# جرنل آف ریسرچ (اردو)

فیکلٹی آف لینگوئجز اینڈ اسلامک سٹڈیز


شمارہ ۲۶ | ISSN. 1726-9067 | دسمبر ۲۰۱۴ء

کیٹیگری "Y" ہائر ایجوکیشن کمیشن


شعبۂ اردو

بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

Web Site: www.bzu.edu.pk

# ترتیب


| | | |
|---|---|---|
| ۱ | برصغیر پر مسلم ثقافتی اثرات: نوآبادیاتی تناظر<br>ڈاکٹر ناصر عباس نیر | ۱ |
| ۲ | منٹو کے ہاں طبقات کی نمائندگی کا پس منظر<br>ڈاکٹر روِش ندیم | ۲۵ |
| ۳ | احسان دانشؔ کا غیر مطبوعہ شعری کلام<br>عشرت سلطانہ | ۴۳ |
| ۴ | تفسیر محمدیؐ: ادبی جہات<br>ڈاکٹر مقبول حسن گیلانی | ۵۵ |
| ۵ | علامہ اقبال کی متروکہ نظم ''نالۂ یتیم'' کا تجزیاتی مطالعہ<br>محمد رمضان/ ڈاکٹر نجیب جمال | ۶۵ |
| ۶ | ڈاکٹر سلیم اختر کی نفسیاتی تنقید (پس منظر و پیش منظر)<br>عاصمہ اصغر | ۷۳ |
| ۷ | اسلام سے قبل عربوں کے دوسری اقوام سے تجارتی تعلقات پر اُردو کی اولین تحریر<br>ڈاکٹر ریحانہ کوثر | ۸۳ |
| ۸ | ماقبل نوآبادیاتی عہد میں زبانِ حکمرانی کی تشکیل، جان گل کرسٹ<br>ڈاکٹر ساجد جاوید | ۸۹ |
| ۹ | عزیز احمد کے افسانے: نوآبادیاتی ہندوستان میں اشراف کلچر کے عہد زوال کی داستان<br>ڈاکٹر حمیرا اشفاق | ۱۰۳ |
| ۱۰ | ادب یا تعمیری ادب؟ (موجودہ سماج میں اثر پذیری کا سوال)<br>محمد خاور نوازش | ۱۲۳ |

۱۱ عجائباتِ فرنگ کے تشکیکی پہلو ۱۴۱

شاہد نواز

۱۲ اردو افسانے اور ناول کی تاریخ کا اجمالی جائزہ ۱۵۱

شہنیلا ناز

۱۳ الف لیلیٰ کی جمالیات ۱۷۳

مریم عرفان/ ڈاکٹر تبسم کاشمیری

۱۴ انتظار حسین-عصری ناول نگار ۱۸۵

ڈاکٹر رانی صابر علی

۱۵ متنِ کلیات فرید مرتبہ شفقت تنویر مرزا: اردو حصے کا جائزہ ۱۹۵

صادق حسین گوہر

۱۶ راشد کی شاعری میں کردار ۲۰۵

ڈاکٹر محمد ساجد خان

۱۷ اُردو خودنوشتیں: نوکر شاہی، سیاستدانوں اور ادیبوں کا سیاسی شعور ۲۲۳

لبنیٰ نصیر/ ڈاکٹر روبینہ ترین

۱۸ شکوہ: صدی بھر کی تعبیرات ۲۲۹

ڈاکٹر قاضی عابد


○○○

# برصغیر پر مسلم ثقافتی اثرات: نوآبادیاتی تناظر

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر *

**Abstract:**

Some people have endeavoured to build an argument as to Muslim cultural influence exerted on Sub continent in Middle Ages in line with European colonialism. This article aims at investigating the nature and the structure of Muslim cultural impact. It has been asserted that European colonialism was the direct product of capitalist industrialism while Muslim rule in middle ages was characterised by feudalism and this historical fact has played a vital role as to fixing on the configuration of cultural influences of both nations. It has also been highlighted that there existed resistance against hegemonic forms of political, economical and cultural impact during Muslim rule which found its expression in folk poetry of local languages.

