حق تعالیٰ اور محمدؐ مصرعہ ثانی میں ہیں۔ صنعتِ تکرار میں شان کی تکرار نے شعر کی غنائیت، روانی، شگفتگی کے علاوہ اس کے معیار کو بلند کر دیا ہے۔ یہ شعر بھی صنعتِ تعلیق میں ہے جس میں پہلے مصرعے کی محکم دلیل نے دوسرے مصرعہ کو معتبر بنا دیا یعنی حضرت محمد مصطفیٰ کی شان بھی بلند اور ارفع اس لئے رہی کہ اللہ جل شانہ ہے۔ یہ شعر بھی نعتیہ مضمون کا عالی شعر ہے جو بہت سادہ ہوتے ہوئے بھی عمیق مطالب کا ترجمان ہے۔

شعر ۳۔ تیر قضا ہر آئینہ در ترکشِ حق ست اما کشاد آن ز کمانِ محمدؐ ست

(ترجمہ) تقدیر کا تیر بے شک حق تعالی کے ترکش میں ہے لیکن وہ محمدؐ کی کمان ہی سے چھوٹتا ہے۔

(تشریح ومحاسن): بے شک کاتبِ تقدیر حق تعالی ہی ہے لیکن تقدیر پر عمل حضرت محمدؐ کے وسیلے سے ہوتا ہے۔ یعنی بگڑی ہوئی تقدیریں حضورؐ کے دستِ مبارک ہی سے بن جاتی ہیں۔ یعنی حضورؐ کی رضا مندی حق تعالی کی رضا مندی ہے۔ اس شعر میں بھی غالبؔ نے دو قرآنی آیات کے مطالب نظم کئے ہیں۔ ''جو لوگ آپؐ کی بیعت کرتے ہیں وہ اللہ ہی سے بیعت کرتے ہیں۔ اللہ کا ہاتھ ان کے ہاتھوں پر ہے''۔ (سورہ الفتح، آیت: 10) ''جو خاک آپ نے پھینکی وہ آپ نے نہ پھینکی وہ اللہ نے پھینکی'' (سورۃ الانفال، آیت: 17) یہ شعر مطلب اور بیان کے لحاظ سے عمدہ ترین شعر ہے اور یہ سہل ممتنع میں شمار ہو سکتا ہے۔ تیر قضا، ترکشِ حق اور کمان محمدؐ

عمدہ اور نادر ترکیبیں ہیں۔ یہ شعر بلاغت کے لحاظ سے کم ترین الفاظ میں کثیر معنی کا نقیب ہے۔ چنانچہ اس طرز بیان سے غالبؔ کے مصرعہ کی تصدیق بھی ہوتی ہے۔'' کہتے ہیں کہ غالبؔ کا ہے اندازِ بیان اور''

شعر۴۔ دانی اگر بہ معنیِ لولاک وارسی　　　خود ہر چہ حق ست ازانِ محمدؐ ست

(ترجمہ) اگر تو لولاک کے معنی سمجھ لے تو تجھے معلوم ہوگا جو کچھ خدا کا ہے وہ سب محمدؐ ہی کا ہے۔

(تشریح ومحاسن): اگر تو حدیث قدسی ''لولاک لما خلقت الافلاک'' کے معنی جان لے (اے محمدؐ اگر تم نہ ہوتے تو میں کائنات کو پیدا نہ کرتا) یعنی اس کائنات کے باعث محمدؐ ہیں۔ پھر تجھ کو معلوم ہو جائے گا کہ خدا کی اس کائنات میں جو کچھ ہے وہ سب محمدؐ ہی کے طفیل سے ہے۔ مصرعہ اوّل میں صنعتِ تلمیح اور تضمین ہے۔ لولاک سے مراد حدیث قدسی لولاک ہے اس میں صنعتِ تعلیق ہے یعنی حضورؐ کے صدقے میں کائنات بنی ہے تو یقیناً جو کچھ کائنات میں ہے وہ سب محمدؐ کی وجہ سے ہے۔ یہ شعر بھی نعت کے کلیدی موضوعاتی مضامین میں شامل ہے۔

شعر۵۔ ہر کس قسم بہ آنچہ عزیز ست می خورد　　　سوگندِ کردگار بجانِ محمدؐ ست

(ترجمہ) ہر کوئی اس کی قسم کھاتا ہے جو اسے پیارا ہوتا ہے اسی لئے خدا تعالیٰ نے حضرت محمدؐ کی جان کی قسم کھائی ہے۔

(تشریح ومحاسن): غالبؔ نے ایک عقلی اور منطقی معروضہ اور تجربہ پیش کیا ہے ہر شخص اپنی بات معتبر ثابت کرنے کے لئے اپنی پسندیدہ چیز کی قسم کھاتا ہے اسی لئے تو اللہ تعالیٰ نے اپنے سب سے زیادہ محبوب بندے محمدؐ کی جان کی قسم کھائی ہے۔ غالبؔ کے اس شعر کا مرکزی نقطہ محبت اور حُب ہے جو نعت کے موضوعات کا بھی مرکزی نکتہ ہے۔ یہاں غالبؔ سورۃ الحجر کی آیت (72) کی طرف اشارہ کر رہے ہیں: ''(ترجمہ) آپؐ کی جان کی قسم بے شک یہ لوگ اپنے نشے میں بہک رہے ہیں''۔

اس شعر میں محاورہ ''قسم می خورد'' کے استعمال نے شعریت میں اضافہ کیا ہے یہ شعر صنعت تضمین میں بھی ہے۔

شعر۶۔ واعظ حدیثِ سایہ طوبیٰ فرو گذار کا ین سخن ز سرو روانِ محمدؐ ست

(ترجمہ) اسے واعظ طوبیٰ کے سایہ کی بات چھوڑ دے کیوں کہ اب یہاں حضرت محمدؐ کے سرِ رواں کا ذکر ہو رہا ہے۔

(تشریح و محاسن): طوبیٰ جنت کا وہ بلند درخت ہے جس کے سایہ میں جنتی رہیں گے۔ غالبؔ نے اس مضمون سے فائدہ اٹھاتے ہوئے کہا کہ اے واعظ یہ طوبیٰ کی لن ترانی کو چھوڑ دے اب ہمیں طوبیٰ کے سایہ کی ضرورت اس لئے نہیں کہ اب ہمارے درمیان سرِ و محمد مصطفیٰ بلند قامت موجود ہے جس کا سایہ رحمت طوبیٰ سے زیادہ آرام بخش ہے' اب ہم رحمت للعالمین کے سائے میں رہیں گے۔ یہاں یہ بھی ایہام ہے کہ حضورؐ کی ذات اقدس اور بلند مرتب شخصیت کا سایہ دنیا اور آخرت دونوں جگہ ہے۔ غالبؔ نے اس شعر میں صنعتِ تلمیح یعنی سایۂ طوبیٰ سے شعر میں رنگ بھرا ہے اس میں صنعت تقابل اور صنعت استباع بھی موجود ہیں۔ طوبیٰ چونکہ بلند ترین بہشتی درخت ہے اس کی نسبت سرو قد حضورؐ سے دی گئی ہے جس میں صنعتِ رجوع ہے۔ ان صنعتوں کے علاوہ اس میں صنعتِ مبالغہ کا مزا بھی موجود ہے۔ اگرچہ غالبؔ صنعت گر نہیں لیکن لاشعوری طور پر یہ صنعتیں ان کے کلام میں اس قدر زیادہ تعداد میں نظر آتی ہیں' جس کی وجہ سے غالبؔ کی زبان پر مہارت اور صنائع اور بدائع سے واقفیت ظاہر ہوتی ہے۔

شعر۷۔ بنگر دو نیمہ گشتن ماہِ تمام را کان نیمہ جنبشی زبنانِ محمدؐ ست

(ترجمہ) تو ذرا بدرِ کامل کو دو ٹکڑے ہوا دیکھ جو حضورؐ کی انگلیوں کے اک معمولی اشارے کا نتیجہ ہے۔

(تشریح و محاسن): غالبؔ نے معجزہ شق القمر کو بیان کرنے میں صناعی سے

کام لیا ہے یعنی یہاں قدرت مصطفیٰ ؐ کا دکھانا مقصود ہے جن کی انگلی کی معمولی حرکت سے چاند کے دوٹکڑے ہوئے تھے۔ غالبؔ ایک عظیم شاعر ہے اوران کا فن ہر لفظ کی مصرعہ میں نشست سے ظاہر ہے۔ مشہور ہے کہ بڑا شاعر ہر چھوٹے لفظ کو بھی بڑے اہتمام سے ایسے مخصوص مقام پر جڑ دیتا ہے جیسے جوہری نگینہ کو۔ اس شعر میں چاند کی نسبت سے لفظ ''بنگر'' (دیکھ) رکھا گیا ہے اس کے علاوہ اس شعر میں نادر اور اچھوتا قافیہ ''بنان'' بھی عظمتِ فن کی دلیل ہے۔ یہ شعر صنعتِ تلمیح میں ہے جہاں معجزہ شق القمر کا ذکر ہے۔ صنعتِ اشتقاق میں دونیمہ اور نیمۂ جنبشی شامل ہیں۔

شعر۸۔ خود زنقش مہر نبوت سخن رود آں نیز نامور زنشانِ محمدؐ ست

(ترجمہ) اگر مہر نبوت (جو حضورؐ کی پشت پر پیدائشی نشان تھا) کی بات ہوتو یہ جاننا چاہیے کہ وہ حضورؐ کی نسبت سے ارفع اور معتبر ہوئی۔

(تشریح ومحاسن): مہر نبوت کا اعتبار اور اس کی وقعت حضورؐ کے جسمِ اقدس کی نسبت سے ہی ہے۔ یہ شعر صنعت تلمیح میں ہے۔ اس شعر کی اصل خوب صورتی صنعت ایہام ہے یہاں مہر کے معنی وہ دفتری مہر بھی لی جاسکتی ہے جو منصب دار یا عہدہ دار استعمال کرتے ہیں۔ چنانچہ منصب کی مہر یا نبوت کو حضورؐ کی ذات سے زینت ملی نہ کہ نبوت سے حضورؐ کو۔ یعنی انبیاؤں میں حضورؐ سا عظیم المرتبت نبیؐ پیدا نہ ہوا۔ اس شعر میں نقش، نشان، مہر، صنعتِ مراعات النظیر میں ہے۔

شعر۹۔ غالبؔ ثنائے خواجہ بہ یزداں گزاشتیم کاں ذاتِ پاک مرتبہ دانِ محمدؐ ست

(ترجمہ) غالبؔ نے حضرت محمدؐ مصطفیٰ کی ثنا کو حق تعالیٰ پر چھوڑ دیا اس لئے کہ وہی محمدؐ کے مقام اور مرتبہ سے واقف ہے۔ یہ غالبؔ کے معروف مقطعوں میں شمار ہوتا ہے اس شعر میں شاعر کے عجز وانکساری کے ساتھ حضورؐ کی بلند قامت کا ذکر بھی ہے جس کا احاطہ کرنا انسان کے بس کی بات نہیں۔ بہ قول جامیؔ:

لا یمکن الثنا کما کان حقہ بعد از خدا بزرگ توئی قصہ مختصر

حالیؔ نے استاد غالبؔ کی اس نعتیہ غزل کے دوسرے اور ساتویں شعر کے سوا تمام اشعار پر تضمین کیا ہے۔ صنعتوں میں کامیاب تضمین اُسے کہتے ہیں جس میں مضمون تازہ شعر میں ایسا جڑ جائے کہ کوئی فرق محسوس نہ کر سکے اور اگر پڑھنے والے کو تضمینی شعر سے واقفیت ہو تو معانی آفرینی ایسی ہو کہ شعر کی قدر و قیمت اور منزلت بڑھ جائے۔ اساتذہ کی زمینوں اور ان کے اشعار پر تضمین کرنا بڑے جگر گردے کی بات ہے۔ ہمارے مطالعے میں بہت سے بودے شعرا نے تضمین کر کے ٹاٹ میں مخمل کے پیوند لگانے کی کوششیں کی ہے۔ حالیؔ اس خوب صورت کاوش سے سرخ رو ہو کر نکلے۔ استاد کے مصرعوں نے حالیؔ کی عمارت کے بلند میناروں پر طلائی کلس کا کام کیا اور مضمون نور علیٰ نور ہو گیا۔ ہم یہاں حالیؔ کی لکھی نعت اس کا ترجمہ اور تجزیہ پیش کریں گے:

تخمیس غزل نعتیہ جناب مرزا غالب مرحوم کہ در حیات ایشاں نوشتہ شدہ بود۔

اعجاز از خواصِ لسانِ محمدؐ است
عین الحیٰوۃ گم بہ دہانِ محمدؐ است
گر نور و گر ہدیٰ کہ ازانِ محمدؐ است
حق جلوہ گو ز طرزِ بیانِ محمدؐ است
آرے کلامِ حق بہ زبانِ محمدؐ است

اے خامہ وصف قامت معشوق کم نگار
اے دل سخن ز راست قداں درمیان میار
قمری ز ذکرِ سرو نفس را نگاہ دار
واعظ حدیثِ سایۂ طوبیٰ فرو گزار
کایں جا سخن ز سروِ روانِ محمدؐ است

شاہد بہ قتلِ عاشق و عاشق بہ خال و خد
مجنوں بہ پاے لیلی و لیلیٰ بہ فرقِ خود
مومن بہ آلِ احمدؐ و آلش بروحِ جد
ہر کس قسم بدانچہ عزیز ست می خورد
سوگندِ کرد گار بجانِ محمدؐ است

آں جا کہ از مناقب عترت سخن رود
وز آل و از صحابۂ امت سخن رود
واں کایں ہمہ ز ختمِ رسالت سخن رود
ور خود ز نقشِ مہر نبوت سخن رود
آں نیز نامور ز نشانِ محمدؐ است

بینی اگر بدیدۂ در اک وارسی
گوئی اگر بہ عالمِ ادراک وارسی
سنجی اگر بہ مرتبۂ خاک وارسی
دانی اگر بہ معنیِ لولاک وارسی
خود ہر چہ از حق است ازانِ محمدؐ است

لطفِ خداست گر بہ سرِ کس نہاد دست
قہرِ خداست چوں ز سرِ کیں بجملہ جست
داند کسے کہ شد ز مئے ''مارمیت'' مست
تیرِ قضا ہر آئنہ در ترکشِ حق است
اما کشاد آں ز کمانِ محمدؐ است

ہمت بہ مدح شہ من و حالی گما شتیم
گفتیم و از نگاشتنی ہا نگاشتیم
چوں کام و لب فراخورِ وصفش نہ داشتیم
غالبؔ ثنائے خواجہ بہ یزداں گزاشتیم

کاں ذاتِ پاک مرتبہ دانِ محمدؐ است

ترجمہ بند اول : معجز بیانی حضورؐ کی زبانِ پاک کی خاصیت ہے۔آبِ حیات حضورؐ کے لعب دہان کا نام ہے۔ یوں کہ روشنی اور ہدایت حضورؐ کے وجود سے ہے اس لیے حق ظاہر ہوا حضرت محمدؐ کے بیان سے۔ بے شک حق کا کلام حضورؐ کی زبان سے جاری ہوا۔

ترجمہ بنددوم: اے قلم معشوق کے پیکر کی تعریف میں مبالغہ نہ کر،اے دل بلند قدروں کی یہاں بات چیت نہ کر، اے قمری سرو کی مدح سرائی سے منہ بند کرلے۔اے واعظ طوبیٰ کے سایہ کی بات چھوڑ دے کیوں کہ اب یہاں حضرت محمدؐ کے سروِرواں کا ذکر ہورہا ہے۔

ترجمہ بندسوم : معشوق عاشق کے قتل کی اور عاشق معشوق کی صورت اور خال کی، مجنوں لیلا کے پاوں اور لیلا اپنے سر کی،مومن آل نبیؐ کی اور آل نبیؐ اپنے جدّ اقدسؐ کی عظمت اور محبت کی قسم کھاتے ہیں اسی لیے اللہ نے بھی حضرت محمدؐ کی جان کی قسم کھائی ہے۔

ترجمہ بندچھارم : جہاں خاندان رسولؐ کے فضائل کی بات چھڑی ہے جس مقام پر آل نبیؐ اور اصحاب رسول کی گفتگو ہوئی ہے جہاں ختم رسالت کا چرچا ہے اور نقش مہر نبوت کا ذکر ہے سب کی فضیلت اور اہمیت حضورؐ کی نسبت سے ارفع اور معتبر ہوئی۔

ترجمہ بندپنجم : اگر تو عمیق نظر سے سمجھنے کی کوشش کرے گا تو معلوم ہوگا

کوئی کہے اگر کہ وہ عالم محسوسات یعنی کہکشاں کو سمجھتا ہے تو معلوم ہوگا۔ اگر کوئی اس خاک دان سے واقفیت رکھتا ہے تو معلوم ہوگا اور اگر تو لولاک کے معنی سمجھ لے تو تجھے معلوم ہوگا جو کچھ خدا کا ہے وہ سب محمدؐ ہی کا ہے۔

ترجمہ بند ششم : اللہ کا لطف و فضل ہوتا ہے، جب کسی کے سر پر ہاتھ رکھ دے۔ اللہ کا قہر شامل ہو جاتا ہے، جب کوئی درشت بات نکل جائے۔ وہ جانتے ہیں جو شارب مارمیت کے نشے سے مست ہیں کہ تقدیر کا تیر بے شک اللہ کے ترکش میں ہے لیکن وہ محمدؐ کی کمان ہی سے چھوٹتا ہے۔

ترجمہ بند ہفتم : حضورؐ کی مدح کرنے کی میں (غالبؔ) اور حالیؔ نے ہمت باندھی ہے۔ ہم نے کہا اور جو کچھ بھی ہم سے لکھا گیا ہم نے لکھا۔ لیکن ہماری زبان اور لب حضورؐ کی ثنا کے لایق نہ تھے اس لیے غالبؔ نے حضرت محمدؐ کی ثنا کو حق تعالی پر چھوڑ دیا بے شک وہی محمدؐ کے مقام اور مرتبہ سے واقف ہے۔

☆☆☆

ہندوستانی فلسفہ اور کالی داس کی تخلیقات میں ماحولیاتی اشارے

ڈاکٹر شیخ عقیل احمد

ہندوستانی فلسفہ کے مطابق موجوداتِ کائنات عناصرِ خمسہ سے تشکیل پائی ہے۔ یہ عناصر آگ، پانی، زمین، ہوا اور آسمان ہیں۔ یہی پانچوں عناصر کسی نہ کسی طور پر حیات کی تشکیل وتعمیر کرتے ہیں اور ساتھ ہی اس کی پرورش بھی کرتے ہیں۔ ان تمام عناصر کی انضمامی شکل ہی ماحولیات ہے۔ یہ حیات بخش عناصر اگر تمام طرح کی آلودگی سے پاک ہوں تو زندگی بھی خالص اور محفوظ رہتی ہے۔ اکثر یہ کہا جاتا ہے کہ، ماحولیات محفوظ ہو تو زندگی محفوظ، یہ بات محض ایک کہاوت ہی نہیں بلکہ لازمی اور حقیقت بھی ہے۔ ماحولیات کا توازن ہی دورانیہ حیات (لائف سائیکل) کو کنٹرول کرتا ہے اور اس میں تعطل آتے ہی زندگی مصیبت میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی حفاظت کی فکر زمانۂ قدیم سے ہوتی آ رہی ہے۔ ویدک دور کے مہارشیوں نے اس کی ضرورت اور اہمیت کو ذہن میں رکھ کر اس کو محفوظ اور خالص رکھنے کے لئے اصول وضوابط بنائے تھے اور کہا تھا کہ مذہب انہی قوانین کی عملی شکل ہے۔

ویدوں کو حیاتیاتی سائنس کا بنیادی گرنتھ مانا گیا ہے۔ ویدوں میں تخلیق کے حیات بخش عناصر کی خصوصیات کی کافی لطیف اور تفصیلی وضاحت کی گئی ہے۔ رِگ وید میں آگ کی شکل، اس کے تغیرات اور اس کی خصوصیات کی تشریح کی گئی ہے۔ یجروید میں ہوا کی خصوصیات، اس کا کام اور اس کے مختلف حالتوں کی روایات

ملتی ہیں۔اتھروید کے علاوہ عناصرِ زمین کا بیان تمام ویدوں میں ملتا ہے۔ویدک مہارشیوں نے ان قدرتی طاقتوں کو پروردگار کے مترادف تسلیم کیا ہے،اسی لئے اُن دنوں غیر جاندار اور جاندار، تمام مخلوقات کی عبادت اور ان سے دعا کی جاتی تھی اسی لیے تمام مخلوق میں امن وسکون،خوشی اور خوشحالی کا ماحول یقینی طور پر تھا۔قرآن شریف کی متعدد آیات میں اور سیرتِ رسول صلی اللہ علیہ وسلم کے مطالعہ سے بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ اسلام، ماحولیات سے متعلق مسائل پر ایک واضح اور ہمہ جہت نقطۂ نظر رکھتا ہے۔ قرآن شریف میں ایسی بہت سی آیات ہیں،جن میں مناظر فطرت کے بیان ہیں۔ قرآن حکیم میں قدرتی وسائل کا مناسب استعمال اور ان کے تحفظ کی بھی تعلیمات دی گئی ہیں۔اسلام میں اس بات کی تاکید کی گئی ہے کہ درختوں کے پھل ضرور کھائیں لیکن ان کی شاخوں کو کسی طرح کا نقصان نہ پہنچائیں۔اسلام میں شجرکاری کی تعلیم دی گئی ہے۔یہاں تک کہا گیا ہے کہ اگر تم قیامت کو واقع ہوتا دیکھو اور تمہارے ہاتھ میں پودا ہو تو اسے ضرور زمین میں لگا دو۔قرآن شریف میں اس بات کی وضاحت ہے کہ آبی گردش،فضا،نباتات،سمندر اور پہاڑ وغیرہ انسان کی بہتری کے لئے پیدا کئے گئے ہیں تو انسانوں کو ان تمام چیزوں سے ضرور محبت کرنی چاہئے۔

یجروید کا مطالعہ اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اس کے متن میں ماحولیات کے تمام عناصر کو پرسکون اور توازن سے رکھنے کا اظہار کیا گیا ہے، اس کا مطلب ہے کہ پوری دنیا کا ماحول متوازن اور بہتر ہو۔اس میں ذکر ہے کہ آسمان اور زمین کے تمام نامیاتی،غیر نامیاتی اجزا توازن کی حالت میں رہیں۔پوشیدہ آسمان وزمین اور اس کے تمام اجزاء،ہوا، پانی اور نباتات وجمادات،وسائل اور علوم پُرسکون رہیں۔ماحولیات کے تئیں اتنا شدید اور لطیف علم جس کا حوالہ ویدوں میں ہے دوسری جگہوں پر کمیاب ہے۔قرآن شریف کی آیات بنی اسرائیل (17:44)،الحج (22:18)،النحل (4916-50) میں بھی اللہ رب العزت نے فرمایا ہے کہ ہم

نے کائنات اور موجوداتِ کائنات کو منظّم طریقہ سے خلق کیا ہے اور تمام موجودات میں ہم آہنگی پیدا کی ہے۔آیت الدخان (54.44) میں اللہ تعالی نے فرمایا ہے کہ ہم نے ہر چیز کو ایک تقدیر کے ساتھ پیدا کیا یعنی دنیا کی ہر شے منصوبہ بند طریقہ سے پیدا کی گئی ہے اور منصوبہ بند طریقہ ہی سے ہر شے کی نشوونما اور خاتمہ ہوگا۔انسان چونکہ نائبِ خدا ہے اس لئے اس کا یہ فرض ہے کہ وہ موجوداتِ کائنات کا تحفظ کرے۔

رگ وید میں ہوا کی اہمیت کو ادویات ساز کا ہم پلہ قرار دیا گیا ہے۔رگ وید کی ایک کردار 'رِچا' کہتی ہے، اے ہوا! اپنی دوائیاں لے آو اور یہاں سے تمام نجاست دور کرو، کیونکہ تم ہی تمام ادویات سے بھرپور ہو۔یہی وجہ ہے کہ رِگ وید (رِگ وید X.186.1-3) میں 'اُل واتاین' رشی نے گائتری چھند کے ذریعہ ہوا کی خصوصیات اور اثرات کی وضاحت کرتے ہوئے 'ہوا' کو 'دیوتا' بنادیا تھا۔گائتری چھندوں کے مطابق ہوا زندگی عطا کرتی ہے، بیماریوں کو دور کرتی ہے۔دل، گلے اور آواز کے لئے تازہ ہوا انتہائی کارآمد دوبہ میں شمار کی جاتی ہے۔رِگ وید کا یہ شلوک دیکھیں:

okr vk okrq Hks"kta] 'kaHkq e;ksHkq uks g`ns

iz .k vk;wWf"k rkfj"kr~A (_Xosn X. 186.1)

سنسکرت، سنسکریتی ایوم پریاورن، ڈاکٹر پرویش سکسینہ (ص۔197)

قرآن کی آیات الحجر (19:15-23)، البقرہ (2:164)، الاعراف (7:57) میں ہوا کی افادیت و اہمیت کا تفصیلی ذکر ہے۔ان آیات کے مطابق تمام جاندار اپنی بقا کے لئے پوری طرح ہوا پر انحصار کرتے ہیں۔نباتات وحیوانات ہوا کے بغیر سانس نہیں لے سکتے اور نہ ہی سانس لئے بغیر زندہ رہ سکتے ہیں لہٰذا ہوا کو تمام طرح کی آلودگی سے پاک وصاف رکھنا ہمارا اولین فرض ہے۔

اسی طرح قرآن شریف کی آیات الحجر (15:18)، النور (24:41)، طاہٰ (20:53) میں للہ تعالیٰ نے پانی کی اہمیت وافادیت واضح کرتے ہوئے

فرمایا ہے کہ زندگی کی بنیاد پانی پر ہے اور تمام جاندار کا وجود پانی پر منحصر ہے، خواہ وہ نباتات ہوں یا حیوانات ۔اس کے علاوہ جسم اور لباس کی پاکیزگی اور طہارت پانی کے بغیر ممکن نہیں ہے۔

رِگ وید کا ایک اور منتر پانی کی شفافیت کو بیان کرتے ہوئے کہتا ہے:

''الحمد کے گیت گائیں، آبِ رواں کے، جو ہزاروں دھاروں سے کرسٹل کی طرح بہہ کر آنکھوں کو لطف دیتا ہے''۔ویدک ادب میں آب کو حیات بخش مانا گیا ہے۔ویدک دور میں شام کے وقت پانی سے غرارہ اور جسم کے کئی حصوں کو صاف کرنا ضروری سمجھا جاتا تھا۔اس لئے رِگ وید کے' تیتریہ آرن یک' 1.26.7 میں کہا گیا ہے کہ:

ukllq ew=iqjh"ka dq;kZr~A

(سنسکرت، سنسکریتی ایوم پریاورن، ڈاکٹر پرویش سکسینا, (ص۔139)

یعنی پانی کے اندر پاخانہ پیشاب نہیں کرنا چاہئے ۔حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم نے بھی ایسا کرنے کے لئے سختی سے منع کیا ہے۔اتھرو وید (1.4.4) میں بتایا گیا ہے کہ پانی' آبِ حیات ہے اور ادویہ خصوصیات سے پُر ہے۔

vlLoUrje`rellq Hks"kte`AA vFkoZosn 1-4-4

(سنسکرت، سنسکریتی ایوم پریاورن، ڈاکٹر پرویش سکسینہ(ص۔140)

رِگ وید (5.83.9) کے مطابق ماحولیاتی تحفظ کے لئے بارش کے پانی کی بہت زیادہ اہمیت ہے۔رِگ وید کے پرجنیہ سکت میں بتایا گیا ہے کہ بادل پوری دنیا کو خوشی عطا کرتا ہے۔

;RitZU; dfuØnr~ Lru;u~ gafl nq"d`r%A

izrhna fo'oa eksnrs ;r~ fd.p i`fFkO;kef/kAA _Xosn- 4-83-1

(سنسکرت، سنسکریتی ایوم پریاورن، ڈاکٹر پرویش سکسینہ(ص۔140)

علامہ اقبال نے بھی اپنی نظمیں ''ہمالہ'' اور ''ابر کہسار'' میں بادل اور بارش کے پانی کی اہمیت کی طرف اشارے کئے ہیں۔ کہتے ہیں کہ بادل نوخیز سبزے کی امید ہے یعنی جو سبزہ ابھی ابھی زمین سے اگتا ہے وہ پانی کی کمی سے سوکھ جاتا ہے۔ اس لیے اس کی زندگی کا دارومدار بارش پر ہے:

سبزۂ مزرعِ نوخیز کی امّید ہوں میں
ہوں، پروردۂ خورشید ہوں میں

مندرجہ ذیل شعر میں اقبال نے بادل کو حضرتِ عیسیٰؑ کے ہم پلہ قرار دے دیا ہے یعنی جس طرح عیسیٰ علیہ السلام مردوں کو زندہ کر دیتے تھے اسی طرح بادل بھی سبزے کو ہرے بھرے ہو جانے کے لیے حکم دیتا ہے:

چشمۂ کوہ کو دی شورش قلزم میں نے — اور پرندوں کو کیا محو ترنّم میں نے
سر پہ سبزہ کے کھڑے ہو کے کہا قم میں نے — غنچۂ گل کو دیا ذوقِ تبسم میں نے

مختصر یہ کہ بادل، پانی اور ہوا کی افادیت و اہمیت ویدوں، قرآن اور دنیا کی تمام تخلیقی ادب میں تفصیل سے بیان کی گئی ہیں۔ لہٰذا اللہ تعالیٰ کی بخشی ہوئی ان حیات بخش اشیا کو تمام طرح کی آلودگی سے پاک رکھنا انسانوں کا اولین فرض ہے۔

توانائی کے لامحدود ذریعہ آفتاب کو کائنات کی روح کہہ کر اس سے زندگی کی نمو کی درخواست کی گئی ہے۔ اپنشد کاروں نے بھی سورج کو زندگی سے تعبیر کیا ہے۔ 'ہَون' کے ذریعہ ماحول کو پاک کرنا بھی ویدوں کا موضوع رہا ہے۔ رِگ وید (III.61.4) میں کہا گیا ہے کہ صبح کے وقت طلوع آفتاب سے پہلے مشرق کی طرف سے جب سنہری شعائیں آتی ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ تاریکی کے لباس کو چیرتی ہوئی آ رہی ہے۔ ویدک رشیوں نے بتایا کہ سورج کی کرنوں میں ماحولیات کو محفوظ رکھنے کی طاقت بے انتہا ہے۔ آفتاب، زمین اور پانی کو صاف کرتا ہے اور نقصان دہ کیڑے مکوڑوں کو مارتا ہے۔ آسمان و زمین کے درمیان موجود ہر شے کو نامیاتی طاقت

عطا کرتا ہے۔ رگ وید(1.191.8) میں کہا گیا ہے:

iqjLrkr~ lw;Z ,fr fo'on`"Vks mí"Vgk

vn`"VkURlokZ.tEHk;uRlokZa'p ;krq/kkU;%AA _Xosn 1-191-8

(سنسکرت، سنسکریتی ایوم پریاورن، ڈاکٹر پرویش سکسینہ(ص۔138)

اسی لئے ویدک زمانے میں ماحولیاتی نفاست کے لئے ہَوَن کیا جاتا تھا۔

سام وید میں زندگی کے حق میں دعائے خیراور فطرت سے لامتناہی اظہارِ پرستش کا ذکرموجود ہے۔اس میں نباتات وحیوانات اورعلومِ ادویہ کے خوبصورت منتر ہیں۔سام وید کہتا ہے اے اندر! سورج کی شعاؤں اورہوا سے ہمارے لئے ادویہ پیدا کرو۔اے خالقِ کائنات !آپ نے ہی منشیات،آب اور حیوانات کو پیدا کیا ہے۔

اتھروید میں بھی ماحولیاتی تحفظ اورفروغ سے متعلق افکار کے فخریہ ترانے گائے گئے ہیں۔ اَتھر وَن رِشی اتھروید کے پرتھوی(زمین) سوکت میں زمین کی عظمت سخاوت، کلیۃ الوجودوغیرہ لامحدودخصوصیات پر متعجب اور فریفتہ ہو، کہہ اٹھے، اے ماں! آپ کے لئے خدانے موسم سرما، موسم بارش اورموسم بہار بنایا۔ دن رات کے دائرے قائم کئے ہیں۔آپ کے فضل وکرم کے لئے ہم آپ کے شکر گزار ہیں۔ میں زمین کے جس مقام پر کان کنی کروں، وہاں جلد ہی ہریالی چھا جائے۔آپ سے دعا ہے کہ مجھے ایسی عقل وحکمت (Wisdom) عطا کریں جس سے میں آپ کے دل کو نہ تو مجروح کروں اور نہ ہی آپ کو صدمہ پہنچاؤں۔اس طرح اتھروید انسانی دنیا کے مزید قریب ہے۔انسان صحت مند، خوش اورعمر دراز رہے، فطرت کے بنائے اصولوں پر چلے اورحیوانات، نباتات اور کائنات کے ساتھ ارتباط رکھے، یہی اتھروید کی خاصیت ہے۔

ویدک رسومات کے کئی طریقہ کار نے بھی ماحولیات کے تحفظ اورسلامتی کی

ذمہ داری ادا کی ہے۔جنگلوں میں رہ کر ماحولیات کے تئیں خاص طور سے بیدار رہنے والے رشیوں نے قدرت کے اسرار ورموز کے متعلق ادب کی تخلیق کرنے کے ساتھ ساتھ دنیا میں ماحولیات کی اہمیت کو اجاگر کیا ہے۔جنگلوں میں قدرت کے اسرار ورموز کو سمجھنے والے برہمن گرنتھ (النصوص) اوراپنشدوں کے درمیان کی کڑی ہیں۔(ارنیہ بھَومیتی ارنیہ کم) کہہ کر،ارنیک کا مطلب واضح کیا گیا ہے۔ برہداریک بھی،ارینیو تیمانتوات اریکم ' کے طور پراس کی حمایت کرتا ہے۔اس کا موضوع علم الحیات ہے۔خلااور ہوا سے زندگی کا تعلق باہم منحصر ہے۔ ماحولیات کے نامیاتی اور غیر نامیاتی عناصر میں بھی ہوا اور خلا کی خصوصی شراکت رہتی ہے۔تخلیق کے تمام عناصر میں ان دونوں کی شمولیت ہے۔انھیں خصوصیات کی وجہ سے مخلوق کے تمام عناصر کو حیاتیاتی قوت ملتی ہے،جس سے ترقی کی رفتار گامزن ہوتی ہے۔

اپنشدوں میں بھی آب، ہوا، زمین اور خلا کا بڑے پیمانے پر بیان ہوا ہے۔اس میں فطرت کی اہمیت مسلم طور پر تسلیم کی گئی ہے۔ان کے مطابق مادہ کی پیدائش اور حیات وکائنات کی تخلیق،آگ، پانی اور زمین کی تخصیص یعنی حسن تصرف سے ہوا ہے۔'شویتاشویتر' اُپنشد نے فطرت کی اس سہ رخی خصوصیات کی تشریح پیش کی ہے۔'چھادوگیہ' اپنشد واضح کرتا ہے کہ قدوسیت کا نفاست سے براہِ راست تعلق ہے۔اس میں آگے مزید واضح کرتے ہوئے ذکر کیا گیا ہے کہ زمین، پانی اور بشر فطرت کے اجزاء ہیں۔زمین کا رس پانی ہے اور پانی کا رس منشیات ہے۔منشیات کا رس بشر اور بشر کا رس آواز،آواز کا رس مناجات،مناجات کا رس،سام وید اور سام وید کا رس، اونکار ہے۔(اونکار دنیا کی حتمی امن میں گونجنے والی موسیقی کا نام ہے۔یعنی زمین عنصر میں ہی سب عناصر کو حیاتیاتی بنانے کی اہم وجہ ہے۔

رامائن کے زمانے میں بھی ماحولیاتی شعور کافی سرگرم تھا۔والمیکی رامائن میں رام کی جلاوطنی کے دنوں میں فطرت کے دلفریب مناظر کا ذکر کیا گیا ہے۔اس

وقت پہاڑ، پردیش، گھنے جنگل اور دلکش دریاؤں کے کنارے سارس اور چکرواک پرندے خوشی سے چہچہا رہے تھے۔ خوبصورت تالابوں میں کمل کے پھول کھلے ہوئے تھے۔ جنگلوں میں جھنڈ کے جھنڈ ہرن، ہاتھیوں کے جھنڈ اور دوسرے جنگلی جانور، بے خوف گھوم رہے تھے یعنی اُن دنوں ماحول انتہائی خوش نما تھا۔ اس دور کی عکاسی کرنے والے عظیم شاعر بھَو بھوتی نے بھی فطرت کی انتہائی احساساتی مثال پیش کرتے ہوئے کہا ہے، سیتا کی رہائش گاہ سبزے سے بھری ہوئی تھی۔ یہاں وہ ہرنوں کو ہری گھاس دیتی تھیں۔ رامائن کے دور کے تمام گرنتھوں میں ریشہ وشجُر (ذی حرکت) کو با شعور عناصر بتایا گیا ہے۔ 'رام چرتر مانس' کے 'اتُر کانڈ' میں بیان کیا گیا ہے کہ چراگاہ، تالاب، سبزہ زمین، جنگل، باغ کی تمام مخلوق مزے سے رہتی تھیں۔ اس طرح رامائن کے زمانے میں ماحولیات اور فطرت کو انسانوں سے قریب مانتے ہوئے اسے خصوصی تحفظ فراہم کیا گیا تھا۔

مہابھارت کے دور میں مہارشیوں (عارفوں) نے ماحولیات کی عظمت وامتیاز کو قبول کیا تھا۔ اس دور میں بھگوان کرشن کی طرف سے گیتا میں فطرت کو کائنات کے عوامل کی وجہ بتایا گیا ہے۔ فطرت کے ذرّہ ذرّہ میں خالق کائنات سمایا ہوا ہے۔ فطرت کے تمام معجزات کو خدا کی شکل بتاتے ہوئے شری کرشن کہتے ہیں کہ میں ہی زمین میں داخل ہو کر تمام تجسم روح المخلوقات کی شکل اختیار کرتا ہوں۔ چاند بن کر منشیات کی پرورش کرتا ہوں۔

اللہ تعالیٰ اور اس کی ذات وصفات کے متعلق ابن عربی کا خیال ہے:

''وجود ایک یا واحد اللہ ہے، ذاتِ حق ہے، حقیقتِ مطلق ہے جو اپنے مختلف ناموں سے معروف ہے۔ ہر وہ شے جو اس کے علاوہ یا اس کے ماسوا ہے، محض اسی وجودِ واحد کا ایک مظہر ہے۔ اللہ اور ماسوا میں باہم کوئی تفریق نہیں۔ گویا یہ کائنات، یہ سارے

کا سارا عالمِ فطرت، اسی خدا کا عین ہے۔کائنات سے اللہ کی عینیت کو ہم اس کی ذات وصفات میں ہی مدرک کرتے ہیں۔یعنی 'جوہر' کی عینیت کی بنا پر۔گویا یہ تمام کائنات اسی وجودِ مطلق کی ''تجلی'' ہے یا پھر یوں کہیے کہ یہ تمام عالم ظواہر اسی ''وجودِ تامہ'' کے صدور کی ایک صورت ہے''۔

(فلسفے کے بنیادی مسائل، از قاضی قیصر الاسلام، پاکستان، ص۔439-438)

یہی وجہ ہے کہ مہابھارت کے دور میں ہر عنصر کو دیوتا سے مشابہت قرار دے کر ان سے التماس کی جاتی تھی۔ان دنوں درختوں کی عبادت کا رواج تھا اور انہیں کاٹنا گناہ عظیم سمجھا جاتا تھا۔مہابھارت کے 'ادپرو' میں وضاحت ہے کہ گاؤں میں جو جگہ درخت پھول اور پھلوں سے بھرپور ہو وہ مقام ہر طرح سے لائق کریمہ ہے۔اس میں فطرت کو متعدد استعارات کے ساتھ تزئین کیا گیا ہے۔دریاؤں کے پانی کو بلور (کرسٹل) کی مانند صاف اور خوبصورت بتایا گیا ہے۔مہابھارت کے دور میں مقدس اور ٹھنڈے تالاب، جنگل اور پہاڑ وغیرہ کو فطرت اور ماحولیات کے حیرت انگیز منابع ومصادر سے تعبیر کیا گیا ہے۔ان مناظر کے ذکر سے زیادہ تر تقاریر بھری پڑی ہیں۔کائنات اور فطرت کے حسن کو تحفظ بخشنے والی ویدک تہذیب انسانوں کو اپنے گھر کے گردونواح کو خوبصورت بنائے رکھنے کے لئے تحریک دیتی ہے۔اَتھر وید (IV.106.1) میں کہا گیا ہے:

vk;us rs ijk;.ks nqokZ jksgUrq iqf"i.kh

mRlks ok r= tk;rka gznka ok iq.Mjhdoku~AA

¼vFkoZosn IV 104-1½

(سنسکرت، سنسکرتی ایوم پریاورن، ڈاکٹر پرویش سکسینہ (ص۔8)

(تیرے گھر کے آگے اور پیچھے پھولوں کا چمن خیز سبزا اُگے اور وہاں ایک کملوں والا تالاب ہو)

شاعری کے ہی مانند فلسفہ اور حکمت بھی ماحولیاتی فکر و آگہی سے لبریز رہے ہیں۔ فلسفہ میں فطرت اور بشر کی شمولیت کو تخلیق کا سبب مانا جاتا ہے۔ فطرت ریشہ و فاحش ہوتے ہوئے بھی انتہائی لطیف ہے۔ لہذا فطرت تمام مخلوق کی ابتدا کی اہم وجہ ہے۔ چونکہ فطرت کو یہاں انتہائی لطیف دکھایا گیا ہے، اس لئے اس میں ماحولیات بغیر کوشش کے ہی متحرک ہوا ٹھا ہے۔ فلسفہ عدل میں خدا اور مخلوق کے ساتھ فطرت بھی اہم جزو ہے۔ ویشیشک فلسفہ میں عناصرِ خمسہ کی وضاحت یہی ہے۔ یہی تخلیق کے اہم عوامل ہیں۔ یوگ فلسفہ بھی فلسفہ تصور کی طرح فطرت کی تفسیر و تجزیہ پیش کرتا ہے۔ لہذا تمام فلسفے، فطرت کی شکل میں ماحولیات کی اہمیت کو مستحکم کرتے ہیں۔

ویدک اور فلسفیانہ ادب کے ہی مانند پُرانڑوں میں بھی ماحول کے اجزاء کو لائقِ پرستش مانا جاتا ہے، فطرت کے ان اجزاء میں الوہیت کے تاثرات بھی پیش کیے گئے ہیں۔ یہاں مٹی، پتھر، ہمالیہ پہاڑ کو فرشتہ بتا گیا یا ہے تو دریاؤں کو دیوی کا مترادف مانا ہے، جس میں مقدس گنگا کی شکل تو بیان سے باہر ہے۔ پُرانڑوں کے مطابق خدا دنیا کی فلاح کے لئے کبھی ماہی کی شکل اختیار کرتا ہے تو کبھی کچھوے کی اور کبھی ہنس بن کر ان کی اہمیت پیش کرتا ہے۔ شیر اور خنزیر کے طور پر آ کر تمام حیاتیات کی برتری کا اعلان کرتا ہے۔ اسی لئے بھارت کی ثقافت میں تمام جاندار و غیر جاندار اشیا کو مساوی مانا ہے۔ پُرانڑوں کی تخلیق کی بنیاد بھی قدرت کے عناصر کو لے کر بنی ہے۔ متعدد پُرانوں کے نام بھی ان عناصر کے ناموں پر رکھے گئے ہیں۔ اگنی پُرانڑ، وایو پُرانڑ وغیرہ میں یہی احساس منعکس ہوتا ہے۔ ان تمام پرانڑوں میں ساوی فطرت قطعی طور پر رہائش پذیر ہے۔

'برہمانند پُرانڑ' اپنی ایک آیت (شلوک) میں پانی کی اہمیت کو پیش کرتا ہے جس میں آبِ گنگا کی خاصیت خاص طور پر منعکس ہے۔ درخت تمام بشر کے لئے مسلسل حیات بخش ہوا کی روانی استوار کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستانی رشیوں

مہارشیوں میں درختوں کے تئیں محبت کا ایک گہرا احساس ہے۔اسی لئے یہاں درخت کی عبادت کا رواج انتہائی قدیم ہے۔دیودار کے پیڑ کو دیوتاوں کا عزیز ترین درخت کہا جاتا ہے۔تلسی کو ہوا کی طہارت اور پاکیزگی کے لئے ہر گھر کے آنگن میں لگانے کی روایت ہے۔واضح رہے کہ تلسی کو عربی میں ریحان کہا جاتا ہے۔ریحان جنت کا خوشبودار پودا بھی ہے۔اساطیری عقیدے کے مطابق ہندوستان میں پیپل، پلاش، نیم، اشوک، برگد، کدمب، اولا وغیرہ متعدد درختوں کو دیوتا کی مانند پوجا جاتا ہے۔تحفظ ماحولیات کے تعلق سے ویدوں میں پیپل کے درخت کی اہمیت ہے۔پیپل کو سنسکرت میں 'اشوتھ' کہا جاتا ہے، جو ادویہ خصوصیات سے پُر ہے۔اسی لئے ویدک رشیوں کے لئے یہ درخت لائق پرستش تھا۔رگ وید میں پیپل کے متعلق کہا گیا ہے:

v'oRFks oks fu"knua

i.ksZ oks olfr"D`rk

xksHkkt bfRdyklFk

;RluoFk iw#"ke~A ¼X97-5½

(سنسکرت، سنسکریتی ایوم پریاورن، ڈاکٹر پرویش سکسینہ(ص۔15)

قدیم زمانہ میں تو درختوں کے ساتھ جنگلات کی بھی عبادت کی جاتی تھی۔اسی لئے مدھوَن، بر ہد وَن، بہُل وَن، کُمُد وَن، شری وَن، نندَن وَن وغیرہ جنگلات کا ذکر ملتا ہے۔ان تمام کوششوں کے پیچھے ماحولیات کے تحفظ کی خاصیت ہی جھلکتی ہے۔لیکن افسوس کی بات ہے کہ آج کل انسان اپنی مادی خودغرضی کی خاطر درختوں کو تیزی سے کاٹ رہے ہیں اور جنگلات کو تباہ کر رہے ہیں۔

پرانڑوں کے عروج کا زمانہ ویدک عہد سے شروع ہوکر سولہویں صدی کے آخری عرصے تک مانا گیا ہے۔لہذا اس طویل مدت میں ماحولیات کے تئیں شعور اور بیداری کا رجحان ملتا ہے۔اس کے علاوہ تاریخ کے صفحات میں دبے تمام

حقائق کو ابھارنے پر پتہ چلتا ہے کہ اُن دنوں بھی ماحول کے تئیں رویہ مثبت تھا۔ سندھو تہذیب کے دور میں دراوڑوں کی طرزِ زندگی ماحولیات کے تئیں محبت کو ظاہر کرتی ہے۔ دراوڑ خاص طور پر درخت کی عبادت کرتے تھے۔ دراوڑوں کی طرف سے شروع کی گئی روایت بعد میں بھی زندہ رہی۔ چندر گُپت موریہ کے وقت جنگلوں کی حفاظت پر خصوصی توجہ دی جاتی تھی۔ کوٹلّیہ کی معاشیات میں پناہ گاہوں کے پانچ زمرے ہوتے تھے۔ شہنشاہ اشوک کے دورِ حکومت میں سب سے پہلے جنگلی زندگیوں کے تحفظ کے لئے قوانین بنائے گئے تھے۔ اس کے بعد بھی یہ سلسلہ چلتا رہا۔

کالی داس نے بھی فطرت کا مشاہدہ باریک بینی سے کیا ہے اور اپنی تمام تخلیقات (شاعری اور ڈراموں) میں انہوں نے اپنے خیالات کا اظہار فطرت کے پس منظر میں ہی کیا ہے۔ فطرت کے تئیں ان کی بے پناہ محبت ایک فلسفیانہ اظہار لئے ہوئے ہے۔ ماحولیات کے تئیں ایک حساس نظریہ، جو اس کے تحفظ کے لئے بے حد ضروری ہے، کالی داس کی تمام تخلیقات میں موجود ہے خاص طور پر 'ابھِگیان شکنتلم (شکنتلا)'، میگھ دوتم (میگھ دوت) اور 'رِتُو سنہار' میں بدرجہ اتم موجود ہے۔

کالی داس کی ان تینوں تخلیقات میں فطرت زندگی کے ارتعاشات کے ساتھ چلتی پھرتی ذی حیات معلوم ہوتی ہے اور ہمیشہ انسان کو نئی توانائی بخشتی ہے۔ فطرت کے بنیادی عناصر کی تمثیل نگاری، فطرت کی آزادانہ اور والہانہ تشریح وتعبیر اور فطرت اور انسانوں کے درمیان فطری اور قریبی رشتوں کی دلکش منظر کشی کالی داس کی امتیازی خصوصیت ہے۔

(شکنتلا) شکنتلم میں سوائے پانچویں حصہ کے تمام حصوں میں فطرت کی منظر کشی نمایاں طور پر کی گئی ہے۔ سب سے پہلےناندنی شلوک (ایت) شنکر کے ہشت مجسّموں کی شکل میں فطرت کے پانچوں عناصر آگ، پانی، زمین، ہوا اور آسمان کو آفتاب و ماہتاب کے ساتھ ساتھ انسان کے رشتہ کو بھی منعکس کرتا ہے۔ اس

کائنات میں انسان اور فطرت، انسان اور فرشتے (دیوتا) کے مابین مضبوط اور پائیدار تعلقِ خاص کا بہترین راستہ یگیہ (قربانی) تھا۔ قربانی (یگیہ) سے خودسپردگی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ یہی یگیہ (قربانی) انسان اور فطرت کے سہل رشتہ کی تفسیر ہے۔ شکنتلم (شکنتلا) میں کالی داس نے موسم گرما کی مناظر کا بیان کیا ہے اور نغمہ گنگناتے ہوئے رقاصہ کی بیتابی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے دُشینت کی شہوانی فطرت کی جھلک پیش کی ہے۔ پھر دُشیَنت کے تیر سے بچنے کی کوشش کرتے ہوئے تیز رو غزال کی فطری کوششوں کا بڑا ہی لطیف منظر سامنے آیا ہے۔ فطرت کی اس بے گناہ اور معصوم مخلوق کا قتل نہ کیا جائے، کالی داس کے یہاں اس کا واضح اشارہ ہے۔

تیراندازی بادشاہوں کا محبوب مشغلہ رہا ہے پھر بھی اہلِ آشرم تمام جانداروں کی حفاظت بے خوف وخطر کیا کرتے تھے۔ آج دنیا سے متعدد مخلوق اور جاندار معدوم ہوتے جا رہے ہیں۔ انسانوں نے اپنی لالچ کی وجہ سے انہیں مار کران کی نسل کو عدم کے دہانے پر پہنچا دیا ہے۔ کالی داس کی تخلیق شکنتلم (شکنتلا) کا مرکزی کردار دُشیَنت بادشاہ ہونے کے باوجود بھی شکار کے لئے لاحاصل قتل نہیں کرتا ہے اور جنگل کے راہبوں کے ذریعہ جانوروں کا شکار نہ کرنے کے حکم کی قدر کرتا ہے۔ آشرم کی زندگی ہندوستانی تہذیب کا ناقابلِ تقسیم حصہ رہی ہے۔ رابندرناتھ ٹیگور نے بھی ہندوستانی تہذیب میں جنگلات کو آزمایشی تہذیب سے تعبیر کیا ہے۔ حقیقت میں ا شرموں کا جغرافیائی اور طبعی ماحول جتنا مقدس اور خوبصورت ہوتا ہے اس کی روحانی شکل بھی اتنی ہی مقدس اور لطیف ہوتی ہے۔ جنگلات کے آشرموں میں ہرن کے بچے اپنی ماں کی گود کے بجائے رشیوں کی گود میں بیٹھ کر زندگی گذارتے ہیں۔ اور کُش (سبزہ) کی نوک ان کے منھ میں چبھ جاتی ہے تو ان کی تکلیف کو اِنگودی کے تیل سے رِشی مُنی دور کیا کرتے ہیں۔ شکنتلم (شکنتلا) کے حصہ اول میں پرندوں کے آشیانوں سے ان کے منھ سے گرے ہوئے دانوں کے

چھلکے وبھوسیاں نظر آتی ہیں تو کہیں اِنگُدی نام کے درخت کے پھلوں سے تیل نکالنے کے لئے توڑنے والے انتہائی چکنے پتھر ہیں۔بے خوف غزال ہواخوری کرر ہے ہیں۔آشرم کی کٹیوں کے آنگن میں نومالیکا کی بیلیں اورزعفران کے پودے ہیں جن پربھنورے منڈلا رہے ہیں۔راجہ دُشینت سب سے پہلے جب شکُنتلا کو دیکھتا ہے تب وہ پورے محبت سے لبریز ہوکر چھوٹے چھوٹے پودوں کوخود ہی سینچ رہی ہوتی ہے۔شکنتلا کے حسن کے بیان میں بھی فطرت کے عطا کردہ عناصر معاون ہوتے ہیں۔شکنتلا اوراس کو سہیلیوں کو دُشینت جنگل کے بیل بوٹوں سے تعبیر کرتا ہے۔ شہر کی لڑکیاں باغ کے بیلیں ہیں۔شکنتلا تو حقیقت میں قدرت کی دوشیزہ،فطرت کی بیٹی ہے۔جنگلی بیل بوٹے بغیر دیکھ بھال کے بڑھتے ہیں اوراس کی خوبصورتی بھی حیرت انگیز ہوتی ہے۔انسویَا کی نظر میں شکنتلا 'نومالیکا'، 'کُسُم پیلوا' ہے۔اس کے ہونٹ نوخیزیت سے سرخ ہیں۔باہیں درخت کی شاخیں اورشباب پھول کی طرح پُرکشش ہے۔خش وخاشاک میں اس کا حسن مزید حسین لگ رہا ہے جیسے کیچڑ اور سِوار سے کمل اورتاریکی میں چاند حسین لگتا ہے۔وہ گلِ با کرہ ہے۔

حصہ چہارم میں کالی داس نے فطرت کی دنیا کی منظرکشی انتہائی خوبصورتی سے کی ہے۔اس حصہ کوتو ماحولیاتی فلسفہ کی اہم اسناد کہا جاسکتا ہے۔عاشقِ فطرت شکنتلا شوہر کے گھر جانے کے لئے سجتی ہے تو کسی درخت نے چاند کی طرح سفید خوش بخت ریشمی کپڑے بنا کردیئے، کسی نے پاؤں رنگنے کے لئے انتہائی خوبصورت سرخاب نکال کردیا۔اسی طرح تمام درختوں نے پلّو کی طرح خوبصورت جنگلا ور دیوتاؤں نے طرح طرح کے زیورات دیئے۔شکنتلا کی خوشی اورخوش قسمتی کو دیکھ کرفطرت بھی بے حد خوش تھی اوراس کی خوشی میں شریک تھی لیکن اس کی رخصتی کو دیکھ کرمُنی کَشیَپ ہی نہیں بلکہ جنگل دیوتا، پیڑپودے، چرند وپرند سبھی لرزہ وپریشان ہوجاتے ہیں۔شکنتلا خود زندہ بیدار فطرت ہی تھی۔اسے اپنے آپ کو پھولوں سے

سنوارنے کا بہت شوق تھا پھر بھی کلیوں کو کبھی توڑتی نہیں تھی۔ درختوں کے پھولوں کے کھلنے کے وقت اس کے لئے جشن ہوتا تھا۔ تعجب نہیں کہ اس کی رخصتی پر درخت بھی رو پڑے ہوں۔ کوئل کی میٹھی کوک سے اس کی رخصتی کرتے ہیں۔ جنگل کے دیوتاؤں نے بھی دعائیں دے کر اسے رخصت کیا۔ حقیقت میں تمام جنگل آنسوؤں کے قطروں میں تبدیل ہو گیا تھا۔ ہرنوں نے گھاس کھانا ترک کر دیا تھا، موروں نے رقص کرنا بند کر دیا تھا اور نباتات اس کی جدائی میں گریہ وزاری کر رہی تھیں۔ بہن سریکھی ون جیوتسنا لتا (بیل) کو شکنتلا کی سہیلیوں کے ہاتھ میں ورثہ کی شکل میں رکھ دیتی ہیں۔ حاملہ غزال دختر فطرت شکنتلا کے جانے سے پریشان ہیں تو دوسری طرف اس کا ثقافتی بیٹا ہرن اس کے آنچل کو نہیں چھوڑ رہا ہے۔ جنگل کی بیٹی حقیقت میں جنگل کی روح تھی۔ اس کے بغیر جنگل کے ماحول کا تصوّر بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ فطرت اور انسان کے باہمی رشتے، ہمدردی اور پُرکشش نغمہ سرائی کے تعلق سے نزاکت کے ساتھ بیان کرنا کالی داس جیسے ماحولیاتی مفکر و فلسفی کے لئے ہی ممکن تھا۔

پانچویں حصے میں سری متی ہنس پادیکا (دشینت کی رانی) کے نغموں میں آم کے منجر (بور، پھول) بھنوروں اور کمل کے پھولوں کا بیان ہے۔ فطرت کی خوبصورتی اور دلکش نغموں کے اثرات انسان کی سرشت پر پڑتے ہیں۔ کالی داس کا خیال ہے کہ فطرت کے دلکش مناظر یا قابلِ شنید آواز یا نغموں کا انسانی دلوں کے ساتھ ناقابلِ شکست رشتہ ہے۔ یہاں پیڑوں کی چھال لباس کے طور پر پہننے والے برہمچاری شارنگ رو اور شاردُوّتو ہیں اور آشرم کی گوتمی بھی۔ بڑی بڑی آنکھوں والے غزال اور پرندوں کا بیان انسان اور فطرت کے رشتوں کو یاد دلاتے ہیں۔ مہتاب سوسن (لیلیٰ) کو کھلاتا ہے تو آفتاب کمل کو۔

شکنتلم (شکنتلا) کے حصہ شاہی باغ کے بیان پر مشتمل ہے (جہاں بادشاہ اپنی رانیوں کے ساتھ تفریح کیا کرتا ہے) جو موسم بہار سے آراستہ ہے۔ اس باغ میں

راجہ اور ویدوشک مادھوی لتا باغ میں بات چیت کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔دھیور کے ذریعہ شکنتلا کی انگوٹھی ملنے کے واقعہ سے راجہ پریشان ہے اس لئے جشنِ بہاراں پر پابندی لگادی گئی ہے۔راجہ کے جذبات کا خیال کرتے ہوئے عوام نے جشن بہاراں منانے کا ارادہ تو ترک کرہی دیا تھا لیکن حیرت اور خوشی کی بات یہ ہے کہ موسمِ بہار کے تمام درختوں اور پرندوں نے بھی راجہ کے حکم کی تعمیل کی ہے۔اسی لئے آم کے منجر زرِگل حاصل نہیں کر رہے ہیں۔سدابہار (پھول) کلی کی شکل میں ٹھہر گیا ہے، کھل نہیں رہا ہے۔کوئل کی کوک اس کے گلے میں رُک گئی ہے۔یہاں تک کہ کام دیو نے اپنے تیروں کو ترکش میں روک رکھا ہے (وہ دیوتا جو اپنے تیر سے باغ کو پھولوں سے آراستہ کر دیتے ہیں اور ایسا ماحول پیدا کر دیتے ہیں کہ شہوانی جذبات میں اضافہ ہونے لگتا ہے۔) یہ سب صرف راجہ دشینت کے بلند اقبال کی وجہ سے نہیں ہوا بلکہ انسان اور فطرت کے سکھ دکھ میں شراکت کا مظاہرہ ہے۔یہاں فطرت انسان کی خوشی اور غم میں عملی شکل میں آگے بڑھ کر حصہ لیتی ہے۔

شکنتلم (شکنتلا) کے ساتویں حصہ میں راجہ دشینت کو ہوائی اور بادلوں کے راستے جنت سے زمین پر آتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔بھگوان ماریچی کی کٹیا کے چاروں طرف ہیم کوٹ پہاڑ پر مندار (بھگوان اندر کے نندن ون، باغ میں موجود پانچ درختوں میں سے ایک)، کلپ درخت، اشوک کے پیڑ بے شمار ہیں اور سنہرے کمل کے پھول سے تالاب بھرے ہیں۔یہ جگہ جنت کی طرح پُرسکون ہے۔فطرت کی بیٹی شکنتلا کا بیٹا بھرت شیر کے بچہ کے ساتھ کھیلنے کی ضد کرتا ہے۔شیر کا بچہ جب زاہد (یوگن) لڑکیوں کے بھائی بہن جیسا ہے تو بھرت کو ان کے ساتھ کھیلنے میں کیا ڈر ہے؟ فطرت کے تئیں اظہار محبت کے بدلے محبت ہی ملتی ہے۔فطرت کے تئیں نفرت کے جذبے سے فطرت خود کو انسانوں کے لئے منفی بنا دیتی ہے۔فطرت کے چھوٹے چھوٹے اصول ہی انسان کی زندگی کے اصول بن جاتے ہیں۔

ابھگیان شکنتلم (شکنتلا) کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ فطرت کہیں بھی انسانوں کی زندگی کے تئیں منفی کام نہیں کرتی ہے۔انسان اور فطرت کی مکمل ہم آہنگی ہی یہاں نمایاں ہوتی ہے۔ایک کے بغیر دوسرے کا تصور کرنا بھی محال ہے۔فطرت یہاں انسان کی خوشی اور غم میں اس کے ساتھ ہنستی اور روتی ہے۔

طویل عرصے سے چلی آرہی ماحولیاتی تحفظ کی اس قدیم روایت کو جدیدیت کی آگ نے بھاری نقصان پہنچایا ہے۔استغلال اور استحصال، شان و شوکت اور عیش وعشرت کے رسوم اور پالیسی سے ماحول کو خطرے میں ڈال دیا گیا ہے' بالآخر زندگی بھی شورش زدہ ہوچکی ہے، چاروں طرف مصائب ہے، قدرتی آفات کا سفاکانہ ننگا ناچ ہورہا ہے۔سائنسداں ہو یا سیاستداں، تمام نوعیت کے غضبناک طرزعمل سے ڈرے سہمے ہوئے ہیں۔حل کی تلاش کے ان لمحات میں بامعنی تشخیص کے لئے ضروری ہے کہ ہم اپنی وراثت کو سنبھالیں۔فطرت اور انسان کے اس قریبی رشتہ کو آج کے دور میں جبکہ انسان فطرت سے دور جارہا ہے، پھر سے زندہ کرنے کی ضرورت ہے۔

عالمگیریت کی ہوڑ نے ماحولیاتی معیار کو بلندی سے پستی کی طرف ڈھکیل دیا ہے۔وسائل جن پر انسانوں کی بقا کا انحصار ہے، اب سنگین خطرے میں ہیں جو تمام دانشوروں سے اپنے تعمیراتی اساس نظریے اور شعور میں بھاری پیمانے پر تبدیل کرنے کی اپیل کرتے ہیں تاکہ معنی خیز ماحولیاتی عدم توازن (جن کا ہم سامنا کررہے ہیں) کو بہتر بنانے کے لئے ہم بھی کچھ تعاون کرسکیں تاکہ ایک بہتر اور محفوظ دنیا کی تعمیر ہوسکے۔ماحولیاتی تحفظ کے لیے جب ہم اپنے طرزعمل اور رویے سے فطرت کے قہر کو ٹھنڈا کریں گے، تبھی ہماری اپنی زندگی بھی پُرسکون اور خوشحال ہوگی۔

رتُو سنہار میں فطرت کے شاعر، کالی داس نے چھ ہندوستانی موسموں کو انتہائی دلفریب انداز میں پیش کیا ہے۔ یہاں شاعر، پودوں اور حیاتیات پر مختلف

موسموں کے اثرات کو ظاہر کرتا ہے۔ رِتُو سمہار میں کالی داس نے دکھایا ہے کہ فطرت کی اپنی خوبصورتی ہوتی ہے جو بے مثال ہے۔

سبھی موسم، اپنی خصوصیات کے ساتھ زمین کو فیض پہنچا سکتے ہیں۔ ہر موسم بنی نوع انسان کے لئے بے شمار اجناس فراہم کرتا ہے جسے شاعر نے اپنے شلوکوں میں پیش کیا ہے۔ مثال کے طور پر، گرمی کے موسم کے دوران، عورتیں اپنی پیشانی پر صندل کی لیپ لگاتی ہیں اور کچھ دیگر خوشبودار مصالحجات درختوں اور پودوں سے تیار کئے جاتے ہیں جس کو عورتیں غسل کے دوران استعمال کرتی ہیں، یہ تمام باتیں کالی داس کے فطری ماحول کے تئیں بے انتہا محبت کے جذبے کو ظاہر کرتی ہیں۔

میگھ دوتم (میگھ دوت) میں بھی فطرت بہت اہم کردار ادا کرتی ہے۔ یہاں، ہمارے پاس مختلف قسم کے پودوں، جانوروں، پہاڑوں، دریاؤں، جھیلوں، پھولوں کے ساتھ ساتھ فطرت کی کچھ زندہ اور غیر زندہ عناصر کی نہ صرف زندہ وضاحت ہے، بلکہ عظیم شاعر کی شاعرانہ تخلیق کو بھی قابلِ توجہ بنا دیتا ہے، ساتھ ہی یہ بھی عکاسی کرتا ہے کہ فطرت یا قدرتی ماحول کے تئیں کالی داس کی محبت یا شعور کس قدر شدید ہے۔ مثال کے طور پر، میگھ دوت میں، کالی داس نے بادلوں کے ٹکڑوں کو پیش کیا ہے جس کے ذریعے ایک ذی شعور شے کی طرح سے یکش، اپنی محبوبہ کو اپنی خیریت کا پیغام بھیجنا چاہتا ہے۔اس طرح کالی داس فطرت اور انسان کو یکساں تصور کرتے ہیں اور دونوں کو ایک دائرے میں رکھتے ہیں۔ کالی داس بادل کو راما گیری سے الکا پوری کا راستہ بتاتے ہیں تو راستے میں پائی جانے والی ان ندیوں اور پہاڑوں مثلاً امرکوٹ، نرمدا، ویتر اوتی، گندھر وَا اور گُمبیر اوغیرہ کی تفصیل بھی بیان کرتے ہیں۔

اسی طرح، ان آیات (اشلوکوں) کے دوسرے حصے میں، کالی داس الکا شہر کی تفصیل جب بیان کرتے ہیں، جو جلاوطن یکش اور بادل کی منزل ہے، یہاں بھی کالی داس نے اس شہر کی خوبصورتی بیان کی ہے جس میں فطرت کے خوشگوار مناظر

ہیں۔ یہاں بھی، کالی داس فطرت کے عطا کردہ وسائل سے اپنے شہر کی خوبصورتی کو بیان کرتے ہیں۔اس طرح، ان دونوں شلوکوں میں جہاں کالی داس نے انسانی شکل میں قدرتی اشیا کو پیش کیا ہے وہیں انہوں نے فطرت اور انسان کے درمیان ایک جذباتی تعلق بھی قائم کیا ہے۔اگرچہ،ان دونوں شلوکوں میں کالی داس، انسانی شکل میں قدرتی اشیاء چھوتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔مثال کے طور پر میگھ دوت میں بہت سی ندیاں ایک اداکارہ کی طرح ہماری توجہ اپنی طرف کھینچتی ہیں، یہ ندیاں بادل کے دل کو بھی اپنے میں اسیر کرلیتی ہیں۔ دریائے وتراوتی ایک خوبصورت ہیروئن کی طرح مچلتی ہوئی لہروں کے ساتھ بہتی ہے اور بادل جذبہ شوق میں بل کھاتی ہوئی خاتون کو بوس و کنار کرتا ہوا آگے کی طرف گامزن ہے۔ یہ سب اپنے گردونواح کی جانب کالی داس کی کشش اور آگاہ ذہن کو ظاہر کرتا ہے۔

رزمیہ ''کمارسمبھو'' میں کالی داس نے فطرت کی ایک بہت ہی دل کش اور دلچسپ تصویر پیش کی ہے۔تیسرے سرگ میں پائے جانے والے موسم بہار کی تفصیلات بہت منفرد ہے، جہاں کالی داس نے فطرت کے تمام حیاتیاتی اور غیر حیاتیاتی اشیا کو ایک ساتھ پیش کیا ہے۔اس رزمیہ کے مختلف اہم کرداروں میں قدرتی اشیاء کو جمع کر کے، شاعر نے انسان اور فطرت کے درمیان ہم آہنگی قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔تیسرے سرگ میں پائی جانے والی قدرتی ماحولیات کی واضح طور پر زندہ تصویر پیش کی ہے جس کی مثال کہیں اور ملنا محال ہے۔اس کے علاوہ، کالی داس نے یہ بتانے کی بھی کوشش کی ہے کہ فطرت کے اپنے احساس وجذبات ہیں. اس سے معلوم ہوتا ہے کہ کالی داس کا ذہن فطرت یا ماحولیات کی طرف کتنا بیدار تھا اور وہ ماحولیات کی اہمیت کے تئیں کتنے حساس تھے۔

''رگھوونشم'' میں بھی فطرت اور ماحولیات کے تئیں کالی داس کا ذہنی لگاو اور کشش رزمیہ رگھوونشم کے آغاز سے پتہ چلتا ہے. پہلے سرگ کے دوسرے شلوک میں

کالی داس نے شمسی خاندان سے تعلق رکھنے والے وسیع سمندر اور ایک چھوٹی سی کشتی میں سوار اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کی وضاحت کی ہے۔اسی طرح تیسویں اشلوک میں کالی داس نے بحر اوقیانوس کو زمین کے محافظ سے تعبیر کیا ہے۔

زمین ایک اداکارہ ہے،اوقیانوس اس کے کمر بند اور وہ اس کے کنگن کے طور پر کام کرتا ہے۔یہ تمام کیفیات، ماحول کے تئیں کالی داس کی محبت کو ظاہر کرتی ہیں۔اس کے علاوہ 'رگھوونشم' میں، رشی وششٹھ کے مشورہ کے مطابق، جنّتی گائے نندنی کو بیان کرتا ہے۔راجہ دلیپ ہمالیہ میں سائے کے طور پر نندنی کی حفاظت کرنے کے لئے اس کا پیچھا کرتے ہیں۔نندنی گائے کے واقعہ کے ذریعے، کالی داس دراصل یہ مشورہ دیتے ہیں کہ گائے ایک قیمتی اثاثہ ہے جسے محفوظ رکھنے کی ضرورت ہے۔پھر اس رزمیہ میں، کالی داس ہوا کی افادیت کی عکاسی کرتے ہیں۔ ایک وفادار خادم کی طرح ہوا اپنے مالک کی انتہائی ایمانداری اور لگن کے ساتھ خدمت کرتی ہے۔یہ پھولوں کی مہک کے اندر بھی رہتی ہے اس طرح، ہمارے پاس بہت سی مثالیں یہاں اور وہاں پورے رزمیہ میں قدرتی طور پر موجود ہیں جو کہ کالی داس کی فطرت اور انسانی ماحول کو واضح کرتی ہیں۔اسی طرح، وہ ظاہر کرتا ہے کہ ہوا، پانی اور سمندر وغیرہ کے قدرتی فوائد کس طرح انسانی زندگی میں اہم ہیں۔اس طرح کالی داس اپنی تخلیق میں ان قدرتی عناصر کو پرکشش طریقے سے پیش کرتے ہیں۔

مالوِک اگنی مترم کالی داس کی ڈرامائی تخلیق کی پہلی کوشش ہے جس میں بادشاہ اجنیمتر ا اور مالویکا کے درمیان محبت کی کہانی پیش کی گئی ہے۔اس ڈرامے میں آغاز سے لے کر آخر تک، اہم موضوع کے بیان میں شاعر نے مختلف قسم کی تصویر کشی کی ہے۔مختلف قسم کی تصاویر کی مدد سے الگ الگ موسموں، سورج، چاند، بادل، اور آسمان وغیرہ جیسے قدرتی عناصر کا بیان کیا ہے۔بہت ہی شاندار، مصنوعی اور دلچسپ طریقے سے پودوں اور حیاتیات کے علاوہ غیر جاندار چیزیں ہیں جن کی جانب کالی داس کا

بیدار ذہن متوجہ ہوتا ہے۔ مالوک اگنی مترم میں کالی داس نے ماحولیات کی بہت ہی عمدہ اور دلچسپ تصویر پیش کی ہے۔ڈرامہ کے اداکاروں میں مالویکا، پربھراجکا، بادشاہ اگنی مترا، وِدسکا وغیرہ، اس طرح کے ماحول سے خوش ہورہے ہیں۔کالی داس انسان اور فطرت کے درمیان ایک وقفہ کے لئے تعلقات بناتا ہے۔مثال کے طور پر مالویکا اگنی مترم کے تیسرے ایکٹ میں، مالویکا اشوک کے باغ میں اشوک کی ڈالی کو توڑنے کے لئے جاتی ہے۔اشوک پیڑ پر پہلے سے ایک ایسی پری کا بے تابی سے انتظار کررہاہے جس کے چھونے سے درخت پوری طرح کھل اٹھے۔انسان اور فطرت کے درمیان قریبی تعلقات بنانے کے لئے کالی داس اس تصور کو قائم کرتا ہے کہ قدرتی اشیا میں انسانی جذبات کے ساتھ اشتراک کرنے کی صلاحیت بھی ہے۔مثال کے طور پر، تیسرے ایکٹ میں نشیلی کوئل کے خوشگوار لحن کے بادشاہ سے پوچھا کہ کیا محبت برداشت کرنے کے قابل ہوتی ہے۔پھر، یہ ڈرامہ پودے کی سلطنت کی حفاظت کے لئے کالی داس کے پختہ ذہن کی عکاسی کرتا ہے۔اداکار اور اداکارہ کے قدرتی عناصر کا موازنہ کرکے، شاعر نے انسان اور فطرت کے درمیان ہم آہنگی قائم کرنے کی کوشش کی ہے، جہاں قدرتی اشیاء انسان کے طور پر کھڑی ہیں۔کبھی کبھی، کالی داس انسانوں کے مقابلے میں جانوروں کو اعلیٰ مقام پر رکھتے ہیں۔یہ سب، ماحولیات کے تئیں کالی داس کے بیدار ذہن اور فکر و آگہی کا نتیجہ ہیں۔

مختصر یہ کہ سنسکرت ادب میں فطرت اور ماحولیات کی ایک خاص جگہ ہے۔کالی داس نے بھی کلاسیکی سنسکرت ادب کی اس روایت کو اپنی تخلیقات میں برقرار رکھا ہے۔کالی داس نے اپنی تمام تخلیقات میں فطرت اور ماحولیات کے تئیں پُر اثر فضا قائم کی ہے۔کالی داس نے اپنی تخلیقات میں فطرت کے مناظر کی تصویر کشی انتہائی خوبصورتی سے پیش کی ہے جن میں پہاڑوں، جنگلات، آشرموں، جھیلوں، سمندر، دریاؤں کی پرسکون اور پُر فریب قدرتی سرگرمیاں موجود ہیں۔اپنی

تمام تخلیقات میں کالی داس نے فطرت اور انسان کے درمیان کے قریبی تعلقات کو موثر طریقے سے پیش کیا ہے۔کالی داس کی تخلیقات کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے اس حقیقت کو سمجھا ہے کہ منصفانہ اور معتدل ماحول قائم کرنے کے لیے متحرک اور غیر جاندار اشیا کو مساوی اہمیت دی جانی چاہئے۔لہٰذا وہ مختلف موسموں، سرد ہواؤں اور ندیوں وغیرہ کی عکاسی شاعرانہ طریقہ سے کرتے ہیں۔کالی داس ایک عظیم شاعر تھے اس لئے ان پر یہ حقیقت منکشف ہو چکی تھی کہ درخت اور پودے ماحولیات کے اہم اجزا ہیں لہٰذا وہ ماحولیاتی توازن کو برقرار رکھنے میں اہم کردار ادا کر سکتے ہیں،اس لئے انہوں نے اپنی تخلیقات میں ان تمام اشیا کے تحفظ اور دیکھ بھال پر بہت زور دیا ہے اور ساتھ ہی پیڑ پودوں کی اہمیت اور افادیت کو ظاہر کیا ہے۔

یہ ایک حقیقت ہے کہ جہاں موجودہ دور میں سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی کے ذریعہ انسان روزانہ روزانہ کی زندگی میں زیادہ سے زیادہ خوشی حاصل کرتا ہے تو وہیں دوسری طرف فطرت اور ماحولیات کو آلودہ کر رہا ہے، جو انتہائی خطرناک ہے۔عظیم شاعر کالی داس نے اپنی تخلیقات میں بے حد موثر طریقہ سے انسان اور فطرت کے درمیان ایک خوشگوار رشتہ قائم کیا ہے جو موجودہ دور میں بھی بہت بامعنی ہے۔الغرض کالی داس کی تخلیقات میں فطرت کی عکاسی اور ان کے خیالات وافکار نے نہ صرف انہیں ایک مصورِ فطرت بلکہ ایک ماہر ماحولیات کے طور پر بھی (پیش) Establish کیا ہے۔موجودہ دور کا نام نہاد ترقی یافتہ انسانی تمدن اگر چاہے تو وہ عظیم شاعر کالی داس کے ذریعہ بیان کردہ انسان اور فطرت کے مابین کے خوشگوار تعلقات کو دوبارہ استوار کر سکتا ہے جس سے یقیناً ماحولیاتی خطرات اور درپیش چیلنجز کم ہو سکتے ہیں اور انسان پھر سے ایک سازگار، دوستانہ ماحول اور آلودگی سے پاک دنیا میں پرسکون زندگی گزار سکتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔کالی داس کے سنسکرت گرنتھاولی

۲۔سنسکرت، سنسکریتی ایوَم پریاورن، ڈاکٹر پرویش سکسینہ، پریمل پبلیکیشنس، دہلی

۳۔کلیاتِ اقبال

۴۔ماحولیات کا تحفظ اور اسلامی تعلیمات ثنار احمد حصیر القاسمی، بصیرت آن لائن

۵۔ماحولیات اور اسلامی تعلیمات، افکارِ تازہ

۶۔اسلام میں تحفظ ماحول کی اہمیت، کعسٹینا بائیرٹ/افضال حسین، فن وثقافت

۷۔فلسفے کے بنیادی مسائل، از قاضی قیصرالاسلام، پاکستان، ص۔439-438

۷۔ہندی کابیہ میں پریاورن چیتنا، ڈاکٹر راجندر کمار سنگھوی، کابیانگ پریچہ

۸۔پریاورن اور کویتا: کویوں کا ساماجک دائتو بودھ، پدما پاٹل

۹۔ویدک وانڈمے اور پریاورن سنسکریتی، امرناتھ تیاگی، انڈیا واٹر پورٹل

☆☆☆

سفرنامہ کا تاریخی سیاق

جناب آفتاب احمد آفاقی

سفرنامہ ان مشاہدات اور تجربات کا بیان ہے جو کسی شخص کو سفر کے دوران پیش آتے ہیں۔اس میں مختلف اور رنگارنگ مناظر،احوال اور کیفیات کی مصوّری کی جاتی ہے۔سفرنامے میں کسی مقام،ماحول،فضا اور منظر کی مرقع کشی کے ساتھ تاریخی، تہذیبی اور معاشرتی زندگی پر بھی روشنی ڈالی جاتی ہے اور ایک ایسی جیتی جاگتی اور دلکش تصویر اور فضا پیدا کی جاتی ہے جس میں اشخاص اور مقامات ایک مخصوص ندرت اور انفرادیت کے حامل نظر آنے لگتے ہیں اور ان میں بصیرت اور معنویت کے نئے گوشے ابھرتے ہیں۔

سفرنامہ اصلاً پڑھنے والے کو کسی جگہ اور ماحول کے متعلق نئی اہم اور ضروری معلومات فراہم کرتا ہے۔سفرنامہ لکھنے والا اس کے وسیلے سے قاری کو اپنے تجربات اور مشاہدات میں شریک کر لیتا ہے۔وہ واقعات اور مشاہدات کو صحت کے ساتھ پیش کرنے کے ساتھ ان میں مفہوم و معنی کے نئے پہلو ڈھونڈ نکالتا ہے اور ان کی بصیرت افروز اور معنی خیز ترجمانی کرتا ہے، اس طرح سفرنامے میں خارجیت کے ساتھ داخلیت کا پہلو بھی نمایاں رہتا ہے جو واقعات و مشاہدات کو نئی ترتیب و تنظیم کے ساتھ پیش کرنے اور اس کی جاذبیت و دلکشی میں اضافے کا سبب بنتا ہے۔

سفرنامہ کو سیاح کا چشم دید بیانیہ کہا جاتا ہے ۔بیانیہ اسلوب کے ذریعہ واقعات و مناظر کے نقوش کو باریک بینی اور جزئیات کے ساتھ نمایاں کرنے کی کوشش

کی جاتی ہے۔سفر نامہ نگار کے لئے ضروری ہے کہ اس کا مشاہدہ باریک بیں،اس کی نظر جزرس اوراس کا تخیل بیدار ہو۔وہ فلسفیانہ ذہن اور دماغ رکھتا ہو،اس کا قلم مصوّر کا قلم ہواوراسے زبان و بیان پر غیر معمولی قدرت حاصل ہو۔جب تک وہ ان سارے اوصاف کا حامل نہیں ہوتا،وہ سفر نامے کو خارجی حقائق کی سپاٹ بیان سے ممیّز کرکے ادب پارے کی شکل نہیں دے سکتا جس میں تخیل کی کرشمہ کاری،داخلی نگاہ کی روشنی اور اندازِ بیان کے حسن کے علاوہ ادراکِ حقیقت کے نئے زاویئے اور پہلو شامل ہوں۔

سفر نامے کے مطالعے سے اس کے فن اور تکنیک کے جن اساسی پہلوؤں کی طرف توجہ دی جاتی ہے وہ ہیں بیانیہ اسلوب،ماحول آفرینی منظر نگاری،حسین اور دلکش اندازِ بیان،واقعات کی ترجمانی میں مصوری اور جزئیات نگاری میں کمالِ مشاہدے کی باریک بینی،حقیقت پسندانہ انداز بیان،تاریخی،تہذیبی اور معاشرتی حقائق کی تفصیل اور اشخاص کی کردار نگاری وغیرہ۔

سفر نامہ درحقیقت مختلف اصناف اور اسالیب کی امتزاجی شکل ہے،اس میں جہاں خود نوشت کا اندازِ نمایاں ہوتا ہے وہاں تاریخ نویسی،خاکہ نگاری،افسانویت اور ڈرامائیت کے عناصر جلوہ گر ہوتے ہیں۔

یہ امر ملحوظِ خاطر رہے کہ متعدد سرزمین کی دریافت کا سہرا سیاحوں کے سر ہے۔ان سیاحوں نے ایک طرف جغرافیائی حقائق مثلاً موسموں کے احوال،پہاڑوں کی اونچائی اور دریاؤں کی لمبائی اور گہرائی نیز ان کی کیفیات کو اجاگر کیا ہے تو دوسری طرف اس ملک کی سیاسی یا سماجی صورتِ حال کو بھی احاطۂ تحریر میں لایا ہے۔اس لئے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ سفر نامہ نگار کوچہ و بازار کی رونق اور معاشرتی کیفیت ہی قلمبند نہیں کرتا بلکہ تاریخی و جغرافیائی کوائف کی ترتیب و تنظیم کے پہلو بہ پہلو انسان فہمی اور انسان شناسی کے بہت سے مدارج بھی طے کرتا ہے۔

واضح رہے کہ سفر ناموں میں تاریخ اور جغرافیہ دو مختلف اجزا کی صورت میں

ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ جغرافیہ کا تعلق تحقیق کائنات کے خارجی زاویے سے ہے۔ زمین کی کھدائی سے لے کر سمندروں کی غوّاصی اور فضاؤں کی تسخیر سے فطرت کے چھپے ہوئے خزینے کو برآمد کرنے تک کا عمل اس کے دائرۂ حدود میں ہے۔ جب کے تاریخ کا رشتہ ماضی کے سماجی اور سیاسی واقعات کو حقائق کی روشنی میں ازسرِ نو دریافت کا عمل ہے۔ تاریخ بہ ظاہر ماضی کے واقعات کی روداد ہے مگر اس کی حیثیت ماضی اور حال کے مابین ایک مسلسل جاری رہنے والے مکالمے کی ہے اور یہ اپنی اصل صورت میں تاریخ نگار اور واقعات کے باہمی اثر پذیری کے نتیجے میں بروئے کار آتی ہے۔ اس اعتبار سے تاریخ نویسی واقعات کو اس کی اصل شکل میں دیکھنے اور اس کے محرکات اور حقیقی بنیادوں کا پتا لگانے نیز اس کی صحت مندانہ انداز میں تعبیر و ترجمانی کا عمل قرار دی جاسکتی ہے، اسے معاشرتی اور تہذیبی اقدار کے تقابل کی ایک راہ بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ مشہور ڈچ عالم Huizinga نے تاریخ کو Teleology سے تعبیر کیا ہے، یعنی کائنات کے تمام تغیّرات کے پیچھے کوئی نہ کوئی غایت یا مقصد چھپا ہوا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ تاریخ داں محض 'کیوں' پر اصرار نہیں کرتا بلکہ وہ 'کدھر' پر بھی توجہ دیتا ہے۔ وہ تاریخ کو ایک خاص مفہوم میں تسلسل اور ارتقا سے تعبیر کرتا ہے۔ جب ہم ماضی سے بیگانگی کا رویہ اختیار کرتے ہیں اور مستقبل سے وابستہ ممکنہ ترقیات فراموش کر دیتے ہیں تو مؤرخ بھولا ہوا سبق یاد دلاتا اور زمانے کی بڑھتی ہوئی رو اور اس کے ارتقائی رخ اور رفتار کی طرف راغب کرتا اور انقلابی شعور سے باور کراتا ہے۔ یاد رہے کہ ہم جسے حال یا لمحۂ حاضر کہتے ہیں وہ فرضی خطِ فاصل ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ ماضی، حال اور مستقبل کے رشتے اتنے مضبوط اور پائدار ہیں کہ وہ قطعاً ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں کیے جاسکتے ہیں۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ماضی کے واقعات، حالات اور سانحات ایک ایسی دستاویز مرتب کرتے ہیں جن کی روشنی میں مستقبل کے بہتر امکان کا یقین ممکن ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ سفرنامے کی تاریخی حیثیت کیا ہوسکتی ہے اور

کیاسیّاح تاریخ کی عینی شہادت مہیّا نہیں کراتا؟ بعض ممتاز مؤرخین سفر نامے کو تاریخ نویسی کے لحاظ سے معتبر تصوّر نہیں کرتے ،اس سلسلے میں عرفان حبیب اور انور سدید کے خیالات بطورِ مثال پیش کیے جا سکتے ہیں۔عرفان حبیب کے نزدیک سفر نامہ ایک تخلیقی فن پارہ ہے جس میں تخیل کی رنگارنگی اور مبالغے کو بطورِ خاص اہمیت حاصل ہے، جب کہ تاریخ تحقیق اور استنباطِ نتائج کے اخذ کا عمل ہے یہی سبب ہے کہ وہ سیاحوں کے مقابلے ضیاء الدین برنی اور ابوالفضل فیضی کی تصانیف کو ترجیح دیتے ہیں۔جب کہ انور سدید سفر نامہ کو کوئی مربوط تاریخ پیش کرنے کا ذریعہ قرار نہیں دیتے۔ تاہم اسے تاریخ کو مس کرنے کا وسیلہ کہتے ہیں۔ دوسری طرف تارا چند تاریخ نویسی میں سفر نامے کو کلیدی اہمیت دیتے ہیں۔جس سے مستقبل کے مورخ کو ان تاثرات سے نتائج اخذ کرنے میں مدد ملتی ہے۔ان علماء کے خیالات سے حتمی طور پر اتفاق نہیں کیا جاسکتا۔اس لیے کہ قدیم تاریخ کی ترتیب وتالیف میں قدیم سفر ناموں کو حوالہ جات کا درجہ حاصل ہے۔ یہ درست ہے کہ سفر ناموں کو پوری طرح غلطیوں سے پاک قرار نہیں دیا جاسکتا۔اس کی بڑی وجہ مولانا شبلی کے لفظوں میں یہ ہے کہ:۔

> ’’سفر نامہ میں بالعموم جزیات سے کلیات قائم کر لی جاتی ہیں اور سفر میں انسان کو جن شخصیات سے سابقہ پڑتا ہے۔ وہ ان کے اخلاق ، عادات اور خیالات سے تمام قوم کی نسبت عام رائے قائم کر لیتا ہے، حالانکہ ممکن ہے کہ وہ امور انھیں چند اشخاص کے ساتھ مخصوص ہوں۔اسی طرح ہر واقعہ سے وہ ایک عام نتیجہ نکالنا چاہتا ہے اور واقعہ کے خاص اسباب کے جستجو میں نہ وہ اپنا وقت صرف کرنا چاہتا ہے اور نہ اس کو اس قدر فرصت ہے‘‘۔

یہ بھی درست ہے کہ سفر نامہ کامل طور پر تاریخی واقعات کی تشریح نہیں ہوتا

لیکن اس وقت کی تاریخی وتہذیبی صورت حال کا بحیثیت مجموعی اندازہ لگانے کا ایک اہم وسیلہ ضرور ہے۔ سفر نامے ایسی تخلیقات ہیں جو تاریخی تحقیقات کی حد سے کسی حالت میں باہر نہیں۔ یہ امر قابل ذکر ہے کہ تاریخی صراحت دو قسم کی ہوتی ہے ایک تو خارجی حالات کی تصریح جو موجودہ سائنس کے اصول پر مبنی ہے دوسرے جذبات انسانی کی توسیع و ترقی کی تشریح۔ فن تاریخ کے ابتدائی کارناموں سے ہم خارجی واقعات کی تصریح عمل میں نہیں لا سکتے لیکن سفر ناموں کی مدد سے اس وقت کے انسانوں کے جذبات دلی اور عقائد و مذہبی رجحان نہایت آسانی سے دریافت کر سکتے ہیں اور اس قسم کے سفر نامے ایک نہایت اعلیٰ ذخیرے کا کام دے سکتے ہیں اور جسے فن تاریخ نویسی کی ابتدائی منزل لیے بنیادی ماخذ کی حیثیت قرار دیا جا سکتا ہے۔

یہاں انور سدید کے اس خیال سے اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ:

> ’’مورخ واقعات کو ایک مخصوص زمانی تناظر میں دیکھنے کی سعی کرتا ہے۔ اور ذاتی تاثر و تعصب کو قریب نہیں آنے دیتا۔ مؤرخ جتنا غیر جانب دار ہوگا وہ سوئے ظن اور قیاس سے اتنا ہی گریز کرے گا اور استنباطِ نتائج میں تعجیل کے بجائے صبر و تحمل سے کام لے کر کسی حتمی نتیجے پر پہنچنے کی کوشش کرے گا۔ اس کے برعکس سفر نامہ نگار منظر کے حسن کو دریافت کرتا اور قاری کے حیرت کو جگاتا ہے، اس کا بیانیہ تاریخی صداقت کو ظاہر کرنے کے بجائے ذاتی تاثر کو ادبی اسلوب میں پیش کرتا ہے۔ اس لیے بعض دفعہ سفر نامے میں ایسی باتوں کے در آنے کا امکان بھی ہے۔ جنھیں سفر نامہ نگار کی تخلیقی آنکھ نے دیکھا اور جو زندگی کا حسن اجاگر کرنے کے لیے سفر نامے کے بُنت میں شامل ہو گئیں۔ باالفاظ دیگر سفر نامے

> میں مشاہدے کی قوت سب سے زیادہ رو بہ عمل آتی ہے۔ یہ صنف علم تاریخ اور جغرافیہ کے فنی مقاصد کے لیے میکانیکی انداز میں کوائف جمع نہیں کرتی بلکہ ایک مربوط، دلچسپ اور خوشگوار بیانیہ مرتب کرنے کے لیے ان سے فائدہ ضرور اُٹھاتی ہے۔ سفر نامہ نگار اپنے عہد کو زندہ حالت میں دیکھتا ہے اور زندگی کے اس مشاہدے کو سفرنامے میں یوں منتقل کر دیتا ہے کہ آنے والا زمانہ اس دور کی روح کا تحرک محسوس کر لیتا ہے اور اس میں مکمل کامیابی اس وقت ہوتی ہے جب سفرنامہ نگار ادب کے جملہ تقاضوں سے بخوبی واقف ہو اور مشاہدے کو تخلیقی انداز میں پیش کرنے کی قوت رکھتا ہو۔‘‘

موجودہ دور میں علوم وفنون، سماجیات، شعروادب، حکمت وفلسفہ اور سائنس وٹکنالوجی کی جس قدر ترقی ہوئی ہے وہ اہلِ نظر سے پوشیدہ نہیں، لیکن انسانی علوم کے ارتقاء کی ایک مربوط تاریخ رہی ہے جس کا رشتہ بہر حال ماضی سے ہے۔ جنگلوں اور پہاڑوں کو خیر آباد کہنے کے بعد انسانی زندگی میں جو تبدیلی واقع ہوئی ان میں آبی گزرگاہوں اور کشتیوں کے ذریعے مختلف علاقوں کا سفر، زندگی کو آسان بنانے کے علاوہ تہذیبی زندگی کی داغ بیل کا محرک بھی ہے۔ دریائے نیل، سندھ، دجلہ اور فرات جیسی ندیاں ہماری قدیم تہذیب کی آماجگاہیں رہی ہیں۔ تاریخ، دیو مالائی قصے کہانیوں، رزم ناموں اور داستانوں کے مطالعے سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ قدیم زمانے سے ہی انسان فطری طور پر مہم جو اور سفر پسند واقع ہوا ہے۔ قدیم تاریخ و تہذیب تک ہماری رسائی عبارتوں اور سفرناموں کے ذریعے ہی ہوتی ہے، یہی سفرنامے انسانی تاریخ کی محافظ اور امین بھی ہیں اور جو کسی ایک عہد یا قوم تک محدود نہیں بلکہ جملہ انسانوں کی میراث ہیں۔ بقول مستنصر حسین تارڑ:

"زمانہ قدیم کے سفرنامے پڑھیں تو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے
تاریخ اور جغرافیائی کھنڈروں سے گذر رہا ہو اور مسافر ہر سرائے
اور کنویں پر علم کے انبار لگا کر اعلان کر رہا ہو کہ لو بیٹا جتنا ہضم
کر سکتے ہو کر لو اور باقی آئندہ نسلوں کے لئے چھوڑ دو"۔

انسانی زندگی بذاتِ خود سفر سے عبارت ہے۔انسان کی ساری ترقیاں، ساری دریافتیں اور تہذیبی وتمدنی رفعتیں جو اس نے حاصل کی ہیں نقل مکانی کی اسی حس پر مبنی ہیں ،سفر کی اسی جبلی للک نے اسے عروج کی بلندیوں سے ہمکنار کیا ہے۔یہی سبب ہے کہ دنیا کی اکثر مذہبی کتابوں اور صحیفوں میں سفر کی اہمیت کو تسلیم کیا گیا ہے،ابتدائی ادبی فن پارے اسی ہیئت میں دستیاب ہیں۔دنیا کا قدیم ترین ادبی فن پارہ سمیری زبان میں دستیاب ہے جو آج سے تقریباً پانچ ہزار سال قبل جنوبی عراق میں تخلیق ہوئی اس کا مرکزی کردار 'آننا' سر گرمِ سفر ہی ہے۔مصری تہذیب میں بھی یہ روایت موجود ہے۔ بلکہ مصریوں نے باضابطہ طور پر لکھنے کی طرح ڈالی بعد ازاں یونان، چین ،عرب،ایران، ڈینمارک، جرمنی، پرتگال وغیرہ جیسے ممالک کے سیاحوں نے اس فن کو نہ صرف فروغ دیا بلکہ دنیا کے متعدد ملکوں کی قدیم و جدید سماجی' سیاسی ،تاریخی اور تہذیبی زندگی سے روبرو بھی کرایا۔انہی اہمیت کے پیشِ نظر موجودہ دور کے مؤرخین کے نزدیک قدیم تاریخ کی ترتیب وتدوین ،سفرناموں کے بغیر ممکن نہیں۔ وقت کی تنگی اور طوالت کے خوف سے مشتِ نمونہ از خروارِ کے مصداق چند سفرناموں کا ذکر بطورِ نمونہ کیا جارہا ہے جو سفرناموں سے کہیں زیادہ تاریخ کا حکم رکھتے ہیں۔

یونانی سیاح میگاستھنیز کے سفرنامے کا شمار دنیا کے قدیم ترین سفرناموں میں ہوتا ہے۔وہ تین سو سال قبل مسیح ہندوستان کے راجا چندر گپت موریہ کے دربار اور دارالسلطنت پاٹلی پتر (پٹنہ) میں بطور یونانی سفیر حاضر ہوا ۔ وہ کئی برسوں تک ہندوستان میں رہا اور اپنے قیام کی روداد اپنی کتاب انڈیکا (Indica) میں درج کی۔

جس کے مطالعے سے اس عہد کے ہندوستان کی مکمل تصویر تو نہیں ابھرتی لیکن اس سفر سے بعد کے مؤرخین نے ایسا خاکہ تیار کیا جس سے اس زمانے کے ہندوستان کے حالات پوری طرح مترشح ہوتے ہیں۔

واضح رہے کہ میگاستھنیز چونکہ سرکاری نمائندہ تھا اس لیے موریہ نظام سلطنت اورعوام و حکام کے باہمی تعلقات اس کی ترجیحات میں شامل تھے۔اس وقت کے سماجی نظام پر روشنی ڈالتے ہوئے وہ رقمطراز ہے:

> ''اکثریت کاشت کاری کرتی ہے،کھیتی باری کرتی ہے یا تو وہ اپنے کھیتوں میں کام کرتے ہیں یا راجا کے لیے کاشت کاری۔ گڈریے اور مال مویشیوں کے چرانے والے بھی دیہات میں بستے ہیں۔صنعت کار، لوہار، کمہار اور دوسرے کاریگر بھی دیہات یا قصبوں میں رہائش رکھتے ہیں۔ان میں سے کچھ راجا کے لیے کام کرتے ہیں جب کہ دوسرے عوام کے لیے چیزیں بنانے یا اگاتے ہیں۔تجارت خوب زوروں پر ہے۔سوداگر مال کو ملک کے کونے کونے تک لے جاتے ہیں۔''

میگاستھنیز نے تہذیبی وسفارتی رشتے کو مزید استحکام عطا کیا جسے سکندراعظم نے یونان اور ہندوستان کے درمیان قائم کیے تھے۔ چونکہ اسے سفارتی سطح پر مراعتیں دستیاب تھیں۔ چنانچہ اس نے عوام کے علاوہ خواص کا گہرا مشاہدہ کیا اور ہندوستانی تہذیب وتمدن کو بہت قریب سے دیکھا۔واقعہ یہ ہے کہ سکندراعظم کے حملے کی تفصیلات اورکوائف بھی اسی سفرنامے سے اخذ واکتساب کیے جاتے ہیں۔اس سفرنامے سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ چندرگپت موریہ کے عہد میں جہاں ایک طرف ہندوستان کا سفارتی رابطہ بیرونی ممالک کے ساتھ قائم ہو چکا تھا تو دوسری طرف تہذیبی لحاظ سے یہ دورترقی یافتہ تھا۔برہمن مت کو سیاسی اور سماجی سطح پر قوت حاصل

تھی اور تاجر، قبائلی و اچھوتوں کی حالت دگرگوں تھی۔ یہ اقتباس دیکھئے:۔

''راجا برہمنوں کی خدمت میں جب کوئی نذر پیش کرتا ہے تو تاج سر سے اُتار دیتا ہے۔

اسی طرح وہ چنڈالوں کے ضمن میں لکھتا ہے:۔

''گندے لوگوں، کوڑھیوں اور اچھوتوں کو چنڈال کہتے ہیں۔ یہ لوگ سب سے الگ تھلگ شہر کے باہر رہتے ہیں یا بازار میں داخل ہوتے ہیں تو اپنی آمد کا اعلان کرتے جاتے ہیں۔ تاکہ لوگ راستے سے ہٹ جائیں اور ان کے نزدیک نہ آنے پائیں۔ گوشت کا کاروبار صرف چنڈال لوگ کرتے ہیں اور وہ بھی شہر سے باہر۔

(سید یحیٰ حسن نقوی: ہمارا قدیم سماج، ص۔۱۵۶)

اس لیے اسے تیسری صدی قبل مسیح کے سیاسی، سماجی، تہذیبی اور صنعتی حالات کا آئینہ تصوّر کیا جاتا ہے اور عہد چندر گپت موریہ کا ایک مستند ماخذ شمار کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر تارا چند نے اس سفرنامے کے حوالے سے برصغیر میں قبل از اسلام ہندو تہذیب وتمدن کے آثار دریافت کیے ہیں۔

میگاستھنیز کے سات سو برس بعد یعنی پانچویں صدی عیسوی میں سرزمین ہندوستان پر جس چینی سیاح نے قدم رکھا وہ فاہیان تھا۔ بکرماجیت کی حکومت میں اسے بدھ مت کی تعلیم حاصل کرنے کے علاوہ ان صحیفوں کی نقل حاصل کرنا بھی مقصود تھا جو سرزمین ہند پر موجود تھے۔ ہر چند کہ اس نے بدھ رہبانیت کی نشانیوں کے تحفظ میں غیر معمولی دلچسپی لی۔ تاہم اپنی ایسی یاداشتیں چھوڑ گیا جو قدیم ہندوستان کا عظیم تاریخی سرمایہ ہیں۔ اس نے زندگی بھر سفر کیے۔ فاہیان جو پانچویں صدی کے اوائل (۴۰۰۔۴۱۶) میں ہندوستان آیا۔ بنگال کے قدیم اور مشہور بندرگاہ تامرپتی سے

بذریعہ تجارتی جہاز لنکا ہوتا ہوا جاوا پھر چین پہنچا۔ اس نے لنکا، چین اور ہندوستان کے درمیان تجارت کی تصدیق کی ہے جس کی رو سے چول بندرگاہوں، کاویری پٹنم اور پلّو بندرگاہ مالاپورم اور کرشنا، گوداوری اور کلنگ بندرگاہوں سے تجارتی جہازوں کی چین، برما، لنکا اور سوریہ نام تک آمد ورفت تھی۔ فاہیان بدھ مت کے قدیم مراکز مثلاً کپل وستو، پاٹلی پتر، ویشالی اور کشی نگر وغیرہ کی تلاش میں ہندوستان آیا تھا۔ لیکن اسے یہ دیکھ کر حیرانی ہوئی کہ ایک زمانے میں کابل سے متھرا تک بدھ مت کی عمل داری قائم ہو چکی تھی لیکن ان شہروں کے نام ونشان تک باقی نہ تھے۔ فاہیان کے سفرنامے کی اہمیت یہ ہے کہ اس کے ذریعہ بدھ مت کے معدوم آثار تلاش کیے گئے اور راجا بکرماجیت کی حکومت کے فلاحی کاموں کے متعلق جانکاری حاصل کرنے کا اہم ذریعہ بنا۔ اس سلسلے میں یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے جس سے راجا بکرماجیت کے دور کے فلاحی کاموں سے ہم روبرو ہوتے ہیں:۔

> ''ملک میں خوشحالی کا دور دورہ ہے۔ راجا نرم دل، مشفق اور رعایہ پر مہربان ہے۔ غریبوں کے علاج کے لیے اسپتال بنائے گئے ہیں۔ عمّال سلطنت کو سالانہ مشاہرے دینے کا رواج ہے۔ شراب نوشی اور گوشت خوری کا رواج نظر نہیں آتا۔ قانون نرم اور حصول انصاف آسان ہے۔ بدھ مت عام لوگوں کا مذہب ہے لیکن اب اس پر برہمن مت دوبارہ غلبہ حاصل کر رہا ہے۔''

فاہیان کے تقریباً دوسو برس بعد ۶۴۱ء میں ایک اور چینی سیّاح ہیون سانگ ہندوستان آیا اس وقت ہرش وردھن کی حکومت تھی۔ اس نے شمالی ہندوستان، دکن کے بیشتر علاقوں اور شہروں کی سیاحت کی۔ ساتویں صدی عیسوی کی ہندوستانی زندگی کا جو نقشہ ہیون سانگ نے کھنچا ہے، اس سے ہمارے ملک کی تہذیب وتمدن، علوم و

فنون، انتظامی امور اور عوامی زندگی کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ ہندوستان کی قدیم تاریخ نویسی میں جن دوسرے ممالک کے سیّاحوں کے سفر نامے حوالے کے طور پر استعمال کئے گئے ہیں ان میں عرب اور ایران بطورِ خاص قابلِ ذکر ہیں۔ تجارتی بنیاد پر ہند' عرب کے رشتے خاصے قدیم ہیں۔ تبلیغِ اسلام کی غرض سے دوسرے ملکوں کا سفر باعثِ سعادت تصوّر کیا گیا جس کے سبب سفر نامے کی روایت مستحکم ہوئی۔ تیسری اور چوتھی ہجری میں جن سیاحوں نے ہندوستان کے رسم ورواج، تمدن، معاشرت، مذہبی اعتقادات اور حکومت کے انتظام وانصرام پر روشنی ڈالی ان میں سلیمان تاجر، شہر یار (عجائب الہند)، مسعودی ابوالحسن، محمد ایوب القاسم وغیرہ کے نام قابلِ ااحترام ہیں۔ ان میں سلیمان نے ایسے راہبوں کا ذکر کیا ہے جو بہ قول انور سدید:

> '' جنگلوں اور پہاڑوں میں گھومتے رہتے خودرو جنگلی پھولوں پر گزارہ کرتے اور باقی دنیا کے ساتھ شاذ و نادر رابطہ رکھتے تھے۔ ابو زید الحسن صرفی نے کئی ایسے سادھو دیکھے جو اپنے گلے میں انسانی کھوپڑیاں لٹکائے رکھتے تھے اور ان میں کھانا ڈال کر کھاتے تھے۔ یحییٰ بن خالد برمکّی نے ہندوستان میں سفارت بھجی تو سفیرِ ہند کو اس خطے کے بارے میں معلومات جمع کرنے کی خاص طور پر ہدایت کی۔ ان معلومات کی اساس پر الکندی نے تاریخی کتب مرتب کیں اور جب ابوالفرج محمد بن اسحاق الندیم نے 'کتاب الفہرست' لکھی تو اس نے یہ مواد آزادی کے ساتھ استعمال کیا''۔

گیارہویں صدی عیسوی کے ہندوستان کی تہذیبی معلومات کا ایک اہم ذریعہ ابوریحان البیرونی کے سفر نامے پر مشتمل کتاب ''کتاب الہند'' ہے۔ البیرونی بنیادی طور پر علم و دانش کے رسیا تھے لہذا ان کے سفر کا بنیادی مقصد حصولِ علم ہوتا تھا، ہند

کے سفر کو بھی اسی تناظر کیا دیکھا جاتا ہے۔اس نے محمود غزنوی (۱۰۳۰۔۹۹۸ء) کے عہد میں ہندوستان کا سفر اس وقت، کیا جب غزنوی کے حملوں سے ہندوی علوم کے مراکز تباہ ہو چکے تھے ۔ 'کتاب الہند' (مرتبہ لطیف ملک) غزنوی عہد کے سماجی ، مذہبی اور علمی صورتحال کا ایک معتبر حوالہ ہے جس سے مؤرخین نے بھر پور استفادہ کیا ہے۔ مارکو پولو کا سفر نامہ اسی سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے۔

شاہانِ مغلیہ کے تزک کا شمار اس وقت کے دستاویز میں ہوتا ہے۔ان میں تزکِ بابری ،تزکِ جہانگیری اور ہمایوں نامہ بطورِ خاص قابلِ ذکر ہیں۔تزک بابری اولاً ترکی زبان میں تالیف ہوئی جسے عہدِ اکبر میں عبدالرحیم خان خاناں نے فارسی میں منتقل کیا اردو میں رشید اختر ندوی کے ترجمے کو استناد کا درجہ حاصل ہے۔تزک بابری میں بابر ایک مہم جو بادشاہ کے علاوہ محقق اور مؤرخ نظر آتا ہے۔جب کہ تزک جہانگیری میں جہانگیر ایک ایسا بادشاہ نظر آتا ہے جس میں وہ بابر ہی کی طرح ہندستان کی ترقی و خوشحالی ،خوبصورتی و رعنائی کا نہ صرف خواہشمند ہے بلکہ اس مقصد کے حصول کے لئے انتھک کوشش بھی کرتا ہے۔

یہ درست ہے کہ متذکرہ سفر نامہ نگاروں نے زیادہ تر خارجی واقعات ،مشاہدات اور کوائف سمیٹنے کی سعی کی ہے اس اعتبار سے ان کا کینوس زیادہ وسیع نہیں تاہم ان سفر ناموں کی صداقت سے انکار کی گنجائش نہیں۔ یہ سفر نامے اس لئے بھی توجہ کے مستحق ہیں کہ جہاں ایک طرف ہندستان کی قدیم اور عہدِ وسطی کی تاریخ کا بیانیہ ہیں تو دوسری طرف ان توریخ کو رد کرتے ہیں جن کی ترتیب و تالیف جھوٹ ،تعصب اور مکر و فریب پر کی گئی یا وکالت کی جارہی ہے۔اس اعتبار سے سفر نامے کی تاریخی اہمیت ہمیشہ ثابت اور مسلّم رہے گی۔

☆☆☆

اردو افسانہ میں تانیثیت

ڈاکٹر کوثر رسول

عصر حاضر کے عالمی ادب میں تانیثیت اور اس سے وابستہ ابعاد اہم ادبی discourse کا حصہ بن چکے ہیں اور آج تانیثیت نئی ادبی وتنقیدی تھیوری کی شکل میں کبھی مارکسی تانیثیت، کبھی انتہا پسند تانیثیت، کبھی نفسیاتی تانیثیت کبھی جدید تو کبھی مابعد جدید تانیثیت میں نو مارکسیت اور ایکو Eco تانیثیت کی صورت میں ادبی ولسانی وثقافتی تاریخ کو مرتب کرنے میں پیش پیش ہے۔

آج تانیثیت کی اصطلاح ہمارے اردو شعر وادب کے لیے بھی کوئی نیا یا اجنبی رجحان نہیں رہا ہے اور نہ شجر 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 discourses میں معنی ومفہوم کے اعتبار سے کچھ ایسی یکسانیت پائی جاتی ہے کہ جو بسا اوقات مخمصے یا delima کی ایک الجھا دینے والی situation کو جنم دیتی ہے۔ جہاں مصنف یا قاری بھی عجیب تذبذب کا شکار رہتا ہے۔ دراصل بات اتنی سی ہے کہ خواتین کی فکر اور شعور کی باتیں کسی دوسری دنیا کی بات لگتی ہے۔ ناقص العقل عورت مفکر، مفلسی اور دانشور بھی ہو جائے اور علم وفضل کے اجارہ داروں سے یہ کہے کہ آپ نے جو فکر پیش کی ہے یا ہماری تحریر سے جو معنی اخذ کیے ہیں وہ تو سرے سے اس میں موجود ہی

نہیں۔ اگرچہ 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 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 گو کہ اردو شاعری سے قطعی نظر ہمارے ادباء حضرات نے اس کے وجود کو اتنا تو تسلیم کیا کہ جہاں domestic Fiction گھریلو ادب لکھنے کی باری آئی تو اس کو اس زندگی میں فعال یا رواں دواں دکھایا' صدیوں پرانے پدری سماجی نظام میں اس کے استحصال یا اس کے ساتھ ظلم و زیادتی کو بھی موضوع بنایا مگر ساتھ ہی اس کی Image کو اپنے تصور کے آئینہ میں شرم و حیا کا پیکر' صبر و استقلال کی مورت اور وفا کی دیوی کے طور پر سامنے لایا جو اپنے خلاف تمام مظالم اور بربریت کی تمام انتہاؤں کو ہنسی ہنسی میں جھیل کر خود کو سرتاپا مرد کے تصور کے مطابق ڈھال لیتی ہے۔ مگر اُف نہیں کرتی۔ بقول عصمت چغتائی اگر مرد اپنے ساتھ ہوئے ظلم کے خلاف چیخ سکتا ہے تو عورت کو کراہنے کی اجازت کیوں نہیں؟

جہاں تک اردو افسانے کا تعلق ہے تو کئی مرد حضرات نے متوسط طبقے کے گھریلو ادب میں نسائی مسائل کو اہمیت دی ہے۔ جن میں پہلا ہی نام منشی پریم چند کا لیا جا سکتا ہے۔ پریم چند چونکہ اصلاحی نقطۂ نظر رکھتے تھے اور آریہ سماج و برہمو سماج سے جڑنے کے ناطے انہوں نے عورتوں کی سماجی حیثیت کو بدلنے کے نظریے کے تحت کئی ناول اور افسانے لکھے۔ اس ضمن میں خصوصیت کے ساتھ ان کے افسانے ''بڑے گھر کی بیٹی'' کا نام لیا جا سکتا ہے مگر اپنے پرخلوص اصلاحی نقطۂ نظر کے باوجود وہ پدری تصور نظام کے اتباع سے خود کو بچا نہ سکے۔ وہ اس افسانے میں بار بار اس بات پر زور دیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں کہ بڑے گھر کی بیٹی کے یہ سنسکار ہونے چاہیے۔ جو 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 کے لیے ضروری ہے۔ جولیا کرسٹیوا نے کہا تھا کہ:

''ہم پر آج تک بہت کچھ لکھا گیا ہے مگر ہمارے لیے کبھی کسی نے کچھ نہیں لکھا'' [1]

شاید ضرورت ہی نہیں ہے کہ اس پدری سماج میں عورت کی حیثیت محض commodity ہے۔ اگر چہ راجندر سنگھ بیدی نے ''لاجونتی'' میں ''عورت'' کی نفسیات کو بڑی حد تک دکھایا ہے جو طبعاً ایسی ہے کہ ''گاجر پر لڑ پڑتی ہے اور مولی سے مان جاتی ہے'' جس کو اپنے شوہر کی مار پیٹ بھی ایک طرح کی Sense of Belonging سے دوچار کرتی ہے مگر جب یہی شوہر اس کو ''دیوی'' بنا کر اس کو غیر معمولی اہمیت دیتا ہے تو اس کے اندر نامعلوم بے چینی پیدا ہوتی ہے جو کبھی کبھی اسے جھنجھلاہٹ کا شکار بھی کر دیتی ہے کیونکہ عورت اگر اپنے ساتھ ہونے والی زیادتی یا ظلم پر تڑپتی ہے تو خود کو 'دیوی' کے روپ میں بھی تسلیم نہیں کر سکتی کہ اس طرح وہ اپنے فطری نسائی تشخص سے دور ہو جاتی ہے جو کم اذیت نہیں ہے۔ ''لاجونتی'' کے برعکس ''اپنے دکھ مجھے دیدو'' کی اندھو جہاں خود کو ایثار و مروت اور پیار و ممتا کے اونچے منصب پر فائض کر کے اپنے شوہر کی تمام ذمے داریوں کو نبھاتے ہوئے اپنے عورت پن یا جبلی تقاضوں سے ماورا و مبرا' انسانی فرائض کو نبھانے میں محو ہے تو وہاں اس کا شوہر جو پدری تصور کا پابند ہے اندھو سے محض ''عورت'' ہونے کا متقضائی ہے۔ اندھو کی دیگر قربانیاں' اس کا سگھڑ پن' اس کے منجملہ تمام محاسن اس کے شوہر کے آگے ہیچ ہے' وہ محض اس کو عورت دیکھنا چاہتا ہے۔ منٹو نے کہا تھا۔ ''تم لوگ عورت عورت کہتے ہو عورت ہے کہاں''؟ [2]

حقیقت یہ ہے کہ مرد افسانہ نگاروں میں صرف منٹو کے یہاں ہی عورت موجود ہے اور اپنے ہر روپ میں' منٹو نے اپنے افسانوں کی 'عورت' کو مرد تصور کے

برخلاف معمولی شکل وصورت، بے ڈول جسم، بدبودار ملگجے لباس میں اپنی جسمانی و روحانی احتیاج کی تسکین کے لیے سرگردان عمل دکھایا ہے۔ جو اپنی libidal خواہشات کے ساتھ ''عزت نفس'' اور Ego کے تحفظ کو اہم گردانتی ہے ۔اپنی ہتک Humiliation کو Id میں ہیجانی کیفیت Impulsive Obssive سوچ میں تبدیل کرکے پدری سماج کے خلاف شدید ردعمل کا اظہار کرتی ہے اور Mysogony میں پناہ لے کر خارش زدہ کتے کو گلے لگا لیتی ہے۔

منٹو کا ہر افسانہ دیکھا تو کسی نہ کسی اعتبار سے پدری سماج کی کھوکھلی تصویر کو بے نقاب کرنے میں پیش پیش رہا ہے۔ معلوم نہیں کہ منٹو کس جذبے کے تحت ایسا کرتے تھے یا اس میں ان کے شعور وارادے کو کس قدر دخل تھا۔ تاہم حقیقت یہ ہے کہ ان کے یہاں کی ''عورت'' ایک Univocal Narrative کردار کے تحت اپنے مرد Counterpart سے الگ اور منفرد بھی ہوتی ہے۔

منٹو کے بعد کسی اور مرد افسانہ نگار نے 'عورت' کو اس حیثیت سے افسانوی ادب میں شامل نہیں کیا بلکہ سبھی نے مردانہ سوچ وفکر اور خواہش کے مطابق اس کو دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی ہے۔ علی عباس حسینی کا افسانہ ''میلہ گھومنی'' اردو کے بہترین افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ ان کے اس افسانے کی ہیروئن ایک ایسی عورت ہے جو اپنی جنسیت Libidal خواہش کے اظہار سے جھجکتی نہیں ہے لیکن کہانی میں ایسے کردار کو پیش کرتے ہوئے مصنف بار باراور چیخ چیخ کر اعلان کرتے ہیں کہ ایسے منفی کردار ہمارے سماج میں نا قابل قبول ہیں اس ضمن میں فہمیدہ ریاض لکھتی ہیں:

> ''میلہ گھومنی کے بنیادی نسوانی کردار کی خطا صرف اتنی ہے
> کہ وہ جسمانی تعلقات میں ایک صحت مند دلچسپی رکھتی
> ہے۔ اس طرح یہ کہانی صدیوں پرانے نسوانی sexuality
> کے خوف پر مبنی ہے'' ۳؎

جولیا کرستوا نے صحیح کہا تھا کہ ''عورت کے جذبات وخیالات کی ہو بہ ہو عکاسی مرد کے بس کی بات نہیں ہے'' ۴ مرد نے ہمیشہ سے ہی سماج میں اس (عورت) کے رول کو اپنے نقطۂ نظر کے تحت متعین کرنے کی کوشش کی ہے اور جہاں کہیں اس کے خلاف دیکھنے کو ملا تو اس کو بغاوت کا نام دیا گیا۔ گویا کہ سوائے ایک آدھ کو چھوڑ کر اردو کے مرد افسانہ نگاروں کے یہاں 'عورت' کی تصویر دھندلی ہی رہی۔ جہاں تک خواتین کے افسانوی ادب میں نسائی رجحان یا مسائل یا پھر تانیثیت کے اظہار یا مجموعی اعتبار سے بقول Virgina Woolf کے Feminist Point of View کا تعلق ہے۔ تو اس ضمن میں سب سے پہلا اور اہم نام ڈاکٹر رشید جہاں کا آتا ہے۔ جن کے یہاں ہم صحیح معنوں میں مارکسی تانیثیت کے ابتدائی نقوش دیکھ سکتے ہیں۔ جنہوں نے سکہ بند قدروں' بے جا رسوم واعتقادات اور جاگیر دارانہ نظامِ معاشرت پر کاری ضرب لگائی جو حقیقت میں عورت کے جنسی و روحانی استحصال کے بنیادی tools یا محرکات رہے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کے افسانوی مجموعہ ''عورت اور دوسرے افسانے'' کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ رشید جہاں کے افسانوں کی عورت کے سلسلے میں پروفیسر قمر رئیس کا خیال ہے:

> ''پچھلے دور کی ہیروئینوں کی طرح صرف اخلاف وتہذیب یا صبر وقناعت اور ایثار کی مورتی نہیں۔ نہ ہی وہ مظلومی کا رحم طلب مجسمہ ہے۔ اس کے برعکس وہ بڑی خود آگاہ خوددار اور ذہنی طور پر بیدار ہے۔ وہ اپنے حقوق سے باخبر اور عملی زندگی میں ان سے اپنی محرومی پر برہم ہے وہ چلن اور روایت کو آنکھیں بند کر کے تسلیم نہیں کرتی۔ انہیں عقلیت اور انسانیت کی ایک نئی میزان پر تولتی ہے۔ وہ ظلم و جبر پر جھکتی نہیں' سپر نہیں ڈالتی'' ۵

اس طرح افسانوی ادب میں رشید جہاں ہی پہلی ایسی خاتون تھیں۔ جنہوں نے اپنی ہم صنف خواتین کی روایتی Image جو مرد اساس تصور سے متشکل تھی، اس کی ردتشکیل 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۔ چنانچہ اس ایک چراغ سے بعد میں کئی اور چراغوں کو روشنی ملی۔ جس کا فی الفوری اثر عصمت چغتائی نے قبول کیا۔

عصمت چغتائی زندگی بھر اس کوشش میں مصروف رہیں کہ ہندوستانی سماج میں عورت کے منصب کو اونچا کیا جائے۔ عورت کی زندگی کے جو پہلو انہوں نے 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 رویے کے طور پر سامنے آتا ہے' نے کئی بڑی خوبصورت افسانوں کی تخلیق کرائی۔ ''گیندا'' جس کو وہ اپنا پہلا افسانہ بتاتی ہیں۔ ایک ایسا افسانہ ہے جس میں کمسن لڑکی کے یہاں اس کے لاشعور میں کچی جنسی خواہش کے دھندلے تصورات کو بوالہوس باشعور انسانی پیکر کے استحصال کی بھینٹ چڑھنا پڑتا ہے' جو اپنی ہم عمر کمسن سہیلی کے ساتھ گھونگھٹ کاڑنے کی رسم اور بچہ کھلانے کی ازلی نسائی جبلت کے معصوم جذبے کی سفاکانہ پاداشت کی مرتکب ٹھہرتی ہے مگر اس تمام حیاتیاتی تبدیلی کے باوجود دونوں کمسن سہیلیوں کی معصومیت اور الھڑپن میں کوئی فرق نہیں آتا مگر یہ سارا Process قاری کو بہت سے سوالات میں الجھا دیتا ہے۔

مسلم متوسط طبقے کی عورتوں کے یہاں جنسی گھٹن' معاشرتی ناآسودگی اور بعض غیر فطری حرکات کا ذکر بھی انہوں نے بڑی فنکاری کے ساتھ کیا ہے۔ اس ضمن میں ان کے افسانے ''بیکار''، ''سونے کا انڈا''، ''بہو بیٹیاں''، ''لحاف''، ''چوتھی کا جوڑا'' اور ''ننھی کی نانی'' کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔

''ننھی کی نانی'' میں نانی ایک ایسی عورت کی غمازی کرتا ہے جو زندگی کے

ہزار تھپیڑے کھانے کے باوجود زندہ رہتی ہے اور ابتداء سے ہی ایسی بے بسی کی زندگی گذارنے پر مجبور نظر آتی ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''دنیا کا کوئی ایسا پیشہ نہ تھا جو زندگی میں ننھی کی نانی نے اختیار نہ کیا' کٹورا گلاس پکڑنے کی عمر سے وہ تیرے میرے گھر میں دو وقت کی روٹی اور پرانے کپڑوں کے عوض اوپر کے کام پر دھرلی گئیں۔ یہ اوپر کا کام کتنا نیچا ہوتا ہے۔ یہ کچھ کھیلنے کودنے کی عمر سے کام پر جوت دیئے جانے والے ہی جانتے ہیں۔ ننھے میاں کے آگے جھنجھنا بجانے کی غیر دلچسپ ڈیوٹی سے لے کر بڑے سرکار کی سر کی مالش تک اوپر کے کام کی فہرست میں آجاتی ہے'' ۶

اس اقتباس میں Ecriture Feminine عورتوں کی مخصوص زبان کے عمدہ نمونے کے ساتھ ساتھ ننھی کی نانی کے بچپن کی بے بسی' محرومی لاچاری کو بڑے مؤثر انداز میں دکھایا گیا ہے۔ مگر عصمت کو عورت کی اس حالت پر رحم نہیں آتا بلکہ وہ غصہ و جھنجھلاہٹ کے زیر اثر اپنے کرداروں کی زبان سے بھی زہر اگلواتی ہیں اور خود بھی معاشرے کے اس سفاکانہ اور انسانیت سوز رویے کا منہ توڑ جواب دیتی ہیں۔ جس سے یقیناً اردو افسانوی ادب کے حلقے میں غم و غصہ اور ردِ عمل کی شدید لہر دوڑتی ہے تو ان کو طرح طرح کے خطابات سے نوازا جاتا ہے جس سے آنے والی خواتین کا خائف ہو جانا ایک فطری عمل ہے۔ چنانچہ عصمت چغتائی نہ تو خائف ہوتی ہیں۔ نہ ڈرتی ہیں بلکہ آنے والی خواتین کی بھی حوصلہ افزائی ان الفاظ میں کرتی ہیں:

''لکھیئے ــــ ضرور لکھیئے ــــ جو کچھ آپ دیکھتے ہیں۔ سنتے ہیں' سوچتے ہیں وہ ضرور لکھیئے۔ نہ زبان کی غلطیوں سے ڈریئے نہ اس بات سے کہ کوئی آپ کو ادیب نہیں مانتا'' ۷

عصمت چغتائی کی ان جرأت مندانہ باتوں نے کئی خواتین لکھنے والیوں کو حوصلہ بخشا' جو بلا شبہ پھر پیچھے مڑے بغیر منزل کی اور بڑھتی ہی گئیں۔ ان خواتین میں سب سے اہم نام قرۃ العین حیدر' خدیجہ مستور' ہاجرہ مسرور' جیلانی بانو' بانو قدسیہ' واجدہ تبسم وغیرہ کے ہیں۔ جنہوں نے اردو فکشن کی تاریخ کو مرتب کرنے میں اہم رول نبھایا۔ خصوصاً قرۃ العین حیدر۔ ان کا بنیادی مسئلہ اظہار ذات اور آتش رفتہ کا سراغ' خیال کا تہذیبی تاریخ میں دور تک آزادانہ بہاؤ اور مسلسل اضطراب۔ ان کے یہاں افسانے کی تعمیر کے لوازم بن گئے۔ تاہم ان تمام میلانات میں بھی عورت اور اس کے وجود کی اہمیت سے وہ چشم پوشی اختیار نہیں کرتی۔ ورجینا وولف نے اپنے شہرۂ آفاق مضمون "Women and Fiction" میں لکھا تھا:

''خواتین کا لکھا ہوا ادب ہر صورت تانیثی ہی کہلائے گا اگر وہ عمدہ ہوگا تو وہ عمدہ تانیثی ادب کہلائے گا'' ۸؎

گوکہ قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں بظاہر تانیثیت نہیں ہے لیکن ان کے ناولٹوں ''سیتا ہرن'' اور ''اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو'' میں تانیثی رجحان اور مغربی تانیثی رویے کے طفیل عورت کی حد سے بڑی ہوئی آزادی پر وہ منطقی پیرایۂ بیان میں تنقید کرنے سے باز نہیں آتیں۔ ان کے یہاں کی عورت باشعور Intellectual ہے مگر حد سے بڑھی ہوئی آزادی اس کے نسوانی وقار' عصبیت اور سب سے اہم Ego کو مسمار اور اس کے تشخص کی تلاش کو بیچ راستے میں ہی روک دیتی ہے۔ گویا کہ انہوں نے اپنی Mentor ورجینا وولف کے تانیثی رویے کو اپنا نصب العین گردانا جو مثبت تانیثی رویے کی خواہاں تھیں۔ بہر حال قرۃ العین کی مثبت تانیثیت ہمیں جیلانی بانو کے یہاں بھی ملتی ہے۔ ان کے ناول ''ایوان غزل'' اور افسانہ ''موم کی مریم'' کا لگ بھگ ایک ہی تھیم ہے۔

''موم کی مریم'' متوسط طبقے کی پڑھی لکھی عورت ہے۔ جو روایت سے

بغاوت کرتے ہوئے اپنے والدین کی پسند سے شادی کرنے سے انکار کرتی ہے۔

جیلانی بانو بیانیہ تیکنیک میں راوی کے ذریعہ اس جرأت کو یوں سراہتی ہیں:

> ''اس دن میں جیل کی منحوس کوٹھری میں مسکرایا تھا اس دلیرانہ جرأت پر غائبانہ تمہاری پیٹھ ٹھونکی تھی اور محسوس کیا تھا کہ جس خول میں ہم اپنے آپ کو لپیٹے ہوئے ہیں وہ جگہ جگہ سے ٹوٹ رہا تھا'' 9

مگر اس خول کو توڑنے میں قدسیہ روز ہی مرمر کے جیتی رہی۔ اس نے ہر مرد سے محبت کی اور بدلے میں وفا چاہی تو صرف بدنامی اور بے عزتی ہی ملی اور کہانی کے آخر میں اس کا بھی وہی انجام ہوتا ہے جو ''ایوان غزل'' میں غزل کا ہوتا ہے۔ یعنی قدسیہ تپ دق کی شکار ہو کر مر جاتی ہے۔ گویا کہ حد سے بڑی ہوئی آزادی اور اپنی نسوانیت کے غلط استعمال کے طفیل اسے بدنامی، ناکامی اور محرومی جیسے جان لیوا احساسات سے جھوجتے ہوئے بالآخر موت کو گلے لگانا پڑتا ہے۔

دراصل جس مثبت تانیثیت کی شروعات قرۃ العین حیدر کے ''سیتا ہرن'' سے ہوئی تھی۔ اس کو آگے بڑھانے میں جیلانی بانو کے علاوہ بانو قدسیہ بھی پیش پیش رہی ہیں۔ بانو قدسیہ نے اپنے افسانے ''انتر ہوت اداس'' میں ایک ایسی عورت کی داستان زیست کو موضوع بنایا ہے جو تعلیم یافتہ اور باشعور ہونے کے ساتھ ساتھ مغرب زدہ تانیثیت کی بھی حامی ہے۔ یہ ماڈرن سوسائٹی میں مردوں کے شانہ بشانہ Move کرنے کو باعث افتخار سمجھتی ہے۔ اس طرح اپنے جنسی و روحانی استحصال کا خود سبب بنتی ہے اور جب تک اسے اپنی نسوانیت کی بربریت کا احساس ہوتا ہے تب تک دیر ہو چکی ہوتی ہے۔ افسانے سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''جس وقت میرا دائیاں پیر سیڑھی کی آخری ٹیک پر تھا اور میرا بائیاں پاؤں زمین سے سوا چھ انچ اونچا تھا، کسی نے

پیچھے سے میرا چونڈا چونڈا پکڑ لیا۔ میرا جسم تو پہلے ہی زینہ اتر
نے سے ہانپ رہا تھا۔ اسے زمین پر گرتے دیر نہ لگی مجھے یوں لگا
جیسے گرتے ہی میری کنپٹی سے ہلکی سی خون کی دھار نکلنے لگی ہے۔
اس وقت آدھی رات کو تو کہاں سے آ رہی ہے ماں؟
بول بتا اور دوسری منزل میں تیرا کیا کام تھا اس وقت؟''
میں چپ رہی۔ جوان بیٹے کو میں کیا بتاتی کہ بیٹوں
کو پالنے میں ماؤں کو کیا کچھ کر گزرنا پڑتا ہے'' ۱۰

اس پورے اقتباس میں فقط ایک ڈائیلاگ (مکالمہ) ہے باقی خودکلامی Monologue کی فضا قائم کی گئی ہے جس کے ذریعہ ایک ''عورت'' جو ماں بھی ہے اور ماں ہونے کے ناطے احساس جرم اور ندامت کے ہاتھوں خفت وخجالت بھی اٹھاتی ہے مگر ساتھ ہی پدری سماج کے ہاتھوں اپنی جنسی ورروحانی استحصال کا بھی دبہ دبہ اظہار کرتی ہے جو ایک اکیلی عورت کی مجبوری سے فائدہ ہمیشہ سے ہی اٹھاتا آیا ہے۔ سیمون دی بوویر نے لکھا تھا ''عورت پیدا نہیں ہوتی' بنادی جاتی ہے'' اور اس کا جواز عورت کی گمراہی میں تلاش کرتا ہے اس طرح ''عورت'' کو بنانے اور بنائے رکھنے میں وہ (سماج) حق بجانب ہے۔

تانیثی افسانوی ادب میں افشاں عباسی کا نام ایک طرح سے ناگزیر بن جاتا ہے۔ ان کے افسانوی مجموعے ''رنگ'' ''خوشبو کانٹے'' اور ''کانٹوں کا سفر'' کو کیسے بھلایا جا سکتا ہے۔ وہ محض عورت کو نہیں لکھتی' اس کے انسانی وجود کے اندر امنڈتی خوشبو کو بھی لکھتی ہیں۔ اسی طرح بشریٰ رحمٰن کے افسانے بھی کم اہم نہیں۔ انہوں نے صاف ستھرے بیانیے والی کہانیوں میں سماجی زندگی میں عورت کی کشمکش کو موضوع بنایا۔ اسی طرح عذرا اصغر کے افسانوں میں بھی ''عورت'' اپنی تمام تر جنسی وروحانی احتیاج کو پورا کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''پت جھڑ کا آخری پتہ' دوسرا ''بیسویں صدی کی لڑکی'' اور ''تنہا برگد کا درخت'' ہے۔ محبت اور

اس کے دھنک جتنے رنگ عذرا کی کہانیوں کی بنیاد کہے جا سکتے ہیں۔ رشتے اور تعلق کا ایک گہرا تہذیبی حوالہ ان کی نثر میں بھی ایک اضافی لطف کا سامان بہم کرتا ہے۔ ''کرچیاں''، ''اوڑھنی میں جگنو''، ''سہارا''، ''بے کفن''، ''اشارہ''، ''نفسیات'' اور ''پہلا پتھر'' جیسے افسانوں میں عذرا انسانی رشتوں اور تعلق کی پیچیدگیوں میں گم ہوتی ہوئی اعلیٰ انسانی اقدار کو تلاش کرتی نظر آتی ہیں جس کی عدم موجودگی نے موجودہ انسان کو Identity Crisis کا شکار کر دیا ہے اور تشخص کی تلاش کے مسئلے سے ''عورت'' سب سے زیادہ دوچار ہے۔

نیلم احمد بشر نے اپنے سیدھے مگر کھرے بیانیے کے وسیلے سے قاری کو متوجہ کیا۔ ''حوازادی'' کو وہ مختلف سماجی اور معاشی صورت احوال میں رکھ کر دیکھتی اور پرکھتی ہیں۔ نئے عہد کی نئی عورت کے مسائل ان کا بنیادی مسئلہ بنتے ہیں۔ تاہم ان مسائل کا ان کے یہاں براہ راست بیان نہیں ہوتا بلکہ نسائی نفسیات اور جذبوں کو اچھال اچھال کر چلنے والے بیانیے Narrotology کے وسیلے سے وہ اسے کہانی کے اندر سمو لیتی ہیں۔ عورت جس کی عمر ڈھل رہی ہے۔ عورت جو نظرانداز ہو رہی ہے اور عورت جو تقسیم ہو کر رہ گئی ہے۔ ان کی کتاب ''گلابوں والی گلی'' اور دوسرے افسانوں میں ایک سلیقے سے آ گئی ہے۔

شہناز شورو ایک اور نام ہے۔ ان کے مجموعے ''لوگ لفظ اور انا'' اور ''زوال دکھ'' سے قاری تانیثیت کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ وہ روایات جو معاشرے میں کسی سبب ایمان کا درجہ پا لیتی ہیں۔ وہ شہناز شورو کے قلم کی زد پر رہتی ہیں۔ یہ وہ روایات ہیں جو عورت کو کمتر بنا کر اس کی شخصی آزادی پر قدغن لگاتی ہیں۔

موجودہ منظر نامے میں تانیثیت کے حوالے سے آمنہ مفتی، فاطمہ عثمان، فارحہ ارشد اور مایا مریم تک فکشن لکھنے والیوں کی ایک لمبی قطار ہے جو اپنے افسانوں کی طرف متوجہ کرتی ہیں اور آج کے 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۔ اگرچہ سبھی کے یہاں تانیثیت کی تفہیم ورویے میں فرق یا اختلاف پایا جاتا ہے مگر اس اختلاف کو بقول Specks کے Delicate divergency یعنی نازک اختلاف کہا 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 سچ بول دیئے ہیں اور فکشن میں پوری ہمت وحوصلہ کے ساتھ ساتھ تخلیقی قرینے سے بیان کرنے کی ایک تاریخ بھی مرتب کرلی ہے۔

حواشی

۱۔ بحوالہ Elline Showalter "Literature of their own" The femine Mystique of literature by Deborah Cemeron P. No.146

۲۔ بحوالہ اردو افسانے میں عورت کا تصور

۳۔ ''ادب کی لسانی تشکیل رد تشکیل''، فہمیدہ ریاض ص ۱۲

۴۔ The femine Mystique of literature by Deborah Cemeron P. No. 64

۵۔ بحوالہ: نیا افسانہ مسائل اور میلانات پروفیسر قمر رئیس

۶۔ بحوالہ: اردو افسانے کے فروغ میں خواتین کا حصہ، ڈاکٹر نیلم فرزانہ ص ۱۱۳

۷۔ عصمت چغتائی، عصمت چغتائی ایک ملاقات، ماہنامہ 'شاعر' بمبئی جلد ۴۷ شمارہ ۳، ۱۹۷۶ صفحہ ۱۹

۸۔ بحوالہ The femine Mystique of literature by Deborah Cemeron P. No.68

۹۔ بحوالہ: اردو افسانہ ایک مختصر جائزہ مرتبہ رضیہ سجاد ظہیر ص ۸۶

۱۰۔ بحوالہ The femine Mystique of literature by Deborah Cemeron P. No.38

۱۱۔ بحوالہ Dorothy Par Beyond Gender

☆☆☆

مولانا ابوالکلام آزاد کی مذہبی فکر کی عصری معنویت

الہلال اور البلاغ کے مضامین کے آئینے میں

ڈاکٹر مشتاق حیدر

مولانا ابوالکلام آزاد ایک ایسی عبقری شخصیت کا نام ہے، جن کی علمی رنگا رنگی کو دیکھ کر ایک محقق ورطۂ حیرت میں پڑ جاتا ہے کہ اُن کی علمی شخصیت کے کن گوشوں کو کھنگالوں اور کن سے صرفِ نظر کر کے آگے بڑھوں۔ سیاست ہو یا صحافت، شعر وادب ہو یا خطابت، انشا پردازی ہو یا مذہبی مباحث وہ ہر میدان کے شاہ سوار نظر آتے ہیں۔

یہ حقیقت بھی اہم ہے کہ مولانا کے مداح اور شیدائی 'الہلال' کی سحر انگیز صحافت 'غبارِ خاطر' اور 'کاروانِ خیال' کی بے بدل انشا پردازی سے اس قدر محسور ہو گئے کہ وہ مولانا کی عالمانہ شان اور مذہبی ژرف نگاہی کی طرف زیادہ توجہ نہ دے پائے۔

مولانا ابوالکلام آزاد کا خاندان ابتداء سے ہی دین و مذہب سے وابستہ رہا ہے۔اُن کے بزرگوں نے وقت وقت پر دینِ حق کی حمایت کی خاطر حکمرانوں کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالی ہیں:

> ''مولانا کے خاندان کے ایک بزرگ شیخ جمال الدین
> المعروف بہلول دہلوی اکبر کے دربار سے وابستہ تھے۔
> جب اکبر کو مذہبی پیشوا بنانے کی کوشش کے طور پر کئی مذہبی

عالموں نے اُس محضر نامے پر دستخط کیے تو آپ نے اس پر
انکار کر کے حمیتِ دینی کا ثبوت دیا۔'' [1]

مولانا آزادؔ کے والد مولانا خیرالدین نے اپنے نانا شیخ منورالدین کے زیرِسایہ مکہ معظّمہ میں تعلیم و تربیت پائی جو ہندوستان سے بددل ہو کر مکہ معظّمہ ہجرت کر کے چلے گئے تھے۔ مولانا کے والد کی شادی مکہ معظّمہ میں شیخ محمد طاہر کی بھانجی سے ہوئی، جن کے بطن سے مولانا آزاد پیدا ہوئے۔ مولانا کے والد کی پنڈلی گرِ جانے سے ٹوٹ گئی تھی، جس کے علاج کے لیے وہ کلکتہ آئے تو مریدوں کے اصرار پر یہیں رہ گئے۔

مولانا نے کسی مدرسہ میں باضابطہ طور پر کوئی تعلیم نہیں پائی نہ ہی کہیں سے سند یافتہ تھے، مگر اپنے علمی خاندان میں ہی فقہ، فلسفہ، منطق اور دیگر علوم کا حصول کیا تھا اور پھر اپنے خاندان اور دیگر اساتذہ سے جو کچھ حاصل کیا تھا اپنی خداداد صلاحیت سے اُس میں اور اضافہ کر لیا۔ اس سلسلے میں الہلال میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

'' آپ پوچھتے ہیں کہ مغرب و مشرق کے کن دارالعلوموں
میں ادنیٰ یا اعلیٰ تعلیم حاصل کی ہے۔ گزارش ہے کہ الحمداللہ
کسی میں نہیں، البتہ رب المغربین اور رب المشرقین کی
اُس درسگاہ سے فیضاب ہوا۔ جس نے اپنی نسبت کہا ہے
کہ بے شک اللہ کی طرف سے تمہارے پاس ایک نورِ
ہدایت اور ہر بات کو بیان کرنے والی کتاب آئی ہے، اللہ
اس سے سلامتی کے رستوں کی اُس شخص کو ہدایت کرتا ہے کہ

---

[1] صلاح الدین عبدالرحمٰن مشمولہ مولانا ابولکلام آزاد شخصیت اور کارنامے مرتبہ خلیق انجم، اردو اکادمی دہلی 2003ء۔ ص 286

جو اُس کی رضامندی پر چلتا ہے اور اُن کو اپنے حکم کے
ذریعے جہل وضلالت کی تاریکی سے نکال کر علم کی روشنی بخشتا
ہے اور مختصر یہ کہ صراطِ مستقیم پر چلاتا ہے'' ۱؎

الہلال کے شماروں میں موجود مولانا کی مذہب اور مذہبی فکر سے پُر تحریروں کو پڑھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ مولانا کی مذہبی فکر کی معنویت اُس زمانے سے زیادہ دورِ حاضر میں نظر آتی ہے۔

دورِ حاضر میں ہم دیکھتے ہیں کہ جہاں اسلام اور قرآن کی تعلیمات کی اغیار غلط تاویل misinterpretation کر کے فتنہ وفساد کو ہوا دینے میں لگے ہوئے ہیں وہیں بیشتر مسلم دانشور اور قلمکار بھی اس گناہ میں برابر کے شریک مانے جائیں گے کیونکہ وہ چُپ سادھے بیٹھے ہیں۔

کہتے ہیں نا لوہا لوہے کو کاٹتا ہے۔ عالم میں دینِ اسلام کے خلاف جو قلمی جنگ جاری ہے اُسکا توڑ بم، گولی، پھانسی یا قتال سے نہیں بلکہ قلم سے ہی ممکن ہے۔ جھوٹ تو اندھیرے کی مانند ہے جو سچ کی ہلکی سی کرن سے نیست و نابود ہو جائے گا اور پھر حق اور سچائی کی خاطر اپنی فکر اور قلم کو استعمال کرنے والے کا خدا ناصر و مددگار ہوتا ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد الہلال کے 30 ستمبر 1914 کے شمارے میں لکھتے ہیں:

''یہ قلمی پست ہمتی کم از کم اُن لوگوں کے لئے تو جائز نہیں
رکھی جاسکتی جنہیں اللہ تعالیٰ نے اپنے ہر طرح کے افکار کے
ساتھ بیان کی قدرت دے دی، و ذالک فضل اللہ
یوتیه من یشاء، اُن پر بلاغتِ قرآنی کے درس وافادہ

۱؎ الہلال 23 ستمبر 1912ء

سے فیضانِ بیان کا ایسا دروازہ کھول دیا کہ دقیق
خشک مطالب کو وہ حسن وعشق کی دلچسپ داستان بنا سکتے
ہیں۔''[1]

دورِ حاضر کی بے چین انسانیت اور مضطرب قلب واذہان مغرب کی عقلیت پرستی کا حشر دیکھ کر نالہ کناں نظر آتی ہے کہ مادی ترقی اکیلے انسان کا بھلا نہیں کرسکتی۔ اگر ایسا ہوتا تو یوروپ کے ترقی یافتہ ممالک میں اخلاقیات کا یوں جنازہ نہ اُٹھتا۔ باپ بیٹی، بھائی بہن، ماں اور بیٹے جیسے رشتوں کا تقدس وہاں یوں پامال نہ ہوتا۔

انسان کو جس خدا نے خلق کیا ہے وہی جانتا ہے کہ اُسکے لیے کون سا نظامِ حیات سودمند ہے۔ دین سے لاتعلقی نے انسان کو انسان کے درجے سے گرا کر چوپائیوں سے بدتر بنا دیا ہے۔ پس ضرورت ہے کہ عصرِ حاضر میں دین اور سیاست ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوں تا کہ انسان اشرف المخلوقات ہونے کے اپنے رتبے پر پورا اُتر سکے۔ علامہ جس کے بارے میں فرماتے ہیں ؎

جدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی

ایک صاحب نے مولانا ابوالکلام آزاد کو خط لکھا کہ الہلال میں سیاسی مباحث مذہبی تعلیم سے الگ ہونے چاہیں تو مولانا نے 8 ستمبر 1912ء کو الہلال کے صفحہ 12 پر جواب میں یوں لکھا:

''جناب نے اُس بنیادی اصول کو چھیڑ دیا، جس پر ہم
'الہلال' کی پوری عمارت کھڑی کرنا چاہتے ہیں۔ آپ کہیں
کہ محراب خوشنما نہیں تو ممکن ہے کہ ہم بدل دیں، لیکن اگر
آپ کی خواہش ہے کہ بنیاد کا پتھر بدل دیا جائے تو معاف

---

[1] الہلال 30 ستمبر 1914ء

فرمائیے، اس کی تعمیل سے مجبور ہیں۔ انسانی اعمال کی خواہ
کوئی شاخ ہو ہم تو اُسے مذہب کی نظر سے دیکھتے ہیں۔
ہمارے پاس اگر کچھ ہے تو قرآن ہی ہے، اس کے سوا ہم
اور کچھ نہیں جانتے۔ ساری دنیا کی طرف سے ہماری
آنکھیں بند ہیں اور تمام آوازوں سے کان بہرے ہیں۔
اگر دیکھنے کے لیے روشنی کی ضرورت ہے تو یقین کیجیے کہ
پاس تو سراج منیر کی بخشی ہوئی روشنی ہے۔ اس سے ہٹا دیجیے
گا تو بالکل اندھے ہو جائیں گے کتاب انزلنا الیك
لتخرج الناس من الظلمات الی النور ۔ قرآن ایک
کتاب ہے جو تم پر نازل کی گئی، اس لیے کہ انسان کو تاریکی
سے نکالے اور روشنی میں لائے۔''[1]

عصر حاضر میں دنیا میں کئی نام نہاد اسلامی ممالک ہیں لیکن وہاں انتظامی معاملات میں بدانتظامی ہے، سلامتی کا ماحول نہیں ہے، عدلیہ بے اعتبار ہے، تعلیمی نظام ناقص ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ایسے ممالک نے کُلی طور پر آئین اسلام کو نافذ کیا ہی نہیں ہے۔ کسی نے امریکی صدر مرکوز جمہوریت میں کچھ اسلامی قوانین شامل کیے ہیں۔ کسی نے انگلستانی طرز کی پارلیمینٹ اور اسلامی قوانین کا ایک ملغوبہ آئین کی شکل میں تیار کیا ہے۔ حق بات یہ ہے کہ اسلام ایک مکمل ضابطۂ حیات ہے، اِسے کسی اور ضابطے میں فٹ نہیں کیا جا سکتا اور نہ کسی اور ضابطے کو اس میں زم کرنے کی ضرورت ہے۔ اگر ایسا کیا گیا تو نتیجہ بدامنی اور جرائم و خانہ جنگی کی صورت میں سامنے آئے گا۔ مولانا آزاد اس سلسلے میں یوں فرماتے ہیں:

---

[1] الہلال 8 ستمبر 1912ء

''اسلام انسان کے لیے ایک جامع اور اکمل قانون لے کر آیا اور انسانی اعمال کا کوئی مناقشہ ایسا نہیں جس کے لیے وہ حکم نہ ہو، وہ اپنی توحید کی تعلیم میں نہایت غیور ہے اور کبھی پسند نہیں کرتا کہ اس کی چوکھٹ والے کسی دوسرے دروازے کے سائل ہوں۔ مسلمانوں کی اخلاقی زندگی ہو یا دنیاوی، حاکمانہ ہو یا محکومانہ، وہ ہر زندگی کے لیے ایک اکمل ترین قانون اپنے اندر رکھتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ دنیا کا آخری اور عالمگیر مذہب نہ ہوسکتا۔'' [1]

آج کل کئی خودساختہ دانشور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ مذہب ایک ذاتی معاملہ ہے۔ یہی سوچ دنیا کو لامذہب بنا رہی ہے۔ صرف سچائی اور حق راستے پر چلنا ہی کافی نہیں ہے بلکہ دوسروں کو نیکی کی ہدایت کرنا اور برائی سے روکنا بھی اُتنا ہی اہم ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد کے اسلوبِ بیان کی اہم خاصیت یہ رہی ہے کہ وہ اپنی عالمانہ فکر و نظر کی بدولت اپنی تحریروں کو قرآنی آیتوں سے سنوار کر پیرایۂ بیان کو بلیغ اور موثر بناتے تھے۔ وہ چھوٹی سی بھی تحریر لکھتے تو اُس میں قرآنی آیت اس طرح لے آتے جیسے کوئی ادیب یا انشاپرداز کوئی برمحل شعر اپنی تحریر میں استعمال کرتا ہے۔

'الہلال' کے 25 اگست 1912ء کے شمارے کے صفحہ 12-11 پر اول الذکر مسئلے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے پہلے قرآن کی آیت اور ترجمہ پیش کرتے ہیں پھر اپنی فکر:

''کنتم خیر اُمتہٖ اخرجت للناس تامرون بالمعروف و تنہون عن المنکر وتومنون باللہ___
تم تمام امتوں میں بہتر امت ہو کہ نیک کاموں کا حکم دیتے

---

[1] الہلال 8 ستمبر 1912۔ ص 12

ہواور برائی سے روکتے ہواور اللہ پر ایمان رکھتے ہو۔''

ترجمہ کے بعد لکھتے ہیں:

''یہ اس لیے کہ امر بالمعروف بغیر کامل ایمان باللہ کے ادا نہیں ہوسکتا، ایک انسان جو ہوائے نفس میں گرفتار، درہم و دنانیر کو پوجتا ہے۔لذتِ نفس اور عیش دنیوی کو اپنا قبلہ بنالیتا ہے اور دنیوی رسوم وعزت کو اپنا معبود سمجھتا ہے، ممکن نہیں کہ اپنے اندر نیکی کے حکم اور بدی کی روک کی طاقت پا سکے، وہ مشرک ہے گو زبان سے دعویِ ایمان کرتا ہو مگر ایمان کی حلاوت اُس کو چکھنا بھی نصیب نہیں ہوئی۔'' [1]

یہ امر بالمعروف اور نہی عن المنکر اگر چہ ہر مسلمان پر واجب ہے لیکن مولانا ابوالکلام آزاد سمجھتے تھے کہ اِس سچے دین کی ترویج اور دفاع کے لیے خالص مومنین کی ایک جماعت پیدا ہو۔انہوں نے 'الا ان حزب اللہ ھم الغالبون' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا، جس کی ابتداء انہوں نے قرآنی آیتوں سے کی اور اِس نکتے کو سمجھانے کے لیے اُن کا ترجمہ اس طرح کیا ہے:

''اے مسلمانو! تمہارا دوست اللہ ہے، اُس کا رسول اور وہ لوگ جو اللہ اور رسول پر ایمان لا چکے ہیں، جو صلوٰۃ الٰہی کو دنیا میں قائم کرتے، اُس کی راہ میں اپنے مال کو صرف کرتے اور سب سے زیادہ یہ کہ ہر وقت اللہ اور اُسی کے حکموں کے آگے جھکتے رہتے ہیں۔پس جو شخص اللہ، اللہ کے رسول اور صاحبانِ ایمان کا ساتھی ہو کر رہے گا تو یقین کرو کہ وہ

---

[1] الہلال 25 اگست 1912ء

حزب اللہ میں ہے اور حزب الشیاطین کے مقابلہ میں
حزب اللہ کا بول بالا ہونے والا ہے۔''[1]

اُن کی آرزو تھی کہ وہ حزب اللہ بنا کر اس میں ایسے لوگوں کو شامل کریں جو قرآنِ کریم، حدیثِ نبوی، دینی مسائل اور لوگوں کے دلوں میں پیدا ہونے والے شکوک وشبہات کے ازالہ کے لیے کام کریں۔ اِس مقصد کے لیے انہوں نے الہلال میں لمبے لمبے مضامین لکھے ہیں۔

موجودہ زمانے میں کئی افراد یہ سوچ کر ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھنے کو ترجیح دیتے ہیں کہ بُرائی اور شر کی یلغار اتنی زیادہ ہوگئی ہے جسے اب روکنا ممکن نہیں، لہٰذا بہتر ہے کہ اپنے آپ کو بچایا جائے۔ ایسی منفی سوچ رکھنے والے افراد اس بات کو سمجھنا نہیں چاہتے ہیں کہ بُرائی اور شر کا اُمڈتا آرہا سیلاب اُن کو کہاں تک الگ تھلگ اور محفوظ پناہ گاہوں میں رہنے دے گا۔

'البلاغ' کے ایک مضمون 'الاصلاح والفساد' میں مولانا ابوالکلام آزاد رقمطراز ہیں:

''تم نے دیکھ لیا کہ تخلیق آدم کا سنگ بنیاد خیر وشر کی اجتماعی حالت کی سطح پر رکھا گیا ہے، اگر تخریب نہ ہوتی تو تعمیر ناممکن تھی۔ اس لیے خیر وشر اور اصلاح وفساد نہ صرف اشخاص کا بلکہ مادۂ عالم کا مایۂ خمیر ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ مادۂ عالم کی ترکیب میں دونوں اجزاء برابر کی نسبت رکھتے ہیں یا اُن میں کوئی جزو غالب بھی ہے۔ خدا کا فیضِ عام جواب دیتا ہے سَبَقَت رَحمَتِی عَلیٰ غَضَبِی ___ میری رحمت میرے غصے پر

---

[1] الہلال 12 نومبر 1913ء۔ ص 5

سبقت لے گئی ہے ......اس لیے خیر شر پر، اصلاح فساد
پر غالب ہے اور خدا نے فرشتوں کو یہی جواب دیا ہے۔
فرشتوں کو حضرت آدمؑ کے دامن پر صرف ایک فساد کا دھبہ
نظر آیا تھا، جس کو خون کے چھینٹوں نے اور رنگین اور نمایاں
کر دیا تھا، لیکن خدا نے کہا کہ ایک دھبہ ہزاروں نقش و نگار
کے پردے میں چھپ جا سکتا ہے۔'' [1]

آج دنیا میں مسلمان جس پست حالت میں پہنچا ہے اس کی بنیادی وجہ سنت نبویؐ اور اسوۂ رسولؐ سے دوری ہے۔ ہم نبیؐ سے محبت کی خالی باتیں کرتے ہیں، میلا دمناتے ہیں، مجالس منعقد کرتے ہیں لیکن عملی طور پر ہم اسوۂ حسنہ کو اپنانے میں ناکام ہوئے ہیں۔ اسی لیے ذلت اور خواری نے ہم کو آن گھیرا ہے۔ اس سلسلے میں البلاغ کے ایک مضمون میں مولانا ابوالکلام آزادؔ جشنِ میلادِ نبیؐ پر بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''تم اپنے گھروں کو مجلسوں سے آباد کرتے ہو مگر تمہیں اپنے
دل کی اُجڑی ہوئی بستی کی بھی کچھ خبر ہے؟ تم کافوری شمعوں
کی قندیلیں روشن کرتے ہو، مگر اپنے دل کی اندھیاری کو
دور کرنے کے لیے کوئی چراغ نہیں ڈھونڈتے؟ تم پھولوں
کے گلدستے سجاتے ہو مگر آہ! تمہارے اعمال حسنہ کا پھول
مرجھایا گیا ہے، تم گلاب کے چھینٹوں سے اپنے رومال و
آستین کو معطر کرنا چاہتے ہو، مگر آہ! تمہاری عظمتِ اسلامی
کی عطر بیزی سے دنیا کی مشامِ روح یکسر محروم ہے۔ کاش
تمہاری مجلسیں تاریک ہوتیں، تمہارے اینٹ اور چونے

---

[1] مضامینِ البلاغ، مرتبہ محمود الحسن صدیقی، شاہین بک سینٹر، دہلی 1986۔ ص 86-58

کے مکانوں کو زیب و زینت کا ایک ذرہ نصیب نہ ہوتا، تمہاری
آنکھیں رات رات بھر مجلس آرائیوں میں نہ جاگتیں
،تمہاری زبانوں سے ماہِ ربیع الاوّل کی ولادت کے لیے دنیا
کچھ نہ سنتی مگر تمہاری روح کی آبادی معمور ہوتی، تمہارے
دل کی بستی نہ اُجڑتی، تمہارا طالعِ خفتہ بیدار ہوتا اور تمہاری
زبانوں سے نہیں مگر تمہارے اعمال کے اندر سے اسوۂ نبویؐ
کی مدح وثنا کے ترانے اُٹھتے..''[1]

مسلمان جو اس وقت تمام عالم میں رسوائی اور ذلت سے ہمکنار ہو رہے ہیں، اسکی بنیادی وجہ آپسی نا اتفاقی اور مسلکی تفرقات ہیں۔ ایک مسلک کے ماننے والے دوسرے مسلک کے افراد کو برداشت نہیں کر پاتے ہیں۔ آئے دن ایک دوسرے کے خلاف کفر کے فتوے صادر کیے جاتے ہیں۔ اس بات کا فائدہ ساری لادین دنیا اُٹھا رہی ہے۔ بھائی کو بھائی سے لڑایا جارہا ہے تاکہ لادین دنیا کے ہتھیاروں کی نکاسی ممکن ہو۔ دونوں فریقین کو ایک ہی کارخانے کے ہتھیار بیچے جارہے ہیں۔ ایک تو مسلمان اپنے پیسے سے ہتھیار خریدتا ہے اور پھر اُنہیں ہتھیاروں سے اپنے دوسرے مسلمان بھائی کو قتل کرتا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اُمتِ مسلمہ ایک جسدِ واحد بن کر کفر ولادینی کے سیلاب کا مقابلہ کرے۔ اتحادِ ملت میں ہی دین ودنیا کی بقا کا راز مضمر ہے ۔مولانا ابوالکلام آزادؔ اس سلسلے میں البلاغ میں چھپے ایک مضمون بعنوان 'مجوزہ شیعہ کالج' میں کچھ اس طرح رقمطراز ہیں:

''میں نے ہمیشہ اتحادِ کلمہ کی دعوت دی، ہمیشہ اختلاف و
انشقاق کی تمام صداؤں سے مخالفت کی، ہمیشہ اُن لوگوں کی

---

[1] مضامینِ البلاغ، مرتبہ محمود الحسن صدیقی، شاہین بک سینٹر، دہلی 1986۔ص 164

ملامت کی جو محض فریقانہ جذبات کی وجہ سے مسلمانوں کے
حقوق پامال کرتے اور اُن کو اپنی اسلامی اخوت کا کوئی حصہ
دینا نہیں چاہتے ہیں۔ میں نے کبھی سنیوں کی کسی بات کو
محض اس لیے اچھا نہیں کہا کہ وہ سُنی ہیں اور شیعیوں کی
سچائی سے اس لیے انکار نہیں کیا کہ وہ شیعہ ہیں۔حق و باطل
کے مقام کی طہارت ، جماعت بندی کی گندگی سے آلودہ
نہیں ہوسکتی اور یہ تفریبات اُس شخص کے لیے کیا موثر ہوسکتی
ہیں جو سرے سے اِس تفریق کی زنجیر ہی کو توڑ چکا ہو؟ میں
نہیں جانتا کہ سُنیت کیا چیز ہے اور شیعیت کسے کہتے
ہیں؟ میں اللہ پر ایمان رکھتا ہوں، اُسکی کتاب میرے پاس
ہے اور اشیاء کے حقائق ثابتہ کو تسلیم کرتا ہوں، پس جو چیز
سفید ہے سفید ہے، جو چیز سیاہ ہے سیاہ ہے،کوئی سفید کپڑا
اس لیے سیاہ نہیں ہوسکتا کہ اس کو فلاں فرقہ نے پہنا اور کوئی
حق اس لیے باطل نہیں ہوسکتا کہ یہ فلاں انساں کی طرف
منسوب ہے۔''

اس تمام بحث کی ذیل میں اور اپنے عصری مسائل کو سامنے رکھ کر اس بات کا سمجھنا چنداں مشکل نہیں ہے کہ مولانا ابوالکلام آزاد کے مذہبی افکار جو'الہلال' و'البلاغ' کی وساطت سے ہمارے سامنے آئے اپنے زمانے سے بھی زیادہ ہمارے زمانے میں معنویت رکھتے ہیں۔عبقری شخصیات کی یہی نشانی ہوا کرتی ہے کہ اُن کے افکار کو زمانے کا گرد و غبار میلا نہیں کر پاتا۔

☆☆☆

دکنی شاعری کی تحقیق کے مسائل

ڈاکٹر حکیم رئیس فاطمہ

تحقیق حقیقت کی بازیافت اور حقیقت کی توسیع بذریعہ تصحیح و تصدیق ہے۔ادبی اور لسانی حوالے سے سرزمین دکن کو اردو ادب کا اولین گہوارہ ہونے کا شرف حاصل ہے۔''دکنی اردو' اردو ادب کی کتاب تاریخ کا باب اول ہے' جس کے تفصیلی اور عمیق مطالعہ کے بغیر اردو ادب کی تاریخ نامکمل اور ادھوری رہتی ہے۔

یہ عجیب اتفاق ہے کہ اردو زبان شمالی ہند میں پیدا ہوئی لیکن اس میں ادب کی تخلیق کا آغاز جنوبی ہند میں ہوا۔شمال میں اردو زبان ابھی بول چال کی سطح سے آگے نہ بڑھ پائی تھی کہ جنوب میں گجرات اور دکن کے شاعروں اور ادیبوں نے اس میں شعروشاعری اور نثر نگاری کی ابتدا کی اور اعلی پایہ کے یادگار شعری و ادبی کارنامے انجام دیے گئے۔دکنی ادب سے مراد اردو کا وہ قدیم ادبی سرمایہ ہے جو مغلوں کے اقتدار دکن سے قبل لکھا گیا اور جس کو بہمنی ، عادل شاہی اور قطب شاہی عہد کے دوران گلبرگہ، بیدر، بیجاپور اور گولکنڈہ کے دبستانوں میں تخلیق کیا گیا۔اورنگ زیب کی تسخیر دکن کے بعد جب بیجاپور اور گولکنڈہ کے ادبی مراکز اجڑ گئے تو مختلف نوابوں اور امراء کی سرپرستی میں دکنی ادب کی تخلیق اورنگ آباد، ارکاٹ، ویلور، کڑپہ، کرنول، سدھوٹ اور میسور کے علاقوں میں جاری رہی۔

بہ حیثیت مجموعی دکنی ادب کے ابتدائی محققوں اور نقادوں میں حکیم شمس اللہ قادری، عبدالجبار خاں صوفی ملکاپوری ،مولوی عبدالحق ،ڈاکٹر زورؔ،مولوی نصیر الدین ہاشمی،

حافظ محمود شیرانی، محمد سخاوت مرزا، پروفیسر عبدالقادر سروری، پروفیسر عبدالمجید صدیقی ،میر سعادت علی رضوی اور سید محمد کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔ان محققوں کی اعلیٰ تحقیقی کاوشوں سے اردو زبان وادب کے وہ گوشے جو لاعلمی کے دھندلکوں میں ملفوف تھے باصرہ نواز ہوئے اور فراموش کردہ اور منتشر ادب پاروں کی بازیافت اور شیرازہ بندی عمل میں آئی۔امتداد زمانہ نے ادب کے جن بیش قیمت نگینوں پر ناقدری اور بے وقعتی کی خاک ڈال دی تھی ان محققوں کی نظرِ تحقیق نے انھیں ڈھونڈ ڈھونڈ کر نکالا اور جھاڑ پونچھ کر ان کی آب وتاب اور ضیا بحال کی نیز ان کی قدر و قیمت کا تعین کر کے ان سے اردو ادب کے ایوانِ تاریخ میں نئے ابواب تعمیر کیے ان لوگوں نے گنجینۂ ادب کے بکھرے ہوئے اور پریشان و بے ترتیب گہر ہائے آبدار کو جو مخطوطوں ،بیاضوں اور کشکولوں کی شکل میں کس مپرسی کے عالم میں پڑے تھے چن چن کر اٹھایا آنکھوں سے لگایا اور زماں و مکاں کے رشتے میں پرو کر اردو کے سفر کی راہ میں چراغوں کی طرح سجایا تا کہ ان کی روشنی سے اس زبان کے آغاز وارتقاء کی مختلف کڑیوں کو جوڑنے میں مدد مل سکے۔

دکنی شعروادب کا سرمایہ اردو کا اولین ادبی اور تخلیقی ورثہ ہے۔اردو زبان کی اہم اصناف ادب کی روایت کا آغاز دکنی ہی سے ہوتا ہے۔پہلی نثری کتاب' پہلا دیوان، داستان،مثنوی،غزل،قصیدہ،مرثیہ،رباعی اور مخمس ان سب کی نشو ونما کی تاریخ دکنی ادب سے جڑی ہوئی ہے۔ دکنی ادب کا سرمایہ تاریخی، تحقیقی' لسانیاتی،علمی،ادبی اور تہذیبی ابعاد سے اہمیت و افادیت رکھتا ہے۔دکنی نثر کے شہ پارے،دکنی مثنویاں اور دواوین جو قدیم مخطوطات کی صورت میں ہیں' دکنی شعراء کی غزلیات ،قصائد،مراثی، گیت اور دیگر تخلیقات جو قلمی بیاضوں اور کشکولوں میں درج ہیں' اردو ادب کا حصّہ ہیں۔ان کے مطالعے کے بغیر اردو زبان وادب کی تاریخ مکمل نہیں ہو سکتی۔

تحقیق کے مختلف موضوعات میں دکنیات کا موضوع بہ وجوہ نہایت کٹھن اور

دشوار گذار مانا جاتا ہے۔دکنیات یا دکنی تحقیق کے موضوعات پر بھی غائرانہ نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ دکنی نثر کے مقابلے میں دکنی شاعری کی تحقیق زیادہ دقت طلب ،مشکل اور صبر آزما کام ہے۔دکنی شاعری کی تحقیق کے عمومی مسائل تو وہی ہیں جو عام دکنیات کے ہیں جیسے زبان کی غرابت ،مخطوطات کی عدم فراہمی اور دستیاب مخطوطات کی قرأت وغیرہ ۔لیکن شاعری کی صورت میں یہ سارے مسائل دو چند ہو جاتے ہیں ۔کیونکہ شاعری میں مخطوطات کی شناخت ان کے مخازن تک رسائی کے علاوہ شعری متن کی صحیح قرأت بھی ایک بڑے سوالیہ نشان کی صورت میں محقق کے سامنے آتی ہے۔دکنی کا شاعر مصوّتوں اور مصمتوں کو کھینچ تان کر یا کم زیادہ کر کے وزن کی پابجائی کر لیتا ہے۔جیسے پُھل (پھول)، چوپ (چپ)، سرج (سورج)، ہوکم (حکم) ،منگ (مانگ) محقق جب تک شاعر کے عندیے کے مطابق شعر کی قرأت نہیں کرے گا اسے شعر کے وزن میں کمی یا زیادتی یا بے وزنی کا احساس ستاتا رہے گا۔

دکنی شعراء قوافی کے استعمال میں بھی فراخ دل اور وسیع النظر واقع ہوئے تھے۔وہ 'آگ' کا قافیہ 'داغ' اور 'لڑ' کا قافیہ 'پڑ'، 'وقت' کا 'عقد'، 'قصد' کا 'سخت'، 'شاہ' کا 'ارواح'، 'حد' کا 'گڈ'، 'روز' کا 'فوج'، 'جب' کا 'چپ' بھی باندھ لیتے ہیں۔محقق جب تک دکنی شعراء کی اس روش سے آشنا نہ ہوگا اس وقت تک وہ ان اشعار کو کاتب کی غلطی پر محمول کرے گا۔

قدیم مخطوطات کے کاتب حضرات بھی محقق کی پریشانی اور اس کے مسائل میں اضافے کا باعث ہوتے ہیں۔اکثر مخطوطات میں دیکھا گیا ہے کہ کاتب نے مثنوی کو نثر کی شکل میں لکھ دیا ہے۔جس کی وجہ سے بڑے بڑے محققین سے بھی تسامح سرزد ہوا ہے جیسے ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ نے اپنی کتاب ''اردو نثر کا آغاز و ارتقاء'' میں دکنی کے کئی شعری متون کو نثری متن قرار دیا ہے۔کیونکہ کاتب نے انھیں نثر کی طرح لکھا۔بعض

دفعہ کاتب ایک مثنوی یا ایک نثری رسالے کے ختم ہوتے ہی چھوٹا سا 'تمت' لکھ کر یا 'تمت تمام شد کارمن نظام شد' یا چار نقطے لگا کر یا بارہ کا عدد درج کر کے دوسری نظم یا دوسرا نثری رسالہ لکھنا شروع کر دیتے ہیں۔ اگر محقق کی نظر سے لفظ ''تمت'' چوک جائے تو پھر وہ دو رسالوں کو ایک ہی تصنیف سمجھے گا یا دو الگ الگ مصنفوں کی تصنیف کو ایک ہی کی تصنیف سمجھے گا اس کی متعدد مثالیں ڈاکٹر حسینی شاہد نے اپنی تحقیق کی کتاب ''سید شاہ امین الدین علی اعلیٰ حیات اور کارنامے'' میں پیش کی ہیں۔

قدیم کاتب نہایت تن آسان، زشت خط اور کم سواد واقع ہوئے تھے۔ بیشتر وہ املا کی غلطیاں کرتے ہیں۔ جیسے ھطھلیاں : ہتیلیاں، زات : ذات [1] تور: طور، صبا: صبح، منا : منع، غواث : خواص، ازم : عزم، عبس : عبث [2]

قدیم کاتب نقطوں کی پابندی نہیں کرتے۔ نقطے یا تو لگاتے ہی نہیں یا لگاتے بھی ہیں تو صحیح مقام پر نہیں لگاتے یا حسبِ ضرورت نہیں لگاتے بلکہ کم یا زیادہ لگاتے ہیں۔ بعض دفعہ تو کسی لفظ کے تمام نقطے جمع کر کے ایک ہی حرف کے نیچے ڈال دیتے ہیں۔ 'ٹ' 'ڈ'، 'ڑ' پر چھوٹی ''ط'' کی جگہ چار نقطے لگاتے تھے جو عادتاً حذف کر دیئے جاتے تھے یا 'ت، د، ر' لکھا جاتا۔ 'ز' کے بجائے 'ج' کا استعمال عام تھا۔ 'ق' کو 'خ' میں بدلا جاتا تھا جیسے 'عقل' کو 'اخل'، 'وقت' کو 'وخت'، 'صندوق' کو 'صندوخ'۔ یائے معروف و مجہول بھی ایک ہی طرح سے لکھی جاتی تھیں۔ 'ۂ'، 'ھ' عام طور پر استعمال میں نہیں آتی جیسے کچ (کچھ)، مج (مجھ) ' تج (تجھ)، بی (بھی)، الجا (الجھا)، اندے (اندھے)، ہات (ہاتھ)، گڑا (گڑھا)، کدر (کدھر)، دود (دودھ)۔ 'ہ' اور 'ھ' میں کوئی فرق نہیں کیا جاتا تھا جیسے بھوت : بہت، گھیرا: گہرا، لھوا: لوہا، رکہا: رکھا۔ 'ہ' کے بجائے 'ی' کا استعمال بھی ملتا ہے جیسے پیلا (پہلا)۔ 'ک' کا مرکز لگانا یا 'گ' کے دو مرکز کھینچنے کو شاید وہ عذابِ جان سمجھتے تھے۔ 'گ' کے اظہار کے لیے 'ک' کے نیچے تین نقطے ڈالنا کافی سمجھتے تھے جیسے ناکپنی (ناگنی)۔ اکثر دو دو، تین تین لفظوں کو

ملا کر لکھتے ہیں مثلاً چمنکے (چمن کے)، آنگنمین (آنگن میں)، جگمی (جگ میں)، نامہی (نام ہے)، زستہی (جس سے ہے) اور جہانمی (جہاں میں) ۳۲ جس کی وجہ سے قدیم مخطوطات کو پڑھنا ہفت خواں طے کرنے کے برابر ہو جاتا ہے۔ان دشواریوں کے علاوہ کچھ اور دشواریاں بھی ہیں۔جن سے دکنی شاعری کی تحقیق میں قدم قدم پر سابقہ پڑتا ہے۔ یہاں میں اس طرح کی چند دشواریوں اور ان دشواریوں کے سبب مختلف محققین سے سرزد ہونے والے تسامحات کا ذکر مثالوں کے ساتھ پیش کرنا چاہوں گی ان سے اندازہ ہوگا کہ دکنی شاعری کی تحقیق میں محققین کو فی الواقع کس قسم کی مشکلات و مسائل سے جھوجھنا پڑتا ہے۔

دکنی شاعری کی تحقیق میں پہلا مرحلہ جو محقق کو درپیش ہوتا ہے وہ ہے مطلوبہ مخطوطات کی نشاندہی اور ان تک رسائی۔مخطوطات دنیا بھر میں پھیلے ہوئے ہیں ان میں بعض بڑے کتب خانوں میں ہیں اور بعض نجی ذخیروں میں محفوظ ہیں۔بعض کتب خانوں کی وضاحتی فہرستیں دستیاب ہیں جن کے مطالعہ سے مطلوبہ مخطوطے کی نشاندہی ہوسکتی ہے۔لیکن اکثر کتب خانوں کی وضاحتی فہرستیں یا تو تیار نہیں ہوئیں یا وہ بھی مخطوطات ہی کی طرح نایاب ہوگئی ہیں جیسے انڈیا آفس لائبریری کے مخطوطات کی فہرست جو دستیاب نہیں ہے۔جو مخطوطات خانقاہوں، درگاہوں اور نجی ذخیروں میں ہیں ان کی فہرستیں بھی تیار نہیں ہوئیں۔اس صورتِ حال میں یہ پتہ چلانا سخت دشوار ہوتا ہے کہ محقق کا مطلوبہ مخطوطہ اور اس کی نقلیں کن کن کتب خانوں میں پائی جاتی ہیں۔اس سلسلے کی دوسری مشکل یہ ہے کہ ملک سے باہر کے کتب خانوں میں محفوظ مخطوطات کی نقلیں یا مائکروفلم حاصل کرنا نہایت پیچیدہ اور صرفہ طلب کام ہے۔ دوسرے یہ کہ جو مخطوطات نجی ذخیروں میں محفوظ ہیں ان کے مالک آسانی سے انھیں دیکھنے اور استفادہ کرنے کا موقع نہیں دیتے۔

دکنی مخطوطات کے عسیر الفہم ہونے کی ایک مثال حضرت خواجہ بندہ نواز گیسو

درازؒ کا ''چکی نامہ'' ہے۔ دکن کے مشہور صوفی بزرگ حضرت گیسو درازؒ نے ایک ''چکی نامہ'' لکھا ہے۔ جسے اردو کا اولین چکی نامہ ہونے کا شرف حاصل ہے۔ اس کا واحد نسخہ مخطوطہ نمبر ۱۲۰/۴۲ ب کتب خانہ ادارۂ ادبیات اردو، حیدرآباد میں محفوظ ہے۔ اس مخطوطے کا کاغذ نہایت بوسیدہ اور کرم خوردہ ہے جس کی وجہ سے پاکیزہ خطِ نستعلیق میں لکھے ہونے کے باوجود اس چکی نامے کے بیشتر الفاظ ناقابل فہم ہیں۔ زبان کی قدامت وغرابت مانع قرأت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نصیر الدین ہاشمی نے ''دکن میں اردو'' ڈاکٹر زورؔ نے ''تذکرۂ اردو مخطوطات'' جلد اول اور پروفیسر عبدالقادر سروری نے ''علی گڑھ تاریخ ادب اردو'' جلد اول میں اس نظم کے جو نمونے پیش کیے ہیں ان میں قرأتوں کا اختلاف پایا جاتا ہے۔ سطور ذیل میں اس چکی نامہ کا ایک بند بطور نمونہ درج کیا جاتا ہے۔

دیکھو واجب تن کی چکّی پیسو چاتر ہو کے سکّئ
سوکن ابلیس کھینچ کھینچ تھکی گے ماں بسم اللہ ہوہو اللہ ؎۴

نصیر الدین ہاشمی خامہ فرسا ہیں۔

دیکھو واجب تن کی چکّی پیو چاتر ہوکے سکی
سوکن ابلیس کھینچ کھینچ تھکی کہے یا بسم اللہ' اللہ ہو ؎۵

ڈاکٹر زورؔ رقم طراز ہیں۔

دیکھو واجب تن کی چکّی پیو چاتر ہو کے سلی
سوکن ابلیس کھینچ کھینچ تھکی کے یا بسم اللہ اللہ ہو ؎۶

پروفیسر عبدالقادر سروری لکھتے ہیں۔

دیکھو واجب تن کی چکی پیو چاتر ھو کے سکتی
سوکن ابلیس کھنچ کھنچ تھکی کے یا بسم اللہ ھو ھواللہ ؎۷

مذکورہ تمام محققین نے چکی نامہ کے ایک ہی مخطوطے کو پیشِ نظر رکھا ہے لیکن مخطوطے کی

قرأت ہرایک نے اپنے انداز سے کی ہے۔
زبان کی غرابت اور کاتب کی بدخطی کا شاہکار نظامؔی بیدری کی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' کے مخطوطے کو قرار دیا جاسکتا ہے جسے ڈاکٹر جمیل جالبی نے نہایت مشقت اور دیدہ ریزی کے ساتھ مرتب کر کے شائع کیا۔ اس نایاب مثنوی کے متن کو مرتب کرنے اور صحیح قرأتوں کا تعین کرنے میں ڈاکٹر جمیل جالبی کی محنت کا جواب نہیں لیکن اس محنت اور بے پناہ علمیت کے باوجود بعض الفاظ کی قرأت کے تعین میں ان سے سہو ہوا ہے۔ مثلاً:

شعر ۹۳: یہی پھول کہہ راؤ مندر گیا
نہ دیٹھا سلام ایک کن کن کیا ۸

مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' کے اس شعر میں کاتب نے 'پھول' لکھا ہے اور ڈاکٹر جمیل جالبی نے اس کی قرأت 'پھول' ہی کی ہے لیکن پروفیسر مسعود حسین خاں نے اس سے اختلاف کرتے ہوئے اس لفظ کی قرأت 'بول' کی ہے جو زیادہ بہ معنی اور قرین قیاس ہے۔ ۹

شعر ۶۹۸: نتھا کھیل شطرنج بازی سو کھیل
ولے سینہ بکری کرا چھوڑ کھیل ۱۰

ڈاکٹر جمیل جالبی نے اس شعر کی قرأت اوپر درج متن کی صورت میں کی ہے اس کے برخلاف ڈاکٹر وحید قریشی کے خیال میں اس شعر کی قرأت اس طرح بھی ممکن ہے۔

شعر ۶۹۸: نٹھا کھیل شطرنج بازی سو کھیل
ولے سینہ پکڑے گرا چھوڑ کھیل ۱۱

ڈاکٹر جمیل جالبی کے سہوِنظر پر گرفت کرنا میرا مقصد نہیں ہے میں صرف یہ واضح کرنا چاہتی ہوں کہ ایسے دیدہ ور محقق سے مخطوطات کی قرأت میں غلطیاں ہوتی

ہیں تو ہم جیسے نوآموز محققوں کو اس میدان میں سنبھل سنبھل کر قدم اٹھانا چاہیے۔

مثنوی ''ابراہیم نامہ'' عہد عادل شاہی کے شاعر عبدلؔ بیجاپوری کی تخلیق ہے جسے پروفیسر مسعود حسین خاں نے مرتب کر کے ''قدیم اردو'' کے تیسرے شمارے میں مطبع دائرۃ المعارف العثمانیہ، حیدرآباد سے طبع کر کے شعبہء لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے ۱۹۶۹ء میں شائع کیا ہے۔

مذکور الذکر مرتبہ متن پر استاد محترم ڈاکٹر محمد نسیم الدین فریس کا عالمانہ و محققانہ مضمون ''ابراہیم نامہ'' کی تدوین پروفیسر مسعود حسین خاں کا ایک یادگار کارنامہ'' رسالہ 'کتاب نما' کے خصوصی شمارے بابتہ جون ۲۰۱۱ء میں شائع ہوا ہے۔ اس مضمون میں ڈاکٹر فریس نے پروفیسر مسعود حسین خاں کی مرتبہ مثنوی ''ابراہیم نامہ'' (مصنفہ عبدلؔ بیجاپوری) کا سیر حاصل جائزہ لیا ہے اور نہایت باریک بینی سے بعض مصرعوں کی قرأت کی تصحیح کی ہے۔ مثلاً مثنوی کا ایک شعر ہے۔

شعر ۵۵: دو جا رتن سانچا بھی عمر خطاب

کہ جس عدل سوں دیں سپڑیا شتاب

ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے خط کشیدہ لفظ کی قرأت سپڑیا (بہ معنی گرفتار ہوا، مشتمل ہوا) کی تھی جب کہ ڈاکٹر فریس کے خیال میں یہاں سپوریا (مکمل ہوا) کا محل تھا جو لفظاً اور معناً زیادہ قرین قیاس ہے۔ ۱۲

دکنی شاعری کی تحقیق کے میدان میں بڑے بڑے محققوں سے بعض دلچسپ سہو سرزد ہوئے ہیں۔ بعض دفعہ تو حیرت ہوتی ہے کہ مثنوی میں موجود بعض بدیہی داخلی شواہد محقق کی نظر سے کیسے چھوٹ گئے۔ مثال کے طور پر ''چکی نامہ'' اور ''شادی نامہ'' کو لیجیے۔

''چکی نامہ'' فی الحال شاہ قادری کرنولی کی تصنیف ہے۔ اس کا ایک قلمی نسخہ مخطوطہ نمبر ۳۲۵ تصوف و اخلاق کتب خانہ سالار جنگ میں مخزونہ ہے۔ اس ''چکی نامہ''

کے قلمی نسخہ پر کاتب نے ''وایں چکی نامہ تصنیف مخدوم حسینی'' لکھا ہے جو درست نہیں ہے۔ کاتب کے تسامح کا سبب یہ معلوم ہوتا ہے کہ جس مخطوطے میں فی الحال شاہ کا چکی نامہ درج ہے وہ ناقص الاول ہے موجودہ صورت میں اس کے پہلے صفحہ پر کسی ناتمام نظم کا آخری شعر [مقطع] ہے جس میں 'مخدوم حسینی' درج ہے ۔

حسینی پیر واللہ مجی پیر ہے
شاہد ہو کر مخدوم دیکھا ہے اوجالا

اس شعر کے بعد کاتب نے 'تمت تمام' تحریر کیا ہے بعد ازاں فی الحآل شاہ کا چکی نامہ ہے۔ اس شعر سے غالباً کاتب کو مغالطہ ہوا اور کاتب نے فی الحآل شاہ کے چکی نامہ کی اندرونی شہادت پر غور کیے بغیر اس کو 'مخدوم حسینی' سے منسوب کر دیا۔ نصیرالدین ہاشمی نے کتب خانہ سالار جنگ کی وضاحتی فہرست میں اس چکی نامہ کو ''غوثی'' کی تخلیق قرار دیا ہے۔۱۳ کیونکہ اس ''چکی نامہ'' میں شاعر کہتا ہے ۔

چکی نامہ جوں غوثی نامہ ہے یو   غوث الاعظم کی ہے نعمت اس میں سمجھو
غوثی بیبیاں سالم غوثی نامہ گاؤ   اللہ اور نبی کو ہر شے میانے پاؤ
''فی الحآل'' صاحب قادری غلام ہو کر آیا   کامل پیر کے کو نشان سر پو آپنے لایا
سید قدرت اللہ کامل پیر مرشد میرا   وحدت کے پھولاں کا جس کے ہے سر سہرا ۱۴

نصیرالدین ہاشمی رقم طراز ہیں: ''مصنف کا نام غوثی معلوم ہوتا ہے اور یہ بھی واضح ہے کہ سید قدرت اللہ ان کے مرشد تھے لیکن تذکرہ اولیاء دکن میں کسی قدرت اللہ کا ذکر نہیں ہے۔'' ۱۵ مذکورہ بالا ابیات میں لفظ ''غوثی'' سے غالباً ہاشمی صاحب کو مغالطہ ہوا ہے جس کی وجہ سے انھوں نے اس نظم کو غوثی کی تصنیف قرار دیا ہے جب کہ مثنوی ''چکی نامہ'' کے محولہ بالا آخری اشعار میں شاعر کا تخلص فی الحآل اور ان کے والد و مرشد سید قدرت اللہ کے اسماء درج ہیں۔ جس سے واضح ہوتا ہے کہ یہ نظم غوثی کی نہیں فی الحآل شاہ قادری کرنولی کی تصنیف ہے۔

فی الحال شاہ قادری نے ایک ''شادی نامہ'' بھی لکھا ہے۔اس کا ایک قلمی نسخہ مخطوطہ نمبر ۳۲۵ /۲۹۵ /۱۳۰ تصوف و اخلاق کتب خانہ سالار جنگ میں مخزونہ ہے۔نصیر الدین ہاشمی نے اس کتب خانہ کی وضاحتی فہرست میں اس نظم کو بھی ''غوثی'' کی تخلیق قرار دیا ہے۔۱۶

فی الاصل ہاشمی صاحب کوسہو ہوا ہے۔اس نظم ''شادی نامہ'' کے اختتامی ابیات میں بھی شاعر کا تخلص فی الحال اور ان کے والد و مرشد سید قدرت اللہ کے نام درج ہیں۔جس سے صاف پتہ چلتا ہے کہ یہ نظم فی الحال شاہ کی تصنیف ہے۔ذیل میں نقل کیے گئے اشعار سے صراحت ہوتی ہے۔

شادی نامہ ہے یو غوثی نعمت سوں پر[پور]　　غوث الاعظم کی ہے نعمت اس میں معمور
کلمہ کے بھیدان سب باطن میں اچھے سو　　ست ویتیان بیویاں ہو بولیا ہوں سمجھو
فی الحال صاحب قادری غلام ہو کر آیا　　باطن اور ظاہر کے آپ کی صورت کیا
سید قدرت اللہ میرے پیر کامل　　حقیقت کے فاضل معرفت کے واصل　۱۷

''چکی نامہ''اور''شادی نامہ''میں مذکور واضح اندرونی شواہد کے بعد کوئی گنجائش نہیں کہ شاعر کا تخلص بجائے 'فی الحال' کے 'غوثی' قرار دیا جائے۔

اسی طرح کی ایک اور مثال دکنی کے چرخہ نامہ کمتر کی ہے۔

''چرخہ نامہ'' کمتر کا لکھا ہوا ہے۔کتب خانہ سالار جنگ میں دو چرخہ نامے (مخطوطہ نمبر ۳۷۷ اور ۳۲۵) مخزونہ ہیں۔یہ دراصل دو الگ الگ چرخے نامے نہیں ہیں بلکہ ایک ہی چرخہ نامہ کے دو نسخے ہیں۔کتب خانہ سالار جنگ کی وضاحتی فہرست میں نصیر الدین ہاشمی نے انھیں دو علاحدہ چرخہ ناموں کے طور پر درج کیا ہے۔ہاشمی لکھتے ہیں کہ چرخہ نامہ (مخطوطہ نمبر ۳۷۷ پند و نصائح) کے شاعر کا نام معلوم نہ ہوسکا انھوں نے اس کا سنہ تصنیف ما بعد ۱۱۰۰ھ بتایا ہے۔اور اسی چرخہ نامہ کے دوسرے مخطوطے (مخطوطہ نمبر ۳۲۵ تصوف و اخلاق) کے شاعر کا نام سالار اور

اس کا سنہ تصنیف مابعد ۱۱۵۰ھ لکھا ہے۔[18]

اگر نصیر الدین ہاشمی دونوں چرخہ ناموں کے اشعار کا مقابلہ کرتے تو انھیں یہ تسامح نہیں ہوتا انھوں نے اس چرخہ نامے کے ایک نسخے کی وضاحت میں لکھا ہے کہ شاعر کا نام معلوم نہیں اور دوسرے نسخے کے شاعر کا نام سالاؔر بتایا ہے حالانکہ نظم کی داخلی شہادتوں سے پتہ چلتا ہے کہ یہ چرخہ نامہ سالاؔر کا نہیں بلکہ کسی غیر معروف شاعر کمترؔ کا ہے۔ نصیر الدین ہاشمی کو یہاں اس لیے مغالطہ ہوا ہے کہ انھوں نے مندرجہ ذیل شعر میں لفظ 'سالار' کو تخلص سمجھ لیا ہے۔ دونوں نظموں میں اشعار کی تعداد اور مصرعوں کی ترتیب یکساں نہیں ہے۔ دو مختلف کاتبوں نے مختلف انداز میں مصرعے نقل کر کے بھی غلط فہمی پیدا کر دی ہے۔ شاعر نے اپنا تخلص اس طرح استعمال کیا ہے۔

کمتر گیانی یک سالاری چرخہ پونی میں تو جی بھاری بھل کو گئے تو ہوئینگی خواری گے ماں

ہر دم اللہ اللہ نبی ہمارے صلی اللہ [19]

ہیڑ کور ہے تی چاروں پھر کاں کے مان ہر کمتر کمینا سالاری

چرخہ نامے میں جو بھاری بُھل رہگے تو ہو ویگے خاری ماں

ہر دم اللہ اللہ نبی ہمارے صلی اللہ چرخہ نامہ تو نے باندی [20]

اس ٹھوس داخلی شہادت کے بعد اور مصرعوں کے موازنے سے مترشح ہوتا ہے کہ اس چرخہ نامہ کو کمترؔ کے علاوہ سالاؔر سے منسوب کرنے کا کوئی جواز نہیں ہے۔ نیز یہ دونوں مخطوطات ایک ہی چرخہ نامہ کے الگ الگ قلمی نسخے ہیں جس کو دو مختلف کاتبوں نے اپنے اپنے انداز سے نقل کیے ہیں جو ان مخطوطات کے کمترؔ کی تخلیق ہونے پر دال ہیں۔

کوئی محقق دکنی مخطوطات کا حافظ نہیں ہو سکتا چاہے اس کا حافظہ کتنا ہی قوی ہو۔ یہی وجہ ہے کہ بعض دفعہ کسی مشہور تصنیف کے کسی اقتباس یا اس کے کسی حصّے کو جو الگ سے آزادانہ طور پر لکھا گیا ہو شناخت کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس کی ایک اچھی

مثال مثنوی ''جنت سنگار'' ہے۔

مثنوی ''جنت سنگار'' ملک خوشنودؔ کی تخلیق ہے۔ جنت سنگار کا ایک نسخہ مخطوطہ نمبر ۶۷۹/۵۴۷ تا ۵۶۷ کتب خانہ ادارۂ ادبیات اردو کا مملوکہ ہے۔ جو فی صفحہ ۱۰/۹/۸/۷ ابیات کے نو(۹) اوراق پر محتوی ہے۔ ڈاکٹر زورؔ نے ملک خوشنودؔ کی دو مثنویوں کا ذکر کیا ہے اور ان کے نام ''ہشت بہشت'' اور ''بازار حسن'' بتائے ہیں۔ جب کہ بازار حسن نام سے خوشنود کی کوئی تصنیف نہیں ہے۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ کتب خانہ ادارۂ ادبیات اردو میں ''کلیات ولی'' کا ایک ایسا قلمی نسخہ بھی ہے جس کے ابتدائی نو اوراق کے حاشیے پر دکن کے ایک غیر معروف شاعر نے جس کا تخلص مبتدیؔ تھا ملک خوشنود کی مثنوی ''جنت سنگار'' کے ابیات نقل کیے ہیں۔ ڈاکٹر زورؔ نے انھیں ابیات کا عنوان ''بازار حسن'' تحریر کیا ہے۔ ان اشعار کو ایک علاحدہ مثنوی قرار دینے کا سبب یہ بھی ہے کہ مبتدیؔ کے تحریر کردہ ابیات میں قصے کا آغاز اس شعر سے ہوتا ہے جس میں بازار حسن کی ترکیب لائی گئی ہے شعر ملاحظہ ہو۔

عجب یک ٹھار میں گلزار دیکھا
نچھل میں حسن کا بازار دیکھا

ڈاکٹر زورؔ لکھتے ہیں: ''اس کا نام بھی معلوم نہ ہو سکا ''بازار حسن'' راقم الحروف نے آغاز داستان کی ابتدائی ابیات کے پیش نظر اس کا نام قرار دیا ہے۔'' ۲۲

''بازار حسن'' دراصل کوئی الگ مثنوی نہیں ہے۔ مبتدیؔ نے ملک خوشنود کی ''جنت سنگار'' کے ایک حصے کو بلاعنوان ''کلیات ولی'' کے حاشیے پر نقل کر دیا ہے۔ ابیات میں ملک خوشنود کا تخلص اس کا قوی ثبوت ہے کہ یہ اسی شاعر کی تخلیق ہے۔ ۲۳ اس لغزش اور غلط انتساب کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ملک خوشنود کی مثنوی ''جنت سنگار'' ایک نایاب مثنوی ہے اس کا متن محقق کے پیش نظر نہیں تھا۔ تحقیق میں اس طرح کا اشتباہ اس وقت بھی ممکن ہے جب اصل متن تک رسائی دشوار ہو۔

دکنی شاعری کی تحقیق وتدوین کا سب سے مشکل اور دقت طلب کام الحاقی کلام کی شناخت اور اسے اصل متن سے الگ کرنا ہے۔ دکنی مثنویوں میں بہت سے ایسی مثالیں ملتی ہیں جہاں مثنوی کی مقبولیت یا اس کی اثر انگیزی کے سبب بعد کے لوگوں نے اپنی طرف سے شعر کہہ کر اس کے کسی باب میں شامل کر دیے ہیں۔ جیسے غواصی کی مشہور مثنوی ''مینا ستونتی'' کے آخر میں شیخ طریقت کی اہمیت اور مرشد کے فیضان سے متعلق کچھ اشعار ملتے ہیں۔ پروفیسر غلام عمر خاں نے نہایت دقیقہ سنجی سے یہ ثابت کیا کہ یہ اشعار الحاقی ہیں۔ اصل متن سے ان کا تعلق نہیں ہے۔٢٤ اسی طرح ابن نشاطی کی مثنوی ''پھول بن'' میں بھی سدھوٹ کے نواب کی فرمائش پر مثنوی کے ہیرو اور ہیروئین کی شادی کے مراسم کا بیان بڑی تفصیل سے نظم کیا ہے۔ ابن نشاطی نے یہ تفصیلات نہیں لکھی تھیں یہ اضافہ جعفر ابن حیدر کا ہے اور الحاقی ہے۔٢٥ اس طرح کے الحاقی اشعار کی شناخت محقق متن کے لیے زبردست آزمائش ثابت ہوتی ہے۔

کاتب کی غلطیوں کے بعد محقق کو جن مسائل سے جھوجھنا پڑتا ہے ان میں سے ایک یہ بھی کہ جلد بندی کے دوران مخطوطے کے اوراق آگے پیچھے ہو جاتے ہیں چونکہ قدیم زمانے میں صفحات پر نمبر دینے کا رواج نہیں تھا۔ اس لیے جلد ساز روا روی میں صفحات کو خلط ملط کر دیتے تھے اگر محقق مخطوطے میں ترک یا رکاب پر نظر نہ رکھے تو اس سے بھی غلطی ہو سکتی ہے۔ مثلاً دکنی کی سب سے ضخیم مثنوی ''خاور نامہ'' (مصنفہء کمال خاں رستمی بیجاپوری) ہے۔ جسے شیخ چاند ابن حسین احمد نگری نے مرتب کیا اور یہ ترقی ٔاردو بورڈ، کراچی کے زیر اہتمام ١٩٦٨ء میں شائع ہوئی ہے۔ ان کے مرتبہ متن میں نعت کا حصّہ نامکمل ہے۔ نعت کے اشعار اپنے اصل مقام سے بہت آگے کسی دوسری جگہ ہیں۔٢٦ اس کی وجہ مخطوطے کے جلد ساز کی لغزش ہے کہ اس نے نعت کے اشعار کے کچھ صفحات کسی دوسری جگہ لگا دیا۔ حاصلِ کلام یہ ہے کہ دکنی شاعری کے محقق کو اشعار کی صحیح قرأت کے ساتھ ساتھ ان کے باہمی ربط وتسلسل پر بھی نظر رکھنا ضروری ہے۔

اشعار کے ربط و تسلسل کے علاوہ دکنی شاعری کے محقق کو اپنی زیر تدوین شعری تخلیق کے موضوع پر بھی گہری نظر رکھنی چاہیئے اگر باریک بینی سے شعری متن کا مطالعہ نہ کیا جائے تو اس کے موضوع کے تعین میں لغزش ہوسکتی ہے۔اس کی ایک مثال آپ کے سامنے رکھ رہی ہوں۔

عاجزؔ اورنگ آبادی کی مثنوی ''لعل و گہر'' کے موضوع پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر صلاح الدین'' دہلی کے اردو مخطوطات کی وضاحتی فہرست''میں رقم طراز ہیں کہ ''مخطوطہ مذکورہ عاجزؔ کی صوفیانہ مثنوی ہے جس میں تصوف کے متعلق مختلف نکات اور صوفیانہ اصطلاحات بیان کی گئی ہیں۔'' ۲۷؎ ڈاکٹر صلاح الدین کو تسامح ہوا ہے۔یہ دراصل عشقیہ مثنوی ہے۔

مخطوطات بے شمار رہے ہوں گے لیکن ہم تک پہنچتے پہنچتے ان میں سے بے شمار ضائع ہوگئے ہوں گے۔ڈاکٹر گیان چند نے اپنی تصنیف ''تحقیق کا فن''میں لکھا ہے کہ''انگریزی کے محقق رچرڈ ایلٹک نے اندازہ لگایا ہے کہ ہر قدیم دریافت شدہ مخطوطے کے پیچھے دس ہزار مخطوطات ہمیشہ کے لیے تلف ہوگئے ہیں۔''۲۸؎

کرم خوردگی یا آب زدگی کی وجہ سے اکثر اوقات متن ضائع ہوجاتا ہے یا جلد ساز شیرازہ بندی کے دوران متن پر کاغذ کی پٹی چپکا دیتا ہے جس کی وجہ سے متن کی قرأت میں محقق سے غلطی ہوجاتی ہے اس کی ایک مثال مثنوی ''سرو وشمشاد'' ہے۔

مثنوی ''سرو وشمشاد'' سید غلام قادر سامیؔ اورنگ آبادی کا کارنامہ ہے۔

ڈاکٹر زورؔ نے مثنوی ''سرو وشمشاد'' کا اختتامی شعر اس طرح لکھا ہے ۔

مجازی عشق ہے گاہ جعفری شاہ
کہ ہے گا رات دن رعنا کے ہمراہ

نسخۂ ادارہ ادبیات اردو (مخطوطہ نمبر ۵۱۴/۴۵) دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ محولہ بالا شعر اس قلمی نسخے کا آخری شعر نہیں بلکہ یہ دو آخری ابیات کے مصرعہ ثانی ہیں۔

-------------------- مجازی عشق ہے گاہ جعفری شاہ

-------------------- کہ ہے گا رات دن رعنا کے ہمراہ

اس قلمی نسخے کے آخری دو صفحات کے آدھے صفحے ناقص ہیں۔ جس کی وجہ سے پورے شعر نہیں پڑھے جاسکتے۔ یہ مخطوطہ مجلد ہے۔ ۳۰

دکنی شاعری کی تحقیق میں کئی اور مسائل بھی درپیش آتے ہیں۔ ان مسائل کا تعلق محقق کی علمی صلاحیت سے ہے۔ جیسے محقق کا علم عروض، علم قوافی اور صنائع و بدائع سے واقف ہونا، فن تاریخ گوئی اور اس کی مختلف اقسام پر عبور رکھنا اور سب سے بڑھ کر قدیم دکنی زبان کا علم نیز دکنی تاریخ وتہذیب اور عربی و فارسی سے واقفیت وغیرہ جب تک محقق میں یہ صلاحیتیں نہ ہو اس وقت تک وہ دکنی شاعری پر تحقیق و تدوین کا کام صحیح طور پر انجام نہیں دے سکتا۔

اس مقالے میں راقمۃ الحروف نے دکنی شاعری کی تحقیق وتدوین میں پیش آنے والے مہمات مسائل اور اساسی مباحث پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے ضمنی مسائل متعدد ہیں جن کی تشخیص اور تفہیم باعث طوالت ہوگی اس لیے ان سے صرفِ نظر کیا گیا ہے۔

مصادر ومراجع

۱ بحوالہ حکیم رئیس فاطمہ۔ محمد سخاوت مرزا (دکنی ادب کا ایک معتبر محقق)' حیدرآباد ۲۰۰۶ء ص: ۸۴۔۸۳ '۸۱

۲ پروفیسر سیدہ جعفر (مرتب) گلدستہ (مصنفہ صنعتی)' حیدرآباد ۲۰۰۳ء

۳ بحوالہ حکیم رئیس فاطمہ۔ محمد سخاوت مرزا (دکنی ادب کا ایک معتبر محقق)' حیدرآباد ۲۰۰۶ء ص: ۸۴۔۸۳

۴ حضرت گیسودرازؒ ''چکی نامہ'' (قلمی نسخہ) مخطوطہ نمبر ۱۲۰/۴۲ب مخزونہ کتب خانہ ادارۂ ادبیات اردو، حیدرآباد

۵ نصیرالدین ہاشمی۔ دکن میں اردو' نئی دہلی ۱۹۸۵ء ص: ۵۵

۶ ڈاکٹر زورؔ۔ تذکرۂ اردو مخطوطات' جلداول نئی دہلی ۱۹۸۴ء ص: ۶۸

۷۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو‘ پہلی جلد علی گڑھ ۱۹۶۲ء ص: ۱۷۸
۸۔ ڈاکٹر جمیل جالبی (مرتب) کدم راؤ پدم راؤ (مصنفہ فخر دین نظامیؔ)‘ دہلی ۱۹۷۹ء ص: ۷۹۔۷۸
۹۔ پروفیسر مسعود حسین مضمون ’’مثنوی کدم راؤ پدم راؤ پر ایک نظر مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی‘‘ مشمولہ ’سب رس‘ نومبر، ڈسمبر ۱۹۹۴ء ص: ۲۶
۱۰۔ ڈاکٹر جمیل جالبی (مرتب) کدم راؤ پدم راؤ (مصنفہ فخر دین نظامیؔ)‘ دہلی ۱۹۷۹ء ص: ۱۸۳
۱۱۔ ڈاکٹر وحید قریشی مقالات تحقیق‘ مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور ۱۹۸۸ء ص: ۳۷
۱۲۔ ڈاکٹر محمد نسیم الدین فریسؔ مضمون ’’ابراہیم نامہ‘‘ کی تدوین پروفیسر مسعود حسین خاں کا ایک یادگار کارنامہ‘‘ مشمولہ ’کتاب نما‘ دہلی جون ۲۰۱۱ء ص: ۸۱
۱۳۔ نصیر الدین ہاشمی وضاحتی فہرست کتب خانہ سالار جنگ‘ حیدرآباد ۱۹۵۷ء ص: ۲۰۸
۱۴۔ ’’چکی نامہ‘‘ (قلمی نسخہ) مخطوطہ نمبر ۱۳۰/۳۲۵ تصوف واخلاق مخزونہ کتب خانہ سالار جنگ، حیدرآباد
۱۵۔ نصیر الدین ہاشمی وضاحتی فہرست کتب خانہ سالار جنگ‘ حیدرآباد ۱۹۵۷ء ص: ۲۰۸
۱۶۔ ایضاً ص: ۲۰۹
۱۷۔ ’’شادی نامہ‘‘ (قلمی نسخہ) مخطوطہ نمبر ۱۳۰/۲۹۵/۳۲۵ تصوف واخلاق مخزونہ کتب خانہ سالار جنگ، حیدرآباد
۱۸۔ نصیر الدین ہاشمی وضاحتی فہرست کتب خانہ سالار جنگ‘ ص: ۱۳۶ نیز ص: ۲۳۵
۱۹۔ ’’چرخہ نامہ‘‘ (قلمی نسخہ) مخطوطہ نمبر ۳/۳۵۶/۳۷۷ پند ونصائح مخزونہ کتب خانہ سالار جنگ، حیدرآباد
۲۰۔ ’’چرخہ نامہ‘‘ (قلمی نسخہ) مخطوطہ نمبر ۱۳۰/۳۲۵ تصوف واخلاق مخزونہ کتب خانہ سالار جنگ، حیدرآباد
۲۱۔ ’’کلیات ولی‘‘ (قلمی نسخہ) مخطوطہ نمبر ۶۷۹/۵۴/۷۵ تا ۷۵۶ مخزونہ کتب خانہ ادارۂ ادبیات اردو‘ حیدرآباد
۲۲۔ ڈاکٹر زورؔ تذکرۂ مخطوطات۔ جلد سوم ص: ۳۰۶
۲۳۔ ’’کلیات ولی‘‘ (قلمی نسخہ) مخطوطہ نمبر ۶۷۹/۵۴/۷۵ تا ۷۵۶ مخزونہ کتب خانہ ادارۂ ادبیات اردو‘ حیدرآباد ص: ۹۸۴

۲۴۔ پروفیسر غلام عمر خاں (مرتب) غواصی (مصنف) مینا ست ونتی‘ حیدرآباد ۱۹۸۱ء
ضمیمہ ص: ۱۹۳۔۱۷۶

۲۵۔ محمد اکبر الدین صدیقی (مرتب) ابن نشاطی (مصنف) پھول بن‘ نئی دہلی ۱۹۹۸ء
مقدمہ ص: ۷۶

۲۶۔ شیخ چاند ابن حسین احمد نگری (مرتب) کمال خاں رستمی بیجاپوری (مصنف) خاور نامہ‘
کراچی ۱۹۶۸ء ص: ۹ نیز تتمّہ از خواجہ حمید الدین شاہد ص: ۳

۲۷۔ ڈاکٹر صلاح الدین دہلی کے اردو مخطوطات کی وضاحتی فہرست‘ دہلی ۱۹۷۵ء ص: ۱۰۸

۲۸۔ ڈاکٹر گیان چند تحقیق کا فن‘ دہلی ۲۰۰۵ء ص: ۱۳۹

۲۹۔ ڈاکٹر زور تذکرۂ اردو مخطوطات‘ جلد اول نئی دہلی ۱۹۸۴ء ص: ۷۳

۳۰۔ سامی اورنگ آبادی ’’سرو وشمشاد‘‘ (قلمی نسخہ) مخطوطہ نمبر ۵۱۴/۴۵‘ مخزونہ کتب خانہ ادارۂ ادبیات اردو‘ حیدرآباد

☆☆☆

مجتبیٰ حسین کے خاکوں کا تنقیدی جائزہ

ڈاکٹر الطاف حسین نقشبندی

کالم نگاری، مضمون نگاری اور سفر نامہ نگاری کی ہی طرح خاکہ نگاری بھی مجتبیٰ حسین کی مزاح نگاری کا ایک اہم وسیلہ ہے۔خود مجتبیٰ حسین نے ایک جگہ لکھا ہے کہ انھیں خاکہ نگاری کی تربیت دینے والے اِن کے ایک بزرگ دوست حکیم یوسف حسین خاں تھے۔اُنہوں نے اپنی کتاب جلسہ اجرا کے لیے اُن سے خاکہ لکھوایا اور پڑھنے کی فرمائش کی۔ جسے مجتبیٰ حسین نے بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ پورا کیا۔یوں بھی مجتبیٰ حسین دوستوں کی فرمائش پوری کرنا اُن کے آڑے وقتوں میں کام آنا اپنا فرض منصبی سمجھتے تھے۔فکر تونسوی، مخمور سعیدی وغیرہ نے اپنے ذاتی تجربات کی بنا پر مجتبیٰ حسین کی دوست نوازی کے بہت سارے واقعات بیان کیے ہیں، بلکہ سچ تو یہ ہے کہ مجتبیٰ حسین نے اپنی کالم نگاری سے لے کر مضمون نگاری اور خاکہ نگاری تک میں دوستوں کے اصرار پر ہی طبع آزمائی کی ہے اور یہ ایک الگ بات ہے کہ ہر میدان میں اُنہوں نے اپنی صلاحتوں کا مظاہرہ اس کامیابی کے ساتھ کیا کہ اُن کے دوستوں کو بھی اِن پر فخر کرنے کا اعزاز حاصل ہوا۔مجتبیٰ حسین نے زیادہ تر خاکے اپنے دوستوں کے ہی لکھے ہیں اور کیوں کہ اِن کے دوستوں کی تعداد بے حساب تھی اس لیے اُنھوں نے خاکے بھی بے حساب لکھے ہیں۔

مجتبیٰ حسین کے خاکوں کے کئی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔مثلاً ''آدمی نامہ''

''سو ہے وہ بھی آدمی''، چہرہ در چہرہ''اور ہوئے ہم دوست جس کے آدمی نامہ ۱۹۸۱ء میں شائع ہوا اس میں درج ذیل خاکے شامل ہیں۔

کنھیا لال کپور۔لمبا آدمی (۲) راجند سنگھ بیدی۔سو ہے وہ بھی آدمی (۳) اعجاز صدیقی۔اُردو کا آدمی (۴) مخدوم محی الدین۔یادوں میں بسا آدمی (۵) کرشن چندر۔آدمی ہی آدمی (۶) سجاد ظہیر۔مسکراہٹوں کا آدمی (۷) ابراہیم جلیس۔اپنا آدمی (۸) فکر تونسوی۔بھیڑ کا آدمی (۹) عمیق حنفی۔آدمی در آدمی (۱۰) رضا نقوی واہی۔منظوم آدمی (۱۱) خواجہ عبد الغفور لفظوں کا آدمی ،(۱۲) حسن الدین احمد۔لفظوں کا آدمی (۱۳) زمیندار لوتھر۔شیشے کا آدمی (۱۴) بانی۔نو آدمیوں کا آدمی (۱۵) مخمور سعدی۔بہ حیثیت مجموعی آدمی۔مجتبیٰ حسین کے دوسرے مجموعے''سو ہے وہ بھی آدمی'' میں شامل خاکوں کی فہرست اس طرح سے ہے۔

ا۔فیض احمد فیض (۲) صادقین (۳) مہندر سنگھ بیدی سحر (۴) مشتاق احمد یوسفی (۵) خوشونت سنگھ (۶) مشفق خواجہ (۷) پروفیسر آل احمد سرور (۸) پروفیسر خورشید الاسلام (۹) سلیمان خطیب (۱۰) شاذ تمکنت (۱۱) نقی تنویر (۱۲) اسد اللہ (۱۳) کنہیا لال کپور۔اس طرح خاکوں کا تیسرا مجموعہ چہرہ در چہرہ ۱۹ خاکوں پر مشتمل ہے۔اس مجموعے میں جن شخصیات کے خاکے کھینچے گے ہیں وہ اس طرح ہیں:

(ا) اندر کمار گجرال،(۲) خواجہ احمد عباس (۳) اختر حسین (۴) خواجہ حمید الدیں شاہد (۵) ظ انصاری (۶) جوگیندر پال (۷) احمد سعید ملیح آبادی (۸) ظفر پیامی (۹) کشمیری لال ذاکر (۱۰) شہریار (۱۱) ذہن نقوی (۱۲) حُسن جسپال سنگھ (۱۱) کے ایل۔نارنگ ساقی (۱۲) اپنی یاد میں مجتبیٰ حسین کے خاکوں کا چوتھا مجموعہ ۱۹۹۹ء میں شائع ہوا۔ہم دوست جس کے' کے عنوان سے منظر عام پر آیا۔اس مجموعے میں مجتبیٰ حسین نے اپنے خاکہ نگاری کے دائرے میں جن کو سمیٹا ہے اِن میں (ا) ڈاکٹر راج بہادر گوڑ (۲) شمس الرحمٰن فاروقی (۳) پروفیسر نثار احمد فاروقی (۴) وحید اختر

(۵) پروفیسر شکیل الرحمٰن (۶) پروفیسر قمر رئیس (۷) قتیل شفائی (۸) پروفیسر رشید الدین خاں (۹) ابراہیم شفیق (۱۰) عویض سعید (۱۱) ض، بس اعجاز (۱۲) سیدہ شان معراج (۱۳) اُستاد محمود مرزا (۱۴) رشید قریشی (۱۵) دیو کی نندن پانڈے (۱۶) علی باقر (۱۷) وہاب عندلیب وغیرہ شامل ہیں۔

اس کے علاوہ مجتبیٰ حسین کے بعض خاکے اِن کے مضامین کے مختلف مجموعوں میں بھی شامل ہیں۔ مجتبیٰ حسین کے مذکورہ بالا خاکوں کا جائزہ لینے اور خاکہ نگاری میں مجتبیٰ حسین کے انفرادا اور امتیاز پر گفتگو کرنے سے پہلے ضروری ہے کہ اُردو میں مزاحیہ خاکہ نگاری کی روایت پر ایک نظر ڈال لی جائے۔ اُردو میں مزاحیہ خاکہ نگاری کے بانی مرزا فرحت اللہ بیگ مانے جاتے ہیں۔ اِن کے دو خاکے (ا) ''نظیر احمد کی کہانی کچھ اُن کی کچھ میری زبانی'' اور مولوی وحید الدین سلیمؔ اُردو میں مزاحیہ خاکہ نگاری کی بنیاد مانے جاتے ہیں۔ ان خاکوں میں مرزا فرحت اللہ بیگ نے بڑے ہی دلچسپ اور پُر مزاح اسلوب میں اِن دونوں بزرگوں کی شخصیات کے مضحک پہلوؤں کو اُبھارا ہے۔ لیکن اِس انداز میں کہ کسی بھی تہذیب و اخلاق سے عاری طنز کا عنصر سامنے نہیں آیا ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ کے یہ دونوں خاکے مزاحیہ ادب کے شاہکار تصور کیے جاتے ہیں گرچہ فرحت اللہ بیگ سے پہلے مرزا غالب کے خطوطؔ نذیر احمد کے ناولوں، رتن ناتھ سرشار، کے فسانہ آزاد اور محمد حسین آزاد کی تصنیف ''آبِ حیات'' میں مزاحیہ خاکوں کے عناصر ملتے ہیں۔ لیکن باضابطہ طور پر مزاحیہ خاکہ نگاری کے بابا آدم مرزا فرحت اللہ بیگ ہی ہیں۔ دراصل خاکہ نگاری کا عمل پل صراط سے گزرنے کے عمل مترادف ہے۔ اگر خاکہ نگار کو اپنے جذبات اور احساسات پر قابو نہیں اور اظہار و بیان میں مہارت نہیں تو خاکہ کھینچتے وقت ذرا سی لغزش ممدوح کی شخصیت کو مجروح کر سکتی ہے۔ جیسا کہ ہم محمد حسین آزاد کے یہاں دیکھتے ہیں۔ خاکہ نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ جس شخص کا خاکہ کھینچ رہا ہے اس کی خامیوں کو بیان

اسی طرح لے کر کہ خامیاں خوبیاں بن کر سامنے آئیں۔ اس ضمن میں محمد حسین آزاد کا اُستاد ذوق پر لکھا ہوا خاکہ نمونے کے طور پر سامنے رکھا جا سکتا ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ کو اس نزاکت کا پورا احساس تھا۔ اس لیے وہ اپنے خاکوں میں ایسے تمام مرحلوں سے مردانہ وار گزر گئے ہیں۔ مشہور خاکہ نگار اور پاکستان کے تاریخ ساز رسالے ''نقوش'' کے ایڈیٹر محمد طفیل نے اس سلسلے میں لکھا ہے۔

''نذیر احمد کے بارے میں جو مضمون مرزا فرحت اللہ بیگ نے لکھا تھا وہ اتنا خطرے ناک ہے کہ اس سے زیادہ کسی کے خلاف نہیں لکھا جا سکتا۔ مگر اس مضمون کا کمال یہ ہے کہ لکھنے والے نے حد درجے ذہانت کا ثبوت دیا اور اپنے قلم کو فن کی عظمتوں سے ہم کنار کر دیا یہی وجہ ہے کہ وہ مضمون مزے لے لے کر پڑھا جا سکتا ہے اور نذیر احمد کی شخصیت (بعض) بُرے پہلوؤں کے باوجود خود دلچسپ معلوم ہوتی ہے''۔[1]

مرزا فرحت اللہ بیگ کے بعد سعادت حسین منٹو کی تصنیف ''گنجے فرشتے'' اور عصمت چغتائی کی ''دوزخی'' میں بعض بڑے انتہائی کامیاب مزاحیہ خاکے ملتے ہیں۔ منٹو نے عصمت چغتائی کا خاکہ انتہائی کامیابی سے لکھا ہے۔ اس طرح کہ عصمت کی کمزوریاں بھی خوبیاں بن گئی ہیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

''میں جواب میں کچھ کہنے ہی والا تھا کہ مجھے عصمت (چغتائی) کے چہرے پر وہی سمٹا ہوا حجاب نظر آیا جو عام گھریلو لڑکیوں کے چہرے پر ناگفتی شے کا نام سن کر خود بخود نمودار ہوا کرتا ہے۔ مجھے سخت نا اُمیدی ہوئی۔ اس لیے کہ میں ''لحاف'' کی تمام جزئیات کے متعلق اس سے باتیں

کرنا چاہتا تھا۔ جب عصمت چلی گئی تو میں نے دل میں کہا
''یہ تو کم بخت بالکل عورت نکلی'' ۲؎

اسی طرح شوکت تھانوی کی کتاب ''شیش محل'' میں ۱۱۲ شاعروں اور ادیبوں کے خاکے شامل ہیں اِن میں سے بعض خاکے ادبی نقطہ نظر سے بہت عمدہ ہیں اور معیاری مزاحیہ خاکوں میں شمار کیے جاتے ہیں خاص طور پر میرا جی اور احسان دانش پر لکھے ہوئے اِن کے خاکے آج بھی یادگار مانے جاتے ہیں۔

لیکن مزاحیہ خاکہ نگاری کو نئے امکانات سے روشناس کروانے کا فریضہ رشید احمد صدیقی نے انجام دیا۔ اِن کے خاکوں کے مجموعے ''گنج ہائے گراں مایہ'' کو آج بھی مزاحیہ ادب کا شاہکار تسلیم کیا جاتا ہے۔ بعض خاکے ''مضامین رشید'' نامی کتاب میں بھی شامل ہیں۔ اِن کی ایک اور کتاب ''ہم نفساں رفتہ'' میں بھی کئی خاکے ملتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی خاکے میں عیب جوئی کے خلاف تھے اور اپنے ممدوح میں ڈھونڈ ڈھونڈ کر خوبیاں نکالتے' اور اِنہیں مخصوص انداز میں بیان کرتے۔ اکثر وہ اپنے ممدوح میں وہ خوبیاں بھی پیدا کر دیتے جو اِس میں ہوتی ہی نہیں' لیکن شخصیت کو باوقار بنانے کے لیے وہ اس طرح کا عذرِ ثواب پیدا کرنے کو جائز سمجھتے۔ رشید احمد صدیقی نے خود لکھا ہے۔

> ''کسی کے عیب نکالنے سے بہتر چپ رہنا ہے اور دونوں سے بہتر اس کی خوبیوں کو ظاہر کرنا ہے اس طریقہ کار سے فن کا حق ادا ہوتا ہے یا نہیں یہ فن کار یا اُن کے مربی یا محتسب جانیں میں تو صرف اتنا جانتا ہوں کہ انسان اور انسانیت کے تقاضے فن اور فنکار کے تقاضوں سے وسیع تر اور عظیم تر ہوتے ہیں'' ۳؎

رشید احمد صدیقی کی انفرادیت یہ ہے کہ اِن کے خاکے بہت دلکش بہت اثر انگیز ہوتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی محض فقرہ بازیوں اور لطیفہ گوئی سے کام نہیں لیتے بلکہ جس

شخصیت کا خاکہ لکھتے ہیں اس کے کارناموں، افتادہ طبع اور مشغلوں وغیرہ پر ہر پہلو سے اس طرح روشنی ڈالتے ہیں کہ شخصیت منور ہو جاتی ہے اور قاری اس شخصیت کی طرف کھنچا چلا جاتا ہے۔ رشید احمد صدیقی نے زیادہ تر ایسی شخصیتوں کے خاکے لکھے ہیں جو کسی نہ کسی شعبے میں ممتاز حیثیتوں کے مما لک ہیں۔ عام اور نچلے طبقے کے لوگوں کا اِن کے خاکوں میں کم ہی گذر ہوتا ہے البتہ اِن کے مزاحیہ مضامیں اور انشائیوں میں عام موضوعات اور کردار ضرور نظر آتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی کا محبوب موضوع علی گڑھ رہا ہے۔ لہٰذا خاکوں میں بھی علی گڑھ کسی نہ کسی شکل میں ضرور موجود ہوتا ہے۔ اُردو میں مزاحیہ خاکہ نگاری کے حوالے سے ایک اہم نام محمد طفیل کا ہے۔ اُنہوں نے بطور خاص اپنے خاکوں کے ذریعے ہی اُردو کے مزاحیہ ادب میں بیش بہا اضافہ کیا ہے۔ ان کے خاکوں کے کئی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ مثلاً (۱) آپ (۲) جناب (۳) صاحب (۴) مکرم (۵) معظم (۶) محترم وغیرہ۔ محمد طفیل کے خاکے بے حد دلچسپ ہیں۔ لیکن اُنہوں نے اپنے خاکوں میں ممدوح کی خوبیوں کے ساتھ ساتھ خامیوں کی بھی نشاندہی کی ہے۔ لیکن اس کے باوجود اُردو میں مزاحیہ خاکہ نگاری کے حوالے سے محمد طفیل کے کارناموں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔

آزادی کے بعد یوں تو کئی مزاح نگاروں نے خاکے لکھے ہیں مثلاً کنہیالال کپور، مشتاق احمد یوسفی، فکر تونسوی، یوسف ناظم اور احمد جمال پاشا وغیرہ۔ لیکن آزادی کے بعد اُردو نثری ادب میں سب سے بڑا نام مجتبیٰ حسین کا ہے۔ مجتبیٰ حسین ایک کالم نگار، مزاحیہ مضمون نگار، سفرنامہ نگار اور ایک خاکہ نگار بھی ہیں۔ مجتبیٰ حسین کے خاکوں کے چار مجموعوں، ''آدمی نامہ''، ''سو ہے وہ بھی آدمی''، ''چہرہ در چہرہ'' اور ''ہوئے ہم دوست جس کے'' کے شمولات کا ذکر اس باب کے آغاز میں کیا چکا ہے۔ اب اگر مجتبیٰ حسین کے خاکوں کا بہ حیثیت مجموعی تنقیدی جائزہ لیا جائے تو کئی باتیں سامنے آتی ہیں۔

مجتبیٰ حسین اپنے خاکوں میں بڑی حد تک رشید احمد صدیقی کی روش کی

پیروی کرتے ہیں۔جس طرح رشید احمد صدیقی اپنے خاکوں میں ممدوح کے لیے ہمدردانہ روّیہ اختیار کرتے ہیں۔اسی طرح مجتبیٰ حسین بھی اپنے خاکوں میں انسانی قدروں کو ہر جگہ ملحوظ خاطر رکھتے ہیں۔ وہ بھی اپنے ممدوح کی خوبیاں بیان کرتے ہیں۔ایسا نہیں ہے کہ جن لوگوں کے خاکے مجتبیٰ حسین نے لکھے ہیں وہ سب کے سب خامیوں سے مبرا ہیں۔ اِن میں کوئی کمی نہیں اِن میں کوئی عیب نہیں لیکن مجتبیٰ حسین انسان اور انسانیت کے طرف دار ہیں۔لہٰذا مجتبیٰ حسین صرف خوبیوں پر ہی توجہ دیتے ہیں خامیوں کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔مجتبیٰ حسین نے اُنہی لوگوں کے خاکے لکھے جو یا تو اِن کے دوست تھے یا محبّ۔مجتبیٰ حسین کے فطرت میں اپنے دوستوں کے لیے جو پیار اور خلوص، احترام اور عقیدت ہے اس کی وجہ سے وہ کسی کی برائی کرنا تو دور کسی کا بُرا سوچ بھی نہیں سکتے تھے۔اس لیے اُنہوں نے اپنے خاکوں میں شخصیات کی صرف خوبیاں ہی گنواتی ہیں۔مجتبیٰ حسین اپنے خاکوں میں کسی شخص کے حالات زندگی کی تفصیل بیان نہیں کرتے ہیں۔ بلکہ اس شخص کی زندگی کے اہم اور مثبت پہلوؤں کو سامنے لاتے ہیں اور ان کے پیشہ شوق، مشاغل اور دلچسپیوں وغیرہ پر بھرپور تبصرہ کرتے ہیں، ایسے اسلوب میں جو بے حد سادہ بھی ہے اور رنگین بھی اسی لیے وہ جب بھی خاکہ لکھتے ہیں، ممدوح کی پوری شخصیت کو قاری کے سامنے مجسم کھڑا کر دیتے ہیں۔

خاکوں کے پہلے مجموعے میں اُنہوں نے اِن لوگوں کے خاکے شامل کیے ہیں جو اِن کے معاصرین تھے۔ اِن میں اُن کے ہم عمر معاصرین بھی ہیں اور بزرگ معاصرین بھی۔ ہم عمر معاصرین کے خاکوں میں مجتبیٰ حسین بے تکلف نظر آتے ہیں لیکن کہیں بھی سطحیت کے شکار نہیں ہوتے۔ دوستوں کے لیے اُن کے فقروں اور تبصروں میں بھی خلوص بھرا احترام ہر جگہ نظر آتا ہے۔مجتبیٰ حسین کے بزرگوں میں کئی ایسے تھے جو مجتبیٰ حسین کے ساتھ اپنی بزرگی کو ایک طرف رکھ کر ملتے تھے۔ایسے

بزرگوں میں راجندر سنگھ بیدی اور کرشن چندر کنور میندر سنگھ بیدی وغیرہ خاص ہیں۔ ایک اقتباس دیکھئے:

''بیدی صاحب کے ساتھ مشکل یہ ہے کہ وہ ہمیشہ ''غیر رسمی حالت'' میں رہتے ہیں حسرت رہ گئی کہ کبھی اِنھیں ''رسمی حالت'' میں بھی دیکھا جا سکے لطیفے، پھڑکدار فقرے، زندگی سے لبریز باتیں زندگی سے ٹوٹ کر پیار کرنا اچھوتا انداز، کھلا دل، کھلا دماغ (پگڑی کے باوجود)۔ یہی باتیں بیدی صاحب کی شخصیت نمایاں خصوصیات ہیں۔ کیا مجال کہ کوئی اِن کی صحبت میں کوئی رسمی بات یا رسمی جملہ کہہ سکے۔ اس کا مطلب یہ نہ لیا جائے کہ وہ رونا یا دکھی ہونا جانتے ہی نہیں' خوب جانتے ہیں بلکہ ضرورت سے زیادہ جانتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ دکھ اور رنج کے معاملے میں وہ بھی ''غیر رسمی'' ہیں۔ اِن کی ہستی جتنی بے ساختہ ہوتی ہے اِن کا دکھ بھی اتنا ہی بے ساختہ ہوتا ہے'' ۴؎

اسی طرح مجتبیٰ حسین فیض پر خاکہ لکھتے ہوئے فیض کی شخصیت اور فن کے انداز میں اُتر کر اس طرح کے انکشافات کرتے ہیں۔

''فیض اُردو کے وہ واحد شاعر ہیں جن کا دکھ اِن کا اپنا نہیں بلکہ سب کا دکھ نظر آتا ہے۔ اِن کا عشق اپنا نہیں سب کا دکھائی دیتا ہے۔ مجھے تیس برس پہلے کا وہ دور یاد آ رہا ہے۔ جب مخدوم محی الدین اور فیض کی شاعری نے زندگی کو ایک عجیب وغریب سرشاری عطا کی تھی اُس وقت تک مخدوم کا ''سُرخ سویرا'' اور فیض کے مجموعے ''نقش فریادی'' اور

''دست صبا'' ہی چھپ کر آئے تھے۔ اِن دونوں کا کلام
مجھے اور میرے دوستوں کو زبانی یاد تھا۔ اِن کا کلام پڑھتے
جاتے تھے اور ''انقلاب'' کا انتظار کرتے تھے۔ دروازے پر کوئی
دستک بھی دیتا تو گمان ہوتا کہ دستک انقلاب کی ہے'' ۵؎

مجتبیٰ حسین کا امتیاز یہ ہے کہ اُنہوں نے نہ صرف یہ کہ ایک سے بڑھ کر ایک خاکہ لکھا۔ بلکہ وہ جس طرف منفرد اسلوب میں خاکہ لکھتے تھے اُسی طرح مخصوص انداز میں خاکہ پڑھتے بھی تھے۔ ایک زمانہ تھا جب باقر علی داستان گو سے داستان سُننے کے لیے خصوصی محفلیں منقعد کی جاتی تھیں اُسی طرح لوگ مجتبیٰ حسین سے بھی خاکہ سُنانے کی فرمائش کرتے تھے۔ مشہور شاعر مخمور سعدی نے ایسی ہی ایک محفل کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے۔

''میں نے مجتبیٰ حسین کا جو پہلا خاکہ سُنا وہ میرا اپنا تھا۔ جو
اُنہوں نے ''سیر بر سفید'' کی تقریب اجرا میں پڑھا تھا......
جتنی دیر وہ خاکہ پڑھتے رہے پورا ہال قہقہوں سے گونجتا
رہا اور اس کے بعد فقرے تو دہلی کے ادبی حلقوں میں
ضرب المثل کی طرح مشہور ہو گئے مثلاً یہ فقرہ کہ ''مخمور اور
پاشی کی دوستی'' سیر بر سفید کی قسم کی ہے میرا رنگ کچھ اُجلا ہے
اور پاشی کا قدرے سیاہی مائل تھا۔ اِسی سے مجتبیٰ حسین نے
یہ پُر لطف جملہ تراشا تھا۔ اُنہوں نے میری محفل کا ذکر بھی
بہت مزے لے لے کر کیا تھا اور میری بعض عادتوں کا بھی
خوب خاکہ اُڑایا تھا لیکن خاکے کے آخر تک پہنچتے پہنچتے اِن
کے لہجے میں مزاح کی جگہ سنجیدگی نے لے لی تھی اور خاکے کا
مجموعی تاثر اُداسی کا تھا'' ٦؎

مخمور سعیدی کے مذکورہ بالا اقتباس سے مجتبیٰ حسین کی خاکہ نگاری کی کئی خوبیوں کی

نشاندہی ہوتی ہے اوّل یہ کہ وہ جس شخصیت پر خاکہ لکھتے ہیں اُس شخصیت کی امتیازی خصوصیات کی بنیاد پر ایسے فقرے تراشتے ہیں جو اُس شخصیت کی شناخت بھی ہوتے ہیں اور اُن سے مزاح کی کرنیں بھی پھوٹتی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ اپنے ممدوح کے عادات واطوار نشست و برخواست حتیٰ کہ لباس اور وضع تک کی باریکیوں کو بھی گرفت میں لیتے ہیں اور پھر خاکہ کے بُنتے ہیں۔ اسی لیے مجتبیٰ حسین کے خاکے اُن کے ممدوحین کی زندہ و متحرک ادبی تصویریں ثابت ہوتے ہیں۔ مجتبیٰ حسین نے مشہور شاعر مظہر امام کا جو خاکہ لکھا ہے وہ اس کی عمدہ مثال ہے یہ اقتباس ملاحظہ ہو۔

> ''میں نے ۱۹۷۷ء میں کشمیر اور مظہر امام دونوں کو پہلی بار سرینگر میں دیکھا جس کا نتیجتاً یہ ہوا کہ میں دونوں کو ہی جی بھر کے نہیں دیکھ پایا...... کشمیر میں رہتے رہتے مظہر امام خود بھی کشمیریوں کی طرح ہی ہو گئے تھے۔ وہی رنگ ڈھنگ، وہی طور وطریقہ بل کہ ناک نقشہ بھی وہی۔ ماشااللہ رنگ بھی کشمیریوں کا سا...... ماشا اللہ قد بھی اُنھوں چناروں کا سایا ہے چناں چہ ''چار چنار'' کی سیر کرتے وقت اُن کی موجودگی کی وجہ سے مجھے چار چناروں کی بجائے پورے پانچ چنار نظر آتے ہیں۔ غرض مظہر امام کشمیر اور کشمیریوں میں کچھ اتنے رچ بس گئے تھے کہ جب جب انھیں دیکھتا میرا یقین پختہ ہو جاتا تھا کہ کشمیر ہندوستان کا اٹوٹ حصہ ہے جن لوگوں نے اس وقت کے اٹوٹ مظہر امام کو کشمیر میں دیکھا ہے وہ میرے اس دعوے کی تصدیق کریں گے۔ یہ اور بات ہے کہ امتدادِ زمانہ کے باعث آج مجھے مظہر امام خود کشمیر کی موجودہ صورتحال کی طرح اور کشمیر کی صورتِ حال موجودہ

مظہر امام کی طرح دکھائی دینے لگی ہے'' ۔[۷]

مجتبیٰ حسین کے تقریباً سارے کے سارے خاکے اتنے دلچسپ ہیں کہ انھیں غزل کے عمدہ شعر کی طرح جتنے بار پڑھیے کیفیت اور تاثر کی نت نئی دنیائیں سامنے آتی رہتی ہیں۔ چند ایک چہروں کو اندر سے دیکھنے کے لیے یہ چند جھلکیاں دیکھئے۔

''ویسے تو مغنی تبسم علم و دانش فکر و آگہی اور شعر و حکمت کے معاملے میں مجھ سے کئی برس بڑے ہیں لیکن عمر طبعی کے معاملے میں چھ برس بڑے ہیں انھیں....... ۱۹۵۳ء میں دبیر پورہ ریلوے اسٹیشن پر دیکھا تھا جہاں سے ہم دونوں ٹرین پکڑ کر یونیورسٹی جایا کرتے تھے میں تو خیر بی۔اے کے پہلے سال کا طالب علم تھا اور یہ غالباً ایم۔اے کرنے کے بعد کوئی فالتو تعلیم حاصل کر رہے تھے۔ مجھے ٹھیک سے پتہ نہیں کہ اِن دنوں وہ علم کی جستجو میں یونی ورسٹی آتے تھے یا کوئی اور ہی جستجو انھیں وہاں کھینچ لاتی تھی۔ مجھے تو خیر بہت بعد میں اندازہ ہوا کہ اِن کی ہمہ اقسام کی ''جستجوئیں'' آپس میں کچھ اس طرح گھتی ہوئی اور جُڑی ہوتی ہیں کہ کسی ایک جستجو کو دوسری جستجو پر فوقیت دینا دشوار معلوم ہوتا ہے'' ۔[۸]

مشہور انگریزی صحافی اور دانشور خشونت سنگھ کی شخصیت کی تہوں کو مجتبیٰ حسین نے کس کس طرح اپنے خاکے میں کھولا ہے اس کا نظارہ اس اقتباس میں کیا جا سکتا ہے۔

''...... میں اِن کے دفتر گیا تو میں نے آداب عرض کے جواب میں حسب معمول وعلیکم السلام کہہ کہ زور سے مصافحہ کیا۔ ابھی میں کرسی پر اچھی طرح بیٹھے بھی نہ پایا تھا کہ میری

نظر دیوار پر پڑ گئی جس پر ایک طغرے میں ''اللہ'' لکھا ہوا تھا
اور دوسرے طغرے میں سورہ یٰسن ۔ میں سوچنے لگا ۔
خشونت سنگھ بھی عجیب آدمی ہیں کل وعلیکم السلام کے بعد
''قدسی الامل''اور پیر گردوں تک پھنسادیا تھااور روچ وعلیکم
اسلام کے بعد رسالے اِن طغروں کا نظارہ کروایا۔تھوڑی
دیر کے لیے مجھے یوں محسوس ہوا جیسے میں کسی اُردو کے
دفتر میں آ گیا ہوں۔ میں اِن سطروں کو غور سے دیکھنے لگا تو
بولے ۔ جی ہاں یہ طغرے ہمیشہ میرے دفتر میں ہوتے
ہیں۔السٹریٹیڈ ویکلی آف انڈیا کا جب ایڈیٹر تھا تب بھی
یہ طغرے میرے کمرے میں تھے۔اب یہاں سے کہیں اور
جاونگا اِنہیں بھی ساتھ لیتا جاؤ نگا۔یہی نہیں میری موٹر کی
چابی پر پوری آیت الکرسی لکھی ہوئی ہے۔''(۹)

دلچسپ بات یہ ہے کہ جس طرح مزاحیہ کالم نگاری کے میدان میں مجتبیٰ حسین اتفاقیہ طور پر آئے اسی طرح خاکہ نگاری کے میدان میں بھی اِن کا داخلہ ایک اتفاق ہی ہے۔حیدرآباد میں مجتبیٰ حسین کے ایک دوست بزرگ حکیم یوسف حسین خاں ہوا کرتے تھے۔ ۱۹۶۸ء میں اِن کا شعری مجموعہ ''خواب زلیخا'' شائع ہوا۔حکیم یوسف حسین خاں نے مجتبیٰ حسین سے درخوست کی کہ وہ اس کتاب کی تقریب رونمائی میں اِن کا خاکہ پڑھیں۔مجتبیٰ حسین نے اس سے پہلے کبھی کوئی خاکہ نہیں لکھا تھا۔ پہلے پس وپیش کیا پھر زیادہ دباؤ پڑا تو انہوں نے حکیم یوسف حسین خاں پر خاکہ لکھا بھی اور پڑھا بھی یہ خاکہ اس قدر مقبول ہوا کہ پھر اِن پر خاکہ لکھنے کا اصرار بڑھتا ہی گیا۔اور وہ بھی لگاتار خاکے لکھتے چلے گئے اور دیکھتے ہی دیکھتے اِن کے لکھے ہوئے خاکوں کی اچھی خاصی تعداد جمع ہوگی۔اپنے پہلے خاکے کے بارے میں خود مجتبیٰ حسین نے لکھا ہے کہ

یہ میرا پہلا خاکہ تھا جیسے خاکہ اور سامعین دونوں نے پسند آتے تھے تو صاحب خاکہ کو پسند نہیں فرمایا ہے۔ بعد میں جتنے خاکے لکھے وہ اگر سامعین کو پسند آتے تھے اور اگر صاحب خاکہ کو پسند آتے تو سعامین کو پسند نہیں آتے۔

مجتبیٰ حسین کے زیادہ تر خاکے دوستوں کے اصرار پر مختلف موقعوں اور تقاریب کے لیے لکھے گے بلکہ ایک زمانہ ایسا بھی آیا کہ دہلی اور حیدرآباد کے کسی ادیب یا شاعر کی کسی کتاب کی تقریب رونمائی اس وقت تک مکمل نہیں سمجھی جاتی تھی جب تک مجتبیٰ حسین، صاحب کتاب کا خاکہ نہ پڑھیں۔ ایسا نہیں ہے کہ مجتبیٰ حسین کے سارے کے سارے خاکے شاہکار ہیں بعض دوسرے اور تیسرے درجے کے خاکے بھی اِن کے خاکوں کے مجموعوں میں شامل ہیں۔ لیکن بہ حیثیت مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ مجتبیٰ حسین کے خاکوں کے سبب اُردو کی اس منفرد صنف کو وقار حاصل ہوا اور اُردو نثر کے مزاحیہ ادب کے سرمائے میں گراں قدر اضافہ ہوا۔

☆☆☆

اردو کی افسانوی تنقید میں خواتین ناقدین کا حصہ

ڈاکٹر شاہ فیصل

اردو فکشن کے ہر دو پہلوؤں تخلیق و تنقید میں خواتین کا رول اظہرِ من الشّمس ہے۔ اردو کی پہلی خاتون ناول نگار رشید النساء نے اردو کے پہلے ناول نگار ڈپٹی نذیر احمد کی طرز کا ناول بعنوان 'اصلاح النساء'' لکھ کر نہ صرف اپنی تخلیقی استبداد کا لوہا منوایا بلکہ اردو میں نسائی فکشن نگاروں کی آمد بالخیر کا باضابطہ اعلان بھی کر دیا۔

اس خاتون قافلہ سالار کے تتبع میں ایک کہکشاں آسمانِ ادب خصوصاً اردو فکشن کے آسماں پر ظاہر ہوئی جنھوں نے ایسے ایسے معرکے سر کیے کہ تاریخ ادبِ اردو اُن کے ذکر کے بغیر نامکمل ہے۔ ایسی فکشن نگار خواتین میں شامل چند اہم نام یوں ہیں۔ رشید جہاں، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر، جیلانی بانو، خدیجہ مستور، ہاجرہ بانو، جمیلہ ہاشمی، فہمیدہ ریاض، واجدہ تبسم، ترنم ریاض، نکہت نظر وغیرہ۔

آپ سوچ رہے ہوں گے کہ اگر میرا موضوع خواتین فکشن ناقدین سے متعلق ہے تو میں خواتین تخلیق کاروں کے نام کیوں گنوا رہا ہوں۔ حق بات یہ ہے کہ اردو افسانے کی تنقید اپنے آغاز کے لیے نقادوں کی مرہونِ منت نہیں ہے بلکہ خود افسانہ نگاروں کے ہی ہاتھوں ہوئی۔ اردو افسانے کے بنیاد گزار پریم چند نے اُس زمانے میں افسانے کی تنقید پر مضامین لکھے جب اردو افسانہ اپنی تعمیر کی منزلوں سے گزر رہا تھا اور وہ ساتھ ہی ساتھ افسانہ کو فنی اور جمالیاتی اعتبار سے عروج پر پہنچانے

کی ذمہ داری سے بھی عہدہ برآ ہوئے۔ اپنے پہلے افسانوی مجموعے ''سوز وطن کے دیباچہ''، ''میں افسانہ کیوں لکھتا ہوں''، ''میرے بہترین افسانے'' اور ''قوت بیانیہ کا زوال'' جیسے مضامین میں پریم چند نے افسانہ اور اِس کے فن کے بارے میں تب مضامین لکھے جب افسانے کی تنقید کے حوالے سے کوئی باضابطہ کتاب تو کیا، ایک مضمون بھی سامنے نہیں آیا تھا۔

بعد ازاں 1935ء تک آتے آتے پریم چند کے اِن مضامین کے علاوہ بھی متعدد افسانہ نگاروں اور دانشوروں نے افسانے کی تنقید کی روایت کو آگے بڑھانے میں اہم کردار ادا کیا۔ جن میں عبدالقادر سروری، مجنوں گورکھپوری، وقار عظیم قابل ذکر ہیں۔

یہی معاملہ خواتین اردو فکشن نگاروں خصوصاً خواتین افسانہ نگاروں کی نگارشات پر تنقید کے ساتھ بھی رہا۔ خواتین کی طرف سے افسانے کی تنقید کا در وا کرنے میں سب سے پہلا اور معتبر نام 'ممتاز شیریں' کا سامنے آتا ہے۔ جو خود ایک افسانہ نگار تھی۔ لیکن اردو حلقوں میں ان کی پہچان اُن کے فکشن تنقید پر مشتمل مضامین کے مجموعے 'معیار' کی وجہ سے ہے۔ انہوں نے زیادہ تر مضامین اردو افسانے، اردو ناول اور سعادت حسن منٹو سے متعلق لکھے ہیں۔ افسانے کی ہیئت، تکنیک کے تقاضوں اور اردو افسانے میں ان کے برتاؤ کی روایت اور اجتہاد کی ضرورت پر سب سے پہلے ممتاز شیریں نے ہی قلم اٹھایا۔ انھوں نے اپنے تنقیدی تصورات کی بنیاد مغربی تنقید پر رکھی اور اسی حوالے سے اردو افسانے کی تنقید لکھی۔ ممتاز شیریں کا مضمون ''تکنیک کا تنوع'' افسانہ کی تنقید کے تعلق سے ایک شاہکار تنقیدی کارنامہ مانا جاتا ہے۔ اس ایک تحریر نے ہی انھیں پوری اردو دنیا میں فکشن کے ممتاز ناقد کے طور پر مشہور کر دیا تھا۔ اس سلسلے میں حسن عسکری لکھتے ہیں:۔

> ''جب رسالہ 'نیا دور' میں اردو افسانے کے متعلق ان کا ایک
> مضمون شایع ہوا تو لوگ اور بھی چونکے اردو میں یہ بالکل نئی

بات تھی کہ ایک ادیبہ نہ صرف افسانے ہی اچھے لکھے' بلکہ
معقول قسم کی تنقید بھی لکھ سکتی ہو۔''

ممتاز شیرین کی مذکورہ بالا کتاب ''معیار'' ۱۹۶۳ء میں شائع ہوئی۔اس
کتاب میں شامل مضامین کے عنوانات یوں ہیں:

۱۔ تکنیک کا تنوع

۲۔ مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر

۳۔ طویل افسانہ کی صنفی حیثیت

۴۔ ۱۹۴۳ء کے افسانے

۵۔ منٹو، نہ نوری نہ ناری

۶۔ منٹو، عورت اور گناہ

ممتاز شیرین افسانے کے تکنیکی، ہیئتی، لسانی، موضوعاتی اور جمالیاتی تقاضوں اور امکانات کے بارے میں کتنی گہری آ گہی اور کتنا پختہ تنقیدی شعور رکھتی تھیں اس کا اندازہ ان کے پہلے مضمون ''تکنیک کا تنوع'' کے اس اقتباس سے لگایا جا سکتا ہے:

''افسانے کی تعمیر میں تکنیک ایک بڑا ضروری جزو ہے۔
لیکن مکمل اور خوبصورت چیز اسی وقت تیار ہوگی جب مواد
اچھا ہو، اسلوب تحریر اور بیان اچھا ہو، فنکار ان سب کو اچھی
طرح گوندھے کہ یہ ہم آہنگ ہو جائیں اور اسے صناعی اور
چابکدستی سے ڈھال کر ایسی مکمل اور خوبصورت شکل دے
کہ مواد اور ہیئت میں کوئی فرق نظر نہ آئے اور ہم پڑھ کر یہ
نہ کہیں کہ اس افسانے کا مواد یا تکنیک اچھی ہے بلکہ کہہ
اُٹھیں'یہ افسانہ اچھا ہے۔''

ممتاز شیرین نے اردو کے ناقدین کی اس عام رائے سے اختلاف کیا ہے کہ اردو

افسانہ مغربی افسانہ سے بہت پیچھے ہے۔ ممتاز شیرین نے اردو کے افسانوی سرمایے کا ہر ہر پہلو سے بڑا گہرا تجزیاتی مطالعہ کیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو افسانے نے پچاس ساٹھ سال کے عرصہ میں جو معیار حاصل کرلیا تھا، اسے وہ باعث فخر تصور کرتی تھیں، اسی لیے انھوں نے بڑے اعتماد کے ساتھ کہا تھا کہ:

''ہمارے افسانے کا دائرہ ہر لحاظ سے وسیع ہے، تکنیک، رجحان، موضوع ومواد ہر اعتبار سے ہمارا افسانہ مُتموّل اور متنوع ہے۔ اگر معاشرتی حقیقت نگاری میں آخری کوشش (حیات اللہ انصاری) کلیاں اور کانٹے (اختر اورینوی) اور زندگی کے موڑ پر (کرشن چندر) کے سے شاہکار ہیں تو رمزیت میں ''قید خانہ'' (احمد علی) کا سا نہایت گہرا اور مکمل افسانہ۔ ایک طرف ''بابو گوپی ناتھ'' (منٹو) اور ''حرام جادی'' (عسکری) کے سے انفرادی افسانے ہیں' تو دوسری طرف ''آنندی'' (غلام عباس) کا سا اجتماعی افسانہ۔ ایک طرف بلونت سنگھ کے رنگ کا سا ہلکا پھلکا نازک افسانہ ہے جس میں محض رنگوں کے امتزاج اور تبدیلی کے ذریعے چھوٹے چھوٹے تاثرات یکجا کئے گئے ہیں اور قدرت اللہ شہاب کا ''تلاش''، جس میں صرف ایک موڈ کی گرفت ہے تو دوسری طرف تینوں بُعد کے افسانے ''اَن داتا'' مدن سینا اور صدیاں اور ''میگھ ملہار'' جو وسعت و گہرائی، عظمت و شان اور ایک Collosus کا احساس دلاتے ہیں۔ ان افسانوں کو پڑھ کر کون کہہ سکتا ہے کہ ہمارا افسانہ کسی بھی لحاظ سے مغربی افسانہ سے پیچھے رہ گیا ہے''۔

ممتاز شرین نے اپنی تخلیق ''منٹو نہ نوری نہ ناری'' میں پُر مغز مقالے لکھ کر منٹو پر لگے الزامات کو نہ صرف پاش پاش کیا بلکہ منٹو کی کہانیوں اور منٹو کے کرداروں کا تجزیہ اُس انداز میں پیش کیا کہ اُن کی کہانیوں کی جہتیں کھلتی ہیں اور بحیثیت افسانہ نگار منٹو کی قامت کا اندازہ ہوتا ہے۔

اگر چہ ممتاز شیرین سے پہلے لندن یونیورسٹی سے ایک اور پاکستانی خاتون 'ڈاکٹر شائستہ اکرام اللہ' نے 1940ء میں اردو ناول پر مقالہ تحریر کیا تاہم وہ اردو فکشن کی تنقید کا دروازہ صرف کھٹکھٹاتی رہی لیکن کھولنے کی سعادت نصیب نہیں ہوئی۔ ممتاز شرین نے 'کھل جا سم سم' کی آواز دیکر اردو افسانے کی تنقید کا دروازہ ہمیشہ کے لیے وا کردیا۔ اُن کی اس عظمت کے اعتراف کے بطور گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب ''فکشن شعریات، تشکیل وتنقید'' کا انتساب ممتاز شیرین کے نام کیا ہے اور انھیں اردو فکشن کی تنقید کا Pole Star قرار دیا ہے۔

ممتاز شیرین کے بعد بے شمار خواتین نظر آتی ہیں جنہوں نے نہ صرف اعلیٰ اسناد کے لیے مقالے تحریر کئے بلکہ اعلیٰ درجے کی ناقد بھی ثابت ہوئیں۔ مثلاً پروفیسر سیدہ جعفر، ڈاکٹر میمونہ انصاری، ڈاکٹر نگہت ریحان خان، نزہت فاطمہ، رقیعہ سلطان حیدر، ثریا حسین، وحیدہ نسیم، فہمیدہ بیگم، ڈاکٹر شمیم نکہت وغیرہ۔ اِن خواتین ناقدین نے افسانے کی تنقید کے حوالے سے افسانہ کی روایت، افسانے کے مسائل، افسانہ میں جدیدیت، پریم چند کی روایت، افسانہ میں پلاٹ اور کہانی پن کی اہمیت جیسے موضوعات پر اپنے نظریات اور مفروضات پیش کئے۔

افسانے کی تنقید کے سلسلے میں ڈاکٹر نگہت ریحان خان کی کتاب 'اردو افسانہ: فنی وتکنیکی مطالعہ' خاصی اہمیت کی حامل ہے۔ اس کتاب میں ڈاکٹر موصوفہ نے اردو افسانے کے فن وتکنیک، تحریکات ورجحانات پر مباحث پیش کرنے کے علاوہ اردو افسانے کی تاریخ کو چار آوازوں میں تقسیم کیا ہے۔ جن میں پہلی آواز

ترقی پسندی کی، دوسری انحراف کی آواز، تیسری آواز جدیدیت کی اور چوتھی آواز ہم عصر افسانے کی ہے۔ ڈاکٹر موصوفہ نے اِن آوازوں کی باہمی مشابہت اور اختلاف پر بھی سیر حاصل بحث کی ہے۔

اردو افسانے کی تنقید میں ترنم ریاض کا نام بھی بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ انھوں نے بہت ہی اہم اور فکر انگیز مقالے لکھ کر فکشن ناقدین اور قارئین سے داد و تحسین حاصل کی ہے۔ اُن کے مضامین ملک اور بیرون ملک کے مختلف رسالوں میں شائع ہوتے رہتے ہیں۔ تاریخی شعور، افسانہ نگاری کی تکنیک پر ان کا عبور، تخلیقی نثر اور فلسفیانہ مباحث یہ سب چیزیں مل کر ترنم ریاض کو عصر حاضر کی ایک منفرد آواز کے طور پر سامنے لاتی ہیں۔

افسانے کی تنقید کے سلسلے میں ڈاکٹر شہناز شاہین کی کتاب 'اردو افسانے پر مغربی ادب کے اثرات' افسانوی تنقید میں اضافی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس کتاب میں جو مضامین ملتے ہیں اُن میں 'مغربی افسانے کے اہم میلانات'، 'روسی افسانہ نگاری اور اردو افسانہ'، 'فرانسیسی افسانہ نگاری اور اردو افسانہ'، 'امریکی افسانہ نگاری اور اردو افسانہ' اور مغرب کے دیگر افسانہ نگار اور اردو افسانہ' شامل ہیں۔ ڈاکٹر شہناز شاہین اردو افسانے پر مغربی اثرات کے حوالے سے یوں رقمطراز ہیں:

> ''اردو افسانے نے اپنے ابتدائی دور سے ہی مغرب کے اثرات کو قبول کیا ہے۔ یورپ میں، مختصر افسانے کے بانی واشنگٹن ارونگ، ایڈگرالن پو، موپاساں، چیخوف، گورکی، ہنری، کپلنگ، ایچ۔ جی۔ ویلز وغیرہ قرار دئے گئے ہیں۔ ان تخلیق کاروں کا مطالعہ اردو افسانہ نگاروں نے براہ راست تراجم کے ذریعے کیا ہے اور ان کے فن سے متاثر ہو کر قارئین کو اس صنف سے روشناس کرایا''۔

ڈاکٹر شفیقہ پروین نے ''قرۃالعین حیدر:فکروفن (افسانوں کی روشنی میں)'' نامی کتاب لکھ کر فکشن تنقید سے اپنی دلچسپی کا ثبوت دیا۔اس کتاب میں شفیقہ پروین نے قرۃالعین حیدر کی افسانہ نگاری' اُن کے فکری ارتقاءاوراُن کے افسانوں کا فنی مطالعہ پیش کرنے کے ساتھ ساتھ قرۃالعین حیدر کے ہم عصر افسانہ نگاروں،معاصر افسانہ نگاروں کے رجحانات اور امتیازات کوپیش کیے ہیں۔

ڈاکٹر عائشہ سلطانہ بھی افسانوی تنقید میں ایک مقام حاصل کر چکی ہیں۔'' مختصر افسانے کا سماجیاتی مطالعہ 1947ءتا حال'' میں انہوں نے آزادی کے بعد ہندوستان میں رونما ہونے والے ان تمام سماجی مسائل کواردوافسانوں میں تلاش کیا ہے نیز ان کا تنقیدی جائزہ بھی لیا ہے۔نئے افسانوں میں انہوں نے 1980ء سے عہد حاضر تک کے سماجی حالات پر لکھے افسانوں کا خوبصورت انداز میں جائزہ لیا ہے۔

اردوافسانے کی تنقید کے حوالے سے بیسویں صدی کے اخیراوراکیسویں صدی کے اوائل تک خواتین ناقدین نے سینکڑوں مضامین لکھے گئے اورلاتعداد مستقل کتابیں لکھی گئیں ان سب کی فہرست دینا یہاں نہ توممکن ہے اور نہ گنجائش۔پھر بھی چند کتابوں کوافسانے کی تنقید کے حوالے سے خاص طور پراہمیت حاصل ہے،جن سے افسانے کی تنقید کے معیاراوروقار میں اضافہ ہوا ہے۔ان میں سے چند کے نام اس طرح ہیں:

۱۔ اردومیں تجریدی افسانے — ڈاکٹرآمنہ آفرین
۲۔ راجندرسنگھ بیدی کے فکشن کا نفسیاتی مطالعہ — زرینہ خانم
۳ احمد صغیر۔ فن فکشن فنکار — ڈاکٹرنزہت پروین
۴۔ منٹواور بیدی تقابلی مطالعہ — ڈاکٹرکہکشاں پروین
۵۔ اردومیں مختصرافسانہ نگاری کی تنقید — ڈاکٹرپروین اظہر

اس مختصر سی بحث سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ اردوفکشن کی تنقید

خصوصاً اردو افسانے کی تنقید میں خواتین ناقدین نے اگر چہ کمیت کے اعتبار سے مرد ناقدین کے مقابلے میں کم سرمایہ چھوڑا ہے لیکن کیفیت کے اعتبار سے یہ سرمایہ کسی بھی سطح پر کم تر نہیں ہے۔ اردو کی خواتین فکشن ناقدین اپنی صلاحیتوں کا لوہا منوانے میں کامیاب ہوئی ہیں۔ اس سفر میں ، کشور ناہید، ترنم ریاض ‘شہناز نبی، نیلم فرزانہ‘ ریحانہ سلطان جیسی ناقدین ایک بعد ایک منزل پر اپنی صلاحیتوں کے جھنڈے گاڑ رہی ہیں۔

☆☆☆