زبان وادب

(تحقیقی وتنقیدی مجلّہ)

ISSN:۱۹۹۱-۷۸۱۳

ششماہی مجلّہ | جنوری تا جون ۲۰۱۶ء | شمارہ ۱۸

سرپرستِ اعلیٰ

پروفیسر ڈاکٹر محمد علی

(وائس چانسلر)

سرپرست

پروفیسر ڈاکٹر ہمایوں عباس

(ڈین آف اسلامک اینڈ اورینٹل لرننگ)

مُدیرِ اعلیٰ

ڈاکٹر محمد آصف اعوان

(صدرِ شعبۂ اُردو)

مُدیر

ڈاکٹر اصغر علی بلوچ

نائب مُدیر

عبدالعزیز ملک

شعبۂ اُردو

گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد

E-mail: asgharalibloch@gmail.com

www.gcuf.edu.pk

مجلسِ ادارت

ڈاکٹر شبیر احمد قادری، ڈاکٹر پروین کلّو، ڈاکٹر سعید احمد

مشاورتی بورڈ (قومی)

ڈاکٹر سلیم اختر، ڈاکٹر رشید امجد، ڈاکٹر ظفر اقبال، ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری،
ڈاکٹر روبینہ شاہین، ڈاکٹر دُرمش بلگر

مشاورتی بورڈ (بین الاقوامی)

ڈاکٹر خلیق انجم (بھارت)، ڈاکٹر معین الدین جنابڑے (بھارت)،
ڈاکٹر ابراہیم محمد ابراہیم (مصر)، ڈاکٹر سویامانے یاسر (جاپان)،
ڈاکٹر جلال سوئیدان (ترکی)، ڈاکٹر علی بیات (ایران)

قیمت = / ۲۰۰

فہرست

اداریہ		۵
ایک صدی میں کیا بدل گیا ہے؟	ڈاکٹر خلیل طوقار	۷
آپ بیتی کا فن ــــ نظری اصول و مباحث	ڈاکٹر سید عامر سہیل / مسرت بانو	۲۴
کلاسیکی شاعری میں مضامینِ تعلّی	ڈاکٹر بصیرہ عنبرین	۴۵
نسیم لکھنوی کی غزل میں بے ثباتی کا مضمون	رفاقت علی شاہد	۶۵
دیارِ عشق میں اپنا مقام پیدا کر (شعرِ اقبالؒ میں عشق کا مفہوم)	ڈاکٹر منور ہاشمی	۷۴
جدید لسانیات اور امیجری	ڈاکٹر محمد نعیم بزمی	۸۳
ایم ایم شریف کا نظریہ جمالیات	ڈاکٹر ظفر حسین ہرل	۱۰۰
مکاتیب اقبال کے تناظر میں ذکر اصحابِ رسول ﷺ	ڈاکٹر شیر علی / ساجد رفیق	۱۰۹
حافظ کی شاعری میں عربی اثرات کا جائزہ	ڈاکٹر محمد سلیم	۱۱۹
ارضی تہذیب کا تصور: اردو تنقید کا دوسرا اہم تہذیبی مباحثہ	ڈاکٹر غلام عباس گوندل	۱۳۲
بستی ــــ ایک مطالعہ	ڈاکٹر راشدہ قاضی / ڈاکٹر رانا غلام یٰسین	۱۴۷
اقبال کی شاعری میں نعتیہ عناصر	ڈاکٹر سبینہ اویس	۱۵۹
اقبالؔ بنام شادؔ (علمی و ادبی مباحث، تصانیف و تقاریظ)	ڈاکٹر محمد سفیان صفی	۱۶۷

مجید امجد کی شاعری میں حب الوطنی کے عنصر — ڈاکٹر عنبرین تبسّم شاکر جان
۱۸۸

سرائیکی شاعری میں اقتصادی محرومیوں کے موضوعات: ایک تاریخی مطالعہ — ڈاکٹر سیّد صفدر حسین / محمد فاروق
۲۰۱

ن۔م۔راشد — ایک علامت نگار — صائمہ اقبال
۲۱۶

مشتاق احمد یوسفی کی داستان گوئی — ڈاکٹر الطاف یوسف زئی / ڈاکٹر نذر عابد
۲۲۴

جوشؔ ملیح آبادی کا تصورِ انقلاب — ایک تحقیقی جائزہ — ڈاکٹر شبیر احمد قادری / وسیم عباس گل
۲۳۱

صفدر سلیم کی غزل — ڈاکٹر اصغر علی بلوچ / صدف نقوی
۲۴۶

محمد الیاس کے افسانوں میں جانور — ڈاکٹر پروین کلو / سعدیہ عمر
۲۵۵

مابعد جدید عہد کی اردو شاعری اور زرعی جمالیات — ڈاکٹر محمد آصف اعوان / محمد رؤف
۲۷۰

اشاریہ — عبدالعزیز ملک
۲۸۱

○

۱۔ مقالات HEC کے معیارات کی روشنی میں شائع کیے جاتے ہیں۔
۲۔ اشاعت کی غرض سے مقالات کے انتخابات کا دارومدار ریفریز کی جانچ اور ادارتی بورڈ کی منظوری پر ہے۔
۳۔ مقالہ نگار اپنی تحقیقی کاوش کا ایبسٹریکٹ (Abstract) بھی ارسال کریں، جو انگریزی زبان میں ہو اور مختصر ہو۔
۴۔ ''زبان وادب'' کو بھیجے جانے والے مقالات تحریری شکل اور سی ڈی (ہارڈ اور سافٹ کاپی) کے ساتھ بھیجیں۔ آپ اپنا مقالہ ''زبان وادب'' میں اشاعت کے لیے ادارتی بورڈ کو اطلاع دینے کے بعد ای میل کے ذریعے بھی بھیج سکتے ہیں۔
۵۔ مقالہ نگاروں سے درخواست ہے کہ پوری احتیاط سے پروف ریڈنگ کرنے کے بعد سی ڈی تیار کریں۔
۶۔ بھیجے گئے مقالات اخلاقی تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے چاہئیں۔
۷۔ مقالات کے گروہی تعصّب اور فرقہ واریت سے مبرا ہونے کو یقینی بنائیں۔
۸۔ ادارے کا مقالہ نگاروں کی آرا سے متفق ہونا ضروری نہیں۔

اداریہ

ہم اس وقت اکیسویں صدی کی دوسری دہائی میں سانس لے رہے ہیں جسے اگر ''سائبر صدی'' کے نام سے موسوم کیا جائے تو شاید غلط نہ ہوگا۔ جس برق رفتاری اور عجلت سے سوشل میڈیا اور انفارمیشن ٹیکنالوجی میں تبدیلیاں وقوع پذیر ہو رہی ہیں، اگر موجودہ عہد میں ہم نے خود کو ان بدلتے ہوئے حالات سے ہم آہنگ نہ کیا تو ہم دنیا کے تیز رفتار قافلے سے پیچھے رہ جائیں گے اور وقت ہمیں یہیں چھوڑ کر آگے نکل جائے گا۔ کسی کو کیا خبر تھی کہ ۲۹/اکتوبر ۱۹۶۹ء کو رات ساڑھے دس بجے یونیورسٹی آف کیلی فورنیا میں جب ''لیونارڈ کلین راک'' اپنے شاگرد ''چارلی کلین'' کو پہلا پیغام بھیجے گا تو اس کے تقریباً چھیالیس برس بعد انٹرنیٹ اکیسویں صدی کے انسان کی زندگی کا لازمی جزو بن چکا ہوگا۔ غور کریں تو محسوس ہوگا کہ انفارمیشن ٹیکنالوجی کی دنیا موجودہ عہد کے انسان کے لیے آکسیجن کی حیثیت اختیار کر گئی ہے۔ ایک اندازے کے مطابق اگر ایک منٹ کے لیے انٹرنیٹ تعطلی کا شکار ہو جائے تو اندازاً اکیس کروڑ پیغامات کی ترسیل جمود کا شکار ہو جائے گی۔ زمینی، فضائی اور سمندری سفر متاثر ہونے کے ساتھ ساتھ اربوں روپے کا کاروباری نقصان ہوگا۔ گویا انفارمیشن ٹیکنالوجی اور انٹرنیٹ آج کی روحِ عصر ہے۔ انٹرنیٹ موجودہ عہد کے دل کی دھڑکن ہے، ادھر دل نے دھڑکنا بند کیا اُدھر موت واقع ہوئی۔

خدا کا لاکھ لاکھ شکر ہے! کہ اردو والوں نے بھی وقت کی تیز رفتاریوں کا ساتھ دینا سیکھ لیا ہے۔ انھوں نے بھی اپنی بقاء کی خاطر انٹرنیٹ اور انفارمیشن ٹیکنالوجی سے استفادہ کرنا شروع کر دیا ہے۔ جہاں تک اردو زبان وادب کے تحفّظ کا سوال ہے تو انٹرنیٹ نے نہ صرف اس کے تحفّظ کو یقینی بنایا ہے بلکہ اس کے فروغ میں کلیدی کردار بھی ادا کیا ہے۔ اردو کیلی گرافی کو ان پیج کے متنوع ورژنز اور دیگر سافٹ وئیر نے نئے آفاق سے روشناس کروایا ہے۔ فوٹو شاپ، کورل ڈرا اور پیج میکر جیسے سافٹ وئیر نے گرافک ڈیزائننگ اور تصاویر کو صفحے کے مطابق ڈھالنے جیسے مشکل کاموں کو سہل بنایا ہے۔ انٹرنیٹ اور انفارمیشن ٹیکنالوجی کو اردو صحافت نے بڑی خوش اسلوبی اور مہارت سے استعمال کیا ہے۔ آج کل یہی کام اردو جرائد اور کتب کی اشاعت کے لیے بھی بروئے کار لایا جا رہا ہے۔ تقریباً ہر اردو اخبار اور جریدے کا آن لائن ایڈیشن موجود ہے، جسے دنیا کے کسی بھی خطے میں بیٹھ کر آپ پڑھ سکتے ہیں۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ جہاں کتب خانوں میں کتب بینی کی روایت نے دم توڑا ہے وہاں اب انٹرنیٹ اس کمی کو پورا کرنے میں بنیادی کردار ادا کر رہا ہے۔ انٹرنیٹ کی مختلف ویب سائٹوں کے ذریعے کتابوں، ناولوں، ادبی جرائد

اور خصوصی شماروں کو محفوظ کرنے کا کام تیزی سے جاری و ساری ہے۔ اس حوالے سے کراچی سے تعلّق رکھنے والے ادب دوست راشد اشرف کو کسی صورت فراموش نہیں کیا جا سکتا جنھوں نے اب تک پرانی کتب کے تقریباً چار لاکھ صفحات سکین کر کے انٹرنیٹ پر محفوظ کر دیے ہیں۔ اس طرح کلاسیکی ادب کا وہ خزانہ جو ضائع ہو رہا تھا، وہ اب نئے انداز سے محفوظ ہو گیا ہے۔

انٹرنیٹ پر آن لائن اردو کتب خانوں کا رواج بھی تیزی کے ساتھ فروغ پا رہا ہے۔ ''ریختہ ڈاٹ کام'' اس کی نمایاں مثال ہے۔ ریختہ پر اردو ادب کا وسیع خزانہ محفوظ کر لیا گیا ہے۔ یوں سنجیو سراف نے اردو کی وہ خدمت کی ہے جو ان لوگوں نے بھی نہیں کی جن کی یہ مادری زبان ہے یا جو اردو سے رزق کماتے ہیں۔ اس کے علاوہ ''بزمِ اردو لائبریری''، ''اردو ویب ڈیجیٹل لائبریری'' اور ''اردو دوست آن لائن لائبریری'' وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ اردو کا کون سا خزانہ ہے جو اس وقت انٹرنیٹ پر موجود نہیں۔ تاریخ، جغرافیہ، صحافت، سیاست، قانون، سائنس، ادب، لسانیات، فلسفہ، مذہب اور سیاحت، غرض ہر موضوع پر اب انٹرنیٹ پر مواد موجود ہے۔ شعر و ادب پر جتنا مواد انٹرنیٹ پر موجود ہے اتنا دیگر شعبوں کے حوالے سے موجود نہیں۔ بعض لوگ جو قنوطیت کا شکار ہو چکے تھے کہ اب اردو مرتی جا رہی ہے یا اردو کتب کے قارئین کی تعداد کم ہو گئی ہے۔ انٹرنیٹ نے اب اس شکوے کو بھی ختم کر دیا ہے اور اردو زبان و ادب کو نئی زندگی عطا کی ہے۔ اردو کتب کی نکاسی جو ہر دور میں ایک مسئلہ رہی ہے، اب انٹرنیٹ نے اسے بھی آسان بنا دیا ہے۔ اگر ہمارے تخلیق کار وقت کا ساتھ دینے کے عادی ہیں تو ان کی کتب کی نکاسی Amazon اور Flicker کے ذریعے اور آسان ہو جائے گی۔ آن لان بکنک اور آن لائن شاپنگ اب فیشن بنتا جا رہا ہے۔ آپ ایک دن آرڈر بک کروائیں اگلے روز کتاب آپ کی میز پر ہو گی۔ انفارمیشن ٹیکنالوجی کی بدولت اب اردو کی ایک نئی دنیا آباد ہو چکی ہے۔

آج کی تیز رفتار دنیا کا ساتھ دینے کے لیے ''زبان و ادب'' کے بھی بیشتر مجلّے یونیورسٹی کی آفیشل ویب سائٹ پر آن لائن کر دیے گئے ہیں تا کہ وہ قارئین جو انٹرنیٹ اور انفارمیشن ٹیکنالوجی کی دنیا سے منسلک ہیں، وہ اس سے استفادہ کر سکیں۔ تازہ مجلّہ ''زبان و ادب'' کے قارئین آن لائن نہ صرف پڑھ سکیں گے بلکہ ڈاؤن لوڈ کر کے اسے محفوظ بھی کر سکیں گے، لیکن اتنا کافی نہیں۔۔۔! ویب سائٹ پر ایسا آپشن بھی قارئین کے لیے تخلیق کیا جانا ضروری ہے جہاں وہ اپنا فیڈ بیک دے سکیں اور ''زبان و ادب'' سے منسلک ٹیم اپنی کمیوں کوتاہیوں سے آگاہ ہو سکے۔

—مُدیر—

ایک صدی میں کیا بدل گیا ہے؟

(ترکی اور مغربی ممالک میں اردو کی صورتِ حال اور درپیش مسائل)

ڈاکٹر خلیل طوقار

Prof. Dr. Halil Toker

Istanbul University, Turkey

Abstract:

"The relations between Turkey and South Asia or the Indo-Pak Subcontinent date back to centuries ago. However, before the beginning of the relations of these countries, yet there were appearance of Turkish descented people in the Subcontinent. From Mahmood Ghaznawi to Qutub-Uddin Aibak and then Mohammad Quli Qutub Shah of Deccan and still to Babur Shah in Delhi there is a long series of different Turkish clans entered into India and established sultanats in different times.

Surely, Turks came to the Sub-continent as the conquerers, but they did not rule this country as foreign imperialistic power nor they considered themselves superior to other races of the Sub-continent as the British did. Even they did not put a barrier between the Turks and the other people of the Sub-continent on the social and political level to safeguard their own powers and position, but, they merged themselves into the Indo-Pak Subcontinent's chemistry.

Of course the language of Urdu is a beautiful element of this chemistry. As people know "Urdu" itself originally is a Turkish word and in the essence of Urdu Language, some fragments of Turkish exists.

Urdu is an important language which was born and developed in India and spread all over the World not only by imigrants of the Sub-Continent origin but also by those Europeans who realised political and socialagical importance of the language. So in Britania, France, Holland and Denmark as well, the Europian scholars and Orientalists started to learn Urdu and created a huge collection of research works concerning the language. Turkey, also, was among those countries where Urdu teaching

started on a university level. In 1915, an Indian nationalist Abduljabbar Khairi begun to teach Urdu at "Ottoman Daru'l-funûn" which is today named as Faculty of Letters of Istanbul University.

Now as we know the history of Urdu learning in Europe and Turkey we should know, perhaps, be aware of the problems Urdu Language faced in these countries which is main topic of this paper."

اردو زبان، عالم بشر کے لیے ایک احسانِ خداوندی ہے۔ یہ زبان، ایک ایسا اَن مول تحفہ کہ جس کا نعم البدل دنیا کے طول وعرض میں ڈھونڈنے سے نہ ملے۔ یہ ایک ایسی سحر انگیز زبان ہے کہ ایک جانب سے ایک دوسرے سے غیر تعلّق قومی، لسانی، تہذیبی، ثقافتی مختصر انسانی عناصر کو مضبوطی سے ایک دوسرے سے جوڑتی ہے اور دوسری جانب دُور دراز علاقوں کے لوگوں کے دِلوں کو ایک دوسرے سے ملا کر دوستی اور محبّت کا بندھن پیدا کرتی ہے۔ کیونکہ اِس زبان کی بنیاد ہی مل کر رہنے کی خواہش، مفاہمت، ہم آہنگی اور غیر کو اپنا بنا سکنے کی صلاحیت پر قائم ہے۔

اُردو، جو لشکر کے بازاروں میں جنم لے کر مختلف اقوام اور مذاہب اور لسانی پس منظر کے لوگوں کی مادری زبان بنی، اردو جو کچھ عرصے بعد ہندوستان کے امراء اور حکماء سے لے کر فارسی اور ترکی بولنے والے بابری سلاطین کی مادری زبان کی حیثیت اختیار کر چکی اور واحد مشترکہ زبان کے طور پر ہندوستان کے کونے کونے تک پھیل گئی ظاہر تھا کہ اِس زبان کا اثر ورسوخ اور سیاسی اور تجارتی اہمیت دیکھ کر اجنبی لوگ بھی اِس کی طرف مرغوب اور متوجہ ہو جائیں۔ ظاہر ہے کہ اردو کی اِس اہمیت کا ادراک ہندوستان میں نو وارد مغربی نو آبادیاتی طاقتوں کو بخوبی تھا کہ نو آبادیاتی عزائم اور اغراض کی وجہ سے ہی کیوں نہ سہی ہندوستان میں قدم رکھنے والے انگریزی، فرانسیسی اور پرتگالی دانشوروں اور تحقیق کاروں نے بھی اِس زبان پر تحقیق وتدقیق کے کام شروع کرائے۔ اور اِس کارِ خیر میں ہراول دستہ برطانوی مستشرقوں کا تھا۔

یہ امر واضح ہے کہ ہندوستان پر انگریزوں کا قبضہ بہت سارے پہلوؤں سے قابلِ مذمت اور قابلِ اعتراض تھا کیونکہ اُنھوں نے ہندوستان کے صدیوں سے جاری نظام کا تختہ اُلٹ کر رکھ دیا اور اپنے نو آبادیاتی عزائم اور اپنے ملک کے مفادات کی خاطر جائز یا ناجائز جو کرنا تھا وہ کر دکھایا۔ اُن لوگوں نے سیاسی ہو یا مذہبی اور سماجی ہندوستان کے تمام اقدار میں مداخلت کرنے سے ایک پل بھی گریز نہیں کیا اور پھر اُنھوں نے اِس حسیں ملک کی مال ودولت جو اپنے لیے ضروری سمجھے وہ سب اپنے ملک میں لے گئے خواہ یہ ہندوستان کے زرعی اور معدنی ذخائر ہوں خواہ تاریخی وتہذیبی آثار، یہاں تک کہ اِس ملک کی تاریخی اور ادبی کتابوں کو بھی اپنے ملک کو پہنچا کر اپنی لائبریریوں کی زینت بنا دیا۔ مگر اُن کا سب سے بدترین عمل یہ تھا کہ اِس برصغیر میں مذہبی اور لسانی فرقہ واریت کی بنیاد ڈالی جس سے ابھی تک یہاں کے

لوگ برسرِ پیکار رہیں۔

برٹش ایمپائر نے ہندوستان اور ہندوستانی طرزِ زندگی پر جو منفی اثرات چھوڑے وہ اظہر من الشّمس ہیں اور ہم سب کو اُن کا علم ہے لیکن ساتھ ساتھ ہمیں یہ بھی ماننا پڑے گا کہ اُن کے نوآبادیاتی نظام نے ہندوستان میں اپنے مفادات کے لیے ہی سہی کچھ اچھا کارنامہ بھی کر دکھایا۔ اُن لوگوں نے ہندوستان میں جگہ جگہ ریل وے کا جال بچھا کر سیر و سفر کی سہولتوں کے علاوہ سامانِ زندگی کی نقل و حرکت کی رفتار میں بھی اضافہ کیا۔ اُن کے زمانے میں ڈاک کا سسٹم بہتر ہوا اور اُنھوں نے تعلیمی اداروں کو بھی جدید علوم سے روشناس کرا دیا۔ اُنھوں نے ہندوستان میں جو اچھے کام کیے اُن کی ایک لمبی فہرست پیش کی جا سکتی ہے لیکن اگر ایک زبان شناس کی حیثیت سے مجھ سے پوچھا جائے تو مَیں یہ کہوں گا کہ انگریزوں کے اچھے کارناموں میں سب سے دلچسپ کارنامہ اُن کی دیسی زبانوں سے دلچسپی اور اِن زبانوں میں تحقیق و تدقیق کا سلسلہ شروع کرانا تھا۔ برطانوی عہد میں اِن زبانوں میں سے سنسکرت، برج بھاشا جیسی دیسی زبانوں کی طرح عربی اور فارسی جیسی مشرقی زبانوں پر بھی تحقیقات کا کام شروع ہوا اور برطانوی محقّقوں کی اِن لازوال کوششوں سے سب سے زیادہ فائدہ دو زبانوں کو ہوا، وہ زبانیں تھیں ہندی اور اردو کیونکہ اُنھوں نے فورٹ ولیم کالج میں ہندی زبان کی بنیادیں مستحکم کیں اور اردو کے لیے جدید اور عام فہم ادب کے دروازے وا کیے۔

یہاں ہمیں یہ عرض کرنا ہوگا کہ انگریزوں کی اردو سے دلچسپی کا سبب اُن کا اردو سے یا مسلمانانِ ہند سے پیار نہیں تھا۔ دراصل وہ اردو سے نباہنے پر ایک طرح سے مجبور تھے کیونکہ اُس عہد میں اردو زبان ہندوستان کے مختلف زبانیں بولنے والے لوگوں کے درمیان رابطہ کی زبان کی حیثیت رکھتی تھی اور اردو اُن دِنوں میں ہندوستان کی واحد زبان تھی جو انگریزوں کے دشمن بابری (مغل) سلطنت کی سرکاری زبان فارسی کی جگہ پُر کرنے کی استعداد اور قابلیت رکھتی ہو۔ لہٰذا اُنھوں نے ہندوستان میں اپنے پاؤں جمانے تک اردو کا استعمال کرنے کا فیصلہ کیا۔ اِس فیصلے سے اردو کو بھی کسی حد تک فائدہ ہوا اور بالخصوص فارسی کی جگہ اردو کے سرکاری اور عدالتی کارروائیوں میں استعمال نے اردو کی اہمیت کو اور زیادہ بڑھا دیا۔ یہ زمانہ اردو کے سورج کے طلوع کی جانب بڑھنے کا ابتدائی دَور تھا۔

اِس ابتدائی دَور میں انگریزوں نے خود ہندوستان میں اپنے اہلکاروں کو دیسی زبانوں کو، بالخصوص اردو کو سکھانے کے لیے فورٹ ولیم کالج کو قائم کیا۔ جیسا کہ سب کو معلوم ہے ۱۷۸۳ء میں جان گلکرسٹ ایسٹ انڈیا کمپنی میں اسسٹنٹ سرجن کی حیثیت سے ہندوستان آیا اور ہندوستان میں نئے تشکیل پذیر ہونے والے ماحول کو دیکھا تو اُسے معلوم ہوا کہ انگلستان میں فارسی کی تعلیم حاصل کر کے ہندوستان آنے والے افسران، ہندوستانی ماحول سے کماحقہ واقف نہیں ہیں اور وہ منشیوں کی توسط سے اپنی خدمات بجالانے کی کوشش کرتے ہیں اور یہ صورتحال بالکل تسلّی بخش نتائج کی حامل نہیں ہے، لہٰذا اِس

مسئلہ کے لیے کوئی چارا سوچنا چاہئے۔ ۱۷۹۸ء میں لارڈ ویزلی (۱۷۹۸ء تا ۱۸۰۵ء) بھی ہندوستان آیا۔ وہ بہت باصلاحیت، زیرک اور سمجھدار قسم کا سربراہ تھا اور جس صورتحال کا ہندوستان آ کر گلکرسٹ نے پتا چلا لیا تھا، اُس صورتحال سے لارڈ ویلزلی بھی بخوبی واقف تھا اور اِس خلاء کو پُر کرنے کی غرض سے وہ مختلف اقدامات کرنے لگا۔ اُس نے اپنی اِس سفارش میں اِس خلاء کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا تھا:

''ہندوستانی بول چال کی زبان میں (نووارد رائٹر) جو مہارت حاصل کریں گے اُس کی بدولت کمپنی کی ملازمت کے دوران میں اپنے منصب کے تمام فرائض بھی وہ حسن وخوبی کے ساتھ انجام دے سکیں گے۔''(۱)

مزید برآں لارڈ ویلزلی نے ۲۸ دسمبر ۱۷۹۸ء کے ایک خط میں بورڈ آف ڈائرکٹرز کو یہ لکھ کر اُنھیں ایک تعلیمی ادارے کے قیام کی طرف راغب کرنے کی کوشش کی تھی کہ ''کمپنی کی حکومت کا اچھی طرح چلنا اِس پر منحصر ہے کہ آیندہ ذمہ دار عہدوں پر وہی لوگ مقرر کئے جائیں جو گورنر جنرل کے پاس کئے ہوئے قواعد وقوانین اور ملک کی ایک یا ایک سے زیادہ زبانوں کی واقفیت رکھتے ہوں۔''(۲)

سو اوپر میں مذکور ضروریات کو مدنظر رکھتے ہوئے ۱۷۹۹ء میں گلکرسٹ کی سربراہی میں Oriental Seminary کے نام سے ایک مدرسہ قائم ہوا جو آگے چل کر فورٹ ولیم کالج کی صورت اختیار کرنے والا تھا۔ اِس مدرسے میں جنوری ۱۷۹۹ء میں تعلیم وتدریس کا کام شروع ہوا اور جولائی ۱۸۰۰ء میں اِس مدرسے کے طلباء کے آخری امتحانات سے فارغ ہونے کے بعد یہ مدرسہ منسوخ کرایا گیا اور ۱۰ جولائی ۱۸۰۰ء کو اِس کی جگہ فورٹ ولیم کالج کی داغ بیل پڑی اور لارڈ ویلزلی نے اُسی روز اِس کے آئین و ضوابط کا مسودہ منظور کیا۔ ۱۰ جولائی کو منظور شدہ اُس دستاویز کی پیشانی پر یہ جملہ مرقوم تھا:

''ہز لارڈشپ (ویلزلی) کے حکمِ خاص سے اِس (دستاویز) پر ۴ مئی ۱۸۰۰ء کی تاریخ ڈالی گئی جو میسور کے دارالسلطنت سرنگاپٹم میں برطانوی افواج کی شاندار اور فیصلہ کن فتح کی پہلی سالگرہ تھی۔''(۳)

لارڈ ویلزلی اِس کالج کو یونیورسٹی بنا کر وسیع پیمانے پر تعلیم وتدریس کے فرائض انجام کروانے کا خواہشمند تھا مگر کورٹ آف ڈائرکٹرز کی مخالفت کی وجہ سے اِس منصوبہ کو پایۂ تکمیل تک نہیں پہنچا سکا۔(۴) اِس کالج کا کرتا دھرتا گلکرسٹ ۱۸۰۴ء میں استعفیٰ دے کر اپنے وطن چلا گیا اور ایڈنبرا یونیورسٹی نے ہندوستانی زبان کی خدمت کے سلسلے میں اُسے ایل ایل ڈی کی اعزازی ڈگری دی اور وہ ۱۸۴۱ء میں آنجہانی ہو گیا۔(۵)

۱۸۰۴ء میں گلکرسٹ استعفیٰ دے کر اپنے ملک چلا تو گیا مگر کالج میں تعلیم وتدریس اور اشاعت کا کام جاری رہا کیونکہ فورٹ ولیم کالج میں اور بھی برطانوی اور ہندوستانی اساتذہ، منشی اور مصنّف موجود تھے اور کمپنی بہادر کو اِس کالج سے فارغ التحصیل آفسروں کی ضرورت تھی۔ یہ تو تھی اِس کالج کی مختصر ترین تاریخ، اب آئیے اِس کالج کی بنیادگزاری میں جو جو مقاصد موجود تھے اُن کی تفصیل کی طرف۔ جیسے کہ ممتاز منگلوری نے اپنے مقالے ''فورٹ ولیم کالج کے مصنّفین'' میں لکھا:

''اردو نثر کی تاریخ میں فورٹ ولیم کالج ایک اہم سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اِس کالج کا قیام اگرچہ انگریزوں کی سیاسی مصلحتوں کے تحت عمل میں آیا لیکن اِس سے اردو نثر کو بہت فائدہ پہنچا۔ اٹھارویں صدی کے اواخر میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے اربابِ حل وعقد اِس ضرورت کو شدت سے محسوس کرنے لگے تھے کہ کمپنی کے نووارد ملازمین کو فارسی اور اردو کی تعلیم دی جائے، چنانچہ لارڈ ویلزلی گورنر جنرل نے وقت کے تقاضوں اور سیاسی مصلحتوں سے مجبور ہو کر جان گلکرسٹ کی سربراہی میں جنوری ۱۷۹۹ء میں ایک مدرسہ (Oriental Seminary) قائم کیا۔''(۶)

انگریزوں کی اردو کی تعلیم و تدریس کے لیے یہ کوششیں محض ہندوستان سے مربوط نہیں تھیں ہندوستان کے بعد وہ بالکل وقت کے تقاضوں اور سیاسی مصلحتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اپنے ملک میں ہی اپنے اعلیٰ اداروں میں اردو کی تعلیم کا بندوبست کرانے لگے۔ ۱۸۰۵ء میں ہرٹ فورڈ کاسل میں ایک درسگاہ قائم ہوئی جسے چارلس گرانٹ نے لندن سے ۲۰ میل دُور ہیلی بری کالج میں منتقل کرادیا اور اِس میں عربی اور فارسی کے علاوہ اردو کی تعلیم بھی شروع ہوئی اور کمپنی کے ملازم ہندوستان جانے سے پہلے یہاں اردو کی تعلیم حاصل کرنے لگے۔ پھر ۱۸۱۸ء میں لندن میں اورینٹل انسٹی ٹیوٹ قائم ہوا تو جیسا کہ اوپر میں ذکر آیا ہے، جان گلکرسٹ کا تقرر اِسی انسٹی ٹیوٹ میں ہوا۔ ۱۸۵۵ء میں یونیورسٹی کالج (لندن) میں جان ڈومن کی نگرانی میں اردو کی پڑھائی شروع ہوئی۔ ۱۸۴۱ء میں گلوسسٹر انگلستان میں Properietory Grammar کے عنوان سے ایک مکتب قائم ہوا جسے ۱۸۵۸ء میں کالج کا درجہ دیا گیا۔ اِس کالج میں مونیئر ولیمز کی کتاب Rudiments of Hindustani Grammar شائع ہوئی اور یہ کتاب اپنے زمانے میں اردو کی تدریس میں کافی مفید رہی۔ لندن میں انڈین سول سروس کے مقابلے میں طلباء کو تیار کرنے کے لیے ۱۸۵۹ء میں آکسفورڈ یونیورسٹی میں اردو کی تعلیم کا آغاز ہوا۔ اِسی طرح کیمبرج اور ڈبلن یونیورسٹیوں میں بھی اردو کی پڑھائی کا انتظام کیا گیا تھا۔

۱۹۱۷ء میں سکول آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز کا قیام عمل میں آیا اور ۱۹۳۰ء کے لگ بھگ یہاں بھی اردو کی باقاعدہ تدریس ہونے لگی اور یہ سلسلہ کافی عرصے تک جاری رہا۔(۷)

درحقیقت اردو سے دلچسپی کا دائرہ صرف انگریزی مستشرقوں تک محدود نہ تھا۔ اُن سے پہلے بھی ہندوستان آکر یہاں اردو یا ہندوستانی زبان کی دوسری زبانوں پر برتری کو دیکھتے ہوئے دوسرے مغربی محققّوں نے بھی اردو پر تحقیق کا سلسلہ شروع کیا تھا۔ اِس بارے میں حسن وقار گل صاحب کا کہنا ہے:

''اِسی طرح جب مغربی سفارت کار اور مشنری برصغیر میں داخل ہوئے تو اُنھوں نے بھی اِس زبان کو جسے اُنھوں نے کبھی مور، کبھی ہندوستانی، کبھی دوسرے ناموں سے پکارا، اِس ملک کی اکثریت کی زبان کی حیثیت سے اختیا کیا اور اُسے اِس ملک میں تبلیغی سرگرمیوں کا ذریعہ بنایا۔ اِن مشنریوں کے ذریعے سے ہی یہ زبان یورپ کے مختلف ممالک میں

روشناس ہوئی۔ سولہویں صدی کے اوائل میں جیرونیموزاویر (Jeronimo Xavier) نے جس کا تعلّق حضرت عیسیٰ کے حواریوں کی جماعت سے تھا اور جو جہانگیر کے دربار میں پیش ہوا تھا اور آگرہ میں ۱۵۸۶ء اور ۱۶۱۵ء کے درمیان موجود تھا فارسی ہندوستانی لغت مرتب کی تھی۔''(۸)

جیرونیموزاویر کی طرح ڈنمارک کے جان جوشوا کلیٹلر (۱۶۵۹ء۔۱۷۱۸ء) نے بھی ہندوستانی (اردو) زبان سے دلچسپی لی اور اِس زبان کی صرف ونحو اور لغت لکھی۔ (محمد یوسف مغل، اخبار جہان، ص ۱۰۰) پھر معروف فرانسیسی مستشرق گارسیں دتاسی نے عربی، فارسی اور ترکی جاننے کے باوجود اردو پر خاص توجہ دی۔ اُس نے ۱۸۲۷ء سے اپنے آپ کو اردو کے لیے وقف کر دیا اور ۱۸۳۸ء میں پیرس یونیورسٹی کے مدرسۂ علوم شرقیہ میں اردو کی تعلیم کا آغاز کیا۔ (لئیق بابری، فرانس میں اردو، اخبار اردو، ۹۷) اور چیکوسلواکیہ کے معروف مستشرق اوتاکر پرتولود نے ۱۹۲۳ء میں ماسرک اورینٹل انسٹی ٹیوٹ میں اور اِس کے بعد ۱۹۲۷ء میں کمرشل کالج میں اردو اور ہندی کی تعلیم دی۔ (۹)

،صرف یہ نہیں کہ اردو کی تعلیم وتدریس انگلینڈ اور یورپ کے تعلیمی اداروں میں جاری تھی بلکہ مختلف مشرقی ممالک میں بھی اردو کی پڑھائی کی طرف رغبت شروع ہوئی تھی اور اُن میں بھی اردو کی تعلیم کا انتظام ہو رہا تھا۔

جاپان کے دارالسلطنت ٹوکیو میں ۱۹۰۸ء میں ٹوکیو اسکول آف فارن لینگویجز میں شعبۂ ہندوستانی کا قیام عمل میں آیا اور ۱۹۱۱ء میں اِس شعبہ میں تین سالہ کورس شروع کرایا گیا۔ جاپان کے ایک دوسرے بڑے شہر اوساکا میں اوساکا اسکول آف فارن لینگویجز میں اُس اسکول کے ۱۹۲۱ء میں قیام کے ایک سال بعد ۱۹۲۲ء میں ہی اردو کی تدریس وتعلیم شروع ہوئی۔ اُس دَور میں یورپی زبانوں کے علاوہ صرف چار ایشیائی زبانیں سیکھی جا رہی تھی جن میں سے ایک اردو تھی۔(۱۰)

جاپان کے علاوہ میرے ملک ترکی میں بھی اردو کی تعلیم کا رجحان اِس سے ایک صدی قبل سے شروع ہوا تھا۔ عبدالجبار خیری اور عبدالستار خیری برادران، ہندوستان کے دو عظیم حریت پرست اور آزادی خواہ، ہندوستان میں برطانیہ کی حکمرانی کے سخت مخالف تھے۔ پہلی جنگِ عظیم کے شروع کے دِنوں میں عثمانی سلطنت کی جنگ میں شامل ہونے اور مقام خلافت کی جانب سے جہادِ مقدس کے اعلان کے بعد بہت سے ہندوستانی مسلمان نوجوانوں کی طرح یہ دونوں بھائی بھی اپنے مسلم ترک بھائیوں کے ساتھ خلافت کے دشمنوں کے خلاف جنگ لڑنے کے لیے خفیہ طور پر روانہ ہوئے اور سب سے پہلے حجاز جا کر مدینہ منورہ کے مدافع فخرالدین پاشا کی فوج میں شامل ہوئے۔ مکہ مکرمہ پر عرب باغیوں کے قبضہ کے بعد جب مدینہ پر اُن کا حملہ ہوا تو فخرالدین پاشا نے مدینہ کی حفاظت کے لیے تمام تر اقدامات کئے اور شہر سے خواتین، بچے اور بوڑھے لوگوں کے ساتھ غیر عرب اور ترک باشندوں اور رضا کاروں کو نکالا تا کہ اُن کو جنگ کے

دوران نقصان نہ پہنچے۔

خیری برادران بھی مدینہ کا محاصرہ شروع ہونے سے پہلے حجاز سے جدا ہو کر استنبول آئے اور استنبول میں اِن دونوں برادران نے مختلف سیاسی اور تعلیمی سرگرمیوں میں حصہ لیا۔ بالخصوص عبدا لجبار خیری عثمانی خفیہ ایجنسی ''تشکیلاتِ مخصوصہ'' کے ایک فعّال کارکن تھے اور باقاعدہ رپورٹوں سے عثمانی اہلِ حکومت اور فوج کو انگریزوں اور انگریزوں کے لیے کام کرنے والے ہندوستانی جاسوسوں کے بارے میں اطلاع فراہم کر رہے تھے۔ نہ صرف یہ ہے کہ اُن کی رپورٹوں میں خفیہ معلومات موجود تھیں، اِس کے ساتھ ساتھ اُن کی رپورٹوں میں ہندی اردو تنازعہ، اردو کی اہمیت اور عثمانی سلطنت میں اُس کی تعلیم کی ضرورت، جنگ کے دوران گرفتار ہونے والے ہندوستانی فوجیوں کے لیے اردو جاننے والے مترجموں کی فراہمی کے لیے کوشش جیسے اردو زبان سے متعلّق اہم اہم موضوعات بھی شامل تھے۔

اُن کی سیاسی سرگرمیاں بے شک تاریخی لحاظ سے بہت اہم ہیں مگر اِن کے علاوہ اُن کا ایک بڑا اور ناقابل فراموش کارنامہ ترکی میں یونیورسٹی کی سطح پر اردو زبان کی تعلیم کا افتتاح تھا۔ عبدا لجبار خیری نے آج سے تقریباً ایک صدی قبل ۱۹۱۶ء میں دارالفنون (حالیہ استنبول یونیورسٹی) میں اردو کے اولین پروفیسر ہونے کا شرف حاصل کیا۔(۱۱)

یہاں تک دی گئی معلومات سے ظاہر ہوا گا کہ اردو کی تعلیم وتدریس کا سلسلہ سولہویں صدی کے آخر سے شروع ہو کر یورپ کے مختلف ملکوں میں پھیلتا جا رہا تھا اور اِس پھیلاؤ کا سبب برصغیر پاک و ہند کی سیاسی اہمیت اور اردو کا اِس سیاسی اہمیت کے مالک خطے کی واحد مشترکہ زبان ہونا تھا۔

ہندوستان میں بڑھتے ہوئے سیاسی اور سماجی شعور کی دین تھی کہ اِس ملک کی واحد مشترکہ زبان اردو میں صحافت کا علَم بھی اپنی اونچائیوں تک پہنچ گیا اور ۱۹۴۷ء میں برصغیر کو آزادی ملنے تک یہ علَم ہندوستان کے آسمان میں بلند رہا۔ اردو صحافت کا باقاعدہ آغاز انیسویں صدی عیسوی کے اوائل سے ہوتا ہے۔ اِس سلسلے میں سب سے پہلے ۱۸۲۲ء میں ''جامِ جہان نما'' کے عنوان سے ایک اردو اخبار کلکتہ سے نکلنا شروع ہوا لیکن کچھ عرصے بعد اُس کی زبان فارسی میں تبدیل کی گئی۔ ۱۸۳۶ء میں ''دہلی اردو اخبار'' کی اشاعت عمل میں آئی اور اِس کے بعد سر سید احمد خان اور اُن کے بھائی سید محمد خان کا ''سید الاخبار''، سید جمیل الدین کا ''صادق الاخبار''، ''قران السعدین''، ''فوائد الناظرین''، ''ہمائے ہند'' اور ''خورشیدِ پنجاب'' جیسے اردو اخبار نکلنے شروع ہوئے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کی آگ جو یکا یک بھڑک اُٹھی اور جس نے پورے ہندوستان کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا، سقوطِ دہلی کے بعد بجھ تو گئی۔ تاہم اِس کی وجہ سے انگریزوں کے دلوں میں جو انتقام کی آگ بھڑک اُٹھی وہ بجھنے کا نام نہیں لے رہی تھی اور انتقام کے جذبے سے بھرپور انگریزوں نے ہندوستان میں بالخصوص مسلمانوں کے تہذیب وتمدن کو مٹانے کی خاطر کوئی کسر اُٹھا ئی نہ رکھی۔(۱۲) بالخصوص اردو اخبار جو کہ جنگ کے دوران آزادی خواہوں کے نمائندے کی حیثیت رکھتے تھے وہ

انگریزوں کے ظلم وستم کے نشانہ بنے۔ جیسا کہ ڈاکٹر انور سدید اِس ضمن میں لکھتے ہیں:

''۱۸۵۷ء میں سقوطِ دہلی نے مسلم صحافت پر ضرب کاری لگائی تھی، بیشتر اخبارات بند کر دیئے گئے۔ جنگِ آزادی کے بعد ۳۵ میں سے صرف ۱۲/ اخبار بچے، جن میں سے صرف ایک اخبار کے مدیر مسلمان تھے۔ سرسید کے عہد میں انگریزوں نے مسلم صحافت کو شک و شبہ کی نظر سے دیکھا۔''(۱۳)

اِن ناسازگار حالات کے باوجود مرتے مرتے پھر سے اردو اخبارات کی نشاۃِ ثانیہ وجود میں آئی اور ہر چند ۱۸۵۷ء کے بعد انگریزی حکومت کی تلوار ہمیشہ اپنے سروں کے اوپر محسوس کرتے ہوئے کچھ خوف و ہراس کی بنا پر دبے پاؤں پر ہی سہی آگے چلنے کی کوشش جاری رہی اور چاہے اِسے انگریزی حکومت کی تعریف کہا جائے یا چاہے خوشامد، پھر بھی زندہ رہنے کی ہر ممکن راہ آزمائی گئی اور مناسب فرصت ملتے ہی اردو صحافت اپنے اصلی رنگ میں آ گئی۔ اِس دوران کی اردو صحافت کا نقشہ مسکین علی حجازی کی سطور میں یوں کھینچا جاتا ہے:

''۱۸۵۷ء سے ۱۹۱۴ء تک یعنی ستاون برس میں برِصغیر کی صحافت کئی انقلابی تبدیلیوں سے دوچار ہوئی۔ ۱۸۵۷ء کے فوراً بعد کی صحافت عوام کی ترجمان نہیں تھی، اخبارات حکومت کی تعریف اور خوشامد میں ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کی کوشش کرتے تھے۔ خبریں غیر سیاسی اور ہم عصر اخباروں سے نقل شدہ ہوتی تھیں۔ سرسید احمد خان نے اردو صحافت کو بامقصد اور خفیہ بنانے میں حصّہ لیا۔ اُنھوں نے اعتدال اور حکومت سے مصلحت کی پالیسی پر گامزن ہونے کے باوجود مناسب تنقید کا حق ادا کیا۔ سرسید کی تحریک نے ایک طرف لوگوں میں یہ عام سیاسی و تعلیمی شعور پیدا کیا اور دوسری طرف اردو زبان وادب کی اصلاح کر کے اُسے زندگی سے ہم آہنگ کیا۔ سرسید مکتبِ فکر کی متین صحافت کے دوش بدوش مزاحیہ صحافت میں پھلی پھولی اور اُس نے ۱۸۵۷ء کے بعد کی مایوس کن فضا میں زندہ رہنے کا حوصلہ بخشا۔ انیسویں صدی کے آخر میں روزانہ صحافت کا غلبہ ہو گیا اور اِس میں کاروباری پہلو بھی در آیا، مگر بیسویں صدی کے آغاز میں مولانا ظفر علی خان، مولانا محمد علی جوہر اور مولانا ابوالکلام آزاد جیسے جری اور نڈر صحافیوں نے صحافت کو دوسری انتہا پر پہنچا دیا۔ پچاس پچپن برس میں صحافت کا خوشامد سے بغاوت اور مبارزت کی حد تک پہنچ جانا کوئی معمولی کارنامہ نہیں ہے۔ روزنامہ ''زمیندار'' کے ابتدائی دَور، ''کامریڈ''، ''الہلال'' اور ''ہمدرد'' نے صحافت کا معیار قائم کیا جس کے بعد کی صحافت معنوی اعتبار سے اِس پر قائم نہ رہ سکی۔''(۱۴)

مسلمانانِ ہند کی نشاۃ ثانیہ کی طرح اردو صحافت کی نشاۃ ثانیہ میں بھی سرسید احمد خان کو بہت بڑی اہمیت حاصل تھی جسے خالدہ ادیب خانم نے (Inside India) میں لکھا ہے کہ ''سرسید کو کسی بھی پہلو

سے دیکھا جائے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک بڑا سا پتھر ہندوستان کی اسلامی سوسائٹی کے ٹھہرے ہوئے پانی میں لڑھکا دیا گیا ہے۔ اُس نے جو لہریں اٹھائیں وہ اب تک حرکت میں ہیں۔ خواہ اُن کی سمت ہمیشہ وہ نہ رہی ہو جو سرسید پسند کرتے تھے۔ سرسید احمد خان کے اخبارات سائنٹفک سوسائٹی اور تہذیب الاخلاق بھی گویا ایسے پتھر تھے جو برِّصغیر کی اردو صحافت کے ٹھہرے ہوئے پانی میں لڑھکا دیئے گئے تھے۔''(۱۵)

سرسید اور اُن جیسی بلند حوصلہ ہستیوں کی اَن تھک سعی و محنت کے ذریعے اِس کشمکش اور ہنگامہ خیز دَور کے اوّلین مراحل سے گزرتے گزرتے تھوڑا سا سنبھالتے ہی اردو صحافیوں کا دھیان ہندوستان کے اور مسلمانانِ ہند کے مسائل کے ساتھ ساتھ مسلمانانِ جہان کے مسائل کی طرف بھی مرکوز ہونے لگا۔ بالخصوص سلطنتِ عثمانیہ، خلافت کا مرکز اور اُس پر ٹوٹنے والے طوفان تمام ہندوستانی مسلمانوں کے لیے دلچسپی کا باعث تھے۔ ہر چند ہندوستان میں تمام اخبارات کو انگریزی حکومتِ ہند کے سخت سنسر شپ کا سامنا کرنا پڑتا تھا اِس کے باوجود ۱۸۷۰ء کے بعد اردو اخبارات میں بالخصوص اور دیگر ہندوستانی اخبارات میں بالعموم عثمانیوں سے متعلق خبروں کی افزائش ہونے لگی۔ جوں جوں عثمانی سلطنت اور دیگر ممالکِ اسلامیہ میں حالات بگڑتے رہے توں توں اِس قسم کی خبروں میں اضافہ ہوتا رہا۔ عثمانیوں کے بارے میں خبریں اور تبصرے شائع کرنے والے اخباروں میں ''الہلال''، ''ہمدرد''، ''زمیندار'' اور انگریزی اخبار ''The Comrade'' صفِ اوّل کے اخبار تھے۔

ہندوستان میں صحافت کا بڑھتا اثر و رسوخ اور پہلی جنگِ عظیم کی طرف دوڑتی دنیا میں ہندوستان کی سیاسی اور عسکری اہمیت کو مدنظر رکھتے ہوئے ہندوستان کے باہر بھی اردو اخبارات کا سلسلہ شروع ہوا اور سلطنت عثمانیہ کے دارالخلافت استنبول میں بھی اردو صحافت کی طاقت سے فائدہ اُٹھا کر ہندوستانی قارئین تک پہنچنے اور ترکی کے حق میں مثبت رائے عامہ قائم کرنے کی کوششیں بھی ہونے لگیں۔

استنبول میں نکلنے والے اردو اخبارات کے سلسلے میں ہمارا تین ناموں سے سابقہ پڑتا ہے: ''پیک اسلام''، جہان اسلام'' اور ''الدستور''۔ علاوہ بریں اِن اخباروں میں ''اُخوّت'' کے نام کا بھی اضافہ کیا جاسکتا ہے جو فارسی زبان میں شائع ہونے کے باوجود ہندوستانی صحافیوں کی جانب سے نکلنے کے اعتبار سے قابل ذکر ہے۔ ہماری تحقیقات کے دوران یہ دیکھنے میں آیا ہے کہ استنبول کی لائبریریوں میں اِن چاروں میں سے صرف تین اخبارات کے نسخے موجود ہیں اور وہ اخبارات ہیں: ''جہانِ اسلام''، ''الدستور'' اور ''اُخوّت''۔ لیکن اب تک ''پیک اسلام'' کا کوئی نسخہ نہیں ملا۔

اردو اخبارات میں پہلے نمبر پر ہونے کا شرف پیکِ اسلام کو حاصل ہے۔ ۱۸۸۰ء میں نکلنے والے اِس اخبار کے ساتھ استنبول میں اردو صحافت کا آغاز ہوتا ہے۔ ''پیکِ اسلام'' اردو اور ترکی دونوں زبانوں میں شائع ہو رہا تھا۔ اِس کے مدیر مسئول نصرت علی خاں تھے جو انگریزوں کے خلاف سرگرمیوں میں شرکت کرنے کی وجہ سے ہندوستان سے جلاوطن کر دیئے گئے تھے۔ مئی ۱۸۸۰ء میں ''پیکِ اسلام'' کا

اوّلین شمارہ منظرِ عام آیا۔

''پیکِ اسلام'' کے بعد ہمارے سامنے جو اخبار آتا ہے وہ ''الدستور'' ہے۔ اردو اور عربی دونوں زبانوں میں شائع ہونے والے اس روزنامہ اخبار کے صاحبِ امتیاز احمد پاشا الزہراوی رئیس تحریر ذکی بیگ تھے۔ ۱۳۲۷ھ بمطابق ۱۹۰۹ء میں شائع ہونے والا ''الدستور'' مطبع عثمانی میں چھپ رہا تھا اور اسے جمعیت اتحاد و ترقی کی حمایت اور سرپرستی حاصل تھی جس نے عبدالحمید ثانی کو خلع کر کے لگام حکومت سنبھال لی تھی۔ ''الدستور'' بھی چند نمبروں کی اشاعت کے بعد مذکورہ بالا اسباب پر بند ہوا تھا۔(۱۶)

''اخوّت'' کے عنوان والے اخبار کی اشاعت، ۱۳ ستمبر ۱۹۱۵ء/۳۰ ستمبر ۱۳۳۱ھ رومی میں قائم ہونے والی ''انجمنِ ہند اخوّتِ اسلام'' کی نگرانی میں شروع ہوئی اور ''تشکیلاتِ مخصوصہ''، جس کے بارے میں تفصیل ''اخبارِ جہاں'' کے بارے میں بتاتے ہوئے پیش کی جائے گی، کی مالی امداد سے اُس کا پہلا شمارہ تشرین اوّل ۱۳۳۱ھ بمطابق اکتوبر۔ نومبر ۱۹۱۵ء میں نکلا۔ اِس اخبار کی اشاعتی زندگی تین سال تک باقاعدہ طور پر جاری رہی اور اِس کی ہمراہی میں ''Brotherhood'' کے عنوان سے انگریزی اخبار کا آغاز کیا گیا اور بالخصوص اِس کو یورپ میں بانٹا گیا۔

''مطبوعات مدیریتِ عالیہ سی'' (مطبوعات کا محکمہ عالی) کی خدمت میں پیش کی گئی درخواست کے مطابق انگریزی زبان میں ''Brotherhood'' کے نام سے اخبار کی اجازت طلب کی گئی اور اِس کے صاحبِ امتیاز اور ایڈیٹر محمد عبدالجبّار خیری تھے۔ ''اخوّت'' کی اشاعتی پالیسی اور موضوعات کے بارے میں کچھ عرصہ بعد ہندوؤں کا ردِعمل ظاہر ہونے لگا کیونکہ اسلامی مطمحِ نظر اور اتحادِ اسلامی کے خیالات تشکیلاتِ مخصوصہ کے ساتھ کام کرنے والے ہندو مذہب کے اصحاب کے لیے ناقابلِ قبول تھے۔ اِس چپقلش کے باوجود یہ اخبار بھی جنگِ عظیم کے اختتام تک جاری رہا۔ (۱۷)

اِن اخباروں کے بعد ''جہانِ اسلام'' کا نام آتا ہے۔ اِس اخبار کی اشاعت ''جمعیت خیریۂ اسلامیہ'' نامی تنظیم کی امداد سے عمل میں آئی تھی۔ ''جہانِ اسلام'' کا پہلا شمارہ ۱۳ جمادی الاولیٰ ۱۳۳۲ھ بمطابق ۱۹ اپریل ۱۹۱۴ء کو اور آخری شمارہ ۱۳۳۳ھ/۱۹۱۵ء کو نکلا۔

بیسویں صدی کے نصف اوّل میں اردو صحافت کی اہمیت اور اُس کا ہندوستان میں رائے عامہ مرتب کرنے کے مبینہ کردار کا احساس صرف عثمانی یا بہ الفاظ دیگر ترکی کے اہل حکومت اور سیاست کو نہیں تھا۔ اِس اہمیت کا بہترین احساس اُنھیں کو تھا جو ہندوستان پر قابض تھے اور اُن کو اپنی رعایا کی شہ رگ تک کا پتہ تھا۔ اِس لیے یہ تو بہت طبعی بات تھی کہ انگریز حکّام ہندوستان سے باہر انگلستان میں بھی اردو میں دلچسپی لینے لگے۔ سب سے پہلے ۸۷۔۱۸۸۶ء کے لگ بھگ ہندوستان کے ساتھ تجارتی روابط اور برطانیہ میں بڑھتی ہوئی ہندوستانی آبادی کو مدنظر رکھتے ہوئے ''آئینہ انگریزی سوداگری'' کے عنوان سے ایک سہ ماہی پرچہ نکلنے لگا۔ برطانوی فرم گلبرٹ اینڈ ریونگٹن کے زیرِ اہتمام ایس ٹی جونز ہاؤس کلرکن لندن

سے شائع ہونے والا یہ پرچہ عام طور پر برطانیہ کے ہندوستان کے ساتھ موجود تجارتی روابط پر خبریں اور مصنوعات کے اشتہارات پر مشتمل ہوتا تھا اور یہ پرچہ ۱۸۹۸ء کے بعد بند ہوا۔ (۱۸)

محمد اسلم الوری صاحب اپنے مضمون ''برطانیہ میں اردو پریس: ماضی، حال اور مستقبل'' میں اِس بارے میں لکھتے ہیں:

> ''سرکاری سرپرستی میں اردو پریس کا آغاز پہلی جنگ عظیم کے تیسرے برس اُس وقت ہوا جب ہندوستان سے برطانیہ تک فضاء میں ہر طرف دھوئیں، بارود اور انسانی خون کی بو رچی ہوئی تھی۔ جنگ عظیم کی تباہ کاریوں کے پس منظر میں لندن سے پندرہ روزہ تصویری خبرنامے ''الحقیقۃ'' نے مارچ ۱۹۱۶ء میں اپنی اشاعت کا آغاز کیا۔ برطانوی حکومت کی زیر سرپرستی شائع ہونے والا ۸ باتصویر صفحات ہر مشتمل یہ پرچہ جس کے عنوانات اردو، فارسی، انگریزی اور ترکی میں لکھے جاتے تھے، زیادہ تر جنگ کے متعلق اطلاعات فراہم کرتا تھا..... یہ اخبار اپنے ابتدائی انداز پر جولائی ۱۹۱۷ء تک چھپتا رہا مگر اِس کے بعد اخبار پر سے اردو متن اچانک غائب ہوا۔
>
> اِس دَور میں ایک اور پرچے ''جنگی اخبار'' نے جنم لیا جو درحقیقت اپنے پیشرو ''الحقیقۃ'' کا ہی اردو اور ہندی ایڈیشن تھا۔ جس کا مقصد انگریزی فوج میں شامل فقط اردو اور ہندی جاننے والے فوجیوں کو اطلاعات فراہم کرنا تھا۔ اِس اخبار کی اشاعت ۱۹۱۹ء میں پہلی جنگ عظیم کے خاتمے تک جاری رہی۔
>
> ''الحقیقۃ'' اور ''جنگی اخبار'' کے علاوہ ایک اور سرکاری ترجمان چودہ روزہ ''تصویری اخبار'' کا بھی سراغ ملتا ہے جو ۱۴ صفحات پر مشتمل تھا لیکن اِس میں لڑائی کے بجائے حسین قدرتی مناظر اور برطانوی کارخانوں کی تصویر کشی کی جاتی تھی۔ اخبار میں تصاویر کے نیچے وضاحتی نشان اردو، ہندی، تامل اور انگریزی میں دیئے جاتے تھے۔''(۱۹)

اوپر میں دی گئیں معلومات سے یہ امر آشکار ہو چکا ہوگا کہ اُنیسویں صدی کے نصف دوّم سے لے کر بیسویں صدی کے نصف اوّل تک اردو زبان کا سورج دہلی اور لکھنؤ سے طلوع ہو کر اپنی شعائیں پہلے کُل ہندوستان میں اور پھر تمام دنیا میں پھیلانے لگ گیا تھا اور نا صرف اردو سیکھنے اور سکھانے کی اَن تھک سعی و کوشش ملک ملک ہو رہی تھی بلکہ ہندوستان میں قوت پکڑنے والی اردو صحافت کی جڑوں سے ایک ایسا مضبوط اور گھنی چھاؤں کا درخت پیدا ہوا تھا جس کی شاخیں برطانیہ اور ترکی کی طرح دیگر ممالک تک پہنچ گئی تھیں اور اردو میں شائع ہونے والے اخباروں کی سرکاری حمایت بھی ہو رہی تھی۔

صرف یہ نہیں کہ اردو کی سیاسی، سماجی اور تجارتی امور میں اہمیت اور واسطہ ہونے کی وجہ سے بیرونی ممالک کے لوگ اردو کا سہارا لیتے تھے وہ اردو سے محبّت بھی کرتے تھے اور اردو میں شاعری بھی کرتے تھے۔ اِن شاعروں میں بی ڈی مانٹروز تھا جو داغ دہلوی کا شاگرد تھا اور مظفرؔ تخلّص کرتا تھا۔ اے بی

فیلپس صابر تھا جو نجم اور سیماب اکبر آبادی کا شاگرد تھا۔ کپتان الیگزنڈر ہیڈرے آزاد تھا جس کا دیوان ۱۸۶۳ء میں آگرہ کے مطبع احمدی نے طبع کیا تھا اور جان اسٹیفین اور جان بال تھوار تھے۔ پھر ریاض خیر آبادی کا شاگرد آئرین جیکب ایرنگور کھپوری تھا، دانیال سقراط ناتھی گارڈر تھا جو پہلے جوزف بینسلی فنا اور پھر مرزا عباس حسین ہوش لکھنوی کا شاگرد رہا۔ جونس صاحب تھا جو میر وزیر علی صبا لکھنوی کا شاگرد تھا، فرانسیسی الاصل ایلوئی سَس راین ہارٹ صاحب تھا، اپنے ملکہ تھی جو ایک انگریز پولیس سپرنٹنڈنٹ کی بیٹی تھی اور اُن جیسے مختلف یورپین تھے جو اردو میں شاعری کرتے تھے۔ (۲۰)

پھر اِن سب خوبصورت پہلوؤں کے علاوہ ایک اور اہم بات یہ بھی تھی کہ ملکہ وکٹوریہ کو بھی اردو آتی تھی۔ ملکہ وکٹوریہ کو ۱۸۸۷ء میں اپنے عہد کی گولڈن جوبلی کے موقع پر ہندوستان سے اُن کے ذاتی خدمتگار کی حیثیت سے آگرہ سے ۲۴ سالہ عبدالکریم کو لندن بھیجا گیا۔

عبدل سے ملکہ نے اردو بھی سیکھی اور ہندوستان کی تہذیب وثقافت کی معلومات بھی حاصل کیں۔ عبدل نے اُنھیں خالص ہندوستانی پکوانوں سے بھی روشناس کرایا۔ ہر چند کچھ لوگ ملکہ وکٹوریہ کی اردو دانی کا سبب عبدالکریم کی محبّت ٹھہرانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن مجھے نہیں لگتا ہے کہ اِس عظیم اور باصلاحیت ملکہ نے رومانس کی بنا پر اردو سیکھی ہوگی۔ میرے نزدیک ملکہ کی اردو سے دلچسپی کی اصل وجہ اُن کے تاج کے ہیرے ہندوستان کو اور ہندوستانیوں کو زیادہ قریب سے پہچاننے کی خواہش اور عزم اِس توجہ میں اہم کردار ادا کر چکا ہوگا۔ (۲۱)

بہر صورت جس طرح سے بھی ہو ملکہ وکٹوریہ تک کے لوگوں کو اردو سے رابطہ تھا اور یہ رابطہ اُس زمانے میں اردو کی سیاسی، سماجی اور تجارتی اہمیت کی بناء پر پیدا ہوا تھا۔ یعنی بیسویں صدی کے نصف اوّل میں اردو زبان کا سورج اپنے عروجوں پر چڑھ چکا تھا۔

پھر بیسویں صدی کے نصف دوّم کے بعد بلکہ یوں کہئے تو بہتر ہوگا ۱۹۴۷ء میں برصغیر پاک و ہند کو آزادی کے بعد اردو کا چمکتا دمکتا سورج غروب کی طرف مائل ہونے لگا۔ یعنی ایک صدی میں کیا کیا واقعات رونما ہوئے تھے جن کی وجہ سے ہم تمام اردو سے محبّت کرنے والوں کو یہ اندیشہ تنگ کر رہا ہے کہ اردو کا خطرے میں ہے۔

دراصل اگر ظاہری علامت پر نظر دوڑائیں گے تو کچھ بھی نہیں ہوا، اردو زبان کا آفتاب آج بھی آسمان میں اپنی تمام تر چمک دمک سے فروزاں ہے، آج بھی اردو دنیا کی دوسری زبانوں پر فائز ہے جیسا کہ ڈاکٹر فرمان فتح پوری صاحب نے لکھا ہے کہ ''اردو اِس وقت دنیا کی چند بڑی زبانوں میں سے ایک ہے۔ اقوام متحدہ کے ادارے یونیسکو کے اعداد وشمار کے مطابق عام طور پر سمجھی اور بولی جانے والی زبانوں میں چینی اور انگریزی کے بعد دنیا کی تیسری بڑی زبان ہے۔ اِس کے بولنے اور سمجھنے والے دنیا کے ہر علاقے اور ہر ملک میں موجود ہیں اور اِس کے حلقۂ اثر کو دیکھتے ہوئے اُسے انگریزی کے بعد دنیا کی

دوسری بڑی زبان کہنا مبالغہ نہ ہوگا۔ پاکستان میں اِسے قومی زبان کا درجہ حاصل ہے اور آزاد کشمیر و مقبوضہ کشمیر کی بھی یہی صورت ہے لیکن بنگلہ دیش اور ہندوستان میں بھی اِس کی مقبولیت کم نہیں ہے۔ یہاں کے بیشتر باشندے اردو بولتے ہیں اور سمجھتے ہیں اور لکھنے پڑھنے والوں کی تعداد بھی کروڑوں میں ہے۔ علاوہ ازیں مشرق وسطیٰ، امریکہ، یورپ، کینیڈا، افریقہ، آسٹریلیا اور ایشیا کے بہت سے ممالک میں بھی اردو بولنے اور سمجھنے والوں کی تعداد اچھی خاصی ہے۔ دنیا کی بیشتر بڑی یونیورسٹیوں میں اِس کے تدریسی و تعلیمی شعبے قائم ہیں اور اِن میں اردو سیکھنے والوں کی تعداد روز بروز بڑھ رہی ہے۔ ایک اندازے کے مطابق اِس وقت دنیا میں اردو جاننے والوں کی مجموعی تعداد ۸۰ کروڑ سے کم نہیں جو کہ اردو کی اِسی مقبولیت کا جواز ہے۔''(۲۲)

لیکن اردو زبان کی درخشاں پس منظر اور اردو کی موجودہ صورتحال کے خوش آیند پہلوؤں کے باوجود پھر بھی ایک ایسی چیز ہے جو ہم سب کو اندر ہی اندر سے کریدتی رہتی ہے وہ کیا ہے؟ ہم محبانِ اردو پر کیوں قنوطیت کی سی فضا چھائی ہوئی ہے؟

واقعتاً اُردو دنیا کی مختلف یونیورسٹیوں میں الگ مضمون کی حیثیت سے پڑھائی جاتی ہے۔ واقعتاً مختلف ملکوں میں اردو کی نئی بستیاں جنم لے رہی ہیں، اور واقعتاً نہ صرف برصغیر میں بلکہ برصغیر سے باہر بھی اردو اخبارات اور جریدے شائع ہو رہے ہیں۔

لیکن پھر کیوں؟..... کیوں ہم سب اردو کے مستقبل کے لیے خطرہ محسوس کرتے ہیں؟ اور وہ چیز جسے ہم خطرے کے طور پر محسوس کرتے ہیں وہ ہم سب کے سامنے ایک خوفناک دیو کی طرح ایستادہ ہے؟ کیا یہ خطرہ یا خوفناک دیو سچ مچ ہے یا ہم اردو سے محبّت کرنے والوں کے شاعرانہ تصور سے جنم لیا ہو خود ساختہ خیال خام ہے؟

میرے خیال میں جو عناصر محبانِ اردو کو پریشان کرتے ہیں اور اردو زبان سے اپنے دلی رشتہ جوڑے والوں کے دِلوں میں ایک تذبذب کا عالم پیدا کرتے ہیں اِن کی فہرست میں ہر دستہ اول عنصر اردو بولنے والوں میں لسانی شعور کی کمی ہے۔ یہ اردو کے مستقبل کے لیے بہت بڑا خطرہ ہے۔ اِسی طرح اردو کا سرکاری زبان نہ ہونا، اردو سیکھنے والوں کو روزگار نہ ملنا وغیرہ بھی ہے مگر اظہر من الشّمس امر یہ ہے کہ اِن میں اصل عنصر بلکہ محرک لسانی شعور کا فقدان ہے۔

اُردو بولنے والوں کے لیے مغلیہ سلطنت (بابری سلطنت) کے دوران اردو جاننے کے سبب سے کم روزگار مل رہا تھا۔ مغلیہ سلطنت میں سرکاری اور عدالتی زبان فارسی تھی۔ ہندوستان میں برطانوی سلطنت کے زمانے میں اردو جاننے والوں کے لیے کونسا اعلیٰ مقام مل رہا تھا۔ اُس زمانے میں ایک مختصر عرصے کے علاوہ سرکاری اور عدالتی، یہاں تک کہ فوج کی زبان بھی انگریزی تھی۔ اِس کے باوجود اجنبیوں نے ملکہ وکٹوریہ تک نے اردو سیکھی اور اردو سکھانے کے لیے اپنے اپنے ملکوں میں مختلف اداروں میں

مناسب انتظامات کئے۔ اب جب کہ ہندوستان اور پاکستان کو غلامی کی زنجیروں سے چھٹکارہ حاصل ہوا اور ہندوستان اور پاکستان آزاد ملکوں کی حیثیت سے دنیا کے نقشے پر نمودار ہوئے۔ اب پھر یہ کیا ہنگامہ برپا ہوا اور کیا تبدیلیاں آئیں کہ جنوبی ایشیا میں اردو کو سیکنڈ کلاس زبان کے درجے تک دھکیل دیا گیا۔ اردو کی تعلیم حاصل کرنے کو نالایقوں کا کام سمجھا جانے لگا اور مائیں اپنے بچوں کو ایک غیر ملکی زبان سیکھنے اور پڑھنے پر مجبور کرنے لگیں۔

درحقیقت تمام بات جا کر لسانی شعور کے کمزور پڑنے پر اٹک کر رہ گئی تھی اور لوگ آزادی کی سہولتوں سے فائدہ اٹھاتے ہوئے ڈھیلے پڑ گئے تھے اور قومی ضروریات پر نہیں زندگی کے ہر مرحلے پر مفادات اور فیشن کے سیلاب میں بہنے لگے اور مفادات اور فیشن انگریزی زبان کی طرف اشارہ کرتا تھا اور اب بھی کرتا ہے۔

اُردو دانوں میں لسانی شعور کے فقدان کے جو منفی نتائج برصغیر کے اندر ظہور پذیر ہوتے ہیں ظاہر ہے کہ اُن کے بیرون ملک پر بھی منفی اثرات پڑتے ہیں۔ پڑتے ہیں کہ یورپ اور امریکہ کی یونیورسٹیوں میں اردو زبان اور ادب کی الگ حیثیت ختم ہو رہی ہے اور اُسے انڈولوجی کے شعبے میں یا ساوتھ ایشین ڈپارٹمنٹوں میں ضم کیا جاتا ہے اور دن بدن یورپ اور امریکا میں اردو پڑھنے والوں کی تعداد کم سے کم تر ہوتی جا رہی ہے۔ ترکی میں اردو سیکھنے کی ایک اہم وجہ برصغیر کے لوگوں کے ساتھ ترکوں کے دلی روابط ہیں۔ صدیوں سے برقرار دوستی اور برادری کے احساسات اب تک ہمارے دلوں میں بسے ہوئے ہیں اور بعض طالبعلم بس اسی بناء پر ہی اردو سیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ پھر آج کل بولی ووڈ کی فلموں کی وجہ سے بھی بالخصوص لڑکیوں میں اردو سیکھنے کی خواہش پیدا ہونے لگی ہے وہ بھی الگ بات ہے۔ یعنی ترکی، ایران، چین اور جاپان جیسے ملکوں میں تاریخی اور ثقافتی روابط کی بناء پر ابھی تک اردو سیکھنے کا شوق ہے لیکن یہ شوق کب تک قائم رہے گا؟ یہ ایک بڑا سوالیہ ساتھ ساتھ المیہ بھی ہے۔

کیونکہ:

۱) جب تک آپ لوگ اُردو کو وہ مقام نہیں دیں گے جس کی وہ حقدار ہے۔
۲) جب تک آپ لوگ اپنے بچوں کے لیے اردو کی تعلیم کی بجائے انگریزی تعلیم کو برتر سمجھیں گے۔
۳) جب تک آپ لوگ اُردو کو اَن پڑھ لوگوں کی زبان سمجھتے رہیں گے۔
۴) جب تک سیاستدان، سرکاری عہدہ دار، دانشور، فنکار اور موسیقی کار انگریزی میں بیان دینے کو اپنی برتری اور علم کا مظہر سمجھتے رہیں گے۔
۵) جب تک نئی نسل کو چھوڑیئے بڑے بڑے علماء، دانشور، ادیب اور فضلا انگریزی کے الفاظ کو تو چھوڑیئے پورے پورے فقرے استعمال کئے بغیر اپنا مطلب ادا نہیں کریں گے۔
۶) جب تک آپ لوگ اردو سیکھنے والے اجنبیوں کے لیے پاکستان میں ضروری سہولتیں فراہم نہیں

کریں گے۔

۷) جب تک اردو میں بات کرنے والے اجنبی کو انگریزی میں جواب دیں گے۔

۸) جب تک آپ میں سے کچھ لوگ اردو سیکھنے والے اجنبیوں کو ناسمجھ اور وقت ضائع کرنے والے ''بے وقوف'' سمجھتے رہیں گے۔

تو اس وقت تک ہم یہ توقع کیسے کر سکیں گے کہ ترکی میں اور ترکی کی طرح بہت سارے ملکوں میں اردو کی تعلیم و تدریس کے امکانات بہتر اور وسیع ہوں اور اردو کا مستقبل روشن دکھائی دے گا؟ کیونکہ بیرون ملک میں اردو کی عزت اور پھیلاؤ برصغیر پاک و ہند کے اندرونی صورتحال سے مربوط ہے، آپ اردو کو یہاں اپنے وطن میں عزت دیں گے تو باہر میں بھی اسے عزت و احترام ملے گا، آپ اپنی زبان کا احترام نہیں کریں گے تو کوئی بھی اُس کا پُرسانِ حال نہیں ہوگا۔ اِس لیے میں یہ کہتا ہوں کہ اردو بولنے والے اور اردو سے محبّت کرنے والے اگر اپنی محبّت پر سچے ہیں تو اُنھیں کم از کم فارسی بولنے والوں جتنا لسانی شعور پیدا کرنا ہوگا اور ایک متحد تحریک چلانی ہوگی۔ ورنہ تیر کمان سے نکلنے کے بعد ''ہائے میری پیاری زبان!'' کہہ کر رونے دھونے کا کوئی بھی فائدہ نہیں ہوگا۔

پھر بھی اردو کا کمال اور جادو ہے جو تمام منفی شرائط اور مخالفتوں کے باوجود جگہ جگہ پھیلتی ہے اور اجنبیوں کے دلوں کو بھی جیت لیتی ہے۔

اردو ہے جس کا نام ہمیں جانتے ہیں داغ
سارے جہاں میں دھوم ہماری زبان کی ہے

حوالہ جات وحواشی

☆ This research project has been supported by Scientific Research Projects Coordination Unit of Istanbul University. Project number 20214.

۱۔ ممتاز منگلوری، فورٹ ولیم کالج کے مصنّفین، مشمولہ: تاریخ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستان و ہند، لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۱ء، ص ۶۵

۲۔ شیدا، راجندر ناتھ، وثائقِ فورٹ ولیم کالج: یعنی فورٹ ولیم کالج کلکتہ سے متعلّق دستاویزیں اور مستندات، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو، ۲۰۰۳ء، ص ۱۱

۳۔ ممتاز منگلوری، فورٹ ولیم کالج کے مصنّفین، ایضاً، ص ۶۵

۴۔ ایضاً، ص ۶۶

۵۔ ایضاً، ص ۶۷

۶۔ ایضاً، ص ۶۵

۷۔ سید فیضی، برطانیہ میں اردو، مشمولہ: اخبار اردو، ماہنامہ، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، خصوصی اشاعت: بیرونی ممالک میں اردو، جلد ۷، شمارہ ۱۰۔۱۱، اکتوبر۔نومبر ۱۹۹۰ء، ص ۸۰۔۸۱

۸۔ حسن وقار گل، اردو کی بین الاقوامی حیثیت، مشمولہ: اخبار اردو، ایضاً، ص ۶۔۷

۹۔ افتخار حسین، آغا، چیکوسلواکیہ میں اردو، مشمولہ: اخبار اُردو، ایضاً، ص ۹۵

۱۰۔ تبسّم کاشمیری، جاپان میں اردو، مشمولہ: اخبار اُردو، ایضاً، ص ۳۶

۱۱۔ خیری برادران اور دارالفنون (حالیہ استنبول) یونیورسٹی میں اردو تعلیم کے آغاز سے متعلّق میرا مضمون زیرِ تحریر ہے۔

۱۲۔ انور سدید، اردو ادب کی مختصر تاریخ، اسلام آباد، ص ۲۶۸

۱۳۔ ایضاً، ص ۳۳۵

۱۴۔ مسکین علی حجازی، صحافت، مشمولہ: تاریخِ ادبیاتِ مسلمانان پاکستان و ہند، لاہور: جامعہ پنجاب، ۱۹۷۲ء، ص ۵۵۲

۱۵۔ ایضاً، ص ۵۳۲

16- Duman, Hasan, Istanbul Kutuphanelerinde Arap Harfli Sureli Yayinlar Katalogu, 1828-1928, Istanbul 1406/1986.

17- Kelesyilmaz, Vahdet, Teskilât-i Mahsûsa'nin Hindistan Misyonu (1914-1918), Ankara 1999, pp.123-124.

۱۸۔ محمد اسلم الوری، برطانیہ میں اردو پریس: ماضی، حال اور مستقبل، مشمولہ: اخبار اردو، ماہنامہ، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، خصوصی اشاعت: بیرونی ممالک میں اردو، جلد ۷، شمارہ ۱۰۔۱۱، اکتوبر۔نومبر ۱۹۹۰ء، ص ۸۴

۱۹۔ ایضاً، ص ۸۴

۲۰۔ محمود بریلوی، مختصر تاریخ ادب اردو، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۸۵ء، ص ۳۱۸۔۳۲۵

۲۱۔ دیکھیے دنیا پاکستان کا تبصرہ، ملکہ وکٹوریہ اور عبدل، http://dunyapakistan.com/?p=3578

۲۲۔ فرمان فتح پوری، قومی اور بین الاقوامی سطح پر اردو کی مقبولیت کے اسباب، مشمولہ: اخبار اردو، ماہنامہ، اسلام آباد، خصوصی اشاعت، ص ۳

آپ بیتی کا فن

نظری اصول ومباحث

ڈاکٹر سید عامر سہیل
Dr. Sayyed Amir Suhail
HOD, Department of Urdu,
University of Sargodha, Sargodha

مسرت بانو
Musarrat Bano
Ph.D Scholar, Department of Urdu
University of Sargodha, Sargodha

Abstract:

"Autobiography is the most significant genre of world literature. Many renowned poets, fiction writers, artists, philosophers and other notable personalities of world share their experiences of life in a creative style by whitening their autobiographies. Autobiography is not only a genre of literature, it tells us about the truth of life and importance of historical perspective. As far as Urdu Literature is concern, this genre flourished in 20th century and hundreds of autobiographies had been written in the last 100 years. We can see the personal feelings, remarkable experiences, historical facts and contemporary truth in a beautiful literary style. This article deals with the theoretical discussions and parameters of the art of Autobiography."

کسی شخص کی زندگی کی کہانی کا خود اس کی زبانی بیان آپ بیتی کہلاتا ہے۔ اس میں اگر آپ بیتی نگار چاہے تو اپنے حسب نسب اور خاندانی کوائف پر بھی روشنی ڈال سکتا ہے۔ یہ اس کی زندگی کے اہم حالات وواقعات کا تدریجی اور ترتیب وار بیان ہوتی ہے۔ آپ بیتی کسی شخص کی زندگی کی مکمّل تصویر ہوتی

☆ صدرِ شعبہ اُردو، یونیورسٹی آف سرگودھا، سرگودھا
☆☆ اسکالر پی ایچ ڈی اُردو، یونیورسٹی آف سرگودھا، سرگودھا

ہے جس میں اس کے خارجی حالات کے ساتھ ساتھ اس کی داخلی کیفیات کی بھی عکاسی ہوتی ہے۔ یعنی آپ بیتی میں محض اس بات کی تفصیل نہیں ملتی کہ کیا ہوا، بلکہ اس بات کی وضاحت بھی ملتی ہے کہ کیوں ہوا اور اس کا اثر اور ردعمل کیا ہوا۔ اس طرح آپ بیتی میں توضیحی نثر کی شان پیدا ہوتی ہے اور یہ توضیح نفسیاتی، سماجی، مذہبی، سیاسی اور تہذیبی حوالوں سے ایک اہم دستاویز کی نوعیت اختیار کر لیتی ہے جو مستقبل میں انسانی اور سماجی صورت حال کی تفہیم میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ محمد طفیل آپ بیتی کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''مختصر لفظوں میں آپ بیتی کسی انسان کی زندگی کے تجربات، مشاہدات، محسوسات، نظریات اور عقاید کی ایک مربوط داستان ہوتی ہے جو خود اس نے بے کم وکاست اور راست راست قلم بند کر دی ہو، جسے پڑھ کر اس کی زندگی کے نشیب و فراز معلوم ہوں، اس کے نہاں خانوں کے پردے اٹھ جائیں اور ہم اس کی خارجی زندگی کے سوا اس کی داخلی کیفیات کے حجرے میں بھی جھانک سکیں۔'' [۱]

آپ بیتی کسی انسان کے ماضی کی داستان ہوتی ہے۔ وہ ماضی جو اپنی خوبیوں اور خامیوں، خوشیوں اور غموں، کامیابیوں اور ناکامیوں، دوستیوں اور عداوتوں کے ساتھ پردۂ اخفا میں چلا گیا۔ آپ بیتی نگار وقت کی دبیز تہوں کو ہٹا کر حافظے کے نہاں خانوں میں دفن یادوں کو تصور کی کدال سے کھود کھود کر نکالتا ہے اور تخیّل کی کرنوں سے انہیں چمکاتا ہے۔ اس عمل میں اسے اپنی زندگی کے مختلف ادوار کو دوبارہ جینا پڑتا ہے۔ اپنے بچپن کی شرارتوں کو یاد کرتے ہوئے وہ بوڑھے سے ایک بچہ بن جاتا ہے اور بچپن سے جوانی کے مراحل کو بیان کرتے ہوئے ایک شوخ و چنچل نوجوان۔ وہ اپنی گزری ہوئی زندگی کو چشمِ تخیّل سے بار دگر گزارتا ہے اور گزرے ہوئے وقت کی آغوش میں کہیں دور پرے پڑی ہوئی خوشیوں اور غموں پر کبھی روتا اور کبھی مسکراتا ہے۔ آپ بیتی لکھنا، حال کی آنکھ سے ماضی کو دیکھنے کا عمل ہے۔ اب اس ماضی کو دیکھنے کے لیے مصنّف خود اپنی آنکھ استعمال کرتا ہے یا اپنے موجودہ سماجی منصب و مرتبے کی عینک سے مدد لیتا ہے، اس کا انحصار خود مصنّف کی صوابدید پر ہوتا ہے۔ مصنّف کی یہی صوابدید ایک آپ بیتی کی اہمیت و افادیت اور صداقت و واقعیت کا تعین کرتی ہے۔ بہر حال ایک آپ بیتی سے اس بات کی توقع کی جاتی ہے کہ اس میں مصنّف کی زندگی کے تمام ادوار کی جھلک دکھائی دے گی۔ ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی لکھتے ہیں:

> ''خودنوشت کسی شخص کی زندگی کے ایک بڑے حصے کا خود اسی کے قلم سے بالارادہ اور حتیٰ الامکان حد تک مرتب بیان ہوتا ہے جس میں عام طور سے مصنّف کے حالات، قلبی واردات و تاثرات، ذاتی کامیابیوں اور ناکامیوں کے علاوہ اس کے خاندان، معاشرہ، احباب وغیرہ کا بھی حسب ضرورت ذکر ہوتا ہے۔ چونکہ یہ ساری باتیں بالعموم عمر کے آخری حصے میں قلم بند کی جاتی ہیں اس لیے آپ بیتی میں مصنّف کی زندگی کے بیشتر اہم اور قابل ذکر احوال سمٹ آتے ہیں۔ مصنّف اس آئینے میں اپنے ماضی کو خود دیکھتا ہے اور

دوسروں کو دکھاتا ہے۔اس کے اس عمل کے پیچھے کئی طرح کے جذبات کارفرما ہوتے ہیں۔'' [۲]

ہر شخص کی زندگی کے حالات و واقعات دوسروں سے مختلف ہوتے ہیں۔حیات و کائنات اور مسائل زندگی سے متعلّق ہر انسان کے افکار و نظریات بھی مختلف ہوتے ہیں جن کی بنیاد اس کے حالات زندگی، تعلیم و تربیت اور ماحول پر ہوتی ہے۔علاوہ ازیں ایک ہی زمانے میں زندگی گزارنے والے اور ایک ہی طرح کی سیاسی، معاشی، تہذیبی اور سماجی صورتِ حال کا سامنا کرنے والے انسانوں کے خیالات و نظریات بھی ایک جیسے نہیں ہوتے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ انسانوں کی داخلی کیفیات، نفسی میلانات اور ذہنی رجحانات کے انفرادی اختلافات کی بدولت ایک زمانے کے سیاسی، سماجی، تہذیبی اور معاشی صورت حال کا اثر و نفوذ مختلف طبائع پر مختلف انداز سے ہوتا ہے۔لہٰذا ایک ہی دور سے تعلّق رکھنے والے ادیبوں کی تخلیقات میں یہ رجحانات الگ الگ رنگوں اور دائروں میں نظر آتے ہیں۔مثال کے طور پر کسی ادیب کی تخلیقات میں اس کے دور کے تہذیبی و ثقافتی اثرات نمایاں نظر آتے ہیں تو کسی کے ہاں سیاسی و معاشی صورت حال کا بیان بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔اس کی بنیادی وجہ اس ادیب کے ذاتی و داخلی میلانات ہوتے ہیں جو اس کے فکری زاویے کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔کسی شخص کی آپ بیتی ان ہی ذاتی و داخلی میلانات کی بالواسطہ یا بلاواسطہ عکاسی کرتی ہے۔لہٰذا آپ بیتی کسی شخص کی شخصیت و کردار کے ساتھ ساتھ اس کے سماج کی آئینہ دار ہوتی ہے اور اس حوالے سے دوہری افادیت کی حامل ہوتی ہے۔

ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی آپ بیتی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''اپنی زندگی کے احوال واقعات کا بیان'' آپ بیتی'' کہلاتا ہے۔اسے خود نوشت (Autobiography) بھی کہہ سکتے ہیں۔آپ بیتی محض احوال و واقعات کا مجموعہ نہیں ہوتی، بلکہ اکثر اوقات لکھنے والے کی داخلی کیفیتوں دلی احساس، شخصی اور عملی تجربوں، زندگی کے جذباتی پہلوؤں اور بحیثیت مجموعی زندگی کے بارے میں اس کے نقطۂ نظر کی ترجمانی کرتی ہے۔'' [۳]

عام طور پر خودنوشت سوانح اور آپ بیتی کو ہم معنی تصور کیا جاتا ہے۔پرویز پروازی، خودنوشت کی آسان ترین تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''خودنوشت سوانح عمری کی سادہ سی تعریف تو بس اتنی سی ہے کہ وہ سوانح عمری جو خود لکھی گئی ہو۔'' [۴]

ڈاکٹر گیان چند جین بھی خودنوشت سوانح کی یہی تعریف کرتے ہیں:

''یہ سوانح کی وہ قسم ہے جس میں کوئی خود اپنی سوانح لکھتا ہے۔'' [۵]

سوانح نگاری اور خودنوشت سوانح نگاری کے لیے فنی اصول و ضوابط بھی یکساں ہی ہیں۔دونوں کا مقصد ہی کسی شخصیت کی زندگی کی داخلی و خارجی تصویر کشی کرنا ہے۔دونوں ہی حالات و واقعات کے

تجزیے میں احتیاط کا تقاضا کرتی ہیں، دونوں ہی میں فرد کے ساتھ ساتھ معاشرے کی تصویر کشی ملتی ہے اور دونوں ہی میں واقعات کے انتخاب میں دقت نظری سے کام لینا پڑتا ہے۔ دونوں کا مقصد معاشرے میں اعلیٰ اخلاقی اقدار کی ترویج کرنا ہے۔ سوانح حیات اور خودنوشت سوانح دونوں اہم اصناف ادب ہیں جن میں کسی شخص کی زندگی کا مربوط اور ترتیب وار بیان ملتا ہے۔ تاہم خودنوشت سوانح میں داخلیت اور سوانح حیات میں تاثریت ایسے عوامل ہیں صداقت و واقعیت کی راہ میں حائل ہوتی ہے۔ سوانح نگار اپنے موضوع شخصیت کو ہیرو کی حیثیت سے پیش کرتا ہے تو اس کے ذاتی تعصّبات اور جانبداری واقعیت و صداقت پر اثر انداز ہوتی ہے جبکہ خودنوشت سوانح نگار کا ہیرو وہ خود ہوتا ہے اور اپنی ذات کی محبّت اسے حقیقت بیانی اور واقعیت نگاری سے روکنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ خودنوشت سوانح اور سوانح عمری کے اصول وضوابط اور مشکلات یکساں ہیں۔ اسی لیے ڈاکٹر عطیہ سید سوانح حیات اور خودنوشت سوانح کو جڑواں قرار دیتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> ''آخری تجزیہ میں سوانح اور خودنوشت دونوں جڑواں ہیں۔ دونوں ادبی ہیئت رکھتی ہیں ،اور ایک جیسی تکنیک استعمال کرتی ہیں۔ دونوں مصوری ہیں ، نہ کہ فوٹو گرافی۔ اس لیے دونوں معروضیت کا دعویٰ نہیں کرسکتیں ،اور نہ سچائی کا مکمّل احاطہ۔ اگر سوانح نگار کا یہ خیال ہے کہ خطوط ، یادداشتوں اور دوسرے افراد کے انٹرویو کے سبب اس کی تصویر کشی زیادہ وسعت کی مالک ہے ،تو خودنوشت ذاتی ہونے کے باعث زیادہ گہرائی کی حامل ہوتی ہے۔ چنانچہ دونوں کو اپنی اپنی جگہ اہمیت حاصل ہے۔ دونوں صورتوں میں نتیجہ یکساں ہے یعنی تصویر کشی کی موضوعیت میں جو کوئی خامی یا نقص نہیں بلکہ سوانح اور خودنوشت کے فن کی بنیادی نوعیت کا تقاضا ہے۔ کیونکہ دونوں نفس انسانی کی داستان رقم کرنا چاہتے ہیں ،اور نفس ایک موضوعی سچائی ہے جس کا اظہار بھی صرف موضوعی وسیلوں سے ممکن ہے۔''[٦]

اردو میں خودنوشت سوانح اور آپ بیتی ہم معنی الفاظ کے طور پر استعمال کیے جاتے ہیں۔ یہ ایسی صنف ادب ہے جس میں کوئی شخص اپنے حالات زندگی کو خود رقم کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہر آپ بیتی خود نوشت سوانح ہوتی ہے مگر ہر خودنوشت سوانح کو آپ بیتی نہیں کہا جاسکتا ، آپ بیتی خودنوشت سوانح عمری ہے تاہم آپ بیتی اور خودنوشت سوانح عمری میں ایک لطیف فرق ضرور ہے جس کی بنیاد لکھنے والے کے طرزِ احساس، انداز نظر اور انداز بیان پر ہوتی ہے۔ خودنوشت سوانح عمری کسی شخص کی زندگی کے حالات و واقعات کا تاریخ وار اور مستقیم بیان ہوتی ہے جبکہ آپ بیتی میں لکھنے والے کے جذبات واحساسات بھی صفحۂ قرطاس پہ بکھرے نظر آتے ہیں۔ خودنوشت سوانح نگار یہ محض یہ بیان کرتا ہے کہ کیا ہوا، جب کہ آپ بیتی نگار یہ بھی بیان کرتا ہے کہ کیوں ہوا، کیسے ہوا اور اس واقعے کا اس پر کیا اثر ہوا۔ یعنی آپ بیتی میں واقعات وحالات کے پس منظر کے ساتھ ساتھ اس کے نتائج وعواقب بھی بیان کیے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ آپ بیتی اور سوانح عمری میں فرق کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''مجھے یہ تسلیم ہے کہ اپنی ایک خاص قسم کی سوانح عمری (یعنی اپنے سوانح زندگی) لکھے جا سکتے ہیں مگر میں سوانح عمری اور آپ بیتی میں فرق کرتا ہوں اور وہ اس لیے کہ اپنی سوانح عمری لکھ کر بھی ضروری نہیں کہ کوئی شخص آپ بیتی لکھ سکے۔ اپنی سوانح عمری اس حد تک تو ہو سکتی ہے کہ کوئی شخص اپنی زندگی کے چیدہ چیدہ واقعات لکھ دے یا زیادہ سے زیادہ تھوڑی دیر تک ان کے باطنی محرکات کا بیان بھی کر دے، لیکن یہ ممکن نہیں کہ کوئی شخص وہ سب کچھ لکھ دے جو اس پر اور اس کے دل پر گزری ہے۔'' [۷]

آپ بیتی میں کسی مصنّف کی زندگی کے تمام حالات واقعات از پیدائش تا دم تحریر کا تدریجی، مربوط اور ترتیب وار بیان ملتا ہے۔ اس کے برعکس یادداشتوں میں ایسے زمانی تسلسل اور ترتیب کا اہتمام نہیں پایا جاتا۔ یادداشتوں میں مصنّف کی زندگی کے کسی ایک مخصوص دور یا کچھ ادوار کے حالات و واقعات کو بیان کیا جاتا ہے۔ مثلاً اس کے بچپن کے حالات و واقعات، زمانۂ طالب علمی کی یادوں پر مشتمل احوال، پیشہ ورانہ زندگی کے تجربات و مشاہدات کا بیان، زمانۂ اسیری کی روداد، سماجی و سیاسی جدوجہد کی داستان کا بیان، دوران سفر کیے گئے مشاہدات و تجربات کی تصویر کشی وغیرہ۔ غرض یادداشتوں میں مصنّف کی ذات اور شخصیت سے زیادہ اس کے خارجی ماحول، حالات و واقعات اور اردگرد کے لوگوں کے بارے میں اظہار خیال کیا جاتا ہے۔ بہر حال مصنّف کا ذاتی و داخلی تاثر یہاں بھی موجود ہوتا ہے، اسی لیے یادداشتوں کو جزوی یا نامکمّل آپ بیتی قرار دیا جاتا ہے۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، اس قسم کی کتابوں کو یادداشتوں کی بجائے، آپ بیتی قرار دیتے ہیں:

''نامکمّل حالات زندگی: مثلاً زندگی کے چیدہ چیدہ واقعات کا بیان، زندگی کے صرف ایک دور کا بیان، صرف ایک سال کا روزنامچہ، زندگی کے صرف ایک پہلو مثلاً سیاسی، ادبی یا علمی زندگی کا بیان، ایک یا چند سفروں کا بیان۔ اصولاً اس قسم کی آپ بیتی کو خودنوشت سوانح عمری کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ البتہ اسے آپ بیتی کہنا بالکل بجا ہے کیوں کہ آپ بیتی تو کسی شخص کی زندگی کا ایک واقعہ بھی ہو سکتا ہے جسے وہ خود بیان کرے۔'' [۸]

آپ بیتی کی بنیاد یادداشت پر ہوتی ہے اور یادداشتوں میں انسان اپنی زندگی میں بیتنے والے اہم واقعات و حالات کو بیان کرتا ہے۔ لہٰذا آپ بیتی میں یادداشتیں اور یادداشتوں میں آپ بیتی موجود ہوتی ہے اور یہ دونوں باہم لازم و ملزوم ہیں۔ ان دونوں میں فکر و فن کے اعتبار سے مکمّل طور پر اشتراک پایا جاتا ہے۔ یعنی آپ بیتی کے لیے جن اصولوں کی پابندی لازمی ہے، وہی اصول یادداشتوں کے لیے بھی اہم اور لازمی ہیں۔ آپ بیتی کی طرح یادداشتوں میں بھی واقعیت و صداقت اور حقیقت بیانی ایک اہم عنصر ہے، واقعات کا انتخاب اور ان پر داخلی تاثرات کا بیان بھی یادداشتوں اور آپ بیتیوں میں یکساں اہمیت کا حامل ہے، اسلوب کے اعتبار سے بھی یادداشتوں اور آپ بیتیوں کے لیے ادبی حسن اور دلکشی کا

حامل ہونا خوبی شمار کیا جاتا ہے۔ اسی طرح ان دونوں میں درپیش مشکلات بھی ایک ہی جیسی ہیں۔ آپ بیتی کی طرح یادداشت میں بھی صداقت وواقعیت کا انحصار یادداشت نویس کی نیت اور یادداشتیں رقم کرنے کے محرکات پر ہوتا ہے۔ یادداشتوں کو بھی مصنّف اپنی ذات اور شخصیت کے انکشاف اور اپنے حالات وواقعات زندگی کے بیان کے علاوہ دیگر مقاصد کے لیے استعمال کرسکتا ہے۔ مثلاً ان کے ذریعے ایک یادداشت نویس کا مقصد کسی دوسری شخصیت کی کردارکشی، سماج کے مختلف تہذیبی وتاریخی پہلوؤں کی عکاسی، حقائق کو مخصوص رنگ دینے یا حقائق کی اصل صورت کو سامنے لانا ہوسکتا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند جین آپ بیتی اور یادداشتوں میں فرق اور مماثلت پر بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''یہ بھی آپ بیتی کی ایک قسم کہی جاسکتی ہیں۔ اس میں اپنی زندگی کے واقعات اور تجربے اس طرح بیان کیے جاتے ہیں کہ دوسرے کئی اشخاص کے بارے میں دلچسپ شخصی معلومات سامنے آجاتی ہیں، ان کی شخصیت کی جھلک دکھائی دے جاتی ہے۔ یہ آپ بیتی کی ایک قسم ہے کیونکہ اس میں واقعات مصنّف کے پس منظر میں بیان کیے جاتے ہیں۔ یہ آپ بیتی سے پرے ہے کیونکہ اول تو اس میں تاریخی تسلسل نہیں ہوتا۔ دوسرے یہ کہ دوسرے کے بارے میں بہت کچھ لکھا جاتا ہے۔ یادداشت کا مصنّف ایک انشائیہ نگار ہوتا ہے، اس کا قلم آزاد ہوتا ہے جہاں چاہے جو چاہے بیان کرے۔ ان بیانات میں تخلیقی ادب کی شان ہوتی ہے کیونکہ یہ افسانوی انداز سے شرح کیے جاتے ہیں۔'' [۹]

آپ بیتی اور یادداشتوں میں بنیادی فرق ان کی ہیئت کے اعتبار سے کیا جاتا ہے۔ آپ بیتی میں کسی شخص کی زندگی کے تمام ادوار پر محیط حالات وواقعات کی مربوط انداز میں تصویر کشی کی جاتی ہے جبکہ یادداشتوں میں مصنّف اپنے حالات وواقعات کے بیان کے لیے کوئی بھی صنف نثر استعمال کرسکتا ہے۔ اس کے لیے وہ شخصیت نگاری، مضمون نویسی، رپورتاژ، خطوط، روزنامچہ، انشائیہ اور سفرنامہ کی شکل میں یا ان سب کے امتزاج سے اپنی زندگی کے کسی ایک مخصوص دور یا ایک سے زیادہ ادوار پر مشتمل حالات و واقعات کی تصویر کشی کرتا ہے۔ مثال کے طور پر غالب نے اپنے خطوط میں ۱۸۵۷ء کے بعد کے حالات و واقعات کو محفوظ کردیا اور مختار مسعود اور شیخ منظور الٰہی نے مضامین اور شخصیت نگاری کے ضمن میں اپنی زندگی کے اہم واقعات وحالات کو رقم کیا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اردو کی آپ بیتیوں کی اقسام بتاتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اردو میں لکھی ہوئی آپ بیتیاں بھی کئی طرح کی ہیں:
>
> (۱) مکمّل حالاتِ زندگی
>
> (۲) زندگی کے کسی حصّے کی روئیداد، یا ایسی سوانح عمری جس کی مدد سے اپنے اہم فن یا اہم کارنامے کے ارتقاء کی داستان مرتب کی ہو۔
>
> (۳) روزنامچے اور سفرنامے
>
> (۴) شخصی جھلکیاں یا شخصی خاکے

(۵) کسی کی کہانی اس کی زبانی
(۶) شخصی انشائیے'' [۱۰]

آپ بیتی اس اعتبار سے ایک مشکل فن ہے کہ اس میں لکھنے والے کو خود اپنی شخصیت کی نقاب کشائی کرنا ہوتی ہے۔ یہ امر حقیقت ہے کہ ہر انسان نہ محض فرشتہ ہوتا ہے اور نہ سراسر شیطان۔ اس کی شخصیت کا تانا بانا کچھ کالے اور کچھ سفید ریشوں سے بنا ہوتا ہے۔ جہاں اس کی ذات میں کچھ اچھائیاں ہوتی ہیں وہیں کچھ خامیاں اور کمزوریاں بھی ہوتی ہیں۔ اپنے طویل دور حیات میں جہاں اس نے کچھ اچھے اور نمایاں کارنامے انجام دیے ہوتے ہیں یا کچھ اچھے کام کیے ہوتے ہیں وہیں اس سے، بشری تقاضوں کے تحت، کچھ غلطیاں اور کوتاہیاں بھی سرزد ہوتی ہیں۔ ایک کامیاب آپ بیتی نگار کی اصل آزمائش یہ ہوتی ہے کہ وہ خود کو بطور ایک انسان کے پیش کرنے میں کہاں تک کامیاب رہتا ہے۔ اگر وہ بزدلی یا پھر مصلحت کوشی کے تحت بیان حقیقت سے گریز کرے یا حقیقت کو اپنی پسند کا جامہ پہنانے کے لیے توڑ مڑوڑ کر پیش کرے یا اپنی زندگی اور کردار کے تاریک اور قبیح پہلوؤں کے بیان سے پہلو تہی کرتے ہوئے خود کو فرشتہ بنا کر پیش کرے تو ایسی صورت میں آپ بیتی نہ صرف یہ کہ اپنے بنیادی اصول یعنی واقعیت اور صداقت سے تہی ہوگی بلکہ جانبدار اور یک رخی ہونے کے باعث قارئین کی دلچسپی سے بھی محروم رہے گی۔ آپ بیتی نگار کو اپنے اصل کردار کو پیش کرنے کے لیے خود کو اپنا ''غیر'' تصور کرتے ہوئے بیان واقعہ میں حقیقت کو بعینیہٖ دکھانے کے لیے جرات رندانہ سے کام لینا پڑتا ہے۔ ایک ایسی جرأت جو اسے اپنی شخصیت کی ایسی تصویر کشی میں مدد دے جو اس کی ذات کے سیاہ و سفید، دونوں رنگوں پر مشتمل ہو۔ ڈاکٹر تحسین فراقی اس بارے میں لکھتے ہیں:

> ''خود نوشت سوانح میں دو بڑی مشکلات ہیں۔ یا تو یہ شخصیت کا قصیدۂ مدحیہ اور ''کتاب المناقب'' بن جاتی ہے یا ''کتاب المعائب''، ''نامۂ اعمال'' کی کشش اور دلآویزی سے کسے انکار ہو سکتا ہے لیکن ضروری نہیں کہ اس میں تمام عمر کا قصہ لکھا ہوا پایا جائے۔ شاعر نے کہا تھا:
>
> افسوس صد ہزار سخن ہائے گفتنی
> خوف فساد خلق سے ناگفتہ رہ گئے
>
> خوف فساد خلق'' صرف ہوا نہیں بلکہ حقیقت ہے۔ چنانچہ بڑے بڑوں کو خود نوشت سوانح کے نام پر زندگی اور اس کے حوادث کا ایسا نقشہ مرتب کرتے پایا گیا ہے جس میں زندگی کے علاوہ سب کچھ ہوتا ہے۔'' [۱۱]

انسان کی اپنی ذات سے محبّت مسلمہ ہے۔ اسے دوسرے کی آنکھ کا تنکا تو نظر آجاتا ہے، مگر اپنی آنکھ کا شہتیر بھی دکھائی نہیں دیتا۔ اس نے خود کو جانچنے اور دوسروں کو پرکھنے کے لیے الگ الگ اخلاقی پیمانہ بنایا ہوتا ہے۔ یہ ایک فطری بات ہے کہ انسان کو اپنی خطا تو مجبوری یا بشری کمزوری دکھائی دیتی ہے اور

یہی غلطی اگر کسی اور سے سرزد ہو جائے تو وہ گنہ گار اور مجرم قرار پاتا ہے۔ وہ اپنے قاری کے سامنے خود کو ایک غیر معمولی انسان بنا کر پیش کرنے کی شعوری اور لاشعوری کوشش کرتا ہے۔ اپنے اعمال و افعال کی تشریح و توضیح بھی ایک ایسے انداز میں کرتا ہے کہ پڑھنے والے کی اخلاقی ہمدردیاں اس کے حصے میں آئیں۔ وہ اپنے لیے خواہ کتنی ہی عاجزی اور انکساری سے کام لے، اس کا مقصد دوسروں کی نظر میں خود کو ایک ''اچھا انسان'' ثابت کرنا ہوتا ہے۔ ڈاکٹر صبیحہ انور لکھتی ہیں:

> ''خودنوشت سوانح حیات سے مراد کسی شخص کے اپنی زندگی سے متعلق خود لکھے ہوئے حالات ہوتے ہیں۔ خودنوشت سوانح حیات میں مصور اپنی تصویر خود بناتا ہے۔ بشری تقاضے کے تحت اس کا غیر ارادی مطمحِ نظر یہی ہوتا ہے کہ لوگ اس کو پہچانیں۔ خودنوشت سوانح حیات میں عجز وانکسار کے خواہ کتنے ہی پردے ڈال دیے جائیں، تکلّفات کے پے بہ پے حلقے کھینچ دیے جائیں، ناچیز، عاجز، ننگ اسلاف، ہیچ مداں، حقیر فقیر، سراپا تقصیر جیسے الفاظ کا قدم قدم پر استعمال کیا جائے، لیکن ہر شخص کا سب سے بڑا ہیرو وہ خود ہوتا ہے۔'' [۱۲]

آپ بیتی کے لیے جو معیار صداقت اور اصول غیر جانبداری ہے، اس پر پورا اترنا ہر کس و ناکس کے بس کا روگ نہیں ہے۔ اپنے اخلاق و کردار کی اصل تصویر سے پردہ اٹھانے کے لیے جس اخلاقی جرات کی ضرورت ہوتی ہے، وہ ہر ایک کے پاس نہیں ہو سکتی۔ مزید یہ کہ ایک انسان خود اپنے اعمال و افکار کی غیر جانبدار توجیح نہیں کر سکتا۔ وہ اپنے واردات قلبی اور میلانات نفسی کے پس پردہ جذباتی، نفسیاتی، ہیجانی اور دیگر عوامل سے بخوبی آگاہ ہونے کے باوجود انہیں احاطۂ تحریر میں لانے سے گھبراتا ہے۔ انسان کی فطری کمزوری ہے کہ وہ اپنی تعریف سن کر خوش ہوتا ہے اور دوسروں کی نظر میں خود کو بلند و برتر دیکھنا چاہتا ہے۔ وہ اپنا سب سے بڑا پرستار ہوتا ہے اور خود کو دوسروں کے لیے ایک آئیڈیل سمجھتا ہے۔ آپ بیتی میں ایک بنیادی مشکل انسان کی یہی خود پسندی ہے کہ اس میں مصنّف اپنی ذاتی و شخصی کمزوریوں کے بیان سے گریز کرتے ہوئے ایک ایسے روپ سروپ میں پیش کرتا ہے جیسا کہ وہ خود کو دیکھنا چاہتا ہے، نہ کہ جیسا کہ وہ ہے۔ وہ اپنے ماضی کی کوتاہیوں پر کچھ اس فنکاری سے غازہ و گلگونہ ملتا ہے کہ اس کی آپ بیتی اخلاقی و سماجی اعتبار سے ''من آنم سلطان بود'' کا بے جوڑ اور انمل محاورے کی عملی تصویر بن کر رہ جاتی ہے۔ اس کے لیے وہ اپنی زندگی کے اہم کرداروں میں اپنی موجودہ ضرورت کے مطابق ردوبدل کر لیتا ہے یا اگر اس سے بھی کام چلتا دکھائی نہ دے تو اسے ''فرضی اور خیالی'' کرداروں کی تشکیل سے بھی کوئی نہیں روک سکتا۔ خاص طور پر پرفریب جوانی کے حسین لمحات کے بیان میں حسن و عشق کو ایک بنیادی لازمے کے طور پر پیش کرنا ضروری سمجھا جاتا ہے اور اس کے لیے اگر کوئی دلفریب معشوق نہ بھی ہو تو اسے تخلیق کیا جاتا ہے اور معاملات حسن و عشق کے بیان میں ''پرِ کاہ'' کو ''کوہِ ہمالیہ'' بھی بنایا جا سکتا ہے۔ اس بارے میں بات کرتے ہوئے مشفق خواجہ لکھتے ہیں:

> ''آپ بیتی لکھنے میں ایک اور رکاوٹ یہ ہے کہ انسان اس آئینے میں اپنی اصل صورت

دیکھنا پسند نہیں کرتا۔ وہ اپنے خدوخال کو زیادہ پرکشش انداز میں دیکھنا چاہتا ہے۔ اس کی خواہش کے مطابق اس کے خدوخال تو پرکشش ہوجاتے ہیں لیکن آپ بیتی کا چہرہ مسخ ہوجاتا ہے۔ لکھنے والے کو نہ صرف واقعات میں قطع و برید کرنی پڑتی ہے بلکہ ایسے واقعات بھی ''تخلیق'' کرنے پڑتے ہیں جن کا ماضی میں تو کیا، مستقبل میں بھی وقوع پذیر ہونا خارج از امکان ہوتا ہے۔''[۱۳]

انسان نہ محض فرشتہ ہے اور نہ شیطان۔ اس کی شخصیت کچھ خوبیوں اور کچھ خامیوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ ہر انسان اپنی زندگی میں کچھ اچھے کام سرانجام دیتا ہے تو اس سے کچھ غلطیاں بھی سرزد ہوجاتی ہیں۔ آپ بیتی اس کی انہی خوبیوں اور خامیوں، اچھائیوں اور کوتاہیوں، حماقتوں اور دانائیوں کا ملا جلا بیان ہوتی ہے۔ تاہم اپنی زبان سے اپنی غلطیوں اور کوتاہیوں کا اقرار ایک مشکل کام ہے۔ انسان فطری طور پر اپنی غلطیوں اور خامیوں کو چھپانا چاہتا ہے، مگر بعض اوقات کوتاہیوں کا اقرار دلی سکون اور ذہنی اطمینان کا سبب بھی بنتا ہے۔ اسی لیے آپ بیتی کے اس پہلو کو یوسف جمال مسیحی دینیات کی اصطلاح ''اعترافات'' سے موسوم کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

'' آپ بیتی کو اعترافات کہنا بجا ہوگا۔ یہ لفظ مسیحی دینیات سے مستعار ہے۔ مسیحی کلیسا میں ہر شخص پر یہ لازم آتا ہے کہ پادری کے سامنے اپنے حالات کا اعتراف کرے۔ اپنی غلطیوں کے اعتراف سے جو ندامت ہوتی ہے، وہ گناہوں کو دھو دیتی ہے اور اعتراف کرنے والے کی روح پاکیزہ ہوجاتی ہے۔ اس طرح دیکھا جائے تو آپ بیتی انسان کی ندامت کا افسانہ ہے۔ اس لیے آپ بیتی میں ایک گہرا عرفانی رنگ ملتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ فطرت انسانی کا ایک خاصا یہ بھی ہے کہ انسان اپنی محبّت میں آپ مبتلا ہے۔ اس کو اپنی کوتاہی بھی عظمت نظر آتی ہے۔ وہ اپنے کو اپنی نظر میں خوب صورت بنا کر اپنی پوجا خود کرتا ہے۔ اس پہلو سے دیکھا جائے تو آپ بیتی میں اپنی ہی سرگزشت افسانوی رنگ میں ہوتی ہے۔ انسان اپنے عیوب پر پردہ ڈالنا چاہتا ہے تاکہ وہ دوسروں کی نظر میں اور ان سے بھی بڑھ چڑھ کر خود اپنی نظر میں سرخ رو ہوسکے۔ ان دونوں رنگوں کے امتزاج سے آپ بیتی میں حسن پیدا ہوتا ہے۔ یعنی ایک طرف احساس ندامت اور دوسری طرف خود پرستی۔''[۱۴]

آپ بیتی کا تعلّق چونکہ انا نیتی نثر سے ہے اور ایک انتہائی ذاتی صنف سخن ہونے کی وجہ سے اس کا انداز بے حد تاثراتی ہوتا ہے۔ لہٰذا ایک آپ بیتی نگار خواہ اپنے بارے میں بات کر رہا ہو یا دوسروں کے بارے میں، اس سے یہ توقع کرنا عبث ہے کہ اس کا ذاتی نقطۂ نظر اور شخصی تعصّبات بیان حقیقت میں حائل نہیں ہوں گے۔ سوانح نگار اپنے ممدوح کو ہیرو کے طور پر پیش کرتا ہے تو خودنوشت سوانح نگار کا ہیرو وہ خود ہی ہوتا ہے۔ وہ آپ اپنا تماشائی ہوتا ہے اور اس لیے وہ جس رنگ میں چاہے خود کو پیش کرتا ہے۔ وہ

اپنی حیات کا رزار کو ایک ایسے اسٹیج ڈرامے کی شکل دیتا ہے جس میں وہ خود ہیرو ہوتا ہے اور اپنے اردگرد کے لوگوں کو معاون کرداروں کے طور پر پیش کرتا ہے۔ لہٰذا وہ کبھی عاجزی وانکساری کے پردے میں اپنی شخصیت کے مثبت عناصر اور زندگی کے نمایاں کارناموں کو خاطر خواہ تفصیل سے بیان کرنے سے گریز کرتا ہے تو کبھی خود پسندی وخودستائی کا شکار ہو کر خود کو ایک اعلیٰ و برتر اور بلند کردار کا حامل انسان کے روپ میں ظاہر کرتا ہے اور کبھی یہی رویہ دوسروں کے بارے میں بھی اپناتا ہے۔ اس طرح وہ جسے چاہے ایک ہیرو کے طور پر پیش کرتا ہے اور چاہے تو غیر ذمہ دارانہ بیانات سے کسی کی کردار کشی بھی کر سکتا ہے۔ ڈاکٹر محمد ہارون قادر لکھتے ہیں:

> ''آپ بیتی لکھنے والے سے عموماً یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ اپنی زندگی میں رونما ہونے والے واقعات کو کسی کمی بیشی کے بغیر بیان کرے گا مگر ایسا کم ہی وقوع پذیر ہوتا ہے۔ اکثر مصنفین اپنی ذات کا سکہ بٹھانے کے لیے مبالغہ آرائی سے کام لیتے ہیں اور کبھی انکساری میں اپنی شخصیت کے صحیح نقوش ابھرنے کا موقع نہیں دیتے۔ ایسی شخصیات خال ہی نظر آئیں گی جنہوں نے شعوری طور پر اپنی کمزوری پر پردہ ڈالنے کی کوشش کی ہے۔''[۱۵]

فرد سماج کی بنیادی اکائی ہے اور اس کے اعمال وافعال کی توجیح سماج کے پیش منظر اور پس منظر میں بہتر طور پر کی جا سکتی ہے۔ لہٰذا آپ بیتی نگار اپنے حالات زندگی کے بیان میں اپنے اردگرد موجود لوگوں کی شخصیت اور کردار پر بھی روشنی ڈالتا ہے جس کا بنیادی مقصد خود آپ بیتی نگار کی زندگی کو سماج کے آئینے میں دکھانا ہے۔ آپ بیتی نگار اپنے دوست احباب کے علاوہ اپنے ہم عصر ادیبوں کے ساتھ اپنے تعلّقات کی وضاحت اس انداز سے کرتا ہے کہ اس خود آپ بیتی نگار کی شخصیت اور حالات زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔ اس طرح شخصیت نگاری، آپ بیتی کا لازمی جزو قرار پاتی ہے۔ تاہم شخصیت نگاری کے ضمن میں آپ بیتی نگار شخصیت کے کن پہلوؤں کو بیان کرتا ہے اور کس انداز سے بیان کرتا ہے، اس سے خود آپ بیتی نگار کے ذہنی و نفسی میلانات کی عکاسی ہوتی ہے۔ شخصیت نگاری میں، شخصیت نگار کے کردار پر بات کرتے ہوئے ڈاکٹر بشریٰ ثمینہ لکھتی ہیں:

> ''خودنوشت سوانح میں لکھنے والا عموماً انکشاف یا افتخار، خود پوشی یا خودنمائی جیسے متضاد حربوں سے کام لیتا ہے اور شخصیت کی اصل حقیقت کو گھٹا یا بڑھا کر بیان کرتا ہے۔ شخصیت پر قلم اٹھانے والوں کا نفسیاتی مطالعہ بھی اس موضوع میں اہمیت کا حامل ہے کہ وہ دوسروں کا ذکر کرتے ہوئے بھی غیر شعوری طور پر ہی سہی اپنی اصل ترجیحات کی جھلک دکھائے بغیر نہیں رہ سکتا۔ چنانچہ یہ علم رکھنا کہ لکھنے والا کن لوگوں کو پسندیدگی کی نظر سے دیکھتا ہے اور ان کی کون سی خوبیاں اسے کس حد تک متاثر کرتی ہیں اور کیوں؟ لکھنے والے کا نظریہ اخلاق بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ اس کی اوٹ سے جو اسلوب جنم لے گا وہی اس کی تحریر کو خاکہ، مرقع یا سوانح یا شخصیت نگاری میں سے کسی ایک کی حدود سے متّصل ثابت کرے گا۔''[۱۶]

آپ بیتی میں اپنی زندگی اور اپنے متعلّقہ لوگوں اور دوست احباب کے حالات و واقعات کا انتخاب لکھنے والے کی صوابدید پر ہوتا ہے، یعنی وہ اس معاملے میں مکمّل طور آزاد ہوتا ہے کہ وہ کون سے حالات و واقعات کو بیان کرے اور کون سے واقعات کو بیان نہ کرے۔ لہٰذا یہ ممکن ہے کہ وہ تمام یا کچھ حقائق کو چھپا لے، یا پھر مبالغے سے کام لے اور حقائق کو توڑ مڑوڑ کر پیش کرے۔ بعض اوقات آپ بیتی نگار قاری کی فکر سازی اور ایک مخصوص ذہنی رویے کی تشکیل کے لیے حقائق و واقعات پر من چاہا رنگ چڑھانے کی کوشش کرتا ہے۔ لہٰذا کچھ آپ بیتیاں لکھنے والے کی خود ستائی اور مبالغہ آمیز داستان طرازی کا پلندہ ہوتی ہیں تو کچھ ان کے مصنّفین کے مخالفین اور ناپسندیدہ لوگوں کی تنقیص، عیب جوئی، الزام تراشی اور طنز و تشنیع کا مرقع ہوتی ہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، اردو خودنوشتوں میں اس قسم کی خامیوں اور ان کے اثرات ونتائج پر بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''مرحومین ومتوفین کو گالیاں دینے کی روش سے قطع نظر، اپنے حریفوں، مخالفوں اور ہم عصر، ہم سروں میں عیب نکالنے، انہیں بلا جواز برا بھلا کہنے، ان پر تہمتیں لگانے اور ان کی فطری کمزوریوں کو مبالغے اور غیر شائستگی کے ساتھ بیان کرنے کی روش بھی اردو خودنوشتوں میں عام ہے۔ چنانچہ اپنے دوستوں اور عزیزوں یا اپنے پسندیدہ حلقوں کی بے جا تعریف کے ساتھ محض آزار پہنچانے کے لیے اوروں کی بے سبب تنقیص بیشتر خودنوشتوں میں نظر آتی ہے۔ یہ تعریف وتنقیص اس طرح کی ہوتی ہے کہ اس سے خودنوشت کے قاری کو کچھ نہیں ملتا بلکہ اس کی طبیعت مکدر ہو جاتی ہے۔ ہاں باہم بدگمانیوں میں خواہ مخواہ اضافہ ضرور ہو جاتا ہے۔ گٹھ جوڑ اور سازشوں کے نئے نئے دروازے کھلتے ہیں اور دلوں میں بلا وجہ فاصلے پیدا ہو جاتے ہیں۔ کبھی کبھی یہ فاصلے عناد و دشمنی میں بدل جاتے ہیں۔''[۱۷]

ایک آپ بیتی میں مصنّف کے خارجی حالات وواقعات کے بیان کے ساتھ ساتھ اس کی داخلی کیفیات اور احساسات وجذبات کا بیان بھی ملتا ہے۔ آپ بیتی نگار اپنے قول وفعل کے جواز میں دلائل پیش کرتا ہے تو اس کا انداز تاثراتی ہونے کے باعث جانبداری کا حامل ہو جاتا ہے جو حقائق کی اصل تصویر کشی میں رکاوٹ بنتا ہے۔ اس کے اعتقادات، اس کی نظریاتی وابستگی، اس کے نفسیاتی رجحانات اور تہذیبی میلانات، ان حالات وواقعات کے تجزیے پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس لیے وہ ان کی جانبدار اور یک رخی توجیح پیش کرتا ہے۔ اس کے علاوہ آپ بیتی لکھنے مقصد بھی، واقعات وحالات کی تشریح وتوضیح پر اثر انداز ہوتا ہے۔ آپ بیتی کی تاثراتی وذاتی نوعیت ہی بیان حقیقت اور سچائی کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ سمجھی جاتی ہے۔ انسان کی خود اپنے حق میں گواہی کو عموماً تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ انسان خود اپنی تعریف کرے تو اسے مبالغہ تصور کیا جاتا ہے مگر وہی انسان کسی اور کی برائی کرے تو اس پر فوراً یقین کر لیا جاتا ہے۔ آپ بیتی نگار اگر کسی خاص مسئلے پر اپنے حق میں کوئی بات کرے تو یہ سمجھا جاتا ہے کہ وہ اپنی صفائی پیش کر رہا ہے اور اگر کسی اور کے بارے میں بات کرے تو الزام تراشی سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اس لیے آپ بیتی میں کامل سچائی

کو عموماً ناممکن شے سمجھا جاتا ہے۔ گویا آپ بیتی لکھنا خود کو ایک ایسے کٹہرے میں کھڑا کرنے کے مترادف ہے جہاں آپ بیتی نگار خود کو ایک ملزم کی حیثیت سے پیش کرتا ہے اور آپ اپنا جج ہوتا ہے اور اپنی وکالت بھی خود ہی کرتا ہے۔ مشکل یہ ہے کہ وہ دوسروں کے بارے میں سچ لکھے تو فسادی کہلائے، جو لوگ ''مرحوم'' ہو چکے ہیں، ان کے بارے میں بیان حقیقت سے کام لے تو گنہ گار ٹھہرے، عاجزی وانکساری سے کام لیتے ہوئے اپنی غلطیوں کا اعتراف کرے تو معاشرے میں معتوب ٹھہرے اور اگر اپنی خوبیوں کو بیان کرے تو خود پسند کہلائے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ قارئین کسی مصنّف کی تحریروں سے اس کی ذات اور شخصیت کے بارے میں اپنے دل میں ایک خاص اور من چاہا تصور قائم کر لیتے ہیں اور جب وہ اس کی آپ بیتی پڑھتے ہیں تو اکثر یہ شخصیت ان کے خود ساختی تصورات کے برعکس ثابت ہوتی ہے، جس پر وہ غم و غصے کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ آپ بیتی لکھنے والے پر بطور ایک ادیب ہی نہیں بلکہ انسان کے طور پر بھی بہت سی ذمہ داریاں عاید ہوتی ہیں۔ اپنی ذات پر قلم اٹھانے سے پہلے، آپ بیتی نگار کو اپنے مزاج اور طبیعت کے مختلف رنگوں اور پہلوؤں میں ایک خاص تناسب اور توازن پیدا کرنے کی شعوری کاوش کرنی چاہیے۔ ویسے بھی عام طور پر آپ بیتی عمر کے آخری حصے میں تحریر کی جاتی ہے جب انسان کے جذبات، احساسات اور خیالات میں ایک ٹھہراؤ اور اعتدال کی کیفیت پیدا ہو چکی ہوتی ہے، زندگی اور علائق زندگی کے بارے میں اس کے نظریات پختگی حاصل کر چکے ہوتے ہیں۔ جو کچھ اس نے اپنی زندگی اور حالات سے اخذ کیا، اس کا پرخلوص بیان دوسروں کے لیے رہنمائی کا باعث ہو سکتا ہے۔ لہٰذا آپ بیتی لکھنا ایک مقدس فن ٹھہرتا ہے جو لکھنے والے پر کچھ اخلاقی ذمہ داریاں بھی عاید کرتا ہے۔ ڈاکٹر نجیب جمال آپ بیتی نگار کی مشکلات اور ذمہ داریوں پر بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''خود نوشت'' لکھتے وقت، آدمی کو خود نگری وخود پوشی، خود ستائی وخود نمائی، خود جوئی وخود احتسابی اور اخذ وترک کی بعض بڑی کٹھن منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ لکھنے والے کے سامنے یادوں کا ایک لامتناہی سلسلہ اور آپ بیتی کے جلو میں جگ بیتی کی پیچ در پیچ داستان ہوتی ہے۔ اس داستان میں چھوٹے بڑے، اچھے برے، دل خوش کن ودل آزار، کارآمد و بے مصرف، مضحک وسنجیدہ، جاں سوز وحیات افروز، مہمل ومعنی آفریں، لطیف وکثیف اور سادہ وپیچیدہ ہر قسم کے بے شمار واقعات وحادثات ایک دوسرے سے گتھے ہوئے ہوتے ہیں۔ ان سب کو لاشعور اور حافظہ کے خانوں سے نکال کر شعور کی سطح پر لانا، انہیں الگ الگ کر کے بعض کو اہم بعض کو غیر اہم قرار دینا، کچھ کو رد، کچھ کو قبول کرنا، پھر منطقی وتاریخی ربط کے ساتھ انہیں بیان کرنا، بیان کو جھوٹ، مبالغہ، تعلّی اور اطناب سے بچانا اور اسے دلکش اسلوب میں دوسروں کے سامنے پیش کرنا ایسی مشکلات ہیں جن سے کامیاب گزر جانا
>
> ع اللہ اگر توفیق نہ دے، انسان کے بس کا کام نہیں (جگر)'' [۱۸]

آپ بیتی میں چونکہ سچائی پر بے حد زور دیا جاتا ہے مگر اس سلسلے میں یہ خیال رکھنا بھی ضروری

ہے کہ محض سچائی ہی مقصود بالذات نہیں ہے بلکہ آپ بیتی نگار کا خلوص بھی بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ اگر سچائی کے بیان سے کسی کی کردار کشی یا حوصلہ شکنی مقصود ہو تو وہ سچائی قاری کے لیے بھی مسرت کی بجائے ذہنی اذیت کا باعث ہوگی۔ ایسی آپ بیتی ایک خاص دور اور خاص زمانے تک تو شاید کسی حد تک دلچسپی اور افادیت کی حامل ہو، مگر ادبی مقام و مرتبے کے لحاظ سے اس کی مقبولیت کی عمر خاصی کم ہوگی۔ ایک اچھی آپ بیتی میں پُرخلوص سچائی، دیانتدارانہ حقیقت بیانی، سادہ مگر دلکش انداز بیان، واقعات و حالات کے بیان میں تسلسل و ترتیب اور فنکارانہ انتخاب کی ضرورت ہوتی ہے۔ ریحانہ خانم آپ بیتی میں سچائی کی اہمیت کے علاوہ اس کی فنی خصوصیات کو بھی لازمی تصور کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> ''آخر میں اس بات پر زور دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ آپ بیتی میں سچائی، بے باکی اور خلوص کی حد سے زیادہ ضرورت ہے۔ سچائی اور برہنہ سچائی کی ضرورت ہے۔ شخصیت کے ابھرنے کے لیے تصنیف لکھی گئی ہے اور لازمی ہے کہ تصنیف شخصیت کو واضح صورت میں دکھلا دے۔ غرض ترتیب، تسلسل، مناسب انتخاب کی ضرورت ہے اور فن کا تقاضا یہ بھی ہے کہ سادگی اور صفائی سے بیان ہو، ابلاغ میں کسی قسم کا الٹ پھیر، تصنّع اور پیچیدگی نہ ہو۔''[۱۹]

ادب کی ہر صنف کے لیے کچھ اصول و ضوابط مقرر ہیں اور وقت کے تقاضوں کے مطابق ہر عہد میں ان تقاضوں میں کچھ نہ کچھ تغیّر و تبدل بھی ہوتا رہتا ہے۔ اس کے علاوہ مصنّفین کی انفرادی اور امتیازی تخلیقی خصوصیات بھی ہر صنف پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ خودنوشت سوانح اور آپ بیتی میں کسی متعیّن، رائج شدہ اور لگے بندھے قواعد، اصول اور ضابطے نہیں ہیں۔ اس میں کوئی شخص اپنی داستان حیات بے تکلّفی اور سادگی کے ساتھ صفحۂ قرطاس پہ بکھیرتا چلا جاتا ہے۔ آپ بیتی کے ادبی ہونے کا تعلّق اس کی ماہیئت سے ہے جس کا انحصار لکھنے والے کے مزاج و فطرت، آپ بیتی لکھنے کی غرض و غایت، واقعات کے انتخاب اور بیان حقیقت میں دلچسپی کے عنصر اور مصنّف کے اسلوب بیان پر ہوتا ہے۔ بحیثیت مجموعی، آپ بیتی میں کسی شخص کی نجی زندگی کی تفاصیل کے ساتھ ساتھ، واقعیت و حقیقت، مدعا نگاری، دلچسپی، بے تکلّفی و معنی خیزی، جدت بیان، بے ساختگی، شوخی و ظرافت، منظر کشی و جزئیات نگاری اور اس دور کی سماجی و تہذیبی اور تاریخی صورت حال کے بیان سے ادبی حسن پیدا ہوتا ہے۔ آپ بیتی لکھنا ایک فن ہے اور اس میں بھی دوسرے فنون کی طرح کچھ اصول و ضوابط کو مدنظر رکھنا ضروری ہے۔ یوسف جمال، آپ بیتی کے فن پر بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''آپ بیتی کا فن ابھی تک کوئی منضبط فن نہیں ہے۔ اس کے لیے یہ ضروری نہیں کہ تعداد صفحات کی کوئی قید ہو یا کوئی خاص طریق کار ہو جس پر لکھنے والے کے لیے عمل پیرا ہونا ضروری ہو۔ آپ بیتی خواہ چند سطروں پر مشتمل ہو خواہ سینکڑوں صفحات پر محیط، بہر حال آپ بیتی ہی ہوتی ہے۔ دراں حالیکہ خودنوشت سوانح عمری جو معنوی طور پر آپ بیتی ہی کہلاتی ہے، عموماً ایک مفصّل کتاب ہوتی ہے جس میں مختلف باب ہوتے ہیں اور اس لحاظ

سے اس کا پھیلاؤ خاصا ہوتا ہے۔البتہ آپ بیتی عام طور پر اپنے حالات کا نثر میں لکھنا ہے۔یعنی بنیادی شرائط دو ہیں۔اول یہ کہ مصنّف اپنے حالات خود لکھے اور دوسرے یہ کہ وہ حالات نثر میں ہوں۔'' [۲۰]

فنی اعتبار سے، آپ بیتی کسی مخصوص ہیئت کی پابند نہیں ہے۔اس کا انحصار آپ بیتی نگار کی صوابدید پر ہے کہ وہ کس فریم ورک میں اپنے حالات وخیالات کو بیان کرتا ہے۔آپ بیتی نگار کی افتادِ طبع، طرزِ فکر، انداز بیان اور طرز احساس کے علاوہ آپ بیتی لکھنے کی غرض وغایت بھی، ہیئت کے انتخاب اور تعین پر اثر انداز ہوتی ہے۔اس لیے آپ بیتی کی ہیئت، مواد اور موضوع کا انحصار عام طور پر آپ بیتی نگار کی نیت پر ہوتا ہے۔دوسرے الفاظ میں آپ بیتی لکھنے کے پیچھے کیا مقاصد کارفرما ہیں اور لکھنے والے کی غرض وغایت کیا ہے، بھی آپ بیتی کے مواد، بیان حقیقت، واقعات کے انتخاب اور اسلوب بیان پر اثر انداز ہوتا ہے۔ڈاکٹر اسلوب انصاری کے مطابق خودنوشت کے محرکات ''بیان امور واقعہ'' کے علاوہ بھی ہو سکتے ہیں جن میں لکھنے والے کی انا کی تسکین کا جذبہ، دوسروں کی کردار کشی، بعض تاریخی حقائق اور شواہد پر پردہ ڈالنے کی کوشش، حقائق و واقعات کو ایک مخصوص رنگ دینے کی کوشش، بعض ایسے حقائق کی بازیافت جو پردۂ اخفا میں ہیں، بعض حقائق کی اصل صورتِ حال کو لوگوں کے سامنے لانے کی کوشش، زندگی کی ''معنویت'' اور ''عمق'' کی تلاش وجستجو، بعض اعترافات (confessions) کا بیان اور جھوٹے ماضی کی تخلیق کرنا وغیرہ شامل ہیں۔[۲۱]

محرکات خواہ کچھ بھی ہوں، یہ بات طے ہے کہ ایک آپ بیتی نگار، شعوری یا لاشعوری طور پر کچھ اصولوں کو مدنظر رکھتا ہے یا اسے مدنظر رکھنا چاہیے۔یہ ایک جمالیاتی اصول بھی ہے کہ اگر کسی بھی کام کو بنا سوچے سمجھے اور منصوبہ بندی کے بغیر کیا جائے تو اس میں تناسب اور توازن کی کمی ہوگی جو حسن اور دلکشی کا لازمہ ہے۔پہلے سے کچھ اصول وقواعد اور بنیادی چیزوں کو طے کیے بغیر آپ بیتی لکھنا ایسے ہی ہے جیسے بنا نقشے کے مکان کی تعمیر کرنا۔اس لیے آپ بیتی نگار، قلم اٹھانے سے پہلے آپ بیتی لکھنے کی غرض وغایت کے مدنظر، واقعات کے انتخاب، بیان حقیقت اور اسلوب سے متعلّق کچھ باتیں اپنے ذہن میں طے کر لیتا ہے۔تاہم آپ بیتی اور خودنوشت نگاری کے کوئی لگے بندھے اصول نہیں ہیں اور اس کو انحصار آپ بیتی نگار کی غایت تحریر، نظریہ حیات، ذہنی نفسی میلانات، مزاج اور فطرت پر ہے۔ڈاکٹر اسلوب انصاری، آپ بیتی کے اجزائے ترکیبی بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس فن یا نوع ادب کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ اس سوال کے جواب میں کہا جا سکتا ہے، بیان واقعہ کی کوئی بھی صورت جو حقائق اور واقعات کو بہت حد تک ''ہو بہو'' محفوظ کر سکے، یا سامنے لا سکے۔تاہم اس کے ممکنہ اجزائے ترکیبی یہ ہو سکتے ہیں:

۱۔صداقت شعاری (رویہ)

۲۔بیان واقعہ میں ممکن حد تک معروضیت (رویہ اور منہاج)

۳۔ روایت واقعہ (Narration,description or depiction)
۴۔ واقعات وحقائق کی تصدیق وتائید کے لیے، اور خود بیان واقعہ کے لیے دستاویزات کا استعمال (Documentation)۔'' [۲۲]

آپ بیتی ایک فرد کی زندگی کی حقیقی تصویر کشی کرتی ہے۔ اس میں غلط بیانی، بے سروپا باتوں، من گھڑت واقعات کی کوئی گنجائش نہیں ہوتی۔ ایک شخص اپنی زندگی کی داستان سناتے ہوئے اپنی خوبیوں اور خامیوں کو بلاکم وکاست بیان کرتا ہے اور صدق بیانی میں کسی قسم کے تعصّب اور خوف کو آڑے نہیں آنے دیتا۔ یہ ایک شخص کی زندگی میں پیش آنے والے حالات و واقعات کا مربوط بیان ہوتی ہے، تاہم ایسی آپ بیتیاں بھی موجود ہیں جن میں آپ بیتی نگار نے زمانی وتاریخی تسلسل کو ملحوظ خاطر نہیں رکھتا۔ ڈاکٹر اسلم انصاری کے مطابق خودنوشت سوانح، غیر مربوط ہوسکتی ہے کیونکہ تاریخی تسلسل اور زمانی ترتیب، محض ایک جمالیاتی اصول ہے جس کی پابندی لازمی نہیں ہے۔ [۲۳]

آپ بیتی لکھنا ایک شعوری عمل ہے اور آپ بیتی میں ادیب کا یہ شعوری عمل اول تا آخر کارفرما ہوتا ہے۔ مثلاً زندگی ایک وسیع شے ہے اور آپ بیتی لکھنے والے نے اپنی زندگی کے بے شمار تجربات وواقعات میں سے کون کون سے تجربات اور واقعات کا انتخاب کرنا ہے، اس کا فیصلہ وہ شعوری طور پر کرتا ہے۔ یہاں واقعات کا انتخاب ایک لازمی اور بنیادی اصول کے طور پر سامنے آتا ہے کیونکہ اگر آپ بیتی نگار بلاسوچے سمجھے جو کچھ ذہن میں آتا جائے، اسے لکھتا چلا جائے تو وہ آپ بیتی فنی حسن سے محروم اور دلچسپی سے عاری ہوگی۔ واقعات کے انتخاب میں اس بات کو ملحوظ خاطر رکھنا بھی ضروری ہے کہ ایسے واقعات بیان کیے جائیں جن سے آپ بیتی نگار کی زندگی کے کسی خاص پہلو کی تصویر کشی ہوتی ہو یا ان سے اس کی شخصیت کے کسی اہم پہلو کی عکاسی ہوتی ہو۔ مگر اس سلسلے میں ایک مشکل یہ درپیش آتی ہے کہ اس بات کا تعین کس اصول کی بنا پر کیا جائے کہ کون سا واقعہ اہم ہے اور کون سا غیر اہم۔ کس واقعے سے اس کی زندگی، ذات اور شخصیت کا براہ راست تعلّق ہے اور کون سے واقعات کے بیان سے صرف نظر کرلینا بہتر ہے۔ اپنے بارے میں واقعیت اور صداقت کو نبھانا ویسے ہی ایک کارِ مشکل ہے اور اگر کسی خاص واقعے سے اس کی شخصیت کے کسی ایک مخصوص مگر ناگوار پہلو کی عکاسی ہوتی ہو، اسے نظر انداز کرنا ایک فطری عمل ہے۔

آپ بیتی کسی فرد واحد کی زندگی کی کہانی ہوتی ہے۔ یہ ایک ذاتی اور داخلی نوعیت کی شے ہے جس میں خارجی حالات کی عکاسی بھی مصنّف کی ذاتی زندگی کے حوالے سے ہوتی ہے۔ اگر ادب زندگی کا عکاس ہوتا ہے تو آپ بیتی اسی وقت ادب میں جگہ پاسکتی ہے جب اس میں زندگی کی معنویت، اعلیٰ انسانی اقدار اور فنی اصول اور محاسن موجود ہوں۔ آپ بیتی کسی شخص کی زندگی کی کہانی ہے اور اس لیے یہ کہنے کی چیز ہے۔ لہٰذا یہ بات تو طے ہے کہ ادب میں جگہ پانے کے لیے آپ بیتی کی اولین شرط یہ ہے کہ مصنّف کو بیان واقعہ پر مکمّل طور پر قدرت حاصل ہو۔ جب ایک شخص یہ بیان کرتا ہے کہ اس پر مختلف ادوار حیات کے

دوران کیا گزری، کیا بیتی، تو اس میں کہانی کا رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ کہانی دلچسپ بھی ہونی چاہیے اور مربوط بھی۔ ایک اچھا آپ بیتی نگار ایک ماہر افسانہ نویس کی طرح اپنے قاری کو ساتھ لے کر چلتا ہے۔ کالی داس گپتا رضا لکھتے ہیں:

> ''آپ بیتی کہنے کے لیے اپنی ذات کے تجزیہ محض سے کہیں زیادہ حکایتی طرز بیان کی ضرورت ہوتی ہے۔''[۲۴]

ایک اچھے آپ بیتی نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی زندگی کی کہانی کو اس انداز میں بیان کرے کہ حقیقت ہوتے ہوئے بھی اس میں افسانے کا سا حسن اور ناول کی سی ہم آہنگی پائی جائے۔ ماضی کی تصویر کشی میں حقیقت بیانی کی بدولت آپ بیتی کی سرحدیں تاریخ سے ملتی دکھائی دیتی ہیں مگر یہ تاریخ کی طرح خشک اور خوفناک سنجیدگی کی حامل نہیں ہوتی۔ آپ بیتی میں ایک تاریخی ناول کی تمام خوبیاں موجود ہوتی ہیں۔ اس ناول کے تمام کردار اصلی اور حقیقی ہوتے ہیں، واقعات کا بیان بھی مبنی بر حقائق ہوتا ہے، مگر آپ بیتی نگار کا انداز بیان، واقعات کی ترتیب اور داستان حیات کے مختلف رنگوں کی ہم آہنگی اس میں دلکشی پیدا کرتی ہے۔ لہٰذا آپ بیتی تاریخ ہوتے ہوئے بھی تاریخ سے جدا ہوتی ہے۔ آپ بیتی کے اس پہلو پر بات کرتے ہوئے علم الدین سالک لکھتے ہیں:

> ''سوانح نگاری ایک قسم کی تاریخ ہوتی ہے۔ تاریخ میں ایک قوم یا ایک ملک کے واقعات مربوط کر کے بیان کیے جاتے ہیں۔ مگر سوانح نگاری میں انفرادیت کا پہلو غالب ہوتا ہے اور یہ ایک فرد واحد کی زندگی کے کارناموں پر مشتمل ہوتی ہے۔ یہ افسانے کا رنگ رکھتی ہے مگر افسانہ نہیں ہوتی۔ افسانہ خیالی ہوتا ہے اور یہ حقیقت۔ اس میں صحت واقعات کا خیال رکھا جاتا ہے۔ البتہ اس میں لکھنے والے کی خواہش یہ ہوتی ہے کہ وہ اسے اس انداز میں لکھے کہ یہ آرٹ کا ایک دلکش مرقع بن جائے۔''[۲۵]

ایک ادیب جب اپنی زندگی کی داستان سناتا ہے تو وہ اس کے تمام پہلوؤں اور ادوار کو اس خوبی سے بیان کرتا ہے کہ اس میں ہر قاری کو اپنی صورت دکھائی دیتی ہے۔ آپ بیتی اگرچہ انفرادی نوعیت کی حامل ہوتی ہے مگر اس میں آفاقی اپیل پائی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر جب ایک ادیب اپنے بچپن کو بیان کرتا ہے تو اس بیان میں قاری کو اپنے معصوم بچپن کی تمام شرارتیں اور جوانی کے بیان میں اپنے زمانۂ شباب کی تمام شوخیاں دکھائی دیتی ہیں۔ یہی ایک عمدہ آپ بیتی کی اثر انگیزی ہے جو اسے ادبی فن پارے کا مقام دلاتی ہے۔ اسی طرح شخصیت کے اعمال و افکار کے پس پردہ نفسیاتی، جذباتی اور ہیجانی اسباب اور حالات و واقعات کا شخصیت پر جو نفسی اور جذباتی اثر مرتب ہوتا ہے، اس کا بیان بھی آپ بیتی میں دکھائی دیتا ہے اور یہی وہ چیز ہے جو آپ بیتی کو ''فن پارے'' کا درجہ عطا کرتی ہے۔ لکھنے والے پر جو بیتی، جو گزری، اس کا بیان پڑھ کر اگر خود قاری پر بھی وہی کیفیت طاری ہو جائے، گویا وہ صورت حال خود اسے پیش آئی، اس پر بھی وہی بیتی تو یہی حقیقت میں یہی فن کا اصل مطمحِ نظر ہے۔

آپ بیتی کے فنی اصولوں میں خود اظہاریت بنیادی اہمیت کی حامل ہے کیونکہ خودنوشت کا بنیادی اور اولین مقصد اظہارِ ذات ہی ہے۔ جو کچھ ایک انسان پر گزری، بیتی اور جو کچھ اس نے شعوری اور لاشعوری طور پر تجربہ کیا، اسے دوسروں کے سامنے شعوری طور پر اور سوچ سمجھ کر بیان کرنا ہی آپ بیتی کہلاتا ہے۔ مگر یہ آپ بیتی نگار کے ان شخصی اور ذاتی تجربات کا، غیر شخصی اور تخلیقی اظہار ہوتا ہے۔ آپ بیتی میں خارجیت و داخلیت کا ایک ایسا حسین امتزاج ہوتا ہے کہ یہ بیک وقت انفرادی اور آفاقی اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ ایک اچھی آپ بیتی فرد کا رشتہ پوری انسانیت سے جوڑتی ہے اور اسے کائنات کا محور و مرکز بنا کر اس کی انا کی تسکین کا باعث بنتی ہے۔ وہاج الدین علوی دہلوی لکھتے ہیں:

> ''چونکہ خودنوشت بیانیہ اور غنائی، داخلی اور خارجی، دونوں قسم کی خصوصیات کی حامل ہوتی ہے، اس لیے اس میں ایک طرف شخصی تجربات اور دوسری طرف غیر شخصی تجربات شامل ہوتے ہیں۔ لکھنے والا جب خارجی حالات بیان کرتا ہے تو اس میں بیانیہ کی خصوصیات ہوتی ہیں اور جب اپنے اہم اور منتخب شخصی، نجی اور ذاتی تجربوں کا اظہار کرتا ہے تو اس میں ایک گونہ بے خودی کی کیفیت شامل ہو جاتی ہے اور غیر شخصی یعنی خالص فنکارانہ اور تخلیقی تجربوں کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ صورت ہو یا وہ صورت، دونوں صورتوں میں فنکار اپنی شخصیت کے داخلی اور خارجی پہلوؤں کے آئینہ خانے میں نفس و آفاق ذات اور کائنات کا مشاہدہ کرتا ہے۔ یہی خود اظہاریت خودنوشت سوانح حیات کی اہم خصوصیت ہے جس کے بغیر اچھی خودنوشت کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔'' [۲۶]

آپ بیتی کے فنی حسن کا ایک اہم عنصر آپ بیتی نگار کا طرزِ اسلوب و نگارش ہے۔ اسلوب بیان ہی کسی آپ بیتی کو کوائف نامے، سوانحی رپورٹ کا درجہ دلاتا ہے اور یہی اسے ایک ادبی فن پارے کے مقام پر بھی فائز کر سکتا ہے۔ اسلوب میں کسی آپ بیتی نگار کی زبان کے وسائل کو برتنے کے انداز شامل ہیں۔ دوسرے الفاظ میں ایک شخص اپنے مطمحِ نظر کو کس طریقے اور سلیقے سے بیان کرتا ہے، اسلوب کہلاتا ہے۔ بات کہنے کا ڈھنگ ہی وہ خاص پہلو ہے جو کسی بات کو پڑھنے کے قابل بناتا ہے ورنہ سیف کے بقول تو دنیا میں کوئی بات نئی بات نہیں ہے۔ ایک آپ بیتی نگار، جس طریقے سے مختلف شعری اور نثری وسائل کو بروئے کار لاتے ہوئے اپنی داستان حیات میں چاشنی اور رنگ بھرتا ہے، وہ اسلوب کہلاتا ہے۔ ویسے تو اسلوب، اسٹائل اور طرزِ نگارش کی تعریفوں کے انبار لگائے جا سکتے ہیں، تاہم آل احمد سرور نے اسٹائل کی جو جامع اور مختصر تعریف کی وہ ایک نثر نگار اور خاص طور پر آپ بیتی نگار کے لیے، مشعلِ راہ ہو سکتی ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''واضح خیال کا موزوں الفاظ میں اظہار اسٹائل ہے۔'' [۲۷]

زبان کی لطافت، تراکیب کی دل آویزی، الفاظ کی موزونیت اور بیان کا حسن، کسی بھی آپ بیتی

کو ادبی فن پارے کا درجہ دلانے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اسلوب میں لکھنے والے کی شخصیت، اس کا طرزِ فکر، اس کا مزاج، اس کی تحریر کے شعوری اور لاشعوری محرکات، اس کی نفسی کیفیات اور فطری رجحانات، اس کا عہد اور ماحول، سب کی امتزاجی کیفیت کارفرما ہوتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں فرد کی شخصیت و مزاج کے داخلی رنگ اور اس کے ماحول کے خارجی اثرات کے مرکب امتزاج سے اسلوب تشکیل پاتا ہے۔ شیکسپیئر کی نظم ''All The World 's A Stage'' کے مطابق تو ہر شخص کی زندگی کے ادوار لگے بندھے ہیں۔ بچپن، لڑکپن، جوانی اور بڑھاپے کے مختلف ادوار میں تقریباً تمام انسان ہی تعلیم، ملازمت، شادی، بچوں کی پیدائش و پرورش کے مراحل سے گزرتے ہوئے بڑھاپے میں ریٹائرمنٹ اور جسمانی ضعف کا سامنا کرتے ہیں، مگر اس کے باوجود ہر شخص کی زندگی کے حالات و تجربات، آفاقی رنگ رکھتے ہوئے بھی انفرادیت کے حامل ہوتے ہیں۔ یہی وہ انفرادیت ہے جو ایک آپ بیتی کو دوسری سے ممتاز کرتی ہے۔ یہی وہ انفرادیت ہے جو ایک انجان قاری کے لیے بھی کسی شخص کی آپ بیتی میں دلچسپی پیدا کرتی ہے۔ یہ انفرادیت آپ بیتی نگار کا اسلوب پیدا کرتا ہے۔

مختلف ادیبوں کے انفرادی تجربات، حالات و واقعات، ادوار اور ماحول کے فرق کے باعث ان کے اسلوب کی انفرادی خصوصیات بھی ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہیں۔ اس کے علاوہ اسلوب پر تحریر کا موضوع، غایتِ تحریر، لکھنے والے کا نقطۂ نظر اور مکتبۂ فکر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ مثلاً دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ سے تعلّق رکھنے والے ادباء کا اسلوب، جملوں کی ساخت، الفاظ و تراکیب، صنائع و بدائع اور، روزمرہ و محاورات سے بخوبی پہچانا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ ہر زمانہ اور ہر عہد، اپنے خاص تہذیبی نقوش کا حامل ہوتا ہے، جس کی بنیاد اس زمانے کے حالات و واقعات پر ہوتی ہے۔ لہٰذا، اسلوب پر ادیب کے عہد کے گہرے اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر، جدیدیت کی لہر نے جہاں اصناف ادب کی ہیئت، موضوع اور پیش کش کو متاثر کیا، اسلوب بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ہے۔ دورِ جدید کے گوناگوں مسائل نے انسانی زندگی کو جس لایعنیت سے دوچار کیا، اس سے آپ بیتی کے اسلوب پر بھی گہرا اثر پڑا ہے۔

آپ بیتی کی ادبی قدر و قیمت کا تعین کرنے والا ایک اہم عنصر اس کا حسن تناسب ہے۔ یہ تناسب فن کا ایک اہم اور لازمی عنصر ہے اور دراصل یہی تناسب حسن کہلاتا ہے۔ ایک عمدہ فن پارے کی یہ خوبی ہوتی ہے کہ اس میں مواد اور موضوع، تکنیک، ہیئت اور اسلوب ایک دوسرے سے تعاون کرتے اور ایک دوسرے کو آگے بڑھاتے ہیں۔ خودنوشت سوانح اور آپ بیتی کے لطیف فرق کو بھی اسی باریک نکتے سے سمجھا جا سکتا ہے اور یہی ایک پہلو آپ بیتی کو تاریخ سے ممتاز کرتا ہے۔ یہی خوبی کسی فن پارے میں تاثریت پیدا کرتی ہے اور اسی سے ایک آپ بیتی انفرادیت کی حدوں سے نکل کر آفاقیت کی سرحدوں کو چھوتی ہے۔

مختصر یہ کہ ایک عمدہ آپ بیتی میں کسی شخص کی زندگی کے داخلی احساسات و جذبات اور خارجی حالات و واقعات کا ایک ایسا حسین امتزاج ملتا ہے کہ اس میں ایک افسانے کی سی دلچسپی اور ایک ناول کی

سی ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ یہ ہمیں جہاں ایک انسان سے متعارف کراتی ہے وہیں اعلیٰ انسانی اقدار کا پرچار بھی کرتی ہے۔ یہ محض ایک انسان کی زندگی کی عکاسی ہی نہیں کرتی بلکہ زندگی گزارنے کا ڈھب بھی سکھاتی ہے۔ یہ کائنات میں انسان کے مقام کا تعین کرتی ہے۔ یہ انکشاف ذات کا ایسا عمل ہے جو قاری کو نہ صرف آپ بیتی نگار سے متعارف کرواتا ہے بلکہ اس سے خود قاری اپنے آپ کو بھی پہچانتا ہے۔ لہٰذا ایک عمدہ آپ بیتی قاری کو خود شناسی کے عمل سے گزارتے ہوئے انسان شناسی کی منزل تک لے جاتی ہے۔ یہ آپ بیتی نگار کے شخصی اور ذاتی حالات کے تخلیقی اظہار سے وجود پاتی ہے۔ یہ تاریخ و تہذیب کے مختلف تناظرات کو سامنے لاتے ہوئے ماضی کا صحیح عکس پیش کرتی ہے اور سماج کے مختلف پہلوؤں کی تفہیم میں مددگار ہوتی ہے۔ آپ بیتی لکھنا حال میں رہتے ہوئے ماضی کو دوبارہ جینے کا عمل ہے۔ یہ آپ بیتی نگار کی یادوں کے نگارخانے سے اہم، مفید اور دلچسپ واقعات کے شعوری اور ارادی انتخاب سے وجود میں آتی ہے جس میں مواد اور موضوع، داخلیت اور خارجیت، ہئیت اور اسلوب کے دلکش تناسب سے وہ فنی حسن اور تاثریت پیدا ہوتی ہے جس کی بدولت ایک قاری اس سے ادبی فن پارے کی حیثیت سے لطف اندوز ہوتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ محمد طفیل، تصریحات، نقوش، (آپ بیتی نمبر)، لاہور: ادارہ فروغ اردو، ۱۹۶۴ء

۲۔ قمر الہدیٰ فریدی، ڈاکٹر، خودنوشت: محرکات اور فنی تقاضے، مشمولہ: نئی کتاب، شمارہ ۱۴، جولائی، ستمبر ۲۰۱۰ء، ص ۴۰

۳۔ رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر، اصنافِ ادب، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء، ص ۱۶۶

۴۔ پرویز پروازی، ڈاکٹر، پسِ نوشت اور پس پس نوشت: خودنوشتوں کا جائزہ، لاہور: نیا زمانہ پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء، ص ۲۶

۵۔ گیان چند جین، ڈاکٹر، اردو کی ادبی نثر کی اصناف، مشمولہ: اسالیب نثر پر ایک نظر، مرتبہ: ڈاکٹر ضیاء الدین، دہلی: ادارہ فکرِ جدید، ۱۹۸۹ء، ص ۱۱۴

۶۔ عطیہ سید، فن اور سچائی کے مسائل، روسو کی خودنوشت کے حوالے سے معروضیت کا مسئلہ، مشمولہ: فلسفیانہ مطالعے، لاہور: اُردو اکیڈمی پاکستان، ۱۹۹۹ء، ص ۵۷

۷۔ عبداللہ، سید، ڈاکٹر، وجہی سے عبدالحق تک، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء، ص ۲۸۶

۸۔ حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز، ادبی اصطلاحات کا تعارف، لاہور: مکتبہ اسلوب، ۲۰۱۵ء، ص ۸

۹۔ گیان چند جین، ڈاکٹر، اردو کی ادبی نثر کی اصناف، مشمولہ: اسالیب نثر پر ایک نظر، مرتبہ: ڈاکٹر ضیاء الدین، ص ۱۱۴

۱۰۔ عبداللہ، سید، ڈاکٹر، اُردو میں آپ بیتی، مشمولہ: اُردو نثر کا فنی ارتقاء، مرتبہ: ڈاکٹر فرمان فتح پوری، لاہور: الاعجاز پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء، ص ۳۵۸

۱۱۔ تحسین فراقی، ڈاکٹر، عبدالماجد دریابادی: احوال و آثار، لاہور: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، ۱۹۹۳ء، ص ۴۱۴

۱۲۔ صبیحہ انور، ڈاکٹر، اردو میں خودنوشت سوانح حیات، لکھنؤ: نامی پریس، ۱۹۸۲ء، ص ۱۸

۱۳۔ مشفق خواجہ، کشور ناہید کی یادوں کی برات، مشمولہ: سخن در سخن، مرتبہ: مظفّر علی سید، کراچی: اکادمی بازیافت، اپریل ۲۰۰۴ء، ص ۱۸، ۱۷

۱۴۔ یوسف جمال، آپ بیتی اور اس کی مختلف صورتیں، مشمولہ: نقوش، آپ بیتی نمبر، لاہور: ادارہ فروغ اردو، لاہور، ۱۹۶۴ء، ص ۸۰

۱۵۔ محمد ہارون قادر، ڈاکٹر، فنِ سوانح نگاری اور اردو ادب، مشمولہ: معیار، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد، شمارہ: ۶، جولائی تا دسمبر ۲۰۱۱ء، ص ۳۶۰

۱۶۔ بشریٰ ثمینہ، ڈاکٹر، اُردو میں شخصیت نگاری: تحقیقی وتنقیدی جائزہ (دور سرسید سے ۱۹۸۵ء تک)، تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی، ملتان: بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، (غیر مطبوعہ)، ۲۰۰۸ء، ص ۷

۱۷۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، خود نوشت اور اردو خود نوشت، مشمولہ: بلا جواز: کچھ اپنے بارے میں، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء، ص ۳۹۲، ۳۹۱

۱۸۔ نجیب جمال، ڈاکٹر، بازگشت: اردو خودنوشت کی انقلابی جست، مشمولہ: کتاب کے بعد، لاہور: اظہار سنز، س ن، ص ۵۶

۱۹۔ ریحانہ خانم، آپ بیتی کیا ہے؟ مشمولہ: نقوش، آپ بیتی نمبر، ص ۹۶

۲۰۔ محمد ہارون قادر، ڈاکٹر، فن سوانح نگاری اور اردو ادب، مشمولہ: معیار، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد، ص ۳۶۱

۲۱۔ اسلم انصاری، ڈاکٹر، خود نوشت سوانح حیات اور اس کی فنی غایات و مقتضیات (چند اجمالی شذرات)، مشمولہ: تکلّمات، لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۰۰ء، ص ۸۴، ۸۳

۲۲۔ ایضاً، ص ۸۴

۲۳۔ ایضاً، ص ۸۵

۲۴۔ رضا، کالی داس گپتا، حرفے چند، فن اور شخصیت، آپ بیتی نمبر، حصہ اول، جلد ۴، شمارہ ۷، ممبئی، ۱۹۸۰ء

۲۵۔ سالک، علم الدین، آپ بیتیوں کے بعض نمایاں پہلو، مشمولہ: نقوش، آپ بیتی نمبر، لاہور: ص ۴۰

۲۶۔ وہاج الدین علوی دہلوی، اردو خود نوشت، فن اور تجزیہ، دہلی: شعبۂ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ، ۱۹۸۹ء، ص ۵۸

۲۷۔ آل احمد سرور، نثر کا اسٹائل، مشمولہ: نظر اور نظریے، دہلی: مکتبہ جامعہ، ۲۰۱۱ء، ص ۴۸

کلاسیکی شاعری میں مضامینِ تعلّی

ڈاکٹر بصیرہ عنبرین
Dr. Baseera Ambrein
Associate Prof. Department of Urdu,
Orientel College, Punjab University, Lahore

Abstract:

"The theme of self exaltation has been frequently employed in classical Urdu poetry. The present research article, after explaining the theme of self exaltation, examines its use by the poets of the early period. This article, for the first time, highlights the use of this theme by the poets of Lucknow. For this purpose, it mentions the instances and varieties of the theme in the poetry of poets like Mushafi, Jura't, Insha, Nasikh, Atish, Mir Anis and Mirza Dabir. On the basis of this examination of the use of self exaltation especially in the poetry of early poets like Quli Qutab Shah and Wali Dakkani, it has been established that a very important school of Urdu poetry, i.e. Lucknow, which was more inclined towards externalism, also contributed to the theme of self exaltation. The article thus carries the element of comparison as well."

اپنی ذات یا اپنی ملکیت یا کسی ملکۂ خاص کے متعلق شیخی بگھارنا انسانی نفسیات کا خاصہ ہے۔ خصوصیت کے ساتھ تخلیق کار آغاز ہی سے اپنی شعری استعداد کی بابت مبالغہ آمیز پیرایۂ بیان اختیار کرتے ہوئے تعلّی پر مبنی شعر کہتے آئے ہیں۔ دیگر ادبیات کی طرح اُردو کے شعرا نے بھی اس حربے سے استفادہ کیا ہے۔ ہماری کلاسیکی شاعری کے کسی شاعر کا کلام اس فنّی وسیلے سے عاری نہیں۔ فخریہ اسلوب پر مبنی بعض اصنافِ شعر تو کلی طور پر اس ضابطے سے استفاضہ کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ ذاتی طرزِ احساس کے حامل کلاسیکی شاعروں کے ہاں یہ انداز زیادہ قوت پکڑتا دکھائی دیتا ہے۔ ایسے میں ان کی انانیت اور بلند آہنگی خاصے عروج کو چھوتی محسوس ہوتی ہے۔ یہ ایسا اچھوتا موضوع ہے کہ اردو شعرا نے اس میں نت نئے اسلوب اختیار کیے ہیں۔ اس حوالے سے ان کے ہاں فارسی کے گہرے اثرات بھی ملتے ہیں۔ اردو

ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبۂ اُردو، پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور

کے کلاسیکی شعرا اس حربے کو اپناتے ہوئے کہیں دوسرے شعرا سے خود کو ممتاز ٹھہراتے ہیں تو کبھی اپنے دیوان یا غزل یا پھر خاص صنفِ شعر میں اپنی مہارت کو سرمایۂ افتخار جانتے ہیں۔ کبھی دوسروں کی زبان سے اپنی تعریف کراتے ہیں اور کبھی ایسا بھی ہوا ہے کہ فرشتوں کی زبانی شعری مرتبے کا احساس کرایا جاتا ہے۔ ایسے میں غلو بھی پیدا ہو جاتا ہے اور شعری مبالغہ اپنی حدوں سے متجاوز ہو جاتا ہے۔

اُردو کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر محمد قلی قطب شاہ کے ہاں تعلّی کے متفرق انداز ملتے ہیں۔ ان کے ہاں تصلیفی رنگ کے نمایندہ رنگ ہیں جو اُردو شاعری کے آغاز میں مروج رہے اور مقامی زبانوں میں ان کے ذریعے اظہارِ تعلّی کیا جاتا رہا۔ قلی قطب شاہ کے ہاں عاجزی اور دردمندی کا لب ولہجہ ملتا ہے اور یہی رنگِ سخن جب تعلّی آمیز شعر پاروں میں ڈھلتا ہے تو اُن کے اشعار میں دل کشی پیدا ہو جاتی ہے۔ تعلّی کے ضمن میں وہ زیادہ تر یہ رنگ ابھارتے ہیں کہ شعری بلندی کے دعوے تو سبھی کرتے ہیں لیکن جو رنگ ڈھنگ میری شاعری کا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ وہ اپنے شعری عمل کو فنِ زرگری کے مماثل قرار دیتے ہیں اور اس کے ساتھ ہی ساتھ یہ احساس بھی ملتا ہے کہ یہ رنگِ سخن انھیں اللہ اور نبی ﷺ اور بارہ اماموں کے صدقے ودیعت ہوا ہے۔ قلی قطب شاہ جو معانی کا تخلّص اپناتے تھے اکثر اوقات اس طرف اشارہ کرتے ہیں کہ ان کے بول شیریں ہیں، شکر کے مانند ہیں اور وہ جو باتیں کہتے ہیں پھولوں کی سی تازگی اور شگفتگی لیے ہوئے ہیں۔ انھوں نے اپنے اشعار کو قیمتی موتیوں کی طرح قرار دیا اور کبھی کبھار یہ رنگ بھی ابھرتا ہے کہ ان کی شاعری زمین کو تو کیا آسمان کو بھی ہلا ڈالتی ہے، یہ ثریا سے بلند و برتر ہے اور ایسے کلام کو سُن کر مشتری جیسے سیّارے بھی ہوش کھو دیتے ہیں۔ قطب نے سب شاعروں پر برتری حاصل کر رکھی ہے۔ وہ ایسی بحور و اوزان اپناتا ہے جو سب سے منفرد ہیں۔ انھیں اس امر کا گہرا احساس ہے کہ موسیقیت و لطافت میں اُن کے کلام کی نظیر نہیں اور اُن کی شاعری سماع کا سا لطف رکھتی ہے۔ یہ قند و نبات کی سی مٹھاس کی حامل ہے۔ کہیں کہیں قطب شاہ یہ رنگِ تعلّی دکھاتے ہیں کہ اُن کے کلام نے فارسی شعرا کے برابر فضیلت حاصل کر رکھی ہے۔ البتہ یہ پہلو خاصا کم ہے، مثلاً ایک آدھ مقام پر نزاکتِ شعر کے بیان میں وہ اپنے کلام کو کلامِ خاقانی شروانی کے ساتھ جا ملاتے ہیں۔ تاہم وہ عمومی رویہ جس کے تحت اردو شعرا نے خود کو شعرائے فارس پر ترجیح دی، بالکل نظر نہیں آتا جس سے ظاہر ہے کہ یہ اندازِ تعلّی ولی دکنی سے شروع ہوا۔ قلی قطب شاہ نے قصاید بھی لکھے۔ چوں کہ کلاسیکی تہذیبی روایت کے تحت مختلف تہواروں پر قصاید لکھنے کی روایت موجود رہی ہے، چناں چہ قطب شاہ بھی جب کسی تہوار کی نسبت سے مدحِ شاہ میں مدحیہ شعر رقم کرتے ہیں تو بعض اوقات دینی تہواروں کو اپنے قصیدے پر نچھاور کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ زبان اور اسلوب کے حوالے سے قلی قطب شاہ تعلّی آمیز شعر و پاروں کو کبھی کبھار تشبیہ اور تلمیح جیسے وسائل شعری کے ساتھ ملا کر رنگ آمیزی کرتے ہیں۔ متذکرہ تمام تر زاویوں کے حوالے سے تعلّی آمیز شعران کے کلام میں جا بجا نمود کرتے ہیں، مثالیں ملاحظہ کیجیے:

خاقانی و نظامی کا قطب شہ ہے شاگرد
شہنامے کی کہانیاں سر تھے سنانی منج کوں(۱)

شعر تیرا دُر و گوہر ہے معانی سب میں
شعر حافظ کے سر اوپر اہے تاجِ پرویز(۲)

نبی صدقے قطب کو ندیا بچن اچھی ثریا سے
فلک پر یو غزل سُن سُن کے ہووے مشتری بے ہوش(۳)

شعر معانی پر سدا کرتے ہیں واعظ سب سماع
اس یاد سوں یک دو قدح ساقی پلا خاقان کوں(۴)

اس قصیدہ پر معانی عیدِ جم قربان ہے
نیں کیا ہے آج لگ یوں کوئی دُر افشاں عید کا(۵)

نزاکت شعر کے فن میں خدا بخشا ہے توں تج کوں
معانی شعر تیرا ہے کہ یا ہے شعرِ خاقانی(۶)

اُردو شاعری کے 'باوا آدم' ولی دکنی کے کلام میں کثرت سے تعلّی کا اظہار ہوا ہے۔ یہ اُن کے اسلوبِ شعر کی ایک اہم خصوصیت ہے اور ان کے ہاں پہلی مرتبہ تصلیفی اسلوب کے ایک سے زاید زاویے ابھرے۔ اس سے قبل زیادہ تر اپنے کلام کو شیرینی، مٹھاس اور موسیقیت کے اعتبار سے فزوں تر ٹھہرایا جاتا تھا۔ ولی اس موضوع پر توسیع کرتے ہوئے دیگر تعلّی پر مبنی رنگ پیدا کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں نمایاں ترین وصف وہ ہے جہاں ولی اپنے کلام کی تاثراتی انداز میں ظاہریت پر مبنی تعریف کرتے ہیں اور اس کے تحت وہ اپنے شعر کو دل کی قوت کا باعث گردانتے ہیں، اس میں شیریں بیانی اور مٹھاس کے اوصاف دیکھتے ہیں، اسے روانی و تازگی کا حامل گردانتے ہیں۔ ان کے نزدیک اس میں بادلوں کی سی نم ناکی ہے، شرابِ پرتگالی کا سا نشہ ہے، موتیوں کی سی چمک دمک ہے۔ ان کے نزدیک یہ ایسا کلام ہے جسے بطور تحفہ پیش کیا جانا چاہیے۔ یہ پھولوں کا گل دستہ ہے اور اس کی خوش بو فرش سے عرش تک پھیلی ہوئی ہے۔ اہلِ زمین تو اس کلام سے اثر پذیر ہیں ہی، اہلِ عرش بھی اس میں پیش کردہ فکر سے مستفیض ہوتے ہیں۔ یہ کلام نہیں بل کہ کوئی جادو ہے، بل کہ ''سحرِ بنگالہ'' ہے، نزاکتِ احساس کا حامل ہے۔ بلندیِ فکر و اسلوب کے اعتبار سے یہ عرش کا سا رتبہ رکھتا ہے۔ اس میں نکتہ دانی کے گوہر بکھرے پڑے ہیں جنھیں سن کر ہر کوئی آفرین مرحبا کہہ اٹھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں مذکور خوش الحانی سے خوش الحان پیغمبر داؤدؑ کی خوش الحانی یاد آ جاتی ہے — یوں اس پہلی صورت کے تحت وہ کلام کی ظاہریت کو مدّ نظر رکھتے ہوئے کلام کے حسن و

خوبی سے آگاہ کراتے ہیں۔ دوسری صورت وہ ہے جہاں ولی غزل کے مرغوب ومحبوب موضوع یعنی حسن وعشق کے ساتھ اس خصوصیتِ شعر کے انسلاک کے نتیجے میں قائم کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ حسن و عشق کی تاثیر ہے کہ اُن کے خامے میں معجز بیانی کے اوصاف پیدا ہوئے ہیں۔ عشق کی رنگینی نے اُن کے مصرعوں کو رنگین کر دیا ہے۔ محبوب کے لبوں کی قند ونبات ان کے مصرعوں میں در آئی ہے۔ حسنِ محبوب نے ہر بیت کو دل پذیری دے دی ہے اور عشق کی لذت ان میں شامل ہوگئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جس کو بھی عشق وعاشقی مرغوب ہے، وہ ولی کے اشعار ہی ہر دم پڑھتا رہتا ہے اور اس کلام کی 'شوق انگیزی' اسے متاثر کرتی ہے—— کلامِ ولی میں تصلیفی اسلوب کی تیسری جہت وہ ہے جہاں وہ شعرائے عرب وعجم پر اپنی زبان دانی اور برتری ثابت کرانے کے خواہاں دکھائی دیتے ہیں۔ اس انداز کے تحت اُن کے ہاں یہ اسلوب ملتا ہے کہ وہ ملکِ دکن سے تعلّق رکھنے کے باوجود ایسے صاحبِ سخن ہیں جو ایران وتوران میں مشہور ہے، 'والی ملکِ سخن' ہے، انوری، خاقانی، عرفی انھیں حسابِ سخن دیتے ہیں، کلام حسن شوقی اس پر قربان جاتا ہے اور عراقی ان کا کلام دیکھ کر عراق میں ڈوب جاتا ہے، وہ خسرو کی سی شیریں بیانی رکھتے ہیں اور ان کے عہد کے شعرا بھی اس بات کو مانتے ہیں۔ ولی خود کو 'بلبل تبریز' قرار دیتے ہیں اور اپنے کلام کو دنیا بھر میں موثر گردانتے ہیں، اس قدر کہ 'حسانِ عجم' اس کے ریختہ کو دل وجان سے سُننے کا متمنّی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ولی نے یہ اندازِ تعلّی اس وجہ سے پیدا کیا کہ ان کے مطابق راہِ مضمون تازہ بند نہیں' ہے اور قیامت تک 'بابِ سخن' کھلا رہے گا، چناں چہ وہ مسلّمات کی نفی کرتے ہوئے دراصل اقلیم سخن کی وسعت کی طرف توجہ دلاتے ہیں۔

ولی کے تصلیفی اسلوب کا ایک اہم زاویہ وہ ہے جہاں انھوں نے اپنے شعر پاروں کو جذبات و احساسات کو گہرائی سے پیش کرنے کا مخزن قرار دیا ہے۔ وہ ایسے مواقع پر یہ فکر اجاگر کرتے ہیں کہ دل کی دنیا کو جس طرح وہ سامنے لائے ہیں، کوئی دوسرا ایسی قدرت نہیں رکھتا۔ ان کے نزدیک یہ پُرمعنی کلام تو طلائی حاشیوں میں لکھے جانے کے قابل ہے، یہ کلام محض گوہر نہیں بل کہ 'گوہرِ معانی' ہے۔ ولی نے تصلیف پر مبنی شعر پاروں میں ایک ایسا رنگ بھی اجاگر کیا جو آگے چل کر تعلّی آمیز کلام کا ایک مستقل زاویہ ٹھہرا، یعنی وہ اپنے مصرعے، مطلع، شعر، دیوان، غزل، قصیدے یا بیاض کو سب سے افضل ٹھہراتے ہیں۔ اس سلسلے میں کہیں مطلعے کو رنگیں، دیوان کو آفریں صفت، غزل کو سُریلی، خامے کو نزاکت کا حامل، بیاض کو سلکِ گہر کی حامل، بیت کو سراپا انتخاب، مصرعے کو موزونیت کا حامل اور موتیوں کی لڑی، شاعری کو قابلِ ناز، قصیدے کو قابلِ رشک وحسد، اور مدح کو گوہر افشانی کے مماثل شمار کرتے ہیں۔ متذکرہ حوالے سے تعلّی کے گوناگوں اسلوب سامنے آئے ہیں۔ ولی کو اپنی سخن دانی وسخن گوئی کا مکمّل احساس ہے اور وہ اپنے کلام کو ایسے اعلیٰ مقام کا حامل سمجھتے ہیں کہ جہاں کسی اور کی رسائی نہیں۔ وہ یہ تمنا کرتے دکھائی دیتے ہیں کہ ان کے شعری مقام کو سمجھا جائے۔ یہ حقیقت ہے کہ وہ اپنی فکرِ رسا تک دوسروں کو پہنچتا دیکھنے کے متمنّی ہیں اور

یہ سمجھتے ہیں کہ یہ ایسا کلام ہے جسے بہ طور ارمغاں نذر کرنا چاہیے۔ اس کا مرتبہ زمیں تا آسماں پھیلا ہوا ہے ـــــ اہلِ عرش اس کی عظمت کو سلام بھیجتے ہیں۔ یہ کلام خواص پسند ہے کیوں کہ اس میں مرقوم زبان ایک ایسے صاحبِ سخن کی زبان ہے جو بزمِ معنی میں ایک روشن شمع کی صورت ہے۔ اپنے مقام و مرتبے سے ایسی آگاہی کے باعث ولی دکنی کے ہاں جا بجا یہ احساس ابھرا ہے کہ ان کے کلام کی قدر سخن آشنا ہی کر پائیں گے۔ وہ 'والیِ ملکِ سخن' ہیں، لہٰذا محض سخن فہم ہی اس مقام و مرتبے سے آشنا ہو سکتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ تمام تصلیفی انداز کے حامل شعر پارے مکمّل شعریت میں ڈوبے ہوئے ہیں، متذکرہ نکات کے حوالے سے اشعار ملاحظہ کیجیے:

ولی تجھ شعر کوں سنتے ہوئے ہیں مست اہلِ دل
اثر ہے شعر میں تیرے شرابِ پرتگالی کا(۷)

یہ ریختہ ولی کا جا کر اسے سناؤ
رکھتا ہے فکر روشن جو انوری کے مانند(۸)

عرفی و انوری و خاقانی
مجکوں دیتے ہیں سب حسابِ سخن(۹)

تیرے سخن کے نغمۂ رنگیں کوں سن ولی
ڈوبا عرق کے بیچ عراقی عراق میں(۱۰)

پیدا ہوا ہے جگ میں ولی صاحبِ سخن
میری طرف سوں جا کے کہو انوری کے تئیں(۱۱)

ولی دیواں میں میرے تو دۂ دفتر کی حاجت نئیں
کہ مجھ دیواں میں ہر اک شعر سو دفتر برابر ہے(۱۲)

ولی تو بحرِ معنی کا ہے غواص
ہر اک مصرع ترا موتیاں کی لڑ ہے(۱۳)

ولی ایران و توراں میں ہے مشہور
اگرچہ شاعرِ ملکِ دکن ہے(۱۴)

مصحفی کی غزلیات اور منظومات میں تصلیفی اسلوب کی نمایاں جھلکیاں ملتی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تعلّی آمیز شعر کہنے میں لکھنوی شعرا کو خاصی قدرت حاصل ہے۔ وہ اپنی مہارتِ شعری کا جا بجا اظہار کرتے ہیں اور اکثر مقامات پر زبانی دانی کے جوہر دکھاتے ہیں۔ کلامِ مصحفی میں بھی لکھنوی رنگ کے

کم وبیش تمام زاویے ملتے ہیں۔ مصحفی نے اپنے دیوانِ اول میں اپنی فصاحت و بلاغت پر دل پذیر شعر رقم کیے ہیں اور ریختے پر اپنی استادی کا ذکر کرتے ہوئے اکثر اوقات تعلّی پر مبنی شعر تحریر کر دیتے ہیں۔ مصحفی زبانِ غیر سے اپنی تعریف کراتے ہیں اور ان کے مطابق انھوں نے زبان کو اس قدر مصفّا کر دیا ہے کہ اب عرفی اور فغانی جیسے ممتاز ایرانی شعرا کے مقابل ان کا کلام رکھا جا سکتا ہے۔

مصحفی! آفریں اس تیرے لب و لہجے پر
کہ فصاحت نے تری ہند کو شیراز کیا(۱۵)

گہ فارسی کہتا ہوں گہے مصحفی ہندی
یعنی کہ مری طبع کا گھوڑا ہے دوباگا(۱۶)

یہ شاعری نہیں کچھ بے شک کہ ساحری ہے
اے مصحفی! وہ سمجھے اس کو جو ہو زباں داں(۱۷)

مصحفی دوں میں جہاں ریختہ گوئی کو رواج
قدر شیرازی کی ہو واں، نہ صفاہانی کی(۱۸)

مصحفی جب میں شعر پڑھتا ہوں
تحسیں اور مرحبا بھی ہوتی ہے(۱۹)

اے مصحفی! غیرت سے مرے طرزِ سخن کی
ہر اک نے کیے پھاڑ کے دیوان کے ٹکڑے(۲۰)

دیوانِ دوم کی غزلوں میں وہ خود کو فنِ شعر کا بانی کہتے ہیں، غزل در غزل اشعار لکھنے پر فخر کا اظہار کرتے ہیں، اپنے ردایف وقوافی کی عظمت کے گُن گاتے ہیں، اپنی اختیار کی گئی زمینوں اور بحروں پر ناز کرتے ہیں اور خود کو 'بیشۂ سخن' کا شیر قرار دیتے ہیں۔ کہیں کہیں ان کے ہاں تعلّی میں طنز کے عناصر در آئے ہیں، خصوصاً قطعہ بند اشعار اس حوالے سے پیش کیے جا سکتے ہیں۔ بعض مقامات پر دیوانِ دوم کی رباعیات بھی تعلّی کے بیان میں نظر آ جاتی ہیں تاہم ان میں تصلیفی اسلوب کی وہ چاشنی نہیں جو ان کی غزلوں کا اختصاص ہے۔

مصحفی میں وہ غزل خواں ہوں کہ جس کے آگے
ہو نہ سرسبز سخن بلبلِ بستانی کا(۲۱)

ہزار احسنت تیری طبع کو اے مصحفی! سچ ہے
غزل ان قافیوں میں تجھ سوا کوئی کہہ نہیں سکتا(۲۲)

ہر اک ورق پر اُس کے تصویرِ حسن کی ہے
دیوانِ مصحفی بھی گویا ہے راگ مالا(۲۳)

مصحفی کچھ ریختے ہی میں نہیں استادِ وقت
فارسی میں بھی نظیریِ نشاپوری ہے یہ(۲۴)

شعر اپنے جو مصحفی پڑھوں میں
منہ سے ترے واہ واہ نکلے(۲۵)

دیوانِ سوم میں مذکور اور مروج رجحاناتِ تعلّی کے ساتھ ساتھ معاصرین پر چوٹ بھی ہے، نیز لکھنؤ میں قدر ناشناسی پر مبنی گِلہ بھی ملتا ہے۔ اس دیوانِ کی قابلِ ذکر خصوصیت تصلیفی اسلوب میں رمزو تعریض کا رنگ شامل کر کے شعری معیارات پر چوٹ کرنا ہے۔ اس باب میں قطعہ بند اشعار نہایت اہم ہیں جن میں بسا اوقات مبتذل لفظیات در آتی ہیں، جو اُس عہد میں کوئی معیوب بات نہ تھی۔ ایسے شعری حصے شاعر کی انانیت کے عکاس ہیں اور اس عہد پر لسانی حوالے سے روشنی ڈالتے ہیں۔ مزید براں غزل در غزل لکھنے کی طرف ان کا خاصا رجحان ہے اور اس ضمن میں مصحفی اپنی مہارت پر فخر کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ایک آدھ رباعی میں بھی کم وبیش یہی رجحان ملتا ہے۔

چشمِ کم سے نہ نظر مصحفیِ خستہ پہ کر
وہ اگر آیا تو مجلس میں نظیری آیا(۲۶)

اے مصحفی! استادِ فنِ ریختہ گوئی
تجھ سا کوئی، عالم کو میں چھانا، نہیں ملتا(۲۷)

جو مخمس ہے مرے دیوان میں اے مصحفی!
آج کل مارے ہے دیوانِ یقیں پر پشتِ دست(۲۸)

ترے کلام سے ہے نسبتی کو کیا نسبت
مقام اپنے میں ہے تو ہی مصحفی محظوظ(۲۹)

مصحفی نے جو نکالی یہ زمینِ تازہ
وہیں شور اس کی فصاحت کا پڑا چار طرف(۳۰)

کوئی سمجھے تو مصحفی و قتیل
شعر میں یادگار ہیں دونو(۳۱)

دیوانِ چہارم میں مستعمل رجحاناتِ تعلّی کے ہمراہ اپنے دیوان پر تفاخر کے جذبے کا ظہار، اختیار کی گئی بحروں، ردایف اور قوافی پر احساسِ برتری کے ساتھ ساتھ مبالغہ آمیز انداز میں فارسی اور اردو شعرا پر اپنی فوقیت جتلانے کا رویہ موجود ہے۔ بعض اوقات تو وہ خود اپنے پر رشک کرنے لگتے ہیں۔ اس دیوان کی غزلوں میں بیش تر مقامات پر شعری مبالغہ، غلّو کی حدوں کو چھو گیا ہے اور مبتذل لفظیات کے ذریعے دوسروں کے لیے تحقیر کے جذبات بھی پیدا کیے گئے ہیں۔ یاد رہے کہ زیرِ نظر دیوان میں مصحفی کا وہ مشہورِ زمانہ مسدس بھی شامل ہے جو انھوں نے اپنے زمانے کے شعرا میں اپنا مقام یاد دلاتے ہوئے رقم کیا ہے۔ جس میں خاقانی کے شعر کو ٹیپ کے شعر کے طور پر اختیار کرتے ہوئے تضمین و تخمیس کی صورت پیدا ہوئی ہے۔ اس مسدس: ''مسدس حسبِ حالِ خود و ابنائے زمانہ گوید۔'' میں تعلّی کے منفرد قرینے دیکھے جا سکتے ہیں۔

علاوہ ازیں اسی دیوان میں مثنوی میں سادگی و سلاست کے ساتھ تعلّی آمیز اسلوب کی جھلک نمایاں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مصحفی، وہ شاعر ہیں جنھوں نے تصلیفی اسلوب کا بہ کثرت اظہار کیا اور اس ضمن میں متعدد زاویے ابھارے۔ مصحفی نے کثرت سے تعلّی آمیز ابیات کہے۔

کہوں ہوں بیشتر اے مصحفی میں حسبِ حال اپنا
مرا ہر شعر تر ہے جیسے وہ مطلع جمالی کا (۳۲)

اور کے شعر سے رجھتا نہیں جی اس کا کبھی
مصحفی کے ہے جو اندازِ سخن کا مشتاق (۳۳)

ہم شعر کیا پڑھیں واں اے مصحفی جہاں ہو
معجز طراز عیسیٰ تقریرِ خوب رویاں (۳۴)

کرے ہے مصحفی جس جا کہ اصلاحِ سخن سنجاں
کتاب اپنی وہاں سحبان وایل چھوڑ جاتا ہے (۳۵)

چناں چہ یہ رنگ دیوانِ پنجم میں بھی نوع بہ نوع صورتیں اختیار کرتا ہے۔ مصحفی وہ شاعر ہیں جو ان مضامین کو جا بجا ابھارتے ہیں کہ ان کے قصرِ سخن میں ہر جا بلاغت و معنویت دکھائی دیتی ہے، اہلِ عقل کے ان کی شاعری دیکھ کر رنگ اُڑ جاتے ہیں، وہ لطفِ مذاقِ سخن سے آشنا ہیں، صاف شعر کہتے ہیں، ان کے درختِ سخن کی شاخ کبھی خشک نہ ہو گی، غزلِ تازہ کہتے ہیں، نازک قلمی کے اوصاف رکھتے ہیں، شعرِ سبک پیش کرتے ہیں، ان کی شعر نویسی کے باعث کاغذ شنگرف ہو جاتا ہے، وہ طوطی ہند ہیں، وہ تجرباتِ بحور اور فکرِ قوافی میں دوسروں سے کہیں آگے ہیں، 'سالکِ راہِ معنی' ہیں، فصاحت کے حامل ہیں، مشکل نشستِ ردیف کو بھی بول چال کی زبان میں لے آتے ہیں اور اگر ان کے سخن کا مرتبہ نواسنجِ چمن

جان لے تو چہچہانے پر خاموشی کو ترجیح دے۔ مصحفی نے اس دیوان میں کہیں کہیں رباعی اور مثنوی جیسی اصناف میں بھی اپنے دل کش اسلوب سے تعلّی کی شان دی ہے، تاہم رباعیات کے مقابلے میں مثنوی کی روانی اور تسلسل میں ان کا اندازِ تصلیف گُھل مل جاتا ہے اور دل کش شعر سامنے آتے ہیں۔ رباعیوں میں اپنے کلام میں شخصیت کے عناصر پیدا کرنے سے کہیں زیادہ اہلِ سخن کی کم مائیگی موضوع بنتی ہے۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ایسے ابیاتِ تعلّی اُن کی شخصیت کے تجزیاتی مطالعے میں موثر ثابت ہو سکتے ہیں۔

مصحفی کا ہو یہ جب مسلکِ اندازِ غزل
طعنہ کیونکر نہ کرے سالکِ قزوینی پر (۳۶)

اے یارو پہ مصحفی کو کوئی
سمجھو نہ کم از رشید وطواط (۳۷)

مصحفی کیوں نہ کہے تجھ کو کوئی طوطیِ ہند
جب تو اس وضع کرے فکرِ سخن آئنے میں (۳۸)

جرأت نے تعلّی کے سلسلے میں خاصا تنوع دکھایا ہے۔ ان کے کلام میں تعلّی آمیز شعر پارے کثرت سے ہیں۔ اوّلاً ان کے دیوانِ غزلیات پر نظر دوڑائی جائے تو یہاں متنوع صورتیں ملتی ہیں جن میں سرفہرست کلاسیکی اردو شعرا کے مخصوص تصلیفی رنگ و آہنگ کا تتبع ہے جس کے تحت وہ اس قسم کے مروج مضامین لاتے ہیں کہ میری غزل، شعر یا مصرعے کا مقابلہ کوئی نہیں کر سکتا اور میں ایک غزل تو کیا کئی غزلیں ایک ہی زمین پر لکھنے کی قدرت رکھتا ہوں۔ جرأت جا بجا یہی موضوع لائے ہیں۔ کہیں وہ رنگ رنگ کے مضامین ایک ہی زمین میں باندھنے کی بات کرتے ہیں تو کہیں اختتام غزل پر تبدیلیِ قوافی کے ساتھ نئی غزل کہنے کا اشارہ کرتے ہیں اور بعض اوقات تو یہ سلسلہ تین تین چار چار غزلوں تک پھیل جاتا ہے۔ اسی ضمن میں ان کے ایک خاص انداز یہ ہے کہ وہ قاری کو اس امر سے آگاہ کرتے ہیں کہ وہ اب ایک ایسی غزل تحریر کر رہے ہیں جس کے ہر شعر میں نیا مضمون باندھا جائے گا جسے سُن کر سب عش عش کر اٹھیں گے اور انھیں بجا طور پر ریختہ کا اُستاد مان لیں گے۔ اسی طرح وہ اپنی ردیفوں اور مطالع کی تعریف کرتے ہیں۔ یہ رنگ اس قدر کثرت سے ہے کہ اکثر اوقات کلام شعری چاشنی سے عاری معلوم ہوتا ہے۔

جرأت کے کلام میں دوسرا نمایاں زاویہ بھی اگرچہ کلاسیکی شعرا کے تصلیفی اسلوب کا مروّج مضمون رہا ہے، یعنی بیانِ مضامینِ عشق میں تعلّی آمیز شعر پارے رقم کرنا، لیکن اس موضوع کے تحت جرأت کے ہاں قدرے تنوع ملتا ہے۔ جرأت کے ایسے اشعار محبوب کے سامنے ایک دردمندانہ اپیل کا سا درجہ رکھتے ہیں، جہاں شاعر اپنے مقام و مرتبے کا احساس دلا کر جذبات محبّت کو انگیخت کرنے کا خواہاں نظر آتا ہے۔ تیسرا پہلو وہ ہے جس کے تحت جرأت نے اپنی شعری عظمت کا احساس غلّو کے پیرایے میں کرایا

ہے۔ ایسے مقامات پر ان کے ہاں متنوع پہلو ملتے ہیں۔ کبھی وہ دوسرے شعرا پر اپنی برتری دکھاتے ہیں، تو کبھی دعائیہ آہنگ میں اس جذبے کا اظہار کرتے ہیں کہ انھیں ایسا انداز نصیب ہو جائے جو کسی کی قسمت میں نہ ہو۔ کبھی طنز و تعریض کے پیرایے میں اس امر کا احساس دلاتے ہیں کہ مخالفین کتنا ہی زور لگا لیں ان کے کلام کا مرتبہ کم نہیں ہو سکتا۔ کہیں اس تمام کاری گری کو شبیرؒ اس سلسلے کی مداحی کا فیضان قرار دیتے ہیں تو کبھی یہ فکر پیش کرتے ہیں کہ وہ ایسا شعر لکھنے پر قدرت رکھتے ہیں کہ جسے سن کر اطراف و جوانب سے واہ وا کی صدا آتی ہے۔ نیز زبانِ ریختہ میں فکری اور فنّی ہر دو اعتبار سے ان کی طرح کوئی بھی شعر نہیں کہہ سکتا— خال خال ایسا بھی ہوا ہے کہ وہ عظمتِ شعری کا اظہار بذریعہ تضمین شعر کرتے ہیں۔ ان تمام حوالوں سے تعلّی پر مبنی شعر دیکھیے:

کیا کہے یہ شعر جرأت پڑھ اب ایسا ریختہ
جمع ہونا جس کو سن دشوار ہو اوسان کا(۳۹)

سب اہلِ فرس تلمّذ کریں گے آ جرأت
جو ریختہ یہ ترا تا بہ اصفہاں پہنچا(۴۰)

سن کے جرأت کی غزل سب نے یہ منصف ہو کہا
آج تک ایسا سخنداں نہ ہوا تھا، سو ہوا(۴۱)

عاشقانہ غزل اب پڑھ کوئی جرأت تہہ دار
معنیِ تازہ بھی تا یاروں کو یار آئے نظر(۴۲)

جو رنگ ڈھنگ شعر میں جرأت کے ہے سو یہ
پاوے نہ کوئی سینکڑوں فرسنگ رنگ ڈھنگ(۴۳)

اس زمیں میں پڑھ غزل پُر دردسی جرأت اک اور
تیرے شعروں کا سا دیکھا ہی نہیں عالم کہیں(۴۴)

عاشقانہ غزل اب پڑھیے میاں جرأت اور
ایسے پُر درد سنے ہیں نہیں اشعار کہیں(۴۵)

انشا کے ہاں شوخی کے اُسلوب میں مضامینِ عشق و محبّت کا بیان ملتا ہے اور یہی رنگ وہ اپنے تعلّی پر مبنی اشعار میں دکھاتے ہیں۔ تعلّی کے حوالے سے انشا کے دیوانِ غزلیات کے نمایاں رجحانات میں اوّلین حیثیت اُن غزلیہ شعر پاروں کی ہے جہاں وہ کلاسیکی شعری روایت کے عین مطابق اپنے دیوان کو دوسروں کے دواوین سے برتر قرار دیتے ہیں یا اپنی پیش کردہ زمینوں، بحروں، قوافی یا ردایف کی تعریف

کرتے نظر آتے ہیں۔ مزید براں اپنے کلام میں مصرعوں کی بندش، ترکیبوں کی چستی اور الفاظ کی نشست و برخاست کے حق میں مبالغہ آمیز اسلوب میں بات کرتے ہیں۔ انشا نے روایتی رنگ میں کسی زمین میں غزل در غزل لکھنے کو بھی اپنی شعری عظمت سے منسوب کرتے ہوئے پانچ پانچ غزلیں ایک ہی زمین میں تسلسل سے کہہ ڈالی ہیں اور اس حوالے سے وہ بارہا اپنے شعری اعلانات بہ صورتِ ابیات کر دیتے ہیں۔ ایسے تمام شعری حصے تعلّی کے رنگ میں رچے بسے ہیں اور دیوان میں کثرت سے موجود ہیں۔ انشا کی شوخی ادا معروف ہے، چناں چہ تعلّی کے ضمن میں اس کا موثر اظہار ہوا ہے۔ ایسے شوخ اشعار کے پس منظر میں شاعر کے تعلّی آمیز جذبے کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ انشا کو اس امر کا احساس ہے کہ شعر گوئی خداداد صلاحیت ہے، چناں چہ وہ عاجزانہ پیرایے میں بیش تر اظہار کرتے ہیں۔ انشا اپنی غزلوں میں تعلّی کے اس محبوب رنگ کو بھی اپناتے ہیں جس کے تحت کلام میں اپنی شعری عظمت کی دھاک بٹھائی جاتی ہے یا دوسرے شعرا پر برتری ثابت کی جاتی ہے۔ ان کے ایسے اشعار میں شوخی کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں طنز کی آمیزش بھی ہو جاتی ہے اور وہ کاٹ دار زبان استعمال کرتے ہیں۔ کلامِ انشا میں تعلّی کی غرض و غایت پر نظر ڈالیں تو مبالغہ اس کا خاص عنصر ٹھہرتا ہے جو بعض اوقات اغراق و غلّو کو چُھو لیتا ہے۔ چوں کہ اس محسنۂ شعری میں ایسا روا سمجھا گیا ہے، لہٰذا پڑھنے والا ایسے تمام شعری مقامات سے محظوظ ہوتا ہے، جہاں انشا مبالغہ آمیز انداز میں اپنے کلام کی تعریف و توصیف کرتے ہیں اور تخیّل کی انتہا کو چُھو لیتے ہیں۔ اس حوالے سے اشعار دیکھیے:

یہ سچ سمجھو کہ انشا ہے جگت سیٹھ اس زمانے کا
نہیں شعر و سخن میں کوئی اس کی ساکھ کا جوڑا(۴۶)

بو باس نکلتی ہے کچھ شعر میں انشا کے
جامی کی، نظامی کی، سعدی کی، سحابی کی(۴۷)

سن کے یہ تیری غزل بزم میں انشا، شب کو
مستعد اٹھنے کو تھے اہلِ ہنر، بیٹھ گئے(۴۸)

ناسخ کے کلام میں تعلّی کا موضوع قدرے کم ملتا ہے جو لکھنوی شعرا کے عمومی رویے کے برعکس ہے۔ ناسخ نے اپنی غزلیات میں تصلیفی اسلوب میں زیادہ تر یہ زاویے پیش کیے ہیں کہ میرا شمار اُن شعرا میں ہے جو 'طائرانِ معانی' کو صید کرتے ہیں اور جن کے ہاتھ میں 'خامہ' تفنگ کا روپ دھار لیتا ہے۔ وہ اپنے خامے کو 'جادو رقم' اور دوات کو 'چاہِ بابل' گردانتے ہیں۔ دل چسپ امر یہ ہے کہ وہ خود اپنے کلام کی توصیف تو کرتے ہی ہیں اپنے محبوب کو عرب شاعر سحبانِ وائل سے برتر قرار دے دیتے ہیں۔ ناسخ کے مطابق اُن کے ہاں مصرع اول، دوسرے مصرعے سے یوں پیوست ہوتا ہے جیسے ابروئے پیوستہ ہو،

میرے شعر 'لکھنؤ کا قند' ہیں، قدرِ جاناں میں موزوں رباعی، 'صنوبر' کے مانند ہے، زلف کا مضمون اپنے سحر کے اعتبار سے شعر میں 'سانپ کا منتر' بن جاتا ہے، گلِ رعنا کے وصف یوں بیان کرتا ہوں کہ وہ سیرِ گلشن ترک کر دیتا ہے، میرے شعرِ رنگین پڑھنے ہی سے محبوب کے لبوں میں لالی ہے، میں مضمونِ تازہ باندھتا ہوں، چناں چہ جب محبوب سے کہتا ہوں کہ میرے شعر سنو تو جواباً وہ کہہ اٹھتا ہے کہ اب میں کیا کیا سنوں—یاد رہے کہ ناسخ نے زیادہ تر تعلّی کے اسلوب کو عشقِ محبوب سے ملایا ہے اور ان کے ہاں وہ تمام مروج زاویے نہیں ملتے جو اس عہد میں یا اس سے پیش تر کثرت سے برتے جا رہے تھے۔ البتہ شعری سطح پر وہ اس امر سے بخوبی آگاہ ہیں کہ وہ غزل در غزل بھی لکھ سکتے ہیں، قافیہ بدلنے پر قادر ہیں، فصاحت و بلاغت میں سلمان ساؤجی سے کم تر نہیں، ان کے ہاں گوہرِ مضمون، 'مثلِ دُرِّ مکنوں' ہے۔ وہ اس حقیقت سے بھی آگاہ ہیں کہ جہان میں ایک کے بعد ایک سخن ور آتا ہے اور پھر چلا جاتا ہے۔ چناں چہ وہ اس بات کے متمنّی ہیں کہ باغِ عالم میں ان کے گل ہائے معنی 'خندہ زن' رہیں اور ان کے دیوان کا کاغذ زعفرانی رہے۔ وہ جا بجا یہ احساس پیدا کرتے ہیں کہ ان کے قلم کی صرریر لاکھوں نغموں کو جنم دیتی ہے اور ایسی اصوات پیدا کرنے پر قدرت رکھتی ہے جو 'خوش آیند مزامیر' بھی دکھانے سے قاصر رہتے ہیں۔ کُلی طور پر ناسخ وہ شاعر ہیں جو تصلیفی اسلوب میں جداگانہ رنگ و آہنگ رکھتے ہیں اور روایتی اور مروج طریقِ تعلّی سے ہٹ کر منفرد شعر پارے رقم کرنے کی صلاحیت سے متّصف ہیں۔ اس اندازِ تصلیف کے سلسلے میں شعری مثالیں دیکھیے:

واہ کیا ناسخ بھی ہے شیریں بیاں
شعر جو ہے لکھنؤ کا قند ہے(۴۹)

ناسخ یہ فصاحت و بلاغت
گویا سلمان ساؤجی ہے(۵۰)

لاکھ نغموں سے زیاد اپنے قلم کی ہے صریر
کب یہ آواز خوش آیند مزامیر میں ہے(۵۱)

آتش کے کلام میں تعلّی کے مضمون نسبتاً ہونے کے باوجود بے حد عمدہ ہیں۔ یہ سرتاسر شعریت میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ وہ روایتی مضامینِ تعلّی سے اجتناب کرتے ہیں اور اگر یہ کہا جائے کہ ان کے تعلّی آمیز شعر پارے لکھنؤ کی عمومی فضا سے خالی ہیں، تو بے جا نہ ہوگا۔ آتش کے ''دیونِ اوّل'' کی غزلیات میں جو رجحانات تصلیفی اسلوب کی تشکیل میں کارفرما ہیں، ان میں سرِفہرست پہلو اپنے اسلوب کی ستائش و تمنّا کرنا ہے۔ ''دیوانِ دوم'' کی غزلوں میں بھی جداگانہ رنگِ تصیلف ملتا ہے۔ آتش شعر گوئی کے پیمانے وضع کرتے دکھائی دیتے ہیں اور یہ تخلیقی سانچے کمال درجے کی بلاغت سے شعر کا حصہ بنتے ہیں۔ اس میں

مبالغہ نہیں کہ آتش کے مضامین تعلّی نہ صرف موضوعاتی لحاظ سے منفرد ہیں بل کہ اسلوبی حوالے سے بھی دوسروں سے مختلف دکھائی دیتے ہیں۔ تعلّی بر مبنی ایسے اشعار جن میں انھوں نے فنِ شعر کے محاسن یا ایک خلّاق شاعر کے اوصاف بتائے ہیں۔ ان میں وہ تعلّی کے پیرایے میں یہ مضمون باندھتے ہیں کہ شعر گوئی جمعیتِ خاطر کا تقاضا کرتی ہے اور مشقّت و ریاضت کے اعتبار سے یہ کسی مزدور کی محنت سے کم نہیں ہے۔ ان کے ہاں فکرِ مضمون میں رات کاٹنے کا تصور ملتا ہے کہ ان کے مطابق قدرِ شعر انتخاب بلند سے ہی ہوتی ہے۔ آتش اپنے تعلّی پر مشتمل شعر پاروں میں زبان یا اسلوب کا ایک کڑا پیمانہ پیش کرتے ہیں۔ ان کے مطابق سخن ایسا ہونا چاہیے کہ سب اسے پسند کریں اور یہ سخن پسندی بھی یوں ہونی چاہیے کہ وہ زبان گنگ ہو جائے جس سے کلمۂ آفریں ادا نہ ہو اور وہ کان بہرا ہو کہ جو سخن پسند ہی نہ ہو ـــــ آتش کے مطابق فکرِ رنگیں کلام میں رنگِ اثر پیدا کرتی ہے۔ وہ اپنے کلام کو ان خصوصیات سے متّصف دکھاتے ہوئے اپنے شعر کو 'معجزۂ ذوالفقار' کا حامل ٹھہراتے ہیں۔ ان کے نزدیک ان کی 'کمیتِ خامہ خوش رفتار' ہے، تمام جذبات و احساسات کو بھرپور حساسیت اور دردمندی سے پیش کرنے کے باعث ان کے دیوان کا ہر صفحہ 'صفحۂ ماتم' ہے اور ہر مصرعِ موزوں مصرعِ تیغ کے مماثل ہے۔ آتش جا بجا اپنے دیوان کو خزانہ، بیت کو گنجِ معانی اور مضمون کو رنگین قرار دے گئے ہیں۔ ان کے مطابق ان کے پیش کردہ مضامین سب کے مضمونوں پر برتری لے گئے ہیں، ان کا مصرعِ تر سرو سے باج لیتا ہے، علاوہ ازیں وہ تخلیقی ذہانت رکھتے ہیں کہ ان کے لیے مضمونِ غیر باندھنا کسی کی اُتری ہوئی پاپوش پہن لینے کے مترادف ہے۔ آتش تعلّی آمیز اسلوب میں اس امر سے بھی روشناس کراتے ہیں کہ جب وہ سوزِ دل کو قلم بند کرتے ہیں تو مغزِ قلم سے دھواں نکلتا ہے۔ آتش خود کو مرصّع ساز کہتے ہیں اور ان کے نزدیک انھیں اللہ نے زلفِ رسا کی سی طبع شعر سے نوازا ہے ـــــ قابلِ ذکر پہلو یہ ہے کہ آتش کے ہاں اس دور کے مروّج رجحانِ تعلّی کے مطابق ہندوستانی یا ایرانی شعرا کے نام لے کر خود کو اُن کے برابر یا اُن سے برتر گردانے کا رویہ نہیں ملتا اور نہ ہی وہ زبانِ ریختہ کو زبانِ فارسی سے اُوپر لے جاتے دکھائی دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ اس بات کے قائل ہیں کہ بیت بازی کے دردِ سر سے کہیں بہتر ہے کہ دوسروں کی زبانیں اپنی سخن گوئی سے بند کر دی جائیں۔ مردِ شاعر کو مرصع ساز ہونا چاہیے اور اس کے کلام میں لبوں کو لعل اور دانتوں کو دُر باندھنا ہی مقدم ہے ـــــ

آتش کے اس دیوانِ غزلیات میں تصلیفی اسلوب کے سلسلے میں ایک اور منفرد زاویہ براہِ راست شعر کہنے کے بجاے رمزی و علامتی پیرایہ میں بات کرنے کا رویہ ہے۔ کہیں کہیں انھوں نے عشقیہ کیفیات اور اصلاحات شعر کے تال میل سے دل کش زاویے ابھارے ہیں، مثلاً کہیں محبوب کی چست قبائی کو قافیے کی تنگی کے مماثل شمار کیا ہے تو کہیں تشبیہی و استعاراتی رنگ میں لفظوں کی تعبیرات فراہم کی گئی ہیں، جیسے شاعری کو زمزمہ، خامے کو ہنگامِ فکر میدانِ کارزار میں سرگرم اسپ قرار دے کر مرصّع سازی اور آورد کے تصور کی وضاحت کر دیتے ہیں ـــــ کُلّی طور پر دیکھیں تو آتش عہدِ لکھنؤ سے وابستہ وہ شاعر ہیں

جنھوں نے تصلیفی اسلوب کی تشکیل میں بنے بنائے سانچوں کے بجائے تازگی وجدت کو مقدم رکھا۔ ان کے تعلّی آمیز ابیات وسائل شعری سے مزیّن ہیں، محسناتِ شعر سے آراستہ ہیں اور کہیں کہیں ذومعنویت کے وصف کے باعث معنی آفرینی اور پہلوداری کے خصائص کے حامل ٹھہرتے ہیں۔ متذکرہ تنقیدی اشارات کی روشنی میں کلام آتش سے شعری مثالیں درج کی جاتی ہیں:

آتش ہو دل دونیم، سخن چیں اگر سنے
اپنا کلام معجزۂ ذوالفقار ہو(۵۲)

مرا دیواں ہے اے آتش! خزانہ
ہر اک بیت اس میں ہے گنجِ معانی(۵۳)

لعل سے لب، دُر سے دنداں کے ہے مضموں باندھتا
مردِ شاعر تُو نہیں آتش مرصّع ساز ہے(۵۴)

بندشِ چست سے تیری آتش
قافیہ تنگ رہا کرتا ہے(۵۵)

عشقیہ مثنویات کے سلسلے میں تعلّی کے مضامین کی پیش کش میں شوق کا کلام بھی اہم ہے۔ ان کے ہاں زیادہ تر یہی رنگ ملتا ہے کہ وہ ایسے مضامینِ عالی رکھتے ہیں کہ اُن کے ہم نشیں اُن کو اُستاد گردانتے ہیں اور فنِّ شعر کا ماہر سمجھتے ہیں ـــــ خصوصاً اُلفت ومحبّت کے موضوع پر ان کے اشعار طریقِ عشق کی راہیں سجھاتے ہیں اور اس حوالے سے ان کے شعر جہان میں ضرب المثل کا درجہ رکھتے ہیں ـــــ شوق نے اپنی مثنویات میں خود کو ایک شاعر کے کردار کی صورت لا کر تعلّی کی دل پذیر صورت تشکیل دی ہے۔ ایسے مقامات پر وہ ایک عاشق اور شاعر کے طور پر اپنی اہمیت اور برتری جتلاتے ہیں جس سے ایک جانب تعلّی پیدا ہوتی ہے تو دوسری جانب بیانِ قصّہ میں تاثیر پیدا ہو جاتی ہے، مثلاً شعر دیکھیے:

آپ کا ذکر ہر بیان میں ہے
تو تُو ضربُ المثل جہان میں ہے(۵۶)

اُردو مرثیہ نگاری میں میر انیس کا مقام مسلّمہ ہے۔ تعلّی کے باب میں انیس نے متفرق اسلوب اپنائے ہیں اور یہ ان کے مرثیوں کا نمایاں زاویہ ہے۔ وہ زیادہ تر تصلیفی اسلوب میں دعائیہ رنگ کو مقدم رکھتے ہوئے اپنی اہمیت منواتے ہیں۔ وہ اپنی شعری عظمت کا احساس دلانے کے لیے رثائی شخصیات وواقعات کو بھی موزوں خیال کرتے ہیں، چناں چہ زیادہ تر ایسے بیانات کے خاتمے پر اپنی زبان دانی پر تفاخر کا اظہار کر گئے ہیں۔ بسا اوقات یوں ہوا ہے کہ وہ اس امر پر نالاں وگریاں دکھائی دیتے ہیں کہ وہ جس موضوع پر لکھ رہے ہیں، وہ اتنا ارفع واعلیٰ ہے کہ اُن کی ذات اس کے مقابلے میں ہیچ تر ہے۔

یوں تعلّی میں عاجزانہ رنگ کی نمود ہوگئی ہے۔ بعینہٖ ایسے رثائی بند ترتیب پائے ہیں، جہاں غلّو سے کام لیتے ہوئے عظمتِ شعری کا اظہار کیا گیا ہے۔ ایسے تعلّی آمیز شعر پارے خاصے متاثر کن ہیں۔ کلامِ انیس میں واقعۂ کربلا کے بیان میں بھی تعلّی کا اُسلوب ابھرا ہے۔ ایسے مواقع پر اُن کے ہاں نمایاں ترین زاویہ یہی رہا ہے کہ یہ شہادت کے اس عظیم واقعے یا اس سے متعلّق جری اشخاص کا فیضان ہے کہ اُن کے اسلوب میں دل کو ہلا دینے والے جذبات احسن طریقے سے ڈھل گئے ہیں۔ ان کے نزدیک کربلائی موضوع نے ان کے کلام کو جو افضلیت عطا کر دی ہے۔ یہ اُسی کا فیض ہے کہ اہلِ حسود کی منفی خواہشات کے باوجود ان کے شعری کمالات فزوں تر ہوتے جا رہے ہیں۔ بعض مقامات پر انیس نے براہِ راست رثائی شخصیات کے بیان میں تعلّی کا رنگ دکھایا ہے۔ ایسے مواقع پر اشخاصِ کربلا کے جذبات وواردات سے شاعر کے جذبات واحساسات کا اتصال ہو جاتا ہے اور عجیب وغریب تاثیر پیدا ہوگئی ہے۔ میر انیس تعلّی کرتے ہوئے بڑے دردمندانہ اسلوب میں اس امر کا اظہار کرتے ہیں کہ وہ مرثیے کے ہر حصے کو پورے اخلاص اور دردمندی سے پیش کرنے کی جسارت کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے مرثیے کے ایک ایک حرف سے سنجیدگی، دردمندی اور سوز وگداز کی کیفیات ہویدا ہیں۔ ان کے بہ قول یہ شبیرؑ کی مداحی کا فیضان ہے کہ ان کا کلام تاثیر وعذوبت کا حامل ٹھہرا اور اگر کہیں کوئی کجی رہ گئی ہے تو شہیدِ کربلا کی مرثیہ خوانی کے طفیل دور ہو جائے گی۔

یاد رہے کہ میر انیس کے رثائی کلام میں تعلّی کا رنگ ڈھنگ نیا انداز رکھتا ہے۔ کیوں کہ کوئی بھی محسنۂ شعری جب کسی خاص صنفِ شعر میں نمود کرتی ہے تو اس کے عناصر ولوازم کی روشنی میں اس میں نئی جہات ابھرتی ہیں۔ بلاشبہ یہ میر انیس کی تخصیص ہے کہ وہ رثائی شاعری میں تصلیفی اسلوب کے پیمانے متعیّن کر گئے ہیں۔ خاص طور پر اجزائے مرثیہ کو پیش کرتے ہوئے وہ کسی خاص جزو میں اپنی مہارت کا اظہار بہ زبانِ شعر کرتے ہیں تو پڑھنے والا متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا—— کلامِ انیس سے مثالیں دیکھیے:

تعریف میں چشمے کو سمندر سے ملا دوں
قطرے کو جو دوں آب تو گوہر سے ملا دوں
ذرّے کی چمک مہرِ منور سے ملا دوں
خاروں کی نزاکت میں گلِ تر سے ملا دوں
گل دستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں (۵۷)

نمکِ خوانِ تکلّم ہے فصاحت میری
ناطقے بند ہیں سُن سُن کے بلاغت میری
رنگ اُڑتے ہیں، وہ رنگیں ہے عبارت میری
شور جس کا ہے، وہ دریا ہے طبیعت میری

دردِ سر ہوتا ہے، بے رنگ نہ فریاد کریں
بلبلیں مجھ سے گلستاں کا سبق یاد کریں (۵۸)

ایک قطرے کو جو دو بسط تو قلزم کر دوں
بحرِ موّاجِ فصاحت میں تلاطم کر دوں
ماہ کو مہر کروں، ذرّوں کو انجم کر دوں
گُنگ کو ماہرِ اندازِ تکلّم کر دوں
عمر گزری ہے اسی دشت کی سیاحی میں
پانچویں پشت ہے شبیر کی مداحی میں (۵۹)

قلمِ فکر سے کھینچوں جو کسی بزم کا رنگ
شمعِ تصویر پہ گرنے لگیں آ آ کے پتنگ
صاف حیرت زدہ مانی ہو تو بہزاد ہو دنگ
خوں برستا نظر آئے جو دکھا دوں صفِ جنگ
رزم ایسی ہو کہ دل سب کے پھڑک جائیں ابھی
بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی (۶۰)

مرثیے میں مضامینِ تعلّی کے باب میں میرزا دبیر بھی ایک اہم حوالہ ہیں۔ دبیر کے کلام میں زیادہ تر رثائی مضامین واقعاتی تناظر میں قلم بند ہوئے ہیں۔ تعلّی کے ضمن میں وہ عموماً اسلوبِ مرثیہ کے ایک اہم وصف یعنی مبالغہ اور اس کی تینوں صورتوں تبلیغ، اغراق اور غلّو کو اپناتے ہوئے اپنے شعری مرتبے سے آگاہ کرتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ تعلّی آمیز بندوں میں 'تبلیغ' سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ دبیر کے ہاں تصلیفی اسلوب کی نمایاں جہت تو وہی ہے جو میر انیس کے کلام میں دکھائی دیتی ہے ـــــ یعنی صنفِ مرثیہ اور اجزائے مرثیہ پر اپنے کمال اور مہارت کا احساس دلانا اور قدرتِ کلام کے اعتبار سے خود کو دوسرے شعرا پر فائق ٹھہرانا ـــــ تاہم اس کے ہمراہ وہ عاجزانہ اسلوب میں بھی یہ تعلّی آمیز خیالات رقم کرتے ہوئے اظہار کر گئے ہیں کہ اُن کے نزدیک ان کے تمام تر شعری کمالاتِ اشخاصِ کربلا کی طفیل ہیں۔ اس موضوع میں اس وقت خاص لطافت پیدا ہو جاتی ہے جب وہ بعض مرثیوں کے عناوین بھی شاعرانہ تعلّی پر مبنی ترتیب دیتے ہیں، مثلاً ''سیفی کا نمونہ مری شمشیرِ زباں ہے'' یا ''اے فکرِ نظم آمدِ مضموں کا وقت ہے'' کے زیرِ عنوان مرثیے اس سلسلے میں اہم ہیں۔ میرزا دبیر کے مرثیوں میں تعلّی کے باب میں ایک اور قابلِ ذکر صورت وہ ہے جہاں وہ واقعاتِ کربلا کو موزوں کرتے ہوئے اچانک خود اپنی مدح کرنے لگتے ہیں ـــــ یہ صورت خاصی متاثر کن ہے۔ ایسے مواقع پر یوں معلوم ہوتا ہے کہ مدّاح اور ممدوح دونوں ہی اعلیٰ اوصاف سے متّصف ہیں۔ مزید براں اجزائے مرثیہ کا ذکر کر کے ان پر اپنی مہارت کے اظہار سے تعلّی آمیز اسلوب

خاصا نکھر گیا ہے ـــــ شعری مثالیں ذیل کے رثائی ابیات سے ظاہر ہیں:

ہر باغ ہے گلچیں مرے مضموں کے چمن کا
بر بحر ہے قطرہ مرے دریائے سخن کا
مصرع ہے مہِ نو مری تصنیفِ کہن کا
نقطہ ہے عطارد قلمِ نور فگن کا
ہے مہرِ علی طبعِ خداداد کی خاطر
اور ماہِ بنی ہاشمی امداد کی خاطر(۶۱)

جتنے ہمہ داں ہیں وہ مرے مرتبہ داں ہیں
یہ نظم وہ دیکھیں جو فصیحانِ جہاں ہیں
مصرع نہیں موجیں یہ فصاحت کی رواں ہیں
معنی جو بلاغت کے ہیں موقع پہ عیاں ہیں
الفاظ ہیں وہ پاک کہ ثانی نہیں رکھتے
خالی جو لغت سے ہیں وہ معنی نہیں رکھتے(۶۲)

یوں اُردو کی کلاسیکی شعری روایت سے متعلّق ابتدائی دور کے شاعروں نے جس ذہانت و فطانت کے ساتھ تعلّی کے مضامین حصۂ کلام بنائے، شعرائے لکھنؤ اس رنگ کو نہ صرف اپناتے ہیں بل کہ اپنی فطری خارجیت اور ظاہریت پسندی کے پیشِ نظر اس روایت میں متعدد اضافے کرتے ہیں جو بلاشبہ تعلّی کے مضامین میں اضافات کی حیثیت رکھتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ قلی قطب شاہ، کلیاتِ محمد قلی قطب شاہ، مرتبہ: ڈاکٹر سیّدہ جعفر، کراچی: ترقی اردو بیورو۔س ن، ص ۴۱۵

۲۔ ایضاً، ص ۵۷۵

۳۔ ایضاً، ص ۵۸۳

۴۔ ایضاً، ص ۶۲۲

۵۔ ایضاً، ص ۷۲۷

۶۔ ایضاً، ص ۷۳۲

۷۔ ولی دکنی، کلیاتِ ولی دکنی، مرتبہ: ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء، ص ۹۶

۸۔ ایضاً، ص ۱۳۵

۹۔ ایضاً، ص ۱۷۷

۱۰۔ ایضاً، ص ۲۰۱

۱۱۔ ایضاً، ص ۲۱۰

۱۲۔ ایضاً، ص ۲۶۹

۱۳۔ ایضاً، ص ۲۷۳

۱۴۔ ایضاً، ص ۲۸۶

۱۵۔ مصحفی، غلام ہمدانی، کلیاتِ مصحفی، دیوان اول، مرتبہ: ڈاکٹر نورالحسن نقوی، لاہور: مجلس ترقی ادب، بار اول ۱۹۶۸ء، ص ۲۴

۱۶۔ ایضاً، ص ۸۸

۱۷۔ ایضاً، ص ۳۱۵

۱۸۔ ایضاً، ص ۴۴۹

۱۹۔ ایضاً، ص ۴۷۶

۲۰۔ ایضاً، ص ۴۷۶

۲۱۔ ایضاً، دیوانِ دوم، ص ۲۱

۲۲۔ ایضاً، ص ۶۷

۲۳۔ ایضاً، ص ۷۱

۲۴۔ ایضاً، ص ۲۷۶
۲۵۔ ایضاً، ص ۲۳۳
۲۶۔ مصحفی، کلیاتِ مصحفی، دیوان سوم، مرتبہ: ڈاکٹر نورالحسن نقوی، ص ۹
۲۷۔ ایضاً، ص ۴۵
۲۸۔ ایضاً، ص ۹۲
۲۹۔ ایضاً، ص ۱۶۵
۳۰۔ ایضاً، ص ۱۷۲
۳۱۔ ایضاً، ص ۲۵۸
۳۲۔ ایضاً، ص ۴۰
۳۳) ایضاً، ص ۲۱۹
۳۴) ایضاً، ص ۲۸۷
۳۵۔ ایضاً، ص ۴۲۷
۳۶۔ ایضاً، دیوان پنجم، مرتبہ: ڈاکٹر نورالحسن نقوی، ص ۱۲۲
۳۷۔ ایضاً، ص ۱۴۱
۳۸۔ ایضاً، ص ۱۷۲
۳۹۔ جرأت، قلندر بخش، کلیاتِ جرأت، جلد اوّل، مرتبہ: ڈاکٹر اقتدا حسن، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۶۸ء، ص ۴۳
۴۰۔ ایضاً، ص ۲۳۱
۴۱۔ ایضاً، ص ۲۴۲
۴۲۔ ایضاً، ص ۲۵۰
۴۳۔ ایضاً، ص ۳۸۳
۴۴۔ ایضاً، ص ۵۰۱
۴۵۔ ایضاً، ص ۵۵۴
۴۶۔ انشا، انشا اللہ خاں، کلیاتِ انشا، جلد اول، مرتبہ: خلیل الرحمن داؤدی، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۶۹ء، ص ۷۶
۴۷۔ ایضاً، ص ۳۴۱
۴۸۔ ایضاً، ص ۳۴۶
۴۹۔ آتش، حیدر علی، خواجہ، کلیاتِ آتش، جلد دوم، مرتبہ: سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، لاہور: مجلس

ترقی ادب، طبع اول، ۱۹۷۵ء، ص ۵۹

۵۰۔ ایضاً، ص ۱۲۷

۵۱۔ ایضاً، ص ۱۶۵

۵۲۔ ایضاً، ص ۴۶

۵۳۔ ایضاً، ص ۹۳

۵۴۔ ایضاً، ص ۲۱۱

۵۵۔ ایضاً، ص ۳۰۵

۵۶۔ شوق دہلوی، مثنویاتِ شوق، مرتبہ: رشید حسن خاں، نئی دہلی: انجمن ترقی اُردو (ہند)، ۱۹۹۸ء، ص ۱۷۸

۵۷۔ انیس، میر، منتخب مراثیِ انیس (واقعاتِ کربلا مراثی انیس کے آئینے میں)، مرتبہ: سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع سوم، ۲۰۱۰ء، ص ۴۹، ۵۰

۵۸۔ ایضاً، ص ۳۰۳

۵۹۔ ایضاً، ص ۳۰۳

۶۰۔ ایضاً، ص ۳۰۴

۶۱۔ دبیر، مرزا، منتخب مراثیِ دبیر، مرتبہ: ڈاکٹر ظہیر فتح پوری، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۶ء، ص ۴۶۴

۶۲۔ ایضاً، ص ۴۶۵

نسیم لکھنوی کی غزل میں بے ثباتی کا مضمون

رفاقت علی شاہد
Rafaqat Ali Shahid

Abstract:

"Naseem Lakhnavi is a ranowned Urdu poet of 19th Century AD. He is well known for his unforgotable couplet poem (masnavi) Gulzar e Naseem. Besid it he is owner of a Diwan, comproses on his poetry other than Gulzar e Naseem. Diwan e Naseem had been published several times in 19th and 20th Century AD. Now Naseem Lakhnavi is no more popular for his Ghazal poetry because of his Diwan is rare and we are not able to read his Ghazal poetry easily. In this article informations about Diwan e Naseem are given. Other main discussion of this article is to clearify the thoughts of unstability in the Ghazal Poetry of Naseem Lakhnavi in brief."

(۱)

مثنوی ''گل زارِنسیم'' کو اُردو اَدب کی تاریخ میں نمایاں مقام حاصل ہے۔ بنیادی اہمیّت کے حامل اس منظوم قصّے کو لازوال اَدبی تصانیف کے ضمن میں جگہ دی جاتی ہے۔ یہ مثنوی ۱۲۵۴ھ (مطابق ۳۹۔۱۸۳۸ء) میں لکھی گئی۔[۱] تب سے آج تک یہ بیسیوں بار شائع ہو چکی ہے۔ اس کے علاوہ گذشتہ سو سال سے زائد کے عرصے سے یہ اُردو تدریس کی مختلف سطحوں کے نصاب کا بھی حصہ رہتی آ رہی ہے۔ اَدبی محاسن کی وجہ سے یہ آج بھی دل چسپی کے ساتھ پڑھی جانے والی اُردو کی کلاسیکی کتابوں میں شمار ہوتی ہے اور اسی باعث یہ مثنوی ثانوی سے لے کر اعلا ترین درجات تک کے نصابات کا حصّہ رہی ہے۔ اس مثنوی کو لکھنؤ کی نمائندہ مثنوی بھی قرار دیا گیا، ویسے ہی جیسے ''فسانۂ عجائب'' کو لکھنوی نثر کا بہترین نمونہ کہا گیا۔

اُردو کی اس اہم ترین اور رنگِ لکھنؤ کی بہترین مثنوی کے خالق دیا شنکر نسیم لکھنوی ہیں۔ نسیم لکھنوی کی یہ خوش قسمتی کہ وہ اپنی مثنوی ''گل زارِنسم'' کی بدولت دنیاے اَدب میں ہمیشہ زندہ رہیں گے لیکن یہ اُن کی بدقسمتی ہے کہ لکھنوی غزل گو کے طور پر وہ پردۂ گم نامی میں چلے گئے ہیں۔ مجھے یہ کہنے میں

☆ شعبۂ اُردو، لمز، لاہور

باک نہیں کہ اگر وہ ''گل زارِ نسیم'' نہ لکھتے تب بھی یقیناً گُم نام نہ رہتے۔ اُن کا ذکر اگر چہ چند تذکروں تک محدود ہے لیکن وہ اُردو غزل کے لکھنوی رنگ کے اہم شاعر کے طور پر اَدبی تواریخ میں وہ اپنی جگہ ضرور بنا لیتے۔ وہ صاحبِ دیوان ہیں۔ اُن کا دیوان اُنیسویں صدی میں کم سے کم تین بار ضرور شائع ہوا۔ اس کے علاوہ اُن کے دیوان کے کم سے کم چار انتخابات کی اشاعت بھی میرے عِلم میں ہے۔ اس سے ان کے غزلیہ کلام کی مقبولیّت کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔

میں نے نسیم لکھنوی کے دیوان کا مطالعہ کیا تو محسوس ہوا کہ لکھنوی رنگ کے اس اہم شاعر کو اب تک نظر انداز کیا گیا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو دیوانِ نسیم لکھنوی کی کم یابی کو قرار دیا جا سکتا ہے درجِ ذیل مضمون میں باقی تمام تفصیلات سے صرفِ نظر کرتے ہوئے نسیم لکھنوی کی غزل گوئی کا ایک نمایاں رنگ واضح کرنے کی کوشش کی جائے گی۔ یہ مختصر مضمون نسیم لکھنوی کی غزل گوئی پر تعارفی حیثیت سے مطالعہ کیا جائے تو مناسب ہے۔ اس مضمون سے بطورِ غزل گو نسیم لکھنوی کا مقام و مرتبہ کسی حد تک واضح کرنے کی کوشش بھی کی گئی ہے۔

نسیم لکھنوی کا دیوان سب سے پہلے لکھنؤ سے ۱۸۷۳ء میں شائع ہوا۔ یاد رہے کہ نسیم لکھنوی کی وفات ۱۲۶۱ھ (مطابق ۱۸۴۵ء) میں ہوئی (۲)۔ گویا نسیم لکھنوی کی وفات کے تقریباً اٹھائیس سال بعد اُن کا دیوان شائع ہو سکا۔ یہ دیوان نسیم لکھنوی کے تایا زاد بھائی پنڈت گوپی ناتھ کی کوششوں سے بہم یک جا ہو کر اشاعت پذیر ہوا۔ دیوان کے اختتام پر خود پندت گوپی ناتھ نے اس کی طرف یوں اشارہ کیا ہے:

> ''ننگِ کائنات پنڈت گوپی ناتھ... عرض گذار ہے کہ... پنڈت دیا شنکر صاحب مغفور متخلّص بہ نسیم... میرے چچا زاد بھائی تھے... جس قدر تصنیفات اُن کی مجھ کو دست یاب ہوئی، یک جا کر کے نظر [کذا] احباب کرتا ہوں۔''(۳)

''دیوانِ نسیم'' کی اس پہلی اشاعت کا کاتب کم سواد ہے۔ اُس نے کتابت کی بہت غلطیاں کیں۔ اس وجہ سے کئی مقامات پر متن مغلق ہو کر رہ گیا ہے۔ اس خرابی کے پیشِ نظر معروف شاعر سیّد محمد مرتضٰی بیان ویزدانی میرٹھی نے مذکورہ اشاعتِ اوّل کے ایسے مقامات پر اصلاح دے کر میرٹھ ہی سے ''دیوانِ نسیم'' ۱۸۸۴ء میں شائع کرایا۔(۴) جہاں بیان ویزدانی نے ''دیوانِ نسیم'' کی پہلی اشاعت کی بہت سی غلطیوں کی تصحیح کی، وہیں تصحیح کے نام پر کچھ جگہ متن میں تحریف بھی کر گئے اور کئی مقامات پر پہلی اشاعت کی غلطیاں جوں کی توں بھی رہنے دیں۔ بہر حال، بیان ویزدانی کا مرتبہ ''دیوانِ نسیم'' پہلی اشاعت کے مقابلے میں بہتر تھا اور قابلِ مطالعہ بھی۔

دیوانِ نسیم لکھنوی کے تیسرے نُسخے کا ذکر شاہ عبدالسّلام نے کیا ہے۔ اُنھوں نے اپنے مطبوعہ تحقیقی مقالے ''دبستانِ آتش'' میں نسیم لکھنوی کے تذکرے میں اس دیوان کا ذکر کیا ہے۔ اُن کے مطابق یہ دیوان مطبع گلشنِ فیض، لکھنؤ میں سورج بلی ساکن دوگانواں، لکھنؤ کی فرمائش پر چھاپا گیا۔ اُنھوں نے

دیوان کا نام ''انتخابِ باغِ گلزار معروف بہ دیوانِ نسیم'' اور اس کی ضخامت سٹرسٹھ (۶۷) صفحات کی تحریر کی ہے۔[۵] افسوس! باوجود تلاش کے اس اشاعت تک میری رسائی نہیں ہوسکی۔

دیوانِ نسیم لکھنوی کی ان تین اشاعتوں کے علاوہ بیسویں صدی عیسوی میں اِس دیوان کے کم سے کم چار انتخابات کی اشاعت کے بھی شواہد ہیں۔ یہ انتخابات مثنوی ''گلزارِ نسیم'' کے ساتھ شائع ہوئے۔ ان میں چکبست لکھنوی کا انتخاب ۱۹۰۵ء، محمد شفیع شیرازی کا انتخاب ۱۹۱۳ء اور ۱۹۴۵ء میں اور اصغر حسین اصغر گونڈوی کا مرتّبہ انتخاب ۱۹۳۰ء میں شائع ہوا۔ ان کے علاوہ مطبع منشی نول کشور لکھنؤ سے ''گلزارِ نسیم'' کی ایک اشاعت ۱۹۴۰ء کی دہائی میں ہوئی۔ اس کے آخر میں بھی ''انتخابِ دیوانِ نسیم'' موجود ہے۔

مندرجہ بالا تفصیلات سے علم ہوتا ہے کہ اُنیّسویں صدی کے نصف آخر میں ''دیوانِ نسیم'' متعدد بار طبع ہوکر شائع ہوا اور مقبولِ عام بھی رہا؛ پھر بیسویں صدی کے نصف اوّل میں ''دیوانِ نسیم'' تو گم نامی میں چلا گیا اور اُس کی جگہ اُس کے متعدد انتخابات قارئین کے ذوق کی آب یاری کرتے رہے۔ آخر کار ۱۹۴۵ء کے بعد نہ تو ''دیوانِ نسیم'' دوبارہ چھپا اور نہ ''انتخابِ دیوانِ نسیم'' کی مکرّر اشاعت ہوسکی۔[۶]

(۲)

ڈاکٹر شاہ عبدالسّلام کی تصنیف ''دبستانِ آتش'' کئی اعتبار سے تلامذۂ آتش پر مفید معلومات اور مباحث کا خزینہ ہے۔ اس میں فاضل مصنّف نے ایک باب ''تلامذۂ آتش کی شاعرانہ خصوصیات'' پر سپردِ قلم کیا ہے۔[۷] اس میں اُنھوں نے آتش کے آٹھ شاگردوں کے کلام سے مثالیں دے کر خصوصیاتِ کلامِ آتش واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح اُنھوں نے یہ بتانے کی سعی کی ہے کہ تلامذۂ آتش:

> ''کی شاعرانہ خصوصیات کیا ہیں اور ان باکمال شعرا نے اپنے اُستاد خواجہ آتش کی کس حد تک پیروی کی ہے۔''[۸]

اس مقصد کے لیے اُنھوں نے یہ طریقۂ کار اختیار کیا ہے کہ ایک خصوصیت کا مختصر ذکر کر کے مذکورہ تلامذۂ آتش کے کلام سے اُس رنگ کے کچھ منتخب اشعار درج کر دیے ہیں۔ اُنھوں نے خواجہ آتش کے کلام کی جن خصوصیات کے تحت تلامذۂ آتش کا منتخب کلام درج کیا ہے وہ یہ ہیں:

ا۔ سلاست وسادگی، ب۔ تصوّف، ج۔ فقیری ودرویشی کے مضامین،
د۔ رندی وسرمستی، ہ۔ عشقیہ مضامین، و۔ ہندی وبھاکھا الفاظ کا استعمال،
ز۔ محاورات کی فصاحت ولطافت، ح۔ تمثیل نگاری

ڈاکٹر شاہ عبدالسّلام کی بیان کی ہوئی یہ خصوصیات کلامِ آتش کا خاصّہ ہیں لیکن انھیں چند منتخب خصوصیات ہی قرار دیا جاسکتا ہے۔ ناقدین کی رائے ہے کہ آتش کے کلام میں داخلیّت یا دہلویّت کی کچھ خصوصیات یقیناً پائی جاتی ہیں لیکن اِسی کے ساتھ وہ لکھنوی دبستان کی خارجیّت کے نمائندے بھی ہیں۔ آتش بہرحال دبستانِ لکھنؤ کے اہم شاعر ہیں۔ اُن کے کلام میں لکھنؤ اور اَوَدھ کا مخصوص رنگ آنا لازمی

اَمر ہے۔ اس سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا۔ اس تناظر میں آتش کے کلام میں بہ یک وقت داخلیّت اور خارجیّت کے رنگ دیکھے جا سکتے ہیں۔ شاہ عبدالسّلام نے آتش کے کلام کی جن آٹھ خصوصیات کو بحث کے لیے منتخب کیا ہے، اُن میں سے پانچ کا تعلّق خالصتاً داخلیّت یا دہلویّت سے ہے اور بقیہ تین کو دہلی اور لکھنؤ، دونوں دبستانوں کی مشترکہ خصوصیات میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ گویا اِن آٹھ میں سے دابستان لکھنؤ کی مخصوص خصوصیّت ایک بھی نہیں۔

نسیم لکھنوی کی اپنے اُستاد آتش کا یک کلام یاب مقلّد کہا جا سکتا ہے۔ شاہ عبدالسّلام کی بیان کردہ خصوصیات تو اُن کے کلام میں ہیں ہی، اس کے ساتھ ساتھ دبستانِ لکھنوء سے مخصوص خصوصیات بھی اُن کے کلام سے غیر حاضر نہیں۔ معاملہ بندی، نازک خیالی، حسنِ ظاہری اور خارجی آرائش وزیبائش کا بیان، رعایتِ لفظی، نامانوس اور غریب الفاظ خصوصاً دیسی الفاظ کا استعمال، وغیرہ کے رنگ بھی نسیم کی شاعری میں صاف نظر آتے ہیں۔

یہاں کلامِ نسیم لکھنوی کی مذکورہ بالا خصوصیات کا ذکر کر کے ہر ایک کے تحت نسیم لکھنوی کے چند منتخب اشعار بھی پیش کیے جائیں تو اندیشہ ہے کہ مضمون خاصا طویل ہو جائے گا، لہٰذا اختصار کے پیشِ نظر کلام نسیم لکھنوی کی محض ایک خصوصیت ''بے ثباتی کے مضمون'' پر بات کی جاتی ہے اور اس مضمون میں کلامِ نسیم لکھنوی کے فنی درجے کی نشان دہی بھی کی جاتی ہے۔

(۳)

آتش کی غزلیہ شاعری کا ایک خاص رنگ اخلاقی مضامین کا ہے۔ دبستانِ لکھنؤ میں وہ اُن شعرا کے سرخیل تسلیم کیے جاتے ہیں جن کا میلانِ طبع اِس معاملے میں دہلویّت کی طرف مائل تھا۔ ایسا ہونا فطری بھی تھا۔ آتش کے حالات کا جائزہ لینے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ وہ صوفی منش اور با اخلاق آدمی تھے۔ طبیعت اور شخصیت کا اثر کلام پر ہونا لازم ہے۔ لکھنؤ اور اَودھ کے بے پروائی اور عیش پسند ماحول میں اس طبیعت کی شخصیت کا پروان چڑھنا غیر معمولی ہے اور ایک طرح کے ردِّعمل کی نشان دہی کرتا ہے۔ لکھنؤ کی عیش پرست فضا میں اس طرح کے ردِّعمل کے نتیجے میں اَخلاق و تصوّف کی آتشکی شخصیت پر اثر پذیری اور اُس کی شدّت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

نسیم لکھنوی اپنے اُستاد آتش سے بے حد متاثر تھے۔ اس کا اندازہ ''دیوانِ نسیم'' میں اخلاقی مضامین کے اشعار دیکھ کر بخوبی ہوتا ہے۔ اُن کا مطلعِ دیوان ہی اخلاقی مضمون پر مشتمل ہے:

جب ہو چکی شراب تو میں مست مَر گیا
شیشے کے خالی ہوتے ہی پیمانہ بھر گیا(۹)

یہی نہیں، ان اخلاقی مضامین میں بے ثباتی اور فنا پذیری کا رنگ گہرا ہے۔ اوپر درج کیے گئے شعر ہی کو لیجیے جو مطلعِ دیوان ہے۔ اس شعر میں بے ثباتی کا مضمون پڑھ کر بے اختیار میر اور درد کی یاد آجاتی

ہے۔ نسیم لکھنوی کی اِسی غزل کے یہ شعر بھی دیکھیے:

روحِ روان و جسم کی صورت میں کیا کہوں
جھونکا ہوا کا تھا اِدھر آیا، اُدھر گیا
کیا زیرِ خاک جا کے میں رہتا جہاں کو یاد
بھولا مزا جو لُقمہ گلے سے اُتر گیا
(غزل پہلی، شعر ۴، ۵)

''دیوانِ نسیم'' کی پہلی ہی غزل میں بے ثباتی اور فنا کے مضمون پر مشتمل ان تین اشعار کو دیکھنے اور غور کرنے سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ شاعر کس نہج اور سطح پر سوچ رہا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ جیسے کسی شاعر نے یہ شعر عالمِ مایوسی میں یا اپنے آخری زمانے میں کہے ہوں، حالاں کہ ایسا نہیں ہے۔ نسیم لکھنوی کے حالات سے مایوسی کا پتا نہیں چلتا اور یہ غزل ردیف الف کی ہے جو یقیناً نسیم لکھنوی کی ابتدائی عمر کا کلام ہے۔ بے ثباتی اور فنا کا یہ رنگ آتش ہی کی دِین ہے۔ ہاں، یہ کہا جا سکتا ہے کہ آتش کے کلام میں ممکن ہے بے ثباتی کا رنگ اتنا گہرا نہ ہو اور اُن کے ہاں اتنے شدید احساسات نہ ملیں۔ اسے رنگِ اُستاد کی ایسی پیروی سے تعبیر کرنا مناسب ہوگا جس میں غلُو سے کام لیا گیا ہے۔ لکھنوی غزل گوئی میں مبالغے کے لازمی عنصر کو سامنے رکھیے تو اس بات کو سمجھنا آسان ہو جاتا ہے۔ اسی غزل کے درج ذیل اشعار میں رنگِ آتش کے اخلاقی مضامین کا یہ خالص رنگ بھی دیکھیے:

سمجھا ہے حق کو اپنے ہی جانب ہر ایک شخص
یہ چاند اُس کے ساتھ چلا جو جدھر گیا
طوفانِ نوحؑ اس میں ہو یا شورِ حشر ہو
ہونا جو کچھ ہے ہو گا جو گذرا ، گذر گیا
(غزل پہلی، شعر ۷، ۸)

آتش کے اس مخصوص رنگ کے اخلاقی مضامین میں بے ثباتی کے مضمون کو نسیم لکھنوی نے جس مہارت سے برتا ہے، اُس کی داد نہ دینا ناانصافی ہے۔ پہلے اِس رنگ میں اُن کے کچھ اَور شعر دیکھیے، پھر اِن پر بات کرتے ہیں:

قُلقُلِ مِینا سے آتی ہے صدا
بھر چکا جس وقت پیمانہ چلا

بجز گورِ غریباں نقشِ پا تھے پھر نہیں آگے
یہیں تک ہر مسافر نے پتا پایا ہے منزل کا

غیرت آباد چمن سے تجھے کیا ، تُو تو نسیم !
نکہتِ گل کی طرح ہونے کو برباد آیا

آؤ جی! دل کھول کر مِل لیجیے!
زندگی کا کیا بھروسا آدمی

دیکھے وہ گلشن جو دِن دودِن ہے ریّاں مثلِ گُل
ہم تو شبنم ساں نسیم اِک دن کے ہیں مہمانِ صُبح

کل تک جو شمعِ محفلِ عیش و نشاط تھے
جلتا نہیں چراغ ہے آج اُن کی گور پر

جاتا ہے قافلہ نفسِ واپسیں کا لَو!
ہم راہو، آؤ! بیٹھ رہے کھول کر کمر
منزل سے دور رکھتا ہے خوابِ سحر نسیم!
کھلو آنکھ، دیکھ باندھ چلے ہم سفر کمر

کیا کریں اِصرار کچھ اَسرار بھی کُھلتا نہیں
سیکڑوں یھاں سے گئے اور واں سے آئے سیکڑوں

کیا کیا حسیں چُنے ہوئے مٹّی میں مِل گئے
اَفشاں سمجھ کے خاک سے ذرّہ اُٹھائیے

یہ اشعار ''دیوانِ نسیم'' کے تقریباً نصف اوّل حصّے سے منتخب کیے گئے ہیں۔ اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ نسیم لکھنوی کے مختصر دیوان میں بے ثباتی کے اشعار کی تعداد خاصی ہے۔ ان اشعار کو پڑھتے ہوئے سب سے پہلی بات جو دھیان میں آتی ہے، وہ ان کی سادگی ہے۔ ہم نصابی تنقیدی کتب اور کچھ دوسرے اور تیسرے درجے کی تنقید مین پڑھتے آئے ہیں کہ لکھنوی دبستانِ نثر و نظم کی سب سے اہم خصوصیّت مشکل پسندی ہے۔ ان اشعار کو دیکھتے ہوئے کون کہ، سکتا ہے کہ یہ ایک لکھنوی شاعر کے زائدۂ فکر ہیں۔ نسیم لکھنوی کی پیدائش اور پرورش لکھنؤ میں ہوئی۔ اُن کا بچپن اور جوانی، عمومی اور اَدبی تربیت کا سارا دور لکھنؤ میں گذرا۔ مختصراً، وہ اوّل و آخر لکھنوی تھے۔ لکھنؤ اُن کا اوڑھنا، بچھونا تھا، لہٰذا ہماری نصابی تنقید کے مطابق تو اُن کے ہاں اس انداز کے سادہ شعر ہونے ہی نہیں چاہئیں تھے لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ ایک دو تو کیا، نسیم لکھنوی کے دیوان میں اس طرح کے سادہ شعروں کی تعداد اچھی خاصی ہے۔ یہاں تو میں نے صرف رنگِ بے ثباتی کے کچھ شعر درج کیے ہیں۔ نسیم لکھنوی کے دیوان میں تقریباً ہر موضوع پر اس

طرح کے سادہ شعر موجود ہیں۔

ان اشعار کر پڑھتے ہوئے بے ساختہ خواجہ آتش کی یاد آجاتی ہے۔ان میں آتش کا رنگ کہیں نہ کہیں، کسی نہ کسی طور پر نظر آتا ہے۔ چاہے کم، چاہے زیادہ اور چاہے شائبے کی حد تک۔ خاص طور پر پہلا، تیسرا، ساتواں، آٹھواں، نواں اور دسواں شعر دیکھیے۔ اگر صرف اتنا بتایا جائے کہ یہ شعر کسی لکھنوی شاعر کے ہیں اور شاعر کا نام نہ بتایا جائے، تو یہ شعر پڑھتے ہوئے پہلا دھیان آتش کی طرف ہی جاتا ہے۔ رنگِ اُستاد کی اتنی کام یاب پیروی، میرے خیال میں، آتش کے کسی اَور شاگرد سے ممکن نہیں ہوسکی۔ شاہ عبدالسّلام نے آتش کے اکہتّر (۷۱) شاگردوں کی تفصیلات اپنی کتاب میں دی ہیں۔[۱۰] ان میں سے پانچ شاگرد زیادہ مشہور ہوئے: نواب سیّد محمد خاں رند، میر وزیر علی صبا، آغا جو شرف، نواب مرزا شوق اور دیا شنکر نسیم۔ ان میں سے شوق لکھنوی کی غزلیں کم کم ہی ملتی ہیں، عام طور پر اُن کی مثنویاں مشہور ہیں۔ باقی تین شاعروں کے دیوان شائع ہو چکے ہیں۔ اُنھیں ملاحظہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اُن کے ہاں رنگِ آتش کی اس قدر کام یاب پیروی نظر نہیں آتی جیسی ہمیں نسیم لکھنوی کے اِن اشعار میں نظر آتی ہے۔

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے ہمیں میر اور درد جیسے سادہ بیان شاعر بھی یاد آتے ہیں۔ یہ کہنا تو مشکل ہے کہ نسیم لکھنوی کے ان اشعار سے رنگِ میر یا رنگِ درد جھلکتا ہے لیکن اتنا ضرور ہے کہ اگر ان میں سے کچھ شعر بغیر کسی نام کے مشتہر کیے جائیں تو عام طور پر اُنھیں میر یا درد کے غیر معروف شعروں کے طور پر شناخت کرنے کی کوشش کی جائے گی۔ خاص طور پر اِن اشعار میں سے پہلے چار شعر اور آخری پانچ شعر اس معیار پر پورے اُترتے ہیں۔ پہلا شعر تو خاص طور پر میر درد کی یاد دلاتا ہے۔ میں طوالت کے خوف سے مثالوں سے پرہیز کر رہا ہوں، ویسے بھی ان شعروں کا رنگ اتنا صاف ہے کہ میرے خیال میں کسی مثال کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ اسی طرح نواں شعر بھی میر درد کی یاد دلاتا ہے۔ باقی اشعار سے میر اور سودا یاد آجاتے ہیں۔ خاص طور پر مکالماتی انداز کے شعروں سے میر زیادہ یاد آتے ہیں۔

چوتھی چیز جو اِن شعروں کو پڑھتے ہوئے ہمیں محسوس ہوتی ہے، وہ ان کا لکھنوی مزاج ہے۔ پہلے شعر میں ایہام ہے۔ 'پیانہ، چلا' اور 'پیمانہ چلا' سے معنی کی دو سطحیں واضح ہوتی ہیں۔ آخری شعر میں بھی محاورہ 'مٹی سے ملنا' اور 'مِلنا' کے التباس سے ایہام پیدا کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ اسی شعر میں 'ذرّہ' اور 'ذرا' سے بھی ایہام کا شائبہ ہوتا ہے۔ باقی شعروں میں رعایتِ لفظی عموماً دیکھی جاسکتی ہے۔ دوسرے شعر میں دنیا کو 'چمن' سے تشبیہ، دے کر اسی مناسبت سے 'نگہتِ گل' اور 'برباد' قصداً لائے گئے ہیں۔ یہی نہیں، اپنا تخلّص بھی اُنھوں نے اِسی رعایت سے استعمال کیا ہے۔ اس سے اگلے شعر میں 'آؤ جی' کے روزمرّے میں 'جی' بہ معنی 'دل' کی جانب بھی اشارہ کیا گیا ہے۔ اس کے بعد کے شعر میں بھی دوسرے شعر کی طرح کے تلازمے ہیں۔ چھٹے شعر میں 'محفلِ عیش ونشاط' اور 'گور' کو رعایت سے 'چراغ' لایا گیا ہے۔ ساتویں شعر میں 'کمر کھولنا' محاورہ استعمال کر کے کُوچ کرنے کے لیے تیّار رہنا کے معنی لیے ہیں۔ اسی رعایت

سے پہلے مصرعے میں 'نفسِ واپسیں' کی ترکیب استعمال کی ہے۔ فنا کے اس مضمون میں اپنی اصل کی جانب لَوٹنے کے تناظر میں 'واپسیں' (بہ معنی واپس لوٹنا) رعایتِ لفظی کا کیسا لُطف دے رہا ہے۔ اس سے اگلے شعر میں 'منزل' کی رعایت سے 'دُور' استعمال کیا گیا ہے۔ اس سے فنا اور زندگی سے نامراد واپس جانے کے مطلب میں اَور شدّت پیدا ہوگئی ہے۔ آخری سے پہلے شعر میں 'اِصرار' کی رعایت سے 'اَسرار' لایا گیا ہے اور اس طرح صوت سے رعایت پیدا کی گئی ہے۔ اسی شعر میں 'یہاں' اور 'گئے' کی رعایت سے 'واں' اور 'آئے' استعمال کیا ہے۔ یہ ویسے تو صنعتِ تضاد کے زُمرے میں آتی ہے لیکن صنعتِ تضاد بھی رعایتِ لفظی کے منبعوں میں شامل ہے۔

جیسا کہ پہلے ذکر ہوا کہ ان اشعار کے مطالعے سے شاعر کے فکر اور اُس کی سوچ پر فنا پذیری اور بے ثباتی کے گہرے اثر کا پتا چلتا ہے۔ عموماً یہ سمجھا جاتا ہے کہ شاعری میں ایسے مضامین شاعر کے ہاں عام پر آخر عمر یا بڑھاپے میں موت اور فنا پذیری کے خیالات کے غلبہ پا جانے سے آتے ہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ نسیم لکھنوی تو جوانی ہی میں، تقریباً بتیس (۳۲) سال کی عمر میں فوت ہو گئے تھے، لہٰذا یہ نہیں کہا جا سکتا کہ نسیم لکھنوی نے یہ اشعار بڑھاپے میں بے ثباتی کے گہرے احساس کے تحت کہے ہوں گے۔ اس کا اظہار پہلے بھی مختصراً ہو چکا ہے کہ یہ رنگِ شعر اصل میں آتش کے انداز اور رنگ کی پیروی کا مرہونِ منّت ہے۔ یہ کہنا بھی مناسب نہیں ہوگا کہ نسیم لکھنوی کو اپنی موت کا یقین پہلے ہو گیا تھا، اس لیے اُن کی شاعری میں یہ رنگ پایا جاتا ہے۔ نسیم لکھنوی نہ تو اللہ والے تھے اور نہ کسی باطنی تصرّف نے اُنھیں اِس قابل بنایا تھا کہ قبل از وقت اپنی موت کا احساس کر لیں۔ اسی تناظر میں یہ بھی دیکھیے کہ نسیم لکھنوی کے بے ثباتی کے اِن شعروں میں فضا لکھنوی ہے۔ وہ رعایتِ لفظی کے بغیر لُقمہ نہیں توڑتے۔ بے ثباتی کے احساس میں یہ تکلّف غیر فطری ہے۔ اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ نسیم لکھنوی کی شاعری میں بے ثباتی اور فنا پذیری کا یہ رنگ، پیروی آتش کی دین ہے۔

نسیم لکھنوی کی عبائے غزل پر بے ثباتی کا یہ رنگ کچھ زیادہ ہی چوکھا آیا ہے، اس کی واحد وجہ بلاشبہ آتش کی کامیاب پیروی ہے۔ اُستاد کی اس قدر کامیاب پیروی کا کمال آتش کے کسی اَور شاگرد کے حصّے میں نہیں آسکا۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ گلزارِ نسیم، مقدمہ، ص ۶۹

۲۔ ایضاً، مقدمہ، ص ۵۶

۳۔ دیوانِ نسیم، اطلاع، ص ۵۷

۴۔ دیوانِ نسیم، کی پہلی اشاعت پر بیان ویزدانی میرٹھی کی نظرِ ثانی کا علم اُن تقریظات سے ہوتا ہے جو اُن کے مرتّبہ ''دیوانِ نسیم''، مطبوعہ مطبع حدیقۃ العلوم، میرٹھ کے آخر میں شامل ہیں۔ ان میں سے پہلی ''تقریظِ رنگین ونظمِ نمکین برائے دیوانِ نسیم'' ہے۔ یہ منظوم تفریط بیان ویزدانی میرٹھی کی زائدۂ فکر ہے اور پندرہ اشعار کے قطعے پر مشتمل ہے۔ اس کے درج ذیل شعروں میں ''دیوانِ نسیم'' پر نظرِ ثانی کا صاف اعلان موجود ہے:

ناواقفوں نے بس کہ کیا طبع پیش تر — بگڑا تھا رنگِ طبعِ سخن داں نسیم کا
کاتب کی غلطیوں سے بھی اشعار تھے غلط — چاہا سیاہ کاروں نے نقصاں نسیم کا
دیوان جیل خانہ میں چھاپا تھا پیش ازیں — یوسف ہوا تھا داخلِ زنداں نسیم کا
ہم نے کیا درست برے غور وفکر سے — پھیرا ہے رنگِ رونقِ پرّاں نسیم کا

('دیوانِ نسیم'، نسخہ میرٹھ، ص ۵۷)

دوسری تقریظ نثری ہے اور ''شیخ محمد ولایت جادو تلمیذِ حضرت یزدانی'' کی تحریر شدہ ہے۔ اس میں بھی بیان ویزدانی کی تصحیح ''دیوانِ نسیم'' کا ذکر ہے۔ (ایضاً، ص ۶۷)

۵۔ 'دبستانِ آتش'، ص ۲۳۳

۶۔ 'دیوانِ نسیم' لکھنوی کی اہمیّت اور کم یابی کے پیشِ نظر گُرمانی مرکزِ زبان واَدب، لَمز، لاہور نے اپنے ایک تحقیقی منصوبے کے تحت اس کی تدوین جدید کا کام شروع کرایا ہے۔ اُمیّد ہے کہ جلد ''دیوانِ نسیم لکھنوی'' کی یہ ترتیبِ جدید شائع ہوکر منظرِ عام پر آئے گی۔

۷۔ باب پنجم، تلامذۂ آتش کی شاعرانہ خصوصیات، مشمولہ: دبستانِ آتش، ص ۲۴۱ تا ۲۶۶

۸۔ ایضاً، ص ۲۴۲

۹۔ ''دیوانِ نسیم'' (نسخہ لکھنؤ)، صفحہ ۲، غزل پہلی، مطلع۔ آئندہ بھی نسیم لکھنوی کے جو اشعار درج کیے جائیں گے، وہ اِسی اشاعت سے منتخب کیے جائیں گے۔ ہر جگہ حوالہ دینے کے بجائے شعر کے آخر میں غزل نمبر اور شعر نمبر لکھ دینے پر اکتفا کیا جائے گا۔

۱۰۔ ''دبستانِ آتش''، فہرست اور صفحات ۶۷ تا ۲۴۰

دیارِ عشق میں اپنا مقام پیدا کر

(شعرِ اقبالؒ میں عشق کا مفہوم)

ڈاکٹر منور ہاشمی
Dr. Munawar Hashmi
Department of Urdu,
Federal Urdu University, Islamabad

ABSTRACT:

"The poet who wants to utilize his creative contributions for any splendid work, he has to reshape the traditional vocabulary of the relevant language for his own productive aims and objectives. For this reason, Iqbal created a new vocabulary refines old words and themes and slang words drove new spiritual glory. Before Iqbal era, the word of Kudi(Self)has been used in negative sense but he did produce this old word in a spectrum of new meanings that dominates everything in the universe recognized as the harbingers of human dignity. The word of "Ishq" had been also used in negative meanings by ancient poets and affirmed it as very fragile thing but Iqbal proved it a power which can defeat every power of the earth. He brought out these words from the virtual and the real boxes, rather than holding at the level of co-perpetuation. He also related these words direct to the love of Allah and His holy prophet and made them the most sacred and perfumed words of the world."

زبان و بیان کی سند ہمیشہ شاعری میں تلاش کی جاتی ہے۔ اساتذہ نے جس لفظ کو جس انداز اور جس تلفّظ کے ساتھ استعمال کیا آنے والے ادوار کے لغات اور فرہنگیں اس کی پیروی کرنے پر مجبور ہوتی ہیں۔ مگر اس روش سے ہٹ کر بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ کسی ایک شاعر کے کلام کی تفہیم کے لیے جدید فرہنگیں مرتب کرنی پڑتی ہیں کیونکہ اس نے اپنے پیش رووں سے ہٹ کر زبان کو نئے الفاظ اور تراکیب سے مالا مال کر دیا ہوتا ہے۔ کسی بھی زبان کی تاریخ یہ بتا سکتی ہے کہ ایسے شعرا کی تعداد بہت ہی کم

☆ شعبۂ اردو، وفاقی اردو یونیورسٹی، اسلام آباد

ہوتی ہے اور ایسے شعرا کی تعداد تو نہ ہونے کے برابر ہے جنھوں نے زبان کو نئے الفاظ و مرکبات سے نوازنے کے ساتھ ساتھ پرانے الفاظ و مرکبات کو نئے الفاظ و معانی سے بھی ہم کنار کیا ہو۔

اقبال مفکّرِ اسلام، حکیم الامت، شاعرِ مشرق، دانائے راز، ترجمانِ خودی اور نجانے کتنے ہی خطابات والقاب کا حق دار۔ ہر فرد اور ہر طبقے کا اپنا اقبال، جس کے فکر نے تاریخ کے دھارے کا رُخ موڑ دیا، جس کے کلام نے صورِ اسرافیل کا کام کیا اور امتِ مرحوم کی عروق مردہ میں خونِ زندگی کی گردش کا باعث بنا۔ وہی اقبال، جس نے پوری دنیاے ادب اور فکری رویوں کو متاثر کیا۔ وہی اقبال جو دنیا بھر میں اردو بولنے والوں کی نہ صرف پہچان ہے بلکہ فخر و ناز کا باعث بھی ہے۔ اسی اقبال نے ایک قوم کو پستیوں سے نکال کر خودشناسی کے افلاک پر متمکّن کیا۔ صاف ظاہر ہے کہ جو مسیحانفس اپنے کلام سے اتنا بڑا کام لینا چاہتا ہو اس کے نزدیک پرانے الفاظ اور معانی اپنی حقیقت کھو بیٹھتے ہیں لہٰذا اس نے نئی تراکیب ایجاد کیں، نئے الفاظ وضع کیے اور بعض خاک افتادہ الفاظ کو اٹھایا اور ہمدوش ثریا بنا دیا۔ مبتذل اور ناپسندیدہ معنوں میں استعمال ہونے والے الفاظ نئی معنوی شان و شوکت سے آشنا ہوئے۔ اقبال کے فارسی اور اردو کلام میں ہزاروں تازہ بتازہ اور نو بہ نو تراکیب اور الفاظ موجود ہیں۔ وہ چونکہ حقیقی معنوں میں علامہ تھے۔ اس لیے ان کے ذخیرۂ الفاظ نے فارسی اور اردو کی علمی و ادبی دنیا کو حیرت زدہ کر کے رکھ دیا۔ بقول عابد علی عابد:

> ''الفاظ و معانی میں مطابقت پیدا کرنے کے لیے دل بیدار اور چشم بینا کی ضرورت ہے۔ اقبال کی نگاہ ایسی دور رس ہے کہ گویا لفظ کے سینے میں اُتر جاتی ہے اور اس کے تمام امکانات کو ٹٹول لیتی ہے اور پھر جب وہ اپنے مطلب کو اپنے منتخب الفاظ میں ادا کرتا ہے تو محسوس ہوتا ہے کہ گویا اس مطلب کے لیے یہی الفاظ وضع کیے گئے تھے اور اب ان میں ذرا سا ترمیم و تغیّر کیا گیا تو معنی کے لطیف ترین پہلو تشنۂ اظہار رہ جائیں گے کیوں کہ اقبال کے اس آرٹ میں اس پہلو کے بے شمار مظاہر ہیں لیکن اس امر کے اظہار کے لیے نفیس و جمیل مطابقت ہے۔''(۱)

علامہ کا ایک کمال یہ بھی ہے کہ بعض ایسے الفاظ جو اسمِ نکرہ کے طور پر استعمال ہوتے ہیں انہیں مصدری معنوں میں استعمال کر کے معنوی طور پر مزید اہم بنا دیا۔ مثلاً انہوں نے روباہ، زاغ، چرغ، شاہین اور شیر وغیرہ کا معنی خیز انداز میں مصدری استعمال کیا ہے۔ مثلاً:

بہت مدت کے نخچیروں کا اندازِ نگہ بدلا
کہ میں نے فاش کر ڈالا طریقہ شاہبازی کا(۲)

نگاہِ گرم کہ شیروں کے جس سے ہوش اُڑ جائیں
نہ آہِ سرد کہ ہے گو سفندی و میشی(۳)

ان اشعار میں شاہبازی اور گوسفندی و میشی کا استعمال بہت مضبوط علامات کے طور پر ہوا ہے۔

علامہ نے بہت سی نامانوس تراکیب اس انداز سے استعمال کی ہیں کہ وہ بالکل مانوس اور عام فہم محسوس ہوتی ہیں۔

اقبال کا فلسفۂ خودی جس نے پوری دنیا کو متاثر کیا ایک ایسے لفظ پر مبنی ہے جو اپنے نئے استعمال سے اپنے اندر بے پناہ قوت پیدا کر کے اردو اور فارسی لفظیات میں قابلِ رشک حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ 'خودی' کا لفظ فکرِ اقبال سے وابستہ ہونے سے پہلے انتہائی ناپسندیدہ معنوں میں استعمال ہوتا تھا۔ شعر میں اس کی مثال ولی دکنی کے ہاں دیکھیئے:

خودی سے اولاً خالی ہو اے دل
اگر اس شمعِ رو شن کی لگن ہے(۴)

نثر میں سرسید احمد خاں نے 'خوشامد' کے عنوان سے اپنے مضمون میں خودی کا لفظ یوں استعمال کیا ہے:

''خودی ایک برباد کرنے والی چیز ہے جب یہ چپ چاپ سوئی ہوتی ہے تو خوشامد اسے بیدار کر دیتی ہے۔''(۵)

قدما میں اگرچہ یہ لفظ زیادہ استعمال نہیں ہوا مگر جہاں کہیں بھی ہے اچھے معنوں میں مذکور نہیں اس کے برعکس علامہ اقبال نے اسی لفظ کو وہ شوکتِ مفہوم عطا کی ہے کہ دنیا عش عش کر اٹھی۔ یہ لفظ زمین کی تہوں سے نکل کر آسمان کی رفعتوں میں پہنچا۔ انہوں نے خودی کو نیابتِ الٰہی قرار دیا اور اسے اس مشہور عربی مقولے کا لب لباب بنا دیا یعنی:

''جس نے اپنے آپ کو پہچان لیا اس نے اپنے رب کو پہچان لیا۔''

اقبال نے عرفانِ ذات کے ذریعے عرفانِ الٰہی کا راز بتایا اور خودی کی منزل تک پہنچنے کے تین مراحل کی وضاحت فرمائی۔

۱۔ اطاعت (اللہ اور اس کے رسول ﷺ کی اطاعت)
۲۔ ضبطِ نفس
۳۔ نیابتِ الٰہی

اپنی مشہور نظم 'طلوعِ اسلام' میں فرماتے ہیں:

تو رازِ کن فکاں ہے اپنی آنکھوں پر عیاں ہو جا
خودی کا راز داں ہو جا خدا کا ترجماں ہو جا
خودی میں ڈوب جا غافل یہ سرِ زندگانی ہے
نکل کر حلقۂ شام و سحر سے جاوداں ہو جا(۵)

وہ خودی کو کائنات کا حاصل بھی اور محصول بھی گردانتے تھے۔ ان کے نزدیک پوری کائنات خودی کے زیرِ اثر ہے۔ ایک قطعے میں فرماتے ہیں:

خودی کی خلوتوں میں کبریائی
خودی کی جلوتوں میں مصطفائی
زمین و آسمان و کرسی و عرش
خودی کی زد میں ہے ساری خدائی(۶)

غور فرمائیے یہ وہی لفظ ہے جسے سرسید اور ولی نے انتہائی پست معنوں میں استعمال کیا تھا۔ اقبال کے فکری لمس نے اسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔ خودی کی تشریح و توضیح میں ہزاروں صفحات لکھے جا چکے ہیں مگر اس موضوع کی تشنگی باقی ہے۔ تاہم میں اس وقت ایک اور لفظ کی طرف آتا ہوں جسے اقبال سے پہلے انتہائی مبتذل اور عامیانہ معنوں میں استعمال کیا گیا لفظ 'عشق' میر تقی میر کے ہاں دیکھیے:

سخت کافر تھا جس نے پہلے میر
مذہب عشق اختیار کیا(۸)

پھرتے ہیں میر خوار کوئی پوچھتا نہیں
اس عاشقی میں عزتِ سادات بھی گئی (۹)

غالب کہتے ہیں:

عشق نے غالب نکما کر دیا
ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے(۱۰)

آئے ہے بے کسیٔ عشق پہ رونا غالب
کس کے گھر جائے گا سیلاب بلا میرے بعد(۱۱)

مولانا حالی نے عشق کے حوالے سے عاشق کی حالتِ زار کا نقشہ اس طرح کھینچا ہے:

''قدما نے لاغریٔ بدن کو اندوہِ عشق یا صدمۂ جدائی کا لازمی نتیجہ سمجھ کر اس کو کسی مؤثر طریقہ سے بیان کیا تھا۔ متاخرین نے رفتہ رفتہ اس کی نوبت یہاں تک پہنچا دی کہ فراش جھاڑو دیتا ہے تو خس و خاشاک کے ساتھ عاشقِ زار کو بھی سمیٹ لے جاتا ہے۔ معشوق جب صبح اُٹھتا ہے تو عاشق کو لاغری کے سبب بستر پر نہیں پاتا لاچار بچھونا جھاڑ کر دیکھتا ہے تاکہ زمین پر کچھ گرتا ہوا معلوم ہو۔ عاشق کو موت ڈھونڈتی پھرتی ہے مگر لاغری کے سبب وہ اس کو کہیں نظر نہیں آتا۔ میدان قیامت میں فرشتے چاروں طرف ڈھونڈتے پھرتے ہیں اور قاضیٔ یوم الحساب منتظر بیٹھا ہے مگر عاشق کا لاغری کے سبب کہیں پتا نہیں چلتا۔''(۱۲)

اقبال سے پہلے تقریباً ہر شاعر نے اس لفظ کو انہی معنوں میں استعمال کیا ہے یا زیادہ سے زیادہ عشق کو درجوں میں تقسیم کر کے اسے حقیقی اور مجازی دو رنگ دینے کی کوشش کی مگر استعمال کے لحاظ سے

دونوں میں کوئی فرق محسوس نہیں ہوتا۔ تاہم اقبال نے اسے ایک ہی معنی میں استعمال کرتے ہوئے اسے ایک مقدس ترین لفظ بنا کر کچھ اس طرح رفعت آشنا کیا:

قوتِ عشق سے ہر پست کو بالا کر دے
دہر میں اسمِ محمدؐ سے اُجالا کر دے(۱۳)

سید عابد علی عابد اقبال اور دیگر شعرا کے ہاں عشق کے لفظ کے استعمال کا فرق یوں واضح کرتے ہیں:

''اردو کی شعری روایات میں عشق کا جو تصور ہے اور اس کے ساتھ جو افکار وابستہ ہیں اقبال کا عشق ان سے کوسوں دور ہے۔ تغزل کی روایت میں عاشق کی یہ کیفیت ہوتی ہے کہ رنگ زرد ہے، لب پہ آہِ سرد ہے، ہمہ شب آہ وزاری میں مصروف رہتا ہے، تاروں سے داستانِ دردِ دل کہتا ہے۔ چارہ ساز اور تیماردار گروہ در گروہ اس کے گرد جمع ہوتے ہیں کہ نہیں معلوم کب اس مریضِ خاطر کی اٹکی ہوئی جان نکل جائے اس عاشق کی رات کا دامن ایک طرف دامنِ ازل اور دوسری طرف دامن ابد سے بندھا ہوا ہے۔ دنیا میں اب تک کہکشاں کی بارگاہِ سے ہزاروں نئے آفتاب اور ستارے طلوع ہو چکے ہیں لیکن اس عاشق کی رات کی ابھی تک سحر نہیں ہوئی۔ یوں بھی اُردو کی کلاسیکی غزل میں عاشق کی موت وحیات کے ایسے ایسے عجیب وغریب نقشے نظر آتے ہیں کہ اقبال کے لیے لازم ہو گیا ہے کہ بصراحت کہے کہ میرے اشعار کا عشق اردو غزل کا روایتی عشق نہیں ہے۔ اقبال سے پہلے عشق جیسے جذبۂ بلند کا تصور اردو غزل گوئی کی روایات کی وجہ سے گھٹیا قسم کی چیز معلوم ہونے لگا تھا اور خود عاشق باوقار اور عظیم الشان شخصیت ہونے کے بجائے ایسی چیز نظر آتا تھا جس کی مجموعی تصویر پر آدمی کو کبھی رحم آتا تھا اور کبھی ہنسی۔''(۱۴)

عشق اقبال کے نزدیک خودی کے اجزائے ترکیبی میں سے ایک ہے۔ انہوں نے عشق کے کئی ایک مترادفات بھی برتے ہیں جن میں خود آگہی، باطنی شعور، جذبہ، جنوں، محبّت، شوق، آرزومندی، دردو سوز، جستجو، مستی اور سرمستی شامل ہیں۔ اپنے عام مفاہیم کے اعتبار سے یہ الفاظ کچھ بھی ہوں مگر اقبال نے انہیں عشق کا معنوی لباس پہنا دیا اور بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری:

''اقبال کے نظام فکر وفن میں عشق کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ ایسی اہمیت جسے نظر انداز کر کے کوئی بھی شخص ان کے فلسفۂ حیات سے بہرہ مندی اور ان کی شاعری سے لطف اندوزی کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ اقبال کے نزدیک عشق ایک عطیۂ الٰہی اور نعمتِ ازلی ہے۔ یہ نعمت ساری مخلوق یعنی نباتات، جمادات اور حیوانات سب کو حسب توفیق عطا ہوئی ہے لیکن اس کا امینِ خاص انسان ہے۔ انسانوں میں پیغمبروں کا مرتبہ دوسروں سے اس لیے بلند تر ہے کہ ان کا سینہ محبّت کی روشنی سے یکسر معمور اور ان کا دل بادۂ عشق سے یکسر سرشار ہے۔''(۱۵)

اقبال عشق کو انسان اور مذہب کے درمیان گہرے تعلّق کی بنیاد قرار دیتے ہیں اور ان کا تصورِ عشق بھی اسلامی تعلیمات سے اخذ کیا ہوا ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ عشق کا تصور قرآنی تعلیمات

سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ اس ضمن میں خلیفہ عبدالحکیم کی زبان سے ایک واقعہ سنیے:

''امریکہ میں راقم الحروف نے فلسفۂ اسلام پر بہت سے لیکچر دیئے۔ ایک روز بوسٹن میں سیسل یونیورسٹی کا مشہور پروفیسر نارتھروپ، جس نے مشرقی اور اسلامی نظریاتِ حیات پر مبسوط کتابیں تصنیف کی ہیں مجھ سے کچھ سوالات پوچھنے کے لیے ساٹھ میل کا سفر طے کر کے آیا۔ وہ علامہ اقبال کی بالغ نظری کا بہت قائل تھا۔ اس نے مجھ سے دریافت کیا کہ اقبال نے یہ خودی اور عشق کے نظریات قرآن میں کہاں سے اخذ کیے ہیں کیونکہ اقبال اس تعلیم کا مآخذ قرآن ہی کو بناتا ہے۔ میں نے اس کو قرآن کا نظریۂ آدم بڑی وضاحت سے بتایا اور پھر اس سے دریافت کیا کہ اقبال نے جو کچھ کہا ہے وہ اس نظریے کی شرح و تفسیر ہے یا نہیں؟ اس نے بے حد شکریہ ادا کیا اور کہا کہ مدت سے ایک کانٹا میرے دل میں کھٹک رہا تھا۔ آج تم نے وہ کانٹا نکال دیا۔''(۱۶)

دیگر شعرا عموماً عشق کو وارداتِ قلبی اور کیفیت روحانی کا مضطربانہ اظہار سمجھتے ہیں اور قلبی وارداتیں اور روحانی تجربات چونکہ لمحاتی اور وقتی ہوتے ہیں اس لیے اثر و تاثر کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہو جاتے ہیں اور ان میں کوئی معنوی تسلسل اور وحدتِ فکر باقی نہیں رہتی البتہ حاصل و مقصود مشترک ہے۔ یعنی عاشق کی ذات کو محبوب کی ذات میں کلی طور پر گم اور فنا کر دینا، اس کے برعکس اقبال اپنے تصورِ عشق میں اس قسم کے حاصل و مقصود سے لاتعلق نظر آتے ہیں بلکہ ان کا عشق ذات و کائنات کے اثبات کا داعی ہے۔ بقول ڈاکٹر یوسف حسین:

''اقبال کا تصورِ عشق دوسرے شعرا کے متصوفانہ یا رسمی عشق سے بالکل مختلف ہے۔ عشق ان کے ہاں زندگی کا ایک زبردست محرکِ عمل ہے جو ایک طرف تسخیرِ فطرت میں انسان کی مدد کرتا ہے اور دوری طرف اسے کائنات کے ساتھ متحد رکھتا ہے۔ عشق سے انسان کی نظر میں قوت اور بلندی پیدا ہو جاتی ہے۔''(۱۷)

عشق کا یہی عملی پہلو اقبال کے فلسفۂ خودی کو عملی زندگی میں کارگر بنانے کا انتہائی مؤثر وسیلہ ہے اور یہی تخلیقِ کائنات سے لے کر ارتقائے کائنات تک رموزِ فطرت کا آشنا اور کارزارِ حیات میں انسان کا رہنما اور کارکشا ہے۔ اقبال سمجھتے ہیں کہ کائنات کی ساری رونقیں عشق ہی کے دم سے ہیں ورنہ اس سے پہلے اس کی فضا بے جان اور بے کیف تھی۔ پروفیسر نکلسن نے اقبال کا ایک خط 'اسرارِ خودی' کے انگریزی ترجمے کے شروع میں دیا ہے جس میں اقبال نے عشق کے لفظ کی خود یوں وضاحت کی ہے:

''یہ لفظ (عشق) نہایت ہی وسیع معنوں میں استعمال ہوا ہے یعنی کسی شے کو اپنے اندر جذب کر لینے اور جزو بنا کر اپنا لینے کی آرزو کا نام، جس کا کمال یہ ہے کہ تخیّل پیدا کرے قدر و مرتبہ پہچانے اور ساتھ ہی ادراکِ کامل سے اس کو بروئے کار بھی لائے۔ حقیقت میں عشق کا کام یہ ہے کہ عاشق و معشوق کو ممیّز کر کے دونوں کو اپنی اپنی جگہ انفرادی شخصیت اور اہمیت بخش دے۔''(۱۸)

اقبال نے عشق کو خود استحکامی اور خود افزائی کے انتہائی مرتبے کا نام دیا اور اسے فنائے کلّی کے بجائے بقائے دوام کے درجے پر پہنچا دیا۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری:

> ''عشق کی بدولت آدمی میں حریت و آزادی کا ایسا شدید اور طاقتور احساس پیدا ہو جاتا ہے کہ ساری مادی اور خارجی بندشیں اس کی نظر میں کمزور اور بے وقعت ہو جاتی ہیں، باطنی شعور ذہن پر حقائق کا راز اس طرح فاش کر دیتا ہے کہ ظاہری علوم یعنی عقل و حکمت اس کے غلام بن جاتے ہیں۔''(۱۹)

اقبال نے اردو کی عشقیہ شاعری کے گمراہ کن اور مہلک رویّے سے انحراف کیا۔ انہوں نے علاوہ ابنِ جوزی کے فلسفۂ حیات یا وحدت الوجود یا ہمہ اوست کی سختی سے تردید کی جس سے خوابِ غفلت میں پڑی ہوئی مسلمان قوم یکا یک چونک اٹھی اور اس کی روحانی اور فکری دنیا میں عجیب و غریب انقلاب آ گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ جس عشق کو عشقِ حقیقی کا نام دے کر صوفیا نے قوم میں میٹھے زہر کی طرح پھیلا دیا تھا اور وہ اس کی رگوں میں سرایت کر گیا تھا۔ اس کے اثرات کو پوری طرح زائل کرنے کے لیے ایک ایسے شخص کی ضرورت تھی جو شاعر بھی ہو اور مفکّر بھی اور ملت کا سچا غمخوار بھی۔ اردو زبان اور سرزمینِ پاکستان کو یہ فخر حاصل رہے گا کہ یہ عظیم المرتبت شاعر، اقبال کے نام سے ان کے حصّے میں آیا۔ جو اس کام کے اہل ثابت ہوا اور جس نے فی الواقع ملتِ اسلامیہ کو جینے کا از سرِ نو حوصلہ دیا۔

بعض لوگ یہ اعتراض کرتے ہیں کہ لفظ عشق بہت عامیانہ معنوں میں استعمال ہوتا تھا۔ اس لیے اقبال نے کیوں استعمال کیا؟ مسئلہ یہ ہے کہ اگر اقبال اس لفظ کو نئے معنی پہنا کر مقدس و مطہّر نہ بنا دیتے اور اس کی جگہ کوئی دوسرا لفظ استعمال کرتے تو ان کا مقصدِ کلام پورا نہیں ہو سکتا تھا۔ وہ جس قسم کی فطری بیداری امتِ مسلمہ میں پیدا کرنا چاہتے تھے وہ پیدا نہ ہو سکتی کیونکہ ہندو علما نے افلاطونی نظریۂ 'ہمہ اوست' کو عشقِ حقیقی کا نام دے کر ایک نشے کی طرح مسلمانوں کو اس کا عادی کر دیا تھا۔ دوسری طرف عشقِ مجازی والے انتہائی عامیانہ مضامین کے ذریعے نسلِ نو کو تباہی کی طرف لے جا رہے تھے۔ اس تشویشناک صورتِ حال میں عشق کے ان دونوں معنوں کی فسوں کاری سے قوم کو نکالنے کا واحد طریقہ یہی تھا کہ لفظِ عشق کی تطہیر و تقدیس کی جاتی اور اسے زندگی کا سب سے بڑا محرک عمل بنا کر پیش کیا جاتا۔ لہٰذا اقبال نے اس لفظ کو خالقِ کائنات سے لازوال تعلّق اور کائنات کے مردِ کامل کے لیے جستجو اور تڑپ کا نام دیا۔ ذیل میں اقبال کے چند اردو اشعار دیکھیں جن میں عشق کی تشریح و تفہیم میں مدد ملے گی۔

عقل و دل و نگاہ کا مرشد اولیں ہے عشق
عشق نہ ہو تو شرع و دیں بتکدۂ تصورات(۲۰)

مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصل حیات موت ہے اس پر حرام(۲۱)

عشق فقیہ حرم عشق امیر جنود
عشق ہے ابن السبیل اس کے ہزاروں مقام(۲۲)

عشق کی تقویم میں عصرِ رواں
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام(۲۳)

عقل عیار ہے سو بھیس بدل لیتی ہے
عشق بیچارہ نہ ملاّ ہے نہ زاہد نہ حکیم(۲۴)

صدقِ خلیل بھی ہے عشق، صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق(۲۵)

عشق کے مضراب سے نغمہ تارِ حیات
عشق سے نورِ حیات، عشق سے نارِ حیات(۲۶)

میں آخر میں تمام اہلِ علم و ادب سے گزارش کرتا ہوں کہ وہ لفظِ عشق کے ماضی میں رائج تمام معنوں سے گریز کرتے ہوئے پیروئ اقبال کریں اور اس لفظ کو صرف ان مقدس اور مطہّر معنوں میں استعمال کریں جن میں استعمال ہونے کے بعد یہ لفظ دل و دماغ اور روح میں عجیب و غریب قوت پیدا کر دیتا ہے اور پھر مردِ مؤمن اللہ کے سوا کسی پر بھروسہ کرتا ہے نہ کسی کے سامنے جھکتا ہے۔

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لب بام ابھی(۲۷)

حوالہ جات

۱۔ عابد علی عابد، نفائس اقبال، مرتبہ: شیما مجید، لاہور: اقبال اکادمی، ۱۹۹۰ء، ص ۲۸۔۲۹
۲۔ اقبال، علامہ محمد، کلیاتِ اقبال، لاہور: علم و عرفان پبلشرز، ۲۰۰۲ء، ص ۳۲
۳۔ ایضاً، ص ۳۰
۴۔ ولی دکنی، دیوانِ ولی، دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۶۴ء، ص ۱۱۲
۵۔ سرسید احمد خاں، مقالاتِ سرسید، مرتبہ: اسماعیل پانی پتی، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۲ء، ص ۳۳۳
۶۔ اقبال، کلیاتِ اقبال، لاہور: علم و عرفان پبلشرز، ۲۰۰۲ء، ص ۲۷۳
۷۔ ایضاً، ص ۲۷۵
۸۔ میر تقی میر، کلیاتِ میر، مرتبہ: ظلِ عباس عباسی، دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۶۵ء، ص ۱۲۸
۹۔ ایضاً، ص ۸۲۸
۱۰۔ غالب، دیوانِ غالب، لاہور: گڈ لک پبلشرز، ۱۹۵۸ء، ص ۹۷
۱۱۔ ایضاً، ص ۲۲
۱۲۔ حالی، مقدمہ شعر و شاعری، لاہور: عبداللہ اکیڈمی، ۲۰۰۹ء، ص ۸۰۔۸۱
۱۳۔ اقبال، کلیاتِ اقبال، لاہور: علم و عرفان پبلشرز، ۲۰۰۲ء، ص ۲۰۷
۱۴۔ عابد علی عابد، شعرِ اقبال، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۹۳ء، ص ۱۲۲
۱۵۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اقبال سب کے لیے، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء، ص ۲۵۸
۱۶۔ عبدالحکیم، خلیفہ، فکرِ اقبال، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۹۳ء، ص ۲۶۹
۱۷۔ یوسف حسین خاں، ڈاکٹر، رُوحِ اقبال، لاہور: آئینۂ ادب، ۱۹۶۹ء، ص ۳۷
۱۸۔ اقبال، اقبال نامہ، مرتب: عطا اللہ، لاہور: شیخ اشرف تاجر کتب، ۱۹۵۱ء، ص ۴۶۲
۱۹۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اقبال سب کے لیے، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء، ص ۲۶۳
۲۰۔ اقبال، کلیاتِ اقبال، لاہور: علم و عرفان پبلشرز، ۲۰۰۲ء، ص ۴۰۴
۲۱۔ ایضاً، ص ۳۸۶
۲۲۔ ایضاً، ص ۳۸۷
۲۳۔ ایضاً، ص ۳۸۶
۲۴۔ ایضاً، ص ۳۵۲
۲۵۔ ایضاً، ص ۴۰۴
۲۶۔ ایضاً، ص ۳۸۷
۲۷۔ ایضاً، ص ۲۷۸

جدید لسانیات اور امیجری

ڈاکٹر محمد نعیم بزمی
Dr. Naeem Bazmi
Associate Prof. HOD Department of Urdu,
Govt. Islamia College, Civil Lines, Lahore

Abstract:

"Modern Linguistics is trying to understand the creative process of literature or poetry.In this regard, different theories have been coined so far. An impact of clear shortcoming and undue complexity can be observed in the theories. Reason of this flaw and shortcoming , is obvious. The theories have been formed by neglecting the basic creative principle (of poetry) ie; imagery. In the research paper , the researcher has tried to prove that imagery is the basic principle of poetry and the idea of creative linguistics is quite a dream without dealing with the poetics of imagery."

جدید لسانیات، ادب یا شاعری کے تخلیقی عمل کی تفہیم کے لیے کوشاں ہے اور اس حوالے سے نو بہ نو تھیوریاں پیش کی جارہی ہیں۔ ان تھیوریوں میں واضح تشنگی پائی جاتی ہے جس کی وجہ ادب یا شاعری کے بنیادی تخلیقی اصولوں کو نظر انداز کر کے تنقیدی تھیوریاں پیش کرنا ہے۔ اس تحقیقی مقالے میں یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ امیجری شاعری کا حاوی تخلیقی اصول ہے اور تخلیقی لسانیات کی تشکیل کا تصور امیجری کی شعریات کو زیرِ بحث لائے بغیر ممکن العمل نہیں ہے۔

> ''شاعر کو اپنے میڈیم کی قلب ماہیت کرنے میں سب سے بڑی دقت یہ ہوتی ہے کہ اسے زبان کے حوالہ جاتی فریم ورک کو توڑنا پڑتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں شاعری سے باہر موجود زبان اور شاعری کی زبان میں فرق ہوتا ہے۔ جو شاعر یہ فرق پیدا نہیں کر سکتا، وہ محض کلام موزوں پیش کرتا ہے، شاعری نہیں۔''(۱)

درج بالا عبارت سے بنیادی سوال یہ ابھرتا ہے کہ شاعری/ادب کی زبان کیا ہے؟ اس زبان کی تشکیل کا حاوی محرک کیا ہے؟ اور سب سے اہم یہ کہ کیا یہ ادبی یا شعری زبان لسانیات کا مسئلہ ہے یا

☆ ایسوسی ایٹ پروفیسر، صدرِ شعبۂ اُردو، گورنمنٹ اسلامیہ کالج، سول لائنز، لاہور

نہیں؟ اگر چہ اس حوالے سے ایک جواب یہ دیا جاتا ہے:

''تنقید کی دلچسپی اگر زبان سے ہے تو فقط زبان کے اس استعمال سے ہے جو، ادب سے مخصوص ہے اور لسانیات کی دلچسپی زبان یعنی لسانی اظہارات کی جملہ صورتوں سے ہے۔ ادب سے لسانیات کو دلچسپی یقیناً ہے مگر اظہار کی ایک مخصوص صورت کے طور پر۔''(۲)

یہ جواب خود کئی بنیادی نوعیت کے سوالات اٹھاتا ہے کہ اگر ادب لسانیات کا ایک پہلو ہے تو ادب کا اختصاص پھر کیوں ہے؟ ادب کو لسانیات ہی کیوں نہیں قرار دیا جاتا؟ اگر لسانیات والے ادب پر اس طرح اجارہ داری قایم کر سکتے ہیں تو پھر ادب میں اپنی شمولیت کے باعث سماجیات، نفسیات، جمالیات وغیرہ کے اسی طرح کے دلائل کے آگے کیسے بند باندھا جا سکتا ہے؟

لامحالہ ادب کو لسانیات سے تعلّق رکھنے کے باوجود الگ سے یہ شناخت دینا پڑتی ہے کہ ادبی یا شعری زبان (ادب یا شاعری) محض لسانیات کا مسئلہ نہیں ہے۔ اس امر کی اہمیت کا اندازہ اب فکرِ نو کے حامل نقادوں کو ہونے لگا ہے اور وہ تنقید کے منطقے میں نئی اصطلاحات کی شمولیت پر اصرار کرنے لگے ہیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر ناصر عباس نیر کی ایک رائے ملاحظہ کیجیے:

''سماجی و نفسی لسانیات کی طرز پر تخلیقی لسانیات کو خالص سائنسی بنیادوں پر قایم کرنے کی ضرورت اور اسے تنقیدِ متن میں بروئے کار لانے کی حاجت ہے۔ تخلیقی لسانیات، اسلوبیات سے مختلف ہوگی۔ یہ محض ادب کے زبان کے انفراد و امتیاز کا مطالعہ نہیں کرے گی (جیسا کہ اسلوبیات کرتی ہے) بلکہ اس نفسی تخلیقی حالت کے تناظر میں ادبی زبان کا مطالعہ کرے گی جو ادب کو وجود میں لانے کی ذمہ دار ہے اور جس کے ہاتھوں زبان نحوی سطح پر نئی ترتیب اور معنیاتی سطح پر تقلیب سے ہم کنار ہوتی ہے۔''(۳)

'تخلیقی لسانیات' کے نام سے نئی اصطلاح کی تشکیل (کی خواہش) خوش آئند تنقیدی پیش رفت سہی مگر یہ ضرورتِ ایجاد موجودہ لسانیات کی تنگ دامانی کی دلیل بھی ہے۔ سماجی، نفسی اور دیگر لسانیاتی شاخوں کی طرز پر تخلیقی لسانیات کا قیام بنیادی طور پر ادبی یا شعری زبان کو لسانیات کے موجودہ منطقوں سے باہر تصور کرنے کے لیے کافی ہے۔ بہ ایں ہمہ، لسانیات نے اس شعری زبان (شعریات) کے تخصصات اور عوامل کی تفہیم کے لیے کئی تھیوریاں پیش کی ہیں جن میں سے ایک رومن جیکب سن کی بھی ہے۔

رومن جیکب سن نے سوسیئر (سوسیور) کے تصورِ زبان سے متعلّقہ دو اصطلاحات: افقی جہت [Horizontal Aspect] اور عمودی جہت [Vertical Aspect] کے زیرِ اثر Metaphor اور Metonymy کی اصطلاحات وضع کیں اور انھیں شعریات فہمی کی غرض سے استعمال کیا۔ اگر چہ اس نے لسانی ساخت کے اندر شعریات کو دریافت کرنے کی کوشش کی لیکن اس کے نتائج خاصے شرر افروز یعنی Sparking ہیں۔ جیکب سن کی متعارفہ اول الذکر اصطلاح کے لیے استعارہ اور ثانی الذکر کے لیے مجاز مرسل (گوپی چند نارنگ نے تلازمہ کا لفظ استعمال کیا ہے) کا ترجمہ مستعمل ہے۔

جیکب سن پہلی اصطلاح یعنی استعارے کو زبان کی عمودی جہت کی تخلیقی کارکردگی کے لیے اور دوسری اصطلاح یعنی مجاز مرسل (تلازمہ) کو زبان کی افقی جہت کی تخلیقی کارکردگی کے لیے استعمال کرتا ہے۔ (یہاں یہ بات پیشِ نظر رہے کہ زبان کی تخلیقی کارکردگی کی تفہیم کے لیے جو دو بنیادی اصطلاحیں جیکب سن استعمال کر رہا ہے، وہ علم البیان کے اہم ارکان/ اصطلاحات کا درجہ بھی رکھتی ہیں۔ اور علم البیان کا امیجری سے ایک گہرا ربط بھی ہے) اس اضدادی جوڑے [Binary Opposite] سے شعریات کا انشراح و اختراع جیکب سن کی انتقادیات کا اہم پہلو ہے۔ گوپی چند نارنگ نے ان اصطلاحات کی وضاحت یوں کی ہے:

> ''عمودی جہت جو استعاراتی جہت ہے یعنی تبدل کی جہت ہے، مجاز کو یعنی علامت، پیکر، کنایہ، رمز و ایما سب کو حاوی ہے اور اصلاً یک زمانی ہے۔ اس کے برعکس افقی جہت زمانی یعنی تاریخی جہت ہے اور یہ نوعیت کے اعتبار سے تلازماتی، یعنی ارتباطی اور انسلا کی ہے۔''(۴)

علاوہ ازیں، نارنگ صاحب نے ہاکس کے نقشے کا حوالہ دے کر استعارے کو زبان کی انتخابی /مماثلتی/ یک زمانی جہت [Selective/Associative/Synchronic Dimension] قرار دیا ہے اور مجاز مرسل (تلازمے) کو ارتباطی/ انسلا کی/ تاریخی جہت [Combinative/ Syntagmatic/ Diachronic Dimension] کہا ہے۔(۵)

جیکب سن کی نظر میں زبان کی یہ دو جہات ادبی تخلیقی عمل میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ بسا اوقات ان جہات کے فرق سے ادبی ادوار اور ادبی دبستانوں میں تفریق کی جا سکتی ہے۔ اس ضمن میں وہ رومانیت اور علامت کی تحریک کو استعاراتی یا عمودی جہت کا پروردہ قرار دیتا ہے۔ جبکہ حقیقت پسندی کی تحریک کو اس کی اظہاری ترجیحات مثلاً انسلا کی اور وضاحتی پیرایۂ بیان کے باعث تلازماتی یا افقی جہت کا حامل قرار دیتا ہے۔ مزید، اس نے عمل اور ردعمل کی بنیاد پر یہ رائے بھی دی ہے کہ تاریخی اعتبار سے استعاراتی اظہار کے بعد وضاحتی اظہار پر زور ملتا ہے اور پھر استعاراتی اظہار نمایاں ہونے لگتا ہے۔ ڈیوڈ لاج نے اپنی کتاب The Modes of Modern Writings میں جیکب سن کے خیالات کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ جدیدیت اور علامت نگاری بنیادی طور پر استعاراتی ہیں اور غیر جدیدیت کا ادب عمومی طور پر حقیقت پسندانہ اور انسلا کی و ارتباطی نوعیت کا ہے۔ علاوہ ازیں، رومن جیکب سن نے تخلیقی زبان (تخلیقی عمل) میں ان دونوں جہات (استعاراتی و انسلا کی) کی حد درجہ شمولیت کو ناگزیر قرار دیا ہے۔ مزید، اس کا نقطۂ نظر ہے کہ شاعری کی تخلیقی زبان میں استعاراتی پہلو نمایاں رہتا ہے جبکہ نثر کی تخلیقی زبان میں انسلا کی پہلو زیادہ حاوی رہتا ہے۔(۶)

غور کیا جائے تو امیجسٹ شعرا بھی یہی کہتے رہے ہیں:

۱۔ شاعری محض تصوراتی نقوش یا تمثالوں اور استعاروں کا مسئلہ ہے۔

۲۔ تمثالیں اور استعارے وغیرہ شاعری میں محض تزئین کے لیے نہیں ہوتے ہیں بلکہ یہ ایک وجدانی زبان یا ذریعۂ اظہار کا حقیقی جوہر ہیں۔(۷)

شاعری کو امیجز کا مسئلہ قرار دے کر امیجزم نے تخلیقی عمل کی تفہیمی کلید کی نشان دہی کر دی تھی۔ لائقِ توجہ امر یہ ہے کہ رومن جیکب سن بھی شعریات کے عوامل پر تحقیق و تدقیق کے بعد اسی نتیجے پر پہنچا جس پر بہت پہلے امیجری کی راہ سے امیجزم تحریک سے وابستہ نقاد اور شاعر پہنچ چکے تھے۔ جہاں تک معاملہ ہے امیجز اور استعاروں کا، یہ بات کئی نقاد واضح کر چکے ہیں کہ تخلیقی عمل کے وسیع تر تناظر میں امیجری، علامت سازی اور استعارہ آفرینی ایک ہی وظیفۂ شعری کے مختلف نام ہیں۔ اپنی کارکردگی اور استعداد و مزاج کے اعتبار سے ان میں کوئی فرق نہیں ہے۔

یہ بات مسلمہ ہے کہ شاعری میں زبان کا شعری تفاعل اعلیٰ ترین سطح کا حامل ہوتا ہے۔ اسی لیے شاعری کے ادبی پن یعنی Poeticalness کی تفہیم کر کے تخلیقی عمل کے اسرار و رموز سے پردہ اٹھایا جا سکتا ہے۔ رومن جیکب سن نے لسانی عمل میں استعارے کی فوقیت کا ادراک تو کیا ہے لیکن غور کیا جائے تو اس بحث کا آغاز کر کے وہ لسانی حدود سے باہر ادبیت کے میدان میں قدم رکھ رہا ہے۔ یہ مباحث بنیادی طور پر ادب و جمالیات کے ہیں۔ محض اس میدان میں آتے ہی اس کی لسانی تدقیق اپنے اختتام کو پہنچ جاتی ہے اور لسانیات کے حوالے سے اس کے پاس مزید انکشاف کرنے کو کچھ باقی نہیں رہتا۔ اگرچہ شعریات فہمی میں رومن جیکب سن کے اس دو جہتی (عمودی اور افقی) نظریے میں ایک گونہ تشنگی محسوس ہوتی ہے لیکن یہ بات اہم ہے کہ رومن جیکب سن کی یہ لسانی و تنقیدی پیش رفت تخلیقی عمل کی تفہیم کے حوالے سے درست سمت میں ایک قدم ہے اور لسانی تھیوریوں کی بھرمار میں اسے نمایاں مقام دیا جا سکتا ہے۔

یہاں یہ امر لائقِ توضیح ہے کہ امیجری علم البیان کی ہر ممکنہ صورت کو اپنے تفاعل میں روا رکھتی ہے۔ یہ استعارے اور دیگر ارکانِ علم البیان کے درمیان (عقلی دلالتوں کے مشترک رویے کی بنا پر) فرق روا نہیں رکھتی۔ علم البیان یا مجاز کی مختلف صورتوں کی تشکیل علم البلاغت کے ماہرین کی جانب سے ہے اور تخلیقی عمل کی کلی تفہیم میں علم البیان کو لخت لخت کرنے سے کچھ حاصل نہیں ہو سکتا۔ تخلیقی عمل کی تفہیم اپنی سرشت میں شیرازہ بندی کا عمل بھی ہے۔ اگرچہ امیجری مجاز یا علم البیان تک محدود نہیں ہے لیکن تخلیقی عمل پر اس کے اثرات امیجری کی دیگر جہات سے زیادہ ہیں۔

رومن جیکب سن نے شعریات کی تفہیم کے لیے ایک اور نظریہ ترسیلی ماڈل کے ذریعے پیش کیا۔ اس ماڈل کی رو سے کسی پیغام کی ترسیل میں چھ عناصر حصہ لیتے ہیں اور ان عناصر کے ذریعے زبان متنوع وظائف انجام دیتی ہے۔ ان عناصر کو ایک نقشے میں یوں ظاہر کیا جا سکتا ہے:

تناظر/Context

مقرر/Addresser　　پیغام (متن)/Message　　سامع/Addressee

رابطہ/Contact

کوڈ (لسانی نظام)/Code

ڈاکٹر ناصر عباس نیر کے الفاظ میں اس ترسیلی ماڈل کی صراحت ملاحظہ کیجیے:

''.....مقرر کسی سامع کو پیغام بھیجتا ہے، یہ پیغام ایک کوڈ میں مضمر ہوتا ہے اور تناظر میں بامعنی ہوتا ہے۔ پیغام کی ترسیل کسی وسیلے (آواز یا کاغذ) سے ہوتی ہے۔ اس ماڈل کی بنیاد پر زبان کے چھ وظائف ہیں: جب ترسیلی عمل میں زور، مقرر پر ہو تو زبان کا وظیفہ جذباتی (Emotive) ہو جاتا ہے۔ جب زور، سامع پر ہو تو زبان کا وظیفہ ارادی یا Conative ہوتا ہے: سامع تک ارادی معنی کی ترسیل مقصود ہوتی ہے۔ جب تناظر کو مرکزی اہمیت دی جائے زبان کا وظیفہ حوالہ جاتی ہو جاتا ہے: کلام کے معانی کلام سے پیوستہ تناظر سے متعیّن ہوتے ہیں۔ جب کوڈ پر زور دیا جائے تو زبان کا وظیفہ میٹالنگول ہوگا: کوڈ کو کھولنے (جو میٹالینگویج کو پیشِ نظر رکھنے کا عمل ہے) سے معانی متعیّن ہوں گے۔ اور جب وسیلے پر زور دیا جائے تو زبان رسمی یا Phatic وظیفے کو انجام دے گی۔ اور جب سارا زور پیغام پر ہو تو زبان کا وظیفہ شاعرانہ ہوگا۔''(۸)

دوسرے لفظوں میں جیکب سن زبان کے مختلف تفاعلات واضح کرنا چاہتا ہے۔ جو ترتیب وار یہ ہیں: (۱) جذباتی یا اظہاری تفاعل (۲) حوالہ جاتی تفاعل (۳) ارادی یا عملی تفاعل (۴) رابطی تفاعل (۵) مافوق لسانی تفاعل (۶) شاعرانہ تفاعل

ان تفاعلات کو بھی رومن جیکب سن نے ماقبل نقشے کی طرز پر ایک ماڈل کے ذریعے واضح کیا ہے، درج ذیل ہے:

Referential

Emotive Poetic Conative

Phatic

Metalingual

ترسیلی عمل کے مذکورہ تفاعلات میں سے یقیناً اہم ترین شاعرانہ تفاعل ہے اور اس تفاعل پر رومن جیکب سن سب سے زیادہ توجہ مرکوز کرتا ہے۔ اس کے نزدیک زبان کا شعری تفاعل خود آگاہی سے متّصف ہوتا ہے جو قاری کی بھرپور توجہ جذب بھی کرتا ہے۔ اس کا استدلال یہ ہے کہ زبان کا شعری تفاعل نشان کے وجود کو نمایاں کرتے ہوئے نشان اور شے کے تعلّق کو دھندلا کر دیتا ہے۔ اس کے الفاظ ہیں: ''شعری زبان نشان اور شے کی ثنویت کو گہرا کرتی ہے۔''(۹)

رومن جیکب سن جس لسانی نشان کی بات کر رہا ہے یہ تخلیقی عمل کے مطابق امیج ہے، جو مدلول یا شے کے ساتھ تعلّق کو نئی جہات بخشتا ہے۔ نشان (امیج) اور شے کے تعلّق کا دھندلا جانے کا یہ معاملہ ایک

خاص زاویے سے دیکھے جانے کے لائق ہے۔

سوال یہ ہے کہ نشان اور شے کا مروّجہ تعلق تخلیقی عمل کے کس حاوی محرک کے ہاتھوں تغیّر آشنا ہوتا ہے؟ (خیال رہے کہ اس تغیّر کی جیکب سن نے مزید وضاحت نہیں کی، اس نے اسے صرف ماند پڑنا کہا ہے۔) دراصل، جب نشان یعنی امیج اور شے کے روایتی تعلق میں جدت آفریں حاوی محرک (امیجری) کے باعث دراڑیں پڑنا شروع ہوتی ہیں، تو اس تغیّر کو دھندلاہٹ اور ابہام کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ دھندلاہٹ اصل میں امیج اور شے میں ایک نئے لسانی و جمالیاتی ارتباط کے نمو پذیر ہونے اور سابقہ معنی و جمالیاتی تعلق کے روبہ انہدام یا شکستہ ہونے کی دلیل ہوتی ہے۔ اس کی مثال اس طرح دی جاسکتی ہے کہ ایک تصویر یا پوسٹر کے نیچے دوسری تصویر موجود ہو، اور اگر پہلی تصویر کو کھرچ دیا جائے تو اس کے نیچے سے دوسری تصویر کے خدوخال نمایاں ہونے شروع ہوجائیں۔ اور یوں ایک تصویر میں سے دوسری تصویر جھانکنا شروع ہوجاتی ہے اور دوسری تصویر جتنی نمایاں ہوتی ہے اتنی ہی پہلی تصویر دھندلا جاتی ہے۔ یہ عمل بتدریج جاری رہتا ہے۔ تصویر اندر تصویر دریافت ہوتی جاتی ہے اور جمالیات کی سطحیں بنتی جاتی ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر، تخلیقی عمل میں امیجری نشان/ امیج اور شے کے باہمی ارتباط کی روایتی سطح کو اتار پھینکنا چاہتی ہے اور اس کے نیچے سے دوسری جمالیاتی سطح کو ابھارنا چاہتی ہے۔

رومن جیکب سن کے پیش کردہ دیگر لسانی تفاعلات اگرچہ غیر اہم نہیں ہیں لیکن جیکب کے نزدیک جب پیغام یا متن زبان کے دیگر وظائف و تفاعلات پر حاوی ہوجاتا ہے یا دیگر عناصر اس کے تابع ہوجاتے ہیں، تو شاعری وجود میں آتی ہے۔ رومن کے اس نظریے کی ایک خامی کی جانب ناصر عباس نے توجہ دلاتے ہوئے لکھا ہے: ''اس شاعری کے بارے میں کیا کہیں گے جس میں مرکزیت تناظر یا متکلّم یا سامع کو حاصل ہوتی ہے؟ اردو کی بیش تر ترقی پسند شاعری میں تناظر اول ہے، رومانی شاعری میں متکلّم پر زور دیا گیا ہے، عوامی شاعری میں سامع پر زور ہوتا ہے۔''(۱۰)

رومن جیکب سن کی اس تھیوری کے حوالے سے اگرچہ ناصر عباس نیر کا یہ سوال اپنی جگہ بجا ہے لیکن اسی سوال کے عقب سے مزید کئی سوال جھانکتے نظر آتے ہیں۔ ایک تو یہ امر واضح ہوجاتا ہے کہ شاعری میں حاوی محرک وہ نہیں جسے رومن جیکب سن نے نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ اگر شاعری متن یا پیغام کو حاوی محرک بنائے بغیر بھی نمود کرسکتی ہے تو یقیناً تخلیقی عمل کا حاوی محرک کچھ اور ہے جو جدید شاعری، ترقی پسند شاعری یا رومانی و عوامی شاعری یا شاعری کے متنوع منطقوں کو محیط ہے۔ اس تخلیقی محرک کی دریافت کے لیے اگرچہ ناصر عباس نیر نے 'تخلیقی لسانیات' کی اصطلاح متعارف کرائی ہے لیکن یہ اصطلاح وضاحت طلب ہونے کے ساتھ ساتھ تنقیدی ڈسکورس کو مزید الجھا سکتی ہے۔

امیجری پیراڈایم میں شاعری کی ہر جہت کے لیے حاوی محرک کا واضح شعور ملتا ہے۔ سب سے پہلے تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ شاعری کے متنوع منطقوں میں قدرِ مشترک امیجری ہے۔ شاعری کی ہر جہت

اسی سے اپنا تشخّص قایم کرتی ہے۔شاعری کا ہر رنگ اور ہر رجحان اسی کی بنیاد پر نمو یاب ہوتا ہے۔اردو شاعری ہی کو پیشِ نظر رکھیے (جو متنوع شعری جہات کا پیش منظر ہے): امیجری کے بغیر اپنی شناخت نہیں بنا پاتی۔کلاسیکی و جدید شاعری میں اس کی شمولیت ناگزیر رہی ہے۔مابعدالطبیعیاتی شاعری، ایہام گوئی، رومانی شاعری، ترقی پسند شاعری، جدید شاعری، نئی شاعری، دینی شاعری حتیٰ کہ نثری شاعری میں بھی اس کی نمایاں شمولیت نظر آتی ہے۔شاعری کی ہر صنف اور ہر ہیئت امیجری کے رنگا رنگ نقشے پیش کرتی ہے۔غزل، قصیدہ، مرثیہ، رباعی، نظم معرا، آزاد نظم، طویل نظم، مختصر نظم غرض ہر صنف میں امیجری اپنے تنوع کا احساس دلاتی نظر آتی ہے۔ ہر صنف اپنی طرفہ امیجری کی بنا پر الگ مطالعے کی متقاضی نظر آتی ہے۔دوسرے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ شاعری کی ہر قسم میں بنیادی ڈسکورس امیجری ہے۔اس لیے امیجری کو نظر انداز کر کے شعریات فہمی یا شعریات سازی کی کوئی تحریک چاہے وہ لسانیات اساس ہو یا نفسیات و جمالیات اساس، اپنا نقش نہیں جما سکتی۔

رومن جیکب سن کے لسانی ماڈل کے حوالے سے ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے یہ سوال اٹھایا ہے کہ کیا اسے شاعری کا بنیادی اصول قرار دیا جا سکتا ہے اور یہ استنباط کیا جا سکتا ہے کہ یہی اصول شاعری کی تعینِ قدر کا اصول ہے؟ کیا شاعری کا اصول ہی اس کی تعینِ قدر کا اصول ہے؟(۱۱) تفہیمِ شعریات کے عمل میں یہ سوال نہایت توجہ طلب ہے اور یہ سوال امیجری کے کردار کو مزید روشن کرنے کا ذریعہ بنتا نظر آتا ہے۔

بات یہ ہے کہ اصولِ شاعری کو تعین قدر بنائے بغیر تخلیقی عمل یا شعریات کی تفہیم میں ایک واضح Gap کا احساس ہوتا ہے۔اور بیسویں اور اکیسویں صدی کی تنقید اسی خلا یا کمی کو ہنوز پورا نہیں کر سکی ہے۔ لسانیات کے زیرِ اثر فروغ پذیر تنقیدی رویے بھی اس تشنگی یا کمی کا شکار نظر آتے ہیں۔شعریات میں سے مصنّف، متن یا قاری کو یکے بعد دیگرے دیس نکالا دینے سے بھی اس خلا کو پورا نہیں کیا جا سکا ہے۔آج کی تنقید ادبی تھیوریوں کی کثرت کے باوجود تخلیقی عمل کی کلیت کا احاطہ کرنے سے قاصر نظر آتی ہے۔

الغرض، امیجری اصولِ شاعری ہے۔تنقید کے ڈسکورس میں اس اصول شاعری کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔ضرورت اس امر کی ہے کہ امیجری کی شعریات کو دریافت و بازیافت کیا جائے۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے بلاواسطہ امیج کے حوالے سے بھی ایک اہم سوال اٹھایا ہے جو بذاتِ خود اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ لسانیات اساس تنقید میں کہیں نہ کہیں امیج یا امیجری کے اہم اصولِ شاعری سے پہلو تہی برتنے کا رویہ موجود ہے۔ان کا سوال یہ ہے کہ ''امیج اور شے کا باہمی رشتہ کیا ہے؟ کیا امیج ایک لسانی نشان (Linguistic Sign) کی طرح ہے، جو سگنی فائر اور سگنی فائیڈ میں بٹا ہوتا ہے؟ اور کیا امیج اور شے میں وہی تعلق ہے جو سگنی فائر اور سگنی فائیڈ میں ہوتا ہے یعنی من مانا، محض ثقافتی تعلق؟''(۱۲)

ڈاکٹر ناصر عباس نیر یہ تو تسلیم کرتے ہیں کہ امیج اوّلاً ایک لسانی شے ہے مگر ان کے نزدیک کسی لسانی نشان کو امیج کا رتبہ من مانے اور ثقافتی تعلّق سے نہیں ملتا۔ان کی رائے میں:

''امیج بالعموم مشابہت اور مماثلت کی منطق کے تحت وجود میں آتا ہے۔ اور یہ وہی 'منطق' ہے جو استعارہ سازی اور مجاز مرسل میں کارفرما ہوتی ہے۔ اسی بنا پر امیج کا گہرا رشتہ استعارے اور علامت سے ہوتا ہے۔ بایں ہمہ کسی امیج میں شے ہو بہو منعکس نہیں ہوتی۔ تخلیقی ذہن کی شرکت کی وجہ سے کسی شے کی امیج کے ذریعے نمایندگی اس شے کو بدل دیتی ہے۔''(۱۳)

تشبیہ، استعارے، مجاز مرسل اور علامت سے امیج کے تعلّق کا اعتراف یقیناً ایک (اہم) لسانی وادبی مغالطے کا ابطال کرسکتا ہے۔ تخلیقی عمل میں جب لسانی نشانات تخلیقی عمل کے دوران، مجاز کی حدوں کو چھونے لگتے ہیں اور متعیّن معنی کی حدوں سے باہر جھانکنے لگتے ہیں تو اس وقت وہ امیجز میں ڈھلنا شروع ہوجاتے ہیں۔ امیج کنسٹرکشن کا یہ عمل مشابہت و مماثلت کی منطق سمیت کئی بے منطق منطقوں کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ امیج اور شے میں عقلی دلالتوں کے توسط سے بھی تعلّق قایم ہوتا ہے اور کبھی محض تکرارِ لفظی سے بھی الفاظ کی چھاگل مئے معنی چھلکانے لگتی ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر کا یہ استدلال کہ امیج بالعموم مماثلت کی منطق کے تحت وجود میں آتا ہے، محض جزوی صداقت ہے ورنہ امیج اور شے کے درمیان تعلّق متنوع لطافتوں پر مبنی ہوا کرتا ہے۔

یہ بات یقیناً لائقِ توجہ ہے کہ کسی امیج میں شے ہو بہو منعکس نہیں ہوتی۔ ظاہر ہے کہ امیج معنی کی جمالیات میں تغیّر لانے کا ذریعہ بنتا ہے۔ یہ کسی شے (مرئی یا غیر مرئی) کی نمایندگی کرتے ہوئے اس کے معنیاتی سٹرکچر میں کم یا زیادہ ایک جمالیاتی ارتعاش پیدا کر دیتا ہے جس کے باعث مانوس لسانی تجربات جدت آشنا ہوجاتے ہیں۔ خیال رہے کہ یہ سارا عمل کسی تخلیقی ذہن کی شمولیت کا تقاضا کرتا ہے۔ یقیناً یہاں تخلیقی ذہن یعنی مصنّف کی اہمیت بھی واضح ہوجاتی ہے۔ جس کے بغیر امیجری کے شاہکار منظرِ عام پر نہیں آسکتے۔

اب رہا یہ سوال کہ کیا امیج ایک لسانی نشان کی طرح ہے جو سگنی فائر اور سگنی فائیڈ میں بٹا ہوا ہے؟ اگرچہ امیج کو ایک لسانی نشان مانے بغیر کوئی چارہ نہیں ہے لیکن امیج کو محض مماثلت یا مشابہت کی منطق کا پروردہ قرار دینا مناسب نہیں ہے۔

لسانیات اساس تنقید (ساختیات) میں سوسئیر کی متعارفہ دو اصطلاحات لانگ اور پارول کو خاصی اہمیت دی گئی ہے۔ اردو زبان میں Langue اور Parole کے لیے 'لسان' اور 'کلام' کی اصطلاحات وضع کی گئی ہیں۔ لسان/ لانگ کے بنیادی خدوخال اس طرح بیان کیے گئے ہیں:

۱۔ ''لسان زبان کا وہ تہ نشین نظام ہے، جس کی وجہ سے اور جس کے تحت ہر قسم کا زبانی و تحریری کلام ممکن ہوتا ہے..... لسان یا لانگ کو جامع تجریدی نظام بھی کہا گیا ہے کہ یہ مخفی یا پس منظر میں رہ کر ہر قسم کے تکلّم اور اظہار کو ممکن بناتا ہے اور کنٹرول کرتا ہے۔ لسان/ لانگ کا مفہوم بڑی حد تک وہی ہے جو گرامر کا ہے۔''(۱۴)

۲۔ ''Langue کا تصور سماج میں رچا بسا ہوا ہے یعنی اس سے کسی بھی سماج میں زبان کے تمام بولنے والے (غیر شعوری طور ہی پر سہی) استفادہ کرتے ہیں اور اس کے بغیر کوئی زبان نہیں بول سکتا۔''(۱۵)

پارول/کلام کے بنیادی خدوخال درج ذیل ہیں:

۱۔ ''Parole زبان کے جامع نظام کی محض انفرادی مثال ہے جو کسی فردِ واحد کے تکلّم یعنی بول چال میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔ گویا Langue زبان کا جامع تجریدی نظام ہے اور Parole اس کی وہ محدود انفرادی شکل جو زبان بولنے والے کے تکلّم میں ظاہر ہوتی ہے۔''(۱۶)

ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے زبان کے ان دونوں حصوں کے باہمی تعلّق کو ان الفاظ میں واضح کیا ہے:

''لسان اگر زبان کا تجریدی/غیر مادی رخ ہے تو کلام اس کا تجسیمی/مادی پہلو ہے۔ لسان زبان کا لاشعور ہے تو کلام شعور ہے اور جس طرح لاشعور تک براہِ راست رسائی نہیں ہوسکتی، اسی طرح لسان تک پہنچنے کے لیے کلام کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ یعنی تجسیم کے راستے سے تجرید کو گرفت میں لیا جاتا ہے۔''(۱۷)

یہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ نوام چامسکی نے بھی سوسئیر کی طرز پر اہلیت [Competence] اور کارکردگی [Performance] کی اصطلاحات کے ذریعے ذہن وشعور کے داخلی نظام کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ [جوناتھن کلر نے چومسکی کی اصطلاحات کو لانگ اور پارول کے تصور پر ترجیح دی ہے اور انھیں زیادہ وسیع المعانی جانا ہے۔] ڈاکٹر وزیر آغا نے دیگر علوم میں بھی جامع تجریدی نظام کی موجودگی کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا ہے:

''سوسیور نے کہا کہ عام گفتگو یعنی Parole کے پس پشت زبان یعنی Langue بہ طور ایک سسٹم یا گرائمر کے طور پر موجود ہوتی ہے جس کے مطابق ہم گفتگو کرتے ہیں (نوام چامسکی نے گفتگو اور زبان کے لیے Competence اور Performance کے الفاظ استعمال کیے ہیں جو زیادہ برمحل ہیں) اسی طرح برگساں نے مرورِ زماں Serial Time کے مقابلے میں متسلسل یعنی Duration کا نظریہ پیش کیا جس میں سارے زمانے رشتوں کی صورت میں بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔ فرائیڈ نے شعور کی فعال دنیا کے پس پشت لاشعور کی موجودگی کا انکشاف کیا اور ژونگ نے اجتماعی لاشعور کا تصور پیش کیا جو Archetypes سے عبارت ہے یعنی ان غیر مرئی کھائیوں پر مشتمل ہے جو طبعی رجحانات کی Structuring کر کے انھیں متخیلہ میں تبدیل کر دیتی ہیں۔ ادب کے حوالے سے ایلیٹ نے روایت کا نظریہ پیش کیا جو ایک ایسا ساختیہ ہے جس کے حال میں پورا ماضی مضمر ہوتا ہے۔''(۱۸)

غور کیا جائے تو سوسئیر نے زبان کے جس تہ نشین نظام یعنی لانگ کو دریافت کیا، اسی نظام کے حوالے سے نفسیات بھی لاشعور (انفرادی و اجتماعی) کا نظریہ پیش کر چکی ہے۔ نفسیات کا نظریۂ لاشعور لانگ سے زیادہ جامع ہے۔ کیونکہ یہ اصطلاح جملہ ثقافتی مظاہر (بشمول لسانی مظہر) کے خالق جامع

تجریدی نظام کا مقام رکھتی ہے۔ مسئلہ یہ بنا ہے کہ لاشعور کی اصطلاح کو لسانیات میں رائج نہ کیا گیا وگرنہ یہ اصطلاح لانگ سے زیادہ جامع بن جاتی ہے۔ [اگرچہ لاکان نے لاشعور کو زبان کی ساخت کے مماثل قرار دیا ہے۔] بقول ناصر عباس نیر:

''لاکان کی فکر کا گویا لب لباب یہ ہے کہ لاشعور کی ساخت زبان کی ساخت کے مماثل ہے۔ زبان کی ساخت لاشعور کے میکانزم اور کارکردگی پر روشنی ڈال سکتی ہے..... لاکان کی نظر میں لاشعور کی ساخت اور فعلیت زبان سے ہے اور زبان کی مانند ہی عمل آرا ہوتی ہے۔''(۱۹)

بہرحال سوسئیر نے لانگ اور پارول کے ذریعے انسان کی لسانی کارکردگی کو ایک نئے زاویے سے متعارف کرانے کی کوشش کی۔

سوسئیر کے اس نظریے میں لانگ کو پارول پر فوقیت دی گئی تاکہ زبان کی کلیت کے تصور کو اجاگر کیا جاسکے۔ علاوہ ازیں، لانگ کو پارول پر فوقیت دینے کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ زبان کا مطالعہ حاضر وقت کی سطح پر ممکن ہوتا ہے۔ ایسے مطالعے کو سوسئیر نے Synchronic مطالعہ قرار دیا ہے تاکہ اس تاثر کو تقویت دی جاسکے کہ زبان کا کلی نظام ہر لمحہ مکمّل ہے۔

یوں محسوس ہوتا ہے کہ لانگ کو پارول پر اہمیت دے کر تخلیقی عمل کی اہمیت اور انفرادیت کم کرنے کی کوشش کی گئی۔ تخلیقی عمل میں پارول کی اہمیت اس لیے زیادہ ہے کہ یہ بمنزلۂ متن ہے جس کے بغیر قرأت یا تنقید کی گاڑی نہیں چلتی۔ غور کیا جائے تو لانگ ایسا جامع تجریدی نظام ہے جس کی اساسیات کو آزادانہ حیثیت سے سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ یعنی یہ قائم بالذات نہیں ہے۔ یہ اپنے وجود کے اظہار کے لیے پارول کا محتاج ہے۔ جب تک گفتار کی نمود نہ ہو لسان/ آفاقی گرامر کا وجود ثابت نہیں ہوتا۔ اس امر کی جانب درج بالا سطور میں ڈاکٹر نیر عباس نیر بھی اشارہ کر چکے ہیں:

''لسان اگر زبان کا تجریدی/ غیر مادی رخ ہے تو کلام اس کا تجسیمی/ مادی پہلو ہے۔ لسان زبان کا لاشعور ہے تو کلام شعور ہے اور جس طرح لاشعور تک براہِ راست رسائی نہیں ہو سکتی، اسی طرح لسان تک پہنچنے کے لیے کلام کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ یعنی تجسیم کے راستے سے تجرید کو گرفت میں لیا جاتا ہے۔''(۲۰)

لسان (بے انت حقیقت) تک پہنچنے کے لیے کلام یعنی پارول ہی واحد ذریعہ ہے۔ اسی پارول کو تجسیم کہا جارہا ہے۔ وہ تجرید کہ جسے صرف اور صرف تجسیم (ادب کے حوالے سے الفاظ/ امیجز) کے ذریعے عیاں کیا جاسکتا ہے۔ اس طرح حقیقت تک رسائی کے لیے کلام ہی اہم ہے۔ یوں تنقید کا سروکار کلام ہی سے ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا کی رائے بھی ملاحظہ کیجیے:

''ظاہر 'غیب' کے لیے ناگزیر اور غیب 'ظاہر' کے لیے ضروری ہے۔ اگر ظاہر (پارول، زماں، for-itself) موجود نہیں تو 'غیب' کی موجودگی کا احساس بھی ممکن نہیں اور 'غیب' ناموجود ہے تو 'ظاہر' کے وجود میں آنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا: ایک ہی ازلی وابدی

حقیقت ہے جو اپنے 'ہونے' کا اپنے 'نہ ہونے' سے انکشاف کرتی ہے۔''(۲۱)

یہاں ایک اہم سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ اگر کلام لسان کے تابع ہے تو کلام میں جدت اور نیا پن کیسے نمود کرتا ہے اور اس جدت آشنا کلام سے لسان کی ماہیت میں کیا تبدیلی رونما ہوتی ہے؟ یقیناً کلام میں جدت کا پیدا ہونا تخلیقی عمل کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ جہاں تخلیقی عمل کا سوال سامنے آئے وہاں کسی آفاقی گرامر یا غیر مرئی اصولوں پر مبنی لسان کا تصور غیر اہم ہو جاتا ہے۔ سوسئیر کا لسان اور کلام کا یہ تصور روز مرہ زبان کے حوالے سے تو قابل قبول ہے لیکن جدت آفریں شعر و ادب کی تخلیق کے حوالے سے قابل قبول نہیں ہے۔ روز مرہ بول چال میں کلموں اور جملوں کی تشکیل کسی ضابطے کے تحت ہوتی ہے لیکن شاعری کسی ضابطے کی محتاج نہیں ہے۔ شاعری تو زبان کے مروجہ سٹرکچر کو ممکنہ حد تک توڑتی ہوئی اپنے اچھوتے پن کا احساس دلاتی ہے۔ اس تناظر میں شاعری زبان کی آزادانہ فعلیت کی مظہر بن جاتی ہے۔

علاوہ ازیں، پارول یا کلام کا ہر تازہ تجربہ یا مظہر لانگ کو وسعت آشنا کر رہا ہے۔ اس بات کی دلیل یہ ہے کہ شاعری کے موجودہ تجربات زبان کی ابتدا میں ممکن نہ تھے۔ پارول کے ان گنت تجربات نے شاعری کو موجودہ مقام بخشا ہے۔ شاعری کے حالیہ نمونوں میں پارول کے سابقہ تجربات کی بازگشت سنائی دیتی ہے جو اس بات کی دلیل ہے کہ کلام ہی زبان کا اصل اثاثہ ہے۔ اور اسی سے کسی زبان کے اصول وضوابط بھی مرتب ہوتے ہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے روجر سپیری کے وضع کردہ دماغی سٹرکچر کے ذریعے زبان کے ساختیے کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کے الفاظ ہیں:

> ''انسانی دماغ دراصل دو دماغوں پر مشتمل ہے۔ ان میں سے دائیں طرف کے حصے کو پرانا دماغ اور بائیں طرف کے حصے کو نیا دماغ کہا گیا ہے۔ پرانا دماغ وہی سوچ کا علمبردار ہے اور نیا دماغ منطقی سوچ کا۔ پرانا دماغ گونگا ہے اور اور استعاراتی اشاروں میں بات کرتا ہے جب کہ نیا دماغ گفتار کا غازی ہے اور لفظوں کے طوطے مینا بنانے میں ماہر۔ پرانا دماغ Langue سے مشابہ ہے اور نیا دماغ parole سے۔''(۲۲)

انسانی دماغ تخلیقی عمل میں کیا کردار ادا کرتا ہے، اس حوالے سے بھی ڈاکٹر وزیر آغا نے اظہارِ خیال کیا ہے جس میں انھوں نے متخیّلہ کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے:

> ''انسانی دماغ اربوں انتہائی پیچیدہ، ہمہ وقت تبدیل ہوتے اور ایک دوسرے کو کاٹتے نیورونز (Neurones) کی آماج گاہ ہے۔ یہ ایک گورکھ دھندا ضرور ہے مگر دریدا کے گورکھ دھندے یعنی Labyrinth ایسا نہیں ہے: یہ ایسا گورکھ دھندا ہے جو نراج (Chaos) کو Order سے آشنا کرتا ہے۔ تاہم اس آرڈر کی نمود جبھی ممکن ہے کہ نیورونز کے گورکھ دھندے کی رفتار کم ہو جائے۔ اس خاص کام کے لیے دماغ متخیّلہ کو بروکار لاتا ہے اور فکشن تخلیق کرتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیقی زقند کے لیے متخیّلہ اور فکشن کی دھند کا ہونا

ضروری ہے۔''(۲۳)

علاوہ ازیں، دماغ کی کارکردگی کا ایک اہم وصف نمایاں کرتے ہوئے وزیر آغا لکھتے ہیں:

''دماغ نشانات کی حامل زبان کو تخلیق کرنے پر قادر ہے۔ (گویا جس طرح کہا گیا ہے کہ خدا نے انسان کو اپنی صورت کے مطابق تخلیق کیا۔ اسی طرح یہ بھی کہا جا سکتا ہے دماغ نے شکل وصورت کے مطابق زبان کو خلق کیا ہے۔) ہم اشارہ، شبیہ اور نشان تینوں کی مدد سے حقیقت کا ادراک کرتے ہیں۔''(۲۴)

مندرجہ بالا بیانات سے پتا یہ چلتا ہے کہ لسانی کارکردگی نشان سازی سے مشروط ہے۔ نشان سازی کے بغیر حقیقت کا نظارہ یا حقیقت تک رسائی ممکن نہیں ہے۔ یہی بات ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے لیوی سٹراس کا حوالہ دیتے ہوئے کہی ہے:

''زبان خواہ وہ بولی جائے یا لکھی جائے، نشان سازی کے ان گنت مظاہر میں سے ایک مظہر ہے اور ادب اس مظہر کا مظہر ہے۔ یعنی ادب نشان سازی کے عمل کا مظہر در مظہر ہے۔ غرض حقیقت کے فہم وادراک میں ذہن انسانی کے عملِ نشان سازی کی وسعت اور کارکردگی کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ ادب اس کے مظاہر کی صرف ایک جہت کا مظہر ہے۔''(۲۵)

زبان کی کارکردگی کے حوالے سے ماہرِ لسانیات سوسئیر کے نتائجِ فکر سے ثابت ہوتا ہے کہ زبان کا بنیادی وصف نشان سازی ہے۔ جب اسی اصول کو تخلیقی عمل (شاعری) پر منطبق کیا جائے تو نشان سازی کی تخلیقی صورت یعنی امیجری کا اثبات کرنا پڑتا ہے۔ سوسئیر نے تو لانگ کے جامع تجریدی نظام کا سراغ لگایا جبکہ امیجری کی شعریات میں لانگ کی جگہ متخیلہ لے لیتی ہے۔ متخیّلہ جس کے حوالے سے بجا طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ شعور ولاشعور، دیوانگی وفرزانگی، وہم وبصیرت، جذبہ وخیال، عقل ووجدان، مشاہدہ وبصیرت کا نقطۂ اتصال ہے، یقیناً امیجز کے ذریعے اپنا اظہار کرتی ہے۔ اسی بات کو بہ اندازِ دیگر وزیر آغا یوں بیان کرتے ہیں:

''ادبی تخلیقات میں شعریات یعنی poetics موجود ہے جس کے اپنے خدوخال، ایک اپنا ساختیہ ہے۔ جب ادیب لکھنے کے عمل میں مبتلا ہوتا ہے تو شعریات کی structuring کے عمل کا نظارہ کرتا ہے۔ یوں اس کی سائیکی میں موجود تمام عناصر، اس کا مطالعہ، شخصی زندگی کے واقعات، سانحات سے اخذ کردہ تاثرات، اس کے شعوری اور غیر شعوری اعمال، اس کا نسلی اور ثقافتی سرمایہ وغیرہ ایک دوسرے میں مدغم ہو کر ایک خاص قسم کے نفسی طوفان سے گزر کر منقلب ہو جاتے ہیں۔ ان میں ایک طرح کی تابکاری شامل ہو جاتی ہے۔''(۲۶)

مصنّف کی سائیکی میں موجود جن عناصر کی جانب ڈاکٹر وزیر آغا توجہ دلا رہے ہیں وہ متخیّلہ کے تشکیلی عناصر ہیں۔ یوں متخیّلہ شعریات کی سٹرکچرنگ کا ایک اہم عنصر بن کر سامنے آتی ہے۔

امیجری کی شعریات میں متخیّلہ بمنزلہ langue یا competence یا deep structure یا time serial یا لاشعور یا اجتماعی لاشعور کے ہے۔ جبکہ امیجز اور امیجری کو parole یا performance یا structure یا duration یا شعور کے مترادف سمجھا جا سکتا ہے۔ جس طرح پارول کے بغیر لانگ کی تشریح ممکن نہیں یا شعور کے بغیر لاشعور کی وضاحت نہیں کی جا سکتی اسی طرح امیجری کے بغیر متخیلہ کی صراحت یا ادراک ممکن العمل نہیں ہے۔ سوسئیر کے تصورِ تقسیم زبان (لانگ اور پارول) میں تخلیقی عمل کی اہمیت کو نظر انداز کیا گیا تھا اور یہ کلیہ شاعری کی تفہیم کے لیے اس لیے بھی قابل عمل نہ تھا کہ اس میں پارول کے تخلیقی کردار کو یکسر نظر انداز کیا گیا تھا۔

سوسیئر کے مذکورہ تصور زبان کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے زبان کے روایتی تصور اسم دہی یعنی Nomenclature کو غلط ثابت کیا ہے۔ اسم دہی کے تصور کی رو سے زبان اسما کے ذریعے اشیا کو پہچانتی ہے اور یہی زبان کا اولین تفاعل ہے۔ اس تصور کو word -centered thinking بھی کہا گیا ہے۔ غور کیا جائے تو اسم دہی کا یہ تصور کچھ ایسا غلط بھی نہ تھا کہ اسے بالکل ہی نظر انداز کر دیا جاتا۔ اسم دہی کسی بھی زبان کی نمود کا اولین اور اہم مرحلہ ہوتا ہے۔ کبھی زبان کی کارکردگی صرف اسمائے اشیا کی تشکیل کرنا بھی رہی ہے۔ غور کیا جائے تو یہ لسانی سرگرمی اس دور کے مطابق تخیّل کو اسما کی صورت میں جکڑنے تک محدود تھی۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ زبان کی تخلیقی کارکردگی کے حوالے سے اسم دہی کو امیجری کا مرحلہء اول سمجھنا چاہیے کہ جب اسما ہی امیجز کا درجہ رکھتے تھے۔

لانگ اور پارول کے مباحث کے بعد ضروری ہے کہ لسانیات اور ساختیات کی کلیدی اصطلاح 'نشان' کو زیر بحث لایا جائے۔ نشان کا تعارف ملاحظہ کیجیے:

> ''ساختیاتی لسانیات کا اہم ترین داعیہ یہ ہے کہ زبان نشانات کا نظام ہے۔ یعنی زبان کے نظام میں نشانات کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ نشان زبان کی وہ بنیادی اکائی ہے جو کسی معنی کی حامل ہے۔ یعنی کوئی بھی بامعنی لفظ نشان ہے۔ خواہ وہ بولا یا لکھا گیا ہو..... سوسئیر نے نشان کو صوتی ساختیہ sound pattern بھی کہا ہے۔''(۲۷)

زبان یقیناً نظام نشانات ہے۔ لیکن یہ ایسا نظام نشانات ہے جس میں افتراق کا اصول کارفرما ہے۔ یعنی ہر نشان نے صوتی، تکلمی، املائی یا معنیاتی اعتبار سے دوسرے نشان سے فرق کا رشتہ قایم کر رکھا ہے۔ یہی فرق لسانی کارکردگی کا ضامن ہے۔ اس کے علاوہ نشان کی تفہیم میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ نشان سے مراد صرف لفظ نہیں ہے بلکہ کوئی بھی چیز یا مظہر جس سے ثقافت میں ترسیلِ معنی کا کام لیا جاتا ہو، مثلاً تصویر، نقشہ، شبیہ، یا کوئی بھی شکل یا شے خواہ فطری ہو یا مصنوعی اگر معنی کی ترسیل کے لیے استعمال کی جاتی ہے تو وہ نشان ہے۔(۲۸)

لسانیات میں نشان کی اہمیت اصولِ افتراق اور اصول ثقافت سے ترتیب پاتی ہے۔ غور کیا

جائے تو تخلیقی عمل فطری طور پر ان دونوں اصولوں کو جذب کیے ہوئے ہے۔ مثلاً شاعری میں کبھی ایک نشان/ لفظ/ امیج دوسرے سے تبدیل نہیں کیا جا سکتا۔ تخلیقی عمل کے دوران ہر لفظ اپنی ناگزیریت کا احساس دلاتا ہے۔ مترادفات و مرادفات بھی اس ضمن میں غیر اہم ہو جاتے ہیں۔ بسا اوقات پھول کی جگہ گل اور گل کی جگہ پھول اسی طرح شبنم کی جگہ اوس اور اوس کی جگہ شبنم کا لفظ نہیں لے سکتا۔ مترادفات کے استعمال کی یہ بندش تخلیقی عمل کے لیے ضروری ہوتی ہے۔ شاعری میں مترادفات کے درمیان یہ افتراق شاعر کی متخیّلہ میں In Built ہوتا ہے۔ متخیّلہ اس احساسِ افتراق کو اپنی انتہائی شکل میں امیجز کی صورت عیاں کرتی ہے۔ امیجز کے چناؤ میں ضد اور فرق کا اختصاص پیش نظر رہتا ہے۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ تخلیقی تجربے کی نیابت کے لیے امیجز کا انتخاب ایک اہم مرحلہ ہوتا ہے۔

امیجری صرف امیجز کے انتخاب تک محدود نہیں رہتی بلکہ یہ افتراق کے ساتھ ساتھ انسلاک اور قربت کو بھی اہمیت دیتی ہے۔ نظم میں افتراق کے اصول کے تحت بنیادی امیجز کا چناؤ کرنے کے بعد ان کے خد و خال واضح کرنے کے لیے paradigmatic principle کے تحت انسلاکی یا نواحی امیجز کا استعمال کیا جاتا ہے۔ یوں امیجری تضاد اور انسلاک کے دوگونہ عمل (تانے بانے) سے اپنا سٹرکچر مرتب کرتی ہے۔

اب رہی بات امیجز اور ثقافت کی۔ لسانیات کی رو سے نشانات ثقافت کے ذریعے بامعنی بنتے ہیں۔ تخلیقی عمل میں یہی نشانات امیجز کا کردار ادا کرتے ہوئے مختلف ثقافتی مظاہر کے نقیب بن جاتے ہیں۔ امیجز بغیر ثقافت کے کھوکھلے لفظوں کی مانند ہوتے ہیں۔ امیجز ثقافت کے مختلف منطقوں کو اپنے اندر جذب کرتے ہوئے ثقافتی تنوع کی تازہ کاری متعارف کراتے ہیں۔ ہر ثقافت اپنے امیجز سامنے لاتی ہے۔ ہر ثقافت کی اپنی اساطیر ہوتی ہے اور امیجری اساطیر کو بہتر انداز میں پیش کر سکتی ہے۔ اسی باعث اسلامی امیجری اقبال اور عبدالعزیز خالد کی شاعری کا اختصاص بن جاتی ہے۔ اصناف میں نعت، حمد، منقبت، مرثیہ اسلامی امیجری کے منابع سمجھے جاتے ہیں۔ یوں کہہ لیجیے کہ تخلیقی عمل میں ثقافت کی شمولیت کو امیجری کے ذریعے ممکن بنایا جاتا ہے۔ ایک امیج میں پورا ایک ثقافتی نظام موجود ہوتا ہے۔ نظم متنوع امیجز کی بدولت متنوع ثقافتی رنگوں کا مرقع بن جاتی ہے۔ علاوہ ازیں، امیجری ثقافتی لطافتوں کی نمایندگی ہی نہیں کرتی بلکہ ثقافتی جوہر یا ترفع cultural sublime کو سامنے لانے کا ذریعہ بھی بن جاتی ہے۔

ثقافتی مظاہر کے مباحث میں لسانیات و ساختیات کی اصطلاح ''کوڈ'' کا ذکر ناگزیر ہے۔ ساختیات (اور نشانیات) میں کوڈ کو ایک خاص مفہوم میں برتا گیا ہے۔ کوڈز سے مراد ناصر عباس نیر کے الفاظ میں:

> ''وہ اصول لیے گئے ہیں جنھیں ایک زبان کے بولنے اور سننے والے یا ایک متن کے لکھنے اور پڑھنے والے باہمی اتفاق رائے سے طے کر لیتے ہیں اور ان اصولوں کی وجہ سے کسی

بات یا متن کی تفہیم وتعبیر اور ترسیل ممکن ہوتی ہے.....کوڈ کو ایسی کلید قرار دیا جا سکتا ہے جس سے کسی متن کے علامتی نظام کو کھولا جاتا ہے.....ہر ثقافتی مظہر کوڈز سے مرتب ہوتا ہے۔جس طرح زبان اپنے آپ میں مکمّل اور باہر سے بے نیاز ہوکر اپنے ضابطوں کے تحت کام کرتی ہے۔اسی طرح ثقافتی اعمال اور متون کے بھی اپنے اپنے ضوابط/کوڈز کا نظام ہے۔متون کے معانی باہر کے نہیں ضوابط کے نظام کے مرہون ہوتے ہیں۔''(۲۹)

دوسرے لفظوں میں کوڈز مصنّف اور قاری کے ذہنی اشتراک پر مبنی ایسے ضابطے ہیں جو متن کی قرأت یا تعبیر کو ممکن بناتے ہیں۔ساختیات کی رو سے متن Encoded ہوتا ہے اور قاری اسے Decode کرتا ہے۔نظریے کی حد تک تو کوڈز کی اصطلاح بڑی دلچسپ ہے لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ متن کس اصول کے ذریعے Encode کیا جاتا ہے؟لسانیات کے پاس اس سوال کا جواب موجود نہیں ہے۔شاعری جو متن کی اعلیٰ ترین صورت ہے یقیناً بہترین انداز میں Encoded ہوتی ہے۔اور ایسا ہونا امیجری کے بغیر ممکن نہیں ہے۔امیجری ہی متن میں معنی خیزی کے امکانات کوٹ کوٹ کر بھر دیتی ہے۔ انھیں امکانات کے باعث متن میں لطیف ابہام کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔یہ ابہام تخلیقی عمل کا نقطۂ کمال ہوتا ہے اور معنی خیزی کا منبع بھی۔متن میں ابہام کی یہ صورت امیجری کی دین ہے۔یہی امیجری اپنے بنیادی کوڈز یعنی امیجز کے ذریعے بے نقاب بھی ہوتی ہے۔دوسرے لفظوں میں شاعری یا متن میں امیجز ان کوڈز کا درجہ رکھتے ہیں جن کے توسط سے معنی خیزی کے امکانات کو Out let ملتا ہے۔انھیں کی بدولت متن کی پرکھ یا تعبیر ممکن ہوتی ہے۔انھیں کے ذریعے متن کی آزادانہ اور خود مختار حیثیت مستحکم ہوتی ہے۔علاوہ ازیں،متن سے باہر کے ضابطے بھی انھیں کوڈز یا امیجز کی راہ سے متن میں اپنی شناخت قایم کر پاتے ہیں۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، لسانیات اور تنقید، اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء، ص ۲۰۲
۲۔ ایضاً ، ص ۲۰۲
۳۔ ایضاً ، ص ۲۱۴
۴۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء، ص ۱۳۸
۵۔ ایضاً، ص ۱۳۸
۶۔ مزید تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے:
ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات از ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ص ۱۴۰
۷۔ بحوالہ 'مغربی تنقید کا مطالعہ، افلاطون سے ایلیٹ تک' مصنّف: عابد صدیق، اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۸ء، ص ۲۱۳
۸۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، لسانیات اور تنقید، ص ۲۱۱
۹۔ ایضاً، ص ۱۴۳
۱۰۔ ایضاً، ص ۲۱۲
۱۱۔ ایضاً ، ص ۲۱۲
۱۲۔ ایضاً ، ص ۱۴۱
۱۳۔ ایضاً ، ص ۱۴۱
۱۴۔ ایضاً ، ص ۲۱۳
۱۵۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ص ۶۱
۱۶۔ ایضاً، ص ۶۱
۱۷۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، لسانیات اور تنقید، ص ۲۱۳
۱۸۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، امتزاجی تنقید کا سائنسی اور فکری تناظر، لاہور: اُردو سائنس بورڈ، ۲۰۰۷ء، ص ۴۴
۱۹۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، جدید اور مابعد جدید تنقید، کراچی: انجمن ترقیِ اُردو پاکستان، ۲۰۰۴ء، ص ۱۰۶
۲۰۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، لسانیات اور تنقید، ص ۲۱۳
۲۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، امتزاجی تنقید کا سائنسی اور فکری تناظر، ص ۳۹
۲۲۔ ایضاً، ص ۴۷

۲۳۔ ایضاً، ص ۴۰

۲۴۔ ایضاً، ص ۴۷

۲۵۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ص ۹۲

۲۶۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ساختیات اور سائنس (مقالہ)، مشمولہ: ساختیات — ایک تعارف (منتخب اردو مقالات) مرتبہ: ناصر عباس نیر، لاہور: مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، ۲۰۰۶ء، ص ۵۵، ۵۶

۲۷۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، ساختیات — ایک تعارف (منتخب اردو مقالات)، ص ۲۱۸

۲۸۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ساختیات — ابتدائی باتیں (مقالہ)، مشمولہ: ساختیات — ایک تعارف (منتخب اردو مقالات) مرتبہ: ناصر عباس نیر، ص ۹۱

۲۹۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، ساختیات — ایک تعارف (منتخب اردو مقالات)، ص ۲۱۲

☆☆☆

ایم ایم شریف کا نظریہ جمالیات

ڈاکٹر ظفر حسین ہرل
Zafar Hussain Harral
Assistant Professor, Department of Urdu,
Government College University Faisalabad

Abstract:

"The subject matter of the present research paper is MM Sharif lectures and books on the subject of Aesthetics which is a sub branch of Axiology. Mian Muhammad Sharif (MM Sharif) is a renowned philosopher of Subcontinent. He delivered extension lectures on the nature of Aristotle's Tragedy, Croce's Expression and nature of beauty at different Universities of Subcontinent in colonial era. His third lecture, "Beauty; Objective or Subjective", has basic importance in postulating his own theory on the Aesthetics. Later on these lectures were translated in Urdu by the title "JAMALIYAT KAY TEEN NAZARIYA" in 1963. MM Sharif accepted both Aristotle's objective nature and Croce's subjective nature of beauty. He postulated his theory in the way which bears both subjective and objective elements along with metaphysical characteristics. He accepted Aristotle and Croce's views on the nature of art but figured out them with his own rationalized mental attitude."

KEY WORDS: Axiology, Aesthetics, Nature of beauty, MM Sharif, JAMALIYAT KAY TEEN NAZARIYA.

کیا فنونِ لطیفہ کی بنیادی غائیت صرف مسرت وانبساط ہے؟ یا افادیت کی بنیاد پُر مسرت و انبساط کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ کیا اخلاقیات کے آفاقی قوانین بھی حسن کے معیارات کے چند اجزا مہیا کرتے ہیں؟ کیا انبساط کے اسباب معروضی ہیں یا موضوعی؟ کیا حسن کا وجود آسمانی ہے یا اس کا تعلّق ہماری اور آپ کی مادی دنیا سے ہے؟ ماہیتِ حسن وفن کیا ہے؟ یہ اور ان سے ملتے جلتے سوالات زمانۂ قدیم

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد

سے انسانی ذہن کو سوچنے پر مجبور کرتے رہے ہیں۔ دانش کا یہ عمل فلسفہ کی بنیاد بنا جس کی ایک شاخ جمالیات (Aesthetics) فنونِ لطیفہ سے متعلّق ایسے سوالات کے جوابات کی تلاش میں سرگرداں ہے اور فن پارے میں ان خصوصیات کی تلاش میں ہے جن کی مدد سے حسن پر آفاقی نظریات مرتب کیے جا سکیں۔

نو آبادیاتی دور کے جن ناقدین کے جمالیات کے متعلّق نظریات ہم تک پہنچے ہیں ان میں سے ایک میاں محمد شریف (۱۸۹۳ء۔ ۱۹۶۵ء) جو ایم ایم شریف کے نام سے معروف ہیں۔ وہ فلسفہ کے پروفیسر تھے انہوں نے انگلستان سے مشہور فلاسفر ڈاکٹر جی ای مور (۱۸۷۳ء۔۱۹۵۸ء) سے فلسفہ کی تعلیم حاصل کی اور اسلامی فلسفہ کی تاریخ پر معروف کتابیں مرتب کیں۔ ان کا رجحان مسلم فلاسفی کی ترویج کی طرف تھا۔ دور حاضر کے فلسفی سید حسین نصر (پیدائش ۱۹۳۳ء) جن کی دلچسپی کا مرکز بھی مسلم فلسفہ ہے ، سے بہت پہلے ایم ایم شریف اس موضوع سے مغرب کو متعارف کروا چکے تھے۔ انہوں نے ۱۹۳۹ء سے ۱۹۴۳ء تک متحدہ ہندوستان کی مختلف دانش گاہوں میں جمالیات پر بزبان انگریزی تین لیکچرز دیئے جن کو بعد میں اردو میں منتقل کر کے کتابی شکل میں 'جمالیات کے تین نظریے' کے عنوان سے شائع کیا۔ یہ لیکچرز بہ زبانِ انگریزی بھی مختلف حصوں کی صورت میں شائع ہوتے رہے۔ (۱)

معلوم تاریخ میں قدیم یونان سے دورِ حاضر تک کے تمام قابلِ ذکر مفکّرین نے جمالیات پر اپنے اپنے نظریات پیش کیے ہیں۔ ان میں سے دو نظریات خاص طور پر اہم ہیں جن پر ایم ایم شریف نے اپنی توجہ مرکوز کی ہے۔ پہلا ارسطو (۳۸۴ق م۔۳۲۲ق م) کا نظریہ جمالیات ہے جو اس نے المیہ کی بحث کے دوران بوطیقا میں پیش کیا ہے۔ ادب میں اس کو 'حقیقت پسندی' کا نظریہ کہا جاتا ہے جس کو بعد میں آنے والے مفکّرین نے جزوی تبدیلیوں کے ساتھ قبول کیا۔ مفکّرین کا یہ گروہ اپنے سرخیل کے اتباع میں حسن کو معروضی صفت کے طور پر دیکھتا ہے۔ ایم ایم شریف نے ارسطو کو حقیقت پسند مفکّرین کے نمائندہ کے طور پر پیش کیا ہے۔ دوم مغربی مفکّر کروچے (Benedetto Croce) (۱۸۶۶ء۔۱۹۵۲ء) کا نظریۂ اظہاریت جس نے جمالیات کی روایت کو بڑی حد تک متاثر کیا ہے، کی رو سے حسن کو یک سر موضوعی سمجھا جاتا ہے۔ موجودہ دور کا مقبول نظریۂ کارل مارکس کا 'جدلیاتی مادیت' ہے۔(۲) جس کی رو سے حسن کا تعلّق اسی مادی دنیا سے ہے لہٰذا اس کو سمجھنے کے لیے تمام قوانین کا مادی ہونا بھی ضروری ہے اس طرح یہ حسن کی مادی افادیت کو بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ مجنون گورکھپوری (۱۹۰۴ء۔۱۹۸۸ء) نے مارکسی نظریہ جمالیات کو تفصیل کے ساتھ بیان کرتے ہوئے اس کے چند ایسے پہلوؤں پر تنقید کی ہے جن کو غیر ضروری طور پر نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ ایم ایم شریف کے ہاں اس نظریے کا تذکرہ نظر نہیں آتا۔ (۳)

ایم ایم شریف کے جمالیاتی نظریات کے بنیادی مآخذ ان کے انگریزی لیکچر اور اردو کتاب 'جمالیات کے تین نظریے' ہے۔ انہوں نے جمالیات کی روایت سے استفادہ کرتے ہوئے کم و بیش تمام اہم نظریات کا تجزیہ کیا ہے اور ان کی روشنی میں اپنا جمالیاتی نظریہ پیش کیا اسی بنا پر انہوں نے اپنی اردو

کتاب کا نام 'جمالیات کے تین نظریے' رکھا، جس میں ارسطو اور کروچے کے نظریات کو کلیدی حیثیت دیتے ہوئے ان کا تجزیہ کیا ہے اور نہ صرف ان سے بلکہ دوسرے تمام ایسے نظریات سے بھی استفادہ کیا ہے جو ان کی نظر میں اہمیت کے حامل تھے یوں روایت کے تجزیے، تفہیم، موازنے اور تنقید کے بعد معاصر علمی ضروریات کے مطابق تیسرا نظریہ جمالیات پیش کیا ہے جو ٹھوس علمی حقائق کا حامل ہونے کی وجہ سے فلسفہ اقدار (Axiology) میں قابل قدر اضافہ ہے۔ (۴)

'جمالیات کے تین نظریے' مذکورہ خطبات پر مشتمل ہے لیکن کتابی شکل میں ترمیم واضافہ کیا گیا ہے اور مضامین کی شکل دی گئی ہے۔ پہلا مضمون ارسطو کے نظریہ المیہ کے متعلق، دوسرا کروچے کا ''نظریہ اظہاریت'' پر جبکہ تیسرا مضمون ''حسن معروضی ہے یا موضوعی؟'' کے عنوان سے مصنّف کی فکری کاوش کا نتیجہ ہے۔ پہلے دونوں حصوں میں ان مفکّرین کے خیالات کے تفصیلی تجزیے کے ساتھ ان کے معاصر مفکّرین کو بھی شامل بحث کیا گیا ہے۔ ایم ایم شریف کے نزدیک ارسطو کا جمالیات کے موضوع سے متعلق نظریہ حقیقت پسندانہ تھا۔ 'ارسطو کا نظریہ المیہ' سے متعلق باب کو تفصیلی تجزیے کی غرض سے تین ضمنی عنوانات کے تحت المیہ کے تین پہلو یعنی 'المیہ میں عمل کا مقام'، 'المیے کا مقصد' اور 'المیے کی جنس نقل' میں تقسیم کرتے ہوئے تفصیلی بحث کی گئی ہے۔ شروع میں المیہ کی تعریف ارسطو کے نظریہ نقل پر مبنی ہے۔ پہلا عنصر پلاٹ کے چار حصے انقلاب، الجھاؤ، انتشار اور دریافت ہیں اور المیہ کا مقصد رحم اور خوف کے جذبات کا انخلاء اور اصلاح ہے۔ اس کے نزدیک ان عناصر میں عمل کو سب سے زیادہ اہمیت ہے۔ ایم ایم شریف کے مطابق جمالیاتی نقطہ نگاہ دیکھا جائے تو ارسطو نے المیے کو نہایت تنگ دائرے میں محدود کر دیا ہے۔ (۵) اس حصے کے دوسرے جز میں المیہ کے مقصد کے عنوان کے تحت ارسطو کا نظریہ تہذیب و تنقیح (Catharsis) پر تفصیلی بحث ہے جس میں جذبہ رحم اور درد کی تعریف اور جائزہ پیش کیا ہے۔ ایم ایم شریف لکھتے ہیں کہ ''المیے کو ایک جذباتی مسئلہ قرار دینے میں ارسطو بالکل حق بجانب ہے لیکن خوف کے جذبے کو رحم کا ہم پایہ ٹھہرانے میں اور دوسرے جذبات کو نظر انداز کرنے میں اس نے ٹھوکر کھائی ہے۔ (۶) اسی حصے میں ان جذبات کا ذکر کرتے ہوئے جو کتھارسس کے ضمن میں ارسطو کے ہاں نظر نہیں آتے، ان میں سے اہم عنصر خوابوں کا ہے۔ ایم ایم شریف نے خواب کے بارے میں تفصیلی بحث کی ہے اور ارسطو سے لے کر فرائیڈ (۱۸۵۶ء۔ ۱۹۳۹ء) اور ژونگ (۱۸۷۵ء۔ ۱۹۶۱ء) تک تمام مفکّرین کے خیالات سے استفادہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''المیے کے ذریعے جذبات کی اصلاح ایک نا قابلِ تردید حقیقت ہے اور ارسطو نے اس حقیقت کو اجاگر کر کے ایک زبردست علمی خدمت انجام دی ہے۔ اس سلسلے میں اس نے اپنے پیش روؤں کے نظریے میں بڑا اضافہ کیا ہے۔ بہر حال اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ارسطو نے جذبات کی اصلاح کے متعلق جو کچھ لکھا ہے، وہ حرف آخر کی حیثیت رکھتا ہے۔'' (۷)

ایم ایم شریف نے اپنے اس مضمون کے پہلے حصے کا تیسرا جز نقل سے متعلق ارسطو کے

خیالات کی تشریح اور مابعد کے مفکّرین کی اس بارے میں آرا سے متعلّق لکھا ہے۔ اس طرح افلاطون اور ارسطو کے خیالات سے لے کر ہیگل تک کو شامل کیا گیا ہے۔ ارسطو کے نزدیک 'فن کے حظ سے مراد وہ حظ ہے جو ہمیں نقل میں اصل کو پہچان لینے سے حاصل ہوتا ہے۔'(۸) ایم ایم شریف کہتا ہے کہ ارسطو المیے کی جنس نقل کو سمجھتا ہے، وہ نقل المیہ سمیت تمام فنون لطیف میں، وہ نقل نہیں بلکہ وہ تعمیر میں ہیں جو فن کار کی شخصیت اور ماحول کی حقیقت دونوں کے امتزاج سے تشکیل پاتی ہے۔ ارسطو کے نظریات سے متعلّق ایم ایم شریف کے بنیادی افکار کی جھلک اس مضمون کے آخری حصے میں نظر آتی ہے جن کا ماحاصل یہ ہے کہ ارسطو نقل کو ٹریجڈی کی جنس قرار دیتا ہے جو درست نہیں، وہ ذرائع اور اسلوب کے اعتبار سے المیہ کو ڈرامہ تک محدود کر دیتا ہے یوں المیے کے مقصد سے متعلّق اس کا فارمولا وسیع تر معنوں میں استعمال نہیں ہوسکتا۔ ارسطو کے اصولوں کے مطابق مکمّل خوف اور وحشت المیے کو حاصل ہیں لیکن ایسا نہیں بلکہ نیم خوف ہے، جو رحم کے ماتحت ہے جس سے اصلاح جذبات ممکن ہے۔ ان کے خیال کے مطابق 'فنون لطیفہ جس میں المیہ بھی شامل ہے نقل نہیں بلکہ وہ تعمیریں ہیں جو فنکار کی شخصیت اور ماحول کی حقیقت دونوں کے امتزاج سے تشکیل پاتی ہیں۔'(۹) دوسرے مضمون کا عنوان 'کروچے کا نظریہ حسن واظہار' ہے جس کو مزید چھ اجزا میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا جز سب سے جامع ہے جس میں کروچے کا نظریہ اظہاریت، فن کی تعریف، فن اور سائنس، فن کا اخلاق، معاشیات اور فرد سے تعلّق، فن میں تنوع، ادراک اور تخیّل وغیرہ پر بحث ہے اور تحسین فن، حسن، حسن کا معیار فن کے درجے، اقسام اور اس کا ارتقاء اور فن کی زبان پر مباحث بھی شامل ہیں۔ یہ جز اور باقی پانچ اجزا کے عنوانات کی تفصیل ایم ایم شریف کے عمیق مطالعہ اور موضوع پر گرفت کی واضح دلیل ہے۔ کروچے کا نظریہ اجمالی طور پر یہ ہے کہ حسن درحقیقت اظہار کا نام ہے۔(۱۰) اور اظہار دراصل وہ ذہنی فعالیت ہے جو اس شخص میں موجود ہے جو معروض میں نظر آنے والی اشیاء کو حسین قرار دیتا ہے۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے اظہار کی ذہنی فعالیت ہے کیا؟ ایم ایم شریف لکھتے ہیں:

> ''اظہار دراصل علم وجدانی ہے یا وہ وجدان ہے جو اپنی اصلی وحدت کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے قبل اس سے کہ تحلیل کے ذریعے اسے علم فکری میں تبدیل کر دیا جائے۔ ذہن تعمیر، تشکیل اور اظہار میں وجدان سے کام لیتا ہے لہٰذا اظہار وجدان ہے اور وجدان اظہار یوں کہنا چاہیے کہ یہ ان تاثرات اور دیگر نفسیاتی عوامل کی ایک واضح ترکیب کا نام ہے جو تخیّل میں ظہور پذیر ہوں، پس جمالیاتی فعالیت یا اظہار کی فعالیت وہ فعالیت ٹھہری جس سے علم وجدانی حاصل ہوتا ہے۔''(۱۱)

ایم ایم شریف کے خیال کے مطابق کسی شے کا ادراک وجدان نہیں بلکہ کسی منظر کا مشاہدہ، تخیّل میں اس کا تصور یا حافظے میں اس کی یاد وجدان ہے جو ایک ذہنی کیفیت کا نام ہے۔ یوں اظہار دراصل جمالیاتی تجربے کے تمام اجزا مثلاً احساسات، رجحانات، ہیجانات، جذبات، میلانات، خواہشات اور

تنفّرات کے کل کا نام ہے گویا فرد کا پورا ذہنی ڈھانچہ اس کی ترکیب میں شامل ہے۔ اس طرح وہ فنکارانہ تخلیق کے مادی عمل کو چار حصوں میں تقسیم کرتے ہوئے صرف ایک کو اظہار کا نام دیتا ہے جو سراسر فنکار کی ذاتی ملکیت ہوتا ہے۔ ایم ایم شریف تخلیق کے محسوس عمل کو چار مدارج میں یوں تقسیم کرتا ہے:

> ''ا) تاثرات۔ ب) اظہار۔ یعنی متخیلہ میں وجدانی امتزاج یا ترکیب۔ ج) وہ لذت جو فنکار کو اس امتزاج سے حاصل ہوتی ہے۔ د) اس جمالیاتی حقیقت کی مادی صورت پذیری مثلاً آوازوں، رنگوں، حرکتوں اور خطوط وغیرہ کے امتزاج سے فن پارے کی تعمیر لیکن ان مدارج میں سے جس کی نوعیت صحیح معنوں میں جمالیاتی ہے، وہ 'ب' ہے، 'ج' اور 'د' محض تتمہ ہیں۔''(۱۲)

اس طرح جو چیزیں خارج میں وجود پذیر ہوتی ہیں مثلاً خوبصورت مجسّمے، شاعری اور رقص وغیرہ وہ حقیقی فن پارے نہیں ہیں بلکہ ان کی خارجی مادی ترجمانی ہیں۔ فن کار نے جمالیاتی حقیقت کو مادی وسائل کے ذریعے خارجی شکل دی ہے جن کو دیکھنے سے نقاد میں بھی وہی وجدانی کیفیت پیدا ہوتی ہے جن سے فنکار متاثر ہوا تھا۔ کروچے نے فن اور لسانیات کے تعلّق کے متعلّق بھی سوال اُٹھایا۔ اور کہا کہ فن اظہار ہے اور زبان ایک وسیلہ اظہار۔(۱۳) یوں کہا جا سکتا ہے کہ نظریہ فن اور نظریہ زبان دونوں یکساں ہیں اور دونوں کے مسائل اور مشکلات ایک جیسی ہیں۔ چونکہ حسن مکمّل اظہار ذات کا نام ہے اور بدصورتی جزوی اظہار ذات ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حسن کے مدارج نہیں ہیں اور فن کو اقسام میں بانٹنا مشکل ہے۔ زبان بھی چونکہ وسیلہ اظہار ہے اس لیئے جمالیات اور لسانیات میں کوئی فرق نہیں ہے۔

جمالیاتی تجربے کے معروضی پہلو سے متعلّق ایم ایم شریف نے کروچے کے افکار کا جائزہ لیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ کوئی بھی نیا نظریہ ابتدائی نظریات سے نمو پا کر وجود پذیر ہوتا ہے اس لیے کروچے نے بھی پہلے سے موجود جمالیاتی افکار کا مطالعہ کیا ہے اور وائیکو (Vico) (۱۶۶۸ء۔۱۷۴۴ء) سے متاثر ہو کر اپنا نظریہ اظہار پیش کیا۔ وائیکو کو وہ اپنا استاد اور علم جمالیات کا موجد، اور رومانیت کا نقیب قرار دیتا ہے۔(۱۴) کروچے وائیکو کے علاوہ جرمن ماہر دینیات شلیر مآخر (Schleirmacher) (۱۷۶۸ء۔۱۸۳۴ء) سے بھی متاثر ہوا۔ جہاں کروچے کے نظریات کو بھرپور پذیرائی حاصل ہوئی وہاں ان پر اعتراضات بھی کیے گئے۔ اس کے مخالف مفکّرین میں گیوانی پاپینی (Giovannia Papini) (۱۸۸۱ء۔ ۱۹۵۶ء) اور آئی۔ اے رچرڈ (۱۸۹۳ء۔۱۹۷۹ء) خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ پاپینی کا اعتراض یہ ہے کہ فن، وجدان، اظہار، احساس، تخیّل، غنائیت، حسن اور خیال آرائی (Fanacy) یہ لفظ دراصل مترادف ہیں اور کروچے نے لفظ 'فن' کے یہ سارے غلط مترادفات دریافت کئے ہیں۔ جبکہ رچرڈ نے پاپینی کے بیان کے حق میں لکھا کہ اس نے کروچے کے نظریہ کو عوام الناس کے سامنے کھول کر رکھ دیا ہے جس کے ذریعے وہ ان لوگوں کو غلط فہمی میں مبتلا کر رہا تھا۔ یہاں ایم ایم شریف نے کروچے کا دفاع کیا ہے اور پاپینی کو ریاضی کی

مساوات کے ذریعے تمام سوالات حل کرنے والا کہا ہے۔ ایم ایم شریف کے نزدیک یہ سارے اس کے غیر منصف نکتہ چیں ہیں۔ اس حصے کا چوتھا جز کروچے کے نظریہ اظہاریت کے جائزہ پر مشتمل ہے جس میں مصنّف نے ادراک، وجدان، فکر، زبان اور ابلاغ کے ساتھ ساتھ حسن فطرت اور مدارج واقسام حسن کا جائزہ پیش کیا ہے۔

فن کی تعریف، المیہ وطربیہ کے امتیازات، کلاسیکیت ورومانیت کی تشریح وتعبیر پر مشتمل مضمون کا پانچواں حصہ ہے۔ اس میں طربیہ کی مزید اقسام مثلاً غیر طربیہ، خندہ، خندہ طربیہ پر بحث کی گئی ہے۔ کروچے کے خیال میں اگر فن کار میں یعنی اس کی شخصیت میں صوری پہلو زیادہ ہیں تو اس کا فن کلاسیکی ہوگا اور اگر اس میں معنوی پہلو زیادہ ہیں تو رومانوی ہوگا۔[۱۵] اس اصول کے ذریعے منطقی استدلال کے ساتھ کسی بھی معاشرہ میں عقائد، رسومات اور تعصّبات کے ذریعے رومانوی اور کلاسیکی ادوار کی تقسیم اور بتدریج ایک کے بعد دوسرے کا آنا دکھایا گیا ہے اور چونکہ فنکار ایک عام آدمی سے زیادہ حساس ہوتا ہے اس لیے وہ ان معاشرتی ذہنی وفکری انقلابات سے زیادہ متاثر ہوتا ہے۔ جس کے نتیجے میں معاشرے اور فن کی ترقی جدلیاتی رفتار سے جاری رہتی ہے۔[۱۶] انہوں نے کروچے کی تحسین کرتے ہوئے اس کے نظریات کی تعریف ہی نہیں کی بلکہ خالص منطقی اور فلسفیانہ انداز میں اس بات کا اعتراف کیا ہے کروچے نے فنی تجربے کا یہ پہلو یعنی اظہار پہلی دفعہ قابلِ توجہ سمجھا اور اس کی طرف نہ صرف لوگوں کی توجہ دلائی بلکہ خود بھی اس پہلو پر عملی انداز میں کام سرانجام دیا۔ گو کروچے نے جمالیات میں تاثر کو نظر انداز کیا لیکن ان سے قبل کے مفکّرین نے بھی اس طرف توجہ نہیں دی۔ اس ساری صورت حال کو مدنظر رکھا جائے تو یہ ضروری تھا کہ کوئی مفکّر صرف اظہار پر پوری توجہ دے تاکہ بلند آہنگ سے اس کا پرچار ہو اور لوگ اس کی طرف متوجہ ہوں۔ وہ لکھتے ہیں: ''ہمیں اس امر کا اعتراف کرنا چاہیے کہ کروچے کا نظریہ بڑی حد تک صداقت کا حامل ہے۔''[۱۷]

ایم ایم شریف نے فلسفہ جمالیات کی روایت سے بحث کرتے ہوئے اس کے اہم نظریات کا جائزہ لیا اور ان کی بنیاد پر اپنا نظریہ جمال پیش کیا۔ انہوں نے ارسطو کے نظریہ حقیقت اور کروچے کا نظریہ اظہاریت کی بنیاد پر جمالیات کا تیسرا نظریہ پیش کیا ہے یہ نظریہ مصنّف کے مطابق سابقہ نظریات کی روشنی میں نمو پذیر ہوا ہے اور دونوں طرف کے دلائل اور مختلف پہلوؤں پر بحث سے جو نتائج حاصل ہوئے ان کی ترکیب سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ حسن دراصل 'حقیقت اور اظہار کی امتزاج کی ایک مخصوص صفت کا نام ہے۔[۱۸]

لیکن بات اتنی سادہ نہیں ہے ان کو اس نتیجہ تک رسائی میں کئی منزلیں سر کرنا پڑیں۔ اگر حسن کو حقیقت مانا جائے تو یہ معروضی ہے اور اگر حسن کو اظہار کا نام دیں جیسا کہ کروچے کہتا ہے تو حسن 'موضوعی' ہے۔ لیکن جیسا کہ فلسفیانہ نظریات اور Theories کے بارے میں یہ بنیادی بات مسلم ہے کہ ان کو نہ تو مکمّل طور پر درست اور نہ ہی غلط کہا جا سکتا ہے، مصنّف خود بھی دونوں نظریات یعنی ارسطو اور کروچے سے

بیک وقت متفق بھی ہے اور غیر متفق بھی۔ انہوں نے دونوں مفکّرین کے دلائل کو ایک دوسرے کے خلاف استعمال کرتے ہوئے بنیادی جدلیاتی اصولوں کے مطابق درست جدید کو اپنا نظریہ بنایا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ حسن ایسے جمالیاتی تجربے کا نام ہے جس میں موضوع اور معروض خاص رشتے سے آپس میں منسلک ہوتے ہیں۔ اس جمالیاتی تجربے کے دو اجزا ہیں اول ارتسام (Impression) اور دوم اظہار (Expression)، ارتسام کی وجوہات خارجی محرکات ہیں اور اس ارتسام کے نتیجے میں فطری یا اکتسابی ردِعمل پیدا ہوتا ہے جو سابقہ تجربات اور فنکار کے مزاج سے ہم آہنگ ہو کر اظہار کی شکل میں ڈھلتا ہے۔ معروض کی علامات مثلاً علامات جنس و نوع، قوت، رنگ، آواز، منفرد لکیریں وغیرہ وحدت، ہم آہنگی اور توازن میں ڈھل کر تمثال کی تشکیل کرتی ہیں اور موضوع کی جبلّت جاذبہ کو تحریک دیتی ہیں جس سے جمالیاتی تجربہ مکمّل ہوتا ہے۔ موضوع کی جبلّت جاذبہ عضوی احساسات، جذبات کا ذبہ، کیفیات لذت والم، تمثال اور تخیلی مواد کے نتیجے میں انگیختہ ہوتی ہے۔ فن کار اس کیفیت کو فن پارے میں تخلیق کرنے کے لیے تشبیہات، استعارات، علامات اور تمثیل جیسے فنی حربے استعمال کرتا ہے جو تلازمات کے ذریعے جمالیاتی حلقے میں روحانی کیفیت اور ایمائی صفات کی حامل پراسرار فضا پیدا کر کے شاہد کو اس منزل پر لاتے ہیں جہاں فنکار کا اظہار ہوتا ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ کیوں کروچے نے اظہار یعنی متخیلہ میں وجدانی امتزاج یا ترکیب کو ہی تخلیق کے مادی عمل کا بنیادی رکن کہا ہے۔

فن میں مقصدیت کی بحث بھی ایم ایم شریف کی نظریات کے بنیادی کلیات کا حصہ ہے۔ ان کے نزدیک کسی فعلیت کے چار مقاصد ہو سکتے ہیں۔ اول فعل کا اندرونی مقصد جیسے کھیل، دوم کائناتی مقصد جس کا فاعل کو علم نہیں مثلاً لڑکیوں کا گڈے گڈی کی شادی، سوم ایسا مقصد جو عمل سے باہر ہے جیسے تاش کے ذریعے روپیہ کمانا اور چہارم ایسا کائناتی مقصد جو وجدان کا حصہ ہے اور جس کا فاعل کو شعور ہے۔[۱۹] ان تمام صورتوں میں سے تیسری صورت سے انکار کرتے ہوئے باقی تین کو مانتے ہیں اور فن کو سراسر موضوعی تسلیم کرتے ہوئے ہیجانات میں توازن کے ذریعے اس کی تخلیق کے قائل ہیں۔ فن کار اپنے نفس کی چھلکتی قوتوں کے زور پر تخیلی دنیا تخلیق کرتا ہے۔ یہ دنیا مکمّل طور پر معروضی نہیں ہوتی بلکہ شعوری یا غیر شعوری طور موضوعی حیثیت رکھتی ہے۔ فن پارے کا ایک اور اہم پہلو جس پر ایم ایم شریف نے بحث کی ہے وہ یہ ہے کہ انسانی جبلتوں کے زیرِ اثر حساس انسانوں میں عمومی طور پر یکساں ردِعمل کے نتیجے میں اظہار بھی یکساں ہونا چاہیے پھر کیا وجہ ہے کہ فن پاروں میں جدت اور ندرت ہوتی ہے؟ ان کا خیال ہے کہ بے شک اکتسابی ردِعمل بظاہر مختلف و متنوع ہوتے ہوئے بھی عمومیت رکھتے ہیں لیکن دبی ہوئی قوتیں بے شمار روپ دھارتی ہیں لہٰذا اظہار کے اسالیب بھی نت نئے اور اچھوتے ہوتے ہیں۔ دراصل اسلوب ایسی صفت ہے جو عمومی معروض کو یکسر مختلف اور منفرد موضوعی معروض میں متشکل کر دیتی ہے۔ واضح رہے کہ فن پارہ بے شک موضوعی ہے لیکن اس کی موضوعیت میں معروضیت ضروری عنصر ہے۔

حسن کے مابعد طبیعیاتی پہلو پر بحث کے دوران ایم ایم شریف کہتے ہیں کہ انسانی علم خیر ہے اور حسن فطرت انسانی کا خاصہ ہے۔ چونکہ انسان محدود ہے اس لیے اس کا علم اور حسن کا ادراک بھی محدود ہے اور کامل علم، کامل خیر اور کامل حسن انسانی دسترس سے ماورا ہے۔ ان مجبوریوں کے ساتھ انسان عرفان کی منزل تک رسائی حاصل نہیں کر سکتا لیکن اس ایمان تک پہنچتا ہے جس میں ایسی لامحدود ذات کا ادراک حاصل ہوتا ہے جو کامل علم، کامل حسن اور کامل خیر ہے۔ اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ انسانی موضوع اس حقیقت مطلق کا ایک جز ہے اور حسن جو انسان کے مشاہدے میں آتا ہے یعنی مجازی حسن، معروضی بھی ہے اور موضوعی، حسن مطلق جو ہمارے مشاہدے سے بالاتر ہے لیکن جس کے وجود پر ہمیں ایمان رکھنا چاہیے۔ نہ معروضی ہے نہ موضوعی، یہ ایک ایسی وحدت ہے جو تمام معروضات، موضوعات اور جملہ اقدار پر حاوی ہے۔ جب وہ غالب کے الفاظ میں لکھتے ہیں کہ 'اصل شہود، شاہد و مشہود ایک ہے'(۲۰) یوں بیان کیا جائے تو بہتر ہوگا کہ 'ہمہ اوست' کی علمی اصطلاح ان کا یہ خیال بہتر انداز میں پیش کر سکتی ہے۔

ایم ایم شریف نے حسن اور فن پر جو دلائل قائم کیے ہیں وہ ادبی جمالیات میں بنیادی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کے نزدیک اعلیٰ فن پارے کی تخلیق جہاں ذوق نظر کا نتیجہ ہے وہاں یہ ضروری ہے کہ تخلیق کار فنی وسائل سے بھی پورے طرح واقف ہو۔ اس کا بنیادی مقصد کائناتی مقصد سے ہم آہنگ ہو۔ وہ معروض جو اس کی جبلتوں کو انگیخت کرے وہ اس کو توازن عطاء کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو یوں وہ مادی فنی تخلیقات کی تعمیر در تعمیر کے قابل ہوگا۔ جس سے مادی معروض فن کار کے ذہن سے ہم آہنگ ہو کر فنی تخلیق یا جمالیاتی حقیقت بن جائیگا۔ فن پارہ جو سراسر موضوعی ہوتا ہے ایسا معروض بن جاتا ہے جس میں روح پھونک دی گئی ہو۔ نتیجہ یہ کہ ایم ایم شریف نے جمالیات کے قدیم نظریات یعنی ارسطو اور اس کے مقلّدین اور جدید دور کے نظریات میں سے اہم نظریہ اظہار اور معاصر مفکّرین کی آرا سے استفادہ کرتے ہوئے اپنے افکار کو منطقی استدلال کے ساتھ بیان کیا ہے۔ فلسفہ میں ان کا بنیادی سروکار مسلم فلسفہ کی روایت سے رہا ہے اس لیے ان کے ہاں مسلم عقائد کی جھلک نظر آنا بھی فطری ہے۔

حوالہ جات وحواشی

1- M M Sharif, Beauty: Objective or Subjective, Asiatic Publishers, Lahore 1947.
M M Sharif , Three Lectures on the Nature of Tragedy, Lahore: Asiatic Pubishers, 1947.

شریف، میاں محمد، 'جمالیات کے تین نظریے'، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۳ء

۲۔ مجنوں گورکھپوری، 'تاریخ جمالیات'، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۵۹ء بار دوم، باب پنجم

۳۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ ایم ایم شریف کے ہم عصر مجنوں گورکھپوری نے اپنی کتاب ''تاریخ جمالیات'' جو پہلی دفعہ ۱۹۳۵ء میں گورکھپور سے شائع ہوئی، میں جمالیات کے نظریات کو مرتب کرتے ہوئے بیسویں صدی کے سب سے اہم نظریے 'مادی جدلیات' کو تفصیل سے پیش کیا ہے۔ کیا وجہ ہے کہ یہ کتاب ایم ایم شریف کے مطالعہ میں نہیں آئی؟ دراصل انہوں نے اس کے مخالف نظریات کی وجہ سے اس کا ذکر نہیں کیا۔ انہوں نے اپنا پہلا لیکچر ۱۹۳۹ء میں دیا۔

۴۔ فلسفہ کی تین بنیادی شاخوں میں سے ایک جو خیر وشر، جمال اور قبح کے بارے میں مباحث سے متعلق ہے۔ (الشیخ ندیم الجسر، مترجم: خدا بخش کلیار، فلسفہ سائنس اور قرآن، لاہور: الفیصل ناشران وتاجران کتب، ۱۹۹۸ء، ص ۳۷)

۵۔ محمد شریف، میاں، ۱۹۶۳ء، ص ۶

۶۔ ایضاً، ص ۳۱

۷۔ ایضاً، ص ۴۹

۸۔ ایضاً، ص ۵۷

۹۔ ایضاً، ص ۶۶

۱۰۔ ایضاً، ص ۶۷

۱۱۔ ایضاً، ص ۷۱

۱۲۔ ایضاً، ص ۷۷

۱۳۔ ایضاً، ص ۸۶

۱۴۔ ایضاً، ص ۸۹

۱۵۔ ایضاً، ص ۱۱۷

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۱۹

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۴۹

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۵۴

۱۹۔ ایضاً، ص ۱۷۵

۲۰۔ ایضاً، ص ۱۹۴

مکاتیب اقبال کے تناظر میں ذکر اصحابِ رسول ﷺ

ڈاکٹر شیر علی☆
ساجد رفیق☆☆

Abstract:

"Iqbal has described the companions of the prophet (P.B.U.H) with great devotion and excitement in his letters. Iqbal presents the companions of the prophet (P.B.U.H) as a model for the whole community since Allah almighty had granted the certificate of his pleasure to them in this world which has a status of guidance light for all the humanity. The life of the companions of the prophet (P.B.U.H) is overflowing with the love of the prophet (P.B.U.H) who has been mentioned by Iqbal. He also wants to see such way of action among the Muslims regarding the obedience of the Holy prophet (P.B.U.H). In the letters of Iqbal, only companions of the prophet (P.B.U.H) are the only personalities whom Islam has been conveyed to us. Since the duty of invitation is the responsibility of every Muslim according to Iqbal that is why he wants to tell every Muslim in how good manners the companions of the prophet (P.B.U.H) performed this duty."

حضرت علامہ اقبالؒ کے مکاتیب میں جہاں دوسرے بہت سے اسلامی موضوعات پر بات ہوئی ہے، وہیں پر حضرت علامہ اقبالؒ نے اصحابِ رسول ﷺ کے بارے میں مفصّل بات کی ہے۔ کیونکہ حضرت علامہ جانتے تھے کہ اصحابِ رسول ﷺ ہی وہ ہستیاں ہیں جنھوں نے براہِ راست حضرت محمد ﷺ سے تعلیمات حاصل کی ہیں اسی وجہ سے یہ عظیم ہستیاں ہمارے لیے رول ماڈل کی حیثیت رکھتی ہیں۔ چونکہ اقبال ان ہستیوں کو نمونہ سمجھتے ہیں اور موجودہ حالات میں جب انھیں مسائل ومصائب نظر آتے ہیں تو ان کے حل کے لیے ان کی تعلیمات اور عمل سے راہنمائی تلاش کرتے ہیں۔ اس کا واضح ثبوت آپ کے وہ

☆ اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ علومِ اسلامیہ وعربی، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد
☆☆ ریسرچ اسکالر (ایم۔فل) شعبہ علومِ اسلامیہ وعربی، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد

مکاتیب ہیں جن میں اقبالؒ نے اصحابِ رسول ﷺ کا من حیثیت الجماعتذکرہ کیا یا بعض اصحابِ رسول ﷺ کا نام لے کر ذکر فرمارہے ہیں۔مکتوبات میں جہاں اصحابِ رسول ﷺ کے مناقب بیان کرتے ہیں وہاں اس کے علاوہ بہت سے مسائل کا ذکر بھی کرتے ہیں۔

طبقات ابنِ سعد جلد دوم مترجم عبداللہ العمادی ص ۱۹ میں درج ہے۔''رسول اللہ ﷺ کو اذان کے معاملے کی بڑی فکر تھی۔ آپ ﷺ نے اصحابِ رسول ﷺ سے مشورہ کیا۔اس کی بہت سے روایات کتب احادیث میں درج ہیں۔

سید سلمان ندویؒ کے نام ۳۰ اکتوبر ۱۹۱۸ء کو ایک خط میں اشعار کی صورت میں سیدنا ابوبکر صدیقؓ کا ذکر اس طرح سے موجود ہے۔

من شبے صدیقؓ را دیدم بخواب
گلِ زخاکِ راہ اوچیدم بخواب(۱)

سیدنا صدیق اکبرؓ کی فضیلت و بزرگی اُمتِ مسلمہ کے لیے سب سے زیادہ ہے۔جو مقام و مرتبہ آپؓ کا ہے شاید کوئی دوسرا اس کا متحمل نہ ہو سکے۔حضرت علامہ اقبالؒ اپنے والد گرامی کو خط لکھتے ہیں اس میں بھی حضرت صدیقؓ کا ذکر موجود ہے۔آپ لکھتے ہیں کہ:

''نبی کریم ﷺ کی زندگی میں بھی اس کی مثال ملتی ہے۔ان سے زیادہ اپنے عزیز سے محبّت کرنے والا بلکہ ساری دنیا کو اپنا عزیز جاننے والا اور کون ہوگا؟ لیکن ایک وقت ایسا بھی آتا تھا جب آپ ﷺ کو نہ یہ معلوم ہوتا کہ عائشہؓ کون ہے اور ابوبکرؓ کون ہے نہ یہ کہ محمد ﷺ کون ہے۔ ہمارے صوفیا نے اس کو فنا سے تعبیر کیا ہے۔لیکن سچ بات یہ ہے یہ شخصیت یا خودی کا کمال ہے۔اسے فنا نہیں کہنا چاہیے اور انسانی حیات کی یہی کیفیت حیات مابعد الموت کی تیاری ہے۔لیکن آپ اس نکتے کو مجھ سے بہتر جانتے ہیں۔''(۲)

حضرت علامہ اقبالؒ یہاں یہ بتاتے ہیں کہ موت برحق ہے اور ہر مسلمان کو اس کی تیاری کرنی چاہیے اور اپنے دلوں میں اللہ تعالیٰ سے مضبوط تعلّق قائم کرنے کی تلقین کرتے ہیں کیونکہ اصل آخرت ہے اور جب موت آتی ہے تو ہر چیز یہاں رہ جاتی ہے۔حتیٰ کہ جناب حضرت محمد ﷺ دنیا سے جانے لگے تو اتنے قریبی رشتہ دار بھی پاس موجود ہیں لیکن آپ ﷺ ان سب رشتوں سے لاتعلّق ہو جاتے ہیں۔

خان محمد نیاز الدین خان کے نام خط میں سیدنا حضرت ابوبکر صدیقؓ کا ذکر اس طرح سے ملتا ہے۔

''زندگی'' سے مراد زندگی بجسد عنصری نہیں۔حضرت صدیقؓ نے قرآن کی آیت پڑھی تھی۔ قد خلت من قبله الرسل اور یہ حق ہے۔باقی خدا کے فضل و کرم سے خیریت ہے۔مولوی گرامی صاحب سے مل کر میرا اسلام عرض کیجئے۔''(۳)

اکبر شاہ نجیب آبادی کے نام لاہور سے ایک خط لکھا ہے اور لکھتے ہیں:

''صدیقؓ پر بھی خوب مضمون لکھا گیا ہے۔میں نے ان کی زندگی کے تمام واقعات ایک شعر

میں بند کر دیے ہیں:

ہمت او کشتِ ملت راچو ابر
ثانی اسلام و غار و بدر و قبر (۴)

یہ مرتبہ و مقام حضرت سیدنا ابوبکر صدیقؓ کے حصے میں آیا۔ اسلام قبول کرنے والوں میں سب سے پہلے نیز ہجرت کر کے جب آپ ﷺ مدینہ تشریف لے گئے تو آپ ﷺ راستے میں غار ثور میں ٹھہرے تو اس وقت سیدنا ابوبکر صدیقؓ آپ ﷺ کے ساتھ تھے۔ غزوۂ بدر میں، مراد جنگ بدر بھی ہے اور دیگر غزوات بھی آپؓ اس میں شامل ہیں اور مرنے کے بعد آپ ﷺ کے ساتھ آپؓ کی قبر بنی ہے۔

۱۲ نومبر ۱۹۳۳ء کو راغب احسن کے نام خط لکھا ہے:

'' آپ کا خط ابھی ابھی ملا ہے۔ جس کے لیے شکریہ قبول کیجیے۔ میں گزشتہ اتوار کابل سے براہ غزنی وقندھار واپس آیا۔ سوموار سے بخار میں مبتلا ہوں امیر نادر شاہ کی شہادت کی خبر ایک ناقابلِ برداشت صدمہ میرے لیے ہے اور یقیناً ساری دنیائے اسلام کے لیے۔ یہ بڑا دین دار اور خدا پرست بادشاہ تھا۔ کابل میں اس کے متعلق ایسی حکایات مشہور ہیں کہ ان کو سن کر صدیقؓ اور فاروقؓ یاد آتے ہیں۔ جمعہ کی نماز میں نے ان کے ساتھ کابل کی جامع مسجد میں ادا کی۔ ان کے محل میں ایک روز عصر کی نماز ان کی امامت میں ادا کی۔ خدا ان کی مغفرت کرے۔ مجھے امید ہے کہ افغانستان دوبارہ کسی انقلاب میں مبتلا نہ ہوگا جہاں تک میں اندازہ کر سکا ہوں بادشاہ کی شہادت پرائیویٹ عداوت ورقابت کا نتیجہ ہے اور غالباً جنرل غلام نبی خاں کے قتل سے اس کا تعلق ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ لوگ امان اللہ خان کی واپسی چاہتے ہیں غلط ہے۔ واللہ علم۔ دوران قیام افغانستان میں وہاں کے نوجوانوں میں اسلامی خیالات اور افکار کی اچھی تخم ریزی ہوئی۔ زیادہ گفتگو اس امر کے متعلق پھر کبھی ہوگی۔''(۵)

افغانستان کے حکمران نادر شاہ کی وفات پر ان کو خراجِ عقیدت پیش کر رہے ہیں۔ مراد اس سے یہ ہے کہ نادر شاہ والی افغانستان انتہائی نیک طینت تھا اس کے عدل وانصاف کا بہت زیادہ چرچا تھا۔ اس بنا پر اقبالؒ نے اس کے دور کو سیدنا ابوبکر صدیقؓ اور سیدنا عمر فاروقؓ کے دور سے تشبیہ دی ہے۔

حضرت علامہؒ نے اپنے مکتوبات میں سیدنا فاروق اعظمؓ کا تذکرہ بھی کیا ہے اور ان کے دور حکومت کو مثالی دور کہا ہے اور انھوں نے موجودہ حکمرانوں کو ان کے اندازِ حکمرانی کو اپنانے کی تلقین کی ہے۔ اقبالؒ کے مکاتیب اقبال میں بھی سیدنا فاروق اعظمؓ کی اولیات اور کارناموں کا ذکر ہے۔ اس حوالے سے ایک خط سید سلیمان ندویؒ کو لکھتے ہیں اور اس میں اہم امور درج ہیں۔ چونکہ یہ خط نہایت اہم ہے۔ اس لیے پورا خط درج کیا ہے۔ اس خط سے نہ صرف اقبالؒ نے اپنی ذہنی تشفّی چاہی ہے بلکہ حضرت عمرؓ کے بعض معاملات میں جو فیصلے ہیں اس سے ہمیں اجتہاد کا دروازہ بھی کھلا ہوا نظر آتا ہے۔

'' آپ کے بعض خطوط میرے پاس محفوظ ہیں اور یہ آخری خط بھی جو نہایت معنی خیز ہے اور

جس کے مضمون سے مجھے بحیثیت مجموعی پورا اتفاق ہے محفوظ رہے گا۔ عبادات کے متعلّق کوئی ترمیم و تنسیخ میرے پیش نظر نہیں ہے، بلکہ میں نے اپنے مضمون اجتہاد میں ان کی ازلیت وابدیت پر دلائل قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ ہاں معاملات کے متعلّق بعض سوالات دل میں پیدا ہوتے ہیں اس ضمن میں چونکہ شریعت احادیث (یعنی وہ احادیث جن کا تعلّق معاملات سے ہے) کا مشکل سوال پیدا ہو جاتا ہے اور ابھی تک میرا دل اپنی تحقیقات سے مطمئن نہیں ہوا، اس واسطے وہ مضمون شائع نہیں کیا گیا۔ میرا مقصود یہ ہے کہ زمانہ حال کے جورس پروڈنس کی روشنی میں اسلامی معاملات کا مطالعہ کیا جائے مگر غلامانہ انداز میں نہیں بلکہ ناقدانہ انداز میں۔ اس سے پہلے مسلمانوں نے عقائد کے متعلّق ایسا ہی کیا ہے۔ یونان کا فلسفہ ایک زمانے میں انسانی علوم کی انتہا تصور کیا گیا مگر جب مسلمانوں میں تنقید کا مادہ پیدا ہوا تو انھوں نے اسی فلسفے کے ہتھیاروں سے اس کا مقابلہ کیا۔ اس عصر میں معاملات کے متعلّق بھی ایسا ہی کرنا ضروری ہے قاعدہ میراث کے حصص کے متعلّق میں نے مضمون اجتہاد میں یہی طریق اختیار کیا ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ لڑکی کو لڑکے سے آدھا حصہ ملنا عین انصاف ہے۔ مساوی حصہ ملنے سے انصاف قائم نہیں رہتا ہے۔ بحث کا محرک ترکی شاعر ضیا بک کی بعض تحریریں تھیں۔ جن میں وہ اسلامی طلاق اور میراث کا ذکر کرتا ہے۔ میں نے جو حصص کے متعلّق آپ سے دریافت کیا تھا اس کا مقصد یہ تھا کہ ان حصص میں ترمیم چاہتا ہوں، بلکہ خیال یہ تھا کہ شاید ان حصص کی ازلیت وابدیت پر آپ کوئی روشنی ڈالیں گے۔ میرے نزدیک اقوام کی زندگی میں ''قدیم'' ایک ایسا ہی ضروری عنصر ہے جیسا کہ ''جدید'' بلکہ میرا ذاتی میلان قدیم کی طرف ہے۔ مگر میں دیکھتا ہوں کہ اسلامی ممالک میں عوام اور تعلیم یافتہ لوگ دونوں طبقے علومِ اسلامیہ سے بے خبر ہیں۔ اس بے خبری سے آپ کی اصلاح میں یورپ کے ''معنوی استیلاء'' کا اندیشہ ہے جس کا سدباب ضروری ہے۔ میرا ایک مدت سے یہ عقیدہ ہے کہ ہندوستان کے مسلمان، جو سیاسی اعتبار سے دیگر ممالک اسلامیہ کی کوئی مدد نہیں کر سکتے، دماغی اعتبار سے ان کی بہت کچھ مدد کر سکتے ہیں۔ کیا عجب ہے کہ اسلامی ہند کی آئندہ نسلوں کی نگاہوں میں ''ندوہ'' علی گڑھ سے زیادہ کارآمد ثابت ہو۔ آپ کے خط کے آخری حصے سے ایک اور سوال میرے دل میں پیدا ہوا ہے اور وہ یہ ہے کہ امام کو اختیار ہے کہ قرآن کی کسی مقرر کردہ حد (مثلاً سرقہ کی حد) کو ترک کر دے اور اس کی جگہ کوئی اور حد مقرر کر دے اور اس اختیار کی بنا کون سی آیت قرآنی ہے؟ حضرت عمرؓ نے طلاق کے متعلّق جو مجلس قائم کی ہے، اس کا اختیار ان کو شرعاً حاصل تھا۔ میں اس اختیار کی اساس معلوم کرنا چاہتا ہوں۔ زمانہ حال کی زبان سے یوں کہیے کہ آیا اسلامی کانسٹی ٹیوشن ان کو ایسا اختیار دیتی تھی؟ امام ایک شخص واحد ہے یا جماعت بھی، امام کے قائم مقام ہو سکتی ہے؟ ہر اسلامی ملک کے لیے اپنا امام ہو یا تمام اسلامی دنیا کے لیے ایک واحد امام ہو؟ موخرالذکر صورت موجودہ فرق اسلامیہ کی

موجودگی میں کیونکر بروئے کار آسکتی ہے؟ مہربانی کر کے ان سوالات پر روشنی ڈالیے۔ لقب امام سے بہت سی مشکلات کا خاتمہ ہوجاتا ہے۔ بشرطیکہ اس کو وہ اختیارات شرعاً حاصل ہوں جن کا اشارہ آپ نے کیا ہے۔''(۶)

سید سلمان ندویؒ نے ان نکات کا جو جواب دیا ہے وہ مختصراً اس طرح لکھا ہے۔

''میری عبارت کے سمجھنے میں یا اقبال نے خود اپنے مطلب کی تعبیر میں غلطی کی ہے۔ حضرت عمرؓ سے پہلے ایک مجلس یعنی ایک ہی نشست میں تین طلاقوں کو ایک قرار دیا جاتا تھا۔ حضرت عمرؓ نے اس کو تین قرار دیا۔ بات یہ تھی۔ حنفیہ کا قول ہے کہ حضرت عمرؓ کو آنحضرت ﷺ کا کوئی حکم معلوم ہوا جس کی اشاعت عہدِ اول میں نہیں ہوسکی تھی اور حضرت عمرؓ نے اپنے عہد میں کی حافظ ابن قیم کہتے ہیں کہ حضرت عمرؓ نے تعزیراً ایسا کیا تھا اور امام کو تعزیراً ایسا کرنے کا اختیار ہے۔ میں نے ان کو لکھا تھا کہ مسائل فقہ میں ترجیح اور بعض میں التوا یا اجزائے تعزیر مفتیوں کا نہیں بلکہ امام کا حق ہے۔''(۷)

مولانا سید سلمان ندویؒ کے نام ایک خط ہے۔ جس میں متعہ کے حوالے سے حضرت عمرؓ کے منسوخی کے احکامات کا حوالہ پوچھا ہے۔

''کل میں آپ کے پرانے خطوط پڑھ رہا تھا جو میرے پاس محفوظ ہیں۔ ان میں سے ایک خط میں آپ نے یہ لکھا ہے کہ اسلامی ریاست کے امیر کو اختیار ہے کہ جب اسے معلوم ہو کہ بعض شرعی اجازتوں میں فساد کا امکان ہے تو ان اجازتوں کو منسوخ کر دے۔ عارضی طور پر یا مستقل طور پر بلکہ بعض فرائض کو بھی منسوخ کر سکتا ہے۔ اس وقت آپ کا خط میرے سامنے نہیں ہے۔ حافظے سے لکھ رہا ہوں کیا یہ بات صحیح ہے؟ اگر صحیح ہے تو اس کا حوالہ کہاں سے ملے گا؟ مہربانی کر کے اس کتاب کا پتہ دیجئے جس میں یہ مسئلہ درج ہے۔ کیا یہ صحیح ہے کہ متعہ (نکاح موقت) حضرت عمرؓ سے پہلے مسلمانوں میں مروج تھا اور حضرت عمرؓ نے اسے منسوخ کر دیا نیز زمانہ حال کا کوئی امیر بھی کسی امر کی نسبت ایسا فیصلہ کرنے کا مجاز ہے؟ امید کہ آپ کا مزاج بخیر ہوگا۔''(۸)

حضرت علامہ اقبالؒ سیدنا عمر فاروقؓ کی علمی بصیرت کے بہت معترف تھے۔ حضرت عمرؓ کے حوالے سے متعہ کی منسوخی کا ذکر کر رہے ہیں۔ علامہ پوچھ رہے ہیں کہ بحیثیت امیر وہ ایسا کرنے کا اختیار رکھتے تھے۔ حضرت عمرؓ نے بہت سی ایسی چیزیں جو پہلے سے موجود نہیں تھیں۔ ان کو مسلمانوں کے لیے بہتر سمجھا اور اپنے دور میں شروع کیں۔ بحیثیت امیر یا خلیفہ وہ ایسا کرنے کے مجاز تھے۔ اقبال نے اس کا بھی ذکر کیا ہے کہ نکاح موقت کی منسوخی ان کے دور میں ہوئی۔

ایک خط اکبر الٰہ آبادی کے نام ہے جس میں حضرت عمرؓ کا ایک قول منظوم کیا ہے:

راہ دشوار است ساماں کم بگیر　　در جہان آزادزی آزاد میر
سبحہ اقلل من الدنیا شمار　　از لعش حُراً شوی سرمایہ دار(۹)

فکرِ اقبال پر سیدنا حضرت علیؓ کا بہت زیادہ اثر ملتا ہے۔ ان کے خطوط میں بھی اس کا اظہار ہوتا ہے۔ خواجہ حسن نظامی کو خط لکھتے ہوئے سیدنا علیؓ کی فضیلت یوں بیان کرتے ہیں:

''کیا وہ یہ ثابت کر سکتے ہیں کہ تاریخی طور پر اسلام کو تصوف سے تعلّق ہے؟ کیا حضرت علیؓ کو کوئی خاص پوشیدہ تعلیم دی گئی تھی؟ غرض کہ اس امر کا جواب معقولی اور منقولی اور تاریخی طور پر مفصّل چاہتا ہوں۔ میرے پاس کچھ ذخیرہ اس امر کے متعلّق موجود ہے مگر آپ سے اور قاری صاحب سے استصواب ضروری ہے۔ آپ اپنے کسی اور صوفی دوست سے بھی مشورہ کر سکتے ہیں مگر جواب جلد آئے۔ باقی خیریت ہے۔''(۱۰)

پھر ایک اور خط میں جو علامہ نے مہاراجہ کشن پرشاد کے نام لکھا سیدنا علیؓ سے اپنی محبّت کا اظہار اس طرح سے کرتے ہیں۔

''نوازش نامہ کل مل گیا تھا۔ پنجتنی راسخ الاعتقاد ہوں۔ تو ایسے کہ مقام گرما حیدر آباد ہے اور سرما کوہ مولانا علیؓ پنجتنی نسبت کو اس حد تک نبھانا آپ کا حصہ ہے۔ مشکل کشا مہمات امور میں سرکار کے ساتھ ہوں۔''(۱۱)

اکبر الٰہ آبادی کے نام خط میں بھی سیدنا علیؓ سے عقیدت کا وہ جس محبّت سے اظہار کرتے ہیں۔ وہ ان کے خط کی عبارت سے عیاں ہے۔

''شیعوں کے متعلّق آپ نے خوب لکھا۔ میرا مدت سے یہی خیال ہے۔ امامت کا مسئلہ سوسائٹی کو انتشار سے محفوظ رکھنے والا ہے۔ خصوصاً اس زمانہ میں جب کہ مذہبی حقائق کا معیار عقل ہو۔ میں نے کئی دفعہ یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ صوفی بننے کی نسبت شیعہ ہو جانا ضروری ہے۔ اگر تقلید ضروری ہے تو اولاد علی مرتضیٰؓ سے بڑھ کر اور کون امام ہوگا۔ البتہ امامت کے اصول میں ایک نقص ہے اور وہ یہ کہ عوام کو مجتہدین سے تعلّق رہتا ہے اور قرآن سے تعلّق کم ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ بالکل کوئی تعلّق نہیں رہتا۔ مذہب بغیر قوت کے محض ایک فلسفہ ہے۔''(۱۲)

یہ اقبال کی اپنی ایک سوچ ہے کہ صوفی بننے سے بہتر ہے کہ آدمی شیعہ بن جائے ان کے نزدیک آلِ علیؓ سے بڑھ کر بہتر رہنمائی کون کر سکتا ہے۔ یہاں ایک وضاحت ضروری ہے کہ اقبال اس طرح کے صوفیوں کے خلاف ہیں جو محنت و اکل حلال کی تلاش سے عاری ہوں۔ مولانا گرامی کو ایک خط لکھتے ہیں جس میں حضرت علیؓ کی بہادری اور اطاعت نبی ﷺ واضح ہوتی ہے۔

''شاید نضیر نام ایک شخص تھا کہ ہجرت سے پہلے حضور ﷺ کو سخت ایذا دیتا تھا۔ فتح مکہ کے بعد جب حضور ﷺ شہر میں داخل ہوئے تو ایک مجمع عام میں آپ ﷺ نے سیدنا علی مرتضیٰؓ کو حکم دیا کہ اس کی گردن اڑا دو۔ ذوالفقار حیدریؓ نے ایک آن میں اس کم بخت کا خاتمہ کر دیا۔ اس کی لاش خاک و خون میں تڑپ رہی تھی لیکن وہ ہستی جس کی آنکھوں میں دوشیزہ لڑکیوں سے زیادہ حیا تھی، جس کا قلب تاثرات لطیفہ کا سرچشمہ تھا، جو اہل عالم کے لیے سراپا رحمت و شفقت تھی اس دردانگیز منظر سے مطلق متاثر نہ ہوئی۔ نضیر کی بیٹی کی نے باپ

کے قتل کی خبر سنی تو نوحہ وفریاد کرتی اور باپ کی جدائی میں دردانگیز اشعار پڑھتی ہوئی (یہ اشعار حماسہ میں منقول ہیں) دربارِ نبوی ﷺ میں حاضر ہوئی۔ اللہ اکبر! اشعار سنے تو حضورِ اقدس ﷺ اس قدر متاثر ہوئے کہ اس لڑکی کے ساتھ مل کر رونے لگے۔ یہاں تک کہ جوشِ ہمدردی نے اس سے زیادہ ضبط کرنے والے انسان کے سینے سے بھی ایک آہ سرد نکلوا کے چھوڑی! پھر نضیر کی تڑپتی ہوئی لاش کی طرف اشارہ کر کے فرمایا: ''یہ فعل محمد الرسول اللہ ﷺ کا ہے'' اور اپنی روتی ہوئی آنکھ پر انگلی رکھ کے کہا ''یہ فعل محمد بن عبداللہ کا ہے'' پھر حکم دیا کہ نضیر کے بعد کوئی شخص مکہ میں قتل نہ کیا جائے گا۔''(۱۳)

سید سلمان ندویؒ کو خط لکھتے ہیں جس میں حضرت علیؓ کا تذکرہ اس طرح سے کرتے ہیں۔

''بائے بسم اللہ (حضرت علیؓ کے لیے) قاآنی نے لکھا ہے اور میم مروت مولانا حاجی نے ''تحفۃ الاحرار'' میں لکھا ہے۔ میں نے میم مرگ لکھا تھا۔''(۱۴)

حضورِ اقدس ﷺ نے حضرت علی کو بائے بسم اللہ کہا ہے کہ حضرت علیؓ بسم اللہ کی ''ب'' ہیں اور قرآن حکیم کی تمام حکمتیں بسم اللہ کی اس ''ب'' میں موجود ہیں۔

ایک اور خط مولانا سید سلمان ندویؒ کو لکھتے ہیں جس میں حضرت علیؓ کا ذکر یوں کیا ہے:

تری راکھ میں ہے اگر شرر تو خیالِ فقر و غنا نہ کر
کہ جہاں میں نان شعر پر ہے مدار قوت حیدری(۱۵)

اکبر الٰہ آبادی کو خط لکھتے ہیں جس میں حضرت علیؓ کا ذکر اسی طرح کرتے ہیں۔

''ولا نامہ کل ملا تھا۔ الحمدللہ کی خیریت ہے۔ گرمی کی یہاں بھی شدت ہے۔ برسات اب کے خالی جاتی معلوم ہوتی ہے۔ خواجہ حسن نظامی صاحب کا خط مجھے بھی آیا تھا اور میرا قصد بھی فاتحہ جناب امیر میں شریک ہونے کا تھا۔''(۱۶)

(جناب امیر سے مراد سیدنا حضرت علیؓ ہیں۔)

میر خورشید احمد کے نام خط میں حضرت علیؓ کا تذکرہ اس طرح سے کرتے ہیں:

''شعر زیرِ بحث کے متعلق یہ عرض ہے کہ دوسری پارٹی کا خیال صحیح ہے۔ اعتقادات کی بحث نہیں۔ بلکہ فرقہ بندی کی بحث ہے۔ بعض اسلامی فرقے خاصۃً احمدی، مسیحؑ و علی مرتضیٰؓ کو نصاریٰ کا خدا اور شیعوں کو علیؓ کہہ کر گالیاں دے لیتے ہیں۔ خود مرزا صاحب مرحوم اور ان کے مرید مولوی عبدالکریم نے شیعوں کی تردید میں یہی افسوسناک طریقہ اختیار کیا ہے۔''(۱۷)

یہ خط مرزائیوں کے حوالے سے ہے جس میں مرزائی حضرت عیسیٰؑ اور حضرت علیؓ کے حوالے سے مناسب زبان استعمال نہیں کرتے۔ حضرت علامہ نے اپنے خطوط میں حضرت حضرت عائشہؓ کے علمی مرتبے کا تذکرہ کرتے ہیں۔ سید سلمان ندویؒ سے اقبال کی خط و کتابت دینی امور پر ہوتی رہی۔ ایک خط

سید صاحب کے نام لکھتے ہیں۔ جس میں اقبالؒ سید صاحب کا شکریہ ادا کرتے ہیں کہ انھوں نے حضرت عائشہؓ کے حوالے سے جو انھیں کتاب ارسال کی ہے اس کو پڑھنے کے بعد اقبال کو بہت مفید معلومات حاصل ہوئیں۔ خط میں لکھتے ہیں:

''سیرت عائشہؓ کے لیے سراپا سپاس ہوں۔ یہ ہدیہ سلیمانی نہیں سرمہ سلیمانی ہے۔ اس کتاب کو پڑھنے سے میرے علم میں بہت مفید اضافہ ہوا۔ خدا تعالیٰ جزائے خیر دے۔ یہ معلوم کر کے تعجّب ہوا کہ ''حمیرا'' والی سب احادیث موضوعات میں ہیں۔ کیا ''کلمینی یا حمیرا'' بھی موضوع ہے؟ کمال کا شعر کیا مزے کا ہے:

ایں تصرف ہائے من در شعر من
کلمینی یا حمیرائے، من است

زیادہ کیا عرض کروں، امید کہ مزاج بخیر ہوگا۔''(۱۸)

اپنے والد محترم شیخ نور محمد کو ایک خط لکھتے ہیں اس میں بھی حضرت عائشہؓ کا ذکر ہے۔ اس خط کے اندر آخرت کی زندگی اور دنیاوی زندگی کا موازنہ ہے کہ جب آخرت سامنے ہو تو دنیا کیسی لگتی ہے۔ یہ خط انتہائی سبق آموز ہے۔

''نبی کریمﷺ کی زندگی میں بھی اس کی مثال ملتی ہے۔ ان سے زیادہ اپنے عزیزوں سے محبّت کرنے والا بلکہ ساری دنیا کو اپنا عزیز جاننے والا اور کون ہوگ؟ لیکن ایک وقت ایسا بھی آنا تھا جب آپﷺ کو نہ یہ معلوم ہوتا تھا کہ عائشہؓ کون ہے اور ابوبکرؓ کون ہے نہ یہ کہ محمد کون ہے۔ ہمارے صوفیا نے اس کو فنا سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن سچ بات یہ ہے کہ یہ شخصیت یا خودی کا کمال ہے اسے فنا نہیں کہنا چاہیے اور انسانی حیات کی یہی کیفیت حیات مابعد الموت کی تیاری ہے۔''(۱۹)

حضورِ اقدسﷺ حضرت عائشہؓ سے دوسری ازواجِ مطہّرات کے مقابلے میں زیادہ محبّت کرتے تھے جو کہ کسی تضاد کا نہیں بلکہ فطری عمل ہے لیکن موت ایک ایسی حقیقت ہے کہ انسان اپنی ہر محبوب چیز سے انجان ہو جاتا ہے۔ علامہ صاحب دینی معاملات میں سید سلمان سے مشورہ کرتے تھے۔ سیدہ عائشہ صدیقہؓ کی علمی حیثیت کی پوری ملتِ اسلامیہ معترف ہے۔ ایک اور خط جس میں مسئلہ ختم نبوت زیرِ بحث ہے اس طرح لکھتے ہیں:

''چند امور اور بھی دریافت طلب ہیں۔ ان کے جواب سے بھی ممنون فرمائیے۔ تکملہ ''مجمع البحار'' ص ۸۵ میں حضرت عائشہؓ کا ایک قول نقل کیا گیا ہے یعنی یہ کہ حضور رسالت مآبﷺ کو خاتم النبیین کہو، لیکن یہ نہ کہو کہ ان کے بعد کوئی اور نبی نہیں ہوگا۔ مہربانی کر کے کتاب دیکھ کر یہ فرمائیے کہ آیا اس قول کے اسناد درج ہیں؟ اور اگر ہیں تو آپ کے نزدیک ان اسناد کی حقیقت کیا ہے؟ ایسا ہی قول ''درمنثور'' جلد پنجم، ص ۲۰ میں ہے۔ اس کی تصدیق کی بھی ضرورت ہے۔ میں نے یہاں بھوپال میں یہ کتب تلاش کیں۔ افسوس اب تک

نہیں ملیں۔''(۲۰)

مراد یہ ہے کہ حضورِ اقدس ﷺ خاتم النبین ہیں لیکن اس سے یہ مراد نہیں کہ آپ ﷺ کے بعد کوئی اور نبی نہیں آئے گا بقول حضرت عائشہؓ کے کہ حضرت عیسیٰ کا قرب قیامت ظہور ہوگا۔

قرآن حکیم جو بنی نوع انسان کے لیے منبع ہدایت ہے اور اس میں اللہ تعالیٰ نے عورت و مرد کو ایک دوسرے کا لباس قرار دیا ہے۔ اقبال نے اسوۂ فاطمہؓ کو تمام ملتِ اسلامیہ کی عورتوں کے لئے اسوہ قرار دیا ہے۔ مولانا گرامی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''افسوس ہے فاطمہ زہراؓ کے مفصّل حالات نہیں ملے۔ سیدہ خاتونؓ زمانہ حال کی مسلمان عورتوں کے لیے ایک اسوہ کاملہ ہے۔ مثنوی کے دوسرے حصہ میں یہ مضمون لکھ رہا ہوں۔ مگر افسوس ہے کہ کوئی چبھتا ہوا شعر اب تک نہیں نکل سکا۔ فکر میں ہوں کہ کوئی شعر ایسا نکلے کہ مضمون کے اعتبار سے ایک سو شعر کے برابر ہو۔ ایسا گوہر نایاب ہاتھ آ گیا تو آپ کی خدمت میں پیش کروں گا۔''(۲۱)

ایک اور خط میں سیدہ فاطمہ زہراؓ کا موازنہ حضرت مریمؑ سے کیا ہے کہ انھیں صرف ایک نسبت حاصل تھی۔ یعنی وہ حضرت عیسیٰؑ کی والدہ محترمہ تھیں۔ جب کہ آپ کو تین نسبتیں حاصل ہیں۔ پہلا یہ کہ وہ حضورِ اکرم ﷺ کی بیٹی ہیں، دوسرا وہ حضرت علیؓ کی زوجہ ہیں، تیسرا وہ حضرت حسینؓ جو سید الشہدا ہیں ان کی والدہ محترمہ ہیں۔ اس خط میں لکھتے ہیں۔ البتہ فاطمہ زہرا کے متعلق ایک مضمون ذہن میں آیا ہے۔ یعنی یہ کہ احترام و عزت اگر نسبتوں پر موقوف ہے تو مریمؑ کو صرف ایک نسبت حاصل تھی، یعنی کہ وہ مسیح کی ماں تھی مگر فاطمہؓ:

نور چشم رحمۃ اللعالمین ﷺ — آن امامِ اولین و آخرین
آنکہ جان در پیکر گیتی دمید — روزگار تازہ آئیں آفرید
زوجہ آن تاجدارِ ھل اتی — مرتضیٰؓ مشکل کُشا ، شیر خدا
بادشاہ و کلبہ ایوانِ او — یک حسام و یک زرہ سامانِ او
مادرِ آن کارواں سالارِ عشق — رونق ہنگامہ بازار عشق

در نوائے زندگی سوز از حسینؓ
اہل حق حریت آموز از حسینؓ(۲۲)

حضرت علامہ اقبال نے اپنے دیگر خطوط میں حضرت عائشہؓ، حضرت فاطمہؓ، حضرت حسن و حسینؓ، حضرت بلالؓ، حضرت عمرو بن العاصؓ، حضرت ابو ہریرہؓ، حضرت ابوذر غفاریؓ کا ذکر کیا ہے اور حضرت اویس قرنیؓ کا ذکر اس طرح کیا ہے کہ حضرت اویس قرنیؓ اپنی ضعیف العمر والدہ کی وجہ سے دیدار مصطفےٰ ﷺ کے لئے تڑپتے رہے کیونکہ والدہ کو تنہا چھوڑ کر سفر کرنا مشکل تھا۔ اقبال نے حضرت اویس قرنیؓ کی محبّت مصطفےٰ ﷺ کو ایمان والوں کے لئے ایک نمونہ قرار دیا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ مظفّر برنی، سید، کلیات مکاتیب اقبال، جلد اول، دہلی: اردو اکادمی، بارِ چہارم، ۱۹۹۳ء، ص ۶۵ ۷

۲۔ اقبال، کلیاتِ مکاتیب اقبال، جلد دوم، ص ۲۲۳

۳۔ ایضاً، ص ۳۱۸

۴۔ ایضاً، ص ۳۹۰

۵۔ ایضاً، جلد سوم، ص ۴۲۱

۶۔ ایضاً،، جلد دوم، ص ۶۳۲ تا ۶۳۴

۷۔ ایضاً، ص ۶۳۳ تا ۶۳۴

۸۔ ایضاً، جلد سوم، ص ۴۵۳، ۴۵۴

۹۔ ایضاً، جلد اول، ص ۳۱ ۷

۱۰۔ ایضاً، جلد اول، ص ۱۰۸

۱۱۔ ایضاً، ص ۴۱۷

۱۲۔ ایضاً، ص ۵۱ ۷

۱۳۔ ایضاً، جلد اول، ص ۶۶ ۷

۱۴۔ ایضاً، ص ۷۰۹

۱۵۔ ایضاً، ص ۳۳ ۷

۱۶۔ ایضاً، جلد دوم، ص ۳۸۸، ۳۸۹

۱۷۔ ایضاً، جلد دوم، ص ۲۲۰، ۲۲۱

۱۸۔ ایضاً، ص ۲۲۳، ۲۲۴

۱۹۔ اختر راہی، اقبال، سید سلمان ندوی کی نظر میں، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۷۸ء، ص ۲۲۲، ۲۲۳

۲۰۔ کلیاتِ مکاتیب اقبال، جلد اول، ص ۶۱۹

۲۱۔ ایضاً، ص ۶۲۰

۲۲۔ ایضاً، ص ۶۲۴

دیوانِ غالب میں عربی زبان وادب کے اثرات کا جائزہ

ڈاکٹر محمد سلیم
Dr. Muhammad Saleem
Asisstant professor,
Department of Islamic studies & Arabic,
Govt. College University Faisalabad

Abstract:

"The article entitled: Reviewof Arabian influence in Ghalib's poetry" is a comprehensive study of Arabian elements religiously, literally, rhetorically and culturally used in Ghalib's poetry. Mirza Assd-u-Allah khan Ghalib was a great Urdu poet.He has great cotribution in Urdu and Persion literature. Often he uses secular images as wine, drunk' and human love in his poetry . Universal attraction is found in Ghalib's poetry. He uses Qur'anic verses and Arabic idioms, words, terminologies and rhetorical illusions in his poetry. The article shows that Ghalib had great interest in Arabic as well Islamic teachings as he has described some verses in Arabic in his Persian poetry. The Article makes us able to realize that there is great lingual, literal,cultural and spiritual relationship between Urdu and Arabic language and literature.In fact,there is no way for us to say that Ghalib's poetry is influenced by Arabic& Islamic literatures."

Keywords: Arabic,Influence,Qur,an, Qabbah, Bait-ul- haram, Ghalib,

۱۷۹۷ء کو عبداللہ بیگ کے گھر پیدا ہونے والا اسداللہ بیگ خاں جو بعد میں مرزا غالب کے نام سے مشہور ہوا۔ ان کا تخلّص اسد تھا، انہوں نے اپنے پر آشوب دور میں انسانی نفسیات اور زندگی کے حقائق کو بڑے آسان اور عام فہم انداز میں عوام الناس تک پہنچایا۔ آپ نے اپنی زندگی میں مسلمانوں کی عظیم سلطنت کا انجام اور انگریز حکومت کا آغاز دیکھا، اس دور کی سختیوں کی وجہ سے اپ کے کلام میں گہرائی اور وسعت کا ہونا ایک فطری امر تھا۔ ۱۹۵۴ء میں ان کی زندگی پر ایک فلم بنائی گئی جس میں اہم کردار بھرت

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ علومِ اسلامیہ وعربی، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد

بھوشن کا تھا اور اس فلم کو ہندوستان میں پہلا ایوارڈ دیا گیا۔ ۱۹۸۸ء میں گلزار نامی شخص نے ہندوستان میں ایک ٹی وی سیریل کا آغاز کیا جس میں نصیر الدین شاہ نے اہم کردار ادا کیا۔ آپ نے ۱۵ فروری ۱۸۶۹ء کو وفات پائی اور دہلی کے نظام الدین ویسٹ میں چونسٹھ کھمبا کے نزدیک مدفون ہیں۔

مرزا اسد اللہ خان غالب نے ایک غزلیہ شاعر کی حیثیت سے شہرت دوام پائی۔ ان کی شاعری بارے ویکیپیڈیا نے عبدالرحمٰن بجنوری کے حوالے سے جو کہا ملاحظہ ہو: ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں: ''وید مقدس'' اور ''دیوان غالب''(۱)

مرزا غالب فارسی، عربی زبان وادب کے ماہر تھے۔ جہاں ان کی شاعری میں فارسی الفاظ، محاورات، تشبیہات، تلمیحات، اماکن و بلدان، اعلام وغیرہ کا استعمال عام ہے، وہاں عربی زبان ادب کے اثرات سے بھی بھرپور ہے۔ اس مختصر مقالہ میں ہم عربی اثرات کا جائزہ پیش کریں گے مثلاً وہ اپنے شاعرانہ کلام میں قران کریم کی آیات کے اقتباسات، قرآنی تلمیحات، احادیث نبویہ ﷺ کی طرف اشارات، فقہی مسائل، تصوف کے اشارات، آقا علیہ الصّلوٰۃ والسّلام کی مدحت سرائی، حضرت امام حسین کی شہادت کا ذکر اور مرثیہ گوئی، اسلامی اعلام و اماکن کا استعمال اور عربی زبان کے قوائد کا بیان، عربی تشبیہات ومحاورات کا استعمال ان کے کلام میں عربی زبان وادب کے اثر کا واضح ثبوت ہے۔ مرزا غالب کی شاعری میں عربی وفارسی اثرات سے ان کے کلام میں شیرینی اور بڑھ جاتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ غالب عربی فارسی اور اسلامی علوم میں کس قدر ماہر تھے۔

قرآنی آیات کے اقتباسات کا استعمال:

مرزا غالب اپنے کلام میں بعض قرآن کریم کی آیات کے اقتباسات کا استعمال کرتے ہیں مثلاً غالب کہتے ہیں:

بس کہ فعال ما یرید ہے آج
ہر سلحشور انگلستان کا(۲)

اس شعر میں غالب سورہ ہود کی آیت نمبر ۱۰۷: (ان ربک فعال لما یرید) بے شک تیرا رب کر ڈالتا ہے جو چاہے، کا ذکر کرتے ہیں اور آیت کریمہ پوری نہیں لکھتے بلکہ ''لما'' کا لام چھوڑ دیتے ہیں اور صرف ''ما'' ہی لکھتے ہیں، اور ''لما'' کو ''ما'' میں بدل دیتے ہیں۔ ایک دوسرے شعر میں غالب کہتے ہیں:

دھوپ کی تابش ، آگ کی گرمی
وقنا ربنا عذاب النار(۳)

اس آیت کریمہ میں غالب قرآن کریم کی آیت:

''ربنا آتنا فی الدنیا حسنة وفی الآخرة حسنة وقنا عذاب النار'' (البقرۃ:۲۰۱)

(اے اللہ ہمیں دنیا و آخرت میں بھلائی عطا فرما اور ہمیں جہنّم کی آگ سے نجات عطا فرما۔)

اس آیتِ کریمہ میں غالب نے ''ربنا'' کا اضافہ کیا اور اس آیتِ کریمہ کا مفہوم بعینہٖ اردو

زبان میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔

ایک دوسرے شعر میں غالب کہتے ہیں:

پاتا ہوں داد کچھ اس سے اپنے کلام کی
روح القدس اگرچہ مرا ہم زبان نہیں(۴)

قرآن کریم میں ارشاد باری تعالیٰ ہے:

''قل نزله روح القدس من ربک بالحق''(النحل:۱۰۲)

(کہہ دیجیے اتارا اس کو روح القدس (جبرائیل) نے اپنے رب کی طرف سے حق کے ساتھ)

اس شعر میں غالب ''روح القدس'' کے قرآنی کلمات کو تحریر کرتے ہیں، اور کہتے ہیں اگرچہ مجھے اللہ کی طرف سے فرشتہ جبرائیل کے ذریعے خصوصی مدد حاصل نہیں، پھر بھی میں اپنے اس کلام کی وجہ سے داد وصول کرتا ہوں۔

ایک اور شعر میں غالب ''مسنی الضر'' کے قرآنی کلمات کا استعمال کرتے ہیں، وہ کہتے ہیں:

آپ نے مسنی الضر کہا ہے تو سہی
یہ بھی اے حضرت ایوب گلہ ہے تو سہی(۵)

مذکرہ بالا اقتباس قرآنِ کریم کی آیتِ کریمہ:

''وایوب اذ نادی ربه مسنی الضر وانت ارحم الراحمین''(الانبیا:۸۳)

(اور ایوب کو، جس وقت پکارا کہ مجھ کو پڑی ہے تکلیف، اور تو ہے سب رحم والوں سے رحم کرنے والا۔)

شاہ عبدالقادر دہلوی اپنے ترجمہ قرآن کریم کے حواشی میں اس آیتِ کریمہ کی تشریح میں لکھتے ہیں: حضرت ایوب کو حق تعالیٰ نے دنیا میں سب سے آسودہ رکھا تھا، کھیت اور مواشی اور لونڈی غلام کماتے اور اولاد صالح اور عورت موافق مرضی اور بڑے شکر گزار رہتے۔ پھر آزمانے کو ان پر شیطان کو ہاتھ دیا کھیت جل گئے مواشی مر گئے اور اولاد اکٹھی دب مری دوست الگ ہو گئے بدن میں آبلہ پڑ کر کیڑے پڑ گئے ایک عورت رفیق رہی، جیسے نعمت میں شاکر تھے ویسے بلا میں صابر رہے۔ ایک قرن کے بعد یہ دعا کی، اللہ تعالیٰ نے اولاد مری ہوئی زندہ کی اور نئی اولاد دی، زمین سے چشمہ نکالا اسی سے پی کر اور نہا کر چنگے (تندرست) ہوے اور سونے کی ٹڈیاں برسائیں اور سب طرح درست کر دیا۔(۶)

ارشادِ باری تعالیٰ ہے:

''قل اعوذ برب الناس''(الناس:۱)

(کہہ دیجیے میں لوگوں کے پروردگار کی پناہ مانگتا ہوں۔)

آنگبین کے بحکم رب الناس
بھر کسی بھیجے ہیں سربمہر گلاس(۷)

(رب الناس) سے مراد تمام جہانوں کا پروردگار۔ مذکورہ بالا مثالوں سے واضح ہوا کہ غالب قرآنیات سے بخوبی واقف تھے اور وہ ان آیات کے مفہوم کو بھی سمجھتے اور ان کے سیاق وسباق سے واقف تھے، مثلاً ھود کی آیت نمبر ۱۰۷، سورہ بقرہ کی آیت نمبر ۲۰۱ اور سورہ النحل کی آیت نمبر ۱۰۲ اور سورہ الانبیاء کی آیت نمبر ۸۳ کے اقتباسات کا استعمال اس انداز سے کرتے ہیں، گویا وہ اردو زبان کا حصہ ہے۔ وہ قرآن کریم کے بعض مقدس کلمات کا استعمال اس ڈھنگ سے کرتے ہیں کہ وہ اردو کا حصہ دکھائی دیتے ہیں مثلاً وہ کہتے ہیں:

اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم اللہ اللہ
اس قدر دشمن ارباب وفا ہو جانا(۸)

اس شعر میں غالب ''اللہ اللہ'' کے اسماء باری تعالیٰ کا ذکر ایک محاورتاً کرتے ہیں۔

حمدِ باری تعالیٰ

مرزا غالب اپنے کلام میں اللہ تعالیٰ کی حمد وثنا بیان کرتے ہوے کہتے ہیں:

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

ایک دوسرے مقام پر کہتے ہیں:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود — پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟ — غمزہ وعشوہ وادا کیا ہے؟
شکن زلف عنبرین کیوں ہے — نگہ چشم سرمہ سا کیا ہے؟
سبزہ وگل کہاں سے آے ہیں؟
ابر کیا چیز ہے؟ ہوا کیا ہے؟(۹)

آقا علیہ الصّلوٰۃ والسّلام ﷺ کی مدحت سرائی

غالب اپنے خوب صورت انداز میں آقا علیہ الصّلوٰۃ والسّلام کی مدح سرائی کرتے ہوے کہتے ہیں:

منظور تھی یہ شکل تجلّی کو نور کی — قسمت کھلی تیرے قدو رخ سے ظہور کی
اک خونچکاں کفن میں کروڑوں بناو ہیں — پڑتی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ حور کی
واعظ: نہ تم پیو نہ کسی کو پلا سکو — کیا بات ہے تمھاری شراب طہور کی
زبان پہ بار خدایا ؛ یہ کس کا نام آیا — کہ میرے نطق نے بوسے میری زبان کے لیے
ورق تمام ہوا اور مدح باقی ہے
سفینہ چاہیے اس بحر بے کراں کے لیے(۱۰)

غالب کی شاعری میں آقا علیہ الصّلوٰۃ والسّلام کی مدحت سرائی اور آپ کے صحابہ کرام رضوان

اللہ علیہم اجمعین کا مختلف دینی القابات سے بیان مثلاً ''شہیدوں'' اور شہادت کے بدلے میں ان کا جنت کی حوروں سے تعلّق، جنت میں جنتیوں کا شرابِ طہورہ سے ضیافت کا بیان، اور پھر آقا علیہ الصّلوٰۃ والسّلام کے نام مبارک کی لفظی خوبیوں کا بیان اور آپ ﷺ کی مدح سرائی میں اپنی بے بسی کا اظہار مرزا غالب کی اسلام شناسی اور دین اسلام سے لگاؤ کا واضح ثبوت ہے۔

مرزا غالب کی شاعری میں منقبت علی المرتضیٰ اور امام حسین رضی اللہ عنہما کے مرثیہ کا ذکر نظر آتا ہے جو ان کی آل بیت سے محبّت اور والہانہ لگاؤ کا ثبوت ہے۔ ان کی شاعری میں انبیاء کرام اور صحابہ کرام رضوان اللہ علیہم اجمعین، اولیاؤ صوفیا اور دیگر برگزیدہ ہستیوں کا ذکر ہے۔

غالب کی شاعری میں اسلامی اماکن و بلدان

مرزا غالب کی شاعری میں اسلامی اثر واضح ہے مثلاً وہ اسلامی اماکن و بلدان یعنی جگہوں اور شہروں کا ذکر اکثر کرتے ہیں مثلاً مسجد، بیت اللہ، کعبہ، قبلہ، خانقاہ، مدرسہ، درسگاہ وغیرہ

اتنی پیوں کہ حشر میں سرشار ہی اٹھوں
مجھ پر جو چشم ساقی بیت الحرام ہو

ایک دوسری جگہ غالب کہتے ہیں:

خدا کے واسطہ پردہ نہ کعبہ سے اٹھا ظالم
کہیں ایسا نہ ہو کہ یاں بھی وہی کافر صنم نکلے(۱۱)

غالب کی شاعری میں تصوف

غالب کی شاعری میں اسلامی تصوف کی اصطلحات کا ذکر بخوبی نظر آتا ہے مثلاً صوفی، خانقاہ، کرامات، حاجات، ہم نشیں، درویش وغیرہ، وہ کہتے ہیں:

وہ بات چاہتے ہو کہ جو بات چاہیے — صاحب کے ہم نشیں کو کرامات چاہیے
مسجد کے زیرِ سایہ خرابات چاہیے — بھوں پاس آنکھ قبلہ حاجات چاہیے(۱۲)

قرآنی تلمیحات کا استعمال

غالب کی شاعری میں قرآنی و اسلامی تلمیحات بکثرت موجود ہیں مثلاً وہ سورہ یوسف میں موجود قصہ یوسف اور زلیخا کی طرف اشارہ کرتے ہوے کہتے ہیں:

ابھی آتی ہے بو، بالش سے، اس کی زلف مشکیں کی
ہماری دید کو ، خواب زلیخا ، عار بستر ہے(۱۳)

یہ اشارہ ہے سورہ یوسف میں مذکور ''زلیخا'' اور حضرت یوسف علیہ السّلام کے مابین معاملہ کی طرف ہے جب زلیخا نے حضرت یوسف کے حسن میں گرفتار ہو کر ان پر ڈورے ڈالنے کی کوشش کی اور

ناکامی پر اس نے اعتراف کیا کہ میں نے حضرت یوسف علیہ السّلام پر الزام تراشی کی تھی، حالانکہ وہ اس طرح کی حرکت سے پاک اور عفت و پاک ودامنی کے اعلیٰ منصب پر فائز ہیں۔ (۱۴)

ایک خونچکا کفن میں کروڑوں بناو ہیں
پڑتی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ حور کی

شہید کی عظمت کا بیان ہے جیسا کہ ارشاد باری تعالیٰ ہے:

''ولا تحسبن الذین قتلوا فی سبیل اللّٰہ امواتاً بل احیاء عند ربھم یرزقون''

(آل عمران: ۱۲۹)

(اور جنت میں حوریں ان کو ملیں گیں اور جنت کی جملہ نعمتوں سے نوازا جائے گا۔)

واعظ : نہ تم پیو نہ کسی کو پلا سکو
کیا بات ہے تمھاری شراب طہور کی (۱۵)

اس شعر میں غالب ''شراباً طھوراً'' کا ذکر کرتے ہیں جو خالصتاً قرآن کریم کے کلمات ہیں جیسا کہ سورہ دھر میں ارشاد باری تعالیٰ ہے: ''وسقاھم ربھم شراباً طھوراً'' (ھود: ۲۱)

جنت میں جنتیوں کو پلائی جانے والی شراب کا نام شراب طہور ہے۔ یہ شراب دنیا کی شراب کی مانند ناپاک نہیں اور نہ ہی اس میں کسی قسم کی کثافت و کدورت ہوگی۔

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی (۱۶)

مذکورہ بالا شعر میں حضرت عیسی علیہ السّلام کے معجزات کی طرف اشارہ ہے۔ سورہ المائدہ میں بھی اس معجزہ عیسی علیہ السّلام کا ذکر ہے ارشاد باری تعالیٰ ہے: ''وتبری الاکمہ والابرص...'' (المائدۃ: ۱۱۰) اور پیدائشی اندھے اور برص کے مریض کو میرے حکم سے اچھا کر دیتے تھے۔

بہت سہی غم گیتی، شراب کم کیا ہے
غلام ساقی، کوثر ہوں، مجھ کو غم کیا ہے (۱۷)

اس شعر میں غالب ساقی کوثر یعنی آقا علیہ السّلام کی طرف اشارہ کرتے ہیں جیسا کہ سورہ الکوثر میں ارشادِ باری تعالیٰ ہے ''انا اعطینک الکوثر'' (الکوثر: ۱) بے شک آپ کو کوثر (خیر کثیر عطا کی گئی) میں تو ان کا غلام ہوں مجھ کو روز محشر کی پیاس کا غم نہیں ہے۔

عربی محاورات کا استعمال

دل ہر قطرہ ہے ساز ، انا البحر — ہم اس کے ہیں ، ہمارا پوچھنا کیا
ہے کشادہ خاطر وابستہ در رہن سخن — تھا طلسم قفل ابجد، خانہ مکتب مجھے
علی الرغم ، دشمن شہید وفا ہوں — مبارک مبارک سلامت سلامت

کس قدر ہرزہ سرا ہوں کہ عیاذاباللہ یک قلم خارج اداب و وقار وتمکیں
دیکھیے لاتی ہے اس شوخ کی نخوت کیا رنگ اس کی ہر بات پہ ہم ''نام خدا'' کہتے ہیں
جاں مطرب ترانہ ھل من مزید ہے لب پردہ سنج زمزمہ الاماں نہیں

ملتی ہے خوے یار سے نار التہاب سے
کافر ہوں گر نہ ملتی ہو راحت عذاب میں (۱۸)

مذکورہ بالا اشعار میں ہم دیکھتے ہیں کہ غالب: انا البحر، قفل ابجد، علی الرغم، عیاذاباللہ، نام خدا، ھل من مزید، زمزمہ الاماں، اور نار التھاب کے عربی محاورات کا استعمال کرتے ہیں۔ یہی محاورات اردو زبان کا حصہ بن گے ہیں، اور ان محاورات کی وجہ سے اردو زبان زرخیز ہوئی، لہذا اس سے غالب کی شخصیت میں عربی اثرات کا عمل دخل واضح ہوتا ہے۔

غالب کی شاعری میں عربی مرکبات کا استعمال

مرزا غالب کی شاعری میں عربی زبان کے اوزن اور مرکبات جا بجا ملتے ہیں مثلاً بڑی خوبصورتی سے وہ مرکب اضعافی وتوصیفی، عددی اور اشاری کا استعمال کرتے ہوے اپنی زبان کو مزید سلیس اور معنی خیز بناتے ہیں۔ ان مرکبات میں: فلک العرش، وہ حضرت علی المرتضٰی رضی اللہ تعالیٰ عنہ کی منقبت کہتے ہوے وصی خاتم الرسل، جسم اطہر، مظہر ذوالجلال والاکرام بنات النعش وغیرہ کے مرکبات کا استعمال کرتے ہیں۔ اسی طرح غالب اپنی شاعری میں مرکب اشاری کا استعمال کرتے ہوے نظر آتے مثلاً وہ کہتے ہیں:

اس طرح کے وصال سے یارب
کیا مٹے داغ دل ہجراں کا (۱۹)

اس شعر میں غالب ''یا رب'' مرکب اشاری کا استعمال کرتے ہیں یعنی: اے پروردگار، یہ خالصتاً اردو زبان میں ایک اضعافہ ہے۔ ''یا'' مشار اور ''رب'' مشار الیہ ہے۔

غالب کہتے ہیں:

سرشک سر بہ صحرا دادہ، نور العین، دامن ہے
دل بے دست وپا افتادہ بر خوار بستر ہے

غالب کہتے ہیں:

فلک العرش ہجوم خم و دوش مزدور
رشتہ فیض ازل ساز طناب معمار

تھیں بنات النعش گردوں دن کو پردے میں نہاں
شب کو ان کے جی میں کیا آئی کہ عریاں ہو گئیں (۲۰)

مذکورہ بالا اشعار میں ''نور العین'' مرکب اضعافی ہے جس میں ''نور'' مضاف اور ''العین''

مضاف الیہ ہے۔ یعنی نور کی آنکھ، اسی طرح دوسرے شعر میں ''فلک العرش'' مرکب اضافی ہے یعنی ''فلک'' مضاف اور ''العرش'' مضاف الیہ ہے۔ بنات النعش سے مراد، قطب شمالی کے نزدیک سات ستاروں کا جھرمٹ ہے۔(۲۱)

عربی اوزان کا استعمال

غالب کی شاعری میں جا بجا ایسے عربی الفاظ نظر آتے ہیں جو عربی اوزان کے عین مطابق ہیں، مثلاً مضراب، مقتل، قاتل، متقابل، مقابل، مستعد وغیرہ۔ ایسے عربی الفاظ کے استعمال سے اندازہ ہوتا ہے کہ غالب کو عربی زبان کے اصول وقواعد پر کس قدر دسترس حاصل تھی۔ ان عربی الفاظ میں ''انفعال''، ''مستعد''، ''مغتنم''، ''مضروب''، ''مضراب''، ''تغافل''، ''مشہود''، ''شاہد'' وغیرہ

وحشت پہ میری عرصہ آفاق تنگ تھا دریا زمین کو عرق انفعال ہے
مستعد قتل یک عالم ہے جلاد فلک کہشاں موج شفق میں تیغ خون آشام ہے
دلا یہ درد الم بھی تو مغتنم ہے کہ آخر نہ گریہ سحری ہے نہ آہ نیم شبی

اس کے مضروب کے سروتن سے
کیوں نمایاں ہو صورت ادغام

ایک دوسری جگہ غالب اپنے شعر میں مضراب کا لفظ استعمال کرتے ہیں مثلاً وہ کہتے ہیں:

واں ہجوم نغمہ ہائے ساز عشرت تھا اسد
ناخن غم یاں سر تار نفس مضراب تھا(۲۲)

مضراب مفعال کے وزن پر اسم آلہ ہے۔(۲۳)

ایک اور مقام پر غالب اپنی شاعری میں قاتل کا لفظ استعمال کرتے ہیں جو فاعل کے وزن پر اسم فاعل ہے جس کا مطلب قتل کرنے والا ہے وہ کہتے ہیں:

شرع و آئین پر مدار سہی
ایسے قاتل کا کیا کرے کوئی

اِسی طرح غالب اپنی شاعری میں تجاہلِ بروزن تفاعل اور تغافل بروزن تفاعل کے الفاظ استعمال کرتے ہیں مثلاً وہ کہتے ہیں:

تجاہل پیشگی سے مدعا کیا
کہاں تک اے سراپا ناز کیا کیا؟

ایک دوسرے مقام پر وہ کہتے ہیں:

نفس موج و محیط بے خودی ہے
تغافل ہائے تمکین آزمایا کیا

میں مضطرب ہوں وصل میں خوف رقیب سے
ڈالا ہے تم کو وہم نے کس پیچ وتاب میں
اصل شہود وشاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں (۲۴)

اسلامی اعلام کا بیان

مرزا غالب کی شاعری میں اسلامی اعلام کا ذکر بھی ملتا ہے مثلاً وہ اپنی شاعری میں ''ملک الموت''، ''رُوح القدس''، ''حضرت خضر'' آدم علیہا السّلام اور دیگر برگزیدہ ہستیوں کا ذکر جا بجا ہے۔ مرزا غالب کہتے ہیں:

تم کون سے ایسے تھے داد و ستد کے
کرتا ملک الموت تقاضا کوئی دن اور

ملک الموت اللہ تعالیٰ کا وہ فرشتہ ہے جو اللہ تعالیٰ کی طرف سے ہر ذِی روح کی روح قبض کرتا ہے۔

حریف مطلب مشکل نہیں فسون نیاز
دعا قبول ہو کہ عمر خضر دراز (۲۵)

قرآنی تفاسیر سے حضرت خضر اور موسیٰ علیہ السّلام کا قصہ زبان زد عام ہے مثلاً علامہ سیوطی اپنی تفسیر الدر المنثور میں لکھتے ہیں:

''اخرج الطبرانی وابن عساکر عن ابی اسامه ان رسول اللّٰه صل اللّٰه علیه واله وسلم قال لاصحابه:الا احدثکم عن الخضر؟قالوا :بلی یا رسول اللّٰه : قال بینما هو ذات یوم یمشی فی سوق بنی اسرائیل ابصره رجل مکاتب فقال :تصدق علی بارک اللّٰه فیک،فقال الخضر :امنت باللّٰه ماشاء اللّٰه من امر یکون ما عندی شئی اعطیکه..''(۲۶)

ابو اسامہ سے ابنِ عساکر اور ان سے طبرانی نے یہ حدیث نقل کی ہے: بے شک اللہ کے رسول ﷺ اپنے صحابہ سے کہا، کیا میں آپ کو خضر کے بارے خبر دوں؟ انہوں نے کہا کیوں نہیں، اے اللہ کے رسول ﷺ: آپ نے فرمایا: ایک دن میں بنی اسرائیل کے بازار میں چل رہا تھا کہ مجھے ایک مکاتب آدمی سے ملایا گیا پس آپ نے فرمایا اس نے میری تصدیق کی اور کہا اللہ تعالیٰ اس میں تیرے لیے برکت دیں، پس اس نے کہا جو کچھ مجھے عطا کیا گیا یہ اس کی طرف سے ہے میں خضر علیہ السّلام پر یقین رکھتا ہوں۔

غالب کی شاعری میں عربی و اسلامی اصطلحات کا

غالب کی شاعری میں جن اسلامی و عربی اصطلاحات کا ذکر ہے ان میں محراب، قبلہ، غالب کہتے ہیں:

پیٹھ محراب کی قبلے کی طرف رہتی ہے
محو نسبت ہیں،تکلّف ہمیں منظور نہیں(۲۷)

محراب سے مراد مسجد کے اندر ایک خاص کمرہ ہے جیسا کہ ابوبکر الجصاص لکھتے ہیں:

''وقال ابو عبیدة المحراب وصدر المجلس ومنه محراب المسجد....''
''محراب''(۲۸)

قرآنی کلمہ ہے جو متعدد مقام پر استعمال ہوا ،اور سیاق وسباق کے مطابق معانی کا حامل ہے۔ارشاد باری تعالیٰ ہے: (الملائكة وهو قائم يصلي في المحراب)(آل عمران:۳۹) امام قرطبی اپنی تفسیر میں لکھتے ہیں اس محراب سے مراد: ''ارفع المواضع،واشرف المجالس..''(۲۹) بلند ترین مقام اور مجلس میں اعلیٰ ترین جگہ۔محراب کی جمع محاریب ہے۔

حضرت بھی کل کہیں گے ہم کیا کیا کے
مقدور ہو تو خاک سے پوچھوں کہ اے لئیم (۳۰)

امام بغوی اپنی تفسیر قرآن کریم میں لکھا ہے:

''قال ا؛لشعبی من نبات الارض فمن دخل الجنة فهو كريم ، ومن دخل النار فهو لئيم ''

(شعبی نے کہا: دنیا والوں سے جو جنت میں داخل ہوا وہ کریم ہے جو جہنّم کی آگ میں داخل ہوا وہ لئیم ہے۔)(۳۱)

اس اسلامی اصطلاح کی ضد کریم ہے۔غالب کہتے ہیں:

مکوہش ہے سزا فریادی بیداد دلبر کی
مبادا خندہ دنداں نما ہو صبح محشر کی(۳۲)

زمخشری اپنی تفسیر میں کلمہ محشر بارے لکھتے ہیں: ''یجتمع الخلائق كلهم ''(۳۳) اس دن تمام مخلوقات اکٹھّی ہوں گی۔

غالب کہتے ہیں:

سات اقلیم کا حاصل ہے جو فراہم کیجئے
وہ تو لشکر کا تیرے نعل بہا ہوتا ہے(۳۴)

اقلیم جدید عربی زبان میں ایک صوبہ کو کہتے ہیں اس کی جمع اقالیم ہے۔امام ابن کثیر اپنی تفسیر میں انہیں معانی میں استعمال کرتے ہیں مثلاً وہ کہتے ہیں:

''ليقطع المسافرون بها من اقليم الى اقليم...''(۳۵)

تا کہ مسافر ایک اقلیم سے دوسرے اقلیم تک کا سفر طے کریں۔اسی طرح امام ابنِ کثیر اپنی کتاب: ''البدایۃ والنھایۃ'' میں لکھتے ہیں:

''فھربوا الی ارض کازر و ن من اقلیم ساوبور...''(۳۶)

پس وہ کازرون کی سرزمین کی طرف بھاگے وہ سابور کی صوبوں میں ایک تھا۔

خلاصۂ کلام یہ ہے کہ اردو غزل کا بادشاہ مرزا اسداللہ خان غالب کی شاعری میں عربی و اسلامی اثرات کا ہونا ان کی ذاتی دلچسپی اور فکر کا مظہر ہے۔ غالب نہ صرف اردو فارسی کے ماہر تھے بلکہ وہ عربی زبان وادب پر بھی عبور رکھتے تھے۔ ان کی شاعری میں قرآن کریم کی آیات کے اقتباسات کا استعمال مثلاً ''فعال لما یرید''، ''ھل من مزید''، ''روح القدس''، ''مسنی الضر''، ''رب الناس'' اور ''ربنا وقنا عذاب النار'' وغیرہ ان کی عربی زبان وادب سے واقفیت کا واضح ثبوت ہے۔ وہ اپنے کلام میں قرآن کریم کے مقدس کلمات کو یا استعمال کرتے ہیں گویا وہ اردو زبان کا حصہ مثلاً ''اللہ اللہ''، ''شرابِ طہور'' وغیرہ۔ غالب کی شاعری میں حمد باری تعالیٰ و مدحت النبی ﷺ، منقبت علی رضی اللہ عنہ اور امام حسین کی شہادت کا مرثیہ، ان تمام اصناف کا ان کی شاعری میں پایا جانا ان کی شاعری میں عربی اسلامی اثرات کی ایک بڑی دلیل ہے۔ مرزا غالب کی شاعری میں صوفیانہ اصطلاحات مثلاً ''درویش''، ''ہم نشیں''، ''کرامات''، ''خانقاہ'' وغیرہ کا استعمال ہے۔

مرزا غالب کی شاعری میں قرآنی تلمیحات مثلاً ''ابن مریم''، ''غلام ساقی کوثر''، ''خواب زلیخا''، کا بیان عام ہے۔ ان کی شاعری میں عربی محاورات مثلاً ''انا البحر''، ''قفلا بجد''، ''علی الرغم''، ''عیاذاباللہ'' وغیرہ کا ذکر ان کی شاعری پر عربی واسلامی اثر ہے۔ ان کی شاعری میں عربی مرکبات مثلاً ''یارب''، ''جسمِ اطہر''، ''بنات النعش''، ''فلک العرش'' اور ''وصی خاتم الرسل'' وغیرہ کا استعمال انکی شاعری میں عربی اسلامی اثرات کی ایک بڑی دلیل ہے۔ ان کی شاعر میں عربی اوزان مثلاً ''انفعال''، ''افعال''، ''مغتنم''، ''مضروب''، ''مضراب'' وغیرہ کا استعمال عام ہے۔ مرزا غالب کی شاعری میں اسلامی اعلام مثلاً ''خضر''، ''رُوح القدس''، ''عیسیٰ''، ''یوسف'' وغیرہ کے علاوہ اسلامی اماکن مثلاً ''بیت الحرام''، ''کعبہ''، ''مسجد''، ''مدرسہ''، ''خانقاہ'' کا ذکر بھی عام ہے جو ان کے کلام پر عربی اسلامی اثرات کا واضح ثبوت ہے۔

حوالہ جات

۱۔ Https://ur.wikpedia.org/wiki/Ghalib ki shaery,Dated:13/06/2016. یوسف سلیم چشتی، شرح دیوان غالب، لاہور: عشرت پبلشنگ ہاوس، ۱۹۵۹ء، ص ۸
نثار احمد فاروقی، غالب کی آب بیتی، دہلی: غالب انسٹیٹیوٹ، ۱۹۹۷ء، (افتتاحیہ)

۲۔ غالب، دیوانِ غالب، تحقیق: جویریہ مسعود، حواشی: حامد علی خان، بار اول، ۲۰۰۶ دوم، ۲۰۰۷ء، ص ۳۲

۳۔ نفس المصدر، ص ۱۵۶

۴۔ ایضاً، ص ۶۱

۵۔ ایضاً، ص ۱۳۳

۶۔ عبدالقادر، دہلوی، موضح القرآن، اردو ترجمہ قرآن، لاہور: تاج کمپنی، تاریخ طباعت موجود نہیں

۷۔ نفس المصدر، ص ۱۳۶

۸۔ ایضاً، ص ۳۱

۹۔ ایضاً، ص ۶۴، ص ۹۷، ص ۹۸

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۲۹، ۱۳۲

۱۱۔ ایضاً، ص ۸۱، ۱۲۵

۱۲۔ ایضاً، ص ۹۸

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۱۴

۱۴۔ سلفی، محمد لقمان، تیسیر الرحمان لبیان القرآن، ریاض، دار الداعی، علامہ ابن باز، اسلامک سنٹر، بار دوم، ۱۴۲۳ھ ۲۰۰۲م، ص ۶۸۸

۱۵۔ غالب، دیوان غالب، تحقیق: جویریہ مسعود، حواشی: حامد علی خان، بار اول، ۲۰۰۶ء، دوم، ۲۰۰۷ء، ص ۱۲۹

۱۶۔ نفس المصدر، ۱۲۳

۱۷۔ ایضاً، ۱۲۴

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۸، ۱۱۷، ۳۵، ۱۳۸، ۵۹، ۶۱، ۶۳

۱۹۔ ایضاً، ص ۳۲

۲۰۔ ایضاً، ص ۱۳۶، ۲۸

۲۱۔ وحیدالزماں، قاسمی، القاموس الوحید، لاہور: ادارہ اسلامیات، ط: ۱۴۲۲۱ھ الموافق ۲۰۰۱م، ص ۱۸۲

۲۲۔ نفس المصدر، ص ۸۸، ۱۳۴، ۸۹، ۱۴۳

۲۳۔ ابن سیدہ، ابوالحسن علی بن اسماعیل، المخصص، تحقیق: خلیل ابراھیم جفال، بیروت: ج: ۲، دار احیاء التراث العربی، ط: ۱، ۱۴۱۷ الموافق، ص: ۴۶، ۱۹۹۷م

۲۴۔ نفس المصدر، ص ۲۴، ۱۲۳، ۱۷، ۲۷، ۶۳، ۶۴

۲۵۔ ایضاً، ص ۴۵، ۴۶

۲۶۔ سیوطی، جلال الدین، بیروت: الدر المنثور، ج ۲، دار الفکر، ۱۹۹۳ء، ص ۲۳۴

۲۷۔ نفس المصدر، ص ۶۵

۲۸۔ ابوبکر احمد بن الرازی، احکام القرآن، تحقیق محمد صادق القمحاوی، بیروت: دار احیاء التراث العربی، ج: ۵، ص ۲۵۴

۲۹۔ قرطبی، ابوعبداللہ محمد بن احمد بن ابی بکر، الجامع لاحکام القرآن، تحقیق: ھشام سمیر بخاری، ریاض: دار اعالم الکتب، ج: ۱۵، ط: ۱، ۱۴۲۳ھ، الموافق ۲۰۰۳ء، ص: ۱۶۵

۳۰۔ نفس المصدر، ص ۹۲

۳۱۔ بغوی، ابو محمد الحسین بن مسعود، معالم التنزیل، تحقیق: محمد عبد اللہ النمر، ریاض: ج: ۴، ط: ۴، دار الطیبۃ للنشر والتوزیع، ص ۱۰۷

۳۲۔ غالب، دیوانِ غالب، تحقیق: جویریہ مسعود، حواشی: حامد علی خان، بار اول، ۲۰۰۶ دوم، ۲۰۰۷ء، ص ۱۲۹

۳۳۔ زمخشری، جاراللہ، ابو القاسم محمود بن عمر، الکشاف عن حقائق التنزیل وعیون الاقاویل فی وجوہ التاویل، تحقیق: عبد الرزاق المہدی، بیروت: ج: ۴، دار احیاالتراث العربی، ط: ۱، سن طباعت موجود نہیں، ص ۴

۳۴۔ غالب، دیوانِ غالب، تحقیق: جویریہ مسعود، حواشی: حامد علی خان، بار اول، ۲۰۰۶ء، دوم ۲۰۰۷ء، ص ۱۰۶

۳۵۔ ابنِ کثیر، محمد بن اسماعیل، تفسیر القرآن العظیم، تحقیق: سامی بن محمد سلامۃ، ریاض، ج: ۴، دار طیبۃ للنشر والتوزیع، ط: ۲، ۱۴۲۰ الموافق ۱۹۹۹م، ص ۵۱۱

۳۶۔ ابنِ کثیر، محمد بن کثیر، البدایۃ والنھایۃ، تحقیق: علی شیری، بیروت: دار احیاء التراث العربی، ط: ۱، ج: ۲۶، ۱۴۰۸، الموافق ۱۹۸۸ء، ص ۲۶

ارضی تہذیب کا تصور: اردو تنقید کا دوسرا اہم تہذیبی مباحثہ

ڈاکٹر غلام عباس گوندل☆
Dr. Ghulam Abbas Gondal
Department of Urdu,
University of Sargodha, Sargodha

Abstract:

Pakistani criticism has been rich with the discussions of cultural issues after the independence of Pakistan. First debate was started by Muhammad Hassan Askari with the issues like Pakistani culture, Pakistani Literature and Historical conciousness. It remained in the mainstream till the end of 1950;s. It braught three major aprroaches into discussions.First Indo-Islamic base of Pakistani culture.Second: the fundamentalist approach and thr third:progressive approach. The second debate began in 1960.s , when Wazir Agha floated the idea of earthly culture in his book URDU SHAERI KA MIJAZ and concluded that Urdu geners and Pakistani culture originate from the depth of earth of India. Many prominent scholars responded to it and debated that the basic idea was against the spirit of Inslamic and Pakistani culture. This debate expanded so much that major articles written in the response of the book were collected in the form of a new book URDU SHAERI KA MIJAZ: MOASIREEN KI NAZAR MEN. Wazir Agha never got irritated and always kept on speeking in favour of EARTHLY CULTURE OF PAKISTAN.

ہندستان کی آزادی اور آزاد مملکتوں کا قیام بیسویں صدی کی سیاسی تاریخ کا اہم ترین واقعہ قرار دیا جائے تو بے جا نہیں۔ نو آبادیاتی مقبوضات میں سے پاکستان ایک ایسی مملکت تھی، آزادی سے پہلے جس کا کوئی جغرافیہ یا آبادی متعیّن نہیں تھی کہ جو پہلے مقبوضات میں شامل ہوئی ہو اور اب کامل، جزوی یا مشروط آزادی حاصل کر رہی ہو۔ یہ اک ایسی مملکت تھی جس کے آزادی کے ساتھ اس کا جغرافیہ متعیّن ہو رہا تھا اور اس کی بنیاد کوئی جغرافیائی وحدت یا حد بندی نہیں تھی کہ جو ایک خطۂ ارض کو دوسرے سے الگ یا ممیّز کرتی ہو۔ اس کی آبادی کا معاملہ کہیں پیچیدہ تھا۔ اس کا جو جغرافیہ ہند مسلم اکثریتی آبادی کا علاقہ ہونے کی

☆ اُستاد شعبۂ اردو، جامعہ سرگودھا

بنیاد پر متعیّن ہوا تھا، اس کی آبادی میں سے لاکھوں نہیں تو ہزاروں لوگوں نے اس کو اپنا مسکن بنانے کی بجائے انڈیا میں منتقل ہونے کو ترجیح دی۔ اس کے مقابلے میں کہیں بڑی تعداد مسلمانوں کی تھی جو انڈیا سے ہجرت کر کے مشرقی اور مغربی پاکستان میں آئی۔ اور یہاں کی آبادی میں ان کی آبادکاری کی گئی۔ اس صورتِ حال میں اس نوعیت کی آزادی، ہجرت اور قیام مملکت کا جواز کیا تھا، جب کہ ہندستان کو ایک جغرافیائی وحدت میں ایک ملک کے طور پر بھی آزاد کیا جا سکتا تھا۔ یہ وہ اہم سوال تھا، جس کو تقسیم ہند کے منصوبے کے ساتھ ہی ہندستانی ادیبوں اور بہ طور خاص مسلم ادیبوں نے بہت سنجیدگی سے لیا اور اس سے وابستہ ضمنی سوالوں کے جوابات بھی تلاش کرنے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں پہلا مباحثہ 'ساقی' اور چند دیگر رسائل میں محمد حسن عسکری کے چھیڑے گئے مباحث کے ردعمل میں سامنے آیا۔ محمد حسن عسکری نے ہند اسلامی تہذیب کی بقا، نمو اور ارتقا کے لیے حقیقی ماحول کی تلاش اور ہند اسلامی تاریخی شعور کے تناظر میں نئی تہذیبی، جمالیاتی اور ادبی وضعات کی تشکیل کے لیے آزاد ملک کی ضرورت کو تقسیم کا جواز بتایا۔ ترقی پسند نظریہ ادب و نقد کا تصور سیاست و ریاست پاکستان کے ممکنہ تصور سیاست و ریاست سے یک سر مختلف تھا، اس لیے ایک تو ترقی پسند دانشوروں کا عسکری مخالف ردعمل سامنے آیا۔ دوسرا وہ ردعمل تھا جو محمد حسن عسکری کی پیش کردہ اسلامی اساس تو قبول کرتا تھا، البتہ ہند اسلامی امتزاجی وضعات کی قبولیت میں انتخابی رویے کا حامل تھا۔ اس گروہ کی فکری رہنمائی سید ابوالاعلیٰ جیسے علما کے ہاتھ میں تھی اور جو ہند اسلامی تاریخی دورانیے کی بجائے تاریخی شعور اور تہذیبی نمونوں کے لیے اسلامی حکومتوں کے مثالی دور، خصوصاً خلفائے راشدین کے دور کی جانب رجوع کا قائل تھا۔ ادبی سطح پر ترقی پسندوں کا ترقی پسند یا مارکسی ادب کا تصور اور ایجنڈا تو تقسیم سے پہلے ہی معروف تھا۔ ان مباحث کے نتیجے میں محمد حسن عسکری یا دوسرے لفظوں میں ہند اسلامی تہذیب کی نمو اور ارتقا کے حامیوں کی طرف پاکستانی ادب، جب کہ اساس پسندوں کی جانب سے اسلامی ادب کے تصورات اور تحاریک سامنے آئیں۔ ان سوالوں نے سنہ انیس پچاس کی دہائی میں ایک مباحثے کی شکل اختیار کیے رکھی۔

ساٹھ کی دہائی میں یہ مباحث مضامین کے دائرے سے نکل کر باقاعدہ کتب کی شکل اختیار کرنے لگے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کی کتاب 'پاکستانی کلچر'، ڈاکٹر سید عبداللہ کی کتاب 'کلچر کا مسئلہ' اور ڈاکٹر وزیر آغا کی کتاب ''اردو شاعری کا مزاج'' اس سلسلے کی اہم کتابیں قرار دی جا سکتی ہیں۔ ''اردو شاعری کا مزاج'' میں ارضی تہذیب، تہذیبی آویزش اور برصغیر میں تہذیبی آویزشوں میں ارضی عنصر کی طاقت اور غلبہ داری اور ان آویزشوں میں اردو کی ادبی اصناف کی پیدایش اور ارتقا، اس کتاب کے بڑے موضوعات ہیں۔ اس کتاب نے نہ صرف تہذیبی مباحث کے دائرۂ عمل میں اضافہ کیا بلکہ ارضی تہذیب اور پاکستانی تہذیب کے حوالے سے ایک نئے مباحثے کو جنم دیا۔ اس مباحثے کو ثقافتی مسائل کے حوالے سے اردو تنقید کا دوسرا بڑا مباحثہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

اس کتاب میں پیش کردہ مباحث کے جائزے سے قبل یہ جان لینا ضروری ہے کہ وزیر آغا کسی بھی سماجی کی معاشرتی بنت کو تین اصطلاحوں میں بیان کرتے ہیں۔ پہلی اصطلاح تہذیب، دوسری کلچر اور

تیسری تمدن ہے۔ وزیر آغا کے ہاں ''تہذیب اور ثقافت ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں'' [۱] لیکن وہ ان میں فرق بھی کرتے ہیں۔ وہ تہذیب کو ایک نمو پذیر عمل سمجھتے ہیں۔ ان کے تہذیبی تصورات میں دو نکات اہم ہیں:

۱۔ کلچر اور تہذیب ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔

۲۔ تہذیب اور کلچر ایک دائرے کی شکل میں عمل کرتے ہیں۔

وزیر آغا کے نزدیک ہر معاشرے کے پاس سماجی زندگی گزارنے کے نمونے اور وضعیں ہیں اور نمونوں اور وضعات کی پاس داری کرتی ہے۔ یہ پاس داری ثقافت کا تقلیدی رخ ہے۔ اس کی بنیاد پر معاشرت میں قیام اور استقلال پیدا ہوتا ہے۔ اس قائم اور مستقل تقلیدی صورت حال کے اندر ایک امکان بیج کی طرح موجود ہوتا ہے۔ یہ امکان تخلیق کا ہے۔ ہر تخلیق میں ایک نیا پن موجود ہوتا ہے۔ تہذیب اپنے رائج ماڈلز اور پیٹرنز کے اندر ایک ایسی قوت بھی رکھتی ہے جو تخلیق کے لیے غذا کا کام کرتی ہے۔ جب تہذیب کے رس سے نمو پا کر تخلیق سامنے آتی ہے تو یہ معاشرت کی ثقافت یا کلچر ہے۔ اس کی جڑیں تہذیب میں لیکن اس کی شاخیں کھلی فضا میں ہوتی ہیں۔ کلچر تہذیب میں اپنی جڑیں گاڑ کے رکھتی ہے اور اختراعی امکانات کی عملی صورتیں سامنے یعنی فنونِ لطیفہ، سائنسی ایجادات، روزمرہ زندگی کی اپج، تنوع وغیرہ کو سامنے لاتا ہے۔ وزیر آغا کے خیال میں:

> ''دراصل کلچر اور تہذیب میں وہی فرق ہے جو (بقول ڈی ایس سیوج) بیج کے مغز اور اس کے چھلکے میں ہوتا ہے۔ کلچر بنیادی طور پر قوت نمو کا منبع ہے اسی لیے یہ بیضوی اور بے لچک ہوتا ہے۔ کلچر کا تعلّق دھرتی سے ہے یہ درخت کی طرح دھرتی میں نصب ہوتا ہے اور اسی سے غذا کشید کرتا ہے۔'' [۲]

اسی طرح وہ لکھتے ہیں:

> ''تہذیب رسوم، قوانین اور آداب کا وہ جھولا ہے جس میں سوسائٹی آرام کی نیند سوتی ہے۔ اور کلچر وہ روحِ بیدار ہے جو اس سوسائٹی کو جھنجوڑ جھنجوڑ کر جگاتی رہتی ہے۔'' [۳]

ان کا یہ اقتباس بھی ملاحظہ ہو:

> ''میرے ذہن میں کلچر کی علامت وہ سرسبز و شاداب پیڑ ہے جو اپنی غذا زمین اور کھاد ایسی کثیف اشیاء سے حاصل کرتا ہے لیکن جس میں یہی کثیف اور بدبودار عناصر ایک خاص کیمیائی عمل سے گزر کر پھول ایسی نازک اور معطّر شے میں ڈھل جاتے ہیں۔ یہ سارے کا سارا پیڑ اپنی غلیظ خوراک اور زمین سے چمٹی ہوئی جڑوں سے لے کر رنگین اور عطر بیز پھولوں تک کلچر کی علامت ہے۔'' [۴]

اسی طرح ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

> ''کلچر کا عمل درخت کے نمو اور پھیلاؤ کا عمل ہے اور یہ عمل زمین کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ جس معاشرے میں کلچر کے اجزائے ترکیبی (یعنی زمینی عناصر) موجود ہوں گے، وہ کچھ عرصے

کے بعد ثقافتی اعتبار سے فعال ہو جاتا ہے اور اس کے فنونِ لطیفہ میں معاشرے کی وہ روح سمٹ آتی ہے، جسے اس معاشرے کا بہترین ثمر قرار دینا چاہیے۔ یہی حال کلچر کا ہے کہ یہ زمین سے اپنی ابتدا کرتا ہے اور معاشرے کے ایک خاص نفسیاتی عمل سے گزر کر فنونِ لطیفہ میں ڈھل جاتا ہے اور ہم اس کے اثمار سے آشنا ہوتے ہیں۔'' [۵]

تمدن کے حوالے سے آغا کہتے ہیں، تمدن بنیادی طور پر شہری ثقافت کے سوا اور کچھ نہیں تمدن کا تعلّق بھی تہذیب و ثقافت کی طرح دھرتی سے ہی ہوتا ہے لیکن اس پر انسان کی صناعی غالب آجاتی ہے۔ اور فطرت اینٹ پتھر کے نیچے چھپ کر زرخیزی سے محروم ہو جاتی ہے۔

ان کے نزدیک تہذیب سماجی وضعات کی ایک جمی جمائی، مائل بہ سکون حالت ہے جس کی تہ سے کلچر اختراعی عنصر کے طور پر پھوٹتا ہے اور اضافات اور ارتقا کا موجب ہے۔ تقلید اور ارتقا، سکون اور تحرک بہ ظاہر متضاد صورتیں ہیں لیکن دونوں مل کر تہذیبی تسلسل اور ارتقا کی ضامن ہیں۔ جمی جمائی تہذیبوں کو داخلی اختراعی عمل کے علاوہ کبھی کبھار بیرونی دخل اندازی سے بھی واسطہ پڑتا ہے۔ یہ دخل اندازی تہذیبی تضادات اور تصادمات سے شروع ہوتی ہے اور آخر کار تضاد سے تطبیق اور تصادم سے صلح پر منتج ہوتی ہے۔ ہندوستان کی تہذیب کی بابت ان کا بنیادی تھیسس بیرونی دخل اندازی کے نتیجے میں پیدا ہونے والے تصادم اور آویزش پر استوار ہے۔ اس کتاب میں وہ متضاد عناصر کے ملاپ کو ثنویت کی اصطلاح سے یاد کرتے ہیں۔ وزیر آغا کلچر اور تہذیب پر بات کرتے ہوئے ثنویت کو ایک کائناتی اصول کے طور پر تسلیم کرتے ہیں یعنی کائنات کے ہر مظہر کے پیچھے دو متصادم اور متضاد قوتوں کا ہاتھ ہے۔ اس کی وضاحت وہ قدیم چینی فلسفے کے ین اور یانگ کے نظریے اور اہرمن و یزدان، دن رات وغیرہ کے تصورات سے کرتے ہیں۔ وہ تہذیب اور ثقافت کو ثنویت کے اصول اور تہذیبی تغیّر میں تہذیبی تصادمات کے کردار کے حوالے سے بات کرتے ہوئے، پہلے ہندستان کی تہذیبی تاریخ کے مراحل کا جائزہ لیتے ہیں۔ اس کے بعد اُردو شاعری اور اس کی اہم ترین اصناف گیت، غزل اور نظم کو تاریخی تہذیبی تناظر میں پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کتاب میں بہت محنت اور تحقیق کے بعد، مباحث کو ایک نظریے کی شکل میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ جسے تنقید میں ''تہذیب کا ارضی نظریہ'' سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس کے بعد وہ برصغیر کی تہذیب کے بارے میں جو تصورات پیش کرتے ہیں ان سے چند بنیادی نکات سامنے آتے ہیں:

۱۔ برصغیر کی تہذیبی زندگی کرۂ ارض پر قدیم ترین تہذیبی زندگی ہے۔

۲۔ ابتدا ہی سے اس تہذیب کا تعلّق زمین (جنگل، زراعت) سے بہت گہرا رہا ہے اور اِن تہذیبوں میں جسم سے وابستگی، مادی اشیا کی پرستش، علم الارواح میں خوف کا عنصر، وحدت کی بجائے کثرت کی طرف میلان، اِن سب کے پیچھے زمین اور زراعت سے بنیادی تعلّق کا ہاتھ ہے۔

۳۔ قدیم ترین تہذیبوں میں سب سے اہم دراوڑی تہذیب ہے جس کا بڑا مرکز وادیٔ سندھ تھا اور یہ تہذیب ہمالہ سے کر بلوچستان، گجرات اور کاٹھیاوار تک پھیلی ہوئی تھی اور یہ نوعیت میں خالص

ارضی اور مادی تہذیب تھی۔ ۲۵۰۰ ق م اور ۳۰۰۰ ق م کے عرصے کو وہ دراوڑی تہذیب کے مکمّل استحکام پا جانے کا زمانہ سمجھتے ہیں۔ اس کی نمایاں خصوصیت ڈاکٹر وزیر آغا کے نزدیک یہ تھیں:

> ''بحیثیت مجموعی وادی سندھ کی دراوڑی تہذیب، ایک ایسا مضبوط معاشرہ تھا جو ایک طرف تہذیب الارواح اور دوسری طرف مادہ پرستی کے رجحانات سے متاثر تھا۔ جسم ہر شے پر مسلّط تھا۔ زرخیزی کے تصور کو بڑی اہمیت حاصل تھی اور لوگ زندگی اور اس کے لوازم سے لذت حاصل کرنے کی طرف بے حد مائل تھے۔ اس زاویہ نظر کے پسِ پشت ایک ازلی و ابدی خوف ان کے رگ و پے پر مسلّط تھا اور ان کے بیشتر اعمال بالواسطہ یا بلاواسطہ اس خوف ہی سے متاثر تھے۔ چوں کہ جسم زمین اور عورت کو اس تہذیب میں مرکزی اہمیت حاصل تھی اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ دراوڑی تہذیب دراصل دھرتی پوجا کے تصور کی مظہر تھی۔'' [۶]

ان کے خیال میں اِس ارضی تہذیب کو ۱۵۰۰ء ق م کے لگ بھگ پہلی اہم ترین آویزش یا تصادم سے دوچار ہونا پڑا جو آریائی قافلوں کی یورش کی شکل میں سامنے آیا۔ آریاؤں کی یہ آمد محض نقل مکانی یا تحارب افواج نہیں تھا بلکہ یہ دو مختلف تہذیبوں اور دو مختلف نظاموں کی جنگ تھی۔ اس وقت ہندستانی تہذیب ساکن یا ین کی حالت اور آریائی یانگ سے مشابہ تھی۔ یہ آریاؤں کی متحرک اور غیر ارضی تہذیب کا ساکن اور ارضی دراوڑی تہذیب کے ساتھ تصادم تھا۔ ان میں فاتح اور مفتوح کا رشتہ تھا۔ دراوڑی کلچر آریاؤں کی نسبت زیادہ متنوع تھا۔ اس کے پاس اپنا ایک جغرافیائی حدود اربعہ تھا۔ آریا کلچر ایک طرح سے خانہ بدوش کلچر تھا۔ دونوں تہذیبوں کی آویزش کا نتیجہ یہ نکلا کہ دونوں طرف ثقافتی نفوذ پذیری کا عمل ہوا۔ خاص طور آریا تہذیب کی زمینی بوباس کے اسیر ہوئے اور طرزِ بود و باش میں دراوڑی تہذیب کے اثرات قبول کرنے شروع کر دیے۔

اس طرح آریا یہاں پر رہنے بسنے لگے اور ارضی تہذیب کے مزاج سے آشنا ہوئے تو آریاؤں نے دراوڑی تہذیب سے بہت اثرات قبول کیے مگر ان کے ہاں ذہنی تحرک کا جو ایک عنصر موجود تھا اس کی بنا پر انھوں نے ۹۰۰ ق م کے قریب ارضیت کے جادو سے آزاد ہونے کی کوشش کی جس کے نتیجے میں اپنشدوں کا فلسفہ، دیگر فلسفیانہ افکار، اخلاقی ضوابط، بت شکنی اور آزادی و انفرادیت کے تصورات پیدا ہوئے۔ یوں آریائی اور دراوڑی مزاج کی دو لہریں ایک ساتھ چلنے لگیں۔ یہ لہریں متوازی لیکن مختلف المزاج تھیں۔

دراوڑی تہذیب نے بھی کسی حد تک آریائی تہذیب کے اثرات قبول کیے۔ اِس کا رشتہ دھرتی کے ساتھ مضبوطی سے استوار تو رہا مگر اس نے 'روحانی لطافت' بھی حاصل کر لی جو فنونِ لطیفہ اور اس کے دیگر مظاہر کی شکل میں سامنے آئی جس کا جسم اور مزاج تو دراوڑی تھا مگر روح میں آریائی پن تھا۔ آریائی تہذیب کے یہ اثرات دراوڑی تہذیب کے لیے حیاتِ نو کا پیغام لائے۔ آریائی تہذیب کا دراوڑی تہذیب سے تصادم، اس خطے کی تہذیبی تاریخ میں پہلا معلوم اور اہم ترین تصادم ہے جس کے نتیجے میں ایک بیرونی تہذیب اس مقامی تہذیب پر حملہ آور ہوئی اور دراوڑی تہذیب کو کاملاً ختم کیے بغیر اس کے اندر

تحرک کی کیفیت پیدا کی جو مختلف اشکال میں صدیوں اپنا اظہار کرتی رہی۔ گیارہویں بارہویں صدی تک پہنچتے پہنچتے تحرک قریب قریب ختم ہو گیا۔

اس دور میں جو تہذیب باہر سے وارد ہوئی وہ مسلم تہذیب تھی جو مزاج کے اعتبار سے متحرک اور غیر اراضی تہذیب تھی۔ اس تہذیب کی آمد نے ایک بار پھر اسی آویزش کو جنم دیا۔ ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد ۷۱۲ء میں محمد بن قاسم کی فتح کے ساتھ ہوئی مگر یہ حکومت جلد ختم ہو گئی۔ پھر محمود غزنوی نے حملے کیے۔ محمود غزنوی نے یہاں پر صحیح معنوں میں سلطنت قائم کی اور ۱۱۹۷ء میں دہلی کو پایہ تخت بنایا۔ ۱۵۲۶ء میں مغل سلطنت کی بنیادیں پڑیں۔ یہ سلطنت انیسویں صدی تک قائم رہی مگر اٹھارویں صدی کی ابتدا میں اس کا زور ٹوٹ گیا اور رفتہ رفتہ خالص دراوڑی سطح دوبارہ نمودار ہونے لگی۔ مراد یہ کہ ایک بار پھر تحریک کی بجائے سکون بلکہ جمود کی صورت حال پیدا ہو گئی:

> ''ثقافتی لحاظ سے اٹھارویں صدی کا ہندوستان ین کی فضا کا علمبردار تھا۔ دراصل بے حسی اور سکوت کی یہ فضا ایک نئے طوفان کی آمد کا پتہ دے رہی تھی۔ ہندوستانی تہذیب کے تالاب میں وقتاً فوقتاً باہر سے جو کنکر آ کر گرے ان سے ثقافت کی متعدد لہریں پیدا ہوئی تھیں لیکن اس تہذیب کی سطح ایک بار پھر لہروں سے نا آشنا ہو گئی اور ایک نئے کنکر کی منتظر تھی۔ انیسویں صدی کے آغاز میں یہ کنکر انگریزی تہذیب کی صورت میں آ کر گرا اور اس سے وہ لہریں پیدا ہوئیں جن کی گونج سارے انیسویں صدی میں سنائی دیتی رہی اور یہ گونج آج بھی برصغیر پر مسلّط ہے۔'' [۷]

گویا دراوڑی تہذیب کی یہ تیسری آویزش اب انگریزی تہذیب سے تھی اور اس کے اثرات اب تک نمایاں ہیں۔ اب تک کی بحث سے یہ صورت سامنے آتی ہے کہ وزیر آغا کے نزدیک ہندستانی تہذیب کو تین بار ایسی بیرونی تہذیبوں سے واسطہ پڑا جو اس میں پیدا کردہ تحرک کے حوالے سے بنیادی اہمیت اختیار کر گئیں۔ تہذیب اور ثقافت کے بارے میں کے تصورات سے کوئی نتیجہ برآمد کرنے کی کوشش کی جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اول تو برصغیر کی تہذیب ایک ارضی تہذیب ہے جس میں تحرک، فعالیت اور آسمانی پہلو کو بنیادی اہمیت حاصل نہیں ہے۔ دوسرے یہ کہ جب بھی کوئی بیرونی تہذیب اس علاقے میں وارد ہوئی وہ وقتی تحرک پیدا کرنے کے بعد یہاں کے تہذیبی مزاج میں مدغم ہو گئی:

> ''خود تاریخ تہذیب اس بات کی گواہ ہے کہ جب کوئی خانہ بدوش تہذیب کسی ایسے ملک میں وارد ہوئی جہاں پہلے سے ایک ترقی یافتہ تہذیب موجود تھی تو نوارد تہذیب قلیل عرصے میں اپنے چند سطحی اوصاف اس ارضی تہذیب کو عطا کرنے کے بعد خود ختم ہو گئی۔ دوسرے لفظوں نو وارد قبیلوں کے افراد تو ٹھہرے ہوئے معاشرے میں جگہ جگہ جم گئے لیکن معاشرے کا جسم اسی طرح برقرار رکھا۔'' [۸]

وزیر آغا کے تصورات کا مرکزی نقطہ یہ ہے کہ برصغیر کی تہذیب جس آویزش میں بھی رہی اس کے مزاج کو متعیّن کرنے میں اصل کردار اس دھرتی کا ہے۔ اس بنا پر ان کے نزدیک ہر وہ تہذیب جو باہر

سے آسمانی خواص لے کر آتی ہے، وہ یہاں کی تہذیب میں ایک تحرک تو ضرور پیدا کرتی ہے جس کے نتیجے میں اس تہذیب کے اندر فعالیت کا ایک عنصر آ جاتا ہے اور اس کی تخلیقی سطح نئے انداز میں بیدار ہو جاتی ہے مگر یہ اپنا مزاج قطعاً زائل نہیں کرتی۔ اسی تصور کو پیش نظر رکھتے ہوئے جب وہ پاکستانی تہذیب کی بنیادوں کی بات کرتے ہیں تو لکھتے ہیں:

> ''پاکستانی کلچر کا کچا مواد وہی ہے جو آج سے تقریباً پانچ چھ ہزار برس قبل وادی سندھ کی تہذیب میں موجود تھا۔ وہ لوگ جن کا مؤقف یہ ہے کہ آج کی پاکستانی تہذیب کا وادیٔ سندھ یعنی موہن جوڈاڑو اور ہڑپہ کی تہذیبوں سے کوئی علاقہ نہیں وہ دراصل تاریخ اور تہذیب کے اچھے طالب علم نہیں۔''[۹]

وزیر آغا نے کتاب کے دوسرے حصے میں اردو شاعری کی اہم اصناف کے تہذیبی منابع اور مزاج دریافت کرنے کی کوشش کی۔ انھوں نے تین اصناف کو بہ طور خاص موضوع بنایا۔ اردو شاعری کے ابتدائی آثار میں امیر خسرو اور میرابائی کے بعض گیتوں کا تذکرہ کرنے کے بعد وہ دکنی عہد کی شاعری کے مجموعی مزاج کی بات کرتے ہیں اور دکنی شاعری کو ''گیت کے مزاج سے مملو''[۱۰] قرار دیتے ہیں اور چند مثالیں دینے کے بعد کہتے ہیں کہ ''دکنی زبان میں گیت کی فضا ولی کے زمانے تک مسلّط رہی۔''[۱۱] ان کے خیال میں اٹھارھویں صدی میں شاعری کا مرکز دہلی منتقل ہوا تو فارسی کے زیر اثر گیت کو نقصان پہنچا اور غزل کا رواج ہوا لیکن گیت انیسویں صدی کے ڈراموں اور بیسویں صدی کے گیتوں کی شکل میں زندہ رہا۔ آخر میں وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

> ''گویا نسانی تہذیب کے ارتقا میں گیت وہ مرحلہ ہے جب جسم پہلی بار شعور ذات سے آشنا ہو کر تھرک اٹھتا ہے۔ اسی لیے اس معاشرے میں جنم لیتا ہے جس کی بنیاد ارضی ہو۔ چوں کہ برصغیر کا معاشرہ مزاجاً ارضی ارمادری ہے، اس لیے یہاں گیت ہی اظہار ذات کی ابتدائی صورت کے طور پر پیدا ہوا ہے۔''[۱۲]

وہ عہد بہ عہد اردو گیت کے ارتقا کا جائزہ لینے کے بعد اردو غزل کی بات کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں غزل میں ''جذبے کی زمین پر پہلی بار تخیّل نمودار ہوتا ہے''[۱۳] جذبے اور تخیّل کی اس ثنویت کو وہ دن اور رات اور روشنی اور تاریکی کی ثنویت کا نام دیتے ہیں۔ وہ غزل کو مسلمانوں کی آمد کے نتیجے میں پیدا ہونے والے تحرک کا نتیجہ قرار دیتے ہیں اور غزل کے عہد بہ عہد ارتقا کا نتیجہ قرار دیتے ہیں۔ وہ انگریزوں کی آمد کے بعد کے تحرک کا نتیجہ قرار دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں غزل رحم مادر سے الگ ہونے والے بچے کی طرح ہے جو مکمّل ہو کر اور بالغ ہو کر ایک نیا کل بناتا ہے۔ ان کے نزدیک گیت رحم مادر میں چپکے بچے کی مثال، غزل رحم مادر سے الگ ہو کر جنم لینے والے بچے کی طرح اور نظم اس کے مکمّل کل بننے کی شکل ہے۔ اس ضمن میں غزل کا معاملہ سب سے ٹیڑھا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ غزل ایک فطری عمل مکمّل ہونے کی درمیانی کڑی ہے۔ یہ مقصود بالذات نہیں بلکہ محض ایک مرحلہ ہے حالاں کہ غزل نے اپنا

وجود ہمیشہ بھرپور طریقے سے برقرار رکھا۔

وزیر آغا کے یہ تصورات اُردو تنقید میں ایک نئے تنقیدی مباحثے بلکہ ''متنازعہ بحث'' [۱۴] کی شکل اختیار کر گئے۔ ان کی اس کتاب پر متعدد مضامین اور کالم لکھے گئے۔ سجاد نقوی، انور سدید، جعفر طاہر، سلیم اختر اور محمود ہاشمی جیسے اصحاب نے ان کے نظریے میں کوئی اضافہ تو نہ کیا مگر ان کی تعریف و توصیف میں ضرور قلم چلایا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، سلیم احمد، بلراج کومل، احسن فاروقی اور عارف عبدالمتین نے خیالات پر اعتراضات اٹھائے۔ احسن فاروقی کو کتاب پر اشتراکیت کے اثرات نظر آئے۔ وزیر آغا کبھی مارکسی نظریۂ ادب کے وکیل یا ترقی پسند تحریک نہیں رہے، لیکن ہندوستان کی قدیم جغرافیائی تاریخ سے وابستگی اور پاکستانی کلچر کے پس منظر میں مقامی تاریخ کا اثبات ترقی پسندوں کی پاکستانی نسل کا مشترک نقطۂ نظر تھا۔ فیض احمد فیض، احمد ندیم قاسمی، محمد علی صدیقی اور سبطِ حسن جیسے لوگ بھرپور انداز میں پاکستانی کلچر کی تشکیل میں جغرافیائی تاریخ کے فعال کردار کی وکالت کر رہے تھے اور اس ایک نکتے میں ان کے بیانات وزیر آغا کے طرزِ فکر کی جزوی تصدیق کرتے تھے۔ ڈاکٹر محمد علی صدیقی کے الفاظ میں:

> ''یہ علاقہ (پاکستان) دراوڑی عہد سے لے کر آریائی، یورپی آریائی اور بعد میں سامی النسل حکمرانوں کے غلبہ سے گزرتا ہوا وسطی ایشیائی حکمران خاندانوں کے سیاسی غلبہ کا شکار ہوا۔ اس کے بعد انگریز حکمران وارد ہوئے اس طرح اس علاقہ میں مُسلم حکمرانوں اور ان کے عمال کی ثقافت اور عوامی ثقافت ردوقبول کے شعوری اور غیر شعوری عمل سے گذرتی ہوئی ایک ایسے موڑ پر پہنچی جسے ہم ثقافتی سنگم کا نام دے سکتے ہیں۔۔۔ پاکستان کی تہذیبی تاریخ اس قدر طویل عرصہ پر محیط ہے کہ پاکستانی ثقافت کے بارے میں اس وقت تک معنی خیز گفتگو ناممکن ہے جب تک اس حقیقت کا اثبات نہ کیا جائے کہ مملکتِ پاکستان پر مشتمل علاقوں کا ایک شاندار ماضی بھی تھا۔'' [۱۵]

فیض احمد فیض اس سلسلے میں تین عناصر مذہب، جغرافیائی حدود اور تاریخ کو پاکستانی کی تہذیبی تشکیل میں اہم قرار دیتے ہیں۔ اس معاملے میں وہ جغرافیائی تاریخ کا اثبات پرزور طریقے سے کرتے ہیں:

> ''ہر چند کہ تاج محل، لال قلعہ، سمرقند و بخارا سے ہمارے بہت قریبی رشتے ہیں لیکن وہ ہماری ملکیت نہیں، ہماری ملکیت موہن جوداڑو ہے، سہون شریف سے ٹیکسلا ہے، لاہور ہے، خیبر ہے۔۔۔'' [۱۶]

اسی طرح قدرت اللہ فاطمی لکھتے ہیں:

> ''پس یہ ثابت ہوتا ہے کہ پاکستانی ثقافت کی جڑیں ہماری قدیم وادیٔ سندھ کے انہی دیہی علاقوں میں پیوست ہیں اور آخری تجزیے کے مطابق یہ جڑیں ہماری اپنی زمین میں گڑی ہوئی ہیں۔'' [۱۷]

یہی سبب ہے کہ ترقی پسندوں کی جانب سے وزیر آغا کے تصورِ تہذیب پر شدید تنقید کی صورت نظر نہیں آتی لیکن اردو نقد و دانش کے کئی بڑے نام ایسے ہیں جو ارضی نظریہ تہذیب پر معترض ہیں مثلاً ڈاکٹر

سید عبداللہ کے خیال میں یہ تصورات پاکستانی کلچر کے لیے ضرر رساں ہیں اور نیم باغیانہ عناصر اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہیں۔ بات کچھ یوں ہے کہ کتاب کا مطالعہ کرنے سے بعض ایسے سوالات سامنے آتے ہیں جن پر بحث کی کافی گنجائش موجود ہے۔ انہیں سوالات کو اسلامی آئیڈیالوجی اور قیامِ پاکستان کے تناظر میں دیکھنے والے متنازع تصور کرتے ہیں، مثلاً:

☆ اگر تہذیب کا مزاج متعیّن کرنے میں بنیادی کردار دھرتی کا ہے تو اس علاقے کی تہذیب مزاج کی اصل کے حوالے سے شروع سے لے کر آج تک ایک ہی طرح کی ہونی چاہیے۔ جو کئی حوالوں سے ثابت نہیں ہوتا۔

☆ اگر تہذیبی مزاج کے حوالے سے بیرونی تہذیب بہت جلد پرانی تہذیب میں رنگ جاتی ہے تو پھر برصغیر میں مسلمانوں کی الگ تہذیب کا کیا جواز ہے اور اس کی شناخت کس بات پر ہے؟

ڈاکٹر سید عبداللہ نے جب اپنا مضمون ''اُردو شاعری پر ایک اور نظر'' لکھا تو انھوں نے وزیر آغا کے تہذیبی تصورات کا ردِعمل بھی ظاہر کیا اور بعض تصورات کو کو نشانہ تنقید بھی بنایا۔ ان کے خیال میں یہ بات تو درست ہے کہ گیت، غزل اور نظم اُردو شاعری کی بنیادی اصناف ہیں اور ان میں فرق ہیئت کا نہیں بلکہ مزاج کا ہے اور یہ بھی درست ہے کہ گیت ہندی ہے۔ غزل مسلمانوں کی ثقافت و ادب کے مقامی فضا سے ملاپ کا نتیجہ ہے اور نظم پر مغرب کے اثرات ہیں لیکن ان کے خیال میں ان تمام کے مزاج متعیّن کرنے کے لیے انہیں دراوڑی تہذیب تک لے جانے کی ضرورت نہیں۔ اُردو شاعری کے ڈانڈے قدیم ترین مقامی تہذیبوں سے زیادہ فارسی، ترکی اور عربی شاعری سے ملتے ہیں اور گیت کے لیے بھی زیادہ دور جانے کی ضرورت نہیں ہے۔ ان کے خیال میں اُردو کی اصنافِ شاعری ہیئت اور قدامت دونوں اعتبار سے یہ ترتیب پاتی ہیں۔

۱۔ غزل، قصیدہ، مثنوی، رباعی، قطعہ وغیرہ۔
۲۔ مستعار اصناف
i۔ ہندی سے مستعار۔ گیت
ii۔ انگریزی سے مستعار۔ غیر مقفّٰی نظم، آزاد نظم، کنیٹو وغیرہ

زیرِ نظر بحث کے حوالے سے ہمارے لیے زیادہ اہم ان کا وہ بیان ہے جس میں وزیر آغا کے بنیادی تصور یعنی تہذیبی جڑیں قدیم ترین تہذیبوں میں تلاش کرنے کے تصور کا ردِعمل ملتا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''دراصل تہذیب کے تاریخی سرچشموں کی بحث میں قبل از اسلام کی تہذیبوں کا شمول اور ان کے اثرات و فیوض کی پیمائش ایک نیا رجحان ہے جو بعض نیم باغیانہ حالات کی پیداوار ہے۔ ہم پاکستانی تہذیب کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے خالصتاً وہ تہذیب مراد ہوتی ہے جو اس ملک (برصغیر پاک و ہند) میں اسلام کی آمد کے بعد پیدا ہوئی۔ اسلامی عقیدے اور تصوراتِ زندگی اس میں غالب عنصر کا درجہ رکھتے ہیں۔ مقامی عنصر وہی ہے جسے اسلامی طریقوں نے روا رکھا۔'' [۱۸]

اس اقتباس میں ''باغیانہ'' کا لفظ غور طلب ہے۔ یہ بغاوت کس دائرے میں اور کس درجے میں ہے، اس کا اندازہ تہذیب کے ارضی تاریخی تصور کو اساسی اسلامی تصور کے مقابلے میں رکھ کے دیکھنے سے ہوتا ہے۔ اس معاملے ڈاکٹر سید عبداللہ جیسے دھیمے مزاج کے مفکّر کے ہاں میں اساس پسندی کے اعلان کی صورت ہے۔ ان کے خیال میں اسلام اور ہند اسلامی تہذیب ہی پاکستانی کلچر کی بنیاد ہے اور ان کے خیال میں ہند اسلامی تہذیب کے بیشتر مظاہر پر اسلام کا رنگ غالب ہے اور اس نے اگر کبھی مقامی عناصر کو قبول کیا تو اپنے مزاج میں ڈھال کر قبول کیا۔ وہ اپنی کتاب ''کلچر کا مسئلہ'' اور دیگر مضامین میں جگہ جگہ کلچر کے اس پہلو پر زور دیا گیا:

> ''پاکستان کی بنیاد کوئی دو ستونوں پر رکھے یا تین ستونوں پر۔ یہ واقعہ ہے کہ اسلام ہی پاکستان کی اساس ہے جس پر سارے دوسرے ستون کھڑے کیے گئے ہیں۔ ان میں سے ایک ستون ہندی مسلمانوں کی تاریخ بھی ہے اور روائتیں بھی۔'' [۱۹]

اسی طرح وہ لکھتے ہیں:

> ''کیونکہ اسلام کا تصور زندگی بالکل منفرد ہے۔ لہٰذا اس کا تصور کلچر بھی مختلف ہے۔ مسلمان جب ہندوستان میں وارد ہوئے تو وہ ایک نظام فکر و احساس اپنے ہمراہ لائے۔ اِس نئے نظامِ فکر و احساس نے پرانے تصورات بدل ڈالے۔ عہد اسلامی سے پہلے جو کچھ گزرا وہ اِس خطے کی تاریخ ہے جسے مسلمانوں کے مقدس ورثے کی حیثیت حاصل نہیں۔'' [۲۰]

ان کے خیال میں ہندوستانی مسلمانوں کو ثقافتی نمونوں کی تلاش میں ہند اسلامی تہذیب سے آگے مقامی تہذیبوں کی تاریخ میں جھانکنے کی ضرورت نہیں۔ اس کے بعد ان کا تہذیبی تاریخی سفر برصغیر کے باہر کی اسلامی تہذیبوں سے ہوتا ہوا ۱۴۰۰ سال قبل ظہورِ اسلام تک پہنچتا ہے اور اسلام ہی وہ اصل روح ہے جس پر ہند اسلامی کلچر کا جسم استوار ہے اور اس کے بغیر یہ کلچر بے معنی ہے۔ ان کے خیال میں اسلام جب برصغیر میں آیا تو یہاں پر دو قسم کی تہذیبی وضعیں رائج ہوئیں۔ ایک تو وہ ثقافتی مظاہر، روائیتیں اور نمونے جو براہ راست اسلام نے دیے اور دوسرے وہ ثقافتی نمونے جن میں اسلام نے اپنے مزاج کے مطابق جزوی ترمیم کر دی اور اسے کسی نہ کسی شکل میں قبول کیا۔ ان کے خیال میں مؤخر الذکر نمونوں کی تقدیس ہمارے دل میں اسلام کی وجہ سے ہے، نہ کہ ان کے مقامی، جغرافیائی یا تاریخی حوالے سے۔ اس وجہ سے وہ کہتے نظر آتے ہیں:

> ''ہندوستان کی مقامی معاشرت کے وہ حصے جو تاریخی ارتقا سے گزرتے ہوئے عہد اسلامی تک پہنچے اور جن پر اسلامی عقیدے نے کوئی اعتراض نہیں کیا اور اختیار کر لیا۔ بطور تقدیس یا بطور سرمایہ فخر نہیں بلکہ عملی مواد کے طور پر لیے گئے۔'' [۲۱]

ان کے خیال میں اسلام کا یہ عمل دنیا کے ہر خطے میں ہوا۔ دنیا میں مسلمان جہاں جہاں بھی گئے وہاں ایک مخصوص طرزِ زندگی بھی لے کر گئے۔ اِس طرزِ زندگی میں وہ طریقے اور تصورات بھی شامل تھے جو

اسلام سے براہِ راست حاصل کئے گئے اور ایسے طور طریقے بھی جن سے اسلام نے تعرض اس لیے نہیں کیا تھا کہ وہ دین سے متصادم نہیں تھے۔ یہ طور طریقے خارجی سہی مگر یہاں پھیلے۔ یہ اسلام کا تمدنی عمل ہے کہ اس نے مفتوح علاقوں کے اس تمدن کو نہیں چھیڑا جو اِسلامی تمدنی روح کے مخالف نہ تھا بلکہ ان طریقوں کو مٹانے کی کوشش کی جو اِس کی تمدنی اور اخلاقی روح کے خلاف تھے۔ ہندوستان میں بھی یہی ہوا۔ یہاں دین آیا اس کے ساتھ وہ تمدنی روح بھی آئی جس کے مشترکہ نقوش دنیا کے ہر خطے میں ملتے ہیں لیکن وہ ہندی طور طریقے بھی گوارا کیے گئے جو روح اسلام کے خلاف نہ تھے۔ اس عمل اور ردِعمل کی وجہ سے ایک خاص قسم کا تمدن وجود میں آیا جو مشترک عناصر کے اعتبار سے اسلامی تھا مگر مخصوص کوائف کی وجہ سے ہندی تھا۔ جس کی تعمیر میں عرب، ایرانی، تورانی اور ہندی ذہن وفکر نے یکساں حصہ لیا تھا اور ایسے شاندار اثرات چھوڑے جن پر فخر کیا جاسکتا ہے۔ لیکن اس پر وہ مخصوص اسلامی نقش موجود تھا جو اِس کو بین الاقوامیت کا ہم رنگ ثابت کرتا ہے۔

یہ صحیح ہے کہ اِس ہند اسلامی تہذیب میں جب بھی ایسے عناصر جن کی روح اسلامی تہذیب و تمدن کے مخالف تھی شامل ہوئے تو اصلاحی تحریکیں سامنے آئیں۔ عبدالسّلام خورشید اور سید محمد تقی کی سوچ بھی یہی ہے۔ عبدالسّلام خورشید کے نزدیک کلچر یا ثقافت تین چیزوں سے عبارت ہے یعنی مذہب، تاریخ اور جغرافیہ مگر ثقافت کی بنیاد مذہب ہی ہے۔[۱۰۵] ان کے خیال میں پاکستانی ثقافت پر جغرافیے کے اثرات ہیں مگر اسے خالص پاکستانی ثقافت تک محدود کرنا ممکن نہیں ہے کیوں کہ نہ تو ہمارا دین جغرافیے میں مقیّد ہوسکتا ہے اور نہ تاریخ۔ تہذیبی تاریخ کے بارے میں بھی عبدالسّلام خورشید قدیم تہذیبوں کو صرف تاریخی اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک وہ اخلاقی قدریں بھی قبول کی جاسکتی ہیں جن کے اندر عظمت کا پہلو ہے مگر ''یہ چیز سراسر غلط ہے کہ اسلام کی آمد سے پہلے کے ثقافتی مظاہر کو کلیدی اہمیت دی جائے۔''[۲۲] کیوں کہ ''پاکستان اسلام کی بنا پر وجود میں آیا اس لیے اس کا سب سے بڑا ثقافتی ورثہ اسلامی ثقافت ہے۔''[۲۳] عبدالسّلام خورشید کے ہاں ہمیں ایک نقطۂ نظر اساس پسندی کے قریب تر بھی نظر آتا ہے مسلمانوں کی ساری تاریخ صحیح معنوں میں اسلامی تاریخ نہیں ہے مگر اس میں وہ اِس انتہا پر نہیں جاتے کہ خلفائے راشدین کے دور کے علاوہ کسی دور کو اسلامی دور کے طور پر قبول ہی نہ کریں۔ سید محمد تقی کے خیال میں بھی پاکستان کی ثقافت ہندوستان کی ثقافت سے الگ ہے اور اسی بنا پر پاکستان وجود میں آیا۔ اس لیے اسے جغرافیے یا قدیم ترین تہذیب سے وابستہ کر کے دیکھنا درست نہیں۔ سلیم احمد تہذیبی تنقید میں مسلسل فعال رہے۔ انھوں نے کئی مقامات پر قدیم ترین تاریخی حوالے کو رد کیا اور تہذیب کے ارضی تصور پر اعتراضات کیے۔ وہ تہذیب کو اس اصول کی بنا پر شناخت کرتے ہیں جو کائنات میں انسان، خدا اور کائنات کے رشتے متعیّن کرتی ہے اور پاکستانی تہذیب میں یہ اصول مذہب ہے۔ اس لیے وہ پاکستانی تہذیب کو مذہبی تہذیب قرار دیتے ہیں:

''پاکستان کے بارے میں ایک بنیادی اور پیش پا افتادہ بات یہ ہے کہ یہ ایک اسلامی

مملکت ہے جس کی ایک اپنی تہذیب ہے اور پاکستان اس لیے وجود میں آیا ہے کہ اس تہذیب کی بقا اور استحکام کے فریضے کو زندگی کی ساری توانائیوں کے ساتھ پورا کرے۔ اب یہ تہذیب ایک مذہبی تہذیب ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ وہ ایک مذہب کے انسانوں پر عمل اور ردِعمل سے پیدا ہوتی ہے اور تمام انسانی رشتوں کو متعیّن کرتی ہے۔ انسانی رشتوں کی چار مرکزی اور بنیادی شکلیں ہیں۔ خدا اور انسان کا رشتہ، انسان اور کائنات کا رشتہ، انسان اور انسان کا رشتہ اور انسان کا خود اپنے نفس سے رشتہ۔ یہ رشتے مثبت اور منفی دونوں ہوتے ہیں۔ یعنی جب ہم خدا اور انسان کے رشتے کا ذکر کرتے ہیں تو اس کے معنی یہ نہیں ہوتے کہ یہ رشتہ لازمی طور پر مثبت ہوتا ہے۔ مثبت رشتہ خدا کا اقرار کرتا ہے منفی رشتہ انکار۔ مگر رشتے دونوں ہوتے ہیں ان معنوں میں کوئی بھی تہذیب خدا اور انسان کے رشتے کے بغیر نہیں ہوسکتی۔ یہی حال دوسرے انسانی رشتوں کا ہے آپ فطرت انسانی اور اپنے نفس کے بارے مثبت یا منفی کوئی بھی رویہ اختیار کر سکتے ہیں۔ اب یہ تہذیب، تہذیب پر مبنی ہے کہ وہ کس رشتے کو کس طرح محسوس کرتی ہے۔ تہذیبوں کے اختلافات اسی احساس کے اختلاف سے پیدا ہوتے ہیں۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ پاکستان کی تہذیب اسلامی تہذیب ہے تو اس سے ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ وہ خدا، فطرت انسانی اور نفس کے بارے میں ایک خاص طرح محسوس کرتی ہے اور اپنی ہیئت کے تمام مظاہر میں ایک بنیادی طرز احساس کا اظہار کرتی ہے۔ اس طرزِ احساس کے بغیر یہ تہذیب نہ اپنے اجزا کو مجتمع کر سکتی ہے اور نہ ماضی، حال اور مستقبل کے تسلسل میں انہیں زندہ اور فعال طور قائم رکھ سکتی ہے۔'' [۲۴]

سلیم احمد کے خیال میں تہذیب کی وہ طرزِ احساس ہے جو کائنات میں انسان کے خدا، انسان اور کائنات کے رشتوں اور تعلّق کی نوعیت متعیّن کرتا ہے مگر اس کے مظاہر اس لحاظ سے اہم ہیں کہ وہی اس طرزِ احساس کو تجسیمی شکل میں محفوظ کرتے ہیں۔ یوں تہذیب کے وہ مظاہر کہ جن کی تہذیبی طرزِ احساس کے ساتھ ہم آہنگی ہوتی ہے وہ چاہے ادب ہو، چاہے تعمیرات ہو، چاہے فکر و فلسفہ ہو چاہے کوئی اور مظہر ہو بہر حال اپنی اپنی حدود میں اعلیٰ ترین فریضہ سر انجام دیتا ہے۔ مگر یہ مظہر یعنی مذہب کبھی تو روایت، جغرافیے، زبان اور نسل تک کا تعلّق توڑ دیتا ہے۔ دیگر چیزوں کی اہمیت تو ان سے بہر حال کم ہے۔ ان کے خیال میں اسی اعتبار سے مسلمانوں کو تاریخ کے تناظر میں دیکھا جائے تو ان کا بنیادی طرزِ احساس ان کا رشتہ موہن جوداڑو اور ہڑپہ سے منقطع کر کے مکہ اور مدینہ سے جڑتا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

''ہماری تاریخ وہیں سے شروع ہوتی ہے جہاں سے اسلام کی تاریخ شروع ہوتی ہے دوسری کسی چیز سے ہماری تاریخ شروع نہیں ہوتی۔ مسلمانوں کی تاریخ محمد رسول اللہ کی بعثت سے شروع ہوتی ہے اور جب وہاں سے شروع ہو جاتی ہے تو ہمارے نسب ناموں کی یہ حالت ہو جاتی ہے کہ حضرت سلمان فارسی سے پوچھا گیا کہ تمہارے باپ کا کیا نام ہے تو انھوں نے کہا، سلمان ابن اسلام ابن اسلام۔'' [۲۵]

سلیم احمد کے خیال میں کلچر اور دین میں بھی فرق ہے۔ دین بہت وسیع چیز ہے جو انسانی وجود کے تقاضوں، اس کی زمین، اس کی مٹی اور اس کے رہن سہن میں اپنی روح پھونک کر ایک خاص طرز احساس کو جنم دیتا ہے۔ وہ اپنی آمد سے معارف کی قلب ماہیت (transform) کر دیتا ہے۔ پہلے سے موجود کلچر کے صالح اور مفید اجزا کو اپنے اندر جذب کرتا ہے۔ جن اجزا سے فساد ہوتا ہے ان کو مسترد کرتا ہے۔ جن اجزا میں کوئی ٹیڑھ ہو، ان کو درست کرتا ہے اور اصلاح کرتا ہے۔ دین یہ عمل تقلیب ملکوں ملکوں دہراتا ہے اور وہاں پر ایک خاص قسم کا طرزِ احساس پیدا کرتا ہے۔ جو وہاں کا کلچر تشکیل دیتا ہے۔

سجاد باقر رضوی صاحب کے خیالات دیکھنا بھی لازم ہے کیوں کہ انھوں نے تہذیب میں ثنویت کے اصول کو برا قرار رکھتے ہوئے ہند سلامی تہذیب کی توجیہ کی۔ اس طرح وزیر آغا کے مباحث کے خلا کو انھی کے قائم کردہ اصولوں پر لیکن مختلف انداز میں توضیح کے ساتھ وضاحت کی۔ وہ تہذیب کو خالص فکری حوالے سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ دوسرے وہ نہ تو اساس پسند دانشوروں کی طرح زمین کو بالکل رد کرتے ہیں اور نہ ہی وزیر آغا کی طرح محض زمین کے اسیر ہو جاتے ہیں۔ وہ ثنویت میں زمیں کی برتری کے قائل نہیں۔ ان کے خیال میں زمین اور آسمان تہذیب کی تخلیق میں ماں (مادری اصول) اور باپ (پدری اصول) کا درجہ رکھتے ہیں۔ تہذیب کی پیدایش اور نشو ونما میں یہ دونوں اصول برابر اہمیت کے حامل ہیں۔ تہذیب کا مزاج اس پہلو سے متعیّن ہوتا ہے جس کا غلبہ ہو۔ اس اعتبار سے یہاں کی ہندو تہذیب مادری اصول پر قائم ہے اور ہند اسلامی تہذیب پدری اصول پر قائم ہے۔ مسلمان جب اس سرزمین پر آئے تو وہ زندگی کا تنظیمی اور پدری اصول اپنے ہمراہ لائے۔ ان کے یہاں امور الطبیعات، اعتبارات، زندگی کا نصب العین، اعلیٰ و ادنیٰ کی تمیز کے معیارات، سب کچھ یہاں کے باشندوں سے مختلف تھا۔ یہ گویا ان کا پدری اصول تھا اور یہ تمام مسلمانوں کے ہاں ملک و وطن سے بالاتر ہو کر ایک جیسا تھا۔ انھوں نے جب برصغیر میں اپنی زندگی شروع کی تو یہاں کی زمین، آب و ہوا، مادی حالات اور اس سرزمین پر بسنے والوں کی اپنی تہذیب ان کی تخلیقی زندگی کے لیے مادری اصول بن گئی اور ان دونوں اصولوں کے اشتراک سے جو تہذیب پیدا ہوئی وہ مادری اصول زندگی کے تعلّق سے تو یہاں کے دیگر باشندوں سے مماثل ہے اور پدری اصول کی بنا پر ان سے الگ ہے۔ اب اگر ان کو ایک دوسرے سے امتیاز کرنا ہو تو اس بنیاد پر ہوگا کہ کس تہذیب میں مادری اور پدری اصولوں کے اختلاط کے باوجود کس اصول کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ وہ برصغیر کی ہند مسلم تہذیب میں پدری اصول کی فوقیت کی بنا پر اسے ہندو تہذیب سے الگ شناخت کرتے ہیں اور ان کے خیال میں مسلمانوں کا الگ وطن کا مطالبہ بھی دراصل اسی حقیقت کی حفاظت کا مطالبہ ہے۔ یہ فرق ڈاکٹر سجاد باقر رضوی کے لفظوں میں یہ ہے:

''دنیا کی تمام تہذیبوں میں یہی اختلاط (مادری و پدری) نظر آئے گا۔ تاہم اس میں فرق

بنیادی اہمیت کا ہوگا۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ مسلمانوں کی تہذیب میں بنیادی اہمیت آسمان کو حاصل ہے یا پدری اصول کو حاصل ہے۔ اسلام میں آسمان کی اہمیت اس طرح ہے کہ آسمان سے ہی نزول وحی کتاب و رحمت کے تصورات وابستہ ہیں لہٰذا یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ مسلمانوں کی تہذیب آسمان سے زمین کی طرف آتی ہے۔ اس کے برخلاف ہندوؤں کے ہاں زمینی رشتوں کی اہمیت زیادہ ہے۔ ان کی تہذیب زمین سے آسمان کی طرف جاتی ہے۔ اب یہ بات یوں ہوئی کہ ہندوؤں اور مسلمانوں کی تہذیب میں فرق زمین آسمان کا فرق ہے۔ اس بحث کے پیش نظر اب یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ ہماری تہذیب کے سارے عناصر جس میں زبان، ادب، طرزِ تعمیر، رسم و رواج سب کچھ آتے ہیں، آسمان و زمین، پدری و مادری اصول تخلیق کے اختلاط کا نتیجہ ہیں۔'' [۲۶]

ڈاکٹر سجاد باقر رضوی کے ہاں واضح انداز میں ڈاکٹر وزیر آغا کے تصورات پر تنقید نہیں ملتی لیکن جس مقام پر جا کر ان کی تحریریں الجھن پیدا کرتی ہیں وہاں پر ڈاکٹر سجاد باقر رضوی کے خیالات مسئلے کی تفہیم میں مدد دیتے ہیں جو مادری اور پدری اصولوں کی اصطلاحات سے موسوم ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا کے خیال میں تہذیب اور کلچر دونوں کا تعلّق جغرافیے اور جغرافیائی تہذیبی تاریخ کے ساتھ بہت گہرا ہے اور بقول ان کے پاکستانی کلچر اور تہذیب کا ''کچا مواد'' ہمیں ہزار ہا برس قبل کی تہذیبوں سے ملتا ہے۔ ڈاکٹر سجاد باقر رضوی نے ان کا حوالہ دیے بغیر نہ صرف ہند اسلامی تہذیب میں مذہبی اصول کا اثبات کیا اور ہند اسلامی تہذیب کا غالب عنصر بتایا جب کہ ہندو تہذیب کو دھرتی سے وابستہ مادری تہذیب بتایا۔

اس تمام تر مباحثے وزیر آغا کے خیال میں ہم ابھی تک عملی زندگی میں اسی روایت کے تابع ہیں جو وادیٔ سندھ کی تہذیب کے زمانے میں اپنے عروج پر تھی اور پاکستانی کلچر کے کثیف عناصر وہی ہیں جو وادی سندھ کی تہذیب میں مروج اور مقبول تھے۔ وزیر آغا اور ان کے خیالات اور ترقی پسندوں کی نئی نسل کے درمیان گو کہ تہذیبی عمل اور ارتقا کے طریقۂ کار کے نظریات میں اختلافات ہیں مگر ایک بات پر اتفاق ہے اور وہ ہے، قدیم ترین تاریخ میں اپنی تہذیبی اساس تلاش کرنے کا رجحان۔ ترقی پسندوں کا ذکر دوبارہ کیا گیا کیوں کہ ڈاکٹر وزیر آغا پر اعتراضات محض وزیر آغا کے تصورات ردِعمل نہیں ہے بلکہ یہ ترقی پسند نسل کا ردعمل بھی ہے اور ایک طرح سے یہ ان خیالات اور تصورات کی توسیع شکل ہے جو ۵۴ء کی بحثوں میں عسکری صاحب کے حق میں سامنے آئے اور جنھوں نے کچھ نہ کچھ فکری لہریں اساس پسند دانشوروں کے خیالات سے بھی جذب کیں۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ محمد حسن عسکری کے چھیڑے گئے مباحث کے بعد وزیر آغا کے ارضی تہذیب کے تصور نے اردو نقد و دانش کے میدان میں ایک بار پھر تحرک پیدا کیا۔ اور نئے مباحث نے کلچر اور پاکستانی کلچر ہر دو کی تفہیم اور مسائل کے ادراک کے کی راہ روشن کی۔

☆☆☆

حوالہ جات وحواشی

۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، کلچر کے خدوخال، لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۲۰۰۹ء، ص ۱۰۵
۲۔ وزیر آغا، داکٹر، اردو شاعری کا مزاج، لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۶۵ء، ص ۳۳
۳۔ ایضاً
۴۔ ایضاً
۵۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، کلچر کے خدوخال، ص ۸۲
۶۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، ص ۷۰
۷۔ ایضاً، ص ۱۶۵
۸۔ ایضاً، ص ۱۶۶
۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، تنقید اور احتساب، لاہور: جدید ناشرین، ۱۹۶۸ء، ص ۲۵
۱۰۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، نئی دہلی: ص ۱۸۵
۱۱۔ ایضاً، ص ۱۸۸
۱۲۔ ایضاً، ص ۲۱۲
۱۳۔ ایضاً، ص ۲۱۲
۱۴۔ غلام عباس، پاکستانی تنقید اور کلچر کے مسائل، مقالہ ایم۔اے اردو، غیر مطبوعہ، لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۸۹ء، ص ۱۱۴
۱۵۔ محمد علی صدیقی، ڈاکٹر، بحوالہ قومی تشخّص اور ثقافت، مرتبہ جنید اقبال، اسلام آباد: ادارہ ثقافت پاکستان، ۱۹۸۳ء، ص ۹۰
۱۶۔ فیض احمد فیض، ہماری قومی ثقافت، کراچی: ادارہ یادگارِ غالب، ۱۹۷۶ء، ص ۶۹
۱۷۔ قدرت اللہ فاطمی، مشمولہ: قومی تشخّص اور ثقافت، مرتبہ: جنید اقبال، ص ۶۳
۱۸۔ عبداللہ، سید، ڈاکٹر، اردو شاعری پر ایک نظر، مشمولہ: اردو شاعری کا مزاج: معاصرین کی نظر میں، مرتبہ: سید سجاد نقوی، لاہور، جدید ناشرین، ۱۹۶۸ء، ص ۲۵
۱۹۔ عبداللہ، سید، ڈاکٹر، مکتوب مشمولہ نیا دور، کراچی: شمارہ: ۴۷۔۴۸، ص ۴۳۵۔۴۳۶
۲۰۔ عبداللہ، سید، ڈاکٹر، تحریک پاکستان کے ثقافتی محرکات، مشمولہ: پاکستانی ادب، (جلد اول)، مرتبہ: رشید امجد، راول پنڈی: ایف۔جی۔سر سید کالج، ص ۵۹
۲۱۔ ایضاً
۲۲۔ عبدالسّلام خورشید، بحوالہ: پاکستانی ادب، مرتبہ: رشید امجد، ص ۶۸
۲۳۔ ایضاً
۲۴۔ سلیم احمد، مشمولہ: قومی تشخّص اور ثقافت، مرتبہ: جنید اقبال، ص ۸۶
۲۵۔ ایضاً، ص ۸۶
۲۶۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، تہذیب وتخلیق، لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۶۶ء، ص ۴۳

بستی ـــــ ایک مطالعہ

ڈاکٹر راشدہ قاضی
Dr. Rashida Qazi
Dean, Faculty of Arts, Chairperson,
Department of Urdu, Ghazi University,
Daira Ghazi Khan

ڈاکٹر رانا غلام یٰسین
Dr. Rana Ghulam Yaseen
Associate Prof.
Govt. Postgraduate College,
Jaampur, Daira Ghazi Khan

Abstract:

"Intizar Hussain is a great name in the tradition of Urdu Novelists. His two Novels:Tazkra "and "Basti" won international fame and admiration. The present Article encircles and critically evaluates the qualities of his theme style and art of writing with special reference to his Novel" Basti".

انتظار حسین کا ناول ''بستی'' گیارہ ابواب اور ۲۳۸ صفحات پر مشتمل ہے۔[۱] ''بستی''، شخصی اور ذاتی احساسات پر مبنی ناول ہے۔ اس کا موضوع ہجرت کرنے والوں کا احساسِ عدم تحفّظ ہے۔ جو پاکستان کے غیر یقینی مستقبل کے اندیشے سے اور گہرا ہو رہا ہے۔ انتظار حسین کا بنیادی تخلیقی تجربہ ''ہجرت'' اس میں بھرپور انداز میں نمایاں ہوا ہے۔

انتظار حسین اُن ادیبوں میں سے ہیں جو عوامی توہمات کو اجتماعی لاشعور کا بنیادی حوالہ قرار دیتے ہیں۔ مصنّف نے اپنے ذہن پر وارد ہونے والے تجربات کو اس طرح بیان کیا ہے کہ اس کی اپنی ذات بہت کم ملوث ہوئی ہے۔

مصنّف نے ناول کا فوکس محدود نہیں رکھا بلکہ اس سانحے کو وسیع تناظر میں دیکھا ہے۔ اگرچہ

☆ ڈین فیکلٹی آف آرٹس، چیئر پرسن شعبۂ اُردو، غازی یونیورسٹی، ڈیرہ غازی خان
☆☆ ایسوسی ایٹ پروفیسر، پوسٹ گریجویٹ کالج جام پور، ڈیرہ غازی خان

کہانی چند دوستوں کے گرد گھومتی ہے۔ تاہم ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ چند دوستوں کے تاثرات پر مبنی ناول ہے۔ ان چند لوگوں کے حوالے سے مصنّف نے سارے حالات و واقعات کا تفصیل سے جائزہ لیا ہے۔ اِس ناول میں کہیں کہیں بیانیہ طرز ہے، کہیں علامتی انداز اپنانے کی کاوش کی گئی ہے، کہیں اندازِ تحریر ڈائری سے مماثل ہے، کہیں شعور کی رو چلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ بہرحال یہ ناول ملی جلی تکنیک کا مرقع ہے۔ موضوع اور تقسیم کے لحاظ سے ناول کا موضوع کسی جدت کا حامل نہیں۔

اگر ہم اسے ناسٹلجیا کی پیداوار کہیں تو بے جا نہ ہوگا۔ انتظار حسین کے ہاں ہجرت ایک بہت بڑے استعارے کی صورت جلوہ گر ہے۔ اس لیے اِسے ماضی کا ناسٹلجیا کہنا چاہیے۔ ماضی کی تہذیب سے انتظار حسین کا جنونی لگاؤ کبھی ہجرت کا حوالہ بن کر سامنے آتا ہے اور کبھی سقوطِ ڈھاکہ ان کا تخلیقی تجربہ بنتا ہے۔ ماضی کی محدود دنیا میں کھوئے رہنا انتظار کا دل پسند مشغلہ بن گیا ہے۔ وہ بہت کم ماضی سے آنکھیں کھول کر دیکھتے ہیں۔ شیراز ہوٹل اور اس کے کرداروں کو مصنّف نے سرسری انداز میں پیش کیا ہے۔ جس طرح کردار تخلیقی تجربے میں ڈوب کر نکھرا کرتے ہیں اُس طرح ''بستی'' میں بسنے والے ڈوب کر نہیں نکھرے۔ یہاں تک کہ منیر نیازی کا کردار کھوکھلا اور بے جان بلکہ بے رنگ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ ڈاکٹر اے۔ بی اشرف کے نزدیک:

> ''بستی لکھ کر انتظار حسین نے نہ تو اپنی نیک نامی میں اضافہ کیا ہے، نہ اپنے ادبی سرمائے کو چار چاند لگائے ہیں اور نہ ہی کسی تخلیقی صلاحیت کا ثبوت فراہم کیا ہے بلکہ بستی کو ایک ناکام اور ناسٹلجیا کی پیداوار ناول قرار دیا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ انتظار حسین نے ایک افسانے کے سکوپ کو پھیلانے کی کوشش کی ہے۔ اگر کسی ایک افسانے کو دیکھنا چاہوں تو ''بن لکھی رزمیہ'' سمجھ لیجیے۔ جس کا موضوع ہو بہو بستی کا موضوع ہے لیکن اس جزو کو کل کا درجہ دینے میں وہ بری طرح ناکام رہے ہیں۔''(۲)

انتظار کے ہاں بے یقینی، عدم تحفّظ اور لامرکزیت کے استعارے بہت زیادہ پائے ہیں۔ بعض جگہوں پر بے عملی اور مایوسی اس حد تک بڑھ جاتی ہے کہ قاری اکتاہٹ محسوس کرنے لگتا ہے۔ انتظار حسین اپنے گم گشتہ شخص کی تلاش میں سرگرداں نظر آتا ہے۔ جن تحریکوں اور جلسے جلوسوں کا ذکر انتظار نے کیا ہے وہ تخلیقی سطح پر بھرپور تجربہ نہیں بن سکا۔

مائی تھالوجی کا سہارا لے کر جن جگہوں پر داستانوی انداز اپنایا گیا۔ وہاں انتظار کا قلم ادب کی رعنائیوں میں ڈوب کر اُبھرا ہے۔

غالب احمد نے بستی کو خوبصورت انوکھا اور مکمّل ناول قرار دے کر اس کا شمار دنیا کے عظیم ادب میں کیا ہے۔ مسعود اشعر نے اسے بلند ذہنی سطح کا ناول قرار دیا ہے۔ میرے زیرِ مطالعہ ناولوں میں سے یہ پہلا ناول ہے جو مغربی پاکستان کے لوگوں کے حوالے سے تحریر کیا گیا۔

ہزار میل کے فاصلے سے خبر جب عوام تک پہنچتی ہے تو پہنچتے پہنچتے رنگ بدل لیتی ہے۔ اس کا یہ

اختیار کردہ رنگ خبر کی روح بدل دیتا ہے۔ یہ فوجی کیموفلاج کی عمدہ ترین مثال ہے۔ عوامی توہمات کو اجتماعی لاشعور کا حوالہ بنایا گیا ہے۔

مصنّف نے چھوٹی چھوٹی مثالوں سے واضح کیا ہے کہ ایسے حالات میں رکشہ ٹیکسی اور تانگہ چلانے والوں کی معلومات سننے سے تعلّق رکھتی ہیں۔ مصنّف نے اِن اشخاص کی نفسیات پر کوئی بحث نہیں کی بلکہ یہ بتایا ہے کہ یہ لوگ اپنی معلومات کو ڈرامائی رنگ دے کر کس طرح پیش کرتے ہیں۔

مصنّف چونکہ خود اہلِ تشیع میں سے ہیں، اس لیے بار بار مسلمانوں کے اس فرقے سے مخصوص رسومات اور انداز واطوار کا تذکرہ ملتا ہے۔ حضرت سجادؑ کوفہ اور حضرت مسلم بن عقیل کے حوالے بھی ملتے ہیں۔

انتظار حسین کے ہاں ہجرت کا استعارہ چونکہ کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کی ہندوستان سے محبّت اس کے لب ولہجے، زبان وبیان اور اندازِ تحریر سے ٹپکتی ہے۔ وہ اکثر ماضی میں کھو جاتا ہے اور اپنی مانوس زبان میں قاری سے باتیں کرنے لگتا ہے۔ شاید وہ ہر قاری سے ناصر کاظمی بننے کی توقع رکھتا ہے۔ مصنّف کی معلومات کا دائرہ خاصا وسیع ہے۔ بدھ مذہب اور ہندومت کے حوالے بھی ناول میں دیے گئے ہیں۔

مصنّف نے تخیّل کی مدد سے بھی عمدہ مرقع نگاری کی ہے۔ ہمارے ہاں ایک طبقہ ایسا بھی ہے جو اب تک طے نہیں کر پایا کہ کیا واقعی پاکستان ناگزیر تھا؟ کیا پاکستان کا حصول کسی غلطی کا نتیجہ تو نہیں؟

یہ نہ صرف ایک طبقہ فکر کا اندیشہ ہے بلکہ ہجرت سے شاکی مصنّف کا اپنا سوال بھی ہیرو کی زبان سے ہم تک پہنچتا ہے۔ ہیرو ناول کی ابتدا میں ہی یہ سوال اُٹھاتا ہے کہ پاکستان ہماری غلطی تو نہ تھی؟ ناول میں دیو مالائی کہانیوں اور حکایات کا ایک سلسلہ پھیلا ہوا ہے۔ جن سے مصنّف نے بہت سے موزوں مقامات پر کام لیا ہے۔ اس وقت مصنّف کا اندازِ تحریر جذبات سے بوجھل ہو جاتا ہے۔ بعض جگہوں یہ دیو مالائی انداز میں بہت دلکش ہے مثلاً:

ہے منی مہاراج میں کیسے چلوں؟
سوریہ میں چل،
سوریہ جب ڈوب جائے پھر؟
پھر تو چندرماں کے اُجالے میں چل
چندرماں ڈوب جائے پھر؟
پھر تو دیا جلا، اس کے اجالے میں چل
دیا بجھ جائے پھر؟
پھر تو آتما کا دیا جلا، اس کے اُجالے میں چل

بعض حکایات میں بڑی گہرائی ہے مثلاً:

آدمی تین چیزوں کے ہاتھوں خوار ہوتا ہے
عورت کے ہاتھوں جب وہ وفادار نہ ہو

بھائی کے ہاتھوں جب وہ حق سے زیادہ مانگے
علم کے ہاتھوں جب وہ ریاضت کے بغیر حاصل ہو

اور زمین تین چیزوں سے بے آرام ہوتی ہے۔

کم ظرف سے جب اُسے مرتبہ مل جائے
عالم سے جب وہ زر پرست ہو جائے
حاکم سے جب وہ ظالم ہو جائے

مزید اقتباس پڑھنے کے لائق ہے۔

ہے راجہ! نو چیزوں کا نو چیزوں سے پیٹ نہیں بھرتا
کن نو چیزوں کا کن نو چیزوں سے پیٹ نہیں بھرتا؟

ساگر کا ندیوں کے پانی سے، اگنی کا ایندھن سے ناری کا بھوگ سے، راجہ کا راج پاٹ سے
دھنوان کا دھن دولت سے، ودوان کا دریا سے
مورکھ کا موڑنا سے، اتیاچاری کا اتیار چار سے

کسی کا گھر کیسا ہی کیوں نہ ہو، اسے ہمیشہ کے لیے چھوڑنا سوہان روح ہوا کرتا ہے اور اگر چھوٹ بھی جائے تو وہاں لوٹ جانے کی خواہش کسک بن کر چبھتی ہے مہاجرین نے ہجرت عقیدے کے لیے کی تھی ایسی سرزمین چاہیے تھی جہاں قانون اللہ اور شریعت محمدی کا نفاذ ہو۔ عقائد اسلامی کا پرچار ہو لیکن جب یہ مفاد پرستوں کی سرزمین بن گیا۔ تو انہیں پرانے گھروں کی چابیاں یاد آنے لگیں نہ صرف یاد آنے لگیں بلکہ ذاکر کی والدہ نے تو اُن کی بازیافت کے لیے اصرار بھی شروع کر دیا۔ بضیچے کے کہیں بہت اندر سے کاغذوں کے نیچے سے چابیوں کا ایک گچھا برآمد کیا اسے غور سے دیکھا۔ بولے تم اس روز حویلی کی چابیوں کو یاد کر رہی تھیں، امی کا مرجھایا ہوا چہرہ کھل اُٹھا ''سچ'' چابیوں کے گچھے کو اشتیاق بھری نظروں سے دیکھا۔ اجی یقین نہیں آوے گا۔ اُس روز جب تم نے کہا کہ خبر نہیں کہاں رکھی ہیں؟ تو میرا دل دھک سے رہ گیا۔ لگتا تھا کہ جیسے جسم سے روح نکل گئی ہو رک کر بولیں۔ اجی! زنگ تو نہیں لگا ہے، ابا جان نے ایک مرتبہ پھر چابیوں کا جائزہ لیا۔ نہیں ہم نے تو اُنہیں زنگ نہیں لگنے دیا۔ آگے ذاکر میاں جانیں۔ پھر اُس سے مخاطب ہوئے۔ بیٹے! یہ گھر کی چابیاں ہیں۔ جس پر اب ہمارا کوئی حق نہیں ہے۔

مندرجہ بالا پیراگراف سے واضح لگ رہا ہے۔ لوٹنے کی آرزو کے ساتھ ساتھ پچھتاوا بھی ہے مگر اب تاوان ادا کرنے کا حوصلہ نہیں رہا۔ ہمارے ہاں کچھ چیزیں جدت سے شروع ہوتی ہیں۔ انفرادیت کا مرحلہ طے کرتی ہیں اور پھر فیشن سے بڑھ کر کریز بن جاتی ہیں۔ اسی طرح پاک ٹی وی ہاؤس میں جمع ہونے والے ترقی پسند دانشور جمع ہوتے، پُرمغز باتیں ہوتیں، مصلحت آمیز خاموشی بھی اختیار ہوتی اور بعض سطحی ذہن رکھنے والے محض کج بحثی بھی کرتے۔ انتظار حسین نے افضال کا کردار منیر نیازی کو سامنے رکھ کر تخلیق کیا۔

منیر نیازی کی گفتگو کی پھوار سے انتظار نے اس کردار کا حسن نکھارا، مگر حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہو۔

''شیراز ہوٹل اور اُس کے کرداروں کو اُنہوں نے سرسری نظر سے دیکھا اُن کو تخلیقی تجربے کا جزو نہیں بنایا۔ یہاں تک کہ منیر نیازی کو بھی بے رنگ کردار کی صورت میں ڈھالا۔''

چونکہ انتظار حسین روزنامہ مشرق میں خود کام کرتے تھے، اس لیے صحافتی معلومات سے بہت استفادہ کیا گیا ہے۔

نیز مصنّف نے اکثر مقامات پر ایک خوش عقیدہ مسلمان کی طرح ایک بزرگ دیکھایا ہے۔ جس کے منہ سے پیشین گوئیاں اور انکشافات ہوتے ہیں۔ جب مصنّف بستی کی توجیہات پیش کرتے ہیں تو اندازِ تحریر داستانوی ہو جاتا ہے۔ بزرگ کی کہانی ''بستی'' کی توجیہہ اس طرح پیش کی گئی ہے۔

تب وہ مردِ فقیر گویا ہوا کہ عزیز! داستان اس بستی کی یوں ہے ''والی'' اس کا ایک مرد نیک دل تھا، نیک انجام تھا۔ دولتِ دنیا کے ساتھ دولتِ روحانی سے مالا مال تھا۔ جب اس کا وقت آخر ہونے لگا۔ تو اس نے اپنے فرزندوں کو کہ گنتی میں دو تھے۔ پاس بلا کر باری باری سینے سے لگایا۔ طبیعت اس سے اُس کی ہلکی ہوئی۔ بولا کہ بیٹو! میں نے اپنا علم تم دونوں کے بیچ مساوی تقسیم کیا اور اے بیٹو! میرے بعد میرے اس باقی ترکے کو بھی آپس میں اسی طور تقسیم کرنا کہ میں ڈرتا ہوں۔ اس دن سے کہ تم اپنے حق سے زیادہ طلب کرو اور خلقِ خدا کے لیے عذاب بن جاؤ۔ ایسا کہہ کر اُس مردِ نیک فال نے آخری سانس لی اور دارِ فانی سے کوچ کر گیا۔

دونوں بیٹوں نے اُس کا بہت سوگ منایا پر جب ترکہ تقسیم کرنے بیٹھے تو باپ کی وصیت کو بھول گئے اور اپنے اپنے حق سے زیادہ مانگنے لگے، اس پہ جھگڑا ہوا۔ جھگڑا کرتے کرتے دونوں نے باپ سے پائے ہوئے علم کے زور پر ایک دوسرے کو بددعا دی۔ بڑے نے خشم آلود نظروں سے چھوٹے کو دیکھا اور بددعا کے لہجے میں کہا کہ تو کچھوا ہے۔ چھوٹے نے نفرت سے بڑے کو دیکھا اور بددعا کے لہجے میں کہا کہ تو بدمست ہاتھی ہے۔ سو اس کے بعد چھوٹا کچھوا بن گیا اور بڑے نے بدمست ہاتھی کا روپ دھار لیا۔ تب سے دونوں غصے میں دیوانے ہو رہے ہیں۔ یہ قصہ عبرت سن کر میں نے استغفار کیا کہ اے بزرگ! انجام اس لڑائی کا کیا ہوگا؟ بولا کہ جھیل کا پانی گدلا ہو جائے گا۔ میں نے کہا کہ وہ تو ہو چکا، بولا کہ اور ہوگا۔ میں نے پوچھا کہ کتنا؟ کہا! اتنا کہ جھیل دلدل بن جائے گی اور بستی میں خاک اُڑے گی۔

اس سارے اقتباس میں اگر دیکھا جائے تو بستی کا والی جو کہ قریب المرگ ہے وہ قائداعظم کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ دو بیٹے مشرقی و مغربی پاکستان جنہیں قائداعظم اپنے سینے سے بیٹوں کی مانند لگا کر رکھنا چاہتے تھے اور قائداعظم کے سے انداز میں نصیحت ہے کہ آپس میں جھگڑنا نہیں۔ مل جل کر رہنا۔

ظاہر ہے قائداعظم زندہ ہوتے تو وہ دونوں کے ساتھ مساوی سلوک برتتے، مگر اُن کی وفات

کے بعد دونوں کے درمیان جھگڑے شروع ہو گئے۔ غیر مساوی تقسیم وسائل پر، قومی زبان پر، تہذیب پر، ثقافت جھگڑنے لگے۔

بالکل ایسے جیسے والد کی وفات کے بعد بھائی گھر کا سامان اور باقی ترکہ بانٹتے ہوئے ایک دوسرے کو بے ایمان قرار دیتے ہیں۔ یہیں سے شک کا زہر پھیلتا ہے اور پورے بدن میں سرائیت کر جاتا ہے۔ رفتہ رفتہ وہ کینسر کی صورت اختیار کر کے ایک اٹل حقیقت بن جاتا ہے۔ اب اس کی دو صورتیں ہیں سرجری یا طبعی موت کا انتظار۔۔۔ گویا تخت یا تختہ۔ بڑا بھائی یعنی مغربی پاکستان چھوٹے بھائی یعنی مشرقی پاکستان کو کچھوا سمجھنے لگا کہ جو دھوکے باز بھی ہے اور چال باز بھی۔ اسے مکار سمجھ کر کچھوا قرار دیتا ہے۔ جبکہ چھوٹا بھائی بڑے بھائی کو ہاتھی قرار دیتا ہے جو جگہ بھی زیادہ گھیرتا ہے اور حصہ بھی زیادہ لیتا ہے۔ جتنا بھی کھائے اُس کا پیٹ نہیں بھرتا اور پھر بدمست ہاتھی کی ایک اور بھی صفت ہے کہ سامنے والی چیز کو وہ تہس نہس کر دیتا ہے۔

جھیل سے مراد وہ ہزار گز کا فاصلہ ہے یا پھر اعتماد کا شفاف پانی مراد ہے جو رفتہ رفتہ گدلا ہو رہا ہے اور آخر کار واقعی وہ پانی دلدل بن گیا ہے۔ دو بھائی جھیل کے کبھی نہ مل سکنے والے کنارے بن گئے ہیں اور وہ ''بستی'' جو صرف ایک قطعہ زمین کا نام نہ تھا بلکہ وہ ''بستی'' عقیدہ بھی تھی نظریہ بھی اور یقین بھی! وہاں خاک اُڑنے لگی۔ اس وقت کے حالات و واقعات کے لحاظ سے مصنّف نے لوگوں کے جذبات کی بالکل صحیح عکاسی کی ہے۔ اس وقت سب جاننا چاہتے تھے مگر کوئی نہیں جانتا تھا۔ سب کے چہروں پہ ایک ہی تحریر تھی۔ زندگی ایک بڑے سوالیہ نشان کے گرد آ کر ٹھہر گئی تھی۔

اندیشے، وسوسے اور سوال مصنّف کا مؤقف یہ ہے کہ یہ حیاتِ کارزار دار الحساب ہے جو بوئیں گے وہی کاٹیں گے۔ سلامت اور اجمل معاشرے کے اس رویے کا مظہر ہیں۔ جو ہر برائی اور شکست کا ذمہ دار ہے۔ کسی نہ کسی کو ٹھہرا کر لمبی لمبی تقریریں کر کے دل کی بھڑاس نکالتے ہیں وہ کچھ کرنا بلکہ کر کے دکھانا چاہتے ہیں، لیکن کیا۔۔۔؟ یہ اُنہیں معلوم نہیں۔ اس لیے اکثر ایسے لوگ بھٹک جاتے ہیں۔ چنانچہ یہ لوگ مشرقی پاکستان کے المیے کو بھی مذہب کی طرف سے پیدا ہونے والی بے عملی کا نتیجہ سمجھتے ہیں حالانکہ اُنہیں مذہب کا بھی مکمّل ادراک نہیں اور نہ ہی مذہب کی تقسیم سے واقف ہیں حالانکہ یہ وہ مذہب ہے کہ جس سے وہ خود تعلّق رکھتے ہیں۔

یہ لوگ تاریخ پڑھنے کو مردہ پرستی قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک شاہانِ ماضی کی تاریخ افیون کی گولیاں ہیں۔ ماضی سے کٹ کر یہ لوگ حال کو انقلاب آشنا کرنا چاہتے ہیں۔ حالانکہ حال کے ہاتھ سے ماضی اور مستقبل کی ڈور کٹ جائے تو حال خود خلا میں معلّق ہو جاتا ہے۔

سلامت کے نزدیک یہ سانحہ اساتذہ کے غلط اندازِ تدریس، فضول کتب اور مذہب سے دوری کے باعث پیدا ہونے والی بے عملی کے نتیجے میں وقوع پذیر ہوا تھا۔ یہاں مصنّف سلامت کے روپ میں

ایک طبقے کی نمائندگی کر رہا ہے۔ ماضی سے لاتعلّق یہ لوگ اپنے آپ کو ماضی کا حصہ ہی تسلیم نہیں کرتے بلکہ حال کے بے شناخت اور بے نام ونسب لوگ سمجھتے ہیں۔ پاکستان بننے سے قبل علماء کا فتویٰ جس طرح متحدہ ہندوستان کے حق میں تھا لیکن قیامِ پاکستان کے بعد یہی لوگ حکومت، مذہب، سیاست، ثقافت، تجارت، صنعت اور حکومت کے ٹھیکیدار بن گئے۔

جو حال کے رنگوں اور ماضی کی لالہ کاریوں سے مستقبل کی مانگ سجانے کے مخالف تھے وہ اس کی تعبیر کو عملی روپ میں دیکھ کر حق دار بن گئے۔ اچانک ان کے دل بدلے اور وہ پاکستان سے حاصل ہونے والے فوائد کے حق دار بن بیٹھے۔ بالکل اسی طرح سلامت جو کہ انقلاب کا داعی تھا۔ جو تخریب سے تعمیر کا پہلو نکال رہا تھا۔ وہ جنگ کے بعد نظام بدل جانے کا یقین رکھتا تھا۔ وہ جنگ کے دوران امدادی سامان اکٹھا کرنے لگے اور ملک کے ٹکڑے ہونے کے بعد اپنے باپ کو بھی تسلیم کر لیا۔ جو اس کے لیے کبھی بھی تسلیم کیے جانے کے قابل نہ تھا اور پھر سادہ و معصوم بلکہ بے ضرر لوگوں پر احتساب اور الزام کی مہریں ثبت کرنے لگا۔ بنگلا دیش کے حق میں تقریریں کرنے والا سلامت جب اپنی سیاہ خواہش کے حقیقت بننے کے مرحلے سے گزرتا ہے تو وہ ہر بے ضرر انسان پر الزام و بہتان لگا کر دل کو تسلّی دیتا ہے۔ ایسے مواقع پر عرفان اور ذاکر جیسی مصلحت آمیز خاموشی ہی بہتر ہوا کرتی ہے۔

مصنّف نے عوام کا ایک اور رویہ بے نقاب کیا ہے کہ ایسے قومی سانحوں کے وقت ''کس طرح غدار غدار کھیلا جاتا ہے'' اور ایک ہی آدمی بیک وقت کچھ لوگوں کے سامنے غدار اور کچھ لوگوں کے سامنے محبِ وطن بن جاتا ہے۔

ایسے موقعوں پر سیاستدان اپنے رنگین بیانات سے اخبارات کو غذا فراہم کرتے ہیں اور عوام کو حقائق سے کوسوں دور لے جاتے ہیں۔ اپنی جعلی فہم و فراست سے عوام کو بیوقوف بناتے ہیں اور بعض اوقات یوں بھی ہوتا ہے کہ ایک بے ضرر اور معصوم انسان کو جب کٹہرے میں کھڑا کر کے فردِ جرم عائد کی جائے اور پے در پے الزامات لگائے جائیں اور پھر خود ہی چشم دید گواہ بھی پیدا کر لیے جائیں تو ایسے مواقع پر انسان اپنی ذات کے بارے میں خود مشکوک ہو جاتا ہے۔ ذاکر کے ذریعے مصنّف نے اس زاویے سے بھی معاشرے کا جائزہ لیا ہے کہ وہ سلامت کے عائد کردہ الزامات کی روشنی میں سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ اس شکست کا ذمہ دار کہیں واقعی وہ خود تو نہیں؟

غیر منظّم اور اصولوں سے بھٹکی ہوئی قوم کے لیے یہ جملے بروقت اور موقع محل کی مناسبت سے ہیں۔

> ''بات یہ ہے عرفان! کہ شکست بھی ایک امانت ہوتی ہے مگر اس ملک میں آج سب ایک دوسرے کو الزام دے رہے ہیں اور آگے چل کر اور دیں گے۔ ہر شخص اپنے آپ کو بری الذمہ ثابت کر رہا ہے اور کرے گا۔ میں نے سوچا کسی نہ کسی کو تو یہ امانت اُٹھانی چاہیے۔''

اور یہ رویہ عموماً اساتذہ اور دانش ور طبقے کا ہی ہوا کرتا ہے اور ایک استاد کے منہ سے ہی یہ الفاظ

ادا ہوتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ ایسے مواقع پر جب اپنی ذات کا نئے سرے سے انکشاف ہوتا ہے تو قربتیں فاصلوں کی متقاضی ہو ہی جایا کرتی ہیں۔ اس لیے لمحاتی طور پر ذاکر عرفان سے الگ ہونا چاہ رہا تھا۔

اگر غور سے مطالعہ کیا جائے تو دانشور طبقہ یا سوچنے سمجھنے والے لوگ جو شکست کا زہر اپنی رگوں میں اُترتا ہوا محسوس کرتے ہیں اور اپنے حصے کی ذمہ داری سے اُن کی نظریں جھک جاتی ہیں وہ عام طور پر عام لوگوں سے اپنی آنکھیں چرانے لگتے ہیں۔ اُن کا یہ عمل اس احساس کی وجہ سے ہوتا ہے کہ ہم اپنی ذمہ داری نبھا نہیں سکے۔ بڑے سانحے میں ہر طبقے کے اشخاص کسی نہ کسی حد تک ملوث ہوا ہی کرتے ہیں۔ اس لیے ذاکر انجانے دکاندار سے بھی سگریٹ مانگتے ہوئے نظریں نہیں ملا پاتا۔

ذاکر جس طرح باغ میں داخل ہوتا ہے اور چاروں طرف دیکھتا ہے پھول پودے تو ویسے ہی ہیں لیکن باغ میں وہ پہلے والی چہل پہل نہیں ہے۔ وہ بنچ پر نہیں بیٹھتا۔ یعنی دور سے نظارے کو نا کافی سمجھتے ہوئے فطرت میں گم ہو جاتا ہے اور پھر اپنے آپ سے باتیں کر کے ذہن کو ہلکا کرنا چاہتا ہے۔ ایسے میں وہ تنہائی کا متمنّی ہے۔ اب اُس کے لیے قربتوں کا بوجھ گراں ہیں اور جذباتیت بھی حاوی نہیں رہی مگر بے چینی اور بے رنگی اس کی نس نس میں سما جاتی ہے۔

ایسے میں فطرت سے یارانہ رکھنے والا کوئی پرانا یار دوست ملاقاتِ گل و اشجار آجائے تو پھر اُسے محسوس ہوتا ہے کہ انسان، انسان کے لیے ناگزیر ہے۔ پھر ایک انسان ہی بتاتا ہے کہ شکست کی صبح کیسے طلوع ہوتی ہے اور دوسرا انسان اپنے حواس پر محسوس کیے ہوئے تجربات کا اظہار اس طرح کرتا ہے جیسے وہ اپنے دل میں محفوظ امانتیں نہایت رازداری سے کسی بااعتماد دوست کو دکھائے ہجرت کے کرب سے گزرنے والی بعض معصوم ہستیاں ہجرت کے عمل کی توجیح باڑھ (سیلاب) چڑھنے سے کرتی ہیں۔

مشرقی پاکستان کی علیحدگی کو باڑھ اُترنے کا عمل قرار دیتی ہیں۔ لیکن وہ ہرگز نہیں جان پاتیں کہ ایک طرف باڑھ اُترتی ہے تو دوسری طرف چڑھتی ہے۔ کہتے ہیں کہ دسمبر کی دھوپ اچھی ہوتی ہے مگر جلد ہی ڈھل جاتی ہے۔ یہ لڑائی بھی دسمبر کی دھوپ کی طرح دسمبر ہی میں چڑھی اور دسمبر ہی میں ڈھل گئی۔ ایسے بے یقینی کے عالم میں جب انسانی سوچ گنبد میں گونج کے لوٹ آتی ہے تو وہ کچھ کر گزرنے کے لیے سوچتا ہے اور قریبی عزیزوں اور دوستوں کو اپنے رفقا کار بنا کر کچھ کرنا چاہتا ہے۔

ہمارے ملک کی عوام پر اکثر ایسے لمحے آتے ہیں جب وہ بے حس اور لالچی لوگوں کو ہٹا کر خود ملک کی باگ دوڑ سنبھال لینا چاہتے ہیں چنانچہ شکست کے تاثر کو انتہا تک محسوس کر کے افضال ذاکر کو پیشکش کرتا ہے کہ عرفان کو ملا کر ملکی اقتدار سنبھال لیتے ہیں۔

پھر یہ اصحاب لوگوں کو سوچنے پر مجبور کر دیتے ہیں کہ مکروہ لوگوں کی وجہ سے ملک بدصورت ہو رہا ہے۔ لوگ ہمیں اپنے ووٹ کی قوت سے حکومتی اداروں میں لے آئیں تاکہ ہم ملک کی بدصورتی کو دلکشی اور جاذب نظری میں بدل دیں حالانکہ اس مقام تک پہنچتے پہنچتے انسان خود بدصورت ہو جاتا ہے۔

انسان کچھ سوچ کر ہی دوسرے انسان سے اس کا تذکرہ کرتا ہے۔ جب اُسے ہم خیال پاتا ہے تو تیسرے انسان سے اپنے خیالات کی تائید چاہتا ہے۔ یوں چراغ سے چراغ چلتا ہے۔ پھر سوچا جاتا ہے کہ کون کون سے لوگ ہم خیال ہوں گے۔ جب ایک نقطۂ نظر اور طرزِ فکر کے لوگ ایک نظریے پر متفق ہو جائیں تو ایک پارٹی وجود میں آتی ہے اور پھر اپنے نظریات کا اطلاق ملکی صورتِ حال اور عوام پر کرتی ہے۔

سادہ لوح لوگ سمجھتے ہیں کہ ان کے پھول لگانے سے یا اخلاقی سطح بلند کرنے سے ملک کے چمن میں بہار آجائے گی اور اخلاقی طور پر بھی بہتری کے امکانات ہو جائیں گے۔ حالانکہ مخالف قوتیں ان سے زیادہ طاقت ور ہوا کرتی ہیں۔ وہ ایسی کوئی صبح طلوع نہیں ہونے دیتیں کہ جسے اندیشہ زوال نہ ہو۔ ان حالات میں ایک امن پسند شہری افضال کی صورت پوری شدت سے جنگوں کے خاتمے کی خواہش کیا ہی کرتا ہے۔ لیکن ہوس ملک گیری اور پرائی سلطنتوں پر اپنی کامرانی کے جھنڈے گاڑھ کر فرعون بننے والی اقوام نے ہمیشہ جشن منائے ہیں۔

حال کا کوئی لمحہ ماضی کے کسی لمحے سے مربوط ہو تو اس وابستگی سے ماضی کی قلم ذہن میں چلا ہی کرتی ہے۔ دسمبر ۱۹۷۱ء کی جنگ کی آخری رات کی یلغار سے ہر شب خیز کے ذہن میں ۱۹۶۵ء کی جنگ کی آخری شب کی یلغار کا عکس نمایاں ہوا ہوگا۔ ذاکر کی آنکھ سے مصنّف نے بھی یہ سارا عمل دہرایا ہوگا۔

توپوں کی گھن گرج کے بعد جنگ بندی کا دہشت ناک سناٹا، اُس وقت کے ہر ذی روح کے لیے یقیناً عذاب بنا ہوگا۔ مصنّف نے اس کی اچھی منظر کشی کی ہے۔ قاری ڈھے جانے والی عمارت اور بوسیدہ شہر کا دھواں اپنے دل اور روح سے نکلتا ہوا محسوس کرتا ہے۔ اُجڑی دلی کے بعد لکھے گئے غالب کے خطوط کا حوالہ انتظار حسین نے بھی دیا ہے۔ جوکڑیاں جوڑنے اور حالات کو زیادہ معنی خیز تناظر فراہم کرنے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ جب مصنّف شکستہ دل کو یاد دلاتا ہے۔

> ''اور جب ہم نے تم سے عہد لیا تھا کہ آپس میں خون ریزی مت کرنا اور اپنوں کو اپنے ملک سے مت نکالنا۔ پھر تم نے اس کا اقرار کیا تھا اور تم اس کے گواہ ہو پھر وہی تم ہو کہ اپنوں کو قتل کرتے ہو اور اپنے میں سے ایک گروہ کو ملک سے نکالتے ہو۔ قتل کیا، پھر قتل ہوئے۔ نکالا، پھر نکلے۔''

یہ حصہ پڑھ کر قاری کا دل خطبۃ الوداع کی طرف جاتا ہے کہ جب حضور ﷺ نے فرمایا ''اللہ کی رسی کو مضبوطی سے پکڑنا اور آپس میں تفرقے میں نہ پڑنا۔''

تب دلِ مسلم میں ساری باتیں حرف بہ حرف زندہ ہونے لگتی ہیں۔ جب مصنّف کا ہیرو جو سوچنے والا پریشان خیال استاد ہے۔ اپنی ڈائری لکھنے بیٹھتا ہے تو ۱۸۵۷ء کے بعد کی مماثلتیں اکثر اس کے قلم سے پھسلنے لگتی ہیں۔ چنانچہ ۱۸ دسمبر کو وہ پھر بھٹکی ہوئی روح کی طرح بھائیں بھائیں کرتے لال قلعے میں چشمِ تصور سے پہنچ جاتا ہے۔

''پھر لکھنؤ کی اُلٹتی بساط اسے یاد آجاتی ہے۔ حضرت محل کا اپنے جانثاروں کی وصیت میں نیپال کے جنگلوں میں نکلنا ذہن میں نقش ہو جاتا ہے اور پھر جھانسی کے نواح سے گزرتے ہوئے مہارانی کی موت کی خبر سنتا ہے۔ برہم شہر، ٹھنڈے مورچے، گھنے جنگل اس کی نظروں میں گھومتے ہیں۔ پھر وہ اُسی تصور کی روانی میں ہی تانتیا توپی سے ملتا ہے۔ پھر اسے بتاتا ہے کہ دلی زوال پذیر ہوگئی۔ لکھنؤ کی بساط اُلٹ گئی۔ اب لڑنا بے سود ہے۔ ہتھیار ڈال دینے چاہئیں کہ ہندوستان جنگ ہار چکا ہے۔''

تب تانتیا توپی کہتا ہے۔

''تانتیا توپی نے مجھے گھور کر دیکھا۔ بولا! میرے متر! پہلے میں ہندوستان کا تخت بچانے کے لیے لڑ رہا تھا اب ہندوستان کی آتما بچانے کے لیے لڑ رہا ہوں۔ وہ لڑائی ہار گیا۔ یہ لڑائی نہیں ہاروں گا۔ چپ ہوا۔۔۔ مجھے غور سے دیکھا، بولا: ''تم مسلمان ہو۔''

الحمدللہ کہ میں حلقہ بگوش اسلام ہوں۔

جب ہی۔

اس کا مطلب۔

مگر اس کا مطلب ظاہر ہے تم مسلمان اب صرف تخت کے لیے لڑتے ہو، لڑتے بھی کہاں ہو۔

مجھے پتہ ہے کہ دلی کے قلعے میں کیا ہوتا رہا ہے۔

اور واقعی ہمارے عظیم شہنشاہوں نے انسانیت کی جتنی تذلیل کی ہے شاید کسی نے نہ کی ہو۔ تخت کے لیے بھائی نے بھائی کو مارا۔ باپ کا بیٹا دشمن ہو گیا۔ چچا نے بھتیجے کو دشمن جانا اور بھتیجا چچا کے سر کا طالب ہو گیا تھا۔ اس کا مطلب ہے کہ یہ شاہانِ اسلام کی سربلندی کے لیے تو کچھ بھی نہ کر سکے، اقتدار اور تاج و تخت کی حفاظت کے لیے کوشاں رہے۔ دشمنانِ اسلام کے ساتھ جہاد کرنے کی بجائے محلاتی سازشوں اور آپس میں قتل و غارت میں مصروف رہے۔

پے در پے قومی سانحے دیکھنے کے بعد جب انسان مایوس ہو جاتا ہے تو مرنے کی آرزو کرنے لگتا ہے۔ اب شاہ صاحب کی بھی ان المیوں کے بعد یہی خواہش ہے۔ یہ فرار کا ایک راستہ ہے۔ یہاں مصنّف نے اُکتائی ہوئی بے زار بزرگ نسل کے رویے کے حوالے سے بات کی ہے۔ بے یقینی اور اندیشے سوہانِ روح بن جایا کرتے ہیں۔ اِن جملوں میں بڑی معنویت پوشیدہ ہے۔

(صابرہ کی ماں کے حوالے سے ذاکر کے والدین کی گفتگو)

''جب آدمی پر زمین تنگ ہوتی ہے تو وہ تو بس نکل کھڑا ہوتا ہے۔ یہ تھوڑا ہی دیکھتا ہے کہ کہاں جا رہا ہے؟ مگر وہ زمین تو اس پر پہلے ہی تنگ ہو چکی تھی۔ اللہ نے تو زمین کو کشادہ بنایا تھا، مگر آدمیوں کے ہاتھوں وہ تنگ ہوتی جا رہی ہے۔''

مصنّف نے ''دلی کے غدر'' اور ''سانحہ مشرقی پاکستان'' میں مماثلتیں تلاش کی ہیں۔ جب دو

ملنے والوں کے درمیان زمین اور زمانہ حائل ہو جائے تو ملن بہت مشکل ہو جاتا ہے اور فاصلہ طے کر کے کوئی خیر خبر یا اندیشہ وتشویش پہنچے تو سننے والا رونے کے سوا کر ہی کیا سکتا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح سریندر سے صابرہ ذاکر کے خط کا سن کر رو پڑی۔

جنگ کے بعد تبصروں اور مہاجرین (بہاریوں) کی آمد کا سلسلہ ٹوٹا تو عوام کو خوف اور دہشت نے آلیا۔ انسان اوہام میں زندہ رہنے لگا۔ ایک دوسرے کی پہچان جاتی رہی اور اس شک کی فضا میں ایک دن آئینہ دیکھ کر خیال آتا ہے کہ اپنی شکل ہی بدل گئی۔ سانحے کے بعد کے خراب حالات میں اگر انسان باہر نکل بھی جاتا تو چڑیاں، چیلیں اور پرندے اسے حیرت سے دیکھتے کہ یہ مخلوق اپنی غاروں سے کیسے نکل آئی۔

مصنّف نے ایک اذیت ناک حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ جب باغوں میں شگوفے پھوٹیں اور انگور کی بیلیں خوشوں سے لد جائیں تو فصل کٹنے کو تیار ہو جاتی ہے۔ بالکل اسی طرح سروں کی فصل پکا کرتی ہے جب وہ پک کر تیار ہو جائے تو سر کسی نہ کسی بہانے کٹا ہی کرتے ہیں۔

مندرجہ ذیل مثال سے بار بار معنویت پیدا کی گئی ہے:

''جب دانا چپ ہو جائیں اور جوتے کے تسمے باتیں کریں یہ جوتوں کے تسموں کے باتیں کرنے کا وقت ہے سومت بولو مبادا! تم پہچانے جاؤ۔''

اِن حالات میں مصنّف کا یہ نقطۂ نظر بالکل درست لگتا ہے جو مر گئے وہ اچھے رہے اور جو زندہ رہے وہ بدنصیب ہیں۔ سب سے بدنصیب وہ ہیں جو پیدا ہوں گے۔ شہر مبارک سے مراد مقامات مقدسہ ہیں کیونکہ مسلمانوں کی نجات اِسی میں ہے کہ وہ اپنا قبلہ درست کر لیں۔ غالب اپنی شاعری کے ایک حصے میں اور اپنے خطوط میں اُجڑی دلی کا عکاس نظر آتا ہے۔ میر شہر آشوب لکھتے ہیں۔ لیکن انتظار حسین ماضی اور حال میں اُبھر ڈوب رہے ہیں۔ ماضی کے مزار اُسے رونے پہ مجبور کرتے ہیں اور حال کا انتشار مصنّف کو حراساں کر رہا ہے۔ انتظار قرآنی آیات کا موضوع اور مستند حوالے دے کر ناول کی اہمیت بڑھا رہے ہیں۔

افضال آئیڈیلسٹک لوگوں کا نمائندہ ہے۔ آخر میں آئیڈیلسٹک ہاتھ جوڑ کر کہتا ہے کہ یار مجھے معاف کر دینا۔ میں شہر کی حفاظت نہیں کر سکا اور یہ کہ تم دو اچھے آدمی ہو اور پھر یہ کہنا کہ یار ہم طیب نہیں ہیں۔ ہم بھی ظالم ہیں۔ اس وقت شکست کی جھنکار اُس کے لہجے میں جھانک رہی تھی۔ آخر یہ آئیڈیلسٹک بھی شکست مان گیا اور تمام طیب لوگوں کی لسٹ پر سیاہی پھیر دی کہ اب کوئی طیب یا پاکیزہ نہیں رہا۔

''سلامت کا دل سیماب صفت بھٹک بھٹک کر مسلمان ہو ہی گیا۔''

لیکن مسلمان بھی ایسا جو دوسروں کے لیے آسانیوں کا سامان نہیں بنا کرتا۔ آخر میں جوہیرو کو خیال آتا ہے کہ ہیروئن کو خط لکھنا چاہیے تاکہ جو بیت گیا سو بیت گیا جو نہیں بیتا اُس پر اختیار ہے۔ یہاں بشارت سے دو مفہوم ادا ہو رہے ہیں۔ ایک یہ کہ دونوں ممالک کی خیر سگالی کے جذبات کے پیشِ نظر امن سے رہنا چاہیے اور دوسرا مفہوم واپسی کی خواہش کا علمبردار ہے۔

حوالہ جات

۱۔ انتظار حسین بستی، نقشِ اول، لاہور: کتاب گھر، ۱۱۸۱، ذوالحج ۱۳۹۹ھ

۲۔ اشرف، اے۔ بی، ڈاکٹر، مسائلِ ادب، بستی ناسٹلجیا کی پیداوار، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ص ۳۷۶۔۳۷۷

۳۔ غالب احمد، مشمولہ: مشرق، روزنامہ، لاہور، ۱۳ فروری ۱۹۸۰ء

۴۔ مسعود اشعر، مشمولہ: مشرق، روزنامہ، لاہور، ۱۳ فروری ۱۹۸۰ء

۵۔ انتظار حسین بستی، ص ۱۶۳

۶۔ ایضاً، ص ۱۵۸

۷۔ ایضاً، ص ۱۶۳

۸۔ ایضاً، ص ۲۰۳

۹۔ اشرف، اے بی، ڈاکٹر بستی ناسٹلجیا کی پیداوار، ص ۳۷۸۔۳۷۹

۱۰۔ انتظار حسین بستی، ص ۱۵۸

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۷۸

۱۲۔ ایضاً، ص ۱۷۹

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۸۱

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۸۴

۱۵۔ ایضاً، ص ۱۸۶

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۸۷

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۹۲

۱۸۔ ایضاً، ص ۲۰۲

۱۹۔ ایضاً، ص ۲۲۱

۲۰۔ ایضاً، ص ۳۱

۲۱۔ ایضاً، ص ۲۲۳

۲۲۔ ایضاً، ص ۲۵۰

اقبال کی شاعری میں نعتیہ عناصر

ڈاکٹر سبینہ اویس
Dr. Sabina Awais
Department of Urdu,
Govt. College Women University Sialkot.

Abstract:

"Naat" such a kind of Urdu literature in which love and attraction of Holy Prophet (P.B.U.H) is expressed. Like other poets Iqbal also showed his love and affaction in his Naat. While writing "Naat" he always considered the status of Holy Prophet (P.B.U.H). Iqbal expressed enthusiastically the fame, inner beauty and abilities many time. The main subject of his whole poetry is the biography and the life style (Uswa-e-Hassna) of Holy Prophet (P.B.U.H). However in Iqbal's poetry, there are dozens of stanzas and lines that are purely in the context of Naat. Iqbal is a great lover of Holy Prophet (P.B.U.H) that's why his great love for Muhammad (P.B.U.H) in his poetry is filled up with great and everlasting effects. This article shows the great love of Iqbal for the Holy Prophet (P.B.U.H).

نعت کا فن نیا نہیں اس کی ابتدا خود نبی آخر الزماں ﷺ کے دور میں ہو چکی تھی۔ حسان بن ثابت، کعب بن زہیر، عبداللہ بن رواحہ سب سے بڑے اور اوّلین مداحِ رسول ﷺ تھے۔ عربی کے بعد فارسی، ترکی، اردو (بل کہ بہت سی دیگر زبانوں) میں بھی یہ سلسلہ جاری رہا اور اب بھی جاری ہے۔ اس سارے عرصہ میں نعت کا فن مختلف صورتوں میں نمودار ہوتا رہا اور نعت نگاری کے متعدد طریقے ایجاد ہوئے۔ ان میں ایک طریقہ حسان بن ثابت کا ہے۔ ایک طریقہ خاقانی کا ہے۔ ایک طرز جامی کی ہے اور ایک انداز حافظ کا ہے جس میں غزل کے مزاج کے مطابق رمز و ایماء کے ذریعے مدحِ رسول ﷺ کی گئی ہے۔ اردو میں ایک رنگ شہیدی کا اور ایک رنگ محسن کاکوروی کا ہے۔ پھر احمد رضا خان، اکبر الہ آبادی، حالی کے بعد اقبال نے بھی اپنے رنگ میں نعتیہ اشعار کہے۔ اقبال نے نعت کا ایک خاص انداز اختیار کیا۔

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، گورنمنٹ کالج خواتین یونی ورسٹی، سیال کوٹ

انھوں نے نبی پاک ﷺ پر جو بھی لکھا وہ عقیدت کے اُس جذبے سے لکھا جسے عشق کہتے ہیں۔ جس طرح اقبال خاص الخاص اسلوب کے موجد ہیں اسی طرح وہ نعت نگاری میں بھی مخترع و مجتہد ہیں۔

نعت میں عموماً شدید جذبات سے کام لیا جاتا ہے۔ نعت میں خاص مضامین مروّج ہیں اس میں خاکِ حجاز سے محبّت، مدینہ منورہ کی زیارت، دیارِ حبیب ﷺ میں مر جانے کا اشتیاق ہوتا ہے کبھی سراپائے رسول ﷺ کا وصف بیان کیا جاتا ہے کبھی آپ ﷺ کے خلق عظیم کی ثنا کی جاتی ہے اور بعض اوقات آپ ﷺ کے بنی نوعِ انسان پر احسانات بیان کیے جاتے ہیں کبھی قومی مصائب میں امداد کی درخواست کی جاتی ہے۔ اقبال کی نعت کی انفرادیت یہ ہے کہ اس میں شاعر کی آرزو ہے کہ محبّت کا ہر جذبہ، مدح و وصف کا ہر طریقہ اظہار سرورِ کائنات ﷺ کے قدموں میں ڈال دیا جائے۔ وصف کے ہزار رنگ آپ ﷺ پر نچھاور کر دیے جائیں۔ انھوں نے دل کی ساری کائنات آپ ﷺ کے حضور پیش کر دی ہے۔ اُنھوں نے اگرچہ سیکڑوں اشعار فارسی اور اردو زبان میں کہے ہیں لیکن تشنگی آخر تک برقرار رہی۔

اقبال نے نبی پاک ﷺ کے متعلّق جو کچھ بھی لکھا وہ بہت ارفع لکھا اور آپ ﷺ کے مقام و مرتبہ کو پیشِ نظر رکھ کر لکھا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ رسولِ پاک ﷺ سے اقبال کی عقیدت رسم و روایت پر مبنی نہیں بل کہ ذاتی فکر اور عمیق سوچ بچار کا نتیجہ ہے۔ اقبال کے نزدیک آپ ﷺ جوہرِ عشق کا کامل ترین مصدر ہیں۔ ان کی ذات میں سوز و ساز، فکر و نظر، بصارت و بصیرت، خرد اور نظر گھل مل گئے ہیں۔ اقبال نے نبی پاک ﷺ کی عقیدت میں سرشار ہو کر اشعار کہے ہیں۔ پہلے اُنھوں نے نہایت ہنرمندی سے خدا کی زبان سے یہ اشعار کہلوائے ہیں:

قوتِ عشق سے ہر پست کو بالا کر دے
دہر میں اسمِ محمد ﷺ سے اُجالا کر دے[۱]

ہو نہ یہ پھول تو بلبل کا ترنم بھی نہ ہو
چمنِ دہر میں کلیوں کا تبسّم بھی نہ ہو
یہ نہ ساقی ہو تو پھر مے بھی نہ ہو، خم بھی نہ ہو
بزمِ توحید بھی دنیا میں نہ ہو، تم بھی نہ ہو
خیمہ افلاک کا استادہ اسی نام سے ہے
نبضِ ہستی تپش آمادہ اسی نام سے ہے[۲]

ایک جگہ فرماتے ہیں:

کی محمد ﷺ سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں
یہ جہاں چیز ہے کیا، لوح و قلم تیرے ہیں[۳]

پھر اقبال اس مقام سے ذرا آگے بڑھ کر عقیدت کے اُس مقامِ پُر اسرار تک پہنچ جاتے ہیں جسے عشق کہتے ہیں۔ اس کیفیت میں کہتے ہیں:

با خدا در پردہ گویم با تو گو یم آشکار
یا رسول اللہ ﷺ! او پنہاں و تو پیدائے من[۴]

اقبال اسلامی قدروں کے موید شاعر تھے۔ اگر چہ اُنھیں رسمی معنی میں نعت گو شاعر نہیں کہا جا سکتا اس لیے کہ ان کے کلام میں رسمی انداز کی بہت کم نعتیہ غزلیں ملتی ہیں۔ اقبال کی ابتدائی شاعری ان کے مذہبی رجحان کی ترجمانی بھی کرتی ہے۔ اس دور میں اقبال کے مذہبی شعور کی تشکیل میں عشقِ رسول ﷺ کا جذبہ نمایاں نظر آتا ہے۔ اقبال کی نظموں ''تصویرِ درد''، ''نالۂ یتیم''، ''اسلامیہ کالج کا خطاب'' اور ''فریادِ اُمت'' میں نعتیہ اشعار پائے جاتے ہیں۔

ڈاکٹر فرمان فتح پوری اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''.....نعت کے غیر رسمی معنوں میں علامہ اقبال اردو کے اہم ترین نعت نگار ہیں۔ اُنھوں نے صرف یہی نہیں کہ اپنی شاعری میں سیکڑوں جگہ آنحضرت ﷺ کی سیرت و کمالات کا والہانہ اظہار کیا ہے بل کہ یوں کہنا چاہیے کہ ان کی پوری شاعری کا حقیقی محور سیرتِ محمدی ﷺ اور اسوۂ رسول ﷺ ہے۔''(۵)

کلامِ اقبال کا اگر بغور جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ''اسرارِ خودی'' سے لے کر ''جاوید نامہ'' تک اُن کے فکر وفن کا نقطۂ آغاز اور نقطۂ ارتقاء اتمامِ رسالت ہے۔ رسالت کی تعریف اقبال ''رموزِ بے خودی'' کے ابتدائی صفحات میں اس طرح کرتے ہیں:

از رسالت در جہاں تکوین ما
از رسالت دین ما آئین ما
از رسالت صد ہزار ما یک است
جزو ما از جزو ما لاینفک است[۶]

ڈاکٹر فرمان فتح پوری ''چند نعت گویانِ اردو'' میں رقم طراز ہیں:

''جب کہ یہ بات صرف رسالت کی توصیف و تعریف تک نہیں ہے۔ اُنھوں نے اپنے فلسفۂ خودی کے عناصرِ ترکیبی میں بنیادی عنصر عشقِ رسول ﷺ ہی قرار دیا ہے۔ ان کے نزدیک جب خودی دوسری ارتقائی منازل سے گذر کر آنحضرت ﷺ کی محبّت میں سرشار اور فقر و استغنا سے مستحکم ہو جاتی ہے تو کائنات کی ساری قوتیں اس کے قبضے میں آ جاتی ہیں۔''(۷)

کلامِ اقبال سے اندازہ ہوتا ہے کہ اُنھوں نے خودی کے ذریعے جو فلسفۂ حیات پیش کیا ہے وہ دینِ محمدی کی شاعرانہ تعبیر و تفسیر ہے۔ اقبال جب خودی کی تربیت و تکمیل پر زور دیتے ہیں وہ جب آئینِ فطرت

کی پابندی کی نصیحت کرتے ہیں تو دراصل ان کی مراد اخلاقِ محمدی ﷺ اور اُسوۂ رسول ﷺ کی پابندی و پیروی ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

> ''.....اُن کی شاعری رسمی انداز کی نعتیہ شاعری نہیں رہی بل کہ ذات وصفاتِ محمدی کے بیان کے ساتھ ساتھ دینِ مصطفیٰ ﷺ کے اساسی پہلوؤں کی بھی مظہر بن گئی ہے۔ ان پہلوؤں کی تشریح وتوضیح میں اکثر جگہ آنحضرت ﷺ کے اخلاق وسیرت کا ذکر آیا ہے اور اقبال کی طبع عاشقانہ اور مزاجِ شاعرانہ نے ہر جگہ اس ذکر میں خاص قسم کا لطف وکیف سمو دیا ہے چناں چہ اس ذکر میں اقبال کے یہاں بہت سے اشعار بہت سے ٹکڑے اور بہت سے قطعات مل جاتے ہیں جو اقبال کو ایک بلند پایہ نعت گو ثابت کرتے ہیں۔''(۸)

یہ امر حقیقت پر مبنی ہے کہ اقبال نے محولہ بالا پہلوؤں کے ذکر میں اردو کے ساتھ ساتھ فارسی زبان میں بھی نعتیہ اشعار کہے۔ ''جاوید نامہ'' میں جابہ جا بڑے دل کش اور معنی خیز نعتیہ اشعار ملتے ہیں۔ اس سلسلے میں فلکِ مشتری پر حلاّج وغالب اور زندہ رود کے مکالمات کی صورت میں اقبال نے جو کچھ کہا ہے وہ قابلِ توجہ ہے اس میں اقبال نے عبد ومعبود کے رِشتے سے حضور پاک ﷺ کی ذات وصفات کا بیان حُسن کاری سے کیا ہے۔ علاوہ ازیں ''ارمغانِ حجاز'' کے بعض قطعات بھی اقبال کی نعتیہ شاعری کے بہترین اجزا میں شمار کیے جاتے ہیں۔ اگرچہ اقبال کا کلام توحید ورسالت کے پاکیزہ تصورات کا مظہر ہے۔ لیکن رسمی انداز کی نعتیہ نظمیں یا غزلیں اُن کے کلام میں نہیں ملتیں۔ البتہ اقبال کے کلام میں درجنوں ایسے اشعار اور مصرعے مل جاتے ہیں جو نعتیہ شاعری کے زمرے میں آتے ہیں۔ مثلاً:

سبق مِلا ہے یہ معراجِ مصطفیٰ ﷺ سے مجھے
کہ عالمِ بشریت کی زد میں ہے گردوں(۹)

بعض مقامات ایسے بھی ہیں جہاں اقبال نے حضور پاک ﷺ کو مخاطب کر کے اپنی بات کہی ہے اور اس انداز سے کہ نعت کے سوا ان اشعار کو کوئی اور نام نہیں دیا جا سکتا۔ مثلاً:

لوح بھی تو ، قلم بھی تو ، تیرا وجود الکتاب
گنبدِ آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب
عالمِ آب و خاک میں تیرے ظہور سے فروغ
ذرّہ ریگ کو دیا تو نے طلوعِ آفتاب
شوکت سنجر و سلیم تیرے جلال کی نمود
فقر و جنید بایزید تیرا جمال بے نقاب
شوق تیرا اگر نہ ہو میری نماز کا امام
میرا قیام بھی حجاب میرا سجود بھی حجاب

تیری نگاہِ ناز سے دونوں مراد پاگئے
عقل ، غیاب و جستجو! عشق ، حضور و اضطراب(۱۰)

ہمارے ہاں اقدار کے ٹوٹنے پھوٹنے، وجود کے بکھرنے، آشوبِ ذات میں اسیر ہونے، سماجی ناانصافی کی مسلسل کیفیت، دُکھوں میں مبتلا ہونے، دل ونظر پر افسردگی چھا جانے، عالمی صورتِ حالات کے بگڑنے، داخلی انتشار کے پیدا ہونے اور عدم تحفّظ کے احساس نے جہاں ایک لمحۂ فکریہ جنم دیا ہے وہاں حساس شاعر نے بہت اثر لیا ہے اور محولہ بالا صورتِ حالات سے نجات کا راستہ تلاش کیا ہے اور اس طرح نعت نگاری میں پناہ لینے اور پیغمبرِ انسانیت ﷺ کے سائے تلے آنے میں ہی عافیت سمجھی ہے۔ یوں شعور کی درماندگی نے صراطِ مستقیم پر مراجعت کے بعد صحیح سمت کا انتخاب کیا ہے۔

سالارِ کارواں ہے میرِ حجاز ﷺ اپنا
اس نام سے ہے باقی آرامِ جاں ہمار(۱۱)

اوروں کو دیں حضور یہ پیغامِ زندگی
مَیں موت ڈھونڈتا ہوں زمینِ حجاز میں(۱۲)

اقبال کی شخصیت کی یہ ایک امتیازی شان ہے کہ عشقِ رسول ﷺ کی متاع سے مالا مال ہو کر اُنھیں مغرب کے خشک علم وتمدن سے کوئی قلبی سروکار نہ رہا۔ مغربی علوم کی چمک دمک سے اُن کی عقل خیرہ نہ ہوئی اور نہ ہی بصیرت ماند پڑی کیوں کہ اقبال نبی پاک ﷺ کے عشق میں مبتلا تھے اور جس کو عشق ومحبّت کا صدق میسر آجائے وہ خودشناسی سے بہرہ مند ہو جاتا ہے۔ اقبال مثنوی ''اسرارِ خودی'' میں امتِ مسلمہ کی حیات کے بیان کے دوران کہتے ہیں کہ نبی اکرم ﷺ کے ساتھ ابدی رابطے کی یہ صورت ہے کہ اُن کی سنت، اُن کی تعلیمات اور ان کے عشق کے رنگ میں اپنے آپ کو جذب کر لیا جائے۔ ایسے ہی عشق کے طفیل اقبال نے نبی آخر الزماں ﷺ کی شان میں نعتیہ اشعار کہتے اور عشق بھرے جذبات کا اظہار کیا:

وہ دانائے سبل، ختم الرسل، مولائے کل جس نے
غبارِ راہ کو بخشا فروغِ وادیِ سینا !
نگاہ عشق و مستی میں وہی اول ، وہی آخر
وہی قرآں ، وہی فرقاں ، وہی یٰسیں ، وہی طٰہٰ(۱۳)

آل احمد سرور اپنے مضمون ''اقبال اور ابلیس'' میں رقم طراز ہیں:

''اقبال کا مذہب ہر شخص کو معلوم ہے۔ وہ صرف مسلمان ہیں اُن کے خیال میں اسلام کی شاہراہ پر چل کر ہی انسانیت کی تکمیل ہو سکتی ہے۔ وہ رسول اللہ ﷺ کے عاشق ہیں اور عشقِ رسول ﷺ نے اُن کے نعتیہ اشعار میں ایک خاص جذب واثر بھر دیا ہے۔''(۱۴)

اقبال کے نزدیک عشقِ رسول ﷺ ایسا جذبہ ہے جو انسانی شخصیت کے ہر گوشے کو منور کر دیتا

ہے جو انسان کے قلب و باطن کو منقلب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اقبال کے نزدیک دامنِ مصطفیٰ ﷺ سے وابستہ ہو تو وہ آتشِ عشق نصیب ہوتی ہے جو اس پیکرِ خاکی کو ایسا بنا دیتی ہے کہ فرشتے بھی اس کی قسمت پر رشک کرتے ہیں۔ اقبال جب جہانِ رنگ و بو پر نظر ڈالتے ہیں تو اُنھیں ہر پیکرِ وجودِ عشقِ رسول ﷺ لبریز نظر آتا ہے اور اقبال بے ساختہ پکار اُٹھتے ہیں:

ہر کجا بینی جہانِ رنگ و بو
آں کہ از خاکش بر دید آرزو
یا ز نورِ مصطفیٰ اُو را بہا است
یا ہنوز اندر تلاشِ مصطفیٰ است (۱۵)

اقبال کے نزدیک یہ عشق و مستی جو انسانی شخصیت کے ارتقاء کا وسیلہ ہے محض عشقِ مصطفیٰ ﷺ کے واسطے سے نصیب ہوتی ہے۔ اُن کے نزدیک ذاتِ مصطفیٰ ﷺ بحرِ بے کنار ہے جس کی موجوں سے زمین و آسمان کی ساری کائنات معمور ہے۔ اقبال کے نزدیک انسانیت کا درد، انسانیت سے محبّت، عشقِ رسول ﷺ سے ہی پیدا ہوتا ہے۔ افتخار احمد صدیقی ''عروجِ اقبال'' میں لکھتے ہیں:

''حقیقت یہ ہے کہ اپنی زندگی کے آیندہ ادوار میں بھی، جب وہ آنحضرت ﷺ کی پیغمبرانہ اور بشری عظمت کی کامل معرفت حاصل کر چکے تھے، حضور ﷺ کی شخصیت کا یہ اجمالی پہلو اُن کے لیے سب سے زیادہ جذب و کشش کا باعث رہا اور اکثر اسی پہلو سے متعلّق احادیث و روایات اقبال کے لیے سب سے زیادہ دقت آور ثابت ہوتی تھیں۔''(۱۶)

اقبال اپنے اشعار میں ملت کی اخلاقی کج روی، مغرب پرستی اور بے اخلاقی کو زوال کا ذمہ دار ٹھہراتے ہیں۔ اقبال کا مدعا ذاتی فریاد نہیں بل کہ یہ قومی جذبوں کا اظہار ہے۔ اقبال ملتِ اسلامیہ کی بدحالی کا ذکر دردمند انداز میں کرتے ہیں:

شیرازہ ہوا ملتِ مرحوم کا ابتر!
اب تو ہی بتا ، تیرا مسلمان کدھر جائے
اس راز کو اب فاش کر اے روحِ محمد ﷺ
آیاتِ الٰہی کا نگہبان کدھر جائے!(۱۷)

آلِ احمد سرور لکھتے ہیں:

''اقبال.....مسلمانوں کی پستی پر نالاں ہیں اور انھیں ایک روشن مستقبل کی طرف لے جانا چاہتے ہیں۔''(۱۸)

اقبال نے ملتِ اسلامیہ کو درپیش مسائل کا اظہار شائستگی سے کیا ہے۔ علاوہ ازیں مسلمانوں کی زبوں حالی، اخلاقی و مذہبی قدروں کی پایمالی کا ذکر کرب سے کرتے ہیں۔ اقبال پیغمبرِ اسلام ﷺ کے احسانات کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ان سے مدد کے خواست گار ہیں۔ کہتے ہیں:

تو اے مولائے یثرب! آپ میری چارہ سازی کر
مری دانش ہے افرنگی ، مرا ایماں ہے زنّاری![۱۹]

معراجِ رسول ﷺ کا واقعہ انسانیت کا بے نظیر واقعہ ہے۔ روحانی اور جسمانی معراج کا یہ عظیم واقعہ اس بات کا مظہر ہے کہ عالمِ ملکوت ماورائے افلاک اور لامکاں تک سفر فرمایا اور انسانوں کو ان دیکھی حقیقتوں سے آگاہی بخشی۔ اقبال کہتے ہیں:

سبق مِلا ہے یہ معراجِ مصطفیٰ ﷺ سے مجھے
کہ عالمِ بشریت کی زد میں ہے گردوں[۲۰]

''ارمغانِ حجاز'' اقبال کی وفات کے چھے ماہ بعد نومبر ۱۹۳۸ء میں شایع ہوئی۔ اقبال زندگی کے آخری سالوں میں حج اور زیارت روضۃ النبی ﷺ کے لیے حجاز کا سفر کرنے کے خواہش مند تھے۔ بیماری نے اُنھیں سفر سے دُور رکھا مگر خیالی طور پر وہ ان سالوں میں حجاز میں رہے۔ اقبال کی ''ارمغانِ حجاز'' اسی خیالی سفر کی تصویر پیش کرتی ہے۔ اس کتاب کے پانچ حصے ہیں ایک حصہ جو حضور رسالت مآب ﷺ والا ہے وہ حصہ ''ارمغانِ حجاز'' کا انتہائی دل کش حصہ کہا جا سکتا ہے۔

عمر میں اضافے کے ساتھ ساتھ اقبال کے عشقِ رسول ﷺ میں بھی اضافہ ہوتا رہا چناں چہ عمر کے آخری حصہ میں جب بھی آنحضرت ﷺ یا مدینہ منورہ کا نام سنتے تو آنکھیں اشک بار ہو جاتیں۔ اور عشقِ رسول ﷺ کی حالت میں آپ عجیب الہام نما باتیں کرتے۔ اقبال کے نزدیک مسلمان اپنی عقیدت کو رسولِ پاک ﷺ سے اُستوار کریں۔ یہاں تک کہ اس عقیدت کو مقامِ عشق تک پہنچا دیں۔ ان ہی کے قول سے استدلال کرے۔ اُن ہی کے فعل سے استشہاد کرے۔ اُن کی سیرت کو نمونہ بنائیں۔ رسولِ پاک ﷺ کی ذاتِ گرامی کو تمام فیوض و برکات کا منبع قرار دے جب دستِ طلب دراز کرے تو اُنہی کے سامنے کرے۔

اقبال کی نعت حیاتیاتی اور کائناتی مسائل کا خالصتاً انسانی حوالے سے اظہار ہے جو وجہء کائنات کی ذاتِ بابرکات کے محور کے گرد گھومتی ہے اور پھر حضور ﷺ کی ذات کے حوالے سے حق و صداقت کی تلاش، انسان کی بازیافت اور بطور ایک مسلمان اسوۂ حسنہ کی پیروی اقبال کا واضح مقصد ہے۔

اقبال کے نعتیہ اشعار مسلمانوں کے ملی احساسات سے بھرپور ہیں اُنھوں نے معاصر مذہبی، سیاسی اور معاشرتی مسائل کو جزوِ نعت بنا کر صنفِ نعت کو وقیع اور وسیع کیا۔ اقبال کے نعتیہ اشعار میں آپ ﷺ کے خلقِ عظیم کا خوش گوار اور سکون بخش تاثر ملتا ہے۔ اس کے پہلو بہ پہلو شاعر کی کبھی نہ بجھنے والی پیاس ہے اور شوق و محبّت اور عقیدت کا اظہار بھی ہر جملے سے ظاہر ہوتا ہے۔ اقبال کے نعتیہ اشعار میں عشقِ نبی ﷺ کے مقدس جذبات موجود ہیں۔ اُنھوں نے آپ ﷺ کی صفاتِ عالیہ کو بھی نظم کیا ہے۔ دیدارِ نبی ﷺ کی خواہش بھی شاعر کے دِل میں کروٹ لے رہی ہے۔ یوں اقبال کی نعت توشہء آخرت بھی ہے اور اردو شاعری میں گراں قدر اضافہ بھی۔

حوالہ جات

۱۔ اقبال، بانگِ درا، لاہور: الفیصل پبلشرز، ۱۹۹۱ء، ص ۱۵۷

۲۔ ایضاً

۳۔ ایضاً، ص ۱۵۸

۴۔ اقبال، کلیاتِ اقبال، فارسی، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، بار چہارم، ۱۹۸۱ء، ص ۳۵۳

۵۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، چند نعت گویانِ اردو، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء، ص ۲۰

۶۔ اقبال، کلیاتِ اقبال فارسی، ص ۱۰۱

۷۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، چند نعت گویانِ اردو، ص ۲۱

۸۔ ایضاً، ص ۹۴

۹۔ اقبال، بالِ جبریل، ص ۲۳

۱۰۔ ایضاً، صفحہ ۹۴

۱۱۔ اقبال، بانگِ درا، ص ۱۲۰

۱۲۔ ایضاً، ص ۱۵۰

۱۳۔ اقبال، بالِ جبریل، ص ۲۱، ۲۲

۱۴۔ آلِ احمد سرور، اقبال اور اُن کا فلسفہ، لاہور: مکتبہ عالیہ، ۲۰۰۹ء، ص ۳۸

۱۵۔ اقبال، کلیاتِ اقبال، فارسی، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، بارِ طبع چہارم، ۱۹۸۱ء، ص ۱۲۸

۱۶۔ افتخار احمد صدیقی، عروجِ اقبال، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۸۷ء، ص ۱۴۳

۱۷۔ اقبال، ضربِ کلیم، لاہور: الفیصل پبلشرز، ۱۹۹۹ء، ص ۴۳

۱۸۔ آلِ احمد سرور، اقبال اور اُن کا فلسفہ، ص ۳۸

۱۹۔ اقبال، بالِ جبریل، ص ۳۱

۲۰۔ ایضاً، ص ۴۴

اقبال بنام شاد

(علمی وادبی مباحث، تصانیف وتقاریظ)

ڈاکٹر محمد سفیان صفی

Dr. Muhammad Sufiyan Safi

Associate Professor, Urdu Department,
Hazara University, Mansehra KPK

Abstract:

Maharaja Kishn Parshad is the leading figure as Iqbal's friend from Hyderabad. The letters between Iqbal and Maharaja Kishn Parshad contain diversity of philosophical and literary subjects along with a great discussion on Pantheism (as a unity of creation and separation of entities). Since Maharaja Kishn Parshad too was the great scholar in Persian, so it is quite likely that the letters reveal his refined taste in this connection. Concerning Urdu poetry he used to seek some help from Iqbal. He has almost 40 different works. The focus of the following essay is to highlight his works and philosophical correspondence with Iqbal.

مہاراجہ سرکشن پرشاد عملاً ایک فقیر منش اور درویش انسان ہونے کے ساتھ ساتھ ریاست حیدرآباد کی نظامت واقتدار میں ممتاز مقام رکھتے تھے۔ آپ نہ صرف فارسی، سنسکرت، عربی، اُردو، منطق، خطاطی اور فنون سپہ گری میں دستگاہ رکھتے تھے بلکہ رمل، نجوم، مصوری وموسیقی میں بھی دلچسپی رکھتے تھے۔ اس لحاظ سے شاد واقبال کی مراسلت نگاری اقبال کے ذخیرہ مکاتیب میں انتہائی بلند پایا اور اہمیت کی حامل ہے کہ ان خطوط کے ذریعے مہاراجہ کی عملی زندگی کا نمونہ ہمارے سامنے آتا ہے جو اقبال کے فلسفۂ جبر و اختیار اور فلسفۂ تسلیم ورضا کی تشکیل وتشریح میں ممد ومعاون ثابت ہوا اور اقبال کے بہت سے اشعار کی تخلیق کا باعث بنا۔ با مسلمان اللہ اللہ، با برہمن رام رام کا صوفیانہ مشرب رکھتے تھے۔ مندروں میں قشقہ لگاتے۔ مسجدوں میں نماز پڑھتے۔ مجالس عزا میں اشک بہاتے اور حال وقال کی محفلوں میں سر دھنتے تھے۔ نعت، منقبت، سلام ومرثیہ لکھ کر انھوں نے اپنی عقیدت وارادت کا ثبوت دیا۔ حضرت خواجہ معین الدین چشتیؒ سے بے حد عقیدت رکھتے تھے۔

ایسوسی ایٹ پروفیسر، ہزارہ یونیورسٹی، ہزارہ

شاد کا مذہب شاد ہی جانے آزادی، آزاد ہی جانے (۱)

یوں تو اقبال اور مہاراجہ ایک دوسرے کے نام سے بہت پہلے سے واقف تھے۔ ستمبر ۱۹۰۵ء کے دکن ریویو میں اقبال کی ایک غزل شائع ہوئی تھی جو اقبال نے لندن جاتے ہوئے بحیرۂ روم کے دلچسپ نظارے سے متاثر ہو کر کہی تھی:

مثالِ پرتوِ مے طوفِ جام کرتے ہیں یہی نماز ادا صبح و شام کرتے ہیں

اس غزل میں ایک شعر یہ بھی شامل ہے، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اقبال اس وقت اپنے کلام کی نسبت مہاراجہ کی رائے سے آگاہ تھے۔

نہ قدر ہو مرے اشعار کی گراں کیونکر پسند ان کو وزیرِ نظام کرتے ہیں

وزیرِ نظام سے مراد مہاراجہ کشن پرشاد ہیں لیکن اس وقت تک تعارف غائبانہ ہی تھا۔ اقبال نے ۱۹۱۰ء میں جب حیدر آباد کا پہلا سفر کیا تو اس وقت مہاراجہ کشن پرشاد صدارتِ عظمیٰ کے عہدہ پر فائز تھے۔ اقبال اس فقیر منش امیر کے اخلاقِ حمیدہ سے بہت متاثر ہوئے جس کا اظہار ان کی ایک نظم 'شکریہ' میں ہوتا ہے۔ اصل نظم کے اشعار کی تعداد ۳۹ تھی، اس کے صرف ابتدائی نو شعر ''نمودِ صبح'' (۲) کے عنوان سے بانگِ درا میں شامل ہیں باقی چھوڑ دیئے گئے ہیں۔ پوری نظم مجلّہ عثمانیہ کے مہاراجہ نمبر میں شائع کی گئی ہے۔ 'شکریہ' دراصل مہاراجہ کشن پرشاد کی شان میں ایک خوبصورت قصیدہ ہے جس کے پڑھنے سے صرف ممدوح کے اوصافِ حمیدہ کا اندازہ نہیں ہوتا بلکہ شاعر کے بے پایاں خلوص اور ان کی قدرتِ شعر گوئی کا مشاہدہ بھی ہوتا ہے۔ اس نظم میں اقبال نے مہاراجہ کی نسبت ان خیالات کا اظہار کیا۔ (۳)

آستانے پر وزارت کے ہوا میرا گزر بڑھ گیا جس سے مرا ملکِ سخن میں اعتبار
جس قدر حق نے بنایا اس کو عالی مرتبت آسماں اس آستانے کی ہے اک موجِ غبار
ہے یہاں شانِ عمارت پردہ دارِ شانِ فقر خرقہ درویشی کا ہے زیرِ قبائے زرنگار
شکریہ احسان کا اقبال لازم تھا مجھے مدح پیرائی امیروں کی نہیں میرا شعار

علامہ سے آپ کے تعلّقات کی مختلف نوعیتیں ہیں۔ اقبال آپ کے بعض اہم معاملات میں راز دار بھی ہیں اور مشیر بھی اور شعر و ادب کے سلسلے میں رہنما و استاد بھی ہیں۔ نظم کے ساتھ آپ کی نثر کا انداز بھی بہت دلکش ہے۔ شاد تخلّص تھا اور حضور نظام میر محبوب علی خان تلمیذ داغ کے شاگرد تھے جنہوں نے شاد کو ''شاگرد خاص آصف جاہ'' کے معزز لقب سے سرفراز کیا، کچھ کلام داغ کو بھی دکھایا۔ آخر زمانے میں جلیل مانک پوری سے مشورہ کرتے رہے۔ ادبی جرائد 'دبدبۂ آصفیہ' اور 'محبوب الکلام' کی ادارت بھی فرمائی۔ آپ کا کلام مسائلِ تصوّف سے لبریز ہے۔ مہاراجہ کشن پرشاد کی سخن گوئی کی داد دیتے ہوئے ایک خط محررہ ۲۶/ اکتوبر ۱۹۱۳ء میں اقبال لکھتے ہیں:

''...دونوں اشعار خوب ہیں۔ واللہ قبائے وزارت کے نیچے شاعری و درویشی، سپہ گری اور

خدا جانے کیا کیا کمالات آپ نے چھپائے رکھے، اللہم زدفزد۔۔''(۴)

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال مہاراجہ کے کلام کے کس قدر مداح تھے۔ ۲۳ نومبر ۱۹۱۴ء کو لکھے خط میں اشعار کی داد دیتے ہوئے اقبال لکھتے ہیں:

''...آپ کی دونوں نظمیں ماشاءاللہ نہایت اچھی ہیں۔ ان کو ضرور شائع کیجئے۔ پنجاب کے اخبار شیرِ پنجاب نے آپ کی پریم پچیسی پر ایک لیڈر لکھا تھا امید کہ ملاحظے سے گزرا ہوگا۔''(۵)

۲۱ دسمبر ۱۵ء کے خط میں اقبال نے آپ کی ایک غزل پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا:

''...آپ کی غزل ''دل چہ فروشم'' ذخیرے میں نظر سے گزری، خوب تھی۔ آپ بڑی سادگی اور معصومیت کے ساتھ پتے کی بات کہہ جاتے ہیں۔ ساکنانِ ملأاعلیٰ میں اس کا چرچا ہو رہا ہے مگر وہاں کی ایک پارٹی آپ کی مؤید ہے اور آپ کے الفاظ کی مختلف تعبیر کرتی ہے۔''(۶)

۷ مارچ ۱۹۱۷ء کے مکتوب میں مہاراجہ کی ایک فارسی غزل پر اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے اقبال لکھتے ہیں:

''فارسی غزل ''کیستم من'' جب پڑھی گئی تو اربابِ ذوق سرمست ہو گئے۔ واقعی لاجواب غزل ہے۔ انہی باتوں سے اقبال آپ کا گرویدہ ہے۔ امارت، عزت، آبرو، جاہ وحشم عام ہے، مگر دل ایک ایسی چیز ہے کہ ہر امیر کے پہلو میں نہیں ہوتا۔ کیا خوب ہو اگر سرکار کا فارسی دیوان مرتب ہو کر دیدہ افروزِ اہلِ بصیرت ہو۔''(۷)

۱۴ جون ۱۷ء کے مکتوب میں دادِ سخن دیتے ہوئے اقبال لکھتے ہیں:

''مولانا لسان العصر کا مطلع نہایت عمدہ لیکن سرکار کا یہ شعر ''شریعت کا طریقت کے لیے پیغام لایا ہے'' اس مطلع سے کم نہیں۔ ایک جہانِ معنی اس میں آباد ہے۔ آخر کیوں نہ ہو، ان رموز کے جاننے والوں میں سرکارِ عالی کا نمبر اول ہے۔ حیات ملیہ کا راز اسی پیغام میں مخفی ہے۔ آپ نے اسے خوب پہچانا۔ للہ درک''(۸)

آپ کے دیوان اُردو، فارسی میں شائع ہو چکے ہیں ایک دیوان ''خمکدۂ رحمت'' میں صرف نعتیہ اشعار ہیں۔ آپ کی تقریباً ۴۰ تصانیف ہیں جن میں 'بزمِ خیال' (۳ جلدیں) 'رباعیاتِ شاذ'، 'ہدیۂ شاذ'، 'فریادِ شاذ'، 'مطلعِ خورشید'، 'خمارِ شاذ'، 'نغمۂ شاذ'، 'ارمغانِ وزارت'، 'مخزنِ القوافی'، 'مثنوی آئینۂ وحدت الوجود'، 'بیاضِ شاذ'، 'پریم درپن'، 'باغِ شاذ'، 'جلوہ کرشن' اور 'جام جہاں نما' زیادہ معروف ہیں۔ اس کے علاوہ آپ کا ناول ''شاما'' بھی مقبولیت حاصل کر چکا ہے جس میں کشمیری پنڈتوں کی زندگی کو بڑی کامیابی سے پیش کیا گیا ہے۔(۹)

''مثنوی آئینۂ وحدت الوجود'' میں متصوفانہ موضوعات پیش کئے گئے ہیں۔ یہ مثنوی ۱۹۱۹ء میں شائع ہوئی۔ اگلے برس ''سرِ وجود'' کے عنوان سے ایک اور مثنوی شائع ہوئی۔ ۲۹ مارچ ۱۹ء کے مکتوب میں اقبال نے مثنوی پر پسندیدگی کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ''مثنوی آئینۂ وحدت بلحاظ زبان اور خیالات

کے بالخصوص پسند ہے۔ اللہ کرے حُسنِ رقم اور زیادہ۔''(۱۰) اکتوبر ۱۹۲۱ء میں شاد کی ایک مختصر کتاب 'سفرنامۂ ناگپور' شائع ہوئی۔ اس سفرنامے کا دوسرا نام'' آنکھ والا آنکھ والے کی تلاش میں'' ہے اور اس میں بابا تاج الدین ناگپوریؒ کا ذکر نہایت عقیدت سے کیا گیا ہے۔ اس کتاب کا اسلوبِ بیان دلچسپ ہے۔ اقبال نے مہاراجہ کے نام ۲۷/اکتوبر ۲۱ء کے مکتوب میں اس کتاب کا ذکر کرتے ہوئے لکھا کہ:

> ''نوازش نامہ مع سفرنامۂ ناگپور ملا جس کے لیے سراپا سپاس ہوں۔ میں نے اس چھوٹی سی کتاب کو بڑی مسرت سے پڑھا اور سرکار کی عقیدت سے دل کو ایک قسم کی روحانی بالیدگی ہوئی۔ میرا قصد بھی ان کی خدمت میں حاضر ہونے کا ہے۔''(۱۱)

اقبال بنام شاد میں مہاراجہ کی مختلف موضوعات پر لکھی گئیں چھوٹی بڑی ۴۷ تصانیف کی فہرست دی گئی ہے۔ مہاراجہ کے نام اپنے مکتوب محررہ ۲۳/جنوری ۱۴ء میں ان کی تصانیف کے بارے میں اقبال لکھتے ہیں:

> ''ماشاءاللہ آپ کی تصانیف تو بہت سی ہوں گی جو شائع ہو چکی ہیں۔ ان کے ناموں کی ایک فہرست ارسال فرمائیے۔ سر تھیوڈور ماریسن ممبر کونسل سیکرٹری آف اسٹیٹ کی درخواست ہے کہ میں ایک مضمون اردو لٹریچر کی تاریخ پر لکھوں۔ یہ مضمون کیمبرج ماڈرن ہسٹری آف انڈیا کا جو لکھی جا رہی ہے، ایک باب ہوگا۔ سر تھیوڈور نے مجھے بڑے اصرار سے لکھا ہے اور میں بسبب ان کی عنایات کے انکار نہیں کر سکتا۔ بنگالی لٹریچر پر مسٹر رابندر ناتھ ٹیگور لکھیں گے۔ میں اس مضمون میں آپ کا خصوصیت سے ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ یقین فرمائیے یہ یارفروشی نہیں بلکہ عین انصاف ہے کہ جو کچھ آپ نے اس میدان میں کیا ہے، اس کا اعتراف کیا جائے۔''(۱۲)

مہاراجہ کشن پرشاد کی سرپرستی میں حیدرآباد دکن سے رسالہ تزکِ عثمانیہ بھی شائع ہوتا تھا۔ اس رسالے میں علامہ اقبال کا کلام بھی شائع ہوتا رہتا تھا۔ ۵/ستمبر ۱۹۱۴ء کو مہاراجہ کے نام اپنے مکتوب میں اقبال رسالہ تزکِ عثمانیہ کی پذیرائی ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''رسالہ تزکِ عثمانیہ نظر سے گزرا۔ نہایت اچھا رسالہ ہے اور کیوں نہ ہو آخر کس کی سرپرستی میں نکلے گا۔ وہ جس کی ہنرپروری سارے ہندوستان پر روشن ہے اور جس کا مذاقِ سخن وسخن گوئی علمی دنیا میں تسلیم کی جا چکی ہے۔ اس رسالے کی اٹھان اچھی ہے۔ مجھے یقین واثق ہے کہ بہت ترقی کرے گا مگر حجم زیادہ ہونا چاہیے اور یہ کوشش ہو کہ حیدرآباد کے علمی حلقوں میں اس رسالہ کی وساطت سے جدید مذاق پیدا ہو اور نئی پود کے ہونہار لکھنے والے وہاں کی پبلک سے اور علی العموم ہندوستان کی پبلک سے روشناس ہو جائیں۔ پالیٹکس سے اسے مطلق سروکار نہ ہو۔ محض ادبی رسالہ ہو۔''(۱۳)

جنوری ۱۹۲۹ء میں جب اقبال حیدرآباد گئے تو ۱۵ جنوری کو اقبال کے دوسرے لیکچر کی صدارت مہاراجہ کشن پرشاد نے کی۔ اس اجلاس کے بعد ایک پُرتکلّف دعوت اور شاندار مشاعرے کا بھی اہتمام

کیا گیا، جس کی روداد مولوی مسعود علی نے مجلّہ عثمانیہ کے ''یمین السلطنت'' نمبر میں تفصیل سے لکھی۔(۱۴)

اس رسالے کے علاوہ ''دبدبۂ آصفی'' اور ''محبوب الکلام'' دو مزید ادبی رسائل تھے کہ جو مہاراجہ ہی کی سرپرستی میں شائع ہوتے تھے۔ ''دبدبۂ آصفی'' ۱۸۹۵ء میں میر محبوب علی خان کی تقریبِ سالگرہ کی یادگار کے طور پر اور ''محبوب الکلام'' ۱۸۹۸ء میں جاری ہوا۔ جلیل مانک پوری جب امیر مینائی کے ہمراہ حیدرآباد آئے اور مہاراجہ کی خدمت میں حاضر ہوئے تو دونوں رسالوں کی ترتیب کا کام انہیں سونپ دیا گیا۔ ۱۹۱۵ء میں دبدبۂ آصفیہ کی ادارت جب پنڈت رتن ناتھ سرشار کے سپرد ہوئی تو رسالے کی اہمیت اور بڑھ گئی۔ اس رسالے میں نظم ونثر کے علمی وادبی، سماجی اور اخلاقی مضامین شائع ہوتے تھے اور اس کا معیار بہت بلند تھا۔

مہاراجہ کشن پرشاد نے مدارالمہامی سے سبکدوش ہونے کے بعد ۱۹۱۳ء میں پنجاب، دہلی، بمبئی اور اجمیر شریف وغیرہ کا طویل سفر کیا۔ ۱۷ر جولائی کو لاہور پہنچے تو اسٹیشن پر اقبال نے ان کا استقبال کیا۔ اس ملاقات نے رشتۂ مودّت کو اور استحکام بخشا اور تا حیات یہ دوستی قائم رہی۔ اس سفر کے دلچسپ حالات آپ نے ''سیرِ پنجاب'' کے نام سے قلم بند کئے۔ یہ کتاب ۱۹۳۲ء میں مطبع مسلم یونیورسٹی انسٹیٹیوٹ علی گڑھ میں چھپی تھی۔(۱۵)

۲۲/اپریل ۱۴ء کو مہاراجہ کے نام اپنے مکتوب میں سیرِ پنجاب کے بارے میں اقبال لکھتے ہیں:

> ''سیرِ پنجاب خوب لکھی ہے۔ مگر ہم تو آپ کی سیرِ پنجاب کے متعلق یہی کہتے ہیں۔ دلبرے بود کہ مارا بکنار آمد ورفت....''(۱۶)

۱۹۱۱ء میں اسرارِ خودی کی بنیاد رکھی گئی۔ ۷ جولائی ۱۹۱۱ء کو عطیہ فیضی کے نام علامہ کے ایک مکتوب سے ظاہر ہوتا ہے کہ علامہ نے اپنے والد کے ارشاد کے مطابق اس مثنوی کا سلسلہ شروع کر دیا تھا۔

> ''والد صاحب نے حکم دیا ہے کہ ایک فارسی مثنوی بو علی قلندرؒ کے رنگ میں لکھوں اور باوجود اس کام کی دشواری کے میں نے ان کے ارشاد کی تعمیل کر دی ہے...''(۱۷)

۱۲ ستمبر ۱۹۱۵ء کو اس کی اولین اشاعت عمل میں آئی۔ مثنوی اسرارِ خودی کے بعض اشعار خاص خاص دوستوں کو جن میں اکبرالٰہ آبادی، مولانا گرامی، خواجہ حسن نظامی اور مہاراجہ کشن پرشاد قابل ذکر ہیں، ملاحظہ اور مشورے کے لئے بھیجے جاتے رہے۔ ۷ مارچ ۱۹۱۴ء کو مہاراجہ کشن پرشاد کے نام خط میں لکھتے ہیں:

> ''فارسی مثنوی کے اشعار ساتھ ساتھ ہو رہے ہیں۔ اس مثنوی کو میں اپنی زندگی کا مقصد تصور کرتا ہوں۔ میں مر جاؤں گا یہ زندہ رہنے والی چیز ہے۔ خود کو مخاطب کر کے چند اشعار لکھے ہیں عرض کرتا ہوں۔
>
> تا شدی آوارۂ صحرا و دشت
> فکرِ بے باکِ تو از گردوں گذشت
>
> اس کے بعد گنگا اور ہمالہ کی آپس میں گفتگو ہے جو ہنوز ناتمام ہے، پھر عرض کروں گا۔''(۱۸)

مہاراجہ کے نام ۳۰/اگست ۱۹۱۵ء کے مکتوب میں یہ اطلاع دیتے ہیں:

''مثنوی فارسی عنقریب شائع ہوگی۔ اس کا اُردو دیباچہ دیکھنے کے قابل ہوگا۔ انشاء اللہ ایک کاپی ارسال کروں گا۔''(۱۹)

اکبرالہ آبادی کے نام ۱۸/اکتوبر ۱۹۱۵ء کے اپنے ایک خط میں اقبال لکھتے ہیں:

''مذہب بغیر قوت کے محض ایک فلسفہ ہے۔ یہ نہایت صحیح مسئلہ ہے اور حقیقت میں مثنوی لکھنے کے لئے یہی خیال محرک ہوا۔ میں گزشتہ دس سال سے اسی پیچ وتاب میں ہوں۔''(۲۰)

مثنوی کی پسندیدگی پر شکریہ کا اظہار کرتے ہوئے اپنے مکتوب محررہ ۳۰ ستمبر ۱۹۱۵ء میں اقبال نے مہاراجہ کو لکھا کہ:

''مثنوی کی رسید ملی اور سرکار کی مصروفیت کا حال معلوم ہوا۔ مجھے اس سے بڑی مسرت ہوئی کہ سرکار نے اس نظم کو پسند فرمایا... آپ کا ریویو مثنوی کو چار چاند لگا دے گا میرے لئے اس سے بڑھ کر عزت اور کیا ہوگی۔ آپ نے اور مولانا اکبر نے اسے پسند فرمایا، بس یہی داد میرے لئے کافی ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ میری محنت ٹھکانے لگ گئی۔ سرکار کی فرمائش کے مطابق بیس نسخے آج ارسال خدمت ہوں گے مگر آپ جنس سخن کے جوہری ہیں اگر آپ اپنی بلندی سے نیچے اتر کر مشتری کی حیثیت اختیار کریں تو آپ کا اختیار ہے میں آپ کو مشتری نہیں تصور کر سکتا اور اس واسطے وی پی پارسل کر کے بھیجنا گناہ کبیرہ سمجھتا ہوں اگر ضرورت ہو تو مزید نسخے بھی حاضر خدمت ہوں گے۔...''(۲۱)

اسرارِ خودی کے شائع ہوتے ہی کئی طرف سے اس پر اعتراضات شروع ہو گئے۔ چنانچہ ۱۴/اپریل ۱۹۱۶ء کو مہاراجہ کشن پرشاد کے نام اپنے خط میں لکھا کہ

''یہ مثنوی جس کا نام اسرارِ خودی ہے، ایک مقصد سامنے رکھ کر لکھی گئی ہے۔ میری فطرت کا طبعی اور قدرتی میلان سکر و مستی و بے خودی کی طرف ہے مگر قسم ہے اس خدائے واحد کی جس کے قبضے میں میری جان و مال و آبرو ہے میں نے یہ مثنوی از خود نہیں لکھی بلکہ مجھ کو اس کو لکھنے کی ہدایت ہوئی ہے اور میں حیران ہوں کہ مجھ کو ایسا مضمون لکھنے کے لئے کیوں انتخاب کیا گیا جب تک اس کا دوسرا حصہ ختم نہ ہو لے گا میری روح کو چین نہیں آئے گا۔ اس وقت مجھے یہ احساس ہے کہ بس میرا یہی ایک فرض ہے اور شاید میری زندگی کا اصل مقصد ہی یہی ہے۔ مجھے یہ معلوم تھا کہ اس کی مخالفت ہوگی کیونکہ ہم سب انحطاط کے زمانے کی پیداوار ہیں اور انحطاط کا سب سے بڑا جادو یہ ہے کہ یہ اپنے تمام عناصر و اجزا و اسباب کو اپنے شکار (خواہ وہ شکار کوئی قوم ہو خواہ فرد) کی نگاہ میں محبوب و مطلوب بنا دیتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ بدنصیب شکار اپنے تباہ و برباد کرنے والے اسباب کو اپنا بہترین مربی تصور کرتا ہے۔''(۲۲)

اعتراض زیادہ تر حافظکے بارے میں لکھے ہوئے اشعار پر تھے۔ خصوصاً اس شعر پر :

ہوشیار از حافظ صہبا گسار
جامش از زہرِ اجل سرمایہ دار

تصوف کی مخالفت اور حافظ کے بارے میں خیالات کے حوالے سے اعتراضات کے جواب میں اور اپنے نظریات کی وضاحت کے لئے اقبال کو اخبارات میں اپنی مدافعت میں مضامین لکھنا پڑے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کو اس حوالے سے اپنے نظریات پر نظرِ ثانی بھی کرنا پڑی۔[۲۳] ۲۴ جون ۱۹۱۶ء کو ایک اور خط میں اقبال تصوف کے بارے میں اپنے نظریے کی وضاحت اس طرح کرتے ہیں:

''آپ کا بھی یہ خیال ہے کہ میں نے جرمن فلسفہ اس مثنوی میں لکھا ہے۔ علمائے اسلام ابتدا سے آج تک تصوف وجودیہ کے مخالف رہے ہیں۔ میں نے کوئی نئی بات نہیں کی۔ ہندوؤں میں کشن کی گیتا (جہاں تک میں اسے سمجھتا ہوں) اس کے خلاف ایک زبردست آواز تھی پھر اگر کوئی شخص تصوف وجودیہ کی مخالفت کرے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ تصوف کا مخالف ہے۔ حقیقی اسلامی تصوف اور چیز ہے تصوف وجودیہ مذہبِ اسلام سے قطعاً تعلّق نہیں رکھتا اور مذہبِ ہنود سے گو تعلّق رکھتا ہے، تاہم ہندوؤں کے لئے سخت مضر ثابت ہوا ہے۔ ہمارے صوفیا کی کتابوں میں اس امر پر ایک عجیب وغریب بحث موجود ہے کہ ''گسستن'' اچھا ہے یا ''پیوستن''. اور صوفیا کا اس میں اختلاف ہے۔ اسلامی تصوف کا دارومدار ''گسستن'' پر ہے، تصوف وجودیہ کا ''پیوستن'' یا فنا پر۔ اگر میں نے ''گسستن'' کی حمایت کی ہے تو کوئی بدعت نہیں کی۔ صوفیا میں سے جن لوگوں نے مجھ پر اعتراض کیا ہے وہ خود اپنے تصوف کے لٹریچر سے آگاہ نہیں معلوم ہوتے۔ تصوف وجودیہ کے متعلّق خود نبی کریمؐ کی ایک پیش گوئی موجود ہے جس پر میں نے مفصّل بحث کی ہے۔ انشاالله عنقریب یہ مضمون شائع ہوگا۔ میرا ذاتی میلان ''پیوستن'' کی طرف ہے مگر وقت کا تقاضا اور ہے اور میں نے جو کچھ لکھا ہے اس کے لکھنے پر مجبور تھا۔ حکم کی اطاعت لازم تھی اس سے چارہ نہ تھا۔ دنیا مخالفت کرتی ہے تو کرے اس کی پرواہ نہیں۔ میں نے اپنی بساط کے مطابق اپنا فرض ادا کر دیا ہے۔''[۲۴]

خودی اقبال کا خاص موضوعِ سخن ہے۔ اگرچہ اس مبحث پر اقبال نے دو مثنویاں اسرارِ خودی اور رموزِ بے خودی تصنیف کی ہیں لیکن یہ مسئلہ انہیں اس قدر دلنشیں تھا کہ دیگر مجموعہ ہائے کلام میں بھی جا بجا اس کا ذکر کرتے نظر آتے ہیں۔ خودی یا انانیت کا لفظ اردو میں کبر وتمرد کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے مگر اقبال نے اسے ایک فلسفیانہ اصطلاح کے طور پر اس احساس اور عقیدے کے لئے استعمال کیا ہے کہ فرد کا نفس یا انا ایک مخلوق اور فانی ہستی ہے لیکن یہ ہستی اپنا ایک علیٰحدہ وجود رکھتی ہے جو عمل سے پائیدار اور لازوال ہو جاتا ہے۔ اقبال کے نزدیک کائنات کی اصل ایک وجود بسیط ہے جس کے اندر شعور اور ارادے کی قوتیں مضمر ہیں۔ ان قوتوں کو فعل میں لانے کے لئے اس نے اپنے آپ کو خود اور غیر خود یا فلسفے

کی اصطلاح میں موضوع اور معروض میں تقسیم کر دیا۔ خودی اپنی تکمیل اور استحکام کے لئے غیر خود سے ٹکراتی ہے اور اس تصادم کے ذریعے اس کی اندرونی قوتیں نشو ونما پاتی ہیں۔ اس کی ہستی مسلسل حرکت اور عمل پیہم، کشمکش اور کار راز ہے۔ اقبال نے خودی کے مفہوم کو محض احساس نفس اور تعینِ ذات سے تعبیر کیا ہے۔ اقبال خودی کو امر ربی قرار دیتے ہیں یہ صرف ہمارے داخلی محسوسات و محرکات ہی نہیں، روحانی تجربات بھی ہیں جن سے خودی کی تشکیل ہوتی ہے۔ اسرار خودی میں خودی کا جو تصور پیش کیا گیا ہے اس میں وحدت الوجود کو نفی خودی کا مرادف قرار دیا گیا ہے۔ اسلامی صوفیوں نے خدا کو ہستی مطلق سے تعبیر کر کے تمام موجودات کو ہستی مطلق کے تعینات قرار دیا ہے۔ اقبال نے اس تفسیر کی طرف زیادہ توجہ نہیں دی اور محض انسانی خودی ہی کو اپنے فلسفے اور شاعری کا موضوع بنایا ہے۔(۲۵)

۲۴ جون ۱۹۱۶ء کو مہاراجہ سر کشن پرشاد کے نام اپنے خط میں لکھتے ہیں کہ:

''ہاں جس شعر کا ذکر آپ نے خط میں کیا تھا..(غریقِ قلزمِ وحدت دم از خودی نزند..) ...اس میں لفظ ''خودی'' میرے خیال میں تشخّصِ ذاتی کے معنوں میں مستعمل ہوا ہے اور شعر کا مفہوم میرے خیال میں یہ ہے کہ واصل باللہ کو اپنی ذات کا احساس نہیں رہتا۔ وہاں سوائے ہستی مطلق کے اور کچھ نہیں۔ مگر اس میں کچھ شک نہیں کہ خودی بمعنی غرور بھی یہاں سمجھا جا سکتا ہے۔ اسی واسطے میں نے ''غالباً'' کا لفظ لکھ دیا تھا۔ بہر حال جہاں جہاں یہ لفظ میں نے استعمال کیا ہے، اس سے مراد تشخّصِ ذاتی یا احساس نفس ہے۔ انگریزی لفظ Individuality کا یہ ترجمہ ہے۔ ہماری زبان میں اس مفہوم کو ادا کرنے کے لئے، جہاں تک مجھے علم ہے، کوئی ایسا لفظ نہیں جو شعر میں کام دے سکے 'تشخّص' یا 'تعین' وغیرہ ایسے الفاظ ہیں' جن کا یہ مفہوم ہے مگر یہ دونوں الفاظ شعر کے لئے موزوں نہیں۔ 'انا' یا 'انانیت' بھی ایسے ہی الفاظ ہیں۔ لفظ 'خودی' میں نے مجبوراً استعمال کیا ہے اگر کوئی اور لفظ شعر میں کام دے سکتا تو میں اس لفظ کو خودی پر یقینی ترجیح دیتا۔''(۲۶)

خودی کے استحکام کے لئے شیوۂ تسلیم و رضا ضروری ہے۔ اس لئے اقبال نے اسے متعدد تصانیف میں مختلف طریقوں سے بیان کیا ہے۔ اطاعت اور ضبطِ نفس اقبال کی خودی کے پہلے دو مراحل ہیں۔ اقبال کے نزدیک فلسفۂ تسلیم و رضا خودی کے اثبات کا ذریعہ ہے جبکہ، ابنِ عربی، حلاج، حافظ اور افلاطون کا اندازِ فکر فلسفۂ خودی کی نفی کی تلقین کرتا ہے۔ ۲۳ نومبر ۱۴ء کو مہاراجہ کشن پرشاد کے نام ایک خط میں اقبال لکھتے ہیں:

''...آہ ! انسان اپنی کمزوری کو چھپانے میں کس قدر طاق ہے۔ بے بسی کا نام صبر رکھتا ہے اور پھر اس صبر کو اپنی ہمت و استقلال کی طرف منسوب کرتا ہے۔۔۔''(۲۷)

اقبال کے فلسفۂ تسلیم و رضا کا ماحاصل یہی ہے کہ...''..جب مصیبت اپنی انتہا تک پہنچ جاتی ہے اور انسان کے کیریکٹر کو اچھی طرح پرکھ چکتی ہے تو رحمتِ الٰہی جوش میں آتی ہے۔''(۲۸)

مہاراجہ کی بیٹی کے انتقال کی خبر سن کر ۲۴ر اکتوبر ۲۳ء کو تعزیت نامہ تحریر کرتے ہوئے تسلیم و رضا کی حقیقت اس طرح بیان کرتے ہیں:

''صاحب زادی کے انتقال کی خبر معلوم کر کے نہایت تاسف ہوا۔ اقبال، شاد کے غم والم میں شریک ہے۔ سرکار کی نگاہ بلند طبیعت بلند پھر حوصلہ کیوں بلند نہ ہو مگر عرفی نے کیا خوب لکھا ہے

من ازیں دردِ گراں مایہ چہ لذّت یابم
کہ پاندازۂ آں صبر و ثباتم دادند''(۲۹)

(مجھے اس بھاری درد سے کیا لذت مل سکتی ہے جس کے اندازے کا صبر وضبط بھی مجھے دے دیا گیا ہے۔)

علامہ کے نزدیک تقدیر کوئی قوت نہیں بلکہ یہ مخلوقات کی اس باطنی قدرت کا اظہار ہے جو ان کی فطرت کی گہرائیوں میں پوشیدہ ہے۔ یوں گویا مخلوقات کی قابلیت ہی کو اختیار کیا جا سکتا ہے، لہٰذا ذات ِ شے پر کوئی جبر واقع نہیں ہو رہا۔ مسئلہ جبر کے تحت اگر انسان کو مجبور تصور کیا جائے جو اپنی قوتِ ارادی کو استعمال نہیں کر سکتا تو تمام اخلاقی اقدار افسانوی بن کر رہ جاتی ہیں۔ تسلیم و رضا ضروری ہے لیکن اس کا مطلب مقصد کی جستجو سے کنارہ کش ہونا نہیں۔...ایک خط میں اقبال مہاراجہ کشن پرشاد کو لکھتے ہیں:

''دل تو ملاقات کے لئے تڑپتا ہے۔ مگر حالات پر نہ شاد کو قدرت حاصل ہے نہ اقبال کو۔ امور کے فیصلے آسمان پر ہوتے ہیں، زمین پر محض ان کا اشتہار دیا جاتا ہے۔ دیکھیں اس امر کے فیصلے کا اشتہار کب ہوتا ہے۔''(۳۰)

ایک اور خط میں لکھتے ہیں:

''میں نے اب تک اپنے معاملات میں ذاتی کوشش کو بہت کم دخل دیا ہے۔ ہمیشہ اپنے آپ کو حالات کے اوپر چھوڑ دیا ہے اور نتیجے سے، خواہ وہ کسی قسم کا ہو، خدا کے فضل و کرم سے نہیں گھبرایا۔ اس وقت بھی قلب کی کیفیت یہی ہے کہ جہاں اس کی رضا لے جائے گی، جاؤں گا۔ دل کی یہ ضرور ہے کہ خدا کی نگاہ انتخاب نے مجھے حیدر آباد کے لئے چنا ہے تو اتفاق سے یہ انتخاب میری مرضی کے بھی عین مطابق ہے۔ گویا بہ الفاظِ دیگر بندہ و آقا کی رضا اس معاملے میں کلی طور پر ایک ہے۔''(۳۱)

۳۰ دسمبر ۱۹۱۵ء کے مکتوب میں لکھتے ہیں:

''افوض امری الی اللہ (میں اپنا معاملہ اللہ کے سپرد کرتا ہوں) کیا خوب فرمایا گیا۔ اس سے طبیعت کا سکون اور اطمینان بڑھتا ہے۔ کسی انگریزی حکیم نے کیا خوب لکھا ہے: "The best way of getting a thing is forgetting it" اور یہ بات افوض امری کے وظیفے سے ہی حاصل ہو سکتی ہے۔...''(۳۲)

مہاراجہ شاد کے نام ایک خط میں اقبال لکھتے ہیں:

''آپ مجھ ہی سے دریافت فرماتے ہیں کہ کب تک آستانۂ شاد پر حاضری ہوگی۔ اس کے

متعلق کیا عرض کروں۔ سب کچھ نزکار کے قبضۂ قدرت میں ہے جب اسے منظور ہوگا حاضر ہوں گا۔ اس وقت کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ آئندہ کا علم اقبال کو ہے نہ شاد کو۔''(۳۳)

اقبال نے درحقیقت مردِ مومن کو تقدیر گر قرار دے کر ان تمام متصوفانہ اور راہبانہ نظریات کی نفی کی ہے کہ جو مسئلہ جبر وقدر کے تحت مسلمان کو مجبورِ محض بنا دیتے ہیں۔ ۱۹ جولائی ۱۹۱۶ء کو سراج الدین پال کے نام ایک مکتوب(۳۴) میں اقبال نے تصوف اور ملائیت کے حوالے سے لکھا کہ ان دونوں نے اہلِ اسلام کو قرآنی مفہوم سے بہت دور رکھا ہے۔ ان کا تصور حیات منفی اور تقدیر پرستی پر مبنی ہے۔ قناعت اور توکل کے حقیقی مفہوم کو مسخ کر کے ہندوستانی اور یونانی خیالات کو اسلامی رنگ دے دیا۔ ۱۹۱۶ء میں اقبال نے اپنے مضمون 'اسرار خودی اور تصوف' میں صوفیائے کے عقائد ومسائل کے حوالے سے اُن عناصر پر صراحت سے بحث کی ہے جو قطعاً غیر اسلامی ہیں مثلاً شیخ محی الدین ابنِ عربی کا مسئلہ قدم ارواح، مسئلہ وحدت الوجود، تنزلات ستہ یا دیگر مسائل جن میں سے بعض کا ذکر عبدالکریم جیلی نے اپنی کتاب ''انسان کامل'' میں کیا ہے۔ اقبال کے نزدیک مسئلہ قدم ارواح افلاطونی ہے۔ بوعلی سینا اور ابونصر فارابی دونوں اس کے قائل تھے۔ مسئلہ تنزلات ستہ افلاطونیت جدیدہ کے بانی پلوٹائنس کی اختراع کا تجویز کردہ ہے۔ اقبال مسئلہ وحدت الوجود کو مسئلہ تنزلات ستہ کی فلسفیانہ تکمیل تصور کرتے ہیں۔ اُن کے نزدیک خدا تعالیٰ نظام عالم میں جاری وساری نہیں بلکہ اس نظام عالم کا خالق ہے اور اُس کی ربوبیت کی وجہ سے یہ نظام قائم ہے۔ اقبال نے اسی لئے عجمی شاعری کے حوالے سے حافظ کی شاعری کی مذمت کی کیونکہ یہ حالت سُکر پیدا کرنے کا سبب بنتی ہے۔ اقبال حالت سکر کو اسلامی تعلیمات کے منافی قرار دیتے ہیں کیونکہ یہ زندگی کی اغراض کے منافی ہوتی ہے اور اِسے اپنانے والے کشمکش حیات سے گزرنے کے قابل نہیں ہوتے اور ملی اور قومی اعتبار سے کوئی فعال کردار ادا کرنے کے قابل نہیں رہتے۔(۳۵)

چنانچہ مہاراجہ کشن پرشاد کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''جو کیفیت خواجہ حافظ اپنے ریڈر کے دل میں پیدا کرنا چاہتے ہیں، وہ قوت حیات کو ضعیف و ناتواں کرنے والی ہے اس دعوے کے ثبوت دو طرح سے دیئے جا سکتے ہیں۔ فلسفیانہ اور شاعرانہ۔ مقدم الذکر قسم کا ثبوت اس مثنوی میں کوئی نہیں کیونکہ کتاب نظم ہے اور نظم میں فلسفیانہ ثبوت پیش نہیں کئے جا سکتے۔ اگر یہی مضمون نثر میں لکھا جاتا تو وہ تمام ثبوت لکھے جاتے۔ شاعرانہ ثبوت منطقی اعتبار سے ضروری نہیں کہ صحیح ہوں۔ تاہم اس نکتہ خیال سے جو کچھ ہوسکتا ہے وہ مثنوی میں جا بجا موجود ہے۔ آپ مطالعہ فرمائیں گے تو معلوم ہو جائے گا۔ مسئلہ نہایت دقیق اور گہرا ہے اور چونکہ اس کا تعلق انسان کی موجودہ اور مابعدالموت کی زندگی سے ہے، اس واسطے ہر ایک آدمی کے لئے کسی نتیجے پر پہنچنا ضروری ہے۔ میں جس نتیجے پر پہنچا ہوں وہ نتیجہ بیشتر اقوام مشرق کے موجودہ مذاق کے خلاف ہے، لیکن مشرق قدیم کے حکما اس سے نا آشنا نہیں ہیں اور یہ کہنا سراسر غلط ہے کہ میں اس نتیجے

پر پہنچنے میں فلاسفہ مغرب سے متاثر ہوا ہوں۔۔۔''(۳۶)

رموزِ بے خودی کا آغاز ۱۹۱۵ء کے آخر یا ۱۹۱۶ء کے ابتدائی دنوں میں ہوا۔ اکثر حصے ۱۹۱۶ء، ۱۹۱۷ء میں لکھے گئے۔ یکم اکتوبر ۱۹۱۶ء کو مہاراجہ کشن پرشاد کے نام اپنے ایک خط میں اقبال لکھتے ہیں:

''لاہور سے ایک ماہ کی غیر حاضری کا مقصد سیاحت نہ تھا۔ اگر سیاحت کے مقصد سے گھر سے نکالتا تو ممکن نہ تھا کہ اقبال آستانۂ شاد تک نہ پہنچے۔ مقصد محض آرام تھا۔ لاہور کورٹ میں تعطیل تھی، کچہری بند تھی اور میں چاہتا تھا کہ کسی جگہ جہاں لوگ میرے جاننے والے نہ ہوں، چلا جاؤں اور تھوڑے دنوں کے لئے آرام کروں۔ پہاڑ پر جانے کے لئے سامان موجود تھا مگر صرف اسی قدر کہ تنہا جا سکوں۔ تنہا جا کر ایک پرفضا مقام میں آرام کرنا اور اہل وعیال کو گرمی میں چھوڑ جانا بعید از مروت معلوم ہوا۔ اس واسطے ایک گاؤں چلا گیا جہاں ویسی ہی گرمی تھی جیسی لاہور میں، مگر آدمیوں کی آمد و رفت نہ تھی.... اس تنہائی میں مثنوی اسرار خودی کے حصہ دویم کا کچھ حصہ لکھا گیا اور ایک نظم کے خیالات یا پلاٹ ذہن میں آئے۔''(۳۷)

۱۹ مئی ۱۹۱۷ء کو اقبال نے انہیں لکھا کہ:

''میں فارسی مثنوی کے دوسرے حصے کی تکمیل میں مصروف ہوں۔ اس کا نام 'رموزِ بے خودی' ہوگا۔''(۳۸)

یکم فروری ۱۸ء کو اپنے مکتوب کے ذریعے اقبال نے مہاراجہ کشن پرشاد کو مطلع کیا کہ:

''اس مثنوی کا دوسرا حصہ ''رموزِ بے خودی'' زیرِ طبع ہے۔ فروری یا مارچ میں شائع ہو جائے گا۔ آپ کے ملاحظے کے لئے ارسال ہوگا۔ تیسرے حصے کا بھی آغاز ہو گیا ہے۔ یہ ایک قسم کی نئی ''منطق الطیر'' ہوگی۔''(۳۹)

مہاراجہ اپنے ۲۸ جون ۱۸ء کو اقبال کے نام مکتوب میں رموزِ بے خودی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''مگر اس میں کیا کلام ہو سکتا ہے کہ آپ کی سحر بیانی اور علوِ خیالات اور خیالات میں جدت یہ سب سامان جس نظم میں موجود ہوں اس نظم کو پڑھ کر آفرین یا سبحان اللہ کہنا مبالغہ نہیں ہو سکتا۔ البتہ جوشِ بے خودی میں اگر حافظ یا دوسرے خدا کے دیوانے اور اس کی محبّت کے مخبوط اور جنونی لعنت ملامت کے مستحق نہ سمجھے جائیں تو پھر وہ نظم بلائیں لینے کے قابل ہے۔ یقین ہے کہ اب کی دفعہ ضرور بیچارے حافظ مرحوم نشانہ تو نہ ہوئے ہوں گے۔''(۴۰)

شاد کے نام اقبال کے خطوط اور شاد کے جوابی خطوط سے اقبال کے فلسفۂ جبر و اختیار کی ایک واضح جھلک بھی نظر آتی ہے۔ نومبر ۱۹۱۶ء کے آخری ہفتہ سے چار ماہ اور دس دن کے سفر اور بمبئی میں قیام کے دوران مہاراجہ جن عجیب حالات اور جبر و اختیار کی جس کشمکش سے دوچار رہے، خطوط کے ذریعے ان سے آگاہی، اور عملی تجربات و مشاہدات کی روشنی میں آزادی و پابندی اور جبر و اختیار کے بارے میں مہاراجہ کی فلسفیانہ گفتگوئیں اقبال کے لئے انتہائی نتیجہ خیز تھیں۔ اقبال کے نام اپنے ایک مکتوب میں مہاراجہ جبر و اختیار کی اس کشمکش کے بارے میں لکھتے ہیں:

''زمانے کی نیرنگیوں کا مشاہدہ کر رہا ہوں اور انگشت بدنداں ہوں۔ کبھی اپنی پابندیوں پر نظر ڈالتا ہوں مگر آزادی کا نگراں ہوں۔ احباب کی حالت کا اندازہ کر رہا ہوں اور حیران ہوں۔ اعدا کی سینہ زوریوں کو دیکھ رہا ہوں مگر خاموش ہوں۔

بسکہ لذت دوستم یک لختِ دل برمتاعِ صد نمک داں می زنم

موجودہ زمانے پر کچھ منحصر نہیں، ہمیشہ سے یہ ایک استمراری قانون چلا آ رہا ہے کہ اس عالم میں انسان کے اقتدارات جس قدر زیادہ وسیع ہیں اس کی ذمہ داریاں بھی اس قدر زیادہ ہیں۔ یہ جس قدر زیادہ مقتدر ہے اس قدر زیادہ محتاج ہے، جس قدر زیادہ دانش مند ہے اسی قدر زیادہ اسے رہنمائی کی حاجت ہے۔ ایک حیثیت سے جس قدر زیادہ قوی ہے دوسری حیثیت سے اسی قدر زیادہ ضعیف ہے۔ جس قدر ترقی اور بلندی کی طرف پرواز کر سکتا ہے اتنا ہی پستی کی طرف تنزل کر سکتا ہے اور وہ چیز جو اس کو بلندی و ہدایت کی طرف ابھارتی ہے یا پستی و ضلالت کی طرف دھکیلتی ہے اس کی معلومات، اس کا دل، اس کے اختیارات، اس کی خواہش اور اس کا ارادہ ہے۔ جب میں اپنے پچھلے زمانے پر نظر ڈال کر اس زمانے سے موازنہ کرتا ہوں تو میں موجودہ حالت کو اس راہ رو کی حالت کی ایک مثال پاتا ہوں جس کا گزر ایسے پل پر ہو جس کے دو طرفہ ذخائر سمندر موجزن ہوں اور پل کی راہ اس قدر دشوار گزار ہو کہ اگر وہ اپنی ہوشیاری اور مستقل مزاجی سے قدم نہ اٹھائے تو گر کر ڈوب جائے۔ اگرچہ آزادی کا دلدادہ ہوں لیکن پابندی کی زنجیروں میں جکڑا ہوا ہوں۔ بایں ہمیں صرف اپنی ہی کوشش، اپنی ہی سعی، اپنی ہی غرض سے اپنے اعلیٰ مقصد (آزادی، خویشتن داری) کے حاصل کرنے کی خواہش کو اپنے دل میں مستقل طور پر جگہ دے سکتا ہوں اور دے رہا ہوں مگر کیا کروں جہاں اختیار ہے وہاں مجبوری بھی ہے۔''(۴۱)

شاد کے نام ۳۰ ستمبر ۱۵ء کے مکتوب میں اقبال لکھتے ہیں:

''بہت سی باتیں کہنے کی ہیں مگر کیا کروں آپ کو دکن نہیں چھوڑتا تو مجھے پنجاب کی زنجیروں سے آزادی نہیں ملتی۔ بہر حال جس حال میں ہوں، خوش ہوں۔ مقدر سے زیادہ اور وقت سے پہلے کچھ نہیں مانگتا۔ وقت خود بخود مساعدت کرے گا اور مشیّتِ تقدیر میں جو کچھ پوشیدہ ہے اسے آشکارہ کر دے گا۔ انتظار میں بھی ایک لطف ہے۔''(۴۲)

مہاراجہ طبعاً سیر و سیاحت کے بہت دلدادہ تھے لیکن حیدر آباد کے علائق کی وجہ سے مجبور تھے۔۔۔ ۱۹ جون ۱۵ء کے خط میں اقبال مہاراجہ کو لکھتے ہیں:

'' آپ آزادی چاہتے ہیں۔ آہ!
وہ چیز نام ہے جس کا جہاں میں آزادی سنی ضرور ہے، دیکھی کہیں نہیں میں نے.....
لیکن اس کی ضرورت ہی کیا ہے بلکہ پابندی قیود یا یوں کہئے کہ قید افضل ہے:

ہر کہ تسخیرِ مہ و پرویں کند خویش را زنجیریٔ آئیں کند
باد را زندان گل خوشبو کند قید بو را ناقۂ آہو کند

یہ صورت ہو تو میں آپ کی آزادی کے لئے کیوں کوشش کروں۔''(۴۳)

اقبال کے مکتوب محررہ ۶ دسمبر ۱۹۱۶ء کے جواب میں مہاراجہ لکھتے ہیں:

''اگرچہ میں جس قدر مختار ہوں اس سے زیادہ مجبور۔ جس قدر آزاد ہوں اس سے زیادہ پابند۔ جس قدر بلند ہوں اس سے زیادہ پست، مگر الحمدللہ کہ فقیر منش سپاہی زادہ ہوں۔ مصیبت کا مقابلہ کرنا میرا حقیقی جوہر، ہمت کا نہ ہارنا میرا حقیقی دھرم۔''(۴۴)

اقبال کے نام ۲ مارچ ۱۷ء کے مکتوب میں مہاراجہ لکھتے ہیں:

''ہائے اس قیدِ بے زنجیر کا ستیاناس ہو۔ انسان دنیاوی اغراض کے لئے کس قدر مجبور ہو جاتا ہے اور آزاد ہو کر غلامی قبول کرتا ہے۔ یا اللہ جس قدر عمر باقی ہے، اس کو تو ہی آزادی میں بسر کرادے۔''(۴۵)

اقبال کے نام ۲۵/ مارچ ۱۹۱۷ء کے مکتوب میں مہاراجہ تدبیر کے متعلّق لکھتے ہیں:

''یہ درست ہے کہ لاتحرک ذرۃ الا باذن اللہ۔ ہر حالت میں انسان نتیجے سے مجبور ہے لیکن تدبیر پر مجازاً اور معناً بھی قادر ہے۔''(۴۶)

جواب میں اپنے ۱۰/اپریل ۱۷ء کے مکتوب میں اقبال نے لکھا کہ:

''سرکار نے بجا ارشاد فرمایا کہ انسان تدبیر کا مجاز اور اس پر معناً قادر ہے مگر اس معاملے میں جس قدر تدابیر اقبال کے ذہن میں آسکتی ہیں ان سب کا مرکز ایک وجود ہے جس کا نام گرامی شاد ہے۔ تدبیر اور تقدیر اسی نام میں مخفی ہیں۔ پھر اقبال انشاءاللہ العزیز ہر حال میں شاد ہے۔ لاہور میں ہو یا حیدر آباد میں۔۔۔''(۴۷)

جس کے جواب میں ۱۴/اپریل ۱۹۱۷ء کو مہاراجہ اپنے فلسفہ جبر و اختیار کی مزید وضاحت اس طرح پیش کرتے ہیں:

''بے شک انسان تدبیر کا مجاز اور اس کو عمل میں لانے کے لئے قادر ہے، مگر اس کے ساتھ ہی ایک قوت اور بھی ایسی ہے جو تدبیر کی ضد ہے، اپنی پوری قوت سے کام لیتی ہے اور وہ تقدیر ہے۔ اگر تقدیر بھی تدبیر کی ہم خیال و ہم نوا ہوگی تو اس کے لئے وقت کی ضرورت ہے جس کا راز ''کل امر مرھون باوقاتہا''. کے معنوں میں پوشیدہ ہے۔''(۴۸)

بمبئی کے سفر کے دوران مہاراجہ جن مصائب سے دوچار اور مجبور رہے، غیر ممکن تھا کہ اپنے مشاہدات سے اقبال کو آگاہ نہ کرتے۔ چنانچہ ۱۱ مارچ ۱۹۱۷ء کے مکتوب میں مہاراجہ اپنی بے اختیاریوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

''میں اپنی مجبوریوں اور بے اختیاریوں کی نسبت جو اس سفر میں خاص طور پر پیش آرہی ہیں پیشتر ہی تحریر کر چکا ہوں۔ یہ بھی اس کا ایک شعبہ تھا کہ کل تک اسپیشل بھی اسٹیشن پر تیار رہی مگر نہ جا سکا۔۔۔ اگرچہ دل اجمیر سے ہوتے ہوئے لاہور پہنچنے کو چاہتا تھا، مگر چاہنے والا ہی چاہے تو جب کام نکلے۔۔۔''(۴۹)

۷/اپریل ۱۷ء کے مکتوب میں مہاراجہ نے لکھا کہ:

''نومبر ۱۶ء کے آخری ہفتے سے مارچ کے ختم تک اگرچہ سفر میں رہا لیکن جس غیر مطمئن حالت میں رہا نا قابلِ بیان ہے۔ میں نے کبھی ایسا سفر نہیں کیا جو آزادی کے ساتھ نہ ہو مگر اس سفر میں جن پابندیوں کا پابند رہا، اس نے ایک دن بھی میرے دل کو مطمئن اور میرے حال کو ساکن نہ رہنے دیا۔۔۔ اگرچہ نیک و بد (آزادی و پابندی) کا تمیز کرنا اور ان میں سے ایک کو اختیار کرنا انسان کے ارادے پر چھوڑ دیا گیا ہے اور یہ اختیار ہے جو جبر کے مقابلے میں انسان کو عطا ہوا ہے لیکن یہ اختیار جس قدر زیادہ ہے اسی قدر خوفناک اور نازک ہے۔ انسان منشائے قدر کے مطابق اپنی عقل اور ارادے پر کاربند ہونا اور اپنی سمجھ اور مرضی کے مطابق ہر کام کرنا چاہتا ہے۔ لیکن کر نہیں سکتا۔ میں جب اپنے پچھلے دونوں سفروں سے اس سفر کا مقابلہ کرتا ہوں تو وہی نسبت ہے جو سچ کو جھوٹ سے ہو سکتی ہے۔ ادھر تو پابندیوں کی نظر بندی، ادھر بلدہ حیدر آباد میں طاعون کی سمع خراش خبریں ہزار ہا بندگانِ خدا نشانہ اجل، ہزار ہا گھر بے چراغ ہو گئے۔ پیارے اقبال، سچ تو یہ ہے کہ دنیا ایک ایسا مقام ہے جس میں کوئی شخص فکروں سے خالی نہ ملے گا۔ کوئی نہ کوئی فکر، کوئی نہ کوئی آزار اس کو پریشان ہی کیے ہوگا۔ ایسا کوئی نہیں کہ اس دنیاوی زندگی میں اسے اطمینان اور فارغ البالی کا وقت مل گیا ہو۔ ہاں اگر تھوڑا بہت اطمینان نصیب ہے تو انہی لوگوں کو جنہوں نے افکارِ دنیا کو لات مار کر سامنے سے ہٹا دیا ہے اور بے فکر اور بے ہراس بیٹھے ہیں۔ ہائے مجھ کو تو یہ بھی نصیب نہیں۔''(۵۰)

ایک اور مکتوب میں اقبال کو لکھتے ہیں:

''غرض چار ماہ سے پریشانیوں کا سلسلہ جاری ہے، مگر سوائے صبر و شکر چارہ کار ہی کیا ہے لیکن افسوس! بندہ اس منزل میں بھی بااختیارِ خود قدم نہیں رکھ سکتا۔ بندگی، بے چارگی اسی کا نام ہے۔ پھر کسی پر قدریہ، کسی پر جبریہ کا الزام ہے۔ اس مقدمے میں مخبرِ صادق کا فیصلہ بہت ہی حق بجانب ہے: القدریۃ والجبریۃ کلاھما فی النار۔ بحث مباحثہ تو کجا، انسان کو دم زدن کا موقع نہیں:

لب ہلاتے زبان کٹتی ہے خاک مطلب ادا کرے کوئی''(۵۱)

مئی ۱۹۱۸ء میں مہاراجہ کی ایک بچی کا انتقال ہوا تو اقبال کے تعزیت نامہ رقم زدہ ۱۱/جولائی ۱۸ء کے جواب میں اپنے ۱۷ء جولائی کے مکتوب میں مہاراجہ لکھتے ہیں:

''پیارے اقبال، اس گیارھویں داغ نے عمر بھر کے صدموں کو پیشِ نظر کر کے زخم ہائے کہن کو از سرِ نو تازہ کر دیا اور پرانی تمام چوٹوں کو ابھار دیا۔ مگر سوا صبر کے، جو فی الحقیقت جبر کا دوسرا نام ہے، اور کیا چارہ کار ہے۔''(۵۲)

مہاراجہ کشن پرشاد اپنی نگارشات اقبال کو بھیج کر اصلاح و مشورہ کے طلبگار بھی رہتے

تھے۔ چنانچہ ۸ مارچ ۱۹۱۹ء کو مہاراجہ نے اپنی تازہ تصانیف کی ایک ایک جلد ارسال کرتے ہوئے لکھا:

''فی الحال اپنی تازہ تصانیف کی ایک ایک جلد ہدیتاً ارسال ہے۔ یہ ہدیہ محض بر بنائے خلوص ہے ورنہ شاد کیا اور اس کی بضاعتِ علمی کیا۔ من آنم کہ من دانم۔ بنظرِ استعداد اصلاح دیں۔''(۵۳)

شاد کی ارسال کی گئی نظم 'ست بچن' ملاحظہ کرنے کے بعد اس پر تبصرہ کرتے ہوئے شخصی عنصر کے متعلّق اقبال نے ۲۸ر دسمبر ۱۹۱۴ء کے خط میں انہیں لکھا کہ:

''نظم 'ست بچن' نہایت عمدہ ہے مگر مجھے اس کی اشاعت میں صرف اس وجہ سے تامل ہے کہ اس خیال کی اشاعت آپ کی طرف سے کئی دفعہ ہو چکی ہے۔ نظم میں بھی اور نثر میں بھی۔ اعادہ بسا اوقات ٹھوکر کا باعث ہو جاتا ہے اور پڑھنے والا ممکن ہے کہ تکرار کو کسی اور وجہ پر معمول کرے لیکن اگر اشاعت مطلوب ہو تو اس میں جو شخصی عنصر ہے، اسے نکال ڈالیے اور باقی اشعار پر نظر ثانی فرمالیجئے کیونکہ بعض بعض جگہ کئی الفاظ کھٹکتے ہیں۔''(۵۴)

۲۶ر جون ۱۹۱۷ء کے مکتوب میں مہاراجہ اپنی فارسی نظم کے متعلّق اقبال کو لکھتے ہیں:

''میں نے ایک نظم بھی لکھی ہے۔ جس کا حضرت خواجہ حسن نظامی صاحب نے نام رکھنے کا وعدہ فرمایا ہے اور اس کی شرح بھی لکھ رہے ہیں، بعض احباب نے تقریظیں بھی لکھی ہیں۔ اگرچہ ابھی شائع نہیں کی، لیکن ایک کاپی مکمّل پروف کی آپ کے پاس بھی بھیجتا ہوں۔ اس پر نہ ٹیٹل پیج ہے نہ ابھی اس کی تکمیل ہوئی ہے۔ اس کو آپ بالاستیعاب دشمن کی نظر سے ہر پہلو پر نظر ڈالیئے اور بغور تمام دیکھ کر اگر اشاعت کے قابل سمجھیں تو ایک تقریظ بھی لکھیں اور اسی ہفتے میں میرے پاس بھیج دیں۔ آپ اس کے متعلّق جو کچھ بھی لکھیں گے، آپ کی رائے مستند ہوگی۔ لسان العصر کو بھی ایک کاپی تقریظ کے لئے بھیجی ہے، اگر کوئی شعر یا اشعار نکالنے کے قابل سمجھتے ہیں تو بخوشی میں عمل کروں گا۔ ترمیم و تنسیخ کی آپ کو اجازت ہے اور اس کو تین طرح سے دیکھئے۔ ایک سب سے اول بلحاظ دوست صادق ہونے کے، دوسرے بیرسٹر، تیسرے شاعر۔''(۵۵)

۶ جولائی ۱۷ء کو مولانا گرامی کے نام اپنے ایک خط میں اقبال مہاراجہ کی اس فارسی نظم کے متعلّق لکھتے ہیں:

''مہاراجہ کشن پرشاد بہادر کا خط آیا تھا۔ کسی نے ان کو مشرک کہہ دیا تھا۔ اس کے جواب میں انہوں نے جو فارسی نظم لکھی ہے اس کا مسودہ مجھے ارسال کر کے تقریظ کی خواہش کی تھی۔ میں نے چار اشعار تقریظ کے لکھ کر بھیج دیئے تھے۔

اے شاد دامنِ تو بدانگونہ گل فشاند — صحنِ چمن مثال کتاب مصور است
معموریٔ ریاض کمال تو ایں قدر — یک برگِ غنچہ ات بہ گلستاں برابر است
تا پرتوِ حق ز فیضِ نبوت شد آشکار — کارت ز صاحبان سلاسل نکوتر است
فرمانِ مصطفیٰ است کہ من قال لا الٰہ — از اہلِ جنت است وعلی الرغم بوذر است''(۵۶)

۳۰ جون ۱۷ء کو مہاراجہ کے نام اپنے مکتوب میں اقبال لکھتے ہیں:

''فارسی مثنوی یا قصیدہ خوب لکھا گیا ہے۔ میں نے اسے شروع سے آخر تک پڑھا۔ چوں کہ سرکار نے ترمیم و تنسیخ کے لیے ارشاد فرمایا تھا، اس واسطے کسی کسی جگہ ترمیم کی جرأت کی ہے۔ طوالت کے خیال سے وجوہِ ترمیم نہیں لکھے۔ سرکار پر خود بخود روشن ہو جائے گا۔ چند اشعار کے گرد لکیر کھینچ دی ہے ان کی اشاعت میرے خیال میں مناسب نہیں۔ کچھ اس وجہ سے کہ ''بردار تو اں گفت و بہ منبر نہ تواں گفت'' اور کچھ اس وجہ سے کہ آپ کی شان صداقت اس سے ارفع و اعلیٰ ہے کہ آپ اپنی صفائی کے گواہ پیش کریں۔ اہل نظر کو یہ اشعار کھٹکیں گے۔ آئندہ سرکار کو اختیار ہے کہ ان کی اشاعت ہو یا نہ ہو۔ یہ اشعار صفحہ دس گیارہ پر ہیں۔ سرکار کے ارشاد کی تعمیل میں مَیں نے تقریظ کے طور پر چند اشعار اس قصیدے کی پشت پر لکھ دیے ہیں۔ آخر کے شعر میں ایک مشہور حدیث کی طرف اشارہ ہے جس کی تشریح اسی جگہ کر دی ہے۔''(۵۷)

مہاراجہ کو اس مثنوی کی اشاعت میں خصوصی دلچسپی تھی۔ تقاریظ کے ملنے پر ۲۳/ جولائی ۱۷ء کو اقبال کے نام اپنے مکتوب میں مہاراجہ کشن پرشاد لکھتے ہیں:

''تقریظ کا کیا کہنا قل ودل۔ شکریہ قبول ہو۔ بعض تقریظیں جو بعض حضرات نے بھیجی ہیں ان کی نقل بھیجتا ہوں، ان کو بیرسٹرانہ نظر سے دیکھ کر واپس فرما دیجئے۔ لسان العصر کی تقریظ کا انتظار ہے۔ نامۂ منظوم کا جو پروف ان کو بھیجا گیا تھا، وہ چونکہ مکمّل تھا، مگر اس میں جو ترمیم و تنسیخ ہوئی ہے، اس کی وجہ سے اس کی دوسری کاپی لکھانے کی ضرورت ہے۔ میرا ارادہ اس پروف کو، جو آپ کے پاس سے آیا ہے، معہ ان تقاریظ کے، جو آپ کے پاس سے بعد معائینہ آئیں گی، حضرت خواجہ حسن نظامی کے پاس بھیجنے اور انہی کی نگرانی میں چھپوانے کا ہے، اس لئے کہ انہوں نے اس کی شرح لکھی ہے۔ یہ تقریظیں آپ بہت جلد واپس فرما دیں۔''(۵۸)

اس مثنوی کا نام ''خمارِ شاد'' تجویز کیا گیا تھا۔ مہاراجہ نے اس کی چند کاپیاں اقبال کو بھی بھجوائی تھیں جس کی رسید اقبال نے ۷/ اکتوبر ۱۹ء کو دی ہے۔ ۱۴/ اکتوبر کو اقبال کے خط کے جواب میں مہاراجہ لکھتے ہیں:

''مثنوی ''خمارِ شاد'' کے متعلّق آپ نے جن الفاظ میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے، وہ آپ کی محبّت اور حسنِ ظن پر دال ہے لیکن فی الحقیقت شاد کو اس مثنوی سے دادِ سخن لینی منظور نہیں بلکہ مجبور ہو کر ان حضرات اہلِ اسلام اور مہاتما ہندو بھائیوں کی مہربانیوں کا جواب پیش کیا ہے جو شاد کے متعلّق انواع و اقسام چہ می گوئیاں فرماتے رہتے ہیں۔ اگرچہ بڑا جواب تو یہی تھا کہ: جوابِ جاہلاں باشد خموشی۔ مگر ان حضرات کا رفع شک بھی ضروری تھا، اس لئے چند اشعار موزوں کر کے ہدیۂ احقر پیش کر دیا۔''(۵۹)

شاد کی علمی قابلیت اور اعلیٰ شعری ذوق کی وجہ سے اقبال خود بھی ان سے استفادہ کی کوشش کرتے تھے۔ چنانچہ ۱۷ر ستمبر ۱۹۱۹ء کے مکتوب میں مہاراجہ کو لکھتے ہیں:

''بھلا یہ دو شعر کیسے ہیں؟ بنظرِ اصلاح ملاحظہ فرمائیے:

بیزداں روزِ محشر برہمن گفت فروغِ زندگی تابِ شرر بود
ولیکن گر نہ رنجی با تو گویم صنم از آدمی پایندہ تر بود(۶۰)

شعر کے معاملے میں اقبال نہایت اعلیٰ و عمدہ ذوق رکھتے تھے اور کوئی شعر پسند آجائے تو اپنے خاص دوستوں جن میں مولانا گرامی، اکبرالہ آبادی اور مہاراجہ کشن پرشاد بالخصوص شامل ہیں، کو بھی اس سے محظوظ کرتے، خوب دادِ سخن دیتے اور شعر کہنے کی تحریک دیتے نظر آتے ہیں۔ جیسے ۱۱ر مارچ ۱۹۱۵ء کو مہاراجہ کے نام مکتوب میں لکھتے ہیں:

''کل میر رضی دانش کا ایک شعر پڑھا تھا۔ تنہا لطف نہیں آتا، آپ کو بھی سناتا ہوں۔ اس پر غزل لکھئے:

ز ساقی بادہ می گیرم بپائے تاک می ریزم
ندارم فکرِ خود مے خانہ را آباد می سازم''(۶۱)

۱۴ر جولائی ۱۹۱۵ء کے خط میں مومن استر آبادی کے ایک شعر کی داد دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''زیادہ کیا عرض کروں۔ کل سے مومن استر آبادی کا یہ شعر پڑھ رہا ہوں۔ یقین جانیے کہ سینکڑوں دفعہ پڑھ چکا ہوں:

اے کہ گوئی عشق را درمانِ ہجراں کردہ اند
کاش می گفتی کہ ہجراں را چہ درماں کردہ اند''(۶۲)

مہاراجہ کے نام ۹ر ستمبر ۱۹۱۵ء کے مکتوب میں لکھتے ہیں:

''کل کسی ایرانی کا ایک شعر سرخوش کے 'کلمات الشعرا' میں نظر سے گزرا۔ مولانا اکبر کو بھی خط لکھا ہے اور ان کو بھی اس شعر کی لذت یاد کھ میں شریک کیا ہے۔ آپ بھی شریک ہو جائیں:

کشیدہ ام ز جنوں ساغرے کہ ہوش نماند
دگر معاملہ با پیرِ مے فروش نماند''(۶۳)

۱۹ر مئی ۱۹۱۷ء کے مکتوب میں اقبال نے اکبرالہ آبادی کا یہ مطلع مہاراجہ کو اس رائے کے ساتھ بھیجا:

''کل مولانا اکبر کا خط آیا تھا۔ اس خط میں ایک لطیف مطلع انہوں نے لکھا ہے۔

زباں سے قلب پر صوفی خدا کا نام لایا ہے
یہی مسلک ہے جس میں فلسفہ اسلام آیا ہے'' (۶۴)

اس زمین میں مہاراجہ نے پانچ مطلعے اور ایک شعر کہہ کر اس خط کے جواب میں ارسال کئے۔ ۴ر جون ۱۷ء کو مہاراجہ اپنے مکتوب میں اکبر کے اس مطلعے کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار یوں کرتے

ہیں...''..لسان العصر کا خط میرے پاس بھی آیا تھا۔اس میں یہی مطلع لکھا تھا جو آپ کو انہوں نے لکھا ہے۔ یعنی: زباں سے قلب میں صوفی۔..حقیقت میں مطلع کیا مطلع آفتاب ہے۔شاعری کا جوہر مذاق سلیم ہے یا مذاق سلیم کا جوہر شاعری۔مولانا اکبر مذاق سلیم میں فی الحقیقت اپنی یکتائی کا حریف نہیں رکھتے۔ جس دن ان کا خط آیا ہے اسی دن بلکہ اسی وقت ان کے مطلع پر میں نے بھی کچھ مطلع لکھے تھے۔....کہنے کو تو پانچ مطلعے اور ایک شعر ہے مگر اس کے دوسرے مصرع کا دس بارہ مصرعے بھی مقابلہ نہیں کر سکتے۔آج جو اکبر کا خط آیا ہے اس میں انہوں نے مصرع اولیٰ کو یوں بنا دیا ہے:

تصوف ہی زباں سے دل میں حق کا نام لایا ہے
یہی مسلک ہے جس میں فلسفہ اسلام لایا ہے''(۶۵)

۲۹/مارچ ۱۹۱۹ء کو مہاراجہ کشن پرشاد کو یہ مصرع ارسال کرتے ہوئے لکھا کہ:

''کئی دن سے ایک مصرع ذہن میں گردش کر رہا ہے اس پر اشعار لکھیئے یا اسی پر مصرع لگائیے۔مولانا کی خدمت میں بھی یہ مصرع ارسال کیا ہے اور مولٰنا اکبر کی خدمت میں بھی لکھوں گا۔

این سرّ خلیل است بآذر نتواں گفت''(۶۶)

اقبال اور مہاراجہ کے درمیان جاری رہنے والی مراسلت سے یہ حقیقت عیاں ہوتی ہے کہ ان دونوں عظیم شخصیات کے مابین پائی جانے والی ذہنی ہم آہنگی نے انہیں ایک دوسرے کے انتہائی نزدیک کر دیا تھا۔گو کہ مہاراجہ کے مذہب کا معاملہ تاہنوز مشکوک ہے مگر ایک ہندو ہوتے ہوئے بھی مہاراجہ کی اسلامی تصوف سے دلچسپی اور مسئلہ وحدت الوجود کے حوالے سے سامنے آنے والے مباحث یہ ظاہر کرتے ہیں کہ مہاراجہ اور اقبال وحدت الوجودی مسائل پر مختلف نکات کی وضاحت کے لئے ایک دوسرے سے مشورے طلب کیا کرتے تھے۔جبکہ جبر وقدر اور تسلیم و رضا کے حوالے سے دونوں میں فکری اعتبار سے انتہائی مماثلت اور ہم آہنگی موجود تھی۔نیز مسلمان صوفیا سے دونوں کی عقیدت کا اندازہ بھی ان خطوط کے توسط سے ہوتا ہے۔اس کے علاوہ فارسی اور اردو شاعری کے تناظر میں بھی دونوں کے ہاں ایسے دقیق اور عالمانہ مباحث ملتے ہیں کہ جن سے ان دونوں شخصیات کی ژرف بینی اور دقیقہ رسی کا اندازہ ہوتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ محمد عبداللہ قریشی، اقبال بنام شاد، ص۴/ نذر حیدر آبادی ، اقبال اور حیدر آباد، ص۱۹۹۔۳۰۷
۲۔ اقبال، بانگِ درا، ص۱۶۴، کلیاتِ اقبال اردو، ص۱۸۰
۳۔ گوہر نوشاہی، مطالعہ اقبال (منتخبہ مقالات، مجلّہ اقبال)، ص۱۱۱۔۱۱۲/ نذر حیدر آبادی، ایضاً، ص۲۰۱۔۲۰۵
۴۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص۵۷
۵۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص۱۱۰
۶۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص۱۴۶
۷۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص۲۰۴
۸۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص۲۲۹
۹۔ سکسینہ، تاریخِ ادبِ اُردو، مترجم: مرزا محمد عسکری، ص۳۴۳
۱۰۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص۱۸/۲۵۰
۱۱۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص۲۶۴
۱۲۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص۹۷
۱۳۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص۱۰۴
۱۴۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص۱۱۵، ۱۱۶، ۲۲
۱۵۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص۶۔۳۷ تا ۴۲/ نذر حیدر آبادی، اقبال اور حیدر آباد، ص۲۰۵
۱۶۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص۱۰۰
۱۷۔ عطا اللہ، شیخ، اقبالنامہ (حصہ دوم)، ص۱۴۴
۱۸۔ محمد عبداللہ قریشی، اقبال بنام شاد، ص۸۳
۱۹۔ ایضاً، اقبال بنام شاد ص، ۱۳۵
۲۰۔ عطا اللہ، شیخ، اقبالنامہ (ایضاً)، ص۴۴۰
۲۱۔ محمد عبداللہ قریشی، ایضاً، ص۱۴۱
۲۲۔ ایضاً، ص۱۶۳، ۱۶۴
۲۳۔ میکش اکبر آبادی، نقدِ اقبال، ص۴، ۹۰۷، ۲۶/ محمد سہیل عمر، خطبات اقبال (نئے تناظر میں) ص۱۲۳
عبدالحکیم، خلیفہ، ڈاکٹر، فکرِ اقبال، ص۳۵۵۔۳۶۵

۲۴۔ محمد عبداللہ قریشی، ایضاً، ص ۱۷۲۔۱۷۱
۲۵۔ میکش اکبر آبادی، نقدِ اقبال، ص ۱۷۴، ۱۵۴/ فروغ احمد (پروفیسر)، تفہیمِ اقبال، ص ۱۵۳۔۱۵۴، ۱۶۳
۲۶۔ محمد عبداللہ قریشی، اقبال بنام شاد، ص ۱۷۲۔۱۷۳
۲۷۔ صحیفہ اقبال نمبر، ص ۱۳۱
۲۸۔ محمد عبداللہ قریشی، اقبال بنام شاد
۲۹۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص ۲۷۷
۳۰۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، (مکتوب محررہ ۲۶ر فروری ۱۹۱۹ء، ص ۲۴۷
۳۱۔ ایضاً، (مکتوب محررہ ۱۸ر مارچ ۱۹۱۷ء) ص ۲۲۲
۳۲۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص ۱۵۱
۳۳۔ ایضاً، (مکتوب محررہ ۳۰ر جون ۱۷ء) صہ ۲۳۰
۳۴۔ عطااللہ، شیخ، اقبال نامہ (حصہ اول) ص ۴۰
۳۵۔ آل احمد سرور، عرفان اقبال، ص ۱۴۸۔۱۴۷
۳۶۔ محمد عبداللہ قریشی، اقبال بنام شاد (مکتوب محررہ ۱۰ر مئی ۱۹۱۶ء) ص. ۱۶۷
۳۷۔ ایضاً، اقبال بنام شاد ص ۱۸۵
۳۸۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص ۲۲۸
۳۹۔ ایضاً، ص ۲۴۳
۴۰۔ ایضاً، اقبال بنام، شاد، ص ۳۳۴
۴۱۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، مکتوب محررہ ۱۱ر نومبر ۱۹۱۶ء، ص ۲۸۹۔۲۹۰
۴۲۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص ۱۴۲
۴۳۔ ایضاً، ص ۲۹۔۱۲۸
۴۴۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص ۲۹۴
۴۵۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص ۳۰۵
۴۶۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص ۳۰۹
۴۷۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص ۲۲۴
۴۸۔ ایضاً، ص ۳۱۲
۴۹۔ ایضاً، ص ۳۰۶
۵۰۔ ایضاً، ص ۳۱۰۔۳۱۲
۵۱۔ ایضاً، ص ۳۳۳

۵۲۔ ایضاً، ص ۳۳۶
۵۳۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص ۳۴۰
۵۴۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص ۱۱۵
۵۵۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص ۳۱۸
۵۶۔ ایضاً، مکاتیبِ اقبال بنامِ گرامی، ص ۱۲۹
۵۷۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص ۲۳۰
۵۸۔ ایضاً، اقبال بنام شاد ص ۳۲۲
۵۹۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص ۳۴۶
۶۰۔ ایضاً، اقبال بنام شاد ص ۲۵۳
۶۱۔ ایضاً، اقبال بنام شاد ص ۱۲۰
۶۲۔ ایضاً، اقبال بنام شاد ص ۱۳۳
۶۳۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص ۱۲۰
۶۴۔ ایضاً، اقبال بنام شاد، ص ۲۲۸
۶۵۔ ایضاً ص ۳۱۵،۳۱۶
۶۶۔ ایضاً، ص ۲۵۰.

مجید امجد کی شاعری میں حب الوطنی کے عناصر

ڈاکٹر عنبرین تبسّم شاکر جان

Dr Ambreen Tabassum Shakir Jan

Deptt Of Urdu, NUML, Islamabad

Elements of patriotism in Majeed Amjad,s poetry

Abstract:

"Majeed Amjad is one of the prominent poets of modern Urdu poem. He has manifested his political vision and social views with a variety of expressions and poetic styles. Patriotism is a prominent element of his political vision. The article attempts to analyze some of Majeed Amjad's poems written in the context of 1965 war and fall of Decca 1971."

مجید امجد جدید اردو نظم کے ایسے شاعر کے طور پر سامنے آتے ہیں جن کے ہاں فکری ہمہ جہتی کے ساتھ ساتھ اسلوبیاتی تنوع ایسا نمایاں ہے جو انھیں ان کے ہم عصروں میں ممتاز کرتا ہے۔ ان کی نظم عصری شعور کا بیانیہ بھی ہے اور اسلوبیاتی ندرت کا مظہر بھی۔ ان کے ہاں سیاسی و سماجی شعور کے عناصر کسی طرح بھی ان کے نمایاں ہم عصروں سے کم نہیں ہیں۔ بلراج کومل لکھتے ہیں:

> ''مجید امجد جس معاشرے میں پیدا ہوئے، پلے بڑھے، جوان ہوئے اور حدودِ حیات و مرگ کے پار چلے گئے۔۔۔ اس میں اندرونی اور خارجی جبر و استبداد بھی تھا اور استحصال بھی۔ اس لیے مجید امجد کے کلام کی ایک واضح سطح ایک ایسے حساس انسان کے ردِعمل کی سطح ہے جو زندگی کے مظاہر کی ارضی تفصیلاتِ روز و شب بغور دیکھتا ہے لیکن ان خراشوں اور زخموں کو دیکھ کر اداس ہو جاتا ہے جن سے ان کے معاشرے کے زیادہ تر چہرے ملوث ہیں۔''(۱)

اسی ردِعمل نے مجید امجد کے ہاں ایک گہرا سیاسی و سماجی شعور پیدا کیا ہے۔ حب الوطنی مجید امجد کے سیاسی شعور کا ایک اہم زاویہ ہے۔ اس کے عناصر مجید امجد کی نظموں میں جا بجا موجود ہیں اور وہ وطن کے نظریاتی اور جغرافیائی تصور کے بارے میں بہت واضح ہیں۔ ۱۹۶۵ء کا سال ہماری قومی تاریخ کا اہم سال ہے جب دشمن نے اس ملک کو اپنی ہوسِ جہاں گیری کی زد پہ لانے کی کوشش کی۔ وطن سے محبّت کا

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

بے مثال جذبہ جوان دنوں چشم فلک نے دیکھا، اس کی مثال بہت کم ملتی ہے۔ حبِ وطن سیاسی رویّے کا اہم رُخ ہے۔ مجید امجد کی حب الوطنی اگرچہ اس سے پہلے بھی مسلّم تھی۔ تاہم اس جنگ کے دوران اور مابعد ان کی متعدد ایسی نظمیں موجود ہیں جن میں وہ خطۂ پاک کی طرف بڑھتی آگ کی لہروں کے آگے اپنے جسموں سے بند باندھنے والوں کو خراجِ عقیدت پیش کر رہے ہیں۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ، ۵ ستمبر کو شروع ہوئی تھی۔ ۱۳ ستمبر کو لکھی گئی نظم ''خطۂ پاک'' کی ہر ایک سطر مجید امجد کے قومی احساسات کی ترجمان لگ رہی ہے۔

خطۂ پاک، تیرے نامِ دل آرا کی قسم،
کتنے سچے ہیں، سجیلے ہیں، جیالے ہیں، وہ دل
جاگتی، جیتی، زرہ پوش، چٹانوں کے وہ دل
جن کے موّاج لہو کا سیلاب
تیری سرحد کی طرف بڑھتی ہوئی آگ سے ٹکرایا ہے،
دیکھتے دیکھتے بارود کی دیوار گری،
ہٹ گئے دشمن کے قدم
خندقیں اَٹ گئیں شعلوں سے.....مگر ہائے وہ دل (۲)

نظم ''سپاہی'' میں مجید امجد سپاہی کی زبانی اہلِ وطن کو اور بالخصوص مقتدر طبقوں کو اس بات کا احساس دلا رہے ہیں کہ وہ لمحہ کہ جب اس ملک پہ جس میں تمہارے آسائشوں بھرے محل اور کبر بھری زندگیاں، بھرپور انداز میں سفر پذیر تھیں، آزمائش کا دھواں ہر طرف چھا گیا تھا۔ اور فضائیں موت بھرے میزائلوں اور جہازوں سے معمور بادل بارشِ مرگ برسا رہے تھے، تو اس عالم میں کس جسم نے چھتری بن کر تمہیں اس موت کی بارش سے بچایا تھا۔ سپاہی کہتا ہے:

تمھاری نگاہوں میں دنیا دھوئیں کا بھنور تھی،
جب اُڑتی ہلاکت کے شہپر تمھارے سروں پر سے گزرے
تمہاری نگاہوں میں دنیا دھوئیں کا بھنور تھی،
اگر اس مقدس زمیں پر مراخوں نہ بہتا،
اگر دشمنوں کے گرانڈیل ٹینکوں کے نیچے
مری کڑکڑاتی ہوئی ہڈیاں خندقوں میں نہ ہوتیں،
تو دوزخ کے شعلے تمھارے معطّر گھروندوں کی دہلیز پر تھے،
تمھارے ہر اِک بیش قیمت اثاثے کی قیمت
اسی سرخ مٹی سے ہے، جس میں میرا لہو رچ گیا ہے، (۳)

''معطّر گھروندے'' اور ''بیش قیمت اثاثے'' یہ دو تراکیب اس نظم میں اس زاویے کو بھی سامنے لاتی ہیں جو مجید امجد کا مرغوب موضوع یعنی طبقاتی موازنہ ہے۔ یہ دونوں تراکیب ان حلقوں کی علامتیں ہیں جو صاحبِ اقتدار ہیں۔ جو اہلِ ثروت اور اہلِ قوت ہیں۔ ملک کی سرحدوں کے اندر ایک طرف تو اس

عام سپاہی کے طبقے کے لوگوں کے بوسیدہ گھروندے ہیں اور دوسری طرف عشرت کدے ہیں۔ ملک کا کسی آفت سے بچ جانا اگرچہ سب اہلِ وطن کے لیے آزادی اور تحفّظ کا احساس ہے مگر وہ لوگ جن کے بڑے بڑے محل ہیں، جو اس ملک کے وسائل اپنی تجوریوں میں بھرے اپنے معطّر گھروندوں کے کنوؤں میں دبے خزانوں پہ سانپوں کی طرح بیٹھے ہیں، سپاہی کی زبان سے مجید امجد انھیں یہ احساس دلانے کی کوشش کرتے ہیں کہ ان کی عشرت گاہوں کی بنیادیں جس مٹی سے اٹھی ہیں اس کی مضبوطی میں انھی سپاہیوں کی ہڈیوں اور خون کا مسالہ استعمال ہوا ہے۔ اور جس قیمت پر یہ غنیم کے ہاتھوں سے بچائے گئے ہیں وہ قیمت ان کا لہو ہے۔

''یہ قصہ حاصلِ جاں'' ہے یہ نظم بھی جنگ ۱۹۶۵ء کے تناظر میں لکھی گئی ہے۔ اس نظم میں مجید امجد نے تخریب کے دامن سے تعمیر کے پہلو کو چننے کی بات کی ہے۔

یہ قصہ حاصل جاں ہے اسی میں رنگ بھریں
لہو کی لہر کے لہجے میں اپنی بات کہیں،
دھوئیں میں آگ کے تیشے ہیں، زخم ہیں، اَب ہم
انہی کڑکتے دھماکوں سے اپنے گیت چنیں،
ہمارے جیتے گھروندے ، ہمارے جلتے جتن
یہ مورچے ، یہ جیالے سپاہیوں کی صفیں،
جلی زمین ، سیہ دھول، صدق خوں کی مہک
قدم قدم پہ یہاں مہرومہ کی سجدہ گہیں،
یہ دن بھی کتنے مقدس ہیں ، بے بہا ہیں کہ آج
ہمارا حصہ بھی ہے طالع شہیداں میں
اسی تڑختی ہوئی باڑھ میں ہمیں کو ملیں
سنورتی ، سجتی، نکھرتی ، دلوں کی اقلیمیں
یہ جینے والوں نے دیکھا کہ اس گروہ میں تھے
وہ جان ہار ، کہ جو موت کو بھی فتح کریں
میں اُن کو طاقِ ابد سے اتار لایا ہوں
یہ شمعیں، جن کی لویں میرے آنسوؤں میں جلیں (۴)

''چہرۂ مسعود'' بھی جنگ ستمبر کے تناظر میں لکھی گئی نظم ہے۔ ''سپاہی'' اور اس نظم کا مفہوم تقریباً ایک ہی ہے۔ وہاں مجید امجد نے سپاہی کی زبانی اپنے فن کی اور سپاہی کے تن کی باتیں کی تھیں۔ اس نظم میں ظاہری سطح پر وہ ان لوگوں بلکہ چیزوں کا ذکر کرتے ہیں جنھوں نے اس دیس کی بستی میں بہاروں، فصلوں اور کھلیانوں کی شادابی کو برقرار رکھنے کے لیے اپنے لہو کی قربانی دی قطع نظر اس کے وہ جواں سال تھے۔ ان

کی بہنیں ان کی مائیں ان کے سہاگ سب ان کی راہیں دیکھتے رہے مگر انھوں نے اپنے لیے وہ راہ منتخب کی جس میں چلتے ہوئے ان کے خون کی لالی دھرتی کی رگوں کی زندگی بنی اور ان کا چہرۂ مسعود مادرِ وطن کے نورانی چہرے کا حصہ بن گیا۔ نظم کی ابتدائی اور آخری سطریں انہی باتوں کی غمازی کرتی ہیں۔

مالک، آج اس دیس میں، اس بستی میں کوئی اگر دیکھے تو..... ہر سُو
بھری بہاروں، فصلوں، کھلیانوں پر پھیلی دھوپ کی تہ کے تلے
اِک خون کے چھینٹوں والی چھینٹ کی میلی اور مٹیالی چادر بچھی ہوئی ہے،
موت کی میلی اور مٹیالی موج میں رنگ لہو کے، نقش لہو کے
ایک چمکتی سطح کے نیچے راکھ لہو کی، ساکھ لہو کی

جگہ جگہ پر..... بکھری ہوئی نورانی قبریں، آنگن آنگن روشن قدریں،
مائیں ـــــ جن کے لال، مقدس مٹی
بہنیں ـــــ جن کے وِیر ـــــ منور یادیں،
مالک ـــــ جن کی مایا ـــــ بے سدھ آنسو

مالک ـــــ

مالک ان کے صد ہا چہرے، اِک چہرہ ہیں ـــــ پکی اینٹ کی رنگت والا چہرہ،
روحوں کی دیوار میں ایک ہی چہرہ، قبروں کی الواح میں ایک ہی چہرہ (۵)

جب ہم اس نظم میں ''مالک'' کی تکرار دیکھتے ہیں تو ہمیں شاعر کے اس شکوے کا احساس ہوتا ہے جو اس کے دل میں موجود ہے اور اس کو وہ مالک ارض وسما کے سامنے رکھنا چاہ رہا ہے۔ اور ''کوئی اگر دیکھے تو'' کہہ کر شاعر شکایت کے اس احساس کو اور بھی واضح کر دیتا ہے۔ اصل میں شاعر جس نظام میں رہتا ہے وہاں قربانیاں دینے والے تو اور ہوتے ہیں مگر ان قربانیوں کا صلہ پانے والے اور ہوتے ہیں۔ ہری بہاروں، کھلی فصلوں اور بھرے کھلیانوں کی نوبت لانے والے ازل سے ابد تک ناخوش، بھوکے اور ننگے رہتے ہیں جبکہ اس کھیل میں تماشائی بنے رہنے والے ان ساری نعمتوں کے حقدار بن گئے ہیں جن کے حصول کے لیے ایک نہیں صد ہا چہرے اپنے جواں تبسّم سمیت آگ کی پینگ جھول جاتے ہیں مگر اس کے بدلے میں انہیں کیا ملتا ہے، انھیں تو یاد بھی نہیں رکھا جاتا۔

جنگ ۱۹۶۵ء کے تناظر میں لکھی جانے والی ان نظموں میں بھی مجید امجد نے اس موازنے کی روِش کو قائم رکھا ہے۔ مجید امجد کا یہ انداز ان کے سیاسی شعور کا مظہر ہے اور قاری ان کی یہ نظمیں پڑھ کر ایک

طرف تو اس جیت پر سرشاری محسوس کرتا ہے جو دشمن کے عزائم کو ناکام بنا کر ملی، تو دوسری طرف قربانی دینے والوں کا کرب بھی اسے نظر آتا ہے۔ یہ دونوں کیفیات قاری کو بھی موازنے پر مجبور کرتی ہیں، اور اس موازنے کے بعد پڑھنے والا بھی شاعر کے اس شعور میں حصہ دار بن جاتا ہے جو ایک مسلّط نظام اور اس کے کل پُرزوں کی عیاریاں، عیاشیاں اور ستم کاریاں ظاہر کرتا ہے۔ مجید امجد یہاں ایک طرف وطن کے جیالوں اور سرفروشوں کے سجرے چہرے کے سورج کو اپنی زندگی میں ابھرنے کی دعا کرتا ہے تو دوسری طرف وہ اس سیاسی نظام کو بھی آئینہ دکھاتا ہے جو گرہن بن کر ان سورج جیسے چہروں کی تابناکی کو ماند کرتا ہے۔

۶۵ء کی جنگ ہی کے حوالے سے مجید امجد کی ایک نظم ۱۹۶۸ء کی ہے۔ اس نظم کا نام میڈم نور جہاں کے گائے ہوئے مشہور جنگی نغمے ''تینوں رب دیاں رکھاں'' سے مستعار ہے۔ مجید امجد نے اس نظم میں ایک طرف مغنّیہ اور اس نغمے کو خراجِ تحسین پیش کیا ہے اور ساتھ ہی ان کو بھی محبّت کے ساتھ یاد کیا ہے جن کے لیے یہ تاروں بھرے دریا جیسی لمبی تانوں والا نغمہ گایا گیا تھا۔ مجید امجد کہتے ہیں:

تاروں بھرے دریاؤں جیسی.....لمبی تانوں والا یہ نغمہ.....
دور پہاڑوں میں چکراتی ہواؤں جیسی.....پیچاں سی یہ لے.....
اب بھی جس کی گونج میں اک مقدس دکھ کا بلاوا ہے.....
میں جب بھی یہ گانا سنتا ہوں
مجھ کو یاد آجاتے ہیں وہ لوگ (۶)

گانے کے بول سن کر مجید امجد اس وقت کو یاد کرتے ہیں کہ جب آگ کی آندھی میں اور گھن گرج کرتے دھماکوں میں وطن کے بیٹوں نے اس گیت کے بولوں پہ مرنے مارنے کا رقص کیا اور خود نغمۂ آزادی بن گئے۔ مجید امجد ان سرفروشوں کی قربانی ہی کو وطن کی بقا کا ذمہ دار سمجھتے ہیں۔ نظم کی اگلی چند سطریں ملاحظہ ہوں:

مجھ کو یاد آجاتے ہیں وہ لوگ، جنھوں نے اس دن، اتنے دھماکوں میں
ان شبدوں کو سنا
اور ہمارے بارے میں سوچا،
جو کچھ سوچا.....کر گزرے،
ان کی انھی سوچوں کی دین ہیں یہ سب دن، ہم جن میں جیتے ہیں
جن میں جنمیں گے آنے والے جینے والے بھی (۷)

۶۵ء اور ۷۱ء کے درمیانی عرصے میں ''مسلخ''، ''اور اپنے لیکھ یہیں تھے''، ''بقا''، ''جلسہ'' اور ''گداگر'' ایسی نظمیں ہیں جن میں سامنے اور بین السطور دونوں سطح پر مجید کے ہاں عصری سیاسی ادراک کا پتا چلتا ہے۔ مندرجہ بالا نظموں سے یہ اقتباس ملاحظہ کریں:

روز اس مسلخ میں کٹتا ہے ڈھیروں گوشت،

دھرتی کے اس تھال میں، ڈھیروں گوشت،
اور پھر یہ سب ماس،
چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں
بستی بستی گلیوں اور بازاروں میں،
لمبی لمبی قطاروں میں،
جدا جدا تقدیروں میں،
بٹتا جاتا ہے.....
ہر ٹکڑے کی اپنی آنکھیں، اپنا جسم اور اپنی روح
کہنے کو تو ہر ٹکڑے کا اپنا اپنا نام بھی ہے اور اپنا اپنا دیس بھی ہے،
اپنی اپنی امنگیں بھی،
.....لیکن کچھ بھی ہو
آخر یہ سب کچھ کیا ہے
ڈھیروں گوشت
کھالیں، بھیجے، انتڑیاں (۸)

یہ مسلخ جن پہ انسانوں کے گوشت کے ٹکڑے شاعر دیکھ رہا ہے ایک ایسے نظام کی علامت ہے جو انسان کو زندگی کے بجائے موت کا اسیر بنا رہا ہے۔ گوشت مسلخ پہ پھیلے ان ٹکڑوں کے بارے میں جب مجید امجد حسرت سے کہتے ہیں کہ ''کہنے کو تو ہر ٹکڑے کا اپنا اپنا کام بھی ہے'' یہاں ''کہنے کو'' کا ٹکڑا جو تاثر پیدا کرتا ہے اس میں بے بسی کی ایک لہر ابھرتی ہوئی نظر آتی ہے کہ یہ کتنی عجیب بات ہے کہ کہنے کو تو ان کے نام بھی ہیں اور ایک ملک کے باسی بھی ہیں مگر یہ کیا کہ ان کی کھالیں کھینچی جا رہی ہیں بلکہ ان کے جسموں کے ٹکڑے ٹکڑے کیے جا رہے ہیں۔ مسلخ پہ کٹے اس گوشت پوست کے انسان کے لیے یہ مسلخ اس کے جیسے نام رکھنے والوں اور اسی دیس میں رہنے والوں نے سجائی ہے۔ مجید امجد اس مقام پر اس تفاوت کو محسوس کر رہے ہیں جو معاشرے میں برسرِ عام موجود ہے۔

''بانگِ بقا'' ۱۹۶۸ء کی نظم ہے۔ اس نظم کا پس منظر ۶۵ء کی جنگ کے ساتھ جڑا نظر آتا ہے۔ مجید امجد اس دن کو یاد کر رہے ہیں جب بقول ان کے:

سال نسل پہ گزرا ہے قیامت کا اِک دن
ایک ہی دن میں کٹ گئے، کیسے کیسے رعنا مست جوان (۹)

تاہم قیامت کی اس گھڑی کو سہنے کے باوجود مجید امجد کا لہجہ رجائیت سے بھرپور اور دُور رس ہے۔ وہ رفتہ پہ ماتم کناں نہیں، آئندہ کے بارے میں متفکّر ہیں۔ وہ ''حفظِ وجود'' کے تمام امکانات کو پانے کی بات کر رہے ہیں۔ اس نظم میں وہ محض تخیّل پرست شاعر نہیں بلکہ دعوتِ عمل دیتے ہوئے راہنما نظر آ

رہے ہیں۔ نظم کی اگلی چند سطریں ملاحظہ کریں:

اب تو سب پر لازم ہے
حفظِ وجود،
سعیٔ بقا
جیسے بھی ہو، آج سے اِک اِک فرد کرے
زائد کام،
بڑھ کر، چڑھ کر، گھٹ کر، گھس کر، پہلے سے بھی زیادہ کام،
اب تو جٹ جائیں اس کام میں سب کامی،
رچ مچ کے اور مِل جل کے
کندے تول کے، پنجے جوڑ کے، پیہم اِک یہی کام،
ہم اس نسل کی رعنائی کے محافظ ہیں
نسلِ بیضا، فخرِ جن وانس ووحش وطیور (۱۰)

نسلِ بیضا کی رعنائی کے محافظوں کو کندھے تول کر اور پنجے جوڑ کر پیہم رواں سفر رہنے کی تلقین کرتے ہوئے ہمیں مجید امجد ایک ایسے لیڈر لگتے ہیں جس کے پاس درماندہ قوم کا منصب سیادت ہو۔ مندرجہ بالا مصرعوں میں ہم مجید امجد کے ہاں نہ صرف حُب وطن اور راہِ عمل پر نکلنے کے جذبات دیکھتے ہیں بلکہ یہ بھی مشاہدہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ وطن کی جغرافیائی حدود سے باہر نکل کر نسلِ بیضا کی بقا اور حفاظت کی بات کرتے نظر آتے ہیں۔ اگرچہ مجید امجد کو بڑی بڑی توندوں والے لیڈروں کے دوغلے پن کا بھی پتا ہے اور انھیں یہ بھی خبر ہے کہ جاری نظام کی برکتوں سے ان عفریتوں کا اقتدار بھی جلد ختم ہونے والا نہیں ہے، لیکن وطن کی بقا اور فلاح کے معاملے میں وہ ان رکاوٹوں کو خاطر میں نہیں لاتے۔ تاہم اس بات کا احساس وہ اس طرح ضرور دلاتے ہیں:

جانے پھر کب چوبی تختے بچھ جائیں
اور ہمارے ویروں کے سر کٹنے لگیں،
بڑی بڑی توندوں والے عفریتوں کی خاطر
جن کے پاک معطّر جسم ہماری ہی روحوں کے فضلے ہیں! (۱۱)

آخری دو سطروں میں مجید کا ان دوغلے اور کھوکھلے راہنماؤں پر طنز کا وار اس بات کی نشاندہی کرتا ہے کہ وہ ان توندوں والوں کی سربراہی والے نظام سے نہ صرف ناخوش ہیں، بلکہ اس نظام کو بدلنے کے خواہاں بھی ہیں کیونکہ حسّاس شخص کے لیے خود پر گندگی (فضلے) کا تسلّط برداشت کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ اسی سال یعنی ۱۹۷۰ء کی لکھی ہوئی ان کی نظموں ''اپنے لیکھ یہی تھے''، ''جلسہ'' اور ''گداگر'' میں بھی مجید امجد نے کہیں ظاہری اور کہیں علامتی انداز میں مقتدر قوتوں کے ہتھکنڈوں پر اظہارِ تأسف کیا ہے۔ ان نظموں

سے یہ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

پھر میرا دل کیوں نہ دُکھے جب میں یہ دیکھوں،
میری سچائی کو سمجھنے والے
میری بابت اپنے علم کو جھٹلانے کی کوشش میں، ہر گری ہوئی رفعت کو اپناتے ہیں
پہلے میرے ہونے کو اپنے دِل میں دفنا دیتے ہیں

میرے دل میں میرے سچ کے قدم اکھڑنے لگے ہیں
اب کوئی تو اِک اور جھوٹی سچی ڈھارس، منوا،
آخر جینا تو ہے
اور جینے کے جتنوں میں زخمی چیونٹی کی بے بس آگاہی بھی عقلِ کُل ہے! (۱۲)

'' آس پاس کی کالی رسموں کے سب کھیت ہرے ہیں،
اور یہ پانی تمہاری باری کا تھا،
اب کے بادل دریاؤں پر جا کر برسے،
اِن سے تمہارا بھی عہد نامہ تھا
اب کیا ہوگا؟.....
اس تیکھی حجت میں اتنی سچائی تھی
جُٹے اِن پیڑوں کے سب اِک ساتھ ہلے غصے میں..... (۱۳)

کُبڑی پیٹھ اور پتھرائی ہوئی آنکھوں والے،
بوڑھے بھِک منگے، اس اپنی حیرانی کے فریضے میں تو واقعی تو کتنا
حیران نظر آتا ہے
جانے کس کے ارادے کی رمزیں اس تیری بے بسی کی قوت ہیں
پتھریلی روحوں کے صنم کدے میں جانے کون یہ کاسہ بدست کھڑا ہے! (۱۴)

۱۹۷۱ء کا سال ہماری ملکی سیاسی تاریخ کا ایک سیاہ باب ہے۔ اس سال یہی نہیں ہوا کہ ملکِ عزیز دو ٹکڑوں میں بٹ گیا بلکہ جو بچا وہ بھی عالمی طنز و استہزا کا نشانہ بن گیا۔ ملک کے دو ٹکڑے ہو گئے اور لاکھ کے قریب سپاہ دشمن کی قید میں چلی گئیں۔ گویا اہلِ وطن کے دلوں پر دوہرے بلکہ تہرے زخم آئے۔ اِن زخموں کی کسک اہلِ وطن نے ہر طرح سے محسوس کی۔ مجید امجد نے بھی اس قومی المیے کو اپنی نظموں کا حصہ بنایا۔ ان نظموں سے یہ بات عیاں ہے کہ اس سانحے نے مجید امجد کے احساسات کو بری طرح مجروح

کیا ہے۔ مجید امجد نے اس سانحے کے نتائج کو نہ صرف محسوس کیا ہے بلکہ ان نظموں کے منظرنامے پر وہ کردار بھی سامنے لانے کی سعی کی جو اس میں مثبت اور منفی دونوں حوالوں سے شامل رہے۔ اس منظرنامے میں ایک طرف وہ سپوت ہیں جنھوں نے جان کے نذرانے پیش کیے ہیں۔ یہ اہلِ وطن اور قوم کی علامت اور سوچ کا مظہر ہیں دوسری طرف وہ سیاسی شعبدہ باز ہیں جن کے قول و فعل میں تضاد ہے۔ جو اہل وطن کو اپنی انگلیوں پہ نچاتے ہیں۔ ان کا کردار اس شعبدہ باز کا ہے جو بازی گری تو جانتا ہے مگر وقت آنے پر جان کی بازی نہیں لگاتا بلکہ اپنے ذاتی اور گروہی مفادات پر ملک تک کو قربان کر دیتا ہے۔ مجید کی ان نظموں میں ان کے اپنے جیسے عام لوگوں کا نوحہ بھی موجود ہے اور ان سے نفرت کا اظہار بھی ہے جن کی روحوں میں سیاہی اتری ہوئی ہے، جنھیں نہ ہی وطن کی مٹی سے کوئی انس ہے اور نہ ہی انھیں وطن کے باشندوں سے پیار ہے۔ ایسے لوگوں کے ذکر پر ان کا لہجہ قدرتاً سخت ہو جاتا ہے۔ وہاں وہ اپنے دھیمے اور خاموش عمومی مزاج سے انحراف کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ دوسری جانب جب وہ مجاہد وطن اور سرفروش سپاہیوں کا ذکر کرتے ہیں تو ان کے لہجے میں ان جیالوں سے محبّت اور انسیت کا جذبہ ابھر کر سامنے آجاتا ہے۔ ایسے مقامات پر مشکل ترین حالات سے ٹکرا جانے کی ترغیب بھی موجود ہے اور زخم کھا کر جینے کی حوصلہ مندی بھی نظر آتی ہے۔ مجید امجد مشکل حالات سے خائف نظر نہیں آتے بلکہ بارود بھرے میدانوں سے شبنمی ثمرات لینے کی بات کرتے ہیں۔ ان نظموں میں اہلِ وطن کے لیے امید اور تعمیرِ نو کی دعوت کا عنصر ظاہری اور باطنی دونوں سطحوں پر موجود ہے۔

''اے قوم'' سانحہ سقوطِ ڈھاکا کے دو دن کے بعد کی نظم ہے۔ اس کے آغاز ہی میں رجائیت کا عنصر مجید امجد کے لہجے سے چھلکتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اتنے بڑے سانحے کے فوراً بعد لکھی گئی نظم کی شروعات جس انداز سے انھوں نے کی ہیں اس سے ان کے مثبت طرزِ فکر اور حوصلہ مندی کی خوشبو چھن کر باہر نکلتی ہے۔

پھولوں میں سانس لے، کہ برستے بموں میں جی
اب اپنی زندگی کے مقدس غموں میں جی

وطن کی خاطر مجید کسی بھی صورتِ حال میں جینے کی بات کرتے ہیں۔ بات جب وطن کے دفاع کی ہو تو یہاں ملنے والی مصیبتیں اور غم محض غم نہیں مقدس غم ہوتے ہیں جن کو سینے سے لگانا حُبِ وطن کا تقاضا ہے۔ مجید امجد کی رجائیت ان کی ذات تک محدود نہیں رہتی بلکہ اس پُر امیدی میں وہ اپنے ہم وطنوں کو بھی شامل کر لیتے ہیں۔ نظم کے منظرنامے کو دیکھ کر ایسا لگتا ہے کہ شاعر ایک پرعزم اور حوصلہ مند سالار ہے جو اپنے ہم وطنوں کو ساتھ لے کر حصولِ منزل کی طرف رواں دواں ہے۔

جب تک نہ تیری فتح کی فجریں طلوع ہوں
بارود سے اٹی ہوئی ان شبنموں میں جی

اس نظم کا لفظ لفظ اور شعر شعر دعوتِ عمل ہے؛ آگے بڑھنے کا درس ہے۔

اِن آبناؤں سے ابھر، ان ساحلوں پہ لڑ
اِن جنگلوں میں جاگ اور اِن دمدموں میں جی
پیڑوں سے مورچے میں جو تجھ کو سنائی دیں
آزاد ہم صفیروں کے اِن زمزموں میں جی
بندوق کو بیانِ غمِ دل کا اِذن دے
اِک آگ بن کے پوربوں اور پچھموں میں جی (۱۵)

سانحۂ مشرقی پاکستان سے متعلّق مجید کی ایک نظم ۲۰ دسمبر کی ہے جس کا عنوان ''ہم تو سدا.....'' ہے۔ سقوطِ مشرقی پاکستان کے دُکھ کا کرب اس نظم میں بھی ہر سطح پر موجود نظر آتا ہے۔ گذشتہ نظم ''اے قوم'' میں جوش وجنوں کی کیفیت شاعر اور قوم دونوں کے لہو کو گرما رہی تھی، کیونکہ اس مقام پر زخم تازہ تھا اور اس کی کسک بھی زیادہ تھی مگر چار پانچ دن گزرنے کے بعد جب اعصاب معمول پر آئے تو خود احتسابی کا عنصر بھی اُبھر کر سامنے آ گیا۔ یہاں مجید امجد جس خود احتسابی کے عمل سے دوچار ہیں اصل میں اس کا سامنا ان لوگوں کو اور بالخصوص سیاستدانوں کو کرنا چاہیے تھا جو کہ اس واقعے کے اصل ذمے دار تھے۔ مجید امجد کا ''پچھتاوا'' تو ایک ایسے درمند کا پچھتاوا ہے جسے اس عمل سے گہرا روحانی صدمہ پہنچا تھا۔ جنھیں اپنے بازو کے کٹ جانے پر افسوس ہی نہیں تھا بلکہ ان عوامل پر ندامت بھی تھی جو اس سانحے کی بنیاد بنے تھے۔ یہ مجید امجد کے سیاسی شعور کی بیداری کا ثبوت ہے کہ وہ محرکات کہ جو سقوطِ مشرقی پاکستان کی وجہ بنے تھے اور جنھیں اکثر دیگر لوگوں نے بہت عرصے کے بعد پہچانا، مجید امجد کو ان کا ادراک اس حادثے کے محض پانچ دن بعد بھی تھا۔ مجید کی اس نظم کو انہی محرکات بلکہ وجوہات کا ماتم کہا جا سکتا ہے۔ نظم کی چند سطریں ملاحظہ ہوں:

آج ہم اپنے جیالے بیٹوں کو روتے ہیں، تو
آنسو ہم پر ہنستے ہیں
اس مٹی کے وہ بیٹے ہم نے قیمت ہی نہ جانی جن کے چہروں کی
اور ہم اپنے بھرے بھرے
پھیپھڑوں کے
ٹھنڈے ٹھنڈے دخانوں کے پیچھے
یہی سمجھتے رہے کہ ہمارا لہو تو گاڑھا ہے
لیکن ہم بھی اور ہماری عظمت بھی اب سب کچھ پانی پانی ہے،
اب ہم روئے ہیں تو آنسو ہماری آنکھوں میں ہم پر ہنستے ہیں (۱۶)

''۲۱ دسمبر ۱۹۷۱ء''، ''ریڈیو پر ایک قیدی''، ''جنگی قیدی کے نام''، ''۸ جنوری ۱۹۷۲ء'' اور ''میلی میلی نگاہیں'' یہ وہ نظمیں ہیں جو اس اندوہناک سانحے پر لکھی گئی ہیں۔ ان نظموں میں بھی مجموعی طور پر مجید امجد نے حوصلہ مندی اور پُر امیدی کی بات بھی کی ہے اور ساتھ ہی فطری اظہارِ تاسف بھی موجود ہے۔

ان نظموں سے چند اقتباسات ملاحظہ کریں:

شاخ سے ٹوٹ کر خود آگاہ خیالوں کے گلدان میں اب آجاؤ
.....اور یوں مت سہو.....کل پھر یہ ٹہنیاں پھوٹیں گی.....کل پھر سے پھوٹیں گی
سب ٹہنیاں
آئی صبحوں میں پھر ہم سب مل کے کھلیں گے، اس پھلواڑی میں..... (۱۷)

ریڈیو پر اِک قیدی مجھ سے کہتا ہے:
''میں سلامت ہوں،
سنتے ہو.....میں زندہ ہوں!''
بھائی.....تو یہ کس سے مخاطب ہے.....
ہم کب زندہ ہیں
اپنی اس چمکیلی زندگی کے لیے تیری مقدس زندگی کا یوں سودا کر کے
کب کے مر بھی چکے ہم،
ہم اس قبرستان میں ہیں.....
.....ہم اب اپنی قبروں سے باہر بھی نہیں جھانکتے
ہم کیا جانیں، کس طرح ان پر باہر تیری دُکھی پکاروں کے یہ ماتمی دیے روشن ہیں
جن کے اجالوں میں اب دنیا ان لوحوں پہ ہمارے ناموں کو پہچان رہی ہے (۱۸)

اِن سالوں میں،
سیہ قتالوں میں
چلی ہیں جتنی تلواریں بنگالوں میں
ان کے زخم اتنے گہرے ہیں روحوں کے پاتالوں میں
صدیوں تک روئیں گی قسمتیں.....جکڑی ہوئی جنجالوں میں
ظالم آنکھوں والے خداؤں کی ان چالوں میں

کالی تہذیبوں کی رات آئی ہے اجالوں میں، (۱۹)

مختصر یہ کہ مجید امجد کے آخری دور کی یہ نظمیں ان کے سیاسی شعور میں حب الوطنی کے زاویے کی حقیقی معنوں میں آئینہ دار ہیں۔ ملک کا اس طرح دولخت ہونا مجید امجد کے لیے جغرافیائی تبدیلی سے بڑھ کر ان نظریات کا تہہ تیغ ہو جانا تھا جن کی بناء پر یہ ملک معرضِ وجود میں آیا تھا۔ ملکی سیاست کی چال بازیوں پر مجید امجد سمیت ہر محبِ وطن کو اعتراض تھا۔ اس رویے کی حامل نظموں کے بارے میں ڈاکٹر ناصر عباس

نیّر کہتے ہیں:

''دسمبر ۱۹۷۱ء میں پاکستان اپنی تاریخ کے عظیم سانحے سے گزرا۔ یہ سانحہ ان لوگوں کی روحوں کو گھائل کر گیا جو اس ملک کو ایک آئیڈیالوجیکل مملکت خیال کرتے تھے۔ ان کے نزدیک پاکستان کا دولخت ہونا محض ایک وسیع خطۂ ارضی کا الگ ہونا نہیں تھا، آئیڈیالوجی کا ٹوٹنا تھا۔ مجید امجد بھی انہی لوگوں میں شامل ہیں جن کی روحیں ۱۹۷۱ء کے سانحے نے گھائل کیں۔ چنانچہ انھوں نے یکے بعد دیگرے کئی نظمیں تخلیق کیں.....ان میں سے کچھ نظمیں ان لوگوں کو مخاطب کر کے لکھی گئی ہیں جو مٹی کے شرف پر یقین رکھتے ہیں اور کچھ ان کو مخاطب کر کے لکھی گئی ہیں جن کی روحوں میں سیاہی بھری ہوئی ہے۔ اول الذکر کی نمائندگی سپاہی اور قوم کرتے ہیں اور ثانی الذکر کے نمائندے سیاہی طالع آزما ہیں۔ جو نظمیں قوم اور قوم کے سپاہیوں کو مخاطب کر کے لکھی گئی ہیں، ان کا لہجہ رجائی ہے..... یہ نظمیں قومی شاعری کی عمدہ ترین مثال ہیں۔''(۲۰)

سانحۂ سقوطِ ڈھاکہ کے سلسلے میں یہ نظمیں مجید کی زندگی کے آخری دور کی نظمیں ہیں۔ مجید کی نظم کا سفر کوئی چالیس سال سے زیادہ تک کے عرصے کو محیط ہے۔ اور ان چالیس سالوں کے دورانیے پر نظر دوڑائیں تو اس سارے عرصے کے دوران مجید نے اپنے شعری رویے میں عصری حالات کے ردّعمل کو بہتر انداز سے جگہ دی ہے۔ بلکہ ان کی نظم ''۲۹۴۲ء کا ایک جنگی پوسٹر'' مجید کی اس سیاسی دور اندیشی کو ظاہر کرتی ہے جس کی بدولت وہ عالمِ موجود ہی کو نہیں عالمِ امکاں کو بھی اس انسان کی نہ صرف دسترس میں سمجھتے ہیں بلکہ ساری کائنات کو وہ اس انسان سے خوشہ چینی کرتے ہوئے دیکھتے ہیں:

یہ تمھی نے ہی ماہ و پرویں کو — اپنی تابانیِ نظر دی ہے!
یہ تمھی نے ہی بزمِ انجم کو — تابشِ سلکِ صد گہر دی ہے!
یہ تمھی نے متاعِ نور اپنی — مشتری کو بھی مشت بھر دی ہے!
بارہا وقت کے اندھیرے کو — تم نے رنگینی سحر دی ہے!
جن مقامات کی خبر ہی نہیں — ان مقامات کی خبر دی ہے!
تم وہ منزل ہو جس کے جلووں نے — منزلوں کو رہِ سفر دی ہے!(۲۱)

ان نظموں کے تجزیے سے بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ مجید امجد کے ہاں قومی سطح کی آزمائشوں پر ردعمل کس نوعیت اور کس سطح کا ہے۔ ان کی بلند حوصلگی جب ان آزمائشوں کی شدت کے مقابلے میں آتی ہے تو قاری میں جینے اور جیتنے کی امنگ پیدا کرتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ بلراج کومل، ''مجید امجد ایک مطالعہ'' مشمولہ ''گلاب کے پھول''، مرتبہ: محمد حیات خاں سیال، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۷۸ء، ص ۱۱۴

۲۔ مجید امجد، کلیات مجید امجد، مرتبہ: خواجہ محمد زکریا، ماورا پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۴۲۸

۳۔ ایضاً، ص ۴۳۰، ۴۳۱

۴۔ ایضاً، ص ۴۳۲، ۴۳۳

۵۔ ایضاً، ص ۳۴۳، ۴۳۵

۶۔ ایضاً، ص ۴۶۸

۷۔ ایضاً

۸۔ ایضاً، ص ۴۵۰

۹۔ ایضاً، ص ۴۸۹

۱۰۔ ایضاً، ص ۴۸۹، ۴۹۰

۱۱۔ ایضاً، ص ۴۹۰

۱۲۔ ایضاً، ص ۵۴۴، ۵۴۵

۱۳۔ ایضاً، ص ۵۶۴، ۵۶۵

۱۴۔ ایضاً، ص ۵۷۵

۱۵۔ ایضاً، ص ۶۱۵

۱۶۔ ایضاً، ص ۶۱۶، ۶۱۷

۱۷۔ ایضاً، ص ۶۱۸

۱۸۔ ایضاً، ص ۶۱۹

۱۹۔ ایضاً، ص ۶۲۲

۲۰۔ ناصر عباس نیّر، مجید امجد: شخصیت و فن''، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۱۰۱

۲۱۔ مجید امجد، کلیات مجید امجد، ص ۱۲۲

سرائیکی شاعری میں اقتصادی محرومیوں کے موضوعات: ایک تاریخی مطالعہ

ڈاکٹر سیّد صفدر حسین

Dr. Sayed Safdar Hussain
Lecturer, Department of Siraiki,
Islamia University, Bahawalpur

محمد فاروق

Muhammad Farooq
Lecturer, Department of Siraiki,
Govt. Post Graduate College, Layyah

Abstract:

"Downtrodden and unjust distribution of resources stands as a cause major for which significantly leaves a drastic impact not only on the literary taste of a language but concomitantly as responsible for poverty and ignorance. The authorities have always shown there obliviousness in developing human resources and have attempted in superiorrising urban areas over rural areas. Problem such as ineffectiveness of the resources poor management, un-necessary centralization, and complications in short terms projects are proving to be a great hurdle for the socio-political and economic uplift of Pakistan; these intricacies mentioned above also to leave there direct influence on literature, hence Saraiki literature is no exception to these problems. Saraiki literature is generously rich with treasure of poetry. Poets of other languages in Pakistan have taken up the issues of socio-political and economic deprivations. Saraiki poets have also tried their pen with utmost pain for the people un-such tribulations and have vigorously opened their hearts on such issues. In this paper aims to highlight the economical deprivations of people in historical prospective through the lensof Saraiki Poetry. "

☆ لیکچرار شعبہ سرائیکی، اسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور
☆ لیکچرار شعبہ سرائیکی، گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج لیہ

دنیا کی کسی بھی زبان اور اس کے شعری سرمایہ کو قدیم یا جدید کہنے کا فلسفہ اس کے ہمعصر سیاسی، سماجی اور معاشی حالات اور اس دور میں تخلیق کی جانے والی شاعری پر پڑنے والے اثرات کو دیکھ کر بیان کیا جا سکتا ہے آج کی سرائیکی شاعری انسانی جبلّت اور اقدار کے ساتھ جڑے ہوئے موضات کا احاطہ کرتے ہوئے دکھائی دیتی ہے کیونکہ پچھلی کئی دہائیوں سے سیاسی، سماجی اور معاشی ناہمواریوں نے سرائیکی شاعری کو بہت زیادہ متاثر کیا ہے۔ سرائیکی زبان شعری سرمایہ سے مالا مال ہے۔ اور اسکا سفر صدیوں پر محیط ہے۔ ارتقا کے حوالے سے نامور سرائیکی دانشور ڈاکٹر نصر اللہ خان ناصر سرائیکی شاعری کو چار ادوار میں تقسیم کرتے ہیں:

(i) مذہبی شاعری کا دور (1107-1689) (ii) صوفیانہ شاعری کا دور (1689-1857) (iii) حضرت خواجہ غلام فرید کا دور (1857-1947) (iv) سرائیکی شاعری کا پاکستانی کا دور (1947-1988)۔ تاہم 1988 سے تا حال کے دورانیے کو جدید شاعری کا دور کہتے ہیں[۱]۔ جبکہ سرائیکی شاعری کے آغاز خصوصاً پہلے دور (1107-1689) کی تقسیم کے متعلق سرائیکی لسانیات اور محقق اسلم رسول پوری اپنی رائے کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''یہ بتانا بہت مشکل ہے کہ سرائیکی شاعری کی بنیاد کب اور کس سن میں رکھی گئی ہے۔ جیسے یہ بتانا قابلِ قبول نہیں ہوتا کہ فلاں زبان فلاں سن میں پیدا ہوئی تھی۔ اس لئے یہ اندازہ لگانا بھی درست نہیں ہے کہ سرائیکی شاعری فلاں سن کی پیداوار ہے۔ البتہ یہ قیاس ممکن ہے کہ شاعری ہر وقت ہوتی رہی ہے اور اس کا تحریری یا زبانی ثبوت ہمیں فلاں سن سے ملتا ہے اور وہ سرائیکی شاعری کا پہلا دور ابتداء سے لے کر ۱۵۷۵ء تک شمار کرتے ہیں[۲]۔ سرائیکی شاعری کا مذہبی دور اگرچہ لمبا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ اس دور کی شاعری زمانے کی دست برد کا شکار ہوگئی تھی۔ کیونکہ یہ دور سیاسی حوالے سے غیر مستحکم اور انتشار کا شکار رہے ہیں۔ اس حوالے سے سرائیکی وسیب میں مختلف حملہ آوروں کے حملے اور حکمرانوں کے سیاسی اُتار چڑھاؤ کو دیکھا جا سکتا ہے۔ اصناف کے حوالے سے اس دور کی شاعری اپنی ابتدائی شکل میں تھی۔ حسینی بانجھڑوں کے کتبوں کو سرائیکی مرثیہ کی ابتدائی شکل کہا جا سکتا ہے۔ ابتدائی سرائیکی شاعری کا مزاج مذہبی ہے۔ جس کے اثرات آج بھی سرائیکی شعر و ادب پر برقرار ہیں[۳]۔ سرائیکی شاعری کا دوسرا دور (1689-1857) صوفیانہ شاعری کا دور کہلاتا ہے۔ اس دور میں تصوف ایک عوامی تحریک کی صورت میں ابھر کر سامنے آتا ہے۔ سرائیکی زبان کے اکثر نامور صوفی شعراء اس دور کی پیداوار ہیں۔ جن میں شاہ حسین، بلھّے شاہ، سلطان باہو، چراغ اعوان علی حیدر ملتانی سچل سرمست، مولوی لطف علی، عبدالحکیم اچوی، جمل لغاری، شاہ لطیف بھٹائی اور بیدل سندھی وغیرہ۔ سیاسی اور معاشی حوالے سے قتل و غارت اور بالا دست طبقے کی ایک دوسرے کے خلاف سازشیں اور خانہ جنگی جیسے حالات میں لوگوں نے تصوف جیسے ٹھنڈے سایہ دار درخت میں پناہ لی۔ بابا فرید گنج شکر سے شروع ہونے والی تصوف کی عظیم روایت کو خواجہ فرید نے انتہا تک پہنچا دیا۔ قصہ گوئی کی روایت کا ذور ٹوٹا، داستانوں کے فرضی قصوں سے شاعر زندگی کی حقیقتوں اور سچائیوں کی طرف آتا دکھائی

دیتا ہے۔ جن میں انسانی مسائل اور اسکی سماجی اور معاشی ضرورتیں اور سیاسی رویے شعری تخلیقات کا موضوع بنتے ہیں۔

سرائیکی شاعری کا تیسرا دور (1857-1947) حضرت خواجہ غلام فرید کا دور کہلاتا ہے۔ ۱۸۵۷ء برِصغیر پر انگریز سامراج کے تسلّط کا زمانہ ہے۔ تاریخ شاہد ہے کہ اس دور میں ظلم کے خلاف آواز اٹھانے اور حق مانگنے والوں کو سرِ عام تختہ دار پر لٹکا دیا جاتا۔ کسی کا گھر قرق ہوا، کسی کی جائیداد ضبط ہوئی، کسی کی پنشن بند تو کسی کو کالے پانی کی سزا سنائی گئی اور سب سے بڑھ کر لوگوں کا معاشی استحصال کیا گیا۔ برِصغیر کی عوام نے غلامی کا طوق اتارنے کے لیے ہر وہ ہر بہ اختیار کیا جو اقوام عالم میں مروج تھا۔ ظالموں اور سامراجی طاقتوں سے خوب ٹکر لی۔ اس دور میں سرائیکی زبان کے نامور صوفی حضرت خواجہ غلام فرید استحصال کرنے والی قوتوں اور حکومت کے خلاف اپنی نفرت کا اظہار اس طرح کرتے ہیں۔

اپنی نگری آپ وساتوں، پٹ انگریزی تھانے

مندرجہ بالا اشعار میں حضرت خواجہ غلام فرید نے اس دور کی ریاست بہاول پور کے نواب کو پیغام کے انداز میں حکم دیا ہے کہ آپ اپنی ریاست کا نظم ونسق خود سنبھالو اور انگریزوں کی غلامی کا طوق اپنے گلے سے اتار دو۔ تاکہ لوگ فطری اور آزادانہ زندگی بسر کر سکیں۔

اگرچہ غلام فرید ۱۹۰۱ء میں وفات پا گئے البتہ انکی شاعری کے اثرات ۱۹۴۷ء تک باقی ماندہ ہمعصر شعراء کے کلام پر ضرور نظر آتے ہیں۔ عام طور پر حضرت غلام فرید کو ایک صوفی اور تصوف کی اصطلاح تک محدود کر دیا گیا ہے۔ اور حضرت غلام فرید کے کلام میں موجود اپنے وقت کی تلخ حقیقتوں، سماجی، سیاسی اور معاشی مسائل جیسے موضوعات کی طرف توجہ نہیں دی گئی۔ ان تلخ حقیقتوں اور مسائل کا احاطہ کرتے ہوئے سرائیکی محقق اور نثر نگار حفیظ خان لکھتے ہیں:

> ''۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد برِصغیر کے علاقوں (بشمول سرائیکی علاقہ) میں سیاسی حالات کی ابتری کے باعث معاشی بدحالی اور بے روزگاری اپنی انتہا کو پہنچ چکی تھی۔ لہٰذا حضرت خواجہ غلام فرید نے بھی ایک باشعور فنکار کی حیثیت سے عمومی زندگی کے اس اہم موضوع کو جو درد وغم سے لبریز تھا اپنے کلام میں ضرور جگہ دی ہے۔ جس کو تلاش کرنا محققین کا فرض ہے۔ کیونکہ سلطنتوں کے بننے اور بگڑنے، سیاسی حالات کے موزوں ہونے یا مخدوش صورت اختیار کرنے اور عام لوگوں کی زندگی میں سکون واطمینان یا بے چینی وہل چل پیدا کرنے میں اقتصاد کے مسئلے کو جو اہمیت حاصل ہے اس سے کوئی فنکار منہ نہیں موڑ سکتا۔ کیونکہ اقتصادی مسئلے کی اہمیت قدیم زمانے سے چلی آرہی ہے۔''(۴)

ڈاکٹر شاہد حسن رضوی لکھتے ہیں کہ:

> ''فرید کے عہد کا سیاسی، معاشرتی اور معاشی ڈھانچہ انتہائی پسماندہ، شکست خوردہ اور زوال پذیر تھا۔ معاشی اور تہذیبی اقدار بالکل کھوکھلی ہو چکی تھیں خطہ بہاولپور چونکہ زرعی

معیشت کا حامل تھا۔ جس کی وجہ سے یہاں غربت زیادہ تھی اور اس علاقہ کی پسماندگی آج بھی مثالی حیثیت رکھتی ہے۔''(۵)

اس حوالے سے ارشد ملتانی کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

''فرید کے عہد کی معاشی بدحالی، غربت اور فاقہ کشی کی ادنیٰ مثال یہ ہے کہ لوگ دو وقت کی روٹی کے لیے عمر بھر کا طوق غلامی گلے میں ڈالنے پر مجبور ہو جاتے تھے۔''(۶)

علم وادب سے معرفت رکھنے والے دانشور اس بات پر متفق ہیں کہ ایک صوفی منش انسان اپنی ذات میں صرف انسان دوستی کا استعارہ نہیں ہوتا بلکہ ایک ہی وقت میں اس کے اندر کئی راز جنم لیتے رہتے ہیں۔ جن میں سماجی معاملات، سیاسات اور معاشیات وغیرہ شامل ہوتے ہیں۔ خواجہ صاحب کا ایک شعر ہی اقتصادیات کا پورا نظام اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔

آچنوں رل یار پیلوں پکیاں نی وے

اس میں حضرت خواجہ غلام فرید نے اقتصادیات کے ایک گہرے فلسفے جس میں عدل واحسان اور اشتراکیت کے نظریے کو پیش کر دیا ہے۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ حضرت خواجہ غلام فرید ذرائع پیداوار میں دوسروں کے حق کو سمجھتے تھے کیونکہ ان کو احساس تھا کہ کائنات میں موجود تمام وسائل پیداوار پر ہر ذی رُوح کا حق ہے۔ اس حوالے سے آپ کے کلام میں کئی بار ذکر آیا ہے اور آپ کے کلام میں اقتصادیات کا موضوع تحقیق کا مطالبہ کرتا ہے۔

۱۹۳۵ء میں ترقی پسند تحریک کا قیام عمل میں لایا گیا تو اس وقت شعر وادب کو ایک با قائدہ جماعتی تنظیم کی صورت میں پیش کرنے کی کوششیں شروع ہوئیں۔ اور اس اجتماعی تنظیم کی صورت میں شعراء نے چند مخصوص، سیاسی اور سماجی مسائل کی ترجمانی کی۔ بعد میں ترقی پسند تحریک کے منشور میں زندگی اور سماج کے دن بنیادی مسائل کو موضوع سخن بنانا قرار پایا۔ وہ یہ ہیں: بھوک، افلاس، سماجی ومعاشی پستی اور غلامی کے مسائل جن میں غیر ملکی سامراج کے خلاف جدوجہد اور آزادی کا نعرہ بلند کرنا شامل تھا(۷) ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کی ناکامی اور اس کے بعد ترقی پسند تحریک کی کامیاب کوشش کے اثرات سرائیکی شاعری میں جدیدیت کی تحریک کا پہلا قدم ثابت ہوا اور جس سے سرائیکی شاعری ترقی پسندانہ بیداری کی نئی جہتوں سے بھی آشنا ہوئی۔ سرائیکی شاعری کے اس دور میں سرائیکی شاعر محمد بخش نوروز نے تصوف کی روایت سے پیچھا چھڑا کر شاعری سے داخلیت کو نکال کر اسکا رجحان خارجیت کی طرف موڑ دیا۔ اس کے بعد سرائیکی شعراء کے کلام میں حقیقی علاقائی سچائیاں، تل وسیب کے مناظر، سماجی ومعاشی مسائل اور اس کے علاوہ حقیقت پسندی کا شعور اجاگر ہوا۔ اور اس کے بعد خرم بہاولپوری، نقوی احمد پوری، جانباز جتوئی، حسن رضا گردیزی اور کئی دوسرے شعرا نے اس جدید روایت کو کامیابی سے آگے بڑھایا۔

جب سرائیکی شاعری کا پاکستانی دور (۸۸۔۱۹۴۷ء) شروع ہوتا ہے تو اس دور میں تصوف کی

روایت کمزور ہو جاتی ہے۔ صوفیانہ مضامین کی جگہ پر عصری مسائل، حقیقت پسندی، سیاسی اور قومی شعور کی بیداری، معاشی محرومیاں، شخصی تجربے، اچھے مستقبل کی آس جیسے رجحانات شاعری کا موضوع ہیں۔

سرائیکی محقق اور دانشور حفیظ خان لکھتے ہیں:

''آزادی کے بعد ہجرت سے مہاجرین کی نقل مکانی اور سرائیکی علاقے میں آبادکاری نے مقامی لوگوں کے لیے مسائل پیدا کر دیے۔ اس کے بعد ۱۹۵۵ء میں ون یونٹ کا قیام اور ۱۹۶۹ء میں اسکی تنسیخ، ان عوامل نے سرائیکی علاقے میں شدید مایوسی اور گمبھیر سکوت کے ساتھ ساتھ سرائیکی شاعری کو ترقی پسندانہ بیداری کی نئی پرتوں سے ہمکنار کیا۔ دبی دبی آوازوں نے کہیں بلند آہنگ اپنا لیا۔ جمود کی قوتیں جو کسی بھی معاشرے میں اپنے مفادات کا تحفّظ غیر مرئی انداز میں کی گئی سازشوں کے ذریعے کرتی ہیں، ان حالات میں وہ بھی اپنے نقاب اتار کر سامنے آگئیں لہٰذا جتنی شدت سے تغیّر کو مزاحمت کا سامنا کرنا پڑا، اس سے کہیں زیادہ بھرپور مزاحمت جمود اور status quo کے علمبردار طبقات کے خلاف بڑھتی چلی گئی۔''(۸)

یہ دور بہت کرب ناک تھا۔ اس عہد میں جبلی تقاضوں کی اسودگی بھی ممکن نہیں رہی جس کی وجہ سے فرد کو رسوائی کا احساس پیدا ہونے لگا اور اس رسوائی (disgrace) کی بدولت معاشرے میں تشدد، پاگل پن، خاموشی اور خودکشی جیسے رویے پیدا ہو جاتے ہیں۔ یہ وہ مقام ہے جہاں صوفیاء نے لوگوں کو سکون مہیا کیا اور انہوں نے اپنے عمل اور قول سے محرومی اور رسوائی سے لوگوں کو نکالا اور ایک عہد کو متاثر کیا اور جن کی صوفیاء تک رسائی نہ ہو سکی وہ مختلف نفسیاتی بیماریوں تک آ پہنچے اور یہ مقام اس عہد کی تعمیر اور تشکیل کا ہوتا ہے جس سے نئی تحریکیں جنم لیتی ہیں۔ اس تحریک کے بعد سرائیکی شعراء کے کلام میں نمایاں موضوعات جو مطالبات کی شکل میں سامنے آئے ان موضوعات کو ڈاکٹر طاہر تونسوی نے اس طرح قلم بند کیا ہے جو کہ درج ذیل ہیں:

۱۔ لسانیاتی پہلو کہ سرائیکی ایک الگ زبان ہے
۲۔ معاشی پہلو کہ سرائیکی علاقے کے تمام تر وسائل اس علاقے کی تعمیر و ترقی پر خرچ کیے جائیں
۳۔ سرائیکی علاقوں میں آبادکاری کا مسئلہ
۴۔ بیوروکریٹس اور جاگیرداروں کا استحصالی رویہ
۵۔ دھندی سٹیٹ اور چولستان کی زمینوں کی مقامی آبادی کو الاٹمنٹ
۶۔ پاکستان کے وسیع تر تناظر میں جبر و تشدد کے خلاف احتجاجی رویہ
۷۔ سرائیکی صوبے کا قیام (۹)

اس کے علاوہ مزید موضوعات بھی ہیں جن کو ذیلی سرخیوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے اور موضوعاتی رجحانات کے حوالے سے جدید تر کے پیرائے میں دیکھا جائے تو سرائیکی علاقے کے ساتھ ہونے والے

معاشی استحصال سے پیدا ہونے والی محرومیاں عہد حاضر کے شعراء کا نمایاں موضوع ہیں۔ ۱۹۸۸ء سے لے کر موجودہ عہد تک سرائیکی شاعری کا جدید تر دور کہا جاتا ہے۔

موضوع کی مناسبت سے سرائیکی شاعری میں اقتصادی محرومیوں کے مختلف پہلوؤں کو زیرِ بحث لانے سے پہلے سرائیکی وسیب میں ہونے والے معاشی استحصال کا سرسری جائزہ لینا ضروری ہے۔ قیامِ پاکستان کے بعد سرائیکی علاقے میں وقوع پذیر تبدیلیوں کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے جو کہ مندرجہ ذیل ہیں:

پروفیسر عزیز الدین احمد لکھتے ہیں:

i۔ یہاں خاصی بڑی تعداد میں مہاجر آ کر آباد ہوئے۔ مہاجر پنجاب میں بھی آباد ہوئے تھے۔ لیکن ان کی اکثریت مشرقی پنجاب سے تھی اور وہ اہلِ پنجاب کے ہم قوم تھے۔ سرائیکی علاقے میں آنے والے مہاجر غیر سرائیکی تھے ان کے آنے سے غیر سرائیکی آبادی میں اضافہ ہوا۔

ii۔ ہندو کاروباری طبقے کی نقل مکانی کر جانے کے نتیجے میں کاروبار پر قبضہ غیر سرائیکی لوگوں نے کیا۔ پنجاب میں ایسا نہیں ہوا۔ بلکہ کاروبار پنجابیوں ہی کے قبضے میں رہا۔

iii۔ نئی پیدا ہونے والی ملازمتیں غیر سرائیکی لوگوں کے حصے میں آئیں اس کی وجہ یہ تھی کہ پنجاب کے لوگ پہلے ہی ملازمتوں پر چھائے ہوئے تھے۔ (۱۰)

مزید لکھتے ہیں کہ ''پاکستان بننے کے بعد ملک پر پنجابی و مہاجر بالا دستی قائم ہوئی۔ معیشت کی بنیاد سرمایہ داری نظام پر قائم کی گئی۔ جس کے نتیجے میں سرمایہ کاری کا عمل پہلے سے ترقی یافتہ علاقوں میں مرتکز ہو گیا۔ سرمایہ داروں نے اُنہی علاقوں میں سرمایہ کاری کو ترجیح دی جو پہلے سے ترقی یافتہ تھے۔ ایک طرف معیشت کا سرمایہ دارانہ ارتقاء اور دوسری جانب قومی بالا دستی۔ ان دونوں عوامل نے مِل کر ترقی یافتہ علاقوں کو مزید ترقی دینے اور پسماندہ علاقوں کو پسماندہ ہی رکھنے کا رجحان پیدا کیا۔ چنانچہ وسطی پنجاب کے اضلاع ترقی کرتے گئے جبکہ ملتان اور اس کے گرد و نواح کے سرائیکی علاقے پسماندگی کا شکار ہوئے۔ مقامی سرائیکی جاگیرداروں نے پنجاب کے بالا دست قومیتی حلقوں کا آلہ کار بن کر اپنی ذات یا عزیز و اقارب کو فائدہ پہنچایا۔ اس نے بالعموم سرائیکی علاقے کی عوام کی جانب حقارت آمیز رویہ اختیار کیا۔ پنجابی بالا دست طبقوں اور سرائیکی جاگیرداروں نے ملکر سرائیکی عوام کے خلاف جو اتحاد قائم کیا اس کا نتیجہ سرائیکی علاقے کی سماجی و معاشی پسماندگی اور غربت کی شکل میں سامنے آیا۔ (۱۱) ان اثرات کے متعلق سرائیکی ماہرِ لسانیات اور محقق ڈاکٹر احسن واگھا لکھتے ہیں کہ:

> "Political movements always influences litrature. The economic deprivation of Siraiki region influenced its culture and created consciousness of a distinct culture among the people. This fact gave rise to a political movement for a saperate Siraiki provence etc."(12)

اگر دیکھا جائے تو ہر قومیتی تحریک روشن خیال اور ترقی پسند ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ علاقائی استحصال کو برداشت نہیں کرتی۔

پروفیسر نواز صدیقی لکھتے ہیں کہ ''پنجاب کی جانب سے سرائیکی وسیب کا استحصال دراصل علاقائی استحصال کی بدترین شکل ہے۔ یہ استحصال کم وبیش دو سو سال کچھ اوپر عرصہ سے مسلسل ہو رہا ہے۔ علاقائی استحصال کی خرابی یہ ہے کہ استحصال معاشی کے ساتھ ساتھ تہذیبی اور تمدنی بھی ہوتا ہے۔ آبادکاری کے نام پر ایسے قوانین بنائے جاتے ہیں جو آخر کار شناخت پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ جہاں تک معاشی استحصال کا تعلّق ہے تو زندگی کے ہر شعبہ میں سرائیکی علاقے کا استحصال ہو رہا ہے۔ آپ صوبہ پنجاب اور وفاق کے تمام بجٹ اٹھا کر دیکھ لیں تو آپ کو واضح تصویر سامنے آجائے گی۔''(۱۳) محدود بجٹ، ترقی یافتہ کاموں میں سست روی اور خاص طور پر بے روزگاری معاشی استحصال کے پہلوؤں کو نمایاں کرتے ہیں، کسی بھی علاقے کی ترقی کا دارومدار اس علاقے کے بجٹ کی بنیاد پر ہوتا ہے کہ اس علاقے کو کتنا ملا ہے سرائیکی وسیب کے گزشتہ سالانہ تخمینہ جات کے حوالے سے یوتھ پارلیمنٹ آف پاکستان کی رپورٹ ملاحظہ کی جاسکتی ہے جو کہ مندرجہ ذیل ہے:

Financial Year	Total Volume of ADP (Million Rs.)	Allocation to 11 Districts of south Punjab (Million Rs.)	Allocation to 11 Districts of south Punjab %
2005-2006	63.000	11.790	18.714
2006-2007	100.000	17.760	17.760
2007-2008	150.000	22.040	14.693
2008-2009	160.000	25.700	16.063
2009-2010	172.000	41.880	24.349
2010-2011	182.000	85.819	29.021(۱۴)

سرائیکی علاقے کی آبادی کے لحاظ سے موازنہ کرتے ہوئے رپورٹ میں لکھا ہے کہ

"Comparing this with the population of the Southern Puinjab shows that the fund allocation is very low then the population of the Southern Punjab. This percentage has increased after 2009 and has reached its maximum of 29.02% in year 2010-11 but still it is low than the population percentage which was 31.57% in the year 2010. Hence this shows that the core reason for the backwardness of the Southern Punjab has been the lack of the developmental funds which is the right of this region."(15)

سرائیکی دانشور اور رہنماء ظہور دھریجہ ۲۰۱۰-۱۱ کے سالانہ بجٹ پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''۱۹۳/ارب کے ترقیاتی بجٹ میں سے سرائیکی وسیب کے لیے صرف ۵۲/ارب رکھے گئے ہیں۔ کسی بھی ملک یا کسی بھی صوبے میں پسماندہ اور نیچے رہ جانے والے علاقوں کو برابر لانے کے لیے زیادہ سے زیادہ بجٹ مختص کیا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے ۱۹۳/ارب کے ترقیاتی بجٹ میں سے سرائیکی وسیب کے پسماندہ اضلاع کے لیے ۱۴۱/ارب اور ترقی یافتہ پنجابی اضلاع کے لیے ۵۲/ارب مختص کیے جانے تھے۔ لیکن یہاں پر معاملے کو الٹا کر دیا گیا ہے۔''(۱۶)

اگر سالانہ ترقیاتی کاموں کے حوالے سے موازنہ کیا جائے تو پلڈاٹ آرگنائزیشن کی طرف سے 2011 میں جاری کردہ ایک رپورٹ سے بہتر اندازہ لگایا کا سکتا ہے۔ اس میں بتایا گیا ہے کہ

"The Saraiki Sentiment was started during 2009 uppon purported disclosure of economic discrimination against their right full share in social development. In june, 2009 National assembly was informed during the question hour that out of the Rs.20 million loan obtained from the World Bank by the ministry of communication to construct mega roads in the country, not a single project was launched in sothern punjab. Out of 18 projects, 8 were started in the central and northern punjab. Like wise out of the 20 million taken as a loan from the Asian Development Bank, only one 37-km road project was started on the multan-muzaffar garh road."(17)

ترقی کے حوالے سے سرائیکی علاقے کے لیے مختص کردہ بجٹ کے متعلّق گزشتہ بجٹوں کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ دیگر علاقوں روہی چولستان، تھل دمان کے علاقوں کی پسماندگی اپنی محرومی کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ چولستان کی پسماندگی جس کے متعلّق پروفیسر فتح محمد ملک لکھتے ہیں کہ:

''پاکستان کی مرکزی اور صوبائی حکومتوں نے تعلیمی اور اقتصادی حوالے سے سرائیکی وسیب کے علاقوں کو بہت پسماندہ رکھا ہے۔ ذوالفقار علی بھٹو کے دور میں چولستان ڈویلپمنٹ اتھارٹی کا قیام عمل میں آیا تھا۔ گزشتہ کئی سالوں کے دوران اس ادارہ نے ۲۵۰ ٹوبے اور ۱۰۰ کنڈ بنائے ہیں ۱۰۰ پرائمری سکول قائم کیے ہیں اور ۷۰ کلومیٹر سڑک تعمیر کی ہے۔ یہ گزشتہ صدی کی اس ''شاندار'' کارکردگی ہی کا شاخسانہ ہے کہ اُن لوگوں کی اکثریت اس ادارے کے وجود ہی سے بے خبر ہے جن کی ترقی کی خاطر یہ قائم کیا گیا تھا۔ اس ادارے کا بجٹ مسلسل سکڑتا اور غیر ترقیاتی بجٹ کا حجم مسلسل پھیلتا آرہا ہے، کئی کئی سال بجٹ مہیا نہیں کیا جاتا، حکمران ذاتی اور خاندانی ترقی کے کاموں میں اتنے مصروف ہیں کہ انہیں سرائیکی علاقے کے محروم طبقات کے بارے میں سوچنے کا خیال ہی نہیں آتا۔''(۱۸)

اس لئے جب وسائل اجارہ دار، سرمایہ دار اور جاگیردار طبقے کے قبضے میں ہوں گے تو معاشی بحران کو پروان چڑھنے سے کوئی نہیں روک سکتا۔ پھر امیر، امیر تر اور غریب غریب تر ہوتا چلا جاتا ہے۔ اس لئے سرائیکی علاقے میں موجود محرومیوں اور معاشی بحران کو آسانی سے سمجھا جا سکتا ہے۔ سیاسی شاطروں اور آمرانہ ذہنوں نے لوگوں کو معاشی اور معاشرتی مسائل کی طرف لڑھکا دیا ہے۔ ارباب حل وعقد نے غریب کی قسمت سنوارنے کے لیے پانچ سالا ترقیاتی منصوبے تو بنائے لیکن اسکا اطلاق کبھی نہ ہو سکا۔ شاعر یا تخلیق کار جب قرب وجوار میں ظلم وستم، معاشی ومعاشرتی ناانصافیاں ہوتے دیکھتا ہے تو بے ساختہ چیخ اٹھتا ہے اور اپنے قلم اور تخیّل کی طاقت سے لوگوں میں استحصال پیدا کرنے والی قوتوں کے خلاف آواز بلند کرنے کا شعور اجاگر کرتا ہے۔ یوں شاعری میں جگہ جگہ ہر خاص وعام کے ہاتھ امراء اور استحصال کرنے والے طبقے کے گریبانوں تک پہنچنے کے لیے بے تاب نظر آتے ہیں۔ سرائیکی شاعری میں معاشی محرومیوں کا دکھ اور حقوق کے حصول کی تگ ودو ملتی ہے وہاں استحصال کرنے والے طبقے سے دست گریباں ہونے کے عزائم بھی دکھائی دیتے ہیں۔

سرائیکی شاعری میں اقتصادیات ایک اہم موضوع ہے جسے شعراء کرام نے اپنے کلام کا حصہ بنایا۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ سرائیکی شعراء نے معاشیات کے موضوع کو اتنی اہمیت کیوں دی؟ اسکا ایک جواب تو یہی ہوسکتا ہے کہ اس عہد میں سیاسی حالات کی ابتری کے باعث معاشی بدحالی اور بے روزگاری اپنی انتہا کو پہنچ چکی ہے۔ اس لئے سرائیکی شعراء نے ایک باشعور فنکار ہونے کا ثبوت دیا اور زندگی کے اس اہم پہلو جو درد اور غم سے لبریز ہے اپنے کلام میں جگہ دی ہے کیونکہ سرائیکی شعراء اپنے وسیب کے دکھ درد کو سمجھتے ہیں۔

جدید سرائیکی شاعری موجود حالات کی آئینہ دار ہے۔ اور آج کے بندے کی تاریخ، سیاسی، سماجی اور معاشی شناخت کا حوالہ بنتی ہے۔ سرائیکی شاعر ڈاکٹر نصراللہ خان ناصر سرائیکی وسیب کی پسماندگی اور معاشی استحصال سے واقف ہیں بلکہ اس علاقے کی حالت زار، لوگوں کی فریادوں اور بے چینیوں سے خاص طور پر متاثر ہوئے اس لئے انکی شاعری سرائیکی وسیب کا نوحہ لگتی ہے۔ انہوں نے شعوری اور لاشعوری طور پر اپنے وسیب کے لوگوں کے دکھ درد اور بے چینی کو اپنی نظم ''مسادی'' میں کچھ یوں بیان کیا ہے:

نمبردار دی شادی اُتے — بھاجی ساڈے پیو کھادی ہئی
اساں وصل ڈوڈھے کھاندوں — ہر ہک کولوں دھنولا کینی
کنگا گودے گھروں ملدے — شہر اتھوں بہوں پرے ہے
اوتیئں کوئی لاری نی ویندی — شہراچ مانی پکی پئی ءِ؟
اساڈے کئی شریکے وسدن؟ — کیوں اجئی پندھ کانے کروں
وڈے خان دی اج ونگار ءِ — دَئے ہنباہ ڈھویندے پئے ہن

وریہوں بعد مسادی پوسے جل تے اپنی ونڈی منگوں
ساڈے نکے مان کریسن ساڈے پیو بھاجی کھادی ہئی

(اجرک، ۱۹۹۰، ص ۹۵۔۹۶)

اس سے زیادہ معاشی محرومی اور کیا ہوسکتی ہے کہ وہ لوگ بھی اس سرائیکی علاقے میں رہتے ہیں کہ جن کے باپ دادا نے زندگی میں ایک دفعہ گوشت کا ذائقہ چکھا تھا۔ جاگیردارانہ اور سیاسی جبر نے قوموں کو بہت زیادہ مایوس کیا ہے۔ اس طرح وسیب میں بہت سارے لوگ جاگیرداروں کے ہاتھوں میں معاشی قیدی ہیں اور ذلت کی زندگی بسر کرتے ہیں۔ نصراللہ خان ناصر نے اپنی ایک نظم ''بھوئیں پھوڑ'' میں کیا خوب نقشہ کھینچا ہے۔ ملاحظہ ہو:

گوداتیڈی اچی ماڑی
وسدی راہو ہے
شالا بخت سلامت ہووی
خاناں! کوسی وانہ لگی
سدا رہن نکتا رتساڈیاں پلیاں
لیراں کینھی
گھوڑی دے سئیں
ڈوہیں کن برابر ہوندن

(اجرک، ۱۹۹۰، ص ۵۵)

عاشق بزدار کی شاعری ترقی پسندانہ فکر اور شعور کے کئی پہلوؤں سے مالا مال ہے۔ عاشق بزدار کی اکثر نظمیں جاگیردارانہ استحصال کے خلاف موثر آواز ہیں۔ اسکے علاوہ دولت کی منصفانہ تقسیم اور محنت کش طبقات کے حقوق کی آواز لگتی ہیں۔ اس طرح انہوں نے معاشی استحصال اور سیاسی جبر کے خلاف بھرپور مزاحمتی شاعری کی ہے۔ ایسے لگتا ہے انہوں نے مظلوم سرائیکی دھرتی کے محنتی اور غربت کے مارے ہوئے لوگوں کا ذکر کیا ہے اور اس نے سماجی پستی کا شکار چھوٹی چھوٹی معصوم بچیاں جو امیروں کے گھروں میں مزدوری کر کے شام کو اُداس چہروں کے ساتھ گھر لوٹتی ہیں تو محلوں میں موجود سرمایادار طبقات کی ہوس پرست نظروں کا شکار بنتی ہوئی نظر آتی ہیں یہ سارا منظر نامہ عاشق بزدار کی ایک نظم ''خواب'' میں دکھائی دیتا ہے۔

غریب ماں پیو دیاں دھیریں کم سن
جوتن توں بکھ دے عذاب
ٹالن دے کیتے
اُچیں حویلیں ونج کے

امیر لوکیں دے بال چاون
ودیاں رہاون
سویل توں لانماشاں تانیں
نہ کجھ ونداون
انہاں دے لالن بھرا جوروون
تاں منہ ناں لانون
تے ایندے بدلے
حویلیں والے
غریبیں دے
جواں تھیون دے خواب ڈیکھن

(قیدی تخت لہور دے، ۲۰۱۴ء، ص ۹۴)

اس کے علاوہ عاشق بزدار کی نظمیں ''غربت جگ بدنام'' اور'' جواب'' سرائیکی وسیب میں بے روزگاری اور معاشی استحصال کا خوب پرچار کرتی ہیں۔

سرائیکی شاعر جہانگیر مخلص اس حقیقت سے اچھی طرح واقف ہیں کہ بھوک، پیاس بستیوں کو کیسے اجاڑ دیتی ہیں۔ سرائیکی وسیب کے نوجوان مزدوری کے لیے اپنا گھر بار اور عزتوں کو اکیلا چھوڑ کر چلے جاتے ہیں اور اس دھرتی کے پڑھے لکھے نوجوان ہاتھوں میں ڈگریاں لے کر کیسے دفتروں کی ٹھوکریں کھا رہے ہیں۔ شاعر کو اس بات دکھ بھی ہے اور ادراک بھی۔ شاعر نے اپنے کلام کے ذریعے دکھی لوگوں کو آواز دی ہے۔ جہانگیر مخلص کی شاعری میں بچوں، نوجوانوں، عورتوں، کسانوں اور محنت کش طبقے کے حالات کو بخوبی دیکھ سکتے ہیں۔ جہانگیر مخلص کی نظم'' پھٹی دا بھا'' جس میں لوگوں کا بیدار ہونا دیکھا جا سکتا ہے۔

این واری میں سوچیا ہم زیبودا ٹکا گھنساں
ڈھولنا بنسی بھورل دا تے سردا پڑکا گھنساں
کُجھ تاں سکھا ساوا تھیساں، کجھ تاں بھار لہیساں
کُجھ میں فرض کریساں پورے، کجھ ادھار لہیساں
میں ڈکھاں دی تاپش دے وِچ رادھم اپنیاں فصلاں
رت تے پگھر میڈا وہسی سوکھیاں تھیسن نسلاں
میڈے بال ایانے سمدن رکھی مسی کھاتے
سجھ ابھرے تاں لسی کیتے رلن منگر چا کے
بھوری وتیچ رکھانے کیٹم ول سپرے ونج چاتی
ہتّھاں نال میں گوڈی کیتی کھاد ادھاری پاتی
کوئی پورا ارمان نہ تھیا، پج نہ سگیاں آساں
میں خواباں دی میت اُتے کے تئیں روندا رہساں
کیا پتہ ہا ملک دے تاجر میڈی رت وچ دھاسن
سبھے ہکو ایکا کر کے میڈے ماس کوں کھاسن
مٹی دے بھاہ پھٹی ویچاں بھر بھر ڈیواں تنگے
پر میڈے گھر سوڑ کینی، بال وی میڈے ننگے
میڈے ممبر ایواناں وچ بہہ کے کیوں نہ بولے؟
کٹ دے کھادے وڈے جندرے کون انہاکوں کھولے؟

ایں دھرتی دے سینے اُتوں ہر اک بوٹا پٹو چھوڑو بھل صفائی مخلص ساڈیاں قبراں کھٹو
(پرہ باکھ، ۱۹۹۲ء، ص ۴۰۔۳۹)

جہانگیر مخلص نے بدلتے ہوئے حالات کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا ہے۔ انہوں نے روہی چولستان کا دکھ اپنی شاعری میں بیان کیا ہے۔ ان کے ذہن میں یہ خواب ہمیشہ سے محفوظ ہے کہ یہ علاقہ کبھی باہر سے آنے والوں کی پُرسکون آرام گاہ بنتا تھا۔ بہاولپور کے سیاسی زوال اور آبادکاروں کی آمد سے مقامی لوگ غریب، محتاج اور بے بس ہو کر رہ گئے ہیں۔ شاعر اس بات پر بے چین نظر آتا ہے کہ دھرتی کے اصل وارث بے دخل ہوتے جا رہے ہیں۔ سیاسی سطح پر زمینوں کی الاٹمنٹ اور فوجی جرنیلوں کی چولستان کی زمین پر بندر بانٹ جہانگیر مخلص جیسے حساس شاعر کے لیے ناقابلِ برداشت چیز ہے۔ اس لئے ان کا شعری مجموعہ ''پرہ باکھ'' میں یہ دکھ بھری داستان واضح طور پر سنائی دیتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سیاسی و معاشی جبر نے سرائیکی شعراء کو اعتماد بخشا ہے کیونکہ وہ سمجھتے ہیں کہ معاشی استحصال سے لوگوں کی زندگیاں مفلوج ہو کر رہ گئی ہیں۔ حکمران اور اشرافیہ نے لوگوں سے انکی خون پسینے کی کمائی بھی چھین لی ہے۔ حالانکہ اگر دولت کی تقسیم غیر منصفانہ ہو تو معاشرے اپنی بقا کھو بیٹھتے ہیں۔ عہد حاضر میں بھی وسائل کی غیر منصفانہ روش جاری ہے۔ غریبوں کے وسائل پر اشرافیہ قابض ہو چکی ہے۔ اس رویے کے خلاف مزاحمت سرائیکی شاعر عزیز شاہد کی نظم ''لوڑھی'' کے چند اشعار دیکھیں جن میں شاعر حکمران اشرافیہ سے نفرت کا اظہار کرتے ہوئے دکھائی دیتا ہے۔

ہن اسمان دا کئی ان داتا
ساڈے راہ تیں
آس آواندھے نہ پیا بدھے
ہن کوئی دھرتی واس اساڈا
ساڈے منہ تے
چپ دی چھاپ نہ ڈیوے
(دھمی، ۲۰۱۱ء، ص ۱۴۸)

اشو لعل فقیر کی شاعری کا مرکزی نقطہ سرائیکی علاقے میں رہنے والے تمام لوگوں کو غلامی سے نجات دلانے کی کوشش ہے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ اس دھرتی پر رہنے والے لوگوں میں فکری طور پر، روحانی، معاشی، سیاسی اور سماجی تبدیلیاں ضرور آئیں گی۔ اس لئے انسان کو روشن خیال، جدوجہد، وسیع القلبی کو اپنے عقائد میں شامل کرنا پڑے گا۔ ان اقدار کی طاقت سے سرائیکی وسیب کو بھوک اور تس سے نجات ملے گی۔ ان کی نظم نظم ''بکھ آوے یا تریہہ'' کے اشعار ملاحظہ کریں:

سارے سینگے رَل اِڑکجن
جوڑیاں بن بن آون

اپنے نام ہکاون
دھرتی تے ہے قابض دیہہ
ہک ناں بکھ تے ہک ناں تریہہ
ڈو ہیں ساڈے نانویں سائیں
ول ونج کے اڑکیج
اپنے رنگ رنگیج

(چھیڑو ہتھ نہ مرلی، ۲۰۰۷، ص ۱۷)

شفقت بزدار جو خود کو سوچوں کی صلیب پر چڑھا کے لکھتا ہے نے اقتصادی مسئلے کے اقدارِ حیات میں ایک بنیادی قدر کی حیثیت سے بڑی اہمیت دی ہے۔ چنانچہ اقتصادی حالات کے بیان کے سلسلے میں انہوں نے سرائیکی علاقے میں موجود عام طبقات کی بھوک، پیاس اور افلاس کے جو نقشے کھینچے ہیں وہ بڑے پرتاثیر اور معنی خیز ہیں اور قاری کے ذہن پر انمٹ نقوش چھوڑ جاتے ہیں۔ اگر ان کی شاعری کا بغور مطالعہ کیا جائے تو اس عہد میں ملک کے عام طبقات کی زندگی کے شب و روز ہمارے سامنے عیاں ہو جاتے ہیں اور ہم اس سے بخوبی اندازہ لگا سکتا ہیں کہ اقتصادی بدحالی نے لوگوں کی زندگی کو کتنا مجبور بنا دیا ہے اور لوگ جاگیردار اور سرمایہ دار کے ہاتھوں کتنے بے بس ہو گئے ہیں۔ اس کا نقشہ شفقت بزدار نے اپنی نظم ''دمانی'' میں کچھ اس طرح کھینچا ہے۔

وت پت جھڑ دا
موسم آ گئے
ات واری وی
ادھلا پے دے سارے
مال کوں ویچ کے
سال دے دانے گھنساں
قرض تے کپڑے لٹے گھنساں
پل پل چبھدے پیریں دے وچ
تھوہے وانگوں
مل دا ہے الواون اجکل
ہک ہک نال بنا کے رکھداں
کیوں جو میں دمان دا وسداں

(کریہہ دا قرض، ۲۰۱۳ء، ص ۸۴)

اس کے علاوہ شفقت بزدار کی نظم ''اذلی تس'' بھی انہیں احساسات و جذبات کی نمائندگی کرتی ہے۔

اقتصادی استحصال نے باشعور اور دانشور طبقے کو جھنجوڑ کر رکھ دیا ہے۔ خالد اقبال کی تمام شاعری استحصالی نظام کے گرد گھومتی نظر آتی ہے۔ خالد اقبال کی مطابق ان استحصالی قوتوں نے بندے کو کیڑے مکوڑے سے بڑھ کر زیادہ اہمیت نہین دی ہے۔ وہ سمجھتے ہیں اگر غاصب قوتیں لوگوں کو کویلی (چیونٹی) کی مانند سمجھتی ہیں تو لوگوں کو ان کا مقابلہ کرنے کے لیے کم ازکم کویلی جتنی خصوصیات اپنے اندر پیدا کرنی چاہئیں کیونکہ کویلی ہمت اور مستقل مزاجی سے اپنے حقوق کے حصول کے لیے کوشش جاری رکھتی ہے۔ وہ اپنے کلام میں اظہات خیال اس طرح کرتے ہیں:

جاں ڈیہاڑی نہیں لگدی
تاں ڈینہ گزارگھندے ہیں
جیویں کیویں بہہ تے اِتھ اُتھ
مزدوری کر کے، اساں تازی کھاون آلے
ساکوں جیکر کئی اوئے، کرالاوے
تاں کیوں الاوے؟

(کویلی دی کاوڑ، ۲۰۰۴ء، ص ۱۸)

سرائیکی شاعری کا کینوس خاصا وسیع ہے علاقائی استعاروں اور علاقوں کے حوالے سے وہ طبقاتی زندگی کا بھرپور پوسٹ مارٹم کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ایک ایسا پوسٹ مارٹم جو ادبی حوالے سے شاعرانہ جمال اور فکری جلال سے معمور نظر آتی ہے۔ سرائیکی شاعری میں نہ صرف سرائیکی زبان وثقافت کے موثر تجربے موجود ہیں بلکہ عالمی ادب کے تناظر میں دنیا بھر کے محروم ومجبور انسانوں کے وہ سارے مطالبے موجود ہیں جنہیں آج بنیادی انسانی حقوق تو کہا جاتا ہے لیکن دنیا کے کسی بھی خطے میں مکمّل طور پر یہ حقوق حاصل نہیں ہو سکے۔ طبقاتی امتیازات کے متعلّق سرائیکی شعراء کا نقطہ نظر بہت واضح ہے۔ سرائیکی شعراء کی فکر رنگ ونسل، حسب نسب یا عقیدہ ومذہب پر مبنی پروپیگنڈہ پر مبنی نہیں ہے بلکہ انکا نقطہ نظر جدید معاشی نظریات کی روشنی میں ہے۔ انہوں نے باشعور انسان اور ایک کامیاب شاعر کی طرح اقتصادیات کے موضوع کو عوام اور حکام کے سامنے پیش کیا ہے کیونکہ اقتصادیات کی اہمیت اتنی زیادہ ہے کہ اس مسئلے کو حل کیے بغیر خدا تعالیٰ کی یاد رفعت اور پاکیزہ خیال پیدا نہیں کر سکتی اس لئے کسی بھی فعل کو احسن طریقے سے انجام دینے کے لیے پیٹ کا بھرا ہونا ضروری ہوتا ہے کیونکہ یہ ایک فطری تقاضا ہے کہ انسان کو بھوک لگتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ نصراللہ خان ناصر، ڈاکٹر، سرائیکی شاعری دا ارتقاء، ملتان: سرائیکی ادبی بورڈ، ۲۰۰۴ء، ص ۴۸۷۔۴۷۹

۲۔ اسلم رسول پوری، سرائیکی ادب وچ معنی دا پندھ، رسول پور: سرائیکی پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء، ص ۳۲

۳۔ ایضاً

۴۔ عصمت اللہ شاہ، حفیظ خان کی تخلیقی جہتیں، ملتان: ملتان انسٹیٹیوٹ آف پالیسی اینڈ ریسرچ، ۲۰۱۰ء، ص ۳۱۳۔۳۱۲

۵۔ شاہد حسن رضوی، ڈاکٹر، روشن خیال فرید، خواجہ غلام فرید سیمینار مقالات ومضامین، مرتبین روبینہ ترین، ڈاکٹر، اجمل مہار ابن اکبر، شعبہ سرائیکی بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ۲۰۰۷ء، ص ۶۸

۶۔ ایضاً

۷۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر، اردو شاعری کا سیاسی اور سماجی پس منظر، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء، ص ۴۴

۸۔ حفیظ خان، سرائیکی ادب، افکار و جہات، ملتان: ملتان انسٹیٹیوٹ آف پالیسی اینڈ ریسرچ، ۲۰۰۹ء، ص ۴۴

۹۔ طاہر تونسوی، ڈاکٹر، سرائیکی وِچ مزاحمتی شاعری، ملتان: سرائیکی ادبی بورڈ، ۱۹۹۵ء، ص ۲۲

۱۰۔ عزیز الدین احمد، پروفیسر، کیا ہم اکٹھے رہ سکتے ہیں؟ (پاکستان میں قومی مسئلے کا تجزیہ)، لاہور: ظفر پرنٹر، ۱۹۸۸ء، ص ۱۵۰

۱۱۔ ایضاً

12. Ahsan wagha, Dr , The Saraiki Language its growth and Development, Islamabad: Delawar publications, 1990, P.131.

۱۳۔ نواز صدیقی، پروفیسر، سرائیکی وسیب کا مقدمہ، مرتبین: مزمل حسین، ڈاکٹر، میاں خدا بخش، فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۴ء، ص ۶۷

14. Gohar Zaman, Report on Southern Punjab,Pakistan Institute of Legislative Development and Transparency, P.6

۱۵۔ ایضاً

۱۶۔ ظہور دھریجہ، سرائیکستان کس لیے؟، ملتان: سرائیکستان قومی کونسل، ۲۰۱۱ء، ص ۳۲

17. Demand for saraiki province (a discussion paper) , Pakistan institute of Legislative Development and Transparency, 2011 , P.9

۱۸۔ فتح محمد ملک، پروفیسر، پُر وحشت سنجڑی روہی، خواجہ غلام فرید سیمینار مقالات ومضامین، ص ۱۱

ن۔م راشد ـــــ ایک علامت نگار

صائمہ اقبال
Saima Iqbal
lecturer

ABSTRACT:

"Nazar Muhammad Rashad (b.1910..1975)commanly known as n.m rashid was born as Raja Nazar Muhammad Janjue. He was an influential pakistani modern urdu poet.The theme of Rashid,s poetry run from the struggle against domination to the relationship between words and meaning and the creative process that produces poetry and other arts. He rebelled against the traditional form of the ' ghazal' and became major exponent of free verse in urdu literature.N.m rashid used different forms of symbols that gives an entirely different meaning that is much deeper and more significant."

راشد کی شاعری کا پہلا مجموعہ ''ماورا'' ۱۹۴۱ء میں منظر عام پر آیا۔ جدید اُردو شاعری میں ن۔م راشد کو بلند مقام حاصل ہے۔ راشد اور میراجی نے اردو نظم میں ہیئت کے بہت تجربے کیے۔ جب ہم راشد کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں تو جنسی، جذباتی، سیاسی اور معاشرتی کیفیات پر مبنی خیالات کا عجیب امتزاج نظر آتا ہے۔ شاعر کے ہاں ایک اضطراری کیفیت اور بے قراری کا احساس ہے۔ جو اس کے فکر و نظر پر حاوی نظر آتا ہے۔ یہی کیفیت ایک فکری کشمکش کو جنم دیتی ہے۔ راشد کا کمال یہ ہے کہ اس نے نئی نئی علامتوں کے استعمال سے خیال و فکر میں بصیرت افروز اضافے کیے جن کے اعجاز سے متخیلہ کو وسعت نصیب ہوئی۔ جدید شاعری میں علامت نگاری کی متوازن روایت راشد ہی کی رہین منت ہے۔

راشد کی شاعری کو محض سیاسی پسِ منظر میں دیکھنا مناسب نہ ہوگا۔ ان کی شاعری میں ملکی بیداری اور قومی احیا کا گہرا شعور اپنی پوری توانائی کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ مثلاً ان کی نظم ''کیمیا گر'' کو محض سیاسی قرار دینا ناانصافی ہوگا۔ راشد کی علامتیں اپنی متنوع اثر آفرینی کی بدولت حالات و واقعات کا کامل ادراک مہیا کرتی ہیں۔ اور نظر کے زاویے محض ایک نقطہ تک محدود ہو کر نہیں رہ جاتے۔

لیکچرار، شعبۂ اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد

ن۔م۔راشد نے تشبیہات اور استعارات کو اس انداز سے کلام میں برتا ہے کہ امیجری میں ایک انقلاب برپا ہو گیا۔ تخیّل اور احساس کی ندرت راشد کے نئے شعور کی عکاس ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

''راشد نے جہاں نئی امیجری کی تشکیل میں نمایاں کامیابی حاصل کی وہاں مروّجہ امیجری کو نئے انداز میں بروئے کار لا کر تخیّل کو نئی جہات سے آشنا کیا۔ اپنے اس تجربے میں وُہ نہایت ثابت قدمی کا ثبوت دیتے ہیں۔ اس لحاظ سے وُہ ایک باغی شاعر ہیں۔''(۱)

راشد کی شاعری میں تخیّل کو اشاروں اور علامتوں کے تناظر میں پیش کیا گیا ہے۔ مثلاً راشد کی نظم ''دریچے کے قریب'' جس میں اجتماعی شعور اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔

''دریچے کے قریب''

جاگ اے شمع شبستانِ وصل
محفل خواب کے اس فرش طرب ناک سے جاگ!
لذت شب سے ترا جسم ابھی چور سہی
آ مری جان مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوار سحر چومتے ہیں
مسجد شہر کے میناروں کو
جن کی رفعت سے مجھے
اپنی برسوں کی تمنا کا خیال آتا ہے!
سیمگوں ہاتھوں سے اے جان ذرا
کھول مے رنگ جنوں خیز آنکھیں!
اسی مینار کو دیکھ
صبح کے نور سے شاداب سہی
اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بے کار خدا کے مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
ایک عفریت۔۔۔۔۔۔اُداس
تین سو سال کی ذات کا نشاں
ایسی ذات کہ نہیں جس کا مداوا کوئی!(۲)

راشد نے علامتوں کے استعمال میں خوبصورتی پیدا کی ہے۔ جس سے ہیئت اور اسلوب کے نئے نئے زاویے سامنے آئے ہیں۔ مخدوم منور لکھتے ہیں:

''راشد کا کمال یہ ہے کہ اس نے علامتوں میں وُہ ندرت پیدا کی جس کے اعجاز سے ٹھہرے ہوئے پانی میں ہلچل مچ گئی۔ ہیئت اور اسلوب کے نئے سانچے سامنے آئے۔ تمام تر تنقید اور نکتہ چینوں سے ان کا کمال فن بے نیاز رہا اور راشد نے بلند حوصلگی کے ساتھ تجربے کی اس شمع کو فروزاں رکھا۔''(۳)

راشد نے روایتی انداز کی جگہ شاعری کو نئے آہنگ سے روشناس کیا۔ شاعری کو عروض سے پاک کیا۔ تخیّل کو تمام پابندیوں سے آزاد کر دیا۔ راشد کا یہی قدم اردو ادب کا اہم ترین واقعہ ہے۔ راشد کو اپنے ہم عصر میرا جی کے مقابلے میں اظہار اور ابلاغ پر نہ صرف زیادہ قدرت حاصل ہے۔ بلکہ اس نے علامتوں کو زیادہ خوبصورتی سے استعمال کرنے میں نمایاں کامیابی حاصل کی۔ راشد کا نصب العین یہ تھا کہ شاعری کو فرسودہ روایات کے بندھنوں سے نجات دلائی جائے۔ یہی وجہ ہے کہ وُہ قافیہ پیمائی کو ہدف تنقید بناتے ہوئے جس رائے کا اظہار کرتے ہیں اس رائے کو ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

''قافیہ شعر کا ضروری جزو نہیں بلکہ اتفاقی اور ضروری عنصر ہے۔ جس شاعر کو قدرت نے آہنگ اور توازن کی حس عطا کی ہے اسے قافیہ کے سامنے دریوزہ گری کرنے کی ضرورت نہیں۔ قافیہ اندھے کی لاٹھی کی مانند ہو تو اسے یقیناً لاٹھی سے راستہ ٹٹولنے کے سوا چارہ نہیں۔ لیکن اگر شاعر کو قدرت نے آنکھیں بخشی ہیں تو لاٹھی اس کی حفاظت تو کر سکتی ہے مگر راستہ نہیں دکھا سکتی۔''(۴)

راشد کے بارے میں بالعموم یہ تاثر ملتا ہے کہ ان کے ہاں بے لوث محبّت اور پر خلوص رشتوں کا کوئی اشارہ نہیں ملتا بلکہ وُہ محبّت کی نفسیات میں اس طرح کھو جاتے ہیں کہ نوجوانوں کو جنسی کایا پلٹ سے فعال بنانے میں کوشاں نظر آتے ہیں۔ راشد کے ہیں نوجوانوں کے مسائل کا علامتی بیان کہاں سے آیا اس کے بارے میں محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

''نوجوانوں کے مسائل اور جذباتی الجھنوں کا علامتی بیان راشد کے ہاں مغربی ادب کے وسیلے سے آیا۔ اسی وجہ سے میرا جی نے راشد کی نظموں کو بودیلیئر اور ملارمے کی نظموں کے ہم پلہ قرار دیا تھا۔''(۵)

انگریزی ادب کے اثرات کے تحت راشد نے جو شاعری کی اس کے نتیجے میں ہیئت میں تبدیلی اور علامتوں کا رجحان سامنے آیا شمیم احمد لکھتے ہیں:

''اُردو کی بنیادی شعری روایت سے ہٹ کر انگریزی ادب کے اثرات کے تحت راشد نے جو تجربے کئے اس کا اہم ترین نتیجہ جو سامنے آیا وُہ ہیئت کی تبدیلی اور علامتوں کی بلادستی تھی۔ یہاں تک کہ اپنی شعری روایت اور تہذیبی ورثے سے شعوری طور پر انحراف کو شکار بنایا گیا۔''(۶)

اس طرح جو صورتِ حال پیدا ہوئی اس نے ابہام کو جنم دیا اگر میرا جی اور ن۔م راشد کی شاعری کو پیشِ نظر رکھیں تو اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں۔ میرا جی کے ہاں عشق کہیں کہیں جنس سے آگے

باطنی منزلوں کی طرف بڑھتا ہے۔ مگر راشد کے ہاں ایسا نہیں۔ میراجی باطنی صداقتوں کی علامتوں پر یقین رکھتے ہیں۔ اور وشنومت کے عقائد اس روحانی تجربے کو آگے بڑھاتے تھے۔ اس لیے ان کے ہاں جنس باطنی تجربہ بھی بن جاتی ہے۔ مگر راشد کے ہاں عشق کا تصور مختلف ہے۔ راشد کے ہاں جنسی علامتوں کی ایک صورت دیکھیے:

''تیرے سینے کے سمن زاروں میں اٹھیں لرزشیں
میرے انگاروں کو بے تابانہ لینے کے لیے
اپنی نکہت اپنی مستی مجھ کو دینے کے لیے
غم کے بحر بیکراں میں ہو گیا پیدا سکوں
یاد ہے وُہ رات زہر آسمان نیلگوں
یاد ہے مجھ کو وُہ تابستان کی رات!''(۷)

اس نظم میں ''لرزشیں''، ''انگارے''، ''بحر بیکراں'' اور ''سکوں'' جنسی تصورات کی علامتیں ہیں۔ راشد کی شاعری کا کینوس اس قدر وسیع ہے کہ اس میں علامتیں ناگزیر نظر آتی ہیں۔ ان کی اکثر علامتیں زندگی کی تڑپ اور جذبوں کی تمازت اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں۔ زندگی کے بدلتے ہوئے تناظر نے راشد کے مزاج کی تشکیل میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ انھوں نے خیالات کے اظہار کے لیے جس طرح علامتوں کا استعمال کیا وُہ وقت کے تقاضوں اور ان کے بدلتے ہوئے مذاق کے عین مطابق تھا۔ مغربی شعر و ادب کے اثرات سے اُردو ادب کی صدیوں سے رائج اِقدار اپنی قدر و قیمت کھو بیٹھیں۔ نفسی مسائل اور الجھنوں نے جنم لیا۔ ادب کے قاری کو ادب کی تفہیم میں جن مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اس کو اکثر شاعر کے کھاتے میں ڈال دیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری نے میراجی کے اس نظریے کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

''موجودہ شاعری کی آمد اور مغربی تعلیم و تہذیب کے اثرات سے شاعری میں ابہام کے بعض پہلو نکل آئے ہیں۔''(۸)

میراجی کو مغربی شاعری کی آمد پر یہ اعتراض تھا کہ اس کے آنے سے ابہام پیدا ہو گیا ہے۔ قاری کے لیے سمجھا بہت مشکل ہے۔ اس کے برعکس ملارمے نے علامتی شاعری کے بارے میں ابہام کے اعتراضات کو مسترد کرتے ہوئے کہہ دیا تھا کہ ضروری نہیں ہر شخص اس کے مفہوم کہ سمجھ سکے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی ملارمے کے اس نظریے کو یوں بیان ہیں:

''ہماری شاعری کا مقصد دوسروں کو سمجھانا نہیں بلکہ ہم تو صرف اپنے لیے شاعری کرتے ہیں۔''(۹)

راشد کی شاعری کے بارے میں بعض نقادوں کا کہنا ہے کی اس قسم کی نظمیں جس میں علامتی انداز اپنایا گیا ہے عوام تو کیا خواص کی سمجھ سے بھی بالاتر ہیں۔ مغرب کے اثرات کے باعث جو جدید

علامات، اشارات اور نامانوس اسلوب بیان اختیار کیا گیا ہے۔ اس سے ابہام میں بہت زیادہ اضافہ ہوا ہے بلکہ بعض مقامات پر خود شاعر کو بھی معلوم نہیں کی وُہ کیا کہنا چاہتا ہے۔ لیکن اس الزام کی اتنی زیادہ اہمیت نہیں ہے۔ دراصل بات یہ ہے کہ آج کل کا قاری اس قدر سہل پسند ہو گیا ہے کہ وُہ بغیر کسی محنت اور ذہنی کاوش کے مفہوم تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی خواہش یہ ہوتی ہے کہ شاعری اس قدر عام فہم ہو کہ فوری طور پر جذبات میں ہیجان پیدا کرے۔ اس کے برعکس راشد کی شاعری کا بنیادی وصف یہی ابہام ہے۔ اس بارے میں ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں:

> ''اس کے برعکس راشد کی شاعری کا امتیازی وصف یہ ہے کہ اس میں مختلف اجزا کو اس طرح یکجا کر دیا گیا ہے کہ الفاظ کی تہہ میں معانی کا خزینہ دعوتِ فکر دیتا ہے۔ فکری اور جذباتی رجحانات کے تصادم، ردِعمل اور ہم آہنگی کا ایک غیر مختتم سلسلہ ہے جو جذبوں کا عنان گیر بھی ہے اور فکر و نظر کے لیے مہمیز بھی۔ اسے سمجھنے کے لیے گہرے غور و فکر اور محنت کی ضرورت ہے۔ عام قاری اس کے لیے آمادہ نہیں۔''(۱۰)

راشد کی شاعری میں پہلے پہل تو رومانویت کا غلبہ نظر آتا ہے وُہ اپنی محبّت کا تذکرہ کرتے ہوئے روایتی انداز اختیار کرتے ہیں۔ اس کے نمونے ''میں اُسے واقفِ اُلفت نہ کروں''، ''گناہ محبّت'' اور ''مری محبّت جواں رہے گی'' میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ لیکن بعد میں مغربی اثرات کے تحت راشد کے نئے تخلیقی تجربوں کے اعجاز سے اُردو شاعری کو ایک مستحکم اسلوب پر گامزن ہونے کے مواقع ملے۔ اُردو شاعری میں علامتی رجحان جس نے ایک نئے شعور کو جنم دیا اس کے صحیح علمبردار ن۔م راشد ہیں۔ راشد کی شاعری میں سماجی اور معاشرتی حالات کا جو ادراک نظر آتا ہے اُسے سیاسی اندازِ فکر قرار نہیں دیا جا سکتا۔ راشد نے جس علامتی انداز کو اپنایا وُہ آہستہ آہستہ مقبول ہوتا گیا۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

> ''یہاں یہ حقیقت فراموش نہیں کرنی چاہیے کہ مغربی ادبیات کے اثر کے تحت راشد اور دیگر شعراء نے جس علامتی انداز کو فروغ دیا رفتہ رفتہ وُہ مقبولیت حاصل کرتا گیا اور اس طرح جو اِصنافِ سخن اقلیم ادب میں وارد ہوئیں انھوں نے اُردو شاعری میں ایک مستقل رجحان کی صورت اختیار کی۔''(۱۱)

راشد کی یہ نظم ابہام کی نفی کرتی ہے۔

ایک رات

یاد ہے اک رات زہر آسمان نیلگوں
یاد ہے مجھ کو وُہ تابستان کی رات
چاند کی کرنوں کا بے پایاں فسوں پھیلا ہوا
سرمدی آہنگ برساتا ہوا۔۔۔ ہر چار سو!
اور مرے پہلو میں تو

میرے دل میں یہ خیال آنے لگا
غم کا بحر بیکراں ہے یہ جہاں
میری محبوبہ کا جسم اک ناؤ ہے
سطحِ شور انگیز پر اس کی رواں
ایک ساحل ایک انجانے جزیرے کی طرف
اس کو آہستہ لیے جاتا ہوں میں
دل میں غم کی چٹانوں سے نہ لگ کر ٹوٹ جائے!
یاد ہے مجھ کو وُہ تابستان کی رات (۱۲)

راشد کی علامات کا جائزہ لیں تو بین الاقوامی اہمیت کے عناصر اس میں جلوہ گر نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان کی شاعری میں ''اجنبی'' کی علامت کو لیجیے اس سے راشد نے ظالم قوتیں مراد لی ہیں۔ ''اجنبی عورت'' میں ''دیوار رنگ'' مشرق اور مغرب کے تہذیبی، سماجی اور سیاسی فرق کے تصورات کی علامتیں ہیں۔ نظم ''خودکشی'' میں بھی ''دیوار'' ایک علامت کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔ ''زنجیر'' میں سیاسی نوعیت کی علامتیں ہیں۔ ''گوشۂ زنجیر'' اور ''دنبالہ زنجیر'' غلامی کی علامتی تصورات ہیں۔ ''پیلۂ ریشم'' غلام قوم کی علامت ہے۔ ''دل میرے صحرا نورد پیرِ دل'' میں ''ریت''، ''آگ'' اور ''صحرا'' ایشیائی اور افریقی ملکوں کی بیداری کی علامات پر مبنی ہیں۔ ''اسرافیل کی موت'' ایک نہایت کامیاب علامتی نظم ہے۔ جس میں ایشیائی اقوام کی مجبوری، محکومی، زبان بندی، بنیادی انسانی حقوق کی پامالی اور اقتصادی زبوں حالی کو علامتوں میں پیش کیا ہے۔ ''بوئے آدم زاد'' نئے انسان کی علامت ہے۔ ''دیو'' خوردہ نظام کی بے بسی کی علامت ہے۔

راشد جدید شاعری کے ان شعراء میں سے تھے جو اپنی تہذیب سے پیش از پیش مستفیض ہوئے اور جن کی شاعری کی مجموعی فضا تاریخی تصورات سے روشن ہے۔ مثلاً راشد کی شاعری میں ''سبا اور ویراں'' کا تعلّق تاریخ سے ہے۔ اس طرح سے ''نمرود'' اور ''سومنات'' کا تعلّق بھی تاریخ سے ہے۔ ''دیو''، ''آئینہ'' اور ''سمندر'' اساطیری علامتیں ہیں۔ اور ''آگ'' اور ''ریگ'' کا تعلّق تہذیب سے ہے۔ راشد کے ہاں اکثر علامتیں کرداری بھی ہیں۔ ڈاکٹر آفتاب احمد لکھتے ہیں:

> ''راشد کی شاعری میں اکثر علامتیں کرداروں کے حوالے سے بھی تخلیق ہوئی ہیں۔ ان کے یہ کردار زندگی، فن یا سماج، سیاسی رویوں کے باعث مخصوص علامات بن جاتے ہیں۔ اس قسم کی علامتوں میں ''جہاں زادہ''، ''حسن کوزہ گر''، ''اندھا کباڑی''، ''پیرہ زن''، ''اجنبی عورت''، ''کیمیا گر''، ''درویش''، ''وزیر چنیں'' اور ''داشتہ'' وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔'' (۱۳)

راشد نے جذباتی ربط کے ذریعے اپنی شاعری کو لاشعوری افکار کی مرقع نگاری کا عمدہ نمونہ بنا دیا ہے۔ یہی راشد کے شعوری مزاج کی اہم خصوصیت ہے۔ راشد نے جو علامات استعمال کیں وُہ جدت

اور ندرت کی اعلیٰ مثال ہیں۔ اسی بنا پر راشد کو شاعروں کا شاعر کہا جاتا ہے۔ راشد کی شاعری کو اگر لفظوں کی مجسّمہ سازی کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ ''میں اُسے واقف اُلفت نہ کروں'' راشد کی ایسی نظم ہے جو زندگی کے داخلی اور خارجی پہلوؤں کی احساس کی بدولت بہت پہلو دار ہے۔

میں اسے واقف الفت نہ کروں
سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وُہ
میں ابھی اس کو شناسائے محبّت نہ کروں
روح کو اس کی اسیرِ غمِ اُلفت نہ کروں
اس کہ رسوا نہ کروں، وقف مصیبت نہ کروں
سوچتا ہوں کہ ابھی رنج سے آزاد ہے وُہ
واقفِ درد نہیں، خوگرِ آلام نہیں
سحر عیش میں اس کی اثر شام نہیں
زندگی اس کے لیے زہر بھرا جام نہیں
سوچتا ہوں کہ محبّت ہے جوانی کی خزاں
اس نے دیکھا نہیں دنیا میں بہاروں کے سوا
نکہت و نور سے لبریز نظاروں کے سوا
سبزہ زاروں کے سوا اور ستاروں کے سوا(۱۴)

راشد نے چند الفاظ کی مدد سے پورے ماحول کی نہایت خوبصورت تصویر کشی کی ہے۔ اس سے یہ حقیقت بھی آشکار ہوتی ہے کہ عصری مسائل کا جو ادرک راشد کی شاعری میں پایا جاتا ہے وُہ جدید شاعری سے پہلے موجود نہ تھا۔ عجمی اور عربی اساطیر کے استعمال میں راشد کو کمال حاصل ہے۔ حتیٰ کہ گھریلو استعمال کی مختلف اشیاء کے لیے بھی راشد نے غیر مانوس الفاظ کا جو ذخیرہ تلاش کیا اُس سے بعض اوقات اُلجھن پیدا ہوتی ہے مثلاً:

صراحی و مینا جام و سبو۔۔۔ فانوس و گلدان۔۔۔ گلگونہ و غازہ و کفش و موزہ۔۔۔ گلِ دلا۔۔۔ تغارے۔۔۔ جلاجل۔۔۔ سنجاب و سمور۔۔۔ پشمینہ و دستار۔۔۔ آہن و چوب و سنگ و سیمال۔۔۔ نو روز رسدہ اور یاسمین۔۔۔ مے نابِ قزوین و خلدِ شیراز ہمالہ اور الورکی چوٹیاں۔۔۔ کاخِ نغفور و کسریٰ اور ان کے علاوہ متعدد ایسے الفاظ و مرکبات ہیں جن کی تخلیق زمانی اور مکانی فاصلوں کی رہن منت ہے۔ جن کی وجہ سے راشد کی شاعری میں وُہ فضا پیدا ہوئی ہے کہ اس کی شاعری پر الف لیلوی ماحول کی رومانی فضا کا گماں گزرتا ہے۔ راشد کو اس اعتبار سے ایک باغی شاعر سمجھا جاتا ہے کہ اس نے اُردو کی مروّجہ امیجری سے کنارہ کشی کی اور بالکل نئی اور متنوع امیجری کی تخلیق کی۔ اُردو کے جدت پسند شاعروں میں راشد کو کلیدی مقام حاصل ہے۔

حوالہ جات

۱۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، جدید شاعری، کراچی: اُردو دُنیا، ۱۹۶۱ء، ص ۴۶۱
۲۔ راشد، ن۔م، کلیات راشد، لاہور: ماورا پبلشرز، س ن، ص ۹۶
۳۔ مخدوم منور، نثری نظم کی تحریک، ملتان صدر: کاروانِ ادب، باردوم، ۱۹۸۲ء، مارچ، ص ۵۲
۴۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، جدید شاعری، ص ۳۱۲
۵۔ محمد حسن عسکری، ستارہ یا بادبان، کراچی: مکتبہ سات رنگ، طبع اول، ۱۹۶۳ء، ص ۲۷
۶۔ شمیم احمد، زاویۂ نظر، کوئٹہ: روبی پبلشرز، ۱۹۸۷ء، ص ۱۳۸
۷۔ راشد، کلیاتِ راشد، ص ۶۷
۸۔ شوکت سبزواری، نئی پرانی قدریں، کراچی: مکتبہ اسلوب، باراول، ۱۹۶۱ء، ص ۸۷
۹۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، جدید شاعری، ص ۲۷۵
۱۰۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ن۔م راشد ایک مطالعہ، کراچی: مکتبہ اسلوب، باراول، ۱۹۸۶ء، ص ۵۰
۱۱۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، تنقیدی زاویے، لاہور: مکتبہ اُردو، باراول، ۱۹۵۱ء، ص ۳۳۶
۱۲۔ آفتاب احمد، ن۔م راشد، شاعر اور شخص، لاہور: ماورا پبلشرز، ۱۹۸۹ء، ص ۱۱۶
۱۳۔ راشد، کلیاتِ راشد، ص ۱۷

مشتاق احمد یوسفی کی داستان گوئی

ڈاکٹر الطاف یوسف زئی
Dr. Altaf Yousf Zai
ڈاکٹر نذر عابد
Dr. Nazar Abid
Department of Urdu,
Hzara University, Hazara

ABSTRACT:

"Mushtaq Ahmad yousofi is basically a great humourist. He has used various techniques to creat humour in his writings.one of these techniques is to adopt the style of a story teller.He portraits himself as story teller starting a particular incident adopting a peculiar linguistic style meant for the story tellers. In this way,he creats a magical atmosphere and let his reader towords a fantasy.In this article,this stylistic approach of Mushtaq Ahmad yousofi has been critically analysed while giving relevant examples from his works."

اُردو ادب میں مزاح نگاری کی روایت کا باقاعدہ آغاز داستانوں سے ہوتا ہے۔ اس ضمن میں داستانِ امیر حمزہ سے فسانہ عجائب تک مزاح کے گہرے نقوش دیکھے جا سکتے ہیں۔ البتہ یہ بات بھی بڑی حد تک درست ہے کہ ان داستانوں کے مزاح میں سوقیانہ پن، تمسخر، ابتذال اور پھکڑ پن کی آمیزش بہت زیادہ تھی۔ اس کے بعد غالب اور اودھ پنچ کا دور آتا ہے جس میں مزاح نگاری کا انداز قدرِ بہتر ہو جاتا ہے، خاص طور پر غالب کے ہاں تو واقعی معیاری مزاح ملتا ہے۔ جدید دور میں مزاح نگاروں کی خاصی طویل فہرست نظر آتی ہے جس میں شوکت تھانوی، امتیاز علی تاج، فرحت اللہ بیگ، پطرس بخاری، رشید صدیقی، ابنِ انشاء اور کرنل محمد خان کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ جدید دور کے مزاح نگاروں کی اسی فہرست میں اگر مشتاق یوسفی کا نام شامل نہ کیا جائے تو یہ فہرست نامکمل رہے گی۔ یوسفی کے ہاں مزاح کے تمام اسالیب مع جملہ محاسن اُن کی تصانیف میں مشاہدہ کیے جا سکتے ہیں۔ ان میں بذلہ سنجی، ذکاوت، ندرتِ خیال،

☆ اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، ہزارہ یونیورسٹی، ہزارہ
☆☆ ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، ہزارہ یونیورسٹی، ہزارہ

شگفتگی، برجستگی، شیفتگی، بات سے بات نکالنا، قولِ محال، صنعتوں کا استعمال، صورتِ واقعہ، مزاحیہ کردار، لفظی بازی گری غرض یوسفی کی جس سمت کو بھی ٹٹولا جائے بہترین مزاحیہ اسالیب سامنے آجاتے ہیں۔

اچھے اور تعمیری مزاح کے درجہ بالا محاسن کے ساتھ ساتھ یوسفی کی تحریروں میں ایک اضافی حسن قصہ گوئی کا بھی ہے۔ وہ اپنی تحریر کو ایک مشاق قصہ گو کے انداز میں آگے بڑھاتے ہیں، ''چراغ تلے'' اور ''خاکم بدہن'' جو کہ خالص مزاحیہ مضامین پر مشتمل کتابیں ہیں ان میں بھی جا بجا کہانی پن کا سا انداز ابھر کر سامنے آتا ہے۔ چراغ تلے کے ابتدائیے ''پہلا پتھر'' میں اپنی پسندیدہ اور ناپسندیدہ اشیا کا ذکر ہو یا ''پڑئے گر بیمار'' میں ایک علیل آدمی کے بیمار پرسی کرنے والوں کا احوال، ''یادش بخیر یا'' میں یاد ماضی اور یادتمنائی کے واقعات ہوں یا ''چارپائی اور کلچر'' اور ''اور آنا گھر میں مرغیوں کا'' میں چارپائی کی خصوصیات اور تہذیب ومعاشرے میں اس کی اہمیت، یا پھر مرغیاں پالنے کے طریقوں کا ذکر وغیرہ، ان تمام واقعات کو بیان کرنے کا انداز خالصتاً داستان گوئی والا ہے۔ اسی طرح ''خاکم بدہن'' میں ''صبغے اینڈ سنز'' کی کتابوں کا حشر ہو یا ''سینر ماتاہری اور مرزا'' ان تینوں کے دلچسپ واقعات کا ایک دلکش انداز میں ذکر ''بارے آلو کا کچھ بیاں ہو جائے'' میں تو یوسفی نے آلو کو بالکل ایک نئے انداز میں پیش کر کے اس کی پیدائش سے لے کر اس سے بننے والے کھانوں کی ترکیب تک کو ایک خوبصورت کہانی کے رنگ میں پیش کیا ہے۔ اس طرح ''پروفیسر'' کے مضمون میں ان کے کرتوت، خیالات اور ''ہل سٹیشن'' پر پہاڑ میں گزرے لمحات اور پکنک کے واقعات کو یوسفی چسکیاں لے لے کر بیان کرتے ہیں اور ایک پختہ کار داستان گو کے طور پر سامنے آتے ہیں۔

اس کے علاوہ اگر ان کی باقی دو کتابوں ''زرگشت'' اور ''آب گم'' پر نظر دوڑائی جائے تو وہاں پر کہانی پن کے عناصر پہلی دونوں کتابوں ''چراغ تلے'' اور ''خاکم بدہن'' سے زیادہ پراثر اور سحر انگیز ہیں۔ ''زرگزشت'' تو نام ہی سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایسی زندگی کی کہانی ہے جس میں ہندوستان سے ہجرت کر کے کراچی میں قیام کے واقعات، بنک، مسٹر اینڈ رسن کے ساتھ گزرے ہوئے اوقات، خان سیف الملوک خان سے دوستی، ان سے تمباکو کے بارے میں معلومات حاصل کرنے کے طریقے اور خان صاحب کی طبیعت کا احوال اور ان کے زندگی کے نمائندہ واقعات شامل ہیں۔ اس طرح کاک ٹیل پارٹیوں کا ذکر غرض ''زرگزشت'' بے شک ایک مزاح پر مشتمل کتاب ہے مگر اس میں یوسفی کا انداز تحریر بالکل ایک کہانی کار اور ایک داستان گو جیسا ہے۔

یوسفی کی ایک اور کتاب ''آب گم'' کو تو باقاعدہ طور پر ناقدین ناول کے ذیل میں رکھتے ہیں۔ امجد طفیل اپنے مضمون ''یوسفی: مزاح سے فکشن نگاری تک'' میں لکھتے ہیں:

> ''آب گم ایک مجموعہ مضامین سے زیادہ فکشن کی کتاب ہے یا آپ مجھے اجازت دیں تو عرض کروں کہ یہ ایک ناول ہے جس کا موضوع کہولت، زوال، شکستگی اور ماضی کی یادوں سے شدید وابستگی ہے۔ یوسفی نے اپنے کرداروں کو ماضی پرست ماضی زدہ اور مردم گزیدہ

قرار دیا ہے۔ میرے خیال میں تو اس ناول کا مرکزی کردار ''ماضی'' ہے جس سے بہت سی پرچھائیاں دست وگریباں ہیں۔ انہوں نے ماضی کو ایشائی ڈرامے کا اصل ولن قرار دیا ہے۔ ''آب گم'' میں انہوں نے اس ولن سے ڈیول لڑنے کی کوشش کی ہے۔''(۱)

ڈاکٹر محمد طاہر، امجد طفیل سے متفق نہیں وہ لکھتے ہیں:

''ہم اسے ناول نہیں کہہ سکتے، کیونکہ اس میں بیان ہونے والی کہانی اور واقعات میں باطنی ربط اور منطقی ترتیب نہیں ہے جس کی وجہ سے پلاٹ کا فقدان نظر آتا ہے۔ مثلاً بشارت فاروقی کی شخصیت جو'' آب گم'' کا مرکزی کردار ہے ہر باب میں موجود ہے لیکن کسی باب میں ادھیڑ عمر کے کاروباری شخص کے روپ میں کہیں بوڑھے کی شکل میں تو کہیں نوجوان کی صورت میں۔ اسی ترتیب سے اس کے حالات واقعات اور نفسیات کا بھی بیان ہوا ہے واقعات کے انتشار پلاٹ کے فقدان اور ایسی ہی دوسری وجوہات'' آب گم'' کو قطعیت کے ساتھ ناول تسلیم کرنے میں حارج ہوتی ہیں۔''(۲)

خود مشتاق احمد یوسفی کا خیال یہ ہے کہ ممکن ہے بعض طبائع پر جزئیات کی کثرت اور ''پلاٹ'' کا فقدان گراں گزرے۔ میں نے پہلے کسی اور ضمن میں عرض کیا ہے کہ پلاٹ تو فلموں، ڈراموں، ناولوں اور سازشوں میں ہوتا ہے۔ ہمیں تو زندگی میں دور دور تک اس کا نشان نہیں ملا۔ رہی جزئیات نگاری اور باریک بینی تو اس میں فی نفسہ کوئی عیب نہیں اور نہ خوبی۔ جزئیات اگر محض خوردہ گیری پر مبنی نہیں اور سچی اور جاندار ہیں تو اپنی کہانی اپنی زبانی کہتی چلی جاتی ہیں۔ انہیں توڑ مروڑ کر افسانوی سانچے میں ڈھالنے یا کسی آدرشی شکنجے میں کسنے کی ضرورت نہیں۔ اس کے بعد مشتاق احمد یوسفی آگے کچھ مغربی ادیبوں کا حوالہ دے کر لکھتے ہیں:

''چیخوف اور کلاڈ سیمون زندگی کی چھوٹی چھوٹی جزئیات اپنے کینوس پر بظاہر بڑی لاپروائی سے بکھیرتے چلے جاتے ہیں۔ پروست نے ایک پورا ناول ایک ڈنر پارٹی کی تفصیل بیان کرنے میں لکھ دیا جو یادوں کے Total recall (مکمّل باز آفرینی) کی بہترین مثال ہے۔ انگریزی کے عظیم ترین (بغیر پلاٹ کے ناول Ulysses کی کہانی ۱۶ جون ۱۹۱۶ء کو صبح آٹھ بجے شروع ہو کر اسی دن ختم ہو جاتی ہے۔ یوجین اونیل کے ڈرامے (Long Day's Journey into Night) کی بھی کچھ ایسی ہی کیفیت ہے۔ ان شاہکاروں کا حوالہ دینے کا مقصد صرف اتنا ہے کہ اگر میری کچھ بات نہیں بنی تو یہ تکنیک کا قصور نہیں، سراسر میری کم سوادی اور بے ہنری ہے کہ پیڑ گنتا رہ گیا، جنگل کا سماں نہ دکھلا سکا۔ آبشار نیاگرا کی ہیبت اور بلندی کا اندازہ لگانے کے لیے اس کے نیچے کھڑے ہو کر اور پر دیکھنا ضروری ہے۔ میں جتنی بار اوپر دیکھتا ہوں، کُلاہِ پندار قدموں پر آن پڑتی ہے۔''(۳)

محمد خالد اختر لکھتے ہیں:

'' آب گم، کو صرف مزاح کی کتاب نہیں کہہ سکتے۔ مزاح کی کتاب تو یہ ہے ہی مگر یہ فکشن اور سچی واردات کا دلآویز مرقع ہے۔ میرے خیال میں آپ اسے ایک بے حد اوریجنل

طرز کا ناول کہہ سکتے ہیں۔ اس قسم کا ناول جیسا مغربی ادیبوں میں جولین بارنز لکھتا ہے۔ بہت کچھ اور کئی اصناف اپنے اندر سموئے ہوئے۔''(۴)

جبکہ یہی خیال ڈاکٹر اشفاق احمد ورک یوں بیان کرتے ہیں:

'' آب گم'' کی ایک بڑی انفرادیت یہ بھی ہے کہ اردو ادب کی بندھی ٹکی اصناف میں سے کوئی بھی صنف اس کا مکمّل طور پر احاطہ کرنے پر قادر نہیں ہے۔ ویسے تو ہم اس پر بڑی آسانی کے ساتھ مضمون، داستان، افسانہ، ناول، خاکہ، آپ بیتی، جگ بیتی یا یادداشت کا لیبل چسپاں کر سکتے ہیں، لیکن ان تمام اصناف کی تعریف اور مزاج پہ فرداً فرداً کما حقہ، پورا اترنے کے باوجود ہم کہنے میں حق بجانب ہیں کہ یہ ان سب سے کچھ آگے کی چیز ہے۔''(۵)

مشتاق احمد یوسفی '' آب گم'' کے دیباچے ''غنودیم غنودیم'' میں اس کتاب میں موجود کرداروں کے مابین کہانی کا یوں اجمالی جائزہ پیش کرتے ہیں۔

''حویلی'' کی کہانی ایک متروکہ ڈھنڈار حویلی اور اس کے مغلوب الغضب مالک کے گرد گھومتی ہے۔ ''اسکول ماسٹر کا خواب'' ایک دُکھی گھوڑے، حجام اور منشی سے متعلّق ہے۔ ''شہر دوقصہ'' ایک چھوٹے سے کمرے اور اس میں پچھتر سال گزار دینے والے سنکی آدمی کی کہانی ہے ''دھیرج گنج کا پہلا یادگار مشاعرہ'' میں ایک قدیم قصباتی اسکول اور اس کے ایک ٹیچر اور بانی کے کیری کیچر پیش کیے گئے ہیں۔ اور '' کار کابلی والا اور الہ دین بے چراغ'' ایک کھٹارا کار، ناخواندہ پٹھان آڑھتی اور شیخی خورے اور لپاڑی ڈرائیور کا حکایتی طرز میں ایک طویل خاکہ ہے۔''(۶)

'' آب گم'' کے بارے میں جتنی بھی آراء سامنے آئیں اور وقت کا ناقد اس کو اردو اصناف کے جس بھی خانے میں رکھے اس کے اندر موجود کہانی پن اور یوسفی کی قصہ گوئی سے انکار ممکن نہ ہو سکے گا۔

یوسفی کے ہاں قصہ گوئی کے انداز کے چند نمونے ملاحظہ ہوں:

چراغ تلے

☆ ایک بزرگوار ہیں جن سے صرف دورانِ علالت ملاقات ہوتی ہے۔
☆ آیئے ایک اور مہربان سے آپ کو ملاؤں۔
☆ پچھلے جاڑوں کا ذکر ہے۔
☆ پچھلے سنیچر کی بات ہے۔
☆ اب کچھ جگ بیتی بھی سن لیجیے۔
☆ آپ کو یقین آئے یا نہ آئے مگر واقعہ یہ ہے۔
☆ اتنا کہہ کر انھوں نے چٹکی بجا کر اپنے نجات دہندہ کی راکھ جھاڑی اور قدرِ تفصیل سے بتانے لگے۔
☆ بات سے بات نکل آئی ورنہ کہنا یہ چاہتا تھا کہ
☆ مارچ ۱۹۴۲ء کا ذِکر ہے

☆ لہٰذا ہم تفصیلات سے احتراز کریں گے (مراد تفصیل بیان ہے)
☆ اب سنیے مجھ پر کیا گزری
☆ تمہید قدرے طویل اور سخن گسترانہ سہی
☆ اب ہم اصل موضوع کی طرف آتے ہیں اور آنکھوں دیکھا حال سناتے ہیں۔
☆ اسی بھیگی بھیگی شام کا ذِکر ہے۔

خاکم بدہن

☆ پروفیسر نے ہمارا تعارف کرایا کہ آپ سے ملیے
☆ ہاں! تو یہ مقام تھا اور شروع برسات کی رات۔
☆ بات ایک پہاڑ سے دوسرے پہاڑ پر جا پہونچی۔
☆ اتنے میں کیا دیکھتا ہوں کہ ایک بزرگ۔
☆ ہم تو اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ۔۔۔
☆ ایک دن ہم سے پوچھا۔۔۔
☆ پچھلے سال اُترتی برسات کی بات ہے۔
☆ داستان کا آغاز یوں ہوتا ہے۔
☆ تو یہ اس زمانے کا ذِکر ہے جب۔
☆ ان تکلّفات کے بعد جلسے کی کارروائی شروع ہوئی۔
☆ اس کا مفصّل حال ہم آپ کو سنا چکے ہیں۔
☆ پروفیسر کا اپنا بیان تھا کہ
☆ قصہ حاتم طائی میں ایک طلسماتی پہاڑ کا ذکر آتا ہے۔
☆ ہم نے مرزا کو یاد دلایا کہ لڑکپن ہی سے
☆ اتنے میں کیا دیکھتا ہوں کہ ایک بزرگ۔
☆ ۱۴ اگست ۶۶ دوپہر کا وقت۔ دن پہلے پیار کی مانند گرم۔
☆ اُنہی کے ایک برادرِ نسبتی سے روایت ہے کہ
☆ مہینہ یاد نہیں رہا۔ غالباً دسمبر تھا۔ دن البتہ یاد ہے، اس لیے کہ اتوار تھا۔
☆ یہ اس پُر اُمید زمانے کا ذکر ہے جب
☆ یادش بخیر! اس ڈراپ سین سے کوئی بیس سال اُدھر جب آتش جواں تھا۔
☆ تمہیں تو کیا یاد ہوگا۔ میں دسمبر ۱۹۵۱ء میں منٹگمری گیا تھا۔ پہلی دفعہ۔

زرگزشت

☆ ایک دن بکراہت استفسار فرمایا۔
☆ اتنا طویل تعارف اس لیے اور ناگزیر ہو گیا کہ
☆ ۳ یا ۴ جنوری ۱۹۵۰ء کا ذِکر ہے۔

☆ ایک سہانی سلونی صبح کا ذِکر ہے۔
☆ پھر ایک زمانہ ایسا آیا کہ۔
☆ عشق جب آداب خود آگاہی سکھاتا ہے تو۔
☆ ایک چشم دید واقعہ آپ کو سناتا ہوں۔
☆ یہ جنوری ۱۹۵۰ء کی ایک ایسی ہی صبح کا ذِکر ہے۔
☆ کسی نے ایک دن فرانس کے شہرۂ آفاق ادیب پروست سے پوچھا۔
☆ کمرشل بینکوں کا کیا ذکر، خود۔
☆ اس زمانے میں خراب مال پہنچنے
☆ ہم نے ایک دن شکایت کی کہ
☆ ایک دفعہ جمعہ کی اذان کے وقت
☆ رات کے دس بجا چاہتے تھے
☆ پاکستان تازہ تازہ نقشہ پہ اُبھرا تھا اور خط تقسیم کی روشنائی ابھی اچھی طرح خشک نہیں ہوئی تھی۔
☆ آج سے تقریباً بیس برس ادھر کی بات ہے لیکن ہمیں اچھی طرح یاد ہے کہ
☆ دن مہینہ اور سنہ یاد نہیں رہے۔ صرف اتنا یاد ہے کہ ۲۶ تاریخ تھی۔
☆ وہ قصہ نہیں سنا دھوبی والا۔
☆ آپ کو یہ یاد نہیں رہا کہ۔
☆ ذکر نوشہرہ کے ٹھیکیدار اور چاہ شیریں کا ہو رہا تھا، بات کسی اور میٹھے دھارے میں بہہ نکلی۔

آبِ گم

☆ بالآخر ایک سہانی صبح بشارت انٹرویو کے لیے اندر داخل ہوئے تو
☆ ہم واقعہ بیان کر چکے تھے کہ
☆ اسی طرح کے ایک خواہ نے۔
☆ یہ جنوری ۱۹۸۷ء کا ذِکر ہے۔
☆ وہ زمانے اور تھے۔
☆ وہ اس زمانے میں نئے نئے
☆ اسی زمانے میں ایک سائیس خبر لایا کہ۔
☆ اس قصے سے ہم نے انھیں عبرت دلائی۔
☆ وہ بھی کیسے ارمان بھرے دن تھے، جب۔
☆ معاف کیجیے بیچ میں یہ صفحہ ہائے معترضہ آن پڑے۔
☆ اب اس کہانی کو خود اس کے ہیرو بشارت کی زبانی سنیے۔
☆ تمھیں یاد ہو ۱۳ اگست ۱۹۴۷ء کو جب۔
☆ معاف کیجیے، یہ قصہ شاید میں پہلے بھی سنا چکا ہوں۔

☆ خوب یاد آیا، ہمارے ایک جاننے والے تھے۔

☆ خواب نیم روز ختم ہوا۔ اب بقیہ کہانی بشارت کی زبانی انہی کی داستان درداستان انداز میں سنیے۔ طول دینا ہی مزہ ہے قصہ کوتاہ کا۔

☆ دیکھئے، کہاں آ نکلا۔ بات بلوں سے شروع ہوئی تھی۔

مشتاق یوسفی کے یہاں اس طرح کی بے شمار مثالیں اور بھی ڈھونڈی جا سکتی ہیں۔ ان کی تحریر کا خمیر قصہ گوئی سے پُر ہے۔ وہ قاری کی اس عادت اور جبلّت سے اچھی طرح باخبر ہیں کہ انسان جتنی بھی ترقی کے منازل طے کرے کہانی سے محبّت اور قصہ گوئی کی لطف اندوزی سے وہ خود کو الگ نہیں رکھ سکتا۔ یوسفی کی تحریروں میں داستان سرائی کی اس بحث کو طارق سعید کے اس اقتباس پر ختم کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''یہ فن ٹاسی صرف صورتحال کے بطن سے پیدا ہونے والی واقعہ نگاری نہیں ہے بلکہ باقاعدہ قصہ گوئی ہے۔ یہاں ریب وتذبذب اور کشمکش ہے، تناؤ اور نقطہ عروج ہے، منظر، پس منظر اور پیش منظر ہے۔ مکالمے، کردار اور تحیّر آفرین فضا ہے۔ ڈرامائیت روداد اور انسانی معاشرے کی تصویریں ہیں اور سب سے بڑھ کر قصہ ہے۔ ایک نہ سہی، زمان، مکان، عمل کی وحدتیں نہ سہی، موسیقی نہ سہی، اسٹیج نہ سہی، ارسطو کی شرطیں، وقار عظیم کی شرطیں نہ سہی لیکن یہاں قصہ ہے۔ زبردست قصہ۔ تجسّس اور ہر آن کچھ نیا دریافت ہونے کی جستجو۔ بالکل ایک جناتی دنیا سب الٹا پلٹا مگر کیا مجال کہ داستان بن جائے۔ وہ قصہ ایسی دنیا کا ہے جس کو بیان کرنے اور جس کو آگے بڑھانے کا جو طریقہ یوسفی نے استعمال کیا، ان کی اسلوبیات کا صرف ایک جزو ہے۔''(۷)

حوالہ جات

۱۔ شبیہ، سہ ماہی، مشتاق احمد یوسفی نمبر، (مُدیر: طارق حبیب)، جنوری/مارچ ۱۹۹۲ء، ص ۲۵۸

۲۔ مشتاق احمد یوسفی کے ادبی خدمات، تحقیقی مقالہ، شعبۂ اردو، علی گڑھ یونیورسٹی، ص ۱۵۳-۱۵۴

۳۔ مشتاق احمد یوسفی، آبِ گم، کراچی: مکتبہ دانیال، ۲۰۰۴ء ص ۲۳-۲۴

۴۔ شبیہ، سہ ماہی، مشتاق احمد یوسفی نمبر، ص ۱۹۵

۵۔ اشفاق احمد ورک، ڈاکٹر، اردو نثر میں طنز ومزاح، لاہور: بیت الحکمت، ۲۰۰۴ء، ص ۱۸۶

۶۔ مشتاق احمد یوسفی، آبِ گم، ص ۲۳

۷۔ طارق سعید، اُردو طنزیات ومضحکات کے نمائندہ اسالیب، ص ۳۱۶

جوش ملیح آبادی کا تصورِ انقلاب ـــــ ایک تحقیقی جائزہ

ڈاکٹر شبیر احمد قادری☆
Dr. Shabbir Ahmad Qadri
Associate Prof., Department of Urdu,
Govt. College University Faisalabad.

وسیم عباس گُل☆☆
Waseem Abbas Gul
Ph.D Scholar, Department of Urdu,
Govt. College University Faisalabad.

Abstract:

"Josh Malih Abadi is a famous name of Urdu literature. Josh is known as a progressive nature but his poetry is a symbol of mankind. His poetry has many aspects of life: his concept of revolutions is completely a different reference of humanism. This article throws light on his concepts of revolution and highlights his revolutionary nature."

جوش ملیح آبادی سیاسی وعمرانی شعور رکھنے والے نظم گو شعرا میں بلند مقام ومرتبہ رکھتے ہیں۔ اردو شاعری کو سیاسی انقلاب کا تصور اقبال نے عطا کیا، لیکن اِسے انقلابی آہنگ جوش نے دیا۔ اُن کی شاعری کا آغاز پہلی جنگِ عظیم کے بعد ہوتا ہے، لیکن اس کا اصل رنگ سول نافرمانی ۱۹۲۹ء اور ترقی پسند تحریک کے زمانے میں نکھرتا ہے۔ جوش نہ صرف خود انقلاب چاہتے تھے بلکہ وہ دوسروں کو بھی انقلاب کی دعوت دیتے تھے۔ وہ تاریکیوں سے سرخیاں اور پستیوں سے بلندیاں پیدا کرنے کے خواہش مند تھے۔ وہ کسان جو کہ ایک پسا ہوا طبقہ تھا اُس کے خون سے انقلاب برپا کرنا چاہتے تھے۔ اپنی نظم ''دعوتِ انقلاب'' میں وہ دوسروں کو یوں انقلاب کی دعوت دیتے دکھائی دیتے ہیں:

اُٹھ کہ اِن تاریکیوں میں سرخیاں پیدا کریں
اس زمیں کی پستیوں سے آسماں پیدا کریں

☆ ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد
☆☆ اسکالر پی ایچ ڈی اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد

چھید کے رکھ دے جو نازِ کج کلاہی کا جگر
وہ نکیلا تیر ، وہ بانکی کماں پیدا کریں
سطح ہو جس کی مسطح ، فرش جس کا بے شکن
آ ، کہ وہ دلنشیں ہندوستاں پیدا کریں
زرفشاں ہیں خونِ دہقاں سے امیروں کے چراغ
اٹھ کہ دہقاں کے نفس سے آندھیاں پیدا کریں
پائے بے نعلین سے ٹھکرائیں تاج و تخت کو
فرقِ بے افسر سے چتر و آستاں پیدا کریں
اٹھ کہ دوشِ برق پر ڈالیں بنائے آشیاں
آ ، کہ باد بے اماں سے بادباں پیدا کریں!

(سموم وصبا، ص ۳۴-۳۳)

جوش ملیح آبادی نے جس فضا میں شعور کی آنکھ کھولی اور اپنی شاعری کا آغاز کیا اس میں اقبال کے علاوہ متعدد شاعروں کی آوازیں گونج رہی تھیں لیکن ان میں سے کسی نے بھی جوش کے لیے الجھن پیدا نہیں کی۔ انھوں نے جب شاعری شروع کی وہ اقبال کا زمانہ تھا۔ اقبال کی طرح وہ بھی انقلابی ذہن رکھتے تھے اور معاشرے میں انقلاب لانا چاہتے تھے۔ وہ ایک ایسے معاشرے کے متمنّی تھے جہاں کوئی مفلس نہ ہو، کوئی بیمار نہ ہو، کوئی غلام نہ ہو، کوئی غریب نہ ہو ہر شخص کو شخصی آزادی حاصل ہو۔ وہ اپنے ملک کے سیاسی وسماجی حالات پر کڑھتے تھے اور ان میں بہتری کے خواہش مند تھے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

''جوش اور علامہ اقبال کی پوری شاعری اِس امر کی شاہد ہے کہ یہ دونوں عمر بھر ہندوستان کی غلامی اور ہندوستانیوں کی معاشی زبوں حالی پر کڑھتے رہے اور ذہنی طور پر کبھی جبر وظلم کی قوتوں کے ساتھ مفاہمت نہیں کر سکے۔''(۱)

جوش ملیح آبادی اپنے ملکی حالات سے بھی باخبر تھے۔ پہلی جنگِ عظیم اور دوسری جنگِ عظیم کے بعد عوام کو جن مسائل کا سامنا کرنا پڑا وہ اُن سے بھی واقف تھے۔ ہسپتال مریضوں سے بھرے ہوئے تھے۔ ہر طرف انسانوں کی چیخ وپکار سنائی دے رہی تھی۔

بیمار لوگوں کی تعداد اِس قدر زیادہ تھی کہ طبیبوں کی انگلیاں اُن کی نبضیں دیکھ دیکھ کر فگار ہو چکی تھیں، اِس کے علاوہ ہر طرف لوٹ مار کا بازار گرم تھا۔ تجارت کے نام پر لوٹ مار جاری تھی۔ ہر طرف تباہی ہی تباہی پھیلی ہوئی تھی۔ جوش ملیح آبادی اپنے معاشرے سے کڑھنے والے شاعر نہ تھے۔ بلکہ وہ علامہ اقبال کی طرح حساس طبیعت اور مفکّرانہ ذہن کے مالک تھے۔ وہ ملک وقوم کی زبوں حالی پر کڑھتے تھے اور اپنی شاعری کے ذریعے معاشرے میں خاص قسم کی تبدیلیاں چاہتے تھے۔ اُنہوں نے معاشرے میں

جو کچھ دیکھا اُس کا اظہار اپنی نظم ''حالاتِ حاضرہ'' میں کچھ اِن الفاظ میں کیا تھا:

عالم کے بام و در میں مریضوں کی آہ ہے
دنیائے طب ہجومِ مرض کی گواہ ہے
نسخوں سے تھک گئی ہیں غریبوں کی انگلیاں
نبضوں نے کی فگار طبیبوں کی انگلیاں
اب حد کے اختیار میں قیمت نہیں رہی
''ڈاکہ'' رہا رسمِ تجارت نہیں رہی
ہستی کی مملکت میں تباہی کا راج ہے
ہشیار ہو کہ فرقِ مصیبت پہ تاج ہے (جوش کی انقلابی نظمیں، ص ۱۹۹)

جوش ملیح آبادی ہمیشہ ایک ایسے لیڈر کے متلاشی رہے ہیں جو اپنا پجاری نہ ہو بلکہ قوم کا پجاری ہو جو قوم کا خیر خواہ ہو جو قوم کی ضروریات کا خیال رکھنے والا ہو۔ اُن کے خیال میں قیادت کا جوہر مسلمانوں کے اندر چھپا ہوا تھا۔ ضرورت اِس امر کی ہے کہ اِس گوہر کا صحیح استعمال کیا جائے۔ جب تک مسلمانوں میں تیمور اور اسکندر جیسا جذبہ بیدار نہ ہوگا وہ قیادت کے لیے نااہل ہی رہیں گے۔ اِن خیالات کا اظہار انہوں نے اپنی نظم ''خود پرست لیڈر'' میں کیا ہے۔ یہ نظم اُن کے سیاسی و عمرانی شعور کی بہترین عکاس ہے۔

غلط کہتا ہے، گو وہ شخص جو تجھ سے یہ کہتا ہے
کہ بحرِ ہند کے امواج میں گوہر نہیں ملتا
غلط گو یہ بھی ہے، یعنی دیارِ ہند کے اندر
کسی میں جذبۂ تیمور و اسکندر نہیں ملتا
غلط گو یہ بھی ہے، ہندوستاں والوں کے سینے میں
دلِ شبیر و زورِ فاتحِ خیبر نہیں ملتا
مگر اِس بات سے انکار کی جرأت نہیں ہوتی
کہ اِس خطے میں ڈھونڈنے سے بھی کریکٹر نہیں ملتا
اُسی کا یہ نتیجہ ہے کہ پورے براعظم میں
جو اپنے کو بھلا سکتا ہو وہ لیڈر نہیں ملتا
اور اُس کا یہ نتیجہ، کہ ہر گوشے میں، ہر گھر میں
''خدا'' تو سیکڑوں ملتے ہیں ''پیغمبر'' نہیں ملتا (آیات ونغمات، ص ۱۰۔۹)

جوش کا تصورِ انقلاب ہندوستان کی غلامی کے ردِعمل میں پروان چڑھا۔ وہ فرد کو موجودہ نظام کے خلاف اُٹھ کھڑے ہونے کا مشورہ دیتے ہیں۔ وہ زمانے کے حالات سے بھی مایوس نہیں ہوئے تھے

اور نہ ہی وہ دوسروں کو نا اُمید ہونے دیتے تھے۔ اُن کے خیال میں ظلم کی تاریک شب ضرور ختم ہو گی اور آزادی کا نیا سورج طلوع ہو گا۔ اپنی نظم ''نظامِ نو'' میں وہ لوگوں کو ایک نئے نظام کی نوید سناتے ہیں:

کھیل ، ہاں اے نوعِ انسان ان سیہ راتوں سے کھیل
آج اگر تو ظلمتوں میں پابہ جولاں ہے تو کیا
مسکرانے کے لیے بے چین ہے صبح وطن
اور چندے ظلمت شامِ غریباں ہے ، تو کیا
اب کھلا ہی چاہتا ہے پرچم باد مراد
آج ہستی کا سفینہ وقف طوفان ہے تو کیا
ختم ہونے پر ہے تبلیغ روایات و رسوم
آج اگر تفسیرِ حکمت ، جرم و عصیاں ہے تو کیا
سینۂ خیاطِ عالم میں ہے طرحِ رختِ نو
آج اگر سلمائے ہستی چاک داماں ہے تو کیا
جوش کے افکار کو مانے گی مستقبل کی روح
آج اگر رسوا یہ مردِ نامسلماں ہے تو کیا
(عرش و فرش، ص۵،۱۰)

جوش ملیح آبادی شروع ہی سے انقلابی سوچ کے حامل تھے وہ ہمیشہ اپنے عہد کے ناہموار اور عوام کش سیاسی و سماجی حالات اور طرزِ حیات سے بیزار رہے ہیں۔ چنانچہ مذاہب کے نام پر لکھنؤ کی تصنّع اور زندگی کو مفلوج کر دینے والی عزادارانہ فضا سے لے کر حیدر آباد کے دربارداران ماحول تک بلکہ اس سے بھی بڑھ کر آزادی کے بعد ہندوستان و پاکستان کی گندم نما جو خروش جمہوریت تک وہ سب سے نامطمئن اور سب کے نکتہ چیں رہے ہیں۔ جوش چونکہ آزاد اور باغیانہ طبیعت کے مالک تھے اس لیے انہوں نے اپنے ماحول کی سیاسی و سماجی گھٹن کو محسوس کیا اور اِس کا اظہار انہوں نے اپنی نظموں میں کیا۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

''جوش کی پوری شاعری اور روشن زندگی یہ ظاہر کرتی ہے وہ طبعاً حریت پسند مزاج، آزادانہ طبیعت اور باغیانہ ذہن رکھتے تھے۔ ہندوستان کے غلامانہ اور ریاست حیدر آباد کے خوشامدانہ ماحول میں وہ بھی دوسروں کی طرح جی رہے تھے لیکن سیاسی و سماجی فضا کی کربناکی کے احساس کے ساتھ۔ جوانی سے لے کر آخری عمر تلک انہوں نے ایک طرح کی گھٹن محسوس کی اور جب کہیں انہیں موقع ملا ہزار بندشوں کے باوجود کسی نہ کسی پیرائے میں اس گھٹن کا اظہار کیا۔''(۲)

جوش ملیح آبادی انگریزی اقتدار سے نفرت کرتے تھے وہ انگریزوں کو غیر ملکی اور کافر سمجھتے تھے

اورانہیں ہلاک کرنے کی قوم کوتلقین کرتے تھے۔ وہ مسلمانوں کوانگریزی سامراج سے چھٹکارادلانا چاہتے تھے۔اسی لیے وہ انقلاب زندہ باد کانعرہ ہرشخص کی زبان سے سننے کے خواہاں تھے۔ وہ ملک میں انقلاب برپا کر کے ایرانی تہذیب واقدار کی بساط یکدم الٹ دینا چاہتے ہیں۔ جوش ملیح آبادی کی نظم ''ریاستوں کا ملکی نعرہ'' میں انگریز سے بیزاری اورنفرت کے احساسات وجذبات کچھ یوں بیان کیے گئے ہیں:

ہلاک جور کر دو ، کشتہ بیداد کر ڈالو
یہ کافر غیر ملکی ہیں انہیں برباد کر ڈالو
نئے مصحف ، نئے دیوان و دفتر کی بنا ڈالو
کتابیں غیر ملکی دین و مذہب کی جلا ڈالو
میں اب سمجھا کہ یہ اک غیر ملکی کا تخیّل تھا
کہ فرقِ نسل و رنگ و قوم ہے ابلیس کا دھوکا
اگر تقدیر یاور ہے تو منہ غیروں سے موڑوں گا
لباسِ نوعِ انسانی کے ٹکڑے کر کے چھوڑوں گا
لب تقسیمِ ارضی ہی ہے اب آئندہ بولوں گا
میں اب انسان کومٹی ہی کے کانٹے میں تولوں گا
(حرف وحکایت، ص۱۲۲)

جوش جانتے تھے کہ انگریز اپنی مغربی تہذیب کے ذریعے مسلمانوں کومشرقی اقدار سے دور لے جارہے ہیں۔اُنہوں نے مسلمانوں میں سوچنے اور سمجھنے کی صلاحیت کوختم کردیا تھا۔اِسی لیے مسلمان اندھادھنداُن کی تہذیب کی پیروی کررہے تھے۔مسلمان چونکہ محکوم تھےاورانگریز حاکم،اسی لیے وہ انگریز کی مرضی کی زندگی گزارنے پرمجبور تھے۔انگریزوں نے مسلمانوں کوفضول مشاغل میں مشغول کررکھا تھا۔ جس کی وجہ سے وہ اپنی مشرقی اقدار سے دور ہو چکے تھے۔انگریز بھوکے کوکھانا کھلانے کے بجائے مارنا پسند کرتے تھے۔ وہ کھیت کے دہقانوں کو پانی میسر کرنے کے بجائے آگ فراہم کرتے تھے۔ جوش مسلمانوں کو ہرطرح کی ذہنی، مذہبی، سیاسی، سماجی اور معاشرتی آزادی دلانا چاہتے تھے۔ وہ مسلمانوں کے لیے ایک ایسا ملک چاہتے تھے جہاں وہ اپنی مرضی سے زندگی بسر کرسکیں۔ڈاکٹر گوپی چند نارنگ جوش کے تصورِانقلاب پرروشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جوش اپنے وقت سے آگے نہ سہی اپنے وقت کی آواز ضرور تھےاور یہ سعادت معمولی نہیں۔ خلافت تحریک اور اِس کے بعد سے یہ برصغیر سیاسی بیداری اورقومی جوش وخروش کے جس ابال سے گزر رہا تھا جوش کی شاعری اس کی فطری نقیب بن گئی تھی۔ آزادی کے ترانے چھیڑنے والوں میں جوش اکیلےنہیں تھے۔شبلی، حسرت، چکبست محمد علی جوہر، اقبال، ظفر علی

خاں، اقبال سہیل اور کئی دوسرے شعرا سامراج دشمنی کی فضا تیار کر چکے تھے، لیکن جوش کی آواز جوش کی آواز تھی۔ اِن کی باغیانہ تڑپ اور گھن گرج سب سے الگ تھی۔ شاعرِ انقلاب کہلانے کا اعزاز کسی کو ملا تو صرف جوش کو۔ اِسی لحاظ سے دیکھا جائے تو وہ شاعری کی سطح پر آزادی کے قافلوں سالاروں میں سے تھے اور جس مجاہدانہ جوش وخروش اور ہمت و پامردی سے انہوں نے سامراج دشمنی اور انقلاب کے ترانے گائے اور انگریز کے خلاف بغاوت کی آگ کو سینوں میں دہکایا وہ ہندوستان کی قومی تاریخ کا حصہ ہے۔''(۳)

انگریز کی مکاریوں اور سیہ کاریوں کو بے نقاب کرتے ہوئے جوش ''روحِ استبداد کا فرماں'' میں یوں آواز بلند کرتے سنائی دیتے ہیں:

ہاں اے میرے ذی ہوش فسوں کار سپوتو
جاگے ہوئے محکوم دماغوں کو سلا دو
تہذیب کے جادو سے ہر پیرو جواں کو
اپنی روشِ عام کا نقال بنا دو
چلتی ہیں جن افکار سے اقوام کی نبضیں
ذہنوں میں اُن افکار کی بنیاد ہلا دو
پہلے تو ہر ایک رہرو آزاد کو ٹوکو
مانے نہ اگر بات تو زنجیر پہنا دو
محکوم کو دو فکر و تامل کی نہ فرصت
ہر فرد کو بیہودہ مشاغل میں لگا دو
روٹی کا جو طالب ہو اُسے بھوک سے مارو
جو بھوک کا شاکی ہو اُسے زہر کھلا دو
پانی کا طلبگار ہو جس کھیت کا دہقاں
اُس کھیت میں پانی کے عوض آگ لگا دو

(حرف وحکایت، ص ۱۲۶۔۱۲۷)

۱۹۳۰ء میں مولانا عبدالرزاق خان ملیح آبادی (ایڈمنسٹر آزاد ہند کلکتہ) نے انہیں شاعرِ انقلاب کا خطاب دیا تھا۔ اُن کے لیے یہ خطاب اِس لیے موزوں سمجھا گیا کہ اُنہوں نے آزادی کے نغمے ایسے وقت میں لوگوں تک پہنچائے جس وقت ہندوستان میں برطانوی سامراجیت کے سامنے کلمۂ حق کہنا بہت دشوار تھا۔ جوش نے نزاعی موضوعات پر متعدد نظمیں لکھیں۔ ''تلاشی''، ''بغاوت''، ''وفادارانِ ازلی''، ''شکستِ زنداں کا خواب'' اور ''سائمن کمیشن'' وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جنہوں نے جوش کے باغیانہ لب و

لہجہ کی الگ شناخت قائم کرانا شروع کی۔

۱۹۲۸ء میں جب ہندوستان میں سائمن کمیشن آیا تو اُس نے ہندوستانیوں سے مفاہمت چاہی۔ اِس صورتِ حال سے ہندوستانی سیاسی ذہن رکھنے والے دو گروہوں میں تقسیم ہو گئے۔ ایک گروہ مفاہمت کے حق میں اُٹھ کھڑا ہوا اور دوسرا گروہ اِسے انگریز کی چال سمجھ کر اِس کے مدِ مقابل آ کھڑا ہوا۔ اُن کے خیال میں جنگِ آزادی کی تحریک کی سبک خرامی کو کند کر کے ہندوستانیوں کو منتشر کرنے کے لیے یہ چال چلی جا رہی تھی۔ اس صورتِ حال کو جوش ''زوالِ جہاں بانی'' میں اِن الفاظ میں پیش کرتے ہیں:

اٹھائے گا کہاں تک جوتیاں سرمایہ داری کی
جو غیرت ہے تو بنیادیں ہلا دے شہر یاری کی
ازل سے نوعِ انسانی کے حق میں طوق لعنت ہے
کسی ہم جنس کی چوکھٹ پہ عادت سر جھکانے کی
نہ ہو مغرور ، اگر مائل بہ نرمی بھی ہو سلطانی
کہ یہ بھی ایک صورت ہے تجھے غافل بنانے کی
گئے وہ دن کہ تو زنداں میں جب آنسو بہاتا تھا
ضرورت ہے قفس پر اب تجھے بجلیاں گرانے کی
گئے وہ دن کہ تو محرومیٔ قسمت پہ روتا تھا
ضرورت ہے تجھے آفتوں پر مسکرانے کی
تڑپ پیہم تڑپ ، اتنا تڑپ ، برقِ تپاں بن جا
خدارا ، اے زمینِ بے حقیقت! آسمان بن جا

(شعلہ و شبنم، ص ۲۶)

ہندوستان میں کانپور کے ۱۹۳۱ء کے ہندو مسلم فسادات میں خون کی ہولی کھیلی گئی۔ سیکڑوں آدمی لقمۂ اجل بنے۔ اِن فسادات کو انگریز کی مکارانہ اور سفاکانہ چالوں نے ہوا دی تا کہ دونوں قومیں جو آزادی کا خواب دیکھ رہی تھیں کو دوبارہ غلام بنا لیا جائے۔ کانپور کے اِس واقعہ کو وہ اپنی نظم ''مقتلِ کانپور'' میں اِن الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

تجھ پہ لعنت اے فرنگی کے غلامِ بے شعور
یہ فضائے صلح پرور یہ قتالِ کانپور!
تیری جانب اُٹھ رہی ہے دیکھ دوزخ کی نگاہ
سبحہ وزنار میں جکڑے ہوئے دیوِ سیاہ!
اِس طرح انسان اور شدت کرے انسان پر

تف ہے تیرے دین پر لعنت ترے ایمان پر
رُکنے ہی والا ہے آزادی کا جاں پرور جہاد
اے فرنگی شادماں باش و غلامی زندہ باد (ایضاً، ص۵۶)

ڈاکٹر عالیہ امام لکھتی ہیں:

''آزادی کی تحریک میں فرقہ پرستی کا پانی بیٹھنے پائے۔ یہ فکر جوش کو بے چین کیا تھی۔ متحدہ قومیت کا کارواں آزادی کے نعرے لگاتا جب آگے بڑھنے لگا تو برطانوی سامراج کے ایجنٹوں نے کانپور میں فرقہ واریت کے شعلے بڑھا دیئے۔ اُجالوں کو سیاہی نے نگل لیا۔ انسانوں کو تعصّب کے ہاتھوں اپنے ہی لہو میں غلطاں دیکھ کر جوش کا قلم یوں آنسو بہا رہا تھا۔''(۴)

''ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں کے نام'' وہ زندہ جاوید نظم ہے جس نے جوش کو بطور مجاہدِ آزادی شہرت دلائی۔ جس میں وہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے کارپردازوں کو وقت کے فرمان کے آگے گردن جھکانے کا مشورہ دیتے ہیں:

خیر اے سوداگرو، اب ہے تو بس اِس بات میں
وقت کے فرمان کے آگے جھکا دو گردنیں
اب کہانی وقت لکھے گا ، نئے مضمون کی
جس کی سرخی کو ضرورت ہے تمہارے خون کی
وقت کا فرماں اپنا رُخ بدل سکتا نہیں
موت ٹل سکتی ہے یہ فرماں ٹل سکتا نہیں
(انتخاب کلیاتِ جوش، ص۳۷)

ڈاکٹر علی احمد فاطمی ''ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں کے نام'' پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''جوش کی اِس نوع کی نظمیہ شاعری نے غم وغصہ، گھن گرج کا ایسا ماحول بنا دیا کہ مشاعرہ ہو یا رسالہ سب جگہ جوش کی شاعری میں چنگاریاں بسی ہوئی ہیں۔ ن۔م۔راشد نے ایک جگہ اعتراف کیا کہ ہمارے دور میں بہت کم ایسے شاعر ہیں جنہوں نے سیاسی آزادی کے لیے جوش سے زیادہ جوش وخروش سے کام لیا ہو۔ کرشن چندر بھی کہتے ہیں کہ اس برصغیر میں انہوں نے اس وقت حریت، صداقت اور آزادی کے علم بلند کیا جب دوسرے لوگ انگریزوں کی شان میں قصیدے کہتے تھے۔''(۵)

جوش کی اِس نظم نے ہندوستان میں تہلکہ مچا دیا۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری جوش کی نظم ''ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں کے نام'' کے بارے میں رقم طراز ہیں:

''دوسری جنگِ عظیم میں جب برطانوی سامراج اور اس کے اتحادیوں پر ہٹلر اور اس کے

ساتھیوں نے تابڑ توڑ فضائی حملے کیے تھے۔ اُس وقت ہندوستان میں انگریز حاکموں اور فوجیوں کا کیا حال تھا۔ یہ تو میری عمر کے سبھی لوگوں نے دیکھا ہوگا۔ لندن کا بکنگھم پیلس تک گولہ باری کی زد میں آ گیا تھا۔ انگریز سپاہی ہٹلر کے نام سے سوتے سے چونک اٹھتے اور مارے خوف کے دوسری منزلوں کی چھت سے گر کر فرش پر آ رہتے تھے۔۔۔ کسی میں حکومت کے خلاف آواز بلند کرنے کی ہمت نہ تھی۔ اِس خوفزدہ ماحول میں اگر کسی کی آواز سنائی دی تو وہ شاعرِ انقلاب جوش ملیح آبادی کی آواز تھی۔ جوش نے ''ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں کے نام'' کے عنوان سے انگریزوں کے خلاف ایک تاریخی نظم لکھی جو چند ہی روز میں زبانِ زدِ خلائق ہوگئی۔''(۶)

انگریز کی نیندیں اِس نظم نے حرام کر دیں۔ اِس نظم کو ضبط کرنے کے لیے جب جوش کے گھر تلاشی لی گئی۔ اِس پر جوش صاحب بھی چپ نہ رہ سکے۔ اِس واقعہ سے متاثر ہو کر جوش صاحب نے نظم ''تلاشی'' لکھی جسے پریس نے چھاپنے سے انکار کر دیا۔ چند شعر ملاحظہ ہوں:

گھر میں درویشوں کے کیا رکھا ہوا ہے بدنہاد
آ ، میرے دل کی تلاشی لے کہ بر آئے مراد
جس کے اندر دہشتیں پر ہول طوفانوں کی ہیں
لرزہ افگن ، آندھیاں ، تیرہ بیانوں کی ہیں
جس کے اندر ناگ ہیں اے دشمنِ ہندوستاں
شیر جس میں ہونکتے ہیں ، کوندتی ہیں بجلیاں
چھوٹتی ہیں جس سے نبضیں ، افسر و اورنگ کی
جس میں ہے گونجی ہوئی آواز طبلِ جنگ کی

(انتخاب کلیاتِ جوش، ص ۱۸۹)

جوش کی نظم ''شکستِ زنداں کا خواب'' جدوجہدِ آزادی میں لوگوں کے جوش و خروش اور ولولے کی عکاسی کرتی ہے۔ بغاوت کا لاوا اُبلنے کے قریب ہے اور لوگ استعماری نظام کی بنیادیں ہلا دینے کے لیے بیدار ہوئے جاتے ہیں۔ شدتِ جذبات میں جوش جذبۂ حریت کے ہیجان میں مزید اضافہ کرتے ہیں:

کیا ہند کا زنداں کانپ رہا ہے گونج رہی ہیں تکبیریں
اکتائے ہیں شاید کچھ قیدی اور توڑ رہے ہیں زنجیریں
سنبھلو کہ وہ زنداں گونج اُٹھا، جھپٹو کہ وہ قیدی چھوٹ گئے
اٹھو کہ وہ بیٹھیں دیواریں ، دوڑو کہ وہ ٹوٹی زنجیریں

(شعلہ و شبنم، ص ۵۱)

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

''جوش کی عوامی سماجی نظموں سے اُن کی وہ نظمیں کہیں بہتر ہیں جن میں انہوں نے آزادی اور بغاوت کے ترانے گائے ہیں اور انقلاب کے لیے بیدار کیا ہے۔ جوش کے لہجے میں جو مردانگی، شکوہ، بلند آہنگی اور طنطنہ تھا وہ جذبۂ بغاوت اور آزادی کی تڑپ کے اظہار سے خاص مناسبت رکھتا تھا۔ جوش کی آواز کی للکار اور کڑک ولولوں کو بڑھانے اور ہمتوں کو بلند کرنے کے لیے آگ کا کام کرتی تھی۔''(۷)

جوش کے ہاں نہ صرف سامراجیت کے خلاف جذبات ملتے ہیں بلکہ برصغیر کے عوامی دکھ درد، افلاس، ناداری اور جہالت کو اپنی شاعری میں اُنہوں نے جا بجا موضوعِ سخن بنایا ہے۔ انسان کا ترانہ، باغی انسان، پست قوم، جھریاں، مہاجن اور مفلس، ضعیفہ، بھوکا ہندوستان، کسان اور ہماری سوسائٹی جیسی نظموں میں اُنہوں نے سماجی موضوعات پر پُر جوش اظہارِ خیال کرتے ہوئے ہم وطنوں کو بیدار کرنے کی کوشش کی ہے۔ ڈاکٹر یحییٰ احمد جوش کی انقلابی فکر کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ:

''افکارِ جوش میں غریبوں کی ہمدردی، انقلاب کی تمنا، نوجوانوں کی ولولہ انگیزی اور رجعت پسندوں پر تنقید خاص موضوعات ہیں۔ قومی آزادی کا بھرم رکھا گیا ہے۔ انسان دوستی کو نصب العین کہا گیا ہے۔ خوشامدی ٹولوں اور سرمایہ داری کی مخالفت ہے۔ سستی اور کاہلی پر تبصرہ ہے۔ مہاجن کی مذمت ہے، تہذیبی تاریخی اور سماجی موضوعات کے ساتھ ادبی محاذ پر بھی انہوں نے روشن فکری کی ترویج کی بھرپور کوشش کی ہے۔''(۸)

ترقی پسند تحریک سے وابستگی کے بعد جوش کے انقلابی افکار میں استدلال اور معنویت کا اضافہ ہوا۔ بالشویک انقلاب کے بعد جوش کارل مارکس کو اپنا ہیرو سمجھتے ہیں۔ جوش مارکس کو دانائے راز قرار دیتے ہوئے سلام پیش کرتے ہیں:

السّلام اے مارکس اے دانائے راز
اے مریضِ انسانیت کے چارہ ساز
اے رفیقِ خستگان بے نوا
ناخدائے بندگان بے نوا

(عرش وفرش، ص ۱۸۵، ۱۸۹)

جوش نے بلاشبہ انقلابی شاعری سے مارکس کی پیروی کی۔ مارکس کے افکار کو مشعلِ راہ بناتے ہوئے جوش سیاسی، سماجی اور معاشی موضوعات پر کلمۂ حق کہنے کو اپنا منصب سمجھا اور ایسے حالات میں بھی جب کہ ترقی پسند مصنّفین سیاسی حالات کے ساتھ کروٹیں بدل گئے۔ جوش اپنے نظریات پر قائم رہے۔

جوش کے عہد میں معاشی مسائل خصوصاً بے روزگاری، غربت اور افلاس ہندوستان کے لیے بہت بڑا مسئلہ تھے۔ اِن مسائل پر اُنہوں نے نظمیں کہیں جن میں ''بھوکا ہندوستان''، ''ضعیفہ''، ''بوالعجبی''،

''چادر کی بھیک''، ''بھکارن''، ''شہزادی'' اور ''بھیک کی آواز'' خاص ہیں۔ کارل مارکس کی تحریک کے زیرِ اثر جوش بھی ہندوستان میں غربت وافلاس کا بڑا سبب سرمایہ دارانہ نظام کو سمجھتے تھے۔ اِس سلسلے میں اُن کی دو نظمیں ''سرمایہ دار شہر یار'' اور ''زوالِ جہانبانی'' بطورِ خاص مطالعہ کے لائق ہیں۔ ''سرمایہ دار شہر یار'' میں لکھتے ہیں:

جوتیاں تک چھین لے انسان کی جو سامراج
کیا اُسے یہ حق پہنچتا ہے کہ رکھے سر پر تاج
جس کے لاتعداد مردوں کو کفن ملتا نہیں
اِس کے پرچم کو نگل جاتی ہے بالآخر زمیں
لے یہ سر ہے یہ جگر ہے یہ دل ہے کے منحوس لے
چوس لے جتنا لہو باقی ہے وہ بھی چوس لے

(حرف وحکایت، ص ۱۹۳)

''زوالِ جہانبانی'' میں سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف بغاوت کی دعوت دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

اٹھائے گا کہاں تک جوتیاں سرمایہ داری کی
جو غیرت ہو تو بنیادیں ہلا دے شہر یاری کی
تنِ نازک پہ تیرے رحم آتا ہے مجھے لیکن
نہ دوں دعوت تجھے کس طرح قوت آزمانے کی

(شعلہ وشبنم، ص ۲۶)

آزادیٔ ہند کے بعد دیگر شعرا کی طرح جوش بھی فرسودہ نظام میں تبدیلی کے خواب دیکھ رہے تھے۔ لیکن سیاسی تبدیلی کے علاوہ اور کسی نوع کی خاطر خواہ تبدیلی نہ آسکی۔ جوش نے اپنی بے اطمینانی کا اظہار ''ماتمِ آزادی'' اور ''رشوت'' جیسی نظموں میں برملا کیا اور ایک نئے انقلاب کی اُمید کرنے لگے۔ ماتم آزادی کے آخر بندوں میں کہتے ہیں:

فٹ پاتھ، کارخانے، ملیں، کھیت، بھٹیاں
گرتے ہوئے درخت سلگتے ہوئے مکاں
بجھتے ہوئے یقیں، بھڑکتے ہوئے گماں
اِن سب سے اُٹھ رہا ہے بغاوت کا دھواں

(سرودِ خروش، ص ۵۹)

جوش کی اُن سماجی برائیوں پر گہری نظر تھی جو ملک اور سماج کو اندر سے کھوکھلا کر رہی تھیں۔ اُنہوں نے ''رشوت'' میں اِن تمام بدعنوانیوں اور برائیوں کی ترجمانی کی ہے اور اِس کے علاوہ اُن لوگوں

کا بھی پردہ فاش کیا ہے۔ جو اِس کے ذمے دار تھے:

لوگ ہم سے روز کہتے ہیں یہ عادت چھوڑیے
یہ تجارت ہے خلافِ آدمیت چھوڑیے
اِس سے بدتر لت نہیں ہے کوئی یہ لت چھوڑیے
روز اخباروں میں چھپتا ہے کہ رشوت چھوڑیے
بھول کر بھی جو کوئی لیتا ہے رشوت چور ہے
آج قومی پاگلوں میں رات دن یہ شور ہے
کس کو سمجھائیں اسے کھودیں تو پھر پائیں گے کیا
ہم اگر رشوت نہیں لیں گے تو پھر کھائیں گے کیا
ملک بھر کو قید کر دے کس کے بس کی بات ہے
خیر سے سب ہیں، کوئی دو، چار، دس کی بات ہے؟

(سموم وصبا، ص۴۲۔۴۱)

جوش کا معاشی فلسفہ اُن کی نظم ''پیٹ بڑا بدکار ہے'' میں بڑی مہارت کے ساتھ بیان ہوا ہے۔ لکھتے ہیں:

دولت کے آگے سر ٹیکیں بڑے بڑے گمبھیر
زر کے آگے بھاؤ بتائیں بڑے بڑے سردار
پیٹ بڑا بدکار!
پیٹ بڑا بدکار ہے بابا
پیٹ بڑا بدکار!
پھول چمن کے مالی بیچیں، شاخیں پھٹکیں دھان
شاعر اور فکرِ دنیا، عاشق اور بیوپار
پیٹ بڑا بدکار!
پیٹ بڑا بدکار ہے بابا
پیٹ بڑا بدکار! (حرف وحکایت، ص۵۳، ۵۷)

جوش کے خیالات ذہن کو اکساتے رہے، ہندوستانیوں کو بغاوت کی دعوت دیتے رہے۔ اِس وقت تک اصل انقلاب لانے والا طبقہ یعنی مزدور بیدار نہیں ہوا تھا۔ جوش نے ۱۹۳۴ء میں جو نظم لکھی وہ اُن کی ملک کے تمام حالات سے باخبری کی دلیل ہے۔

جس کے ماتھے کے پسینے سے پئے عزو وقار
کرتی ہے دریوزۂ تابش کلاہِ تاجدار

جس کی محنت سے بھکتا ہے تن آسانی کا باغ
جس کی ظلمت کی ہتھیلی پر تمدن کا چراغ (شعلہ وشبنم، ص۲۱)

محنت کشوں کی حالتِ زار کا بیان جوش نے نظم ''کسان'' میں خوب کیا ہے۔ جوش کی اِس طرز کی شاعری کے پیشِ نظر خلیق انجم جوش کو فیض سے بڑا انقلابی شاعر قرار دیتے ہیں۔

اصغر عابد نظم ''کسان'' کو جوش کی انسان دوستی کی بہترین مثال قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جوش کے ہاں انسان دوستی کی واضح اور براہِ راست مثال نظم ''کسان'' میں ملتی ہے۔''(۹)

جوش کی مزدور دوستی کو سمجھنے کے لیے نظم ''کسان'' کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں جس میں کسان کے حالات اور سراپا بیان کیا ہے جو دن بھر کی تھکاوٹ لیے گھر کی طرف گامزن ہوتا ہے:

دھوپ کے جھلسے ہوئے رُخ پر مشقّت کے نشاں
کھیت سے پھیرے ہوئے منہ، گھر کی جانب رواں
ٹوکرا سر پر، بغل میں پھاوڑا، تیوری پہ بل
سامنے بیلوں کی جوڑی، دوش پر مضبوط ہل
اپنی دولت کو، جگر پر تیرِ غم کھاتے ہوئے
دیکھتا ہے ملک دشمن کی طرف جاتے ہوئے
(شعلہ وشبنم، ص۲۱۔۲۲)

اور اِس کسان کی باطنی کیفیت کا نقشہ شاعر کے الفاظ میں کچھ یوں ہے:

قطع ہوتی ہی نہیں تاریکیِ حرماں سے راہ
فاقہ کش بچوں کے دھندلے آنسوؤں پر ہے نگاہ
سوچتا جاتا ہے کن آنکھوں سے دیکھا جائے گا
بے ردا بیوی کا سر بچوں کا منہ اُترا ہوا
سیم و زر، نان و نمک، آب و غذا کچھ بھی نہیں
گھر میں اک خاموش ماتم کے سوا کچھ بھی نہیں (ایضاً، ص۲۲)

نظم ''کسان'' کے حوالے سے ڈاکٹر عالیہ امام لکھتی ہیں:

''اس میں شک نہیں کہ طبقاتی سماج میں حصولِ آزادی کی جنگ میں جوش بھرپور یقین اور عزم کے ساتھ سامراج اور سرمایہ داری کے جانی دشمن اور محنت کش طبقے کے دوست اور ساتھی ہیں۔ تاریکی کو کاٹ کر اُجالا پھیلانے کے لیے مضطرب اور بے چین ہیں۔ اپنی معرکتہ الآرا نظم ''کسان'' میں تعمیری حسن، نئی تراکیب، خوبصورت تشبیہات و استعارے، نئے احساسِ لطافت کے ساتھ کسان کا نقشہ پیش کرتے ہیں۔''(۱۰)

جوش کے ہاں فرنگی استعمار کے خلاف بغاوت، اپنے حتمی اور آخری درجے میں پہنچ کر انقلاب کا نعرہ بن جاتی ہے۔ جنگ کی ہولناک تباہ کاری، سامراجی قوتوں کے ہتھکنڈے اور معاشی و معاشرتی استحصال کے خلاف اِن کی آواز گلبانگِ انقلاب بن جاتی ہے اور با آوازِ بلند للکار کر کہتے ہیں:

کام ہے میرا تغیّر ، نام ہے میرا شباب
میرا نعرہ انقلاب و انقلاب و انقلاب

علی سردار جعفری جوش ملیح آبادی کی انقلابی شاعری کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

''جوش براہِ راست سیدھی سادی ایجی ٹیشنل شاعری سے برطانوی شہنشاہت کے خلاف قوم کو اُبھارتے ہیں۔ اِن تمام رجعت پسند اداروں کا پول کھولتے ہیں جن کی وجہ سے آزادی کی تحریک کمزور ہوتی ہے اور شہنشاہت اور جاگیرداری کو سہارا ملتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ وہ جہالت، وہم پرستی، مذہبی جنون، روائتی اخلاق کی زنجیروں کو توڑنے کی ترغیب دیتے ہیں اور اُن راحتوں اور لذتوں کو سراہتے ہیں جنہیں صدیوں کے جبر، ظلم اور تشدد بھی نہ ہٹا سکے۔ اِن نظموں کو پڑھ کر ہندوستان سے اور اپنی قوم سے، اپنے تہذیب وتمدن سے، اپنے ادب اور فن سے ہماری محبّت بڑھ جاتی ہے۔ یہ جوش کا کارنامہ ہے جس نے پوری ایک نسل کو متاثر کیا ہے۔''(۱۱)

انقلابِ فرانس ہو یا انقلابِ روس انڈسٹریل ریولوشن ہو یا ریولوشن امریکہ اِن تمام کا پیدا ہونا کوئی ایسا مرحلہ ہرگز نہ تھا کہ ایک پرانی جھاڑی کو اکھاڑ کر اِس کی جگہ ایک نیا پودا لگا کر نئے پھول اگا کر اِسے سرسبز و شاداب بھی کر دیا جائے۔ اِس عمل میں مدتوں تک انسانیت متاثر ہوتی رہتی ہے اور ہوتی رہی ہے اور اِن انقلابات کے دوران میں انسانیت کے دکھوں کی بات کرنے والے شعرا چاہے وہ روس کے الیگزینڈر بلاک ہوں یا آندرے بیلے برطانیہ کے ہاپکنز ہوں یا برنز ہوں یہ تمام شعرا جن کا تذکرہ کسی بھی انقلاب کے ضمن میں آتا ہے۔ وہ اپنے زمان و مکاں میں اِس انقلاب میں میڈیا مین کا کردار بھی ادا کرتے رہے ہیں اور انسانیت کو استحصال پسندوں سے حفاظت دینے کا کام بھی۔

اِن تمام وضاحتوں کی روشنی میں اگر جوش کو انقلابی شاعر کی حیثیت سے دیکھا جائے تو انہوں نے اپنے زمان و مکاں کے عرصۂ انقلاب میں ہر دو کردار نبھانے کا ذمہ اپنے سر لیا اور اِسے ممکنہ حد تک نبھایا بھی۔ انہوں نے آزادی کے نغمے بھی الاپے اور غلامی کے خلاف بغاوت بھی کی۔ دوسری جنگِ عظیم کے پُر آشوب اور ہولناک زمانے میں جوش نے سر پر مسلّط آقاؤں کی مخالفت میں کھلم کھلا لکھا۔ عین جنگ کے زمانے میں غلام ملک کے ایک شاعر کا یہ رویہ اور اِن کی نظمیں جابر حکمرانوں کے خلاف اعلانِ بغاوت کی ایسی مثالیں ہیں جو ہمارے ہاں نایاب اور کم یاب ہیں۔ یہ طرزِ سخن ایسا ہے جسے صرف شاعر کی انقلابی روح ہی جنم دے سکتی ہے۔ جوش کے کلام کی یہ انقلابی صفات شروع سے آخر تک اِن کے ساتھ رہیں

کیونکہ جب کبھی جہاں کہیں وہ معاشرتی یا تہذیبی ناہمواریاں دیکھتے ہیں۔ جو ملک یا عوام کے حقوق کا استحصال کرتی ہیں وہ اِن پر بے اختیار ہو کر کاٹھ کی تلوار سے برسرِ پیکار آجاتے ہیں۔ جوش کے ہاں شوکتِ الفاظ، گھن گرج، تلخ لہجے اور بلند آہنگ نے انہیں شاعرِ انقلاب کا خطاب عطا کیا جس کے وہ یقینی طور پر حقدار بھی ہیں اور اُن کا یہ نعرہ اُنہی کو زیب دیتا ہے:

حوالہ جات

۱۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اردو زبان وادب، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۳۱۴۔۳۱۵

۲۔ ایضاً، ص ۳۱۴

۳۔ گوپی چند نارنگ، کاغذ آتش زدہ، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء، ص ۳۱۳۔۳۱۴

۴۔ عالیہ امام، ڈاکٹر، شاعرِ انقلاب، نظریاتی وتنقیدی مطالعہ، کراچی: مکتبۂ اظہر، س ن، ص ۲۱۵۔۲۱۶

۵۔ علی احمد فاطمی، ڈاکٹر، جوش اور ترقی پسند تحریک، مشمولہ: جوش شناسی، (جوش سیمینار نمبر)، اپریل ۲۰۰۹ء، ص ۸۴

۶۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، جوش ملیح آبادی، انقلابی سوچ کے حوالے سے، مشمولہ: اردو زبان وادب، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۳۱۶۔۳۱۷

۷۔ گوپی چند نارنگ، جوش کی شاعری باغیانہ اور منظریہ جہات، مشمولہ: ادبیات، اسلام آباد: (جوش ملیح آبادی نمبر)، ۲۰۱۰ء، ص ۳۲

۸۔ یحییٰ احمد، ڈاکٹر، عصرِ جدید اور جوش ملیح آبادی، مشمولہ: جوش شناسی، (جوش سیمینار نمبر)، اپریل ۲۰۰۹ء، ص ۱۳۴

۹۔ اصغر عابد، جوش انقلابی شاعر، مشمولہ: ادبیات، (جوش ملیح آبادی نمبر)، ص ۱۸۸

۱۰۔ عالیہ امام، ڈاکٹر، شاعرِ انقلاب، نظریاتی وتنقیدی مطالعہ، ص ۲۴۵۔۲۴۶

۱۱۔ علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب، لاہور: اظہار سنز، س ن، ص ۱۶۲۔۱۶۳

صفدر سلیم کی غزل

صدف نقوی
Sadaf Naqvi
Department of Urdu,
Govt. College Women University,
Faisalabad.

ڈاکٹر اصغر علی بلوچ
Dr. Asghar Ali Balcoh
Prof. Department of Urdu,
Govt. College University, Faisalabad.

Abstract:
"Safdar Saleem Sial is one of the most modern and integral dialect poet. He holds deep insight of a society. His ghazal co-incides with the soul of the time. He posseses his on ideology in poetry. His higrised thoughts and feelings will always prosper his art for ever."

غزل صنفِ سخن ہی نہیں، معیارِ سخن بھی ہے۔ لہٰذا کسی بھی شاعر کا مقام و مرتبہ متعیّن کرنے کیلئے غزل کے پیمانوں پر پرکھنا پڑتا ہے۔ کیونکہ غزل ہی اُردو شاعری کی آبرو ہے۔ صفدر سلیم سیال کی شاعری کی یہ خوبی ہے کہ وہ اپنے منفرد لہجے سے پہنچانے جاتے ہیں جدتِ اسلوب اور موضوعات کے تنوّع سے ہی عظیم ادب تخلیق ہوتا ہے۔ ان کی شاعری میں موضوعات کا تنوع ہے اور یہ موضوعاتی تنوع ہی اُن کی ادبی شان میں اضافہ کرتا ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر لکھتے ہیں:

> ''صفدر سلیم سیال کے اولین شعری مجموعے کے ضمن میں یہ بات اِس لیے بامعنی ہے کہ انھوں نے ہر دستیاب اور معلوم بات کو منظوم نہیں کیا۔ انہوں نے جو کچھ لکھا ہے یا اِس مجموعے میں پیش کیا ہے وہ لوحِ جہاں پر حرفِ مکرر نہیں حرفِ تازہ ہے۔''(۱)

ہر ادیب شاعر اپنے عہد کا نباض ہوتا ہے اور اپنے ماحول کو جانچنے کی بھرپور صلاحیت رکھتا ہے۔ اسے سماجی شعور خدا کی طرف سے ملتا ہے۔

☆ استاد، شعبۂ اُردو، گورنمنٹ کالج خواتین یونیورسٹی، فیصل آباد
☆☆ پروفیسر، شعبۂ اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد

اِس حوالے سے مسز رضیہ عثمانی لکھتی ہیں:

''ادیب وشاعر کی شخصیت اپنے عہد کی سماجی، معاشرتی، عمرانی، معاشی اور اخلاقی اقدار وحالات کی ساختہ بھی ہوتی ہے اور اپنی انفرادیت کی بھی، اس کا فن اُس کی شخصیت کا پرتو ہوتا ہے۔''(۲)

صفدر سلیم سیال کی شاعری میں نئی زندگی کے نت نئے اہم اور پیچیدہ میلانات ومطالبات سے متعلّق بلیغ اشارے ملتے ہیں۔ وہ اپنے سماج کا گہرا شعور اور فنی بصیرت رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر ریاض مجید لکھتے ہیں:

''صفدر سلیم سیال کی شاعری ان کے گرد پھیلے ہوئے ماحول کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ مستقبل کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ ہر حساس انسان کی طرح اِن کے بھی کچھ خواب ہیں۔ حال کو سنوارنے اور مستقبل کو آراستہ کرنے کے خواب''(۳)

غزل میں شاعر کی داخلی شخصیت کارفرما نظر آتی ہے۔ غزل کے مضامین وارداتِ قلبی اور لطیف جذبات کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔ صفدر سلیم سیال غزل میں نئے لہجے کے نقیب ہیں۔ جذباتی سطح پر متوازن کیفیات کے حامل نظر آتے ہیں۔ فکری اور تخلیقی سطح پر فعال نظر آتے ہیں۔ انھوں نے اسلوب کی تازہ کاری اور مضامینِ نو کے تعارف سے غزل کو نئے مدار میں لانے کی کوشش کی ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر کے خیال میں ان کی غزل ہر حرف تازہ یعنی ہر شعر فنی بیانیہ ہے۔ فنی بیانیہ دراصل ایک ایسے تجربے کی تجسیم ہے جو مخصوص زبان ومکاں میں واقع ہوتا ہے فنی بیانیے کا مفہوم اس وقت روشن ہوتا ہے۔ جب اُسے مہابیانیہ کے مقابل رکھا جائے۔ مہابیانیہ کسی صداقت کو آفاقی بنا کر پیش کرتا ہے۔ اور یہ اس وقت ہوسکتا ہے جب صداقت کو زمان ومکاں سے الگ کرلیا جائے۔ جب کہ فنی بیانیہ زمانی ومکانی تناظر کا پابند ہوتا ہے۔ غزل میں مہابیانیے اور فنی بیانیے دونوں ہوسکتے ہیں۔ صفدر سلیم سیال کی غزل کے چند فنی بیانیے دیکھیے:

جو دیکھتا ہوں میرا قلم وہ نہ لکھ سکے
اچھا یہی ہے اب مری بینائی ختم ہو(۴)

کہنا پڑا تو ہم نے سرِدار بھی کہا
لیکن کسی کو کچھ بھی پس در نہیں کیا(۵)

مشعلیں غم کی فروزاں تھیں ہر اِک گھر میں سلیم
کس کی دہلیز پر اب درد کے مارے جاتے(۶)

جن بچوں کو ماں باپ رفاقت نہیں دیتے
ان بچوں سے ماں باپ کی خدمت نہیں ہوتی(۷)

صفدر سلیم سیال کے نزدیک حقیقی فنکار وہی ہوتا ہے جس کی گواہی خود اس کا فن دیتا ہے۔ لکھتے ہیں:

اشعار سدا دیتے ہیں خود فن کی گواہی
شاعر کبھی محتاجِ رسائل نہیں ہوتے(۸)

اُن کا ایمان ہے کہ محرومیوں اور مایوسیوں میں ماں کی دعا کام کرتی ہے۔ اور ہمیں خدائے واحد کی ذات کے علاوہ کسی کے آگے ہاتھ پھیلانے کی ضرورت نہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

ہجوم یاس میں ماں کی دعا ملتی رہی ہے
یہ دولت زندگی میں بار ہا ملتی رہی ہے
کہیں بھی ہاتھ پھیلائے نہیں تیرے سوا ہم نے
ہمیں ہر موڑ پر تیری عطا ملتی رہی ہے(۹)

صفدر سلیم سیال کے نزدیک زندگی آگ کا ایسا دریا ہے۔ جس کو ہر ایک کو خود ہی عبور کرنا ہوگا..... دستارِ فضیلت اُن کیلئے ہے۔ جو موت سے ڈر کر رکتے نہیں ہیں۔ ان کا اپنے اوپر اعتماد انہیں منفرد بناتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی اِس حوالے سے لکھتے ہیں:

''صفدر نے دورِ رواں کی ایک ایسی غزل اور نظم کہی ہے۔ جو روحِ عصر سے ہم آہنگ ہونے کے باوجود سینکڑوں میں قطعی طور پر پہنچائی جاتی ہے۔''(۱۰)

صفدر سلیم کی انفرادیت کے حوالے سے اُن کے چند اشعار دیکھیے:

ویسے تو ہر مقام پر ہم منفرد رہے
لیکن کسی کو اپنے سے کمتر نہیں کیا(۱۱)

قد اتنا کیا اونچا میرے ذوق ہنر نے
سر پر کسی دستار کی نوبت نہیں آئی(۱۲)

جھنگ کی سرزمین سے تعلّق رکھنے والا یہ شاعر وہاں کی تہذیب وثقافت کا امین ہے۔ اس کے لہجے کی فکر اور حساسیت نے انہیں منفرد شناخت دی ہے۔ بلال زبیری ''تاریخِ جھنگ'' میں صفدر سلیم سیال کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''جدید اور فکری شاعرانہ کلام میں منفرد ہیں۔''(۱۳)

صفدر سلیم سیال کی اِسی انفرادیت کے حوالے سے احمد ندیم قاسمی لکھتے ہیں:

''صفدر سلیم سیال کا پہلا امتیاز یہ ہے۔ کہ وہ اپنے لہجے سے پہنچانا جاتا ہے۔ اور یہ جھنگ کا لہجہ ہے۔ یہ وہی منفرد لہجہ ہے۔ جسے جھنگ کے دوسرے نامور شعراء نے اپنی تخلیقات میں استعمال کیا ہے۔''(۱۴)

صفدر سلیم کی شاعری اور ادبی مقام کے حوالے سے خورشید رضوی لکھتے ہیں:

''جھنگ کی عمیق ادبی روایت کے امین جناب صفدر سلیم سیال کسی تعارف کے محتاج نہیں۔

ان کی طویل ریاضت نے ایوان شعر میں ان کے لہجے کو ایک الگ شناخت عطا کر دی ہے۔"(۱۵)

صفدر سلیم کے لہجے کی اِس انفرادیت کو دیکھنے کے لیے ان کے چند اشعار دیکھیے:

کیدوؤں کی شاہی میں ایک نرم دِل دے کر
کر دیا مجھے پیدا جھنگ کے سیالوں میں(۱۶)

درد کی دولت ملی، تو صاحبِ عرفاں ہوئے
ورنہ ہم بھی دوستو، اِک عام سے انسان تھے(۱۷)

صفدر سلیم سیال زندگی کے تمام رنگوں کو اپنے وجدان کے سہارے دیکھتے ہیں اور پھر بڑے توازن اور تسلسل سے اُس کو بیان کرتے ہیں۔ اُن کی ایک غزل دیکھیے:

رستوں پہ نہ بیٹھو کہ ہوا تنگ کرے گی — بچھڑے ہوئے یاروں کی صدا تنگ کرے گی
اعصاب پہ پہرے نہ بٹھا صبح سفر ہے — ٹوٹے گا بدن اور قبا تنگ کرے گی
مت ٹوٹ کے چاہو اُسے آغاز سفر میں — بچھڑے گا تو اِک ایک ادا تنگ کرے گی
یہ سچ ہے کہ تلوار کی ایک دھار ہے دنیا — بھٹکو گے تو پھر ماں کی دعا تنگ کرے گی

خودسر ہے اگر وہ تو مراسم نہ بڑھاؤ
خوددار اگر ہو توانا تنگ کرے گی(۱۸)

صفدر سلیم سیال زندگی کی خوبصورتیوں سے خوشبو کشید کرتے ہیں۔ اِس کے ساتھ وہ عہد حاضر کے نئے بدلتے موسموں کی بے رحم تصویر کشی بھی کرتے ہیں۔ قیصر گورمانی اپنے مضمون "عہد حاضر کے اُردو شعراء میں صفدر سلیم کی انفرادیت" کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"صفدر سلیم سیال کی شاعری ہمیں زندگی کے وہ تمام رنگ یکساں خوبصورتی اور توازن کے ساتھ دکھائی دیتے ہیں۔ جن کا ادراک ایک زندہ اور باشعور تخلیقی ضمیر ہو سکتا ہے۔"(۱۹)

ادب اور زندگی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ادب اقدارِ حیات کے عوامل واثرات سے ہی پیدا ہوتا ہے۔ لہٰذا ہر شاعر اپنے سماج میں بکھرے ہوئے رنگوں کو موضوع سخن بناتا ہے۔ صفدر سلیم کی شاعرانہ عظمت کی دلیل یہ ہے کہ انھوں نے ہر موضوع کی پیش کش میں اعتدال وتوازن سے کام لیا ہے۔ کلاسیکیت، روایت سے تعلّق اور منفرد طرز اظہار نے اِن کا رشتہ نئی غزل سے جوڑ دیا ہے۔ احمد ندیم قاسمی اِس حوالے سے لکھتے ہیں:

"وہ تغزل جو صفدر سلیم کی غزلوں میں کلاسیکی انداز میں مگر ساتھ ہی اُن کے خاص اسلوب میں یوں اُمڈ اُمڈ کے آتا ہے کہ باقی تمام موضوعات پس منظر میں ہٹتے محسوس ہوتے ہیں۔"(۲۰)

جس ادیب کے پاس کوئی نظریہ یا مقصد ہو۔ ان کی تحریروں میں ناصحانہ پن آ ہی جاتا ہے۔ صفدر سلیم کے پاس ایک نظریہ اور مقصد ہے۔ وہ معاشرے کی اصلاح چاہتے ہیں۔ اِس نظریے نے اُن کی شاعری کے کینوس کو وسیع کر دیا ہے۔ اِس حوالے سے اُن کے اشعار دیکھیے:

ابھی ہے وقت بچا لو روایتیں اپنی
کہ یاد ورثہ اجداد کر کے روؤ گے (۲۱)

کس کو فرصت ہے نصابوں کے پڑھانے کی سلیم
اب کلاسوں میں پڑھانے کو خلاصہ رہ گیا (۲۲)

اپنے معاشرتی اصلاح کے مقصد کے لیے وہ جھوٹ کا سہارا نہیں لیتے بلکہ سچ کے لیے جان کی بھی پروا نہیں کرتے:

بدل جائیں زمین و آسمان سچ بولنا ہے
تمہیں سود و زیاں کے درمیان سچ بولنا ہے
جہاں میلہ لگا ہو جھوٹ کی اُونچی دکاں پر
اگر جاں کبھی چلی جائے، وہاں سچ بولنا ہے (۲۳)

صفدر سلیم کی غزلوں اور نظموں میں وہی لہجہ نظر آتا ہے۔ جو جھنگ کے شعرا کو ممتاز بناتا ہے۔ صفدر سلیم قناعت کی دولت سے مالا مال ہیں۔ ایک بے نیازانہ درویشی اُن کے اشعار میں نظر آتی ہے۔ اُن کے چند اشعار دیکھیے:

ہم اپنے ظرف کی زد میں تھے، ہم خفا نہ ہوئے
ورنہ اپنے پرائے سے بے خبر بھی نہ تھے (۲۴)

وضعداری تو نبھاتے مگر کیا کیجئے
لوگ اُس عہدِ مروت سے نکل آئے ہیں (۲۵)

صفدر سلیم سیال شاعری میں مجید امجد سے متاثر ہیں اِس حوالے سے خواجہ محمد ذکریا اپنے ایک مضمون ''ایک شعری مجموعہ.....اہل ذوق کے لیے'' میں لکھتے ہیں:

''مجید امجد کے بہت مداح ہیں۔ جن کے ساتھ اُن کے ذاتی تعلّقات رہے ہیں اور تبادلۂ مکاتیب بھی ہوتا رہا ہے۔ امجد کا بہت سا کلام انہیں ازبر ہے۔'' (۲۶)

صفدر سلیم کے خیال میں شاعر کو اپنے تخلیقی وسائل پر بھروسا ہونا چاہیے اور متقدین اور معاصرین کے تتبع سے گریز کرنا چاہیے۔ کیونکہ کسی کا راستہ اختیار کرنے سے انسان اپنا راستہ بھول جاتا ہے۔ لیکن شاعری میں وہ مجید امجد سے متاثر ہیں۔ لکھتے ہیں:

''جناب مجید امجد میرے فکری مرشد ہیں۔ میں خوش قسمت ہوں کہ مجھے ان کے قدموں

میں بیٹھنے کا موقع ملتا رہا۔ ہوسکتا ہے اُن کا اسلوب میرے تخلیقی عمل پر سایہ فگن رہتا ہو۔ مگر اِس میں کسی شعوری کوشش کی کارفرمائی نہیں۔ پھر بھی اگر کوئی مہربان ایسا محسوس کرتا ہے۔ تو میرا سر فخر سے بلند ہو جاتا ہے۔''(۲۷)

اُن کے خیال میں ہر بڑے شاعر کو اپنی خداداد تخلیقی صلاحیتوں پر بھروسہ کرنا چاہیے۔ اور اِن تخلیقی وسائل کو منفرد پیرائے اظہار میں ڈھالنا چاہیے۔ تبھی شاعری زندہ رہ سکتی ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ شاعری وہبی نہیں بلکہ عطیۂ خداوندی ہے اور علم وفن خدا کی دین ہیں۔ اس میں کسی شخص کا کوئی کمال نہیں ہوتا ہے۔ اِس حوالے سے لکھتے ہیں:

''نزولِ شعر کے اوقات مقرر نہیں کیے جاسکتے۔ شعر اپنی آمد سے مطلع بھی نہیں کرتا۔ شعر کی آمد شاہانہ ہوتی ہے۔ اگر پوری یکسوئی کے ساتھ شاعر اس کا استقبال نہیں کرتا تو وہ بڑی بے نیازی سے گزر جاتا ہے اور شاعر بعد میں ہاتھ ملتا رہ جاتا ہے۔''(۲۸)

صفدر سلیم شاعری میں کلاسیکی اور جدید شعری رجحانات سے باخبر ہیں۔ فیاض تحسین اِس حوالے سے لکھتے ہیں:

''صفدر سلیم سیال اُردو شاعری کی اُس روایت سے منسلک ہیں۔ جو غالب، حالی، اقبال فیض احمد فیض، ن ،م، راشد، وزیر آغا اور مجید امجد سے ہوتی ہوئی دور جدید کی فکری پہنائیوں کو اپنے جلو میں لے کر آگے بڑھ رہی ہے۔''(۲۹)

صفدر سلیم سیال کا لڑکپن تحریک پاکستان کے عروج کے زمانے میں بسر ہوا۔ نوجوانی کا دور اس ملک نو کی تشکیل کے لیے نیک تمناؤں میں بسر ہوا۔ خود بھی سیاست دان ہیں۔ لیکن بحیثیت مجموعی وہ عام آدمی کے نقطہ نظر سے سوچتے ہیں۔ حالات کی بے اطمینانی اُن کو کچوکے ہی نہیں لگاتی بلکہ وہ اِس کے خلاف احتجاج بھی بلند کرتے ہیں۔ حالات کی عکاسی کچھ یوں کرتے ہیں:

ختم ہوتا ہی نہیں کہرام تیرے شہر میں
آدمیت ہوگی نیلام تیرے شہر میں(۳۰)

کوئی تو روکتا نیلام کرنے والوں کو
درخت چھاؤں بھی دیتے تھے بے ثمر بھی نہ تھے(۳۱)

زرخیز زمینیں تہ بیدار نہ کرتا
اس طرح نئے شہروں کو آباد نہ کرنا(۳۲)

صفدر سلیم سیال نظریاتی طور پر ترقی پسند تحریک سے بھی وابستہ ہے۔ وہ جانتے ہیں۔ کہ حالات سے لڑے بغیر تبدیلی کا کوئی امکان نظر نہیں آتا۔ اِس حوالے سے وہ لکھتے ہیں:

کہنا پڑا تو ہم نے سرِ دار بھی کہا
لیکن کسی کو کچھ بھی پسِ در نہیں کہا(۳۳)

ٹھہرا ہوا ہے یوسفِ بے کارواں کہاں
سونا پڑا ہے مصر کا بازار کچھ کہو(۳۴)

وطن سے محبّت بھی ترقی پسند تحریک سے وابستہ شعراء کی ایک اہم صفت تھی۔ صفدر سلیم کے ہاں وطن سے محبّت اُن کے وقار کی علامت ہے۔ لکھتے ہیں:

چلو کہ آج دِل وجاں سے ایک ہوجائیں
کہ ارضِ پاک کا اوج وقار زندہ رہے
ہزار بار میں پیوند خاک ہوجاؤں
مرا وطن میرے پروردگار زندہ رہے(۳۵)

صفدر سلیم سیال ایک نظریاتی شاعر ہیں۔ اور نظریاتی شاعری ہمیشہ زندہ رہتی ہے۔ اس لیے بجا طور پر یہ کہا جاسکتا ہے۔ کہ ان کی نظریاتی شاعری اُن کو تازگی اور دوام عطا کرے گی۔ ان کے ترفع خیالات اور احساسات کی صداقت اُن کے فن کو ہمیشہ زندہ وجاوید رکھے گی۔

حوالہ جات

۱۔ ناصر عباس نیرّ، پیشِ نظر، پر ایک نظر، مشمولہ: انگارے، جولائی ۲۰۰۷ء، ص ۶۳

۲۔ رضیہ عثمانی، غالب شاعر امروز وفردا، مشمولہ: سیماب، گورنمنٹ کالج برائے خواتین، فیصل آباد: الخضر ٹریڈرز، ۲۰۱۱ء، ص ۶۳

۳۔ صفدر سلیم سیال، پیشِ نظر، لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء، بیرونی فلیپ

۴۔ ایضاً، ص ۳۳

۵۔ ایضاً، ص ۶۳

۶۔ ایضاً، ص ۱۱۲

۶۔ ایضاً، ص ۱۲۵

۷۔ ایضاً، ص ۱۳۵

۸۔ ایضاً، ص ۱۴۱۔۱۴۲

۹۔ احمد ندیم قاسمی، صفدر سلیم سیال کا امتیاز، مشمولہ: پیش نظر، صفدر سلیم سیال، لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۷، ص ۱۳

۱۰۔ صفدر سلیم سیال، پیشِ نظر، ص ۶۱

۱۱۔ ایضاً ص ۳۸

۱۲۔ بلال زبیری، تاریخ جھنگ، جھنگ: جھنگ ادبی اکیڈیمی، ۱۹۷۶ء، ص ۴۹۰

۱۳۔ احمد ندیم قاسمی، صفدر سلیم سیال کا امتیاز، مشمولہ، پیشِ نظر، ص ۱۳

۱۴۔ صفدر سلیم سیال، پیشِ نظر، اندرونی فلیپ

۱۵۔ ایضاً، ص ۸۳

۱۶۔ ایضاً، ص ۸۴

۱۷۔ ایضاً، ص ۸۵، ۸۶

۱۸۔ ایضاً، ص ۸۵، ۸۶

۱۹۔ قیصر گورمانی، عہد حاضر کے اُردو شعراء میں صفدر سلیم کی انفرادیت، مشمولہ: انگارے، جولائی ۲۰۰۷ء، ص ۵۷

۲۰۔ احمد ندیم قاسمی، صفدر سلیم سیال کا امتیاز، مشمولہ: پیشِ نظر، صفدر سلیم سیال، ص ۱۸

۲۱۔ صفدر سلیم سیالؔ، پیشِ نظر، ص ۱۵۴

۲۲۔ ایضاً، ص ۹۱

۲۳۔ ایضاً، ص ۶۳

۲۴۔ ایضاً، ص ۴۴

۲۵۔ ایضاً، ص ۶۶

۲۶۔ محمد زکریا، خواجہ، ایک شعری مجموعہ ـــــ اہلِ ذوق کے لیے، مشمولہ: پیشِ نظر، صفدر سلیم سیال، ص ۲۰، ۲۱

۲۷۔ صفدر سلیم سیال، خواب تبدیل کریں، لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ص ۳۳

۲۸۔ صفدر سلیم سیال، پیشِ نظر، ص ۱۱

۲۹۔ صفدر سلیم سیال، خواب تبدیل کریں، اندرونی فلیپ

۳۰۔ صفدر سلیم سیال، پیش نظر، ص ۱۳۹

۳۱۔ ایضاً، ص ۴۴

۳۲۔ ایضاً، ص ۱۳۱

۳۳۔ ایضاً، ص ۶۲

۳۴۔ ایضاً، ص ۱۶۰

۳۵۔ ایضاً، ص ۱۶۲

محمد الیاس کے افسانوں میں جانور

ڈاکٹر پروین کلّو☆
Dr. Parveen Kallu
Assisstant Prof., Department of Urdu,
Govt. College University Faisalabad.
☆☆
سعدیہ عمر
Sadia Umar
M.Phil Scholar, Department of Urdu,
Govt. College University Faisalabad.

Abstract:
"Muhammad Iliyas is one of the most importent short story writer in urdu literature. He presented ethics through animal characters. In this article, effort is done to analyse the animal characters of the short stories of Muhammad Iliyas."

جانور، آدمی، فرشتہ، خدا
آدمی کی ہیں سینکڑوں قسمیں(۱)

دنیا بھر کے ادب میں جانوروں اور پرندوں کو بنیادی کردار بنانے کی روایات موجود ہیں۔ جس میں انسان کو اخلاق حسنہ کا درس دینے کے لیے عمدہ حیوانی کردار تخلیق کیے گئے ہیں۔ اس سلسلے میں اگر دنیا کی مختلف زبانوں کے ادب کا جائزہ لیا جائے۔ تو ہر زبان کے ادب میں حیوانی تمثیلات کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں۔ عربی ادب میں تمثیلات کی اچھی مثال ''اخوان الصفا'' کا رسالہ نمبر ۲۲ ہے۔ جس کا عنوان ''**فی کیفیته تکوین الحیوانات و اضافها** '' ہے جس میں انسانوں اور حیوانوں کے درمیان ایک مناظرے کی روداد کو بیان کیا گیا ہے۔ حکایات کا فن عربوں نے ایرانیوں سے سیکھا سعدی کی ''گلستان'' اور ''الف لیلہ'' میں حکایات کا بہترین خزانہ موجود ہے۔ چنانچہ عربوں نے ایرانیوں سے یہ فن سیکھ کر نا قابل ذکر ترقی کی۔ ''الف لیلہ ولیلہ'' اس کی عمدہ مثال ہے۔ عربوں کے ہاں حیوانات کا ذکر تمثیلی انداز میں آنے کی بجائے کردار اور خصوصیات کی مناسبت سے آتا ہے۔

☆ اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد
☆☆ اسکالر ایم فل اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد

فارسی ادب میں حیوانی تمثیل کی مثال خواجہ فریدالدین عطار کی ''منطق الطیر'' ہے جس میں مختلف پرندے اکٹھے ہو کر بادشاہ منتخب کرنا چاہتے ہیں۔ یہ فارسی ادب کا شاہکار ہے۔ اس مثنوی میں پرندوں کے کرداروں کے حوالے سے ڈاکٹر سعید احمد اپنے مقالے ''داستانیں اور حیوانات'' میں رقم طراز ہیں:

> ''شیخ عطار نے ان پرندوں کے بنیادی اوصاف کو کمال ہنرمندی سے اجاگر کیا۔ تشبیہ واستعارات کے ساتھ تلمیح کے استعمال نے تمثیلی قصے کو زیادہ دلچسپ اور موثر بنا دیا ہے۔''(۲)

مولانا روم کی ''مثنوی معنوی'' اور سعدی شیرازی کی ''گلستان'' اور ''بوستان'' میں بھی حیوانی کردار قابل ذکر ہیں۔ فارسی کے جدید ادب میں تمثیلات کے حوالے سے صادق ہدایت اور عبدالرحمٰن فرامزی کے بعض افسانے قابل ذکر ہیں۔

یونانی ادب میں ہومر کی "Odyssey" اور ایلیڈ (Ilyade) بہت معروف ہیں Ilyade میں بعض جگہوں پر حیوانی کہانیوں میں اخلاقی معنویت ہے۔ انگریزی ادب میں ''ایڈمنڈ اسپنسر'' کی تمثیلی نظم "The Faerie Queen" انگریزی ادب کا شاہکار ہے۔ اس طرح اسپنسر کی ایک اور نظم "Mother Hubberd Tale" یا "Prosopopoia" انگریزی ادب کا ایک شاہکار ہیں۔ اس نظم میں بندر اور لومڑی معاشرے میں اقتدار حاصل کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ دونوں شیر کو سویا دیکھ کر اس کا تاج اٹھا کر بھاگ جاتے ہیں۔ دونوں بادشاہ اور وزیراعظم بن کر ظلم کا بازار گرم کرتے ہیں شیر کی آنکھ کھلنے پر دونوں بھاگ جاتے ہیں۔ تمثیلی کہانیوں میں سب سے اعلیٰ مثال ہندوستان کی ''پنچ تنتر'' کی کہانیاں ہیں۔ ان کہانیوں کو پانچ حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ جن کی تفصیل یہ ہے:

پہلا باب: شیر اور بیل کے ذیل میں ہے
دوسرا باب: کبوتر، کوا، بچھو اور ہرن کے ذیل میں ہے
تیسرا باب: کوا اور الو کے ذیل میں ہے
چوتھا باب: بندر اور مگرمچھ کے ذیل میں ہے
پانچواں باب: برہمن اور نیولا کے ذیل میں ہے

ڈاکٹر وزیر آغا رقم طراز ہیں:

> ''حتیٰ کہ جب جانور پودا یا ذرہ کہانی کا موضوع بنتا ہے تو بھی انسان کی صورت ہی اس میں منتقل ہوتی ہے وہ بھی انسان کی طرح جذبات واعمال سے گزرتا نظر آتا ہے۔''(۳)

حیوانی تمثیلات کی تاریخ کو دیکھا جائے تو یہ ایک دلچسپ امر ہے اردو نثر کی ابتدا تمثیلی قصے ''سب رس'' سے ہوتی ہے۔ یہ اسد اللہ وجہی کی تالیف ہے۔ فورٹ ولیم کالج میں ترجمہ کی گئی داستانوں میں حیوانی کرداروں کے ذریعے اخلاقی سبق دیئے ہیں۔ باغ و بہار میں ایک ''کتے'' کا کردار ہے۔ جس

کی وفا کی وجہ سے اس کے مالک کو خواجہ سگ پرست کہا گیا ہے۔ حیوانی کرداروں کے ذریعے اخلاقیات کا درس عالمی ادب کے علاوہ اردو ادب میں بھی موجود ہے۔

اردو افسانے میں سید رفیق حسین (آئینہ حیرت)، انتظار حسین زرد کتا (آخری آدمی)، اشفاق احمد (فہیم، گل ٹریا، ننگ ناموس، زرناب گل)، بانو قدسیہ (بڑا بول)، مظہر الاسلام (سانپ گھر) نے جانوروں کو اپنی تحریروں کا موضوع بنایا ہے۔ عرفان جاوید، محمد الیاس کے افسانوں کے انتخاب ''مورتیں'' میں ''کوزہ گر'' کے عنوان سے رقم طراز ہیں:

> ''جانوروں اور پرندوں کے حوالے سے قدیم یونانی حکایات، اساطیری پرندے، الف لیلیٰ کی داستانیں فرید الدین عطار کی ''منطق الطیر'' جاتک کہانیوں سے لے کر جارج آرویل کا اینیمل فارم اردو کے انتظار حسین ان قصوں میں چرند پرند کو علامت کے طور پر برتتے ہیں۔ حقیقی زندگی میں سرزمین برصغیر میں ان کی صحیح عکاسی سید محمد اشرف کا ''نمبر دار کا نیلا' ابو الفضل صدیقی کی کہانیوں علی عباس حسینی کے گنتی کے افسانوں اور سید رفیق حسین کے ''آئینۂ حیرت'' نے نمایاں طور پر کی ہے۔ محمد الیاس نے اس حوالے سے اپنے تجربے اور مشاہدے کو جس طرح برتا ہے۔ وہ اُن کی افسانہ نگاری کے اُن پہلوؤں میں سے ہے۔ جو کم یاب اور قابلِ رشک ہیں۔''(۴)

عرفان جاوید ''مورتیں'' میں محمد الیاس کے حیوانی موضوعات کے حوالے سے جو بحث کی وہ اعلیٰ پائے کی ہے۔ محمد الیاس کے افسانوں میں حیوانات کا ایک جنگل آباد ہے۔ جس میں ہر طرح کے چرند پرند اور درندے موجود ہیں جانور کرداری اور ضمنی صورتوں میں ان کے افسانوں کا حصہ ہیں۔ محمد الیاس کے جن افسانوں میں جانوروں کا ذکر کرداروں کے حوالے سے موجود ہے ان میں ''برجوگ''، ''ساوہ''، ''گھوڑا''، ''عورت گھوڑا اور مرد'' (لوح ازل پہ لکھی کہانیاں)، ٹوڈا (مور پنکھ پہ لکھی آنکھیں) ''آخری سفر''، ''قربانی''، ''ان کہے رشتے'' (صدیوں پہ محیط اک سفر) ''لنڈا اور ٹنڈا'' (منظر پس غبار) بلّا (اندھیر نگری کے جگنو) قابل توجہ ہیں۔

محمد الیاس جس جانور کا ذکر بڑی کثرت سے کرتے نظر آتے ہیں وہ ''کتا'' ہے۔ کتا ہر تہذیب میں وفا کی علامت سمجھا جاتا ہے۔ اسلام میں اس کو نجس قرار دینے کے باوجود حضرت خواجہ حسن بصری فرماتے ہیں کہ کتے میں ایسی دس خصلتیں ہیں جو ہر جانور کو اختیار کرنی چاہیے۔ عرفان جاوید ''مورتیں'' میں رقم طراز ہیں:

> ''جدید مغربی نثری تحریروں میں پالتو جانوروں پر بے شمار کتابیں لکھی جا رہی ہیں۔۔۔ان جانوروں میں کتا ممتاز ہے۔ خواہ وہ سکاٹ لینڈ میں ایڈنبرا اور جاپان میں ٹوکیو ریلوے اسٹیشن کے سامنے مجسّمات کی شکل میں وفاداری کی علامت کے طور پر ایستادہ ہو یا قرآنی روایت میں اصحاب کہف کے ہم راہ غار کا رخ کرنے والا کتا ہو، جیسے صالحین اہل اللہ

سے محبّت، آزمائش کے باوجود اُن کا ساتھ دینے اور ان کی حفاظت کرنے پر ۳۰۹ برس کی طویل عمر عطا ہوئی اور ایسا درجہ عطا ہوا کہ سورۃ کہف میں اُس کا تذکرہ ہوا۔''(۵)

محمد الیاس ''کتا'' کو وفاداری کی وجہ سے بہت پسند کرتے ہیں انہوں نے اپنے افسانے ''آخری سفر'' اور ''ان کہے رشتے''، ''لنڈا اور ٹنڈا'' میں کتے کو وفا کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔

افسانہ ''آخری سفر'' کے مرکزی کردار ماجد کو السیشن نسل کی بہت ہی خوبصورت کتیا کالا چٹا کے پہاڑوں سے ملتی ہے۔ ماجد محسوس کرتا ہے کہ روپا اس کی مزاج شناس ہے لہٰذا وہ ہر وقت اس کے ساتھ ساتھ رہتی اور رات جاگ کر اس کی رکھوالی کرتی ہے۔ محمد الیاس اپنے افسانوں کتے کو کتا کہنا پسند نہیں کرتے بلکہ اس کے لیے خوبصورت نام تجویز کرتے ہیں اور ان کی خوبصورتی بھی بڑی جزئیات کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ اس افسانہ میں انہوں نے کتیا کے لیے ''روپا'' کا نام دیا ہے:

''جب کوئی دوست ماجد سے پوچھتا کہ اس کی کتیا کیسی ہے۔ تو وہ برا مان کر کہا کرتا ''خبردار! آئندہ اسے روپا کہہ کر پکارنا'' سامنے بیٹھی اسے مسلسل تکتی رہتی۔ بڑی بڑی خوبصورت آنکھوں کی رنگت شکر کے شربت جیسی تھی اور قدرت نے ان میں سرمہ لگا رکھا تھا۔''(۶)

جانور چوں کہ فطرت کے تقاضوں کے مطابق امور سرانجام دیتے ہیں ذات پات نسل کا امتیاز جانوروں میں نہیں ہوتا۔ ماجد دیکھتا ہے کہ ''روپا'' نے اپنا ذاتی خاندان بنانے کے سلسلے میں کسی نجیب الطرفین نسل کے کتے کا بھی انتظار نہیں کیا۔ گویا روپا نے عشق نہ ''پوچھے ذات'' کے مصداق اپنی نسلی برتری کی بھی نفی کر ڈالی تھی ردعمل کے طور پر ماجد نہ صرف اِس کو مارتا ہے بلکہ ہمیشہ کے لیے اِس کو لنگڑی بھی کر دیتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''ماجد کو اُس کی اس ''گھٹیا حرکت'' پر بہت غصہ آیا اور کھڑے کھڑے کسی ان جانے جذبے کے تحت لات رسید کر دی۔۔۔ روپا حسب سابق اچھل کر فرنٹ سیٹ پر بیٹھ گئی۔۔۔ ماجد نے اسے دھتکار کر نیچے اتارا۔۔۔ تو روپا کا اگلا دایاں پنجہ ٹائر کے نیچے آ گیا۔ وہ کرب ناک آواز میں چلائی لیکن ماجد اپنے سفر پر رواں دواں ہو چکا تھا ڈیڑھ دو ماہ بعد وہ مائن پر واپس لوٹا اس دوران روپا آدھی درجن کے قریب بدنسلے بچے جن چکی تھی۔ وہ چند قدم لنگڑا کر کراس کی طرف بڑھی پھر رک گئی۔''(۷)

ماجد روپا سے لاتعلّقی کا اظہار کرتا ہے۔ اس کی طرف کوئی بھی توجہ نہیں دیتا اس کو زندگی بھر کے لیے لنگڑی بھی کر دیتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود ''روپا'' اپنے مالک کے ساتھ وفاداری کا سلوک کرتی ہے۔ ماجد جس کے دماغ کے ہر خانے میں دولت ہی سمائی ہوئی ہے۔ جب اس کے بچے وجاہت اور وجیہہ حادثے میں مارے جاتے ہیں اس کی بیوی شہناز بھی اس کی وزیکٹومی کی وجہ سے اس کو چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔ تو اس کی ہستی کا ریزہ ریزہ بکھر جاتا ہے۔ تو وہ ''روپا'' کی طرف بھی لوٹ کر آتا ہے۔ اس افسانہ میں

محمد الیاس نے کتے کی وفاداری اور اپنے مالک کے ساتھ محبّت کے جذبات کو بیان کیا ہے۔

''صدیوں پہ محیط اِک سفر'' کے ایک افسانے ''ان کہے رشتے'' میں محمد الیاس نے کتا کا ذکر کیا ہے۔محمد الیاس اپنے افسانوں میں کردار کی مناسبت سے جانور کا انتخاب کرتے ہیں۔کیونکہ اس افسانے کا مرکزی کردار ایک بچہ ہے بچوں کو کتے بہت زیادہ پسند میں ہیں۔اس لیے انہوں نے بچے کی مناسبت سے کتے کا کردار لانا زیادہ اہم جانا ہے۔''اَن کہے رشتے'' دو زمانوں کی کہانی ہے۔ایک واحد متکلّم کے بچپن کی دوسرا اس کی جوانی کی۔اس افسانے کے راوی محمد الیاس خود ہیں۔صیغہ متکلّم کو ایک کتے کا پلا بہت زیادہ سردی میں ٹھٹھرایا ملتا ہے۔تو وہ اس کو اپنی برساتی کھول کر اس میں چھپا کر گھر لے آتا ہے۔اپنے سابقہ افسانوں کی طرف الیاس نے اس افسانے میں بھی پلے کی خوب صورتی کو بڑی جزئیات کے ساتھ بیان کرتے ہیں:

> ''وہ ریشم جیسے نرم ملائم چمکیلے انتہائی سیاہ کالے رنگ کے پشمینے کا بنا ہوا بہت ہی خوبصورت کتا تھا۔ بال رشین نسل جیسے لمبے لیکن اس قدر کالے کہ کسی بھی انتہائی کالی چیز کو ان سے تشبیہ دی جاسکتی تھی۔''(۸)

محمد الیاس افسانے میں کتے کے لیے ''ٹامی'' کا نام تجویز کرتے ہیں۔افسانے میں ٹامی کی خوراک، اس کی حرکات سکنات اس کے علاج اور دیگر باتوں پر بڑی جزئیات سے روشنی ڈالتے ہیں۔یہ افسانہ ٹامی کی وفاداری کا منہ بولتا ثبوت ہے۔صیغۂ متکلّم کو جب سے ٹامی کا ساتھ میسر ہوا ہے۔تو وہ بہت تحفّظ محسوس کرتا ہے۔کیونکہ جو بھی اس کو تنگ کرتا ہے۔ٹامی اس پر حملہ آور ہو جاتا ہے۔

> ''میں خود اپنے ہم عصر لڑکوں میں ایک معما تھا۔اور بقول بدخواہوں کے، نرگسیت کا شکار۔ جب سے ٹامی کی رفاقت حاصل ہوئی تھی اور وہ باہر میرے ہم راہ ہوا کرتا، کسی بڑے دادا ٹائپ لڑکے کو بھی جرأت نہ ہوتی کہ وہ میری جانب انگلی اٹھا سکے۔۔۔وہ زنجیر چھڑوا کر مخاطب پر حملہ آور ہونے کے لیے خوفناک غراہٹ کے ساتھ بھرپور جدوجہد کرنے لگتا۔''(۹)

جب ٹامی کو اس کے پھوپھا اپنے گھر لے جاتے ہیں تو وہاں جا کر وہ کچھ نہیں کھاتا بلکہ بیمار ہو جاتا ہے۔اور اپنے مالک کی جدائی میں ایک ایسی خطرناک اور لاعلاج بیماری میں مبتلا ہو جاتا ہے اس کو زہر دینا پڑتا ہے۔صیغہ متکلّم کو جب پھوپھی کی بیٹی صفیہ کا رشتہ آتا ہے تو اس کو ٹامی کی یاد آجاتا ہے۔چنانچہ وہ انکار کر دیتا ہے۔یوں معلوم ہوتا ہے جیسے اس نے صفیہ کے ساتھ شادی نہ کر کے اپنے ٹامی کا انتقام لے لیا۔اس طرح اس نے ٹامی کے ساتھ وفا نبھائی۔

محمد الیاس نے اپنے ایک اور افسانے ''لنڈا اور ٹنڈا'' میں کتے اور کتیا کو موضوع بحث بنایا ہے۔انہوں نے اس افسانے میں انسانوں اور حیوانوں کا موازنہ انداز میں کیا ہے۔لنڈا ایک دم کٹا کتا ہے اور ٹنڈا ایک ہاتھ کٹا بدمعاش آدمی ہے۔وہ انسانیت کیا حیوانیت کے درجے سے بھی گرا ہوا ہے۔اپنی

بیوی اور بچوں کو بہت زیادہ مارتا ہے۔ وہ کثرت سے شراب پیتا ہے جب وہ جیل سے باہر ہوتا ہے۔ تو بیوی اور بچے اس کے دوبارہ جیل جانے کی دُعائیں مانگتے ہیں۔

''جس عرصے میں ٹنڈا جیل سے باہر ہوتا وہ اپنی بیوی اور بچوں کے لیے عذاب بنا رہتا وقت بے وقت گھر آ جاتا۔۔۔ مار کٹائی چھینا جھپٹی کرتا۔ اُس کی چیرہ دستیاں حد سے بڑھ جاتیں تو خالدہ میری اماں سے فریاد کرتی میرے پاس اس کے سوا اور کوئی چارہ کار نہیں تھا کہ میں اپنے اثر ورسوخ کو بروئے کار لا کر مختصر عرصے کے لیے انکوائری کے سلسلے میں اسے بند کرا دوں۔''(۱۰)

ٹنڈا نہ صرف اپنے اہلِ خانہ بلکہ محلے کے دوسرے لوگوں کے لیے بھی عذاب جان بنا ہوا ہے۔ ادھر ٹنڈا نہ صرف ایک بے زبان اور کم عقل ہو کر پڑھے لکھے اور باشعور لوگوں کو عقلیں سیکھا رہا ہے گودام کے باہر پیشاب کرنے سے منع کرنے کے باوجود لوگ وہاں پیشاب کر رہے ہیں۔ ٹنڈا لوگوں کو چلاں چلاں کر بتا رہا ہے کہ ادھر پیشاب نہ کرو۔ وہ اپنی مادہ لوسی بلکہ ہر مادہ کی خوب آؤ بھگت کرتا ہے حتی کہ اس نے لوسی کی حفاظت میں اپنی دم تک کی قربانی دے دی۔ محمد الیاس چونکہ اس افسانے کے راوی بھی ہیں لہٰذا وہ رقم طراز ہیں:

''لوسی سے براہِ راست میرا کوئی تعلق نہیں تھا۔۔۔ گذشتہ سیزن اُسے میں نے ہر طرح کا نسلی تعصّب بالائے طاق رکھے برابری کا عملی ثبوت دینے کے لیے دعوت عام دیتے اپنی آنکھوں سے دیکھا گودام کے بغلی برآمدے کے آس پاس کئی طرح کے ایرے غیرے نتھو خیرے آس لگائے کھڑے تھے لیکن لنڈا حسن طمطراق سے وہاں موجود تھا قرائن سے ظاہر تھا کہ کسی چارہ پرداز کی دال نہیں گلے گی۔۔۔ تمام ایرے غیرے اپنی دمیں دبا کر کئی قدم پیچھے ہٹ گئے۔۔۔ لنڈے کی بچی کھچی دم اب یوں اکڑی ہوئی تھی پانچ چھ انچ کی کھونٹی عموداً گڑی ہوئی ہو۔۔۔''(۱۱)

محمد الیاس نے دراصل اس افسانے میں ایک گہرا سبق سکھایا ہے کہ انسان اشرف المخلوقات ہو کر بھی اپنی مادہ پر ظلم وستم کرتا ہے۔ لیکن جانور ایک ایسی مخلوق ہے جو اپنی مادہ کے لیے اپنی جان تک قربان کر دیتے ہیں اور جانور ذات اور نسلی تعصّب سے بھی بے نیاز ہیں۔ لہٰذا انسانوں کو بھی کتے کی اس عادت کی پیروی کرنی چاہیے۔

اسلامی دور کے شعرا اور ادبا میں بھی گھوڑے کا ذکر کثرت سے آیا ہے۔ افسانہ نگاروں نے گھوڑے کو وفاداری کے طور پر اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے جیسے اشفاق احمد کے افسانے ''قصاص'' میں گھوڑی اپنے مالک کا قصاص لیتی ہے۔ لیکن محمد الیاس نے اپنے افسانے ''گھوڑا'' میں گھوڑا ایسے شخص کو کہا ہے جو بدکردار ہے اور بری لت میں مبتلا ہو۔ یہ اصطلاح خوشاب کے علاقے میانوالی میں بدکردار آدمی کے لیے مختص ہے۔ افسانہ کے مرکزی کردار ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی کو سکول ماسٹر نے کلاس میں فرسٹ

لانے کا خواب دیکھا کر اپنی ہوس کا نشانہ بنایا اس ضمن میں یہ اقتباس دیکھئے:

''وہ پیدائشی گھوڑا نہیں تھا۔ نویں جماعت تک اس کا پنڈا کورا رہا لیکن پڑھائی میں بھی کورا ہی تھا۔ ایک ہمدرد خصلت استاد نے اسے امتحان میں پاس کرانے کے لیے بغرض حوصلہ افزائی پیٹھ پر تھپکی دینے کا سلسلہ دراز کر دیا۔ یا شاید دستِ شفقت پھیرتے ہوئے ارادتاً حدود سے تجاوز کیا لیکن رفیع رتی بھر نہیں بدکا رجیسے اتھرے پن کی امق بھی اس کے بدن میں موجود نہ ہو۔۔۔ وہ جلد ہی کسی پختہ کار لڈو گھوڑے سے بھی نمبر لے گیا۔''(۱۲)

رفیع الدین آئندہ زندگی میں بھی اپنے مہربان استاد کی حمایت کا پرچم بلند رکھتا ہے۔ وہ ناجائز طریقے سے معاشرے میں دولت اور اعلیٰ مقام و مرتبہ حاصل کرتا ہے۔ محمد فیروز شاہ ''گھوڑا'' کے بارے میں رقم طراز ہیں:

''گھوڑا کے زیرِ عنوان افسانہ پڑھ کر مجھے یاد آیا چند ماہ قبل کا وہ منظر جب ہماری داستان سیاست کا بھی یہی عنوان ہوا کرتا تھا۔۔۔ انسان جب اپنے مقام سے گر جائے تو اسے حیوان بنتے کیا دیر لگتی ہے۔ اور حیوان بھی کم از کم اپنے مقصدِ تخلیق سے تو وابستہ رہتا ہے۔''(۱۳)

ڈاکٹر رفیع الدین عطائی ڈاکٹر بن کر بھی اپنی بدکرداری کا بازار گرم رکھتا ہے۔ شادی کے بعد انتہائی شکی مزاج شوہر ثابت ہوتا ہے یہ افسانہ ہمارے اخلاقی زوال کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ ہم بحیثیت مسلمان یہ بھول جاتے ہیں کہ ہم لوگ بھی قوم لوط کی پیروی میں چلے جا رہے ہیں اور ایسے مکروہ افعال میں کھو چکے ہیں جس کی اجازت ہمارا مذہب ہرگز نہیں دیتا۔

''عورت گھوڑا اور مرد'' افسانہ نگار نے اِس کہانی میں ہمارے معاشرے کے انتہائی نچلے طبقے سے تعلّق رکھنے والی عورت پر ظلم و ستم کی کہانی کو بیان کیا ہے۔ ''عورت گھوڑا اور مرد'' پھمّن نامی نوجوان کے گھر کی کہانی ہے پھمّن اپنی بیوی زلیخا کے ساتھ ظالمانہ رویہ رکھتا ہے وہ اپنی بیوی اور گھوڑے دونوں کو مارتا ہے اور گالیاں دیتا ہے۔ مشتاق احمد یوسفی گھوڑے ضمن میں لکھتے ہیں:

''جانوروں میں کتا اور گھوڑا انسان کے سب سے پہلے اور پکے رفیق ہیں جنہوں نے اس کی خاطر ہمیشہ کے لیے جنگل چھوڑا، کتا تو خیر اپنے کتے پن کی وجہ سے چمٹا رہا۔ لیکن انسان نے گھوڑے کے ساتھ بے وفائی کی۔''(۱۴)

افسانہ ''عورت گھوڑا اور مرد'' میں زلیخا اپنے شوہر کے ناروا سلوک کی وجہ سے ہر مرد ذات سے نفرت کرنے لگتی ہے۔ پھمّن جب اپنے تانگے میں بیٹھنے والی لیڈی کے عشق میں مبتلا ہو کر گھر سے عدم دلچسپی کا اظہار کرنے لگتا ہے ایک دن زلیخا بچوں کو بلکتا دیکھ کر پھمّن سے ناشتے کا مطالبہ کرتی ہے تو پھمّن کہتا ہے:

''ارے جہر (زہر) کھا لے کھد (خود) بھی اور سالے پلو کو بھی، سسری ناستا مانگے ہے''۔۔۔ ارے نہیں مرتے یہ کنجری کے بچے۔۔۔ سالی بک بک کرے جا رہی۔۔۔

ہائے ری تقدیر کیسی کیسی حوراں جیسی لڑکیاں مریں پھمّن پر اور یہ دیکھ سالی بگی چیڑ، مردار، کہیں کی، مجھے ٹی وی لگ گئی۔''(۱۵)

جب پھمّن لیڈی سے اپنے عشق کا اظہار کرنے والا ہوتا ہے تو وہ اپنے گھوڑے کو سمجھاتا ہے کہ آج پھمّن کی لاج رکھ لینا اس کے علاوہ اور بھی بہت سی باتیں اپنے دل کی گھوڑے سے کرتا ہے۔ لیکن لیڈی دولت مند مردوں سے اپنا تعلّق رکھتی ہے لہٰذا وہ پھمّن کی باتوں میں نہیں آتی وہ لیڈی کے دیئے ہوئے پیسوں سے چرس خریدتا ہے۔ قبرستان میں اس کے اور گھوڑے کے سوا کوئی نہیں ہوتا ہے۔ وہ گھوڑے کے ساتھ اپنا کیتھارس کرتا ہے۔ پھمّن کو یوں محسوس ہوتا ہے کہ لیڈی سے ہونے والی بے عزتی پر آج اس کا گھوڑا بھی ہنس رہا ہے۔ تو وہ اس پر بھی گالیوں کا خزینہ لٹانے لگتا ہے۔

''پھمّن نے سمجھا جیسے گھوڑا کہہ رہا ہو' چڑا گل خیرو، میرے چند اچرس پی اور موج کر'' پھمّن کو گھوڑے کی اس حرکت پر غصہ آ گیا، اور اُس کو ماں کی گالی بک دی۔۔۔ گھوڑے نے گالی کا جواب گالی میں دینے کی بجائے تھوتھنی اس کی طرف بڑھا کر نتھی وا کی اور اوپر والا ہونٹ پورے کا پورا اٹھا دیا۔ چنے اور چھلکے کے آمیزے سے لبریز دانتوں کی نمائش کر ڈالی۔۔۔ گھوڑے نے شرمندہ ہو کر پھر سے توبڑے میں منہ گھسا لیا اور کڑک کڑک کرنے لگا۔''(۱۶)

لیڈی کی طرف سے مایوس ہونے کے بعد جب وہ اکیلا ہوتا ہے اِسکے اندر غم اور غصے کا ایک لاوا ابل رہا ہوتا ہے گھوڑے کے ساتھ اپنے غم کا کیتھارس کر کے اُس کو بہت زیادہ ذہنی سکون ملتا ہے۔

''جب تھک گیا تو ماضی قریب ترین کی اپنی تشنہ تکمیل خواہش کی تشفّی کے لیے اپنے گھوڑے کو بھی ملوث کر لیا۔ تب کچھ مطمئن ہو گیا گویا اہم مقدمہ لڑنے کے لیے کوئی مناسب وکیل کر لیا ہو۔''(۱۷)

اس کہانی میں مصنّف نے ہمارے معاشرے کے نچلے طبقے کی بہت خوبصورت تصویر کشی کی ہے۔ جہاں عورت کو برابری دینے کا تصور بھی نہیں اس کو انتہائی گھٹیا مخلوق سمجھا جاتا ہے۔ اس افسانے میں محمد الیاس نے عورت اور گھوڑے کے ساتھ ہونے والی ناانصافی کی بڑی عمدہ تصویر کشی کی ہے۔ دونوں اپنے ساتھ ہونے والے ظلم وستم کے باوجود وفادار رہتے ہیں۔

سانپ سے متعلّق دنیا بھر کے ادب میں بہت سی کہانیاں ملتی ہیں۔ ''پنچ تنتر''، ''جاتک کہانیاں''، ''الف لیلوی'' اور دیگر داستانوں اور شعر وادب میں سانپ سے متعلّق کافی مواد ملتا ہے۔ اور افسانے میں انتظار حسین، رشید امجد، ممتاز مفتی، اشفاق احمد، احمد عقیل روبی، قرۃ العین حیدر، انور سجاد، مظہر الاسلام، بانو قدسیہ نے اس علامت کو نہایت ہنرمندی کے ساتھ برتا ہے۔ نائلہ اسلم رشی اپنے مقالے ''مظہر الاسلام ــــ اردو فکشن میں ایک نیا رجحان'' میں لکھتی ہیں:

''سانپ گہری معنویت کا حامل ہے۔ سانپ ادب عالیہ میں مکر وفریب، ہوشیار اور چالاکی، خوف، دہشت، جنس وہولناکی اور تحیّر وحیرت کی علامت کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔''(۱۸)

قرآن مجید اور بائبل میں بھی سانپوں کا ذکر ملتا ہے۔ بائبل میں اس کو چالاک کہا گیا ہے۔ کیوں کہ اس نے عورت کو بہکایا ہے۔ محمد الیاس نے اپنے افسانے ''بلا'' میں سانپوں کا ذکر کیا ہے۔ ''بلا'' کے معنی ''فرہنگِ تلفّظ'' میں درج ذیل بتائے گئے ہیں:

''غیر سنجیدہ، کھلندرا، کم عقل، نادان۔''(۱۹)

اس افسانے میں الیاس سانپوں کے بارے میں گہری معلومات قاری کو دینے میں مصروف نظر آتے ہیں۔ اس کہانی کا اکھوا پوٹھار میں پھوٹتا ہے۔ مگر اس کا پھل تھر پارکر اور نگر یا پار میں آ کر پکتا ہے۔ یہ افسانہ دراصل دو بھائیوں کا قصہ ہے۔ راجا بہادر خان کا بڑا بیٹا سخی بہادر جو دراصل ایک ایڈوکیٹ ہے۔ اس کا چھوٹا بھائی راجہ سلطان بہادر بھائی کے احسانات تلے دبا ہوا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ اس کا بھائی وکالت، پراپرٹی ڈیلنگ، ٹھیکے، ذخیرہ اندوزی، اور ایمپورٹ ایکسپورٹ کے ساتھ ساتھ کاروں کا شوروم ریکروٹنگ ایجنسی کے ذریعے دوست سمیٹنے کے لیے ''اٹھ مکھی'' جنگ لڑ رہا ہے۔ سخی بہادر خاں جرمن سانپوں کی ایکسپورٹ کا کام کرتا ہے۔ اس لیے افسانہ نگار نے سانپوں کی نگری ''نگر پار'' کو افسانے کے لیے چنا ہے جس کو سانپوں کا گھر کہا جاتا ہے لہٰذا بڑا بھائی سخی بہادر خاں چھوٹے بھائی سلطان بہادر کو سانپوں کی خریداری کے لیے سندھ بھیجتا ہے۔

> ''میں اُن میں صرف کوبرا کو ہی پہچان پایا باقی تینوں کے نام مجھے بھائی نے بار بار ذہن نشین کرائے، رسل وائپر، لیف نوز وائپر اور ساسکیل وائپر۔۔۔ پاکستانی نقشوں پر ان کی جگہوں کی نشان دہی کی گئی تھی جہاں جہاں یہ سانپ بہتات سے پائے جاتے ہیں زیادہ تر نشان زدہ علاقے سندھ میں تھے اور تھوڑے سے پنجاب میں۔''(۲۰)

محمد الیاس نے اس معلوماتی افسانے میں یہ بھی بتایا ہے کہ ان سانپوں سے متعلّق ہم سے زیادہ یورپ کے لوگ جانتے ہیں۔ چنانچہ اس کا چھوٹا بھائی جب سندھ گیا ہوتا ہے تو سخی بہادر خاں اس کی محبوبہ شفق سے نکاح کر لیتا ہے۔ چنانچہ وہ سندھ سے واپس آ کر اپنے بڑے بھائی کو سانپ کا زہر دے کر ہلاک کر دیتا ہے۔ الیاس نے اس افسانے میں دراصل سانپ کو علامت کے طور پر بیان نہیں کیا لیکن سانپ اور اس کے بھائی سخی بہادر میں مماثلت ضرور ہے کیونکہ سانپ میں بھی مکر و فریب ہوشیاری چالاکی، خوف دہشت جیسی علامتیں موجود ہیں۔ جو سخی بہادر میں بدرجہ اتم موجود ہیں۔

محمد الیاس نے اپنے افسانوں ''ساوہ'' اور ''قربانی'' میں حیوانی کرداروں کے ذریعے انسان کو اخلاقِ حسنہ کا درس دیتے ہیں۔ محمد الیاس کا افسانہ ''ساوہ'' بظاہر مرغ پالنے اور ان کی لڑائی کرانے کے شوق میں مبتلا ایک شخص سردار خان کا قصہ ہے۔ تنویر بخاری نے ''پنجابی اردو لغت'' میں ''ساوہ'' کے معنی یہ لکھتے ہیں:

''ساوہ (صنف) (۱) سبز ہرا، (۲) سرسبز، شاداب، (۳) (مذ) سبزی رنگ مائل کا بیل۔''(۲۱)

سرور خان بیوی اور بچوں کو گھر سے نکال کر محبّت سے محرومی کی زندگی بسر کر رہا ہے وہ اپنی بیوی

سلطانہ کو ایک حقیر سی مخلوق سمجھ کر اس کے آگے جھکنا اپنی مردانیت کی توہین سمجھتا ہے:

''اس بے نوا عورت نے کئی بار خاوند سے اپنی بے توقیری کا شکوہ بھی کیا لیکن سرور خان ان مردوں میں سے نہیں تھا جو مرغی کی بانگ سنتے ہیں۔''(۲۲)

محمد الیاس اس افسانے میں حیوانات کی صحت بخش خوراک اور ان کے علاج کے بارے میں مکمّل معلومات سے قاری کو آگاہ کرتے ہیں۔ مرغوں کی لڑائی کروانا سرور خان کا ایک دل پسند مشغلہ تھا۔ اس کے لیے وہ ایک اعلیٰ نسل کا اصیل مرغا بڑی محبّت کے ساتھ پالتا ہے چونکہ مرغا سبز رنگ کا ہے لہٰذا اس کے رنگ کی مناسبت سے اُس کو ساوہ کہتا ہے۔ ساوہ سبز رنگ کو کہتے ہیں۔ ساوہ لڑائی میں اپنی ایک آنکھ کھو دیتا ہے لہٰذا سرور خاں ساوہ کی افزائش نسل کے لیے ایک اعلیٰ نسل کی مرغی خریدتا ہے۔ اور اس مرغی کو ''ساوی'' کہتا ہے۔ ساوہ کو اپنی ساوی کے لیے رغبت و وارفتگی دیکھ کر سرور خان کی زبان پر جو فقرے آتے ہیں۔ وہ معاشرے کے معاشرتی رویوں اور تہذیبی گھٹن کی عکاسی کرتے ہیں۔

''واہ او بے مہینوال! تو بھی ایک نمبر کا زن مرید ہے۔۔۔ واہ اوئے مہینوال بڑے چونچلے ہیں رن کے۔''(۲۳)

درحقیقت اس کہانی میں ساوہ اور ساوی کی زندگی اور نفسیات سے انسانی زندگی کی مماثلتیں بڑے فنکارانہ انداز میں بیان کی گئی ہیں۔ ''ساوہ'' کو دیکھ کر سرور خاں انا کے خول سے نکل آتا ہے اور اس کی سوئی محبّت کیسے جاگ جاتی ہے۔ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''اسی لمحے ساوی سہج سہج کے پنجے ٹکاتی سرور خان کی پائینتی کے قریب آ گئی۔۔۔ ٹخنیسے اوپر ٹانگ پر زخم بہت دنوں بعد مندمل ہونے لگا تھا اور اس پر انگور آیا لیکن ساوی نے چونچ مار پھر سے ہرا کر دیا۔ درد کی ٹیس اٹھتے ہی سرور خان کے ہونٹوں سے بڑی بھرپور گالی برآمد ہوئی اور اس نے اپنا جوتا اٹھا کر ساوی کو دے مارا۔ مرغی نے اپنے پر پھڑ پھڑائے اور دور جا کھڑی ہوئی۔ لیکن ساوہ کڑ کڑ ہوں ں ں ں کی للکار کے ساتھ گولی کی طرح سرور خان کی جانب بڑھا تا۔ تاہم قریب آ کر رکا اور تنک کر کھڑا ہوا گیا جیسے ابھی اس کے نرخرے میں چونچ گاڑ کر خار کے وار سے انتڑیاں باہر نکال دے گا۔ سرور خان ساوے کے ردِعمل پر حیرت زدہ رہ گیا۔۔۔ نہ جانے کن سوچوں میں گم سرور خان کتنی ہی دیر چارپائی پر پڑا رہا۔۔۔ وہ سب سے مخاطب ہوا ''میں اپنی بیوی اور بچے کو لینے جا رہا ہوں۔ اب اگر کسی نے ان کے ساتھ زیادتی کی تو مجھ سے برا کوئی نہ ہوگا۔''(۲۴)

محمد الیاس نے میمنے پر ایک ایک خوب صورت افسانہ ''قربانی'' لکھا۔ بھیڑ کی سادگی، معصومیت، بے زبانی اور بے وقوفی اور خوب صورتی کی رعایت سے اس جانور کا ذکر، پیدائش خروج، سلاطین، سموئیل، زبور، پطرس، یوحنا، یشوع وغیرہ متعدد مقامات پر کیا ہے۔ بھیڑ کا نر مینڈھا اور بچہ برّہ کہلاتا ہے۔

محمد الیاس نے اپنے افسانے ''قربانی'' میں ایک میمنے کے ذریعے سخت دل باپ کو موم کی طرح

نرم ہوتے دکھایا ہے۔ افسانے کے راوی محمد الیاس خود ہیں صیغہ متکلّم کے والد نہایت ہی جھگڑالو آدمی ہیں۔ان کی بدسلوکی کا رویہ صرف گھر تک ہی محدود نہیں بلکہ محلے کے لوگ بھی اس سے تنگ ہیں۔ وہ اپنے بیٹے کو اس مقولے کے تحت خوب مارتا ہے ''اولاد کو دو سونے کا نوالہ لیکن دیکھو شیر کی آنکھ سے۔'' ایک دن واحد متکلّم باپ کے ڈر کی وجہ سے گھر سے نکلتا ہے۔ تو اس کو راستے میں ایک ریوڑ سے بچھڑا میمنا ملتا ہے۔ چنانچہ واحد متکلّم اس کو بڑی محبّت سے پالتا ہے اس کو پال پوس کر جوان کرتا ہے۔ عرفان جاوید لکھتے ہیں:

> ''قربانی میں قاری بڈاوے کے ساتھ جوان ہوتا ہے اس کی ہر حرکت کا مشاہدہ کرتا ہے اور جذباتی سطح پر اُس سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ بڈاوا ایک عام بھیڈ و نہیں بلکہ شرارتی۔ نٹ کھٹ بات بات پر روٹھ جانے والے بچے سے مماثل جیتا جاگتا کردار ہے۔''(۲۵)

واحد متکلّم کی تقلید میں گھر کا ہر فرد اس کو بڈاوا ہی کہتا ہے۔ اس کو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے بڈاوا اس کے گھر کا فرد ہے۔ جب اس سے تعلّق اس قدر گہرا ہو جاتا ہے تو واحد متکلّم اپنے والد کے سخت گیر ہونے کی وجہ سے کوئی احتجاج بھی نہیں کر سکتا۔ لہٰذا وہ اپنی ماں کے ہمراہ اپنے ننھیال آ جاتا ہے۔ بڈاوے کی قربانی رنگ لاتی ہے۔ سخت گیر باپ کے دل میں اولاد کی محبّت پیدا ہو جاتی ہے۔

> ''چلو اب گھر۔ مجھے معاف کر دو۔۔۔ میرے روئیں روئیں سے ایک انوکھی خوشی پھوٹنے لگی میں نے ایک بار پھر ابا کے چہرے اور آنکھوں میں دیکھا مجھے وہ ابا مل گیا جس کی آرزو سدا سے میرے دل میں تھی۔ میرے بڈاوے کی قربانی کیا رنگ لائی۔''(۲۶)

محمد الیاس نے اپنے افسانوں ''قربانی'' اور ''ساوہ'' کے ذریعے انسانوں کو محبّت کا درس دیتے ہیں۔ محمد الیاس نے ان افسانوں کے ذریعے بے رحم سچائیوں کو بڑی بے باکی کے ساتھ ہمارے سامنے لا کھڑا کر دیا ہے۔ محمد الیاس نے اونٹ پر ایک افسانہ ''ٹوڈا'' کے عنوان سے لکھا ہے۔ ٹوڈا کے معنی تنویر بخاری نے ''پنجابی اردو لغت'' میں یہ لکھے ہیں:

> ''ٹوڈا (مذ) (ا) ٹکڑا، روٹی کا ٹکڑا، ایک برس کا اونٹ کا بچہ، وہ بچہ جس نے بارش مانگنے کے لیے اپنے منہ پر سیاہی مل رکھی ہے۔''(۲۷)

اونٹ کو عرب کا ریگستان کیا جاتا ہے۔ عربوں کے لیے خوراک، پوشاک اور سرمایہ افتخار سب کچھ تھا۔ اس لیے اگر عربی شاعری میں شتر غمزوں کا ذکر کثرت سے آیا ہے تو یہ تعجّب کی بات نہیں ہے۔ اونٹ ایک صابر و شاکر جانور ہے یہ کئی کئی دن بھوکا اور پیاسا رہ سکتا ہے۔ محمد الیاس نے اونٹ پر ایک افسانہ ٹوڈا لکھا۔ گھوڑے کی طرح اونٹ کا ذکر قرآن مجید میں متعدد بار آیا ہے۔ ''ٹوڈا'' افسانے کا مرکزی کردار دوست محمد عرف دوسا اپنے والد راج ولی کمہار کے ساتھ مکینوں کے ڈیرے کے قریب ایک کچے کوٹھے میں رہتا ہے۔ راج ولی اپنے بیٹے دوسے سے بہت پیار کرتا ہے دوسے کی ماں بچپن میں وفات پا گئی تھی۔ دوسے کا والد اپنے بیٹے کے لیے ایک اونٹ کا بچہ خانہ بدوش کے ڈیرے سے اپنے گدھے کے عوض لے کر آتا ہے۔ دوسا اس کو پیار سے ''ٹوڈا'' کہتا ہے۔ دوسے کو اپنے اور ٹوڈے میں بے پناہ

مماثلت نظر آتی ہیں کیوں کہ دوسے کی طرح ٹوڈے کی ماں بھی مرگئی تھی۔ چنانچہ وہ دیکھتا ہے:

''جن اونٹنیوں کے بچے تھے وہ انہیں اپنی ٹانگوں کے حصار میں لیے رکھتی تھیں جب وہ ذرا ادھر ادھر ہوتیں تو بچے بلبلاتے ہوئے دیوانہ وار اُن کی طرف بھاگتے پاس جا کر اپنا جسم ماؤں کی ٹانگوں کے ساتھ رگڑتے اور تھنوں سے تھوتنی مس کرتے۔ مائیں اپنے بچوں کے لاڈ اور مستیوں پر مست ہو جاتیں دوسا ایک ٹک اس زخمی بوتے کو دیکھتا رہتا اس کے احساس کی تہوں میں رینگتا ہوا محرومی کا ایک بچھو سوچوں پر ڈنک مار دیتا۔ اُسے یوں محسوس ہوتا جیسے اس کے اور بوتے کے مابین ایک جیسے دکھ کی بڑی گہری سانجھ ہے۔''(۲۸)

اپنے مجموعے ''لوح ازل پہ لکھی کہانیاں'' کے افسانے ''برجوگ'' میں محمد الیاس میں انہوں نے جانوروں کے عمل سے انسان پر اس کے ردعمل بالخصوص نفسیاتی ردعمل کو نہایت چابکدستی سے دکھایا ہے۔ اس کہانی کا مرکزی کردار دیہات کی ایک طلاق یافتہ عورت جیرو ہے۔ جو اپنے چھوٹے بیٹے بگے کے ساتھ اپنی ماں کے گھر میں رہتی ہے۔ جیرو کی ماں اس کو دن رات شادی کے لیے نصیحتیں کرتی ہے۔ لیکن جیرو نے بس ''ناں'' کا سبق پڑھ رکھا ہے۔ اس نے ایک بھینس (بھوری) بھی پال رکھی ہے۔ اس کے دن پھر جائے گے اور وہ اپنے بگے کو پڑھا کر تھانیدار بنائے گی۔ جیرو کو اپنا خواب شرمندۂ تعبیر ہوتا نظر آتا ہے:

''دوپہر کے بعد بھوری ایسے ٹاپنے لگی جیسے کسی نے فٹ لمبا سرنج مرچوں سے بھر کے ٹیکا لگا دیا ہو۔ کلے کے گرد ساری کچی زمین گوڈ کے رکھ دی۔''(۲۹)

جیرو اپنی بھینس کو لے کر طافے کی طرف جاتی ہے جیرو دس روپے دے کر جانے لگتی ہے جو اس نے اسی مقصد کے لیے جمع کر رکھے تھے۔ تو ''طافہ'' اس کو شادی کی پیش کش کرتا ہے۔ جیرو کی فطری جبلّت جاگ اٹھتی ہے۔

''جیرو سر نہیوڑائے کتنی ہی دیر مٹی پر کچھ نقش و نگار بناتی رہی پھر دھیمی آواز میں بولی ''چل بھیج اپنی بے بے کو میری ماں کے پاس۔۔۔ بھیج۔۔۔''(۳۰)

ہٹ دھرم جیرو جو اپنی ماں کے بارہا کہنے کے باوجود شادی کرنے پر رضامند نہیں ہوئی جس نے فطرت کے تقاضوں کی نفی کی لیکن اپنی ''بھوری'' کی طرف دیکھ اس کے اندر بھی شادی کی خواہش جنم لیتی ہے۔

محمد الیاس کے حیوانی موضوعات کے مطالعہ کے بعد یوں معلوم ہوتا ہے۔ وہ نہ صرف انسانوں کے سماجی سیاسی معاشرتی نفسیاتی مسائل پر بات کر سکتے ہیں بلکہ پوری دنیا میں جانور بھی اپنی الگ شناخت واہمیت کے ساتھ موجود ہیں۔ لہٰذا وہ حیوانات کی حرکات وسکنات نفسیاتی عوامل کا بھی گہرا مشاہدہ رکھتے ہیں۔ اس کا ثبوت وہ اپنے ہر افسانوی مجموعے میں دیتے ہیں۔ محمد الیاس کے افسانوں میں حیوانات کرداری صورتوں کے علاوہ ضمناً بھی ان کے افسانوں کا حصہ ہیں۔ اس کے علاوہ وہ اپنے افسانوں میں جانوروں کی چھوٹی چھوٹی باتیں شامل کرنا نہیں بھولتے۔ جیسا کہ وہ اپنے افسانے ''شکاری'' میں سرخ

کوے کے بارے میں کہتے ہیں:

''عصر کے بعد وہ احمد خان کو گن اٹھوائے نکل گیا۔ تو شام گہری ہونے سے پہلے ہی خرگوش، جنگلی کبوتر، فاختہ، اور ایک سرخ کوا مار کر لے آیا۔۔۔ سرخ کوا سرکنڈوں میں بنے اپنے گھر کی طرف انتہائی نیچی پرواز کرتا ہے۔۔۔ ماسوائے اس پرندے کی جسامت اور پروں کی رنگت کے اور کچھ بھی عام کوے سے مختلف نہیں ہوتا۔ خصوصاً بھدی چونچ دیکھ کر جی متلانے لگتا ہے۔''(۳۱)

لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں ان کے افسانوں میں حیوانات کا ایک جنگل ہے اس جنگل میں مرغ مرغی، کتا، گھوڑا، کوبرا، میمنا، کوا، کونج، خرگوش، کاکروچ، گائے، تتلی، کوا، تیتر، چوہے، بلیاں، سرخ کوا، مینڈھا، بیل، گدھا، بھینس، سانڈ، کٹا، کٹی، مینڈک، بکر، چیتا، بھیڑیا، جیسے متنوع جانور وفاداری اور قربانی چالاکی اور ہوشیاری کی جبلتوں کے مختلف رنگوں کے ساتھ موجود ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ حالی، الطاف حسین، کلیات حالی، (جلد اول) مرتبہ: ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء، ص ۱۴۲

۲۔ سعید احمد، ڈاکٹر، داستانیں اور حیوانات، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۴ء، ص ۳۳

۳۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، افسانے کا فن، مشمولہ: اردو افسانہ روایت و مسائل، مرتبہ: گوپی چند نارنگ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۱ء، ص ۱۱۶

۴۔ عرفان جاوید، مورتیں، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء، ص ۲۰

۵۔ ایضاً، ص ۲۱

۶۔ محمد الیاس، صدیوں پہ محیط اک سفر، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء، ص ۲۷

۷۔ ایضاً، ص ۲۸

۸۔ ایضاً، ص ۱۳۳

۹۔ ایضاً، ص ۱۴۰

۱۰۔ محمد الیاس، منظر پس غبار، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء، ص ۳۹

۱۱۔ ایضاً، ص ۳۹

۱۲۔ محمد الیاس، لوح ازل پہ لکھی کہانیاں، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۳ء، ص ۳۱

۱۳۔ محمد فیروز شاہ، لوح ازل پہ لکھی کہانیاں کی جولانیاں، مشمولہ: ابلاغ، جولائی ۱۹۹۷ء، ص ۸

۱۴۔ مشتاق احمد یوسفی، آب گم، لاہور: جہانگیر بکس، س۔ن، ص ۳۳

۱۵۔ محمد الیاس، لوحِ ازل پہ لکھی کہانیاں، ص ۷۰

۱۶۔ ایضاً ص ۳۷

۱۷۔ ایضاً ص ۳۷

۱۸۔ نائلہ اسلم رشی، مظہر الاسلام۔ اردو فکشن میں ایک نیا رجحان، (مقالہ برائے ایم فل) فیصل آباد: جی سی یونیورسٹی، سیشن ۲۰۱۳۔۲۰۱۱ء، ص ۱۲۰

۱۹۔ شان الحق حقی، فرہنگِ تلفّظ، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء

۲۰۔ محمد الیاس، بلا، مشمولہ: اندھیر نگری کے جگنو، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ص ۱۵۲

۲۱۔ تنویر بخاری، پنجابی اردو لغت، لاہور: اردو سائنس بورڈ، س۔ن

۲۲۔ محمد الیاس، لوحِ ازل پہ لکھی کہانیاں، ص ۱۱۷

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۱۶

۲۴۔ ایضاً، ص ۱۱۶

۲۵۔ محمد الیاس، مورتیں، ص ۲۰

۲۶۔ محمد الیاس، صدیوں پہ محیط اک سفر، ص ۶۷

۲۷۔ تنویر بخاری، پنجابی اردو لغت، لاہور: اردو سائنس بورڈ

۲۸۔ محمد الیاس، مور پنکھ پہ لکھی آنکھیں، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء ص ۱۱۵

۲۹۔ محمد الیاس، لوحِ ازل پہ لکھی کہانیاں، ص ۲۰۴

۳۰۔ ایضاً، ص ۲۰۸

۳۱۔ محمد الیاس، منظر پس غبار، ص ۲۵۲

مابعد جدید عہد کی اردو شاعری اور زرعی جمالیات

ڈاکٹر محمد آصف اعوان
Dr. Muhammad Asif Awan
HOD, Department of Urdu,
Govt. College university, Faisalabad.

محمد رؤف
Muhammad Rauf
Scholar Ph.D Urdu,
Govt. College university, Faisalabad.

Abstract:

"The basic strucutre of Urdu literature is developed and evolved by agricultural civilization. Although the foreground of our post modern writers has a sharp industrial touch, yet their creative activisim is charged mainly by agrarian sensibilities. If we try to trace out the agro-oriented perspectives of our modren literature, we will find that inspite of the utalitarian behaviour, the aesthetic, romantic and retrospective values of this mode of life have equally been depicted. In this research paper, the key valeus of agricultural society has been evaluated in its creative representations,which showes that the dominant factor of our literature is agrarian even in the contemporary post-industrial era."

اردو ادب میں جدیدیت کی تحریک چند مخصوص فلسفیانہ تصورات اور نئے اظہاری پیرایوں کی بنا پر ۶۰ء کی دہائی میں ادبی منظر نامے پر نمایاں ہوئی جس میں آزادیٔ اظہار کے نام پر اشاریت پسندی اور علامتیت کو خصوصی فروغ ملا، مگر امر واقعہ یہ ہے کہ اس سے معاصر معاشرتی، ثقافتی اور سیاسی صورت حال سے گریز پائی کا رجحان بھی پروان چڑھنے لگا جس کی تلافی مابعد جدید ادب میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ مابعد جدید متون کے حوالے سے یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ان کا تعلّق جدیدیت کے بعد منظر عام پر آنے

☆ صدرِ شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج یونی ورسٹی، فیصل آباد
☆☆ سکالر پی ایچ۔ڈی، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد

والے ادب سے بھی ہوسکتا ہے اور جدید دور میں لکھے جانے والے ادب کے ایسے ''متوازی ادب'' سے بھی کہ جسے جدیدیت کی شعریات قبول نہ کر پائی ہوں۔ مزید برآں ایک تیسری صورت یہ بھی ہوسکتی ہے کہ خود جدید متون میں بعض ایسی خاص صفات جگہ پا چکی ہوں جو جدیدیت کی حاوی شعریات میں دب کر اپنا کوئی الگ شناختی وجود قائم نہ کرسکی ہوں اور مابعد جدید بصیرت نے انھیں اپنے امتیازی اوصاف سے ہم آہنگ کر کے پیش منظر پر ابھارا ہو۔ مابعد جدیدیت کے تعقّلاتی فریم ورک کا اساسی داعیہ یہ ہے کہ کسی سماج کا مقامی ثقافتی وجود ہی ادبی سرمائے کے لیے لانگ (Longue) کی حیثیت رکھتا ہے جس سے اظہار و ابلاغ کی لاتعداد صورتیں پیدا ہوتی ہیں۔ ہمارے مابعد جدید شعری متون کے پارول (Parole) میں مقامی زرعی حسیات کو پیش کرنے کا رجحان بہت غالب رہا ہے۔ اس سے نہ صرف ہماری مقامی زرعی ثقافت غالب معنوی سرچشمے کے طور پر سامنے آتی ہے بلکہ اس کی استعاراتی اور رمزیہ عکس بندی ایسے معنوی سرمائے کی تکثیریت کو بھی نمایاں کرتی ہے۔ اس نوع کے اظہاری قرینے سے ایک طرف اپنی زرعی ثقافتی قدروں کو تحفّظ فراہم کیا گیا تو دوسری طرف ان کی بقا و فلاح کو بھی ممکن بنایا گیا ہے اور ایسے ہی مقامیت مائل ثقافتی رویے مابعد جدیدیت کی شعریات کا اصل الاصول ہیں۔

اُردو ادب کی تخلیق کے جغرافیائی مراکز یعنی سرزمین پاک و ہند آج بھی پوری طرح زرعی کلچر سے وابستہ ہیں تاہم صنعتی تہذیب کے فروغ اور ملٹی نیشنل کمپنیوں کے پھیلائے ہوئے صارفیت کلچر نے ہماری ادبی حسّیات کو بہت متاثر کیا ہے جس کی بنا پر قدیم ادوار سے چلی آرہی رومانی اور جمالیاتی قدروں کو افادی پیمانوں سے جوڑ دیا گیا ہے۔ آج ہمارے جدید دور کا شاعر صنعتی سماجیات کی ترجمانی کرنے اور مہیب مشینوں کی نئی دیومالا تخلیق کرنے کا جوکھم اٹھا رہا ہے۔ کبھی کنول تال کے منظر میں مہاتما بدھ پیپل کے پتوں کو گرتے دیکھتا تو زندگی کی بے ثباتی اور تغیّر کی عمل داری کا بصیرت افروز سبق یاد کیا کرتا تھا مگر آج اپنے پائیں باغ میں نیوٹن سیب گرتے دیکھتا ہے تو کشش ثقل کے فارمولے ڈھالنے لگتا ہے۔ مسئلہ ہمارے ادیب کا ہے جو زرعی اور صنعتی تہذیب کے دوراہے پر کھڑا ہے؛ ایمان روکے ہے اور کفر کھینچے ہے !! اس کی لاشعوری دنیا کے وسیع منطقوں پر زرعی تہذیب کی شادابیاں لہرا رہی ہیں مگر نظروں کے سامنے کا منظر یک دم بدلا ہوا ہے۔ یہاں ہر طرف ملوں اور فیکٹریوں کے شور سے اٹی بستیاں ہیں یا دھواں اگلتی سیاہ چمنیوں کی آلودہ فضائیں۔ معاصر شاعری میں تقابل کی یہ فضا تخلیقی احتجاج کا پیرہن اوڑھے جابہ جا نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر طارق ہاشمی اپنی نظم ''دسویں سیارے سے موصولہ ای میل'' میں آج کی برقی معاشرت پر فطرت کی پروردہ روایتی طرز حیات کو ترجیحی انداز میں پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''درختوں، پرندوں، ہوا سے تعلّق ہمارا
تمھیں کیا خبر ہے
میاں تم دھواں دھار بستی کے باسی

جہاں ارتقا کی علامت ملوں کی سیاہ چمنیاں ہیں'' (۱)

عہدرواں کی صنعتی حسّیات نے ہمارے کے لاشعور پہ شب خون ضرور مارا ہے مگر لطف یہ ہے کہ ہمارے ادباء نے زرعی کلچر سے اپنی اِس کاذب لاتعلّقی (Pseudo-detachment) کو تخلیقی عمل کے اُس لازمی زمانی بُعد کے طور پر استعمال کیا ہے جو کسی بھی کلاسیکل شاہ پارے کی بنیاد ہوتا ہے اور انھوں نے ایک ماہر مصور کی طرح صنعت وتکنیک کی بے روح معاشرت کو بیک شیڈ میں رکھ کر مزرعِ زندگی کی ہریالیوں کو شاداب تر کیا ہے۔ معاصر اردو ادبیات میں زرعی کلچر کو محض افادی زاویۂ نظر سے دیکھنے کے بہ جائے اس کی ثقافتی اور جمالیاتی اقدار کی بھی بھرپور تخلیقی ترجمانی کی جارہی ہے۔ البتہ اس ضمن میں کیفیت کے مقابلے میں کمیت ضرور محلِ نظر ٹھہرتی ہے جو ادبا کے لیے لمحۂ فکریہ ہے۔

اردو ادب کے زرعی منظر نامے میں پسینے سے شرابور کسان، لہلہاتی فصلیں، زمردیں پھپھوندیوں اور کائیوں کے بیچوں بیچ بہتا شفاف آب حیات، اپلے تھاپتی دیہاتی عورتیں، ہانپتے کانپتے ہل کھینچتے بیل اور سرسبز وشاداب چراگاہوں میں کلانچیں بھرتے ڈھور ڈنگر سبھی نظر پڑتے ہیں جن کے بیان کو دفتر چاہیے تاہم مشتے از خروارے کی مثل ہم کسان پر دھیان دیتے ہیں کہ اس سارے منظر نامے کا کلیدی کردار ہے۔ اب چوں کہ کلیدی کردار ہے لہٰذا اس کی متنوع جہات تخلیقی فعالیت کا موضوع بنی ہیں۔ اس کی سادہ لوحی، بھلمنساہٹ، سخت کوشی اور جاں فشانی کی ترجمانی میں بیسیوں نظمیں ملتی ہیں مگر اس زمین زادے (Son of the soil) کو جو خراجِ عقیدت جوش ملیح آبادی نے پیش کیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے:

طفل باراں، تاج دار خاک، امید بوستاں ماہر آئینِ قدرت، ناظمِ بزم جہاں
ناظر گل، پاسبانِ رنگ و بو، گلشن پناہ ناز پرور، لہلہاتی کھیتیوں کا بادشاہ
واثِ اسرار فطرت، فاتح امید و بیم محرم آثار باراں، واقفِ طبع سلیم (۲)

کسان کے لیے گیتی پناہ اور ناظمِ بزمِ جہاں کے خطابات واقعی زیبا ہیں۔ فیض احمد فیض نے بھی ''سرِ وادیٔ سینا'' کے منظوم انتساب میں کسان کو کچھ ایسے ہی پُرشکوہ اور شایانِ شان خطابات سے یاد کر کے اس کی حالیہ ہیئت کذائی اور استحصالی حالت کا نقشہ کھینچا ہے:

بادشاہِ جہاں، والیٔ ماسوا، نائب اللہ فی الارض۔۔۔ دہقان کے نام
جس کے ڈھوروں کو ظالم ہنکا لے گئے
جس کی بیٹی کو ڈاکو اٹھا لے گئے
ہاتھ بھر کھیت سے ایک انگشت پٹوار نے کاٹ لی
دوسری مالیے کے بہانے سے سرکار نے کاٹ لی (۳)

کسان حیات دینوی کا پہلا حوالہ ہے۔ جب ہبوطِ آدم کا واقعہ ہوا اور حضرت آدمؑ مع حوّا سلام اللہ علیہا زمین پر تشریف لائے تو جبریل امینؑ نے انھیں گیہوں کے سات دانے لا کر دیے جنھیں زمین پر بکھیر کر باقاعدہ فراہمیٔ رزق کا سلسلہ چلایا گیا۔ یوں کاشت کاری روئے زمین پر پہلا پیشہ ٹھہری (۴) ایک

کسان کے تاریخی پس منظر کو سامنے لاتے ہوئے مجید امجد کی نظر ہزاروں برس قبل کی ہڑپہ تہذیب کے کتبے پر پڑتی ہے جسے اس عبرت نشان وادی کا پس انداز حافظہ کہا جا سکتا ہے، تو وہ اس پر کندہ قدیم تحریر کی تفہیمِ متن کرتے ہوئے اپنی نظم ''ہڑپے کا کتبہ'' میں لکھتے ہیں:

بہتی راوی ترے تٹ پر۔۔۔ کھیت اور پھول اور پھل
تین ہزار برس بوڑھی تہذیبوں کی چھل بل!
دو بیلوں کی جیوٹ جوڑی ، اک ہالی ، اک ہل!(۵)

یہاں ''دو بیلوں کی جوڑی، اک ہالی، اک ہل'' میں جو اراکین تلاثہ بیان ہوئے ہیں یہی دراصل زرعی تہذیب کا محوری تفاعل ہیں۔ ان میں سے ہر ایک رکن اپنی الگ تخلیقی اور جمالیاتی قدر کا حامل ہے۔ بیل ہندوستانی اساطیر کی ایک کلیدی علامت ہے کئی نسلوں کی ذہنی ساخت میں یہ لوک دانش بھی کارفرما رہی ہے کہ کرۂ ارضی ایک بیل کے سینگوں پر معلّق ہے۔ بھگت کبیر نے ارض وسما کے گردش کناں کرّوں کو ''چلتی چکی'' کہہ کر اسے رہٹ کی تمثیل میں لا کھڑا کیا تھا اور اب اسی تناظر میں رفیق اظہر کا شہ پر پرواز بھی جولانیاں دکھاتا ہے:

کوئی ہانکو اجل کے بیلوں کو
آسماں پر ہے گڑگڑاہٹ سی(۶)

جیسے کسی عرب نے ایک سوال کے جواب میں کہا تھا کہ اس کا کھانا پینا، پہننا، رہنا، لڑنا جھگڑنا اور جینا مرنا سب اونٹ سے وابستہ ہے، کچھ ایسا ہی جواب عندالطلب ایک حقیقیت پسند ہندوستانی سے گائے بیل کی بابت بن پڑے گا۔ یہاں ان کے موتر کو پوتر ماننے والوں اور گوبر سے بنے اپلوں کی تحسین کرنے والوں کی بھی کمی نہیں۔ اسلم کولسری کا ایک شعر ہے:

چاند نگر کی تھالیاں
اپلے اس دیوار کے(۷)

گائے پرستی ہندو دھرم کا ایک اہم جزو ہے۔ گوتم بدھ کے ایک اشلوک کی رو سے گاؤ خوری کی مخالفت بنیادی طور پر زرعی معیشت کو ہونے والے ممکنہ نقصان کے احتمال کا نتیجہ تھی۔ بہ ہر حال بیل اور انسان کا جیون چکر ازمنۂ قدیم سے باہمی انسلاک کا حامل چلا آ رہا ہے۔ بیل محنت کی علامت ہے تو کسان بے لوث تخلیق کاری کی۔ زمانے کے تخریبی ہتھ کنڈے بھی ان دونوں کے حصے میں برابر ہی آئے ہیں۔ چناں چہ مجید امجد کسان کے مسلسل استحصال کے ضمن میں لکھتے ہیں:

کون مٹائے اس کے ماتھے سے یہ دکھوں کی ریکھ
ہل کو کھینچنے والے جنوروں جیسے اس کے لیکھ
تپتی دھوپ میں تین بیل ہیں، تین بیل ہیں دیکھ(۸)

اسی طرح کسان کا ہل اگر آج کی مختلف کیمونسٹ جماعتوں کے سیاسی نشان کی صورت میں

اشتہارات کی زینت اور نعرہ بازی کا لازمہ بنا ہے تو تخلیقی منطقوں میں بھی اس کی پزیرائی برابر ہوتی آئی ہے۔ کشتِ دہقاں کو ایک زرخیز کوکھ کی عورت کے روپ میں دیکھنے کا خیال قدیم سے چلا آرہا ہے جسے ہل کی پھال کا لمس تخلیقی فعالیت دیتا اور اسے لہلہاتی فصلوں اور لالہ وگل کے حسن پاروں کی نشوارتقا کے لیے تحریک فراہم کرتا ہے۔ جوش کے یہ خیالات اسی معنویت کا منظوم اظہار یہ ہیں:

کون ہل، ظلمت شکن، قندیلِ بزم آب وگل
قصرِ گلشن کا دریچہ، سینۂ گیتی کا دل
جس کے چھو جانے سے مثلِ نازنین مہ جبیں
کروٹوں پر کروٹیں لیتی ہے لیلائے زمیں
پردہ ہائے خاک ہو جاتے ہیں جس سے چاک چاک
مسکرا کر اپنی چادر کو ہٹا دیتی ہے خاک
جس کا مس خاشاک میں بُنتا ہے اک چادر مہین
جس کا لوہا مان کر سونا اگلتی ہے زمین (۹)

عباس اطہر کی نظموں کے مجموعے ''دن چڑھے دریا چڑھے'' کی نظم ''ٹیڑھا ہل'' اسی نوع کے تخلیقی تعامل کی دل کش مثال ہے۔ مزید برآں اردو ادب میں نباتیاتی تخلیقی تفاعل کے تناظر میں حیاتیاتی تخلیقیت کی ترجمانی کا بھی ایک مسلمہ طریق اظہار رہا ہے۔ ہمارے معاشرے میں دھرتی ماتا کا تصور عام ہے۔ اسی ضمن میں قتیل شفائی کی نظم ''بانجھ'' میں ایک عورت قوتِ تخلیق سے اپنی محرومی کا اظہار زرعی تلازمات کے ذریعے سے یوں کرتی ہے:

وہ زمیں جو کوئی پودا نہ اُگل سکتی ہو
قاعدہ ہے کہ اسے چھوڑ دیا جاتا ہے
گھر میں ہر روز یہی ذکر یہی شور سنا
شاخ سوکھے تو اسے توڑ دیا جاتا ہے (۱۰)

واضح رہے کہ ان تخلیقی اظہاریوں کا روایتی خمیر قرونِ اولیٰ سے چلی آرہی اسی لوک دانش سے اٹھا ہے جس میں عورت اور زمین کو ایک جیسی تخلیقی فعالیت کی حامل پراسرار ہستیاں خیال کیا جاتا تھا۔ فلسفۂ تانیثیت (Feminism) کی ایک عالمی شہرت یافتہ دانش ور سیمون دی بوا اپنی فکر انگیز کتاب "The Women" میں تہذیب انسانی کے ابتدائی نقوش ٹٹولتے ہوئے رقم طراز ہیں:

''دہقان نے کھیت کی بانہوں (Furrows) اور ماں کے بدن کی زرخیزی میں کمال حاصل کیا۔۔۔ ساری فطرت اسے ماں جیسی لگی۔ زمین عورت ہے اور عورت میں بھی ویسی ہی تاریک قوتیں آباد ہیں جیسی زمین میں۔'' (۱۱)

حیاتِ انسانی کی زرعی اقلیم میں کسان، بیل اور ہل کی یہ وحدتِ ثلاثہ نوع بہ نوع تخلیقی زاویوں

سے روبہ عمل آئی ہے۔ ان کلاسیکل تلازمات کو استعمال میں لا کر شعرا نے سیاستِ حاضرہ کے استحصالی رویوں کو بھی ظاہر کیا ہے اور مٹتے ہوئے ماضی کے نقوش سے پیدا ہونے والی کرب ناک ذہنی بے چارگی کو بھی؛ اپنی معاصر معاشی جدلیات کو بھی پیش کیا ہے اور ثقافتی رنگا رنگیوں کو بھی۔ اس تناظر میں کہے گئے دو اشعار ملاحظہ فرمائیے:

کاٹ ڈالے سروں کے سر پل میں
نیشکر آدمی، درانتی موت (۱۲)

آدمی محض خوشۂ گندم
پک گئی فصل، جھڑ گیا ہے جھاڑ (۱۳)

ان تلازمات کو اپنی کارگاہِ فکر میں لا کر جن شعرا نے چمکتے دمکتے اشعار کی پوری ایک کہکشاں سجا دی ہے ان میں مجید امجد، باقی صدیقی، رفیق اظہر، ناصر شہزاد، علی اکبر عباس اور احسان دانش خاص طور پر نمایاں ہیں مگر ان کا حوالہ جاتی تذکرہ نہ صرف طوالتِ بیان کے پیشِ نظر کسی اور موقع کے لیے اٹھا رکھنا ضروری ہے بل کہ یہ اہتمام اس لیے بھی روا رکھنا چاہیے کہ اردو میں کسان کے موضوع پر فکری حوالے سے لکھی گئی ایک اور شاندار نظم ''عبدالکریم نامہ'' پر بات ہو سکے جو کسی ایسے لمحۂ تخلیق کی عطا ہے جس کی فعالیت نے اس گیتی پرور کردار کے تاریخی ماضی، تشویش ناک حال اور پرامید مگر دھندلکے مستقبل کی عکاسی کرنے کے ساتھ ساتھ اس کے جمالیاتی گوشوں کی پژمردگی کی بھی خوب ترجمانی کی ہے۔ کسان کے جمالیاتی استحصال کو پیرایۂ اظہار عطا کرنے کے لیے شاعر نے اس کی معصوم سی بیٹی کا کردار پیش کیا ہے جسے ظاہراً تو اپنی نوعمری کے بہ موجب ''ناک میں نیم کا فقط تنکا'' لگائے ہی نوخیزی، حسن کاری اور کوملتا کا پیکرِ جمیل ہونا چاہیے تھا مگر والد کے گھر کی نحوستِ پسماندگی نے اسے ان فطری گہنوں سے محروم کر دیا ہے؛ لہٰذا شاعر کہتا ہے:

''کنیز فاطمہ / تم عبدالکریم کے گھر پیدا نہ ہوتیں / تو کپاس چننے کی بجائے / کسی کالج میں پڑھا رہی ہوتیں / تمھارے پاؤں یوں تڑخے ہوئے نہ ہوتے / پسینے سے بو نہ آتی / تم گندم کاٹتے اور کپاس چنتے / عظیم تو لگتی ہو، حسین نہیں / تم سے ہم دردی تو کی جا سکتی ہے، محبّت نہیں'' (۱۴)

اس نوع کی بے رحم حقیقت نگاری کے بعد شاعر عبدالکریم کی ذات کے جدلیاتی زاویے ٹٹولتا ہے اور اس کے موجودہ معاشرتی مقام کی علت فاعلی کا تعین کرتے ہوئے اسے صدیوں کے دورانیے پر محیط وہ ظالمانہ اور عاقبت نا اندیش طرزِ عمل یاد دلاتا ہے جو اس کے عبدالکریم سے عبدُل بننے کی وجہ بنا۔ فاعلی اور مفعولی دونوں حالتیں ملاحظہ فرمائیں:

''تم نے کتنے انسانوں کو کھایا / کتنی عورتوں کو گوہرِ عصمت سے محروم کیا / کتنے مظلوموں پر کتے چھوڑے / کتنے بادشاہوں کے آگے سجدہ ریز ہوئے / عبدالکریم / تم نے کتنی راتیں جیل میں گزاریں / تمھاری عوتوں نے حویلی میں کتنی راتیں گزاریں / تمھیں یاد

ہے عبدالکریم؟''(۱۵)

اس کرب ناک اور عبرت آموز داستان میں کسی مناسب جگہ پر شاعر نے عبدالکریم کے لیے طنز و تشنیع کے ساتھ ساتھ ایک مزاحمت آموزی کا اشارہ بھی رکھ دیا ہے:

''فصل پکنے سے پہلے / اپنی درانتی تیز کرلو / تمھیں کاٹنی ہے اپنی بوئی ہوئی فصل / ظلم آمادہ ہاتھ / اور کلف لگی گردن۔''(۱۶)

پھر کلاشنکوف سے ہل کی تیاری کا انقلابی خیال رقم ہوتا ہے اور عبدالکریم کی نس نس میں باشعور مغلوبیت کی پروردہ مزاحمت جوش مارنے لگتی ہے۔ یہ مزاحمت اپنی ظاہر داری میں پیالی کے طوفان کی مثیل ہے مگر باطنی طور پر کسی ایسی موجِ تنک جولاں سے مشابہہ کہ جس سے ظلم و جبر کے بڑے بڑے دریاؤں کے دل دہل کر رہ جائیں۔ گویا یہ سطحِ سمندر کی پراسرار خامشی تھی جس کی ہیبت سے ساحل کانپنے لگتے ہیں، کہ ایسی خامشی کسی طوفان کی علامت ہوتی ہے۔ کچھ اسی سے ملتی جلتی کیفیت ہوگی جب جنوبی افریقہ کے حریّت پسند ریورنڈ ایلن بوساک (Reverend Allan Boesak) نے کہا تھا کہ ہم غلاموں کو صرف مرنے کا حق ہے تو ٹھیک ہے، اب ہم نے تہیّہ کرلیا ہے کہ یہ حق ہم خود استعمال کریں گے؛ جب چاہیں گے اور جیسے چاہیں گے۔ اور اس فلسفۂ عمل سے حریت اس کے پاؤں چومنے لگی۔ اسی طرح شاعر کے مزاحمت آموز خیال کی تاثیر سے:

''عبدالکریم کے خون میں / غلامی کا نشہ کم ہونے لگا / جب بھوک سے اس کا پہلا بچہ مرا / اس نے زمیندار کو گالی دی / زمیندار نے اسے تھانے میں جوتے لگوائے / دوسرا بچہ مرا / اس نے زمیندار پر درانتی سے حملہ کیا / زمیندار نے محافظ رکھ لیا / اب اس کا تیسرا بچہ مر گیا ہے / وہ کھیت کو آگ لگانے / اور جسم پر بم باندھنے کا سوچ رہا ہے / اور زمیندار نے اپنے محافظوں کی تعداد میں / اضافہ کرلیا ہے۔''(۱۷)

یہ پوری نظم تیرہ کینٹوز پر مشتمل ہے جو باہم مل کر ایک ایسی اکائی بناتی ہیں جو ان تیرہ کی مجموعی معنویت سے بہت بڑھ کر معنی کا چراغاں کرتی ہے۔ آخر بارود اپنی خاصیت میں گندھک، شورے اور تیزابوں وغیرہ کی خاصیتوں کا مجموعہ تھوڑی ہوتا ہے۔ ان چھوٹی چھوٹی نظموں نے مل کر زرعی معاشرت میں زمیندار اور کسان کے جدلیاتی تعلّقات کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ عبدالکریم کے سینے میں نہ تو کسی بورژو امحبّت کا ارمان ہے اور نہ انفعالی توہمات کی پھپھوندی؛ وہ تو بیل کی صورت اپنے خاندان کے تنور بھرنے کی فکر میں غلطاں، زیست کا اکڑوں ہل کھینچنے میں جتا ہے اور اس کی یہ حالت ثنا خوانِ تہذیب حاضر کا منہ چڑا رہی ہے۔ آج پنجاب کی سونا اگلتی زمینوں پر سنگ و خشت کی حاکمیت مسلم ہو رہی ہے۔ چاروں طرف ہاؤسنگ سوسائٹیاں پھیل رہی ہیں، محنتی اور کام دوست انسان سے انسانیت کا اعتبار چھین کر اسے کمّی کا نام دے دیا گیا ہے جو قرونِ اولیٰ کے غلام ہی کی ایک بدلی ہوئی شکل ہے۔ آج کسان میں پھر سے آزادی کی جوت جگی ہے۔ تحریک آزادی میں بھی کسانوں کا فعال کردار تھا جسے ''کسانوں کی تحریک'' کے نام سے یاد

کیا جاتا ہے مگر یہ عظیم جدو جہد بھی کسان کے دن نہ پھیر سکی۔ تقسیم ہند کے موقع پر دو بیلوں، نارے اور ساوے کے ساتھ پاکستان آنے والے ایک کسان کی داستان عبرت نشان بیان کرتے ہوئے حسن اعرافی اپنی نظم ''سہاگے کا گیت'' میں یہ ساری صورت حال بڑے دل کش پیرائے میں بیان کرتے ہیں؛ چیدہ چیدہ اشعار دیکھیے:

پاکستان آئے تو سمجھے جان بچی اور لاکھوں پائے
لیکن نارے ساونتی دنیا میں کون کسی کو بھائے
ساوا چھن جانے پر نارے! تجھ کو ساتھی ملا تو بھینسا
اور مجھے جونکوں سے دوہری تہری تھوڑیوں والے آقا!
بھینسے تو چپکے چپکے مسکائے مری ہنسی اڑائے
ہم کیوں اپنے وطن سے بھاگم بھاگ تہاری نگری آئے
بھینسے! تو نے ٹھیک کہا ہے ہم بے کھوٹ نہیں ہیں بھائی
ہمرے ووٹ نہیں ہیں بھائی، ہم ممدوٹ نہیں ہیں بھائی
میرے نارے میرے بھینسے! اور فلک کی آنکھیں لال
چل رے سہاگے سر سر سر، چھن چھن باج رہی گھنگرال (۱۸)

الغرض کسان کی عظمتِ محنت، معاشرے میں اس کے کلیدی مقام، استحصالی حالتوں اور ممکنہ تخریبی صورتِ حال کی نوع بہ نوع جہات زرعی تناظرات کے پس منظر میں نہایت خوش اسلوبی سے معرضِ اظہار میں آئی ہیں۔ اس منظر نامے کی اہمیت یوں بھی ہے کہ اس میں ''بگڑت ناہیں بالکے'' قسم کی پالیسی پر عمل آرا حکمرانوں کے لیے ایک سبق پوشیدہ ہے کہ انہیں سرمایہ ومحنت کے دو آتشہ جوالامکھی پر بیٹھے معاملات کو سنجیدگی سے لینا چاہیے۔ زرعی حسّیات، جن سے ہمارا لاشعوری سرمایہ عبارت ہے، حیاتیاتی طور پر اگلی نسل میں منتقل نہیں ہوتیں بل کہ یہ اخذ واکتساب سے عبارت ہیں اور اس طرف آج تک ہمارا دھیان کم ہی گیا ہے۔ اسکیمو لوگوں کی قدیم تاریخ میں ہے کہ وہ لوگ قاتل سے بدلہ لینے کے لیے اسے مقتول کی بیوی سے بیاہ دیتے تھے۔ یہ دراصل پیدا شدہ گمبھیر صورت حال سے نپٹنے کا ایک معقول انداز ہی تھا زرعی اقدار کے عدم انتقال پر ہمیں بھی پیدا شدہ صورت حال کی گمبھیرتا کا احساس کرنا چاہیے۔ معاصر شاعری میں یہ بصیرت کچھ یوں جلوہ گر ہوئی ہے:

کتنا ترسا ہوا لگتا ہے گنے سائے کو
جس نے دیوار پہ بھی پیڑ اگا رکھا ہے (۱۹)

روگی ہوا ہے دھوپ کو ترسا ہوا بدن
اے مامتا سپوت کو گھر سے نکال دے (۲۰)

پیڑ پودے اور سبزہ وگل ہماری دھرتی کا زیور ہیں۔ ان سے ہمارے جیون چکر کی قوت محرکہ ہی

جنم نہیں لیتی بل کہ جمالیاتی حس کی تسکین بھی ہوتی ہے۔ فی زمانہ دنیا سے جنگلات تیزی سے معدوم ہوتے جا رہے ہیں جس سے فضائی آلودگی کا بڑھنا ایک لازمی امر ہے۔ آج دنیا کو سب سے بڑا خطرہ گلوبل وارمنگ سے ہے اور یہ ہمارا اپنا کیا دھرا ہے۔ درخت جو فطرت کے پھیپھڑے شمار کیے جانے چاہئیں اور جو فضائی تطہیر (Climate Purification) کا سب سے بڑا ذریعہ ہیں، جب اس بے دردی سے کاٹے جائیں گے تو ایسے گمبھیر مسائل کا جنم لینا یقینی ہے۔ اس خطرے کے پیش نظر شجر یاتی دہشت گردی پر احتجاج کرتے ہوئے مجید امجد نے ''توسیع شہر'' کے عنوان سے لکھی جانے والی اپنی معروف نظم میں کہا تھا:

بیس برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار
جھومتے کھیتوں کی سرحد پر بانکے پہرے دار
گھنے، سہانے، چھاؤں چھڑکتے، بور لدے چھتنار
بیس ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار
جن کی سانس کا ہر جھونکا تھا ایک عجیب طلسم
قاتل تیشے چیر گئے ان ساونتوں کے جسم(۲۱)

اور اس بے رحم سفاک عمل پر دل شکستہ انداز میں احتجاج کے طور پر لکھتے ہیں:

اس مقتل میں صرف اک میری سوچ لہکتی ڈال
مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک، اے آدم کی آل (ایضاً)

مجید امجد کے احتجاج سے یقیناً یہ سفاک مشق ترک تو نہیں ہوگی مگر عوام الناس کو اس عمل کی مکروہ جہتوں سے شناسائی ضرور میسر آئے گی۔ ایک ادیب معاشرے میں کسی عمل کے اجرا یا امتناع کے لیے نادری احکامات نافذ کرنے کی پوزیشن میں نہیں ہوتا اور نہ ہی ایسا کرنا ادبی اقلیم میں روا جانا جاتا نیز یہاں لوگوں کو براہِ راست پند و نصائح سنانے سے بھی احتراز کیا جاتا ہے۔ ادیب کا کام صرف آئینہ دکھانا اور احساسات کو گداز بنائے رکھنا ہوتا ہے تاکہ معاشرے میں اصلاح کارانہ کاوشیں جاری رہیں۔ اگر جنگل کے جنگل کاٹنے، چمنستان اجاڑنے اور سبزہ و گل کو پائمال کرنے کی حیات کش رسم باقی ہے تو شعرا کا احتجاج بھی برابر جاری رہے گا۔ اس ضمن میں سید مبارک شاہ کی نظم ''مجید امجد کی آنکھوں سے'' منظوم احتجاج کی ایک عمدہ مثال ہے:

مجید امجد کی آنکھوں سے یہ منظر کس نے دیکھا ہے
کہیں پر ہنستے بستے جنگلوں کی قتل گاہوں سے
جواں سالہ درختوں کے جنازوں کا نکلنا
اور بوڑھے ناتواں پیڑوں کا مر جانا
پھر ان کے آشیانوں سے پرندوں کا اچانک کوچ کر جانا
یہ کیفیت ذرا سی کس نے دیکھی ہے
مجید امجد کی آنکھوں سے اداسی کس نے دیکھی ہے(۲۲)

آج ہماری صنعتی سماجیات نے ہر طرف مشینوں کی حاکمیت مسلّط کر رکھی ہے تو اس کا ایک منفی اثر یہ بھی رہا ہے کہ انسان باہمی اخوت، ہم دردی اور رحم پروری جیسی حسیات سے عاری ہوتا چلا جا رہا ہے۔ مشینوں کی حکومت احساسات مروت اور جذبات ترحم کو بری طرح کچل رہی ہے۔ روایتی آلات و وسائل کی جگہ جن نئی تکنیکوں اور مشینوں کو آج ہم استعمال کر رہے ہیں ان سے فی زمانہ ہمارا جذباتی تعلّق قائم نہیں ہو پایا۔ زرعی معاشرت میں کنواں زندگی کی علامت تھا تو مجید امجد سمیت کئی شعرا نے اس پر اظہارِ خیال کیا، پنگھٹ پر لکھے جانے والے گیت سماج کے اجتماعی ذہن کا مشترکہ سرمایہ ہیں مگر ''متراں دا ٹیوب ویل'' ابھی تک اس قدر ہمارے حسیاتی نظام کا حصہ نہیں بن پایا کہ اس پر لکھے کسی گیت میں ہم بھرپور جذباتی اپیل محسوس کر سکیں۔ یہ تعلّق استوار تو ہو گا مگر ابھی اس کے لیے بہت سا وقت درکار ہے، مزید برآں نئے طرزِ احساس میں یہ امتیاز بھی ہمیشہ رہے گا کہ اس کے پس منظری احساسات ہمیشہ زرعی تناظر سے مستنیر رہیں گے۔ ان مذکورہ شعری حوالوں سے ظاہر ہے کہ مابعد جدیدیت کی صورت میں ایک نیا بیانیہ تو ضرور ظہور پذیر ہو چکا ہے جو سماجی اور ادبی فعالیتوں کو ایک نئی منہاج عطا کرنے کا داعی ہے مگر تخلیقی سرگرمیوں میں اس سے کوئی واضح امتیازی افق ابھی پوری طرح روشن نہیں ہوا، لہٰذا احمد جاوید نے بجا طور پر لکھا ہے کہ:

''مابعد جدیدیت تنقید کا تو نیا رجحان ضرور ہے مگر یہ تخلیقی ادب کا نیا رجحان نہیں۔''(۲۳)

اس بات میں یقیناً بڑا وزن ہے مگر اتنی گنجائش یہاں ضرور رکھنی چاہیے کہ مابعد جدیدیت اگرچہ فی زمانہ ادب میں کسی منظّم تحریک کی صورت پیدا نہیں کر سکی مگر اس کے فکری داعیوں سے متشکل ہونے والے گروہ ضرور ایک نئی صبح روشن کی دلیل ہیں۔ مابعد جدید دور کی یہ شاعری جدیدیت سے ماقبل کی شاعری سے ایک جداگانہ طرزِ احساس کی حامل ہے تاہم جوں جوں ہم اس صورتِ حال سے ذرا باہر نکل پائیں گے، مابعد جدید تخلیقات کے امتیازی خدوخال بھی بتدریج نکھر کر سامنے آتے جائیں گے۔

حوالہ جات

۱۔ طارق ہاشمی، ڈاکٹر، دل دسواں سیارہ ہے، اسلام آباد: ابلاغ، ۲۰۰۲ء، ص ۲۵

۲۔ جوش ملیح آبادی، کسان (نظم)، مشمولہ: منتخب نظمیں، مرتبہ: ڈاکٹر ابن کنول، دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۵ء، ص ۱۰۳

۳۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، لاہور: مکتبہ کارواں، س۔ن، ص ۳۹۰

۴۔ مقدس عدیل، حکایات کا انسائیکلوپیڈیا، لاہور: الریاض ناشران، س۔ن، ص ۲

۵۔ مجید امجد، کلیاتِ مجید امجد، مرتبہ: ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء، ص ۳۳۶

۶۔ رفیق اظہر، آدھی موت، لاہور: راوی بکس، ۲۰۰۸ء، ص ۵۴

۷۔ اسلم کولسری، جیون، لاہور؛ القمر انٹر پرائزز، ۱۹۹۶ء، ص ۱۳۹

۸۔ مجید امجد، کلیات مجید امجد، ص ۳۳۶

۹۔ جوش ملیح آبادی، کسان (نظم)، مشمولہ: منتخب نظمیں، مرتبہ: ڈاکٹر ابن کنول، ص ۱۰۴

۱۰۔ قتیل شفائی، بانجھ (نظم)، مشمولہ: منتخب نظمیں، مرتبہ: ابنِ کنول، ص ۱۹۲

۱۱۔ سیمون دی بوا، عورت، مترجم: یاسر جواد، لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۱۳ء، ص ۱۱۳

۱۲۔ رفیق اظہر، آدھی موت، ص ۳۲

۱۳۔ ایضاً، ص ۲۵

۱۴۔ ضیاء الحسن، ڈاکٹر، آدھی بھوک اور پوری گالیاں، لاہور: ملٹی میڈیا افیئرز، ۲۰۰۷ء، ص ۹۴

۱۵۔ ایضاً، ص ۱۰۰

۱۶۔ ایضاً، ص ۸۸

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۰۷

۱۸۔ حسن اعراقی، سہاگے کا گیت، لاہور: الفاظ پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء، ص ۴۹۔۴۶

۱۹۔ نصرت صدیقی، لمحۂ موجود، فیصل آباد: شمع بک سٹال، ۱۹۹۲ء، ص ۱۰۳

۲۰۔ باصر سلطان کاظمی، بحوالہ: اردو غزل کا مغربی دریچہ، مرتبہ: ڈاکٹر جواز جعفری، لاہور: کتاب سرائے، ۲۰۱۱ء، ص ۲۵۶

۲۱۔ مجید امجد، کلیاتِ مجید امجد، ص ۳۵۲

۲۲۔ مبارک شاہ، سید، ہم اپنی ذات کے کافر، لاہور: بک ہوم، ۲۰۱۰ء، ص ۱۴۱

۲۳۔ احمد جاوید، اردو ادب کے نئے رجحانات، مشمولہ: دنیا، روزنامہ، فیصل آباد، ۱۲ جنوری ۲۰۱۶ء

زبان وادب: ۱۸ (جولائی تا دسمبر ۲۰۱۵ء)

اشاریہ ساز: عبدالعزیز ملک

مُدیر: پروفیسر ڈاکٹر اصغر علی بلوچ؛ شعبۂ اُردو گورنمنٹ کالج یونی ورسٹی، فیصل آباد

مقالہ نگار	عنوان	صفحہ نمبر	خلاصہ	کلیدی الفاظ
ڈاکٹر خلیل طوقار	ایک صدی میں کیا بدل گیا		ترکی اور اُردو کے رِشتے کے حوالے سے اس مضمون میں مصنّف نے ترکی میں بالخصوص اور مغربی ممالک میں بالعموم اُردو کی صورتِ حال اور اس کو درپیش مسائل کا ذِکر کیا ہے۔ اپنے مفروضے کو ثابت کرنے کے لیے مضمون نگار نے تاریخی، تہذیبی اور ثقافتی حوالے پیش کیے ہیں۔	زبانِ اُردو۔ اُردو ترکی کا رشتہ۔ تہذیبی اور سیاسی رِشتہ۔
ڈاکٹر سیّد عامر سہیل/ مسرت بانو	آپ بیتی کا فن نظری اصول و مباحث		آپ بیتی دُنیا کے ادب کی اہم صنف ہے۔ دُنیا کے نامور ادیب، فن کار، فلسفی اور دیگر اہم شخصیات تخلیقی سطح پر اپنے تجربات کا اظہار کرتے ہیں۔ آپ بیتی اُس شخصیت کی ذاتی زندگی، عہد اور سیاسی حالات کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ اس مضمون میں آپ بیتی اور اس کے نظری اُصول و مباحث پر بحث کی گئی ہے۔	
ڈاکٹر بصیرہ عنبرین	کلاسیکی شاعری میں مضامینِ تعلّی		کلاسیکی شاعری میں مضامینِ تعلّی کا سلسلہ خاصا پرانا ہے۔ اس حوالے سے لکھنؤ کے شعرا کی شاعری قابلِ ذِکر ہے۔ ان میں مصحفی، انشا، جرأت، ناسخ، آتش، میر انیس اور مرزا دبیر کے نام نمایاں ہیں۔ اس مضمون میں کلاسیکی شعرا کی شاعری کی روشنی میں مضامینِ تعلّی کو سامنے لایا گیا ہے۔	مضامینِ تعلّی۔ کلاسیکی شاعری۔ دبستانِ لکھنؤ۔
رفاقت علی شاہد	نسیم لکھنوی کی غزل میں بے ثباتی کا مضمون		نسیم لکھنوی انیسویں صدی کے ایک اہم شاعر ہیں۔ انھوں نے مثنوی ''گل زارِ نسیم'' کی بدولت شہرت حاصل کی۔ اس مثنوی کے علاوہ نسیم لکھنوی کا دیوان بھی موجود ہے، جو بیسویں اور انیسویں صدی میں متعدد بار زیورِ طباعت سے آراستہ ہوا۔ اس مضمون میں مصنّف نے نسیم لکھنوی کی غزل کو موضوعِ بحث بنایا ہے جس میں بے ثباتی کے مضمون کو سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے۔	

ڈاکٹر منور ہاشمی	دیارِ عشق میں اپنا مقام پیدا کر (شعرِ اقبال میں عشق کا مفہوم)		اقبال کا شمار بیسویں صدی کے معتبر شعراء میں ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری کے ذریعے مسلمانوں کے مردہ دِلوں میں رُوح پھونکنے کی کوشش کی۔ اس مضمون میں مصنّف نے اقبال کی شاعری کی روشنی میں ''عشق'' کے مفہوم کو اُجاگر کیا ہے۔ اقبال نے لفظ عشق کو نئے مفاہیم عطا کیے۔ اس پر بحث بھی اس مضمون میں شامل ہے۔	اقبال۔ عشق۔ کلامِ اقبال۔
ڈاکٹر محمد نعیم بزمی	جدید لسانیات اور امیجری		جدید لسانیات میں نئی سے نئی تھیوریاں سامنے آ رہی ہیں۔ ان تھیوریز کی مدد سے ادب کے تخلیقی عمل کو سمجھنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ اس تحقیقی مضمون میں یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ امیجری شاعری کا حاوی تخلیقی اصول ہے اور تخلیقی لسانیات کی تشکیل کا تصور امیجری کی شعریات کو زیرِ بحث لائے بغیر ممکن العمل نہیں ہے۔	لسانیات۔ امیجری۔ شعریات۔
ڈاکٹر ظفر حسین ہرل	ایم ایم شریف کا نظریہ جمالیات		ایم ایم شریف کا شمار جمالیات کے موضوع پر خامہ فرسائی کرنے والوں میں احترام سے لیا جاتا ہے۔ انھوں نے ارسطو کے تصوّرِ المیہ پر لیکچرز دیے جو اُن کی کتاب ''جمالیات کے تین نظریے'' میں شامل ہیں۔ اس مضمون میں مصنّف نے ایم ایم شریف کے نظریۂ جمالیات کو مذکورہ کتاب کی روشنی میں سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔	جمالیات۔ حسن کی ماہیت۔ ایم ایم شریف
ڈاکٹر شیر علی/ ساجد رفیق	مکاتیبِ اقبال کے تناظر میں ذکرِ اصحابِ رسول		اقبال کے مکاتیب میں جہاں دوسرے بہت سے اسلامی موضوعات پر بات ہوئی، وہیں پر اقبال نے اصحابِ رسول کے بارے میں مفصّل بات کی ہے۔ اُن کے خیال میں اصحابِ رسول ہی وہ ہستیاں ہیں جنھوں نے براہِ راست حضرت محمد ﷺ سے تعلیمات حاصل کیں۔ اصحابِ رسول ہمارے لیے رول ماڈل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس مضمون میں اقبال کے خطوط کی روشنی میں اصحابِ رسول کی خدمات کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔	مکاتیبِ اقبال۔ اصحابِ رسول۔ رول ماڈل۔

ڈاکٹر محمد سلیم	دیوانِ غالب میں عربی زبان وادب کے اثرات کا جائزہ		غالب اٹھارہویں صدی کے اُن شعرا میں شامل ہیں جنھوں نے اپنی شاعری میں متنوع موضوعات کو بیان کیا۔ لفظیات کی سطح پر اگر اُن کی شاعری کا جائزہ لیا جائے تو عام شعرا سے ہٹ کر انھوں نے الفاظ کو تخلیقی سطح پر استعمال کیا ہے۔ اس مضمون میں اُن کی شاعری میں عربی اور فارسی الفاظ کے اثرات کا جائزہ پیش کیا ہے۔	دیوانِ غالب۔ عربی و فارسی لفظیات۔ کعبہ۔ بیت الحرم
ڈاکٹر غلام عباس گوندل	ارضی تہذیب کا تصور: اُردو تنقید کا دوسرا اہم مباحثہ		نو آبادیاتی مقبوضات میں پاکستان ایک ایسی مملکت ہے، جس کی آزادی سے پہلے جغرافیہ یا آبادی متعیّن نہیں تھی۔ آزادی کے ساتھ ہی اس کا جغرافیہ متعیّن ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ پاکستانی تنقید میں تہذیب اور ثقافت کے موضوعات کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ اس حوالے سے حسن عسکری اور وزیر آغا کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ اس مضمون میں ارضی تہذیب کے تصور کو سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے۔	نو آبادیاتی عہد ارضی تہذیب۔ وزیر آغا۔
ڈاکٹر راشدہ قاضی/ ڈاکٹر رانا غلام یٰسین	بستی ــــ ایک مطالعہ		انتظار حسین اُردو ناول نگاری میں اہم نام ہے۔ اس کے ناولوں ''تذکرہ'' اور ''بستی'' نے بین الاقوامی سطح پر شہرت حاصل کی۔ مذکورہ مضمون میں بستی کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔	انتظار حسین۔ اردو ناول نگاری بستی۔
ڈاکٹر سبینہ اویس	اقبال کی شاعری میں نعتیہ عناصر		نعت لکھنے کی روایت اُردو ادب میں خاصی پُرانی ہے۔ اُردو کے تقریباً سبھی شعرا نے اس میں طبع آزمائی کی ہے۔ اقبال نے بھی اپنی شاعری میں نبی آخر الزمان کی تعریف و توصیف کی ہے۔ اس مضمون میں مصنّف نے اقبال کی شاعری میں نعتیہ عناصر کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔	علامہ اقبال نعتیہ شاعری تنقیدی جائزہ
ڈاکٹر محمد سفیان صفی	اقبال بنام شاد (علمی و ادبی مباحث، تصانیف و تقاریظ)		مہاراجہ سرکشن پرشاد نہ صرف فارسی، سنسکرت، عربی، اُردو، منطق، خطاطی اور فنونِ سپاہ گری میں مہارت رکھتے تھے۔ اُن کے اقبال سے قریبی تعلّقات تھے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو شاؔد اور اقبال کی مراسلت انتہائی بلند پایا اور اہمت کی حامل ہے۔ اس مضمون میں اقبال اور شاؔد کے مابین مراسلت کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔	مکتوب نگاری مہاراجہ کشن پرشاد علامہ اقبال

ڈاکٹر عنبرین تبسّم شاکر جان	مجید امجد کی شاعری میں حب الوطنی کے عناصر		مجید امجد ایک محبّ وطن انسان تھے ان کی شاعری میں کچھ نظمیں ایسی ہیں جو جنگ ۱۹۶۵ء اور ۱۹۷۱ء کی جنگ کے حوالے سے تخلیق ہوئی ہیں۔ اس مضمون میں مجید امجد کے جذبۂ حب الوطنی اور ان کے نظریاتی اور جغرافیائی تصور وطنیت کو مفصّل طور پر بیان کیا گیا ہے۔	حب الوطنی، جنگ، امن، نظریہ، جغرافیہ، سیاستدان، حکمران
ڈاکٹر سیّد صفدر حسین/ محمد فاروق	سرائیکی شاعری میں اقتصادی محرومیوں کے موضوعات: ایک تاریخی مطالعہ		سرائیکی شاعری کا آغاز خاصا پرانا ہے۔ عہد بہ عہد شعرا اس میں متنوّع موضوعات کو پیش کرتے رہے ہیں۔ اس مضمون میں سرائیکی شاعری میں اِقتصادی محرومیوں کے موضوع کو پیش کیا گیا ہے۔	سرائیکی شاعری۔ اقتصادی محرومیاں۔ تنقیدی جائزہ
صائمہ اقبال	ن۔م۔راشد، ایک علامت نگار		ن۔م۔راشد جدید اُردو شاعری کا اہم نام ہے۔ انھوں نے جدید اُردو شاعری میں نئے سے نئے تجربات کیے۔ ان کی شاعری کا اگر ناقدانہ جائزہ لیا جائے تو علامتوں کا ایک جہان موجود ہے۔ ان علامتوں نے اُن کی شاعری میں ایسی فضا پیدا کر دی ہے جس سے ان کی شاعری میں رومانی فضا کا گماں گزرتا ہے۔ اس مضمون میں اُن کی شاعری میں استعمال ہونے والی علامتوں کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔	ن۔م۔راشد علامت نگاری۔ جدید شاعری۔
ڈاکٹر الطاف یوسف زئی/ڈاکٹر نذر عابد	مشتاق احمد یوسفی کی داستان گوئی		مشتاق احمد یوسفی اُردو کے معروف مزاح نگار ہیں، انھوں نے مزاح نگاری کے لیے متنوّع تکنیکوں کا استعمال کیا ہے۔ ان میں سے ایک تکنیک ''داستان گوئی'' ہے۔ اس مضمون میں اُن کی اس تکنیک کا ناقدانہ جائزہ پیش کیا گیا ہے۔	مشتاق احمد یوسفی داستان گوئی۔ تکنیک۔ مزاح نگاری
ڈاکٹر شبیر احمد قادری /وسیم عباس گل	جوش ملیح آبادی کا تصوّرِ انقلاب ــــ ایک تحقیقی جائزہ		جوش ملیح آبادی اُردو شاعری کا اہم نام ہے۔ ان کی شاعری متعدد موضوعات کی حامل ہے۔ ان میں سے ایک اہم موضوع اِنقلاب ہے جو بار بار نمایاں ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ اس مضمون میں	جوش ملیح آبادی تصورِ انقلاب تنقیدی جائزہ

			مصنّف نے جوش ملیح آبادی کے تصوّرِ انقلاب کو ان کی شاعری کے تناظر میں سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔	
ڈاکٹر اصغر علی بلوچ/ صدف نقوی	صفدر سلیم کی غزل		اُردو غزل گوئی میں شاعر کا مقام و مرتبہ متعیّن کرنے کے لیے غزل کے پیمانوں پر پرکھنا ضروری ہے۔ اس حوالے سے صفدر سلیم کی غزل تمام تر معیارات پر پوری اُترتی ہے۔ اس مضمون میں مصنّف نے صفدر سلیم سیال کی غزل گوئی کا ناقدانہ جائزہ پیش کیا ہے۔	صفدر سلیم۔ غزل گوئی۔ جدید شاعری۔ احساسات و جذبات۔
ڈاکٹر پروین کلّو/ سعدیہ عمر	محمد الیاس کے افسانوں میں جانور		محمد الیاس اُردو افسانہ نگاری میں کلیدی حیثیت کے حامل افسانہ نگار ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں جانوروں کی علامتیں تخلیق کیں اور ان کی مدد سے اخلاقیات کا درس دیا ہے۔ اس مضمون میں ان کے افسانوں کی روشنی میں جانوروں کی علامتوں کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔	افسانہ نگاری۔ علامت نگاری۔ جانور۔ اخلاقیات۔
ڈاکٹر محمد آصف اعوان/ محمد رؤف	مابعد جدید عہد کی اُردو شاعری اور زرعی جمالیات		صنعتی سماجیات نے ہر طرف مشینوں کی حاکمیت قائم کی اور اس کا اثر یہ ہوا کہ انسان باہمی اخوت، ہمدردی اور رحم پروری سے عاری ہوتا چلا گیا، جہاں صنعتی سماجیات میں اخلاقیات بدلی وہاں زرعی سماج کی اخلاقیات میں بھی تبدیلیاں رُونما ہوئیں۔ اس مضمون میں جدید دور میں صورت پذیر ہونے والی زرعی اخلاقیات کا جائزہ لیا گیا ہے۔	صنعتی سماجیات اخلاقیات۔ جدید زرعی سماج

Co-Editors
Dr. Shabbir Ahmad Qadri, Dr. Parveen Kallu,
Dr. Saeed Ahmad

Advisory Board (National)
Dr. Saleem Akhtar, Dr. Rasheed Amjad, Dr. Zafar Iqbal,
Dr. Muhammad Fakhar-ul-Haq Noori, Dr. Robina Shaheen,
Dr. Durmash Bulghur

Advisory Board (International)
Dr. Khaleeq Anjum (Ind.)
Dr. Mueen-ul-Din Jeena Baray (Ind.)
Dr. Ibrahim Muhammad Ibrahim (Egypt)
Dr. So Yamane Yasir (Japan)
Dr. Jlal Souidan (Turkey), Dr. Ali Biyat (Iran)

Price: *200/=*

Zaban-o-Adab

(Research Journal)

ISSN: 1991-7813

Biannual | Jan to June 2016 | Issue #.18

Patron in-Chief
Professor. Dr. Muhammad Ali
Vice-Chancellor

Chief
Dr. Hamyun Abbas
(Dean Faculty of Islamic and Oriental Learning)

Editor in-Chief
Dr. Muhammad Asif Awan
(Chairman Department of Urdu)

Editor
Dr. Asghar Ali Bloch

Co-Editor
Abdul Aziz Malik

Department of Urdu
Govt College University, Faisalabad.
E-mail: asgharalibloch@gmail.com
www.gcuf.edu.pk