یہ وہ سوال ہے جسے بعض احباب اردو ادب پر انگریزی نوآبادیاتی اثرات کے مطالعات کے ضمن میں پیش کرنے لگے ہیں۔ یہ سوال اپنی سادہ صورت میں تلازمہء خیال کا مظہر ہے: اگر یورپی قوموں نے مقامی ہندوستانی ثقافت کو 'تاراج' کیا تو اس طرح کے واقعات تو اس خطے کی تاریخ میں پہلے بھی رونما ہو چکے ہیں۔ ان میں قریب ترین مثال مسلمانوں کی ہے۔ آخر مسلمان بھی تو اہل یورپ کی طرح باہر سے آئے تھے۔ تلازمہء خیال سے ہمیں ایک واقعے سے ملتی جلتی باتوں، یا واقعات کا دھیان آتا ہے، مگر 'ان ملتی جلتی باتوں' میں ظاہری مماثلت کے علاوہ کیا رشتہ ہوتا ہے، یہ گرہ نہیں کھلتی۔ حقیقت یہ ہے کہ ظاہری مماثلت، اور تلازمہء خیال شاعری کی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں؛ زبان کا سارا مجازی تفاعل انھی دو کا مرہونِ منت ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہماری روزمرہ فکر پر بھی شاعرانہ فکر حاوی رہتی ہے۔ شاعرانہ فکر میں جست لگانے کی کیفیت ہوتی ہے، جس سے ایک شے اور دوسری شے کے درمیان 'خلا' رہ جاتے ہیں، اور شاعرانہ تجربے کے گہرے معانی اسی خلا، اسی خاموشی میں پنہاں ہوتے ہیں، اور یہ معانی حقیقی، واقعی نہیں ہوتے، تخیلی، امکانی ہوتے ہیں۔ لیکن جب شاعرانہ فکر ہماری روزمرہ فکر پر غالب آتی ہے، اور ہم اس سے نتائج بھی اخذ کرنے لگتے ہیں تو کئی طرح کی گڑبڑ واقع ہوتی ہے۔ ہم ظاہری مماثلت کو حقیقی، منطقی مماثلت سمجھ کر ایک واقعے کو دوسرے واقعے کا مترادف سمجھنے لگتے ہیں۔ اسی فکر کے تحت ہم یہ رائے بھی قائم کرتے

* شعبہ اُردو، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور

ہیں کہ 'تاریخ اپنے آپ کو دہراتی ہے'، جو سوائے مغالطے کے کچھ نہیں۔ لہٰذا ہم اصولی طور پر یہ نہیں کہہ سکتے کہ یورپی نو آبادیات نے دراصل برصغیر میں 'مسلم نو آبادیات' کو دہرایا۔ برصغیر پر مسلمانوں کے حملے اور انگریزوں کا قبضہ، دو مختلف زمانوں میں رونما ہونے والے دو مختلف واقعات ہیں، جن میں کچھ ظاہری مماثلتیں اور کچھ فرق ہیں۔ فرق سے معنی پیدا ہوتے ہیں، لہٰذا ہم اس کی مدد سے دونوں واقعات کے معانی متعین کرنے کی کوشش کر سکتے ہیں۔

مسلمان نو آبادکار تھے یا نہیں، اس سوال پر توجہ کرنے سے پہلے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ 'مسلم نو آبادیات' کی ترکیب کے مضمرات کیا ہیں؟ جب ہم یہ ترکیب استعمال کرتے ہیں تو گویا جیمز مل (۱۸۱۸ء) کی ہندوستان کی تاریخ سے متعلق ادوار بندی کو قبول کر رہے ہوتے ہیں۔ اس نے ہندوستان کی تاریخ کو ہندو، مسلم اور برطانوی ادوار میں تقسیم کیا تھا۔ برطانوی عہد سے پہلے کے ہندوستان میں مذہب کو بنیادی اصول کا درجہ دیا تھا، مگر اپنے ہم وطنوں کے عہدِ حکومت کو عیسائی عہد کہنے سے گریز کیا تھا۔ جیمز مل کی ادوار بندی حقیقتاً فرقہ وارانہ تھی، جسے خود مسلمانوں اور ہندوؤں کی بڑی اکثریت نے بھی قبول کیا۔ اس کے نتیجے میں یہ رائے پختہ ہونے لگی کہ مسلمانوں نے ہندو مذہب کو اسلام سے شکست دینے کی کوشش کی۔ نیز مسلمانوں نے اپنے جداگانہ تشخص پر اصرار کرتے ہوئے، ہندوؤں سے ثقافتی، معاشی فاصلہ برقرار رکھا، اور ضرورت پڑنے پر طاقت کا بے رحمانہ استعمال کیا۔ ان تمام باتوں پر غور کرتے ہوئے ہمیں یہ نکتہ بھی برابر پیش نظر رکھنا چاہیے کہ تاریخ، واقعے اور واقعے کے بیان و تعبیر سے بہ یک وقت عبارت ہے۔ واقعے کا بیان، ایک لسانی عمل ہے جو طرح طرح کی سیاست، آئیڈیالوجی سے متاثر و بوجھل ہونے کا امکان رکھتا ہے۔ جیمز مل کی فرقہ وارانہ تقسیم کے مضمرات کے پیش نظر ہی بیش تر نئے مؤرخین ہندوستان کی تاریخ کو قدیم، وسطی اور جدید زمانوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ اس تقسیم سے برصغیر کی تاریخ کا نقشہ بدلتا ہوا محسوس ہوتا ہے؛ اس میں مذہب کو اتنی ہی اہمیت ملتی ہے، جتنی اسے قدیم و وسطی زمانوں میں حاصل تھی۔ اس مضمون میں زیادہ تر 'مسلم نو آبادیات' کے سوال کو از منہ وسطیٰ کے ہندوستان کی صورتِ حال کے سیاق میں زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ راقم کو احساس ہے کہ فرقہ وارانہ تاریخ کے تصور سے پوری طرح خلاصی ممکن نہیں ہو سکی۔ اس کی وجہ 'مسلم نو آبادیات' کا سوال ہے، جسے ہمارے کچھ احباب شدت سے اٹھا رہے ہیں؛ اس سوال سے بعض ایسی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں جنھیں دور کیے بغیر نو آبادیات کی وضاحت ہی نہیں ہو سکتی۔ وگرنہ راقم اس بات کا اصولاً قائل ہے کہ ساتویں تا اٹھارویں صدی کا ادبی و تہذیبی مطالعہ از منہ وسطیٰ کے سیاق میں کیا جانا چاہیے، نہ کہ اسلامی عہد کے طور پر۔ اسلامی عہد کا نام دینے سے دو ہی رویے سامنے آتے ہیں: مسلمانوں کا دفاع یا ہندوؤں کا دفاع، اور دونوں کا دفاع دونوں کی مذمت و ملامت کے صد ہا پہلو لیے ہوتا ہے۔ یعنی تہذیبی و ادبی مطالعہ مذہبی تاریخی مطالعہ بن جاتا ہے۔

راقم کو یہ بھی احساس ہے کہ 'مسلم نو آبادیات' اور یورپی نو آبادیات میں بھی ایک نوع کی فرقہ واریت ہے۔ لہٰذا ہو سکتا ہے کہ دونوں میں فرق کرتے ہوئے کہیں ایک کی بے جا حمایت اور دوسرے کی ناروا مذمت کا کوئی

پہلو نکل آئے، تاہم یہ نادانستہ ہوگا، اور ان تاریخی تصورات کے تحت ہوگا، جو لاشعور میں جگہ پا چکے ہیں، اور جن کی موجودگی کی خبر عام طور پر نہیں ہوتی۔

کچھ باتیں یورپی اور مسلمان حملہ آوروں میں مشترک ہیں۔ دونوں باہر سے آئے؛ جس طرح مسلمان، ہندوستان کے مختلف علاقوں پر قبضے کے لیے باہم دست وگریباں ہوئے، اسی طرح پرتگالی، فرانسیسی اور انگریز بھی ہوئے، انگریزوں نے بالآخر باقیوں پر فتح پائی؛ دونوں نے مقامی حکمرانوں سے جنگیں کیں، قتل و غارت گری کی، شہروں، قصبوں کو برباد کیا اور زمانہء امن میں اصلاحات کیں۔ اسی طرح دونوں نے مقامی لوگوں سے ان کا حقِ حکمرانی چھینا۔ تاہم کچھ باتوں میں دونوں مختلف بھی تھے۔ ہندوستان پر مسلمانوں کے مختلف النسل خاندانوں نے حکومت کی؛ عرب، ترک اور ایرانی خاندانوں نے۔ جب کہ یورپی لوگ اپنی حکومتوں کے پروانے لے کر ہندوستان بغرضِ تجارت آئے اور حاکم بعد میں ہوئے۔ دوسرے لفظوں میں وہ آئینی جواز اور قومی حسیت کے علم بردار تھے۔ دوسری طرف مسلمانوں کے پاس جہاد جیسا مذہبی جواز تھا، جسے دوران جنگ خاص طور پر بروے کار لایا جاتا(۱)۔ مگر کیا نظریہء جہاد اور قومی حسیت یکساں تھے؟ ظاہر ہے نہیں۔ اوّل الذکر مذہبی نظریہ ہے اور آخرالذکر سیکولر۔ یہ درست ہے کہ کبھی کبھی یورپی عیسائی، خدا کی شہنشائیت قائم کرنے کے جذبے کا اظہار کرتے تھے۔ مثلاً گارسیں دتاسی ہندوستان میں پادریوں کی سرگرمیوں پر تبصرے کے ضمن میں لکھتے ہیں ''خدا کرے وہ پیشین گوئی پوری ہو جو مجھے انگلستانی کلیساؤں کی ایک بھجن میں ملی ہے: عیسیٰؑ کی حکومت وہاں تک ہوگی جہاں تک سورج ہر روز چکر لگاتا ہے''(۲)۔ بایں ہمہ نہ تو انگریزی حکومت کا بنیادی منشا ہندوستان کو عیسائی ملک میں تبدیل کرنا تھا، اور نہ مسلم حکمران پوری ہندوستانی آبادی کو طاقت و جبر سے مسلمان بنانے آئے تھے۔ اصل یہ ہے عیسائیت اور اسلام دونوں تبلیغی مذاہب ہیں۔ مسلمانوں کے ہمراہ یا ان کی وجہ سے علما و صوفیا بغرضِ تبلیغ آئے، اور انگریزوں کے ساتھ مشنری۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا برصغیر میں صوفیا کی خانقاہوں اور مشنریوں کے چرچ یا سکولوں نے یکساں کردار ادا کیا؟ اس سوال کے جواب کے لیے تاریخ سے لمبی چوڑی مثالیں ڈھونڈنے کی ضرورت نہیں۔ صوفیا کے خانقاہی کلچر کی وجہ سے، جس کی سب سے اہم خصوصیت رواداری تھی، اسلام اس تیزی سے پھیلا کہ ہندوستان کی آبادی کا بڑا حصہ مسلمان ہو گیا، مگر مشنریوں کی تبلیغی کوششیں اس درجہ کامیاب نہ ہو سکیں۔ اس بات سے بہت فرق پڑا۔ ہندوستان میں مسلمانوں کی آبادی بڑھنے سے جو نیا مخلوط کلچر پیدا ہوا، وہ محدود عیسائی آبادی کی وجہ سے ممکن نہ ہو سکا۔

ہمیں یہ بات بھی پیشِ نظر رکھنی چاہیے کہ انگریز ہندوستان میں اس وقت آئے، جب کلیسا اور ریاست میں محض رسمی تعلق رہ گیا تھا، اس لیے وہ مشنریوں کی جہاں حوصلہ افزائی کرتے تھے، وہیں ان کی سرگرمیوں پر پابندی بھی عائد کر دیا کرتے تھے، نیز انھیں فیصلہ سازی میں شریک نہیں کرتے تھے۔ فورٹ ولیم کالج کے پرنسپل ڈیوڈ براؤن، پادری تھے، اور چرچ کا انگلینڈ کے نمائندہ تھے، مگر ان کا عہدہ محض نمائشی تھا۔ برصغیر میں مسلمان حکومتوں نے

بھی عام طور پر مذہب کو ریاست کا قانون نہیں بنایا۔ کشمیر کے زین العابدین اور مغل شہنشاہ اکبر نے ریاست کو سیکولر بنایا۔

قومی حسیت کی وجہ سے انگریزوں کی پالیسیوں میں وحدت تھی مگر مسلمانوں کی خاندانی بادشاہت کی وجہ سے ان کی پالیسیوں میں اختلاف ہوتا تھا۔ یہ بات مسلمانوں کے ہندوستان پر اثرات کے مطالعے کو پیچیدہ بناتی ہے۔ مثلاً اکبر غیر مسلموں کا جزیہ معاف کرتے ہیں تو اسی خاندان کے اورنگ زیب بادشاہ اسے دوبارہ جاری کرتے ہیں۔ دکن میں ابراہیم عادل دکنی رہندی کو سرکاری زبان بناتے ہیں تو ان کے جاں نشیں عادل شاہ اس حکم کو منسوخ کر کے فارسی کو دوبارہ سرکاری زبان بناتے ہیں۔ تاہم مسلمانوں اور انگریزوں میں سب سے اہم، اور فیصلہ کن فرق دو تھے: مسلمانوں نے ہندوستان کو اپنا وطن کیا (سوائے محمود غزنوی، نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے)، مگر انگریزوں نے نہیں۔ انگریزوں نے ہندوستان پر 'فاصلے' سے حکومت کی، جب کہ مسلمانوں نے 'قریب' رہ کر حکومت کی؛ انگریز حکومت کا 'مرکز' ہندوستان سے 'باہر' تھا، اور مسلم حکومت کا 'مرکز'، 'اندر' تھا۔ علاوہ ازیں مسلمان عہدِ وسطیٰ میں ہندوستان آئے، اور یورپی مابعد نشاۃ ثانیہ کے جدید، سرمایہ دارانہ عہد کے آغاز میں۔ یہ دونوں فرق اس قدر بنیادی ہیں کہ ہم برصغیر میں ان دونوں قوموں کے اثرات کا مطالعہ یکساں انداز میں کر ہی نہیں سکتے۔

ہم مسلمانوں اور انگریزوں، دونوں کو استعمار کار (colonizer) قرار دے سکتے ہیں یا نہیں، اور ان کے نظامِ حکومت کو نوآبادیات (colonialsim) کا نام دے سکتے ہیں یا نہیں، اس سوال کا جواب نوآبادیات کی تعریف کی روشنی میں دیا جا سکتا ہے۔ مابعد نوآبادیاتی مطالعات کے بنیاد گزار ایڈورڈ سعید نے نوآبادیات کو واضح کرنے کے لیے، اس کا تقابل امپیریل ازم سے کیا ہے۔ ''امپیریل ازم سے مراد دور دراز خطے پر حکم رانی کرنے والے کسی غالب میٹروپولیٹن مرکز کا عمل، نظریہ اور رویے ہیں۔ کولونیل ازم جو تقریباً ہمیشہ امپیریل ازم کا نتیجہ ہوتا ہے، وہ دور دراز خطے پر آبادکاری کو مسلط کرنے کا نام ہے''(۳)۔ چناں چہ نوآبادیات امپیریل ازم کا نتیجہ ضرور ہے، اس کے مترادف ہرگز نہیں۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ جہاں امپیریل ازم ہو، وہاں کولونیلزم بھی لازماً ہوگا۔ نوآبادیات، امپیریل ازم کا ایک امکان ہے، حقیقت نہیں۔ بہ قول بل اشرافت، ''نوآبادیات کی اصطلاح، اس ثقافتی استحصال کی اس خاص صورت کو واضح کرنے کے لیے اہم ہے، جس کا فروغ گزشتہ چار سو برسوں میں یورپ کی توسیع پسندی کے ساتھ ہوا''(۴)۔ بل اشرافت (اور ان کے ساتھی گیرتھ گرفتھس وہیلن) یہ واضح کرتے ہیں کہ قدیم تہذیبوں نے بھی اپنی کالونیاں قائم کیں، اور انھیں اپنے امپیریل مرکز کے حاشیے پر رکھا، ان کی ثقافت کو وحشیانہ بھی قرار دیا، مگر مابعد نشاۃ ثانیہ کی یورپی نوآبادیات کئی باتوں میں امپیریل ازم سے مختلف تھی۔ ایک تو نوآبادیات کا آغاز سرمایہ داریت کی آئیڈیالوجی کے ساتھ ہوا، جس کی وجہ سے یورپی نوآبادکاروں نے اپنی ایشیائی و افریقی کالونیوں کے خام مواد اور سرمائے کو اپنی صنعتی ترقی کے لیے استعمال کیا۔ نیز ''استعمار کار اور استعمار زدہ کا رشتہ، فرق کی سخت گیر درجہ

بندی کا اسیر ہوا، جس میں مناسب اور مساواتی تبادلے، خواہ وہ معاشی ہو، ثقافتی یا سماجی، کے خلاف شدید مزاحمت تھی''۔

اس وضاحت کی روشنی میں کچھ باتیں بالکل صاف ہوجاتی ہیں۔ایک یہ کہ مابعدنوآبادیات کے بنیادی اور ثانوی متون میں نوآبادیات کا تعلق مابعدنشاۃ ثانیہ کے یورپ سے جوڑا گیا ہے۔بعض یورپی اور غیر یورپی اقوام، جیسے یونانی، ایرانی، رومی، چینی، ہندوستانی، مسلم اقوام نے اپنی امپائر قائم کیں، مگر وہ نوآبادیات سے مختلف تھیں۔ان امپائر نے نوآبادیات کی مانندنہ تو اپنی محکوم آبادیوں کا سرمایہ 'باہر' منتقل کیا، اور نہ حاکم ومحکوم میں سخت گیر درجہ بندی (rigid hierarchy) قائم کی، یعنی ان امپائر میں نظام مراتب تو تھا، مگر وہ ڈھیلا ڈھالا تھا۔ ہندوستان پر حملہ کرنے والے مسلمانوں (محمود، نادرشاہ، احمدشاہ ابدالی کے استثنیٰ کے ساتھ) نے ہندوستان کو اپنا وطن بنایا، اس کی مٹی کی ملکیت (ownership) قبول کی، جس کا اثر صرف معیشت پر نہیں، ثقافت پر بھی ہوا۔جب کہ استعمار کار ہمیشہ اپنے محکوموں سے ثقافتی، سماجی اور معاشی فاصلہ قائم رکھتا ہے۔''ہندوستانی اور کتوں کا داخلہ ممنوع ہے''، اس وضع کا فاصلہ کسی امپائر میں ایک آئیڈیالوجی کی صورت شاید ہی موجود ہو۔لہٰذا اصولی طور پر برصغیر میں مسلم اقتدار کو امپائر قرار دیا جاسکتا ہے، استعماریت نہیں۔امپائر میں ایک میٹروپولیٹن مرکز ہوتا ہے، یہ مرکز مغل امپائر میں بھی موجود تھا (آگرہ، لاہور، دہلی) اور ہندوستان کے معاشی وسائل ان مراکز میں ایک شاہانہ کلچر کی تعمیر میں صرف ہوئے، اور باقی مقامات بری طرح نظرانداز ہوئے۔نیز مسلمان بادشاہوں نے جتنا ملکی سرمایہ شاہی باغات، محلات، مقابر، قلعوں کی تعمیر میں صرف کیا، اتنا رفاہ عامہ کے کاموں میں نہیں (اس ضمن میں شیرشاہ سوری کا پانچ سالہ اقتدار کسی قدر استثنیٰ کی حیثیت رکھتا ہے)۔برصغیر میں مجموعی طور پر مسلم اقتدار، آج کے مفہوم میں عوامی حکومت کسی طور نہیں تھا۔

امپیریل ازم اور نوآبادیات میں دوسرا فرق تاریخی ہے۔امپیریل ازم عہدِ وسطیٰ کی پیداوار تھا، اور نوآبادیات جدید زمانے کی۔عہدِ وسطیٰ معاشی اعتبار سے جاگیرداری سے عبارت تھا، اور جدید عہد کا معاشی نظام سرمایہ داریت سے۔لہٰذا دونوں کی اقدار، اخلاقیات، رسمیات، اصول مختلف تھے۔دونوں میں یہ بات تو مشترک ہے کہ دولت کا ارتکاز اعلیٰ طبقات میں ہوتا ہے، اور اعلیٰ طبقات یہ دولت اپنی محنت سے پیدا نہیں کرتے، کسانوں، محنت کشوں کی کمائی پر ٹیکس لگا کر، یا براہ راست لوٹ کر جمع کرتے ہیں۔بس ایک فرق ہے کہ شہنشاہ دولت کی شاہانہ انداز میں تقسیم میں حرج نہیں دیکھتا، مگر نوآبادکار اس طرح کی عیاشی کا متحمل نہیں ہوتا۔نوآبادکار چوں کہ سرمایہ دارانہ آئیڈیالوجی کا حامل ہوتا ہے، اس لیے وہ دولت میں مسلسل اضافہ کرتا چلا جاتا ہے، اور پائی پائی کا حساب رکھتا ہے۔اس فرق کی وجہ سے عہدِ وسطیٰ کا امپیریل ازم انسانی سعی کا ایک خاص تصور وضع کرتا ہے؛ اس تصور میں منصب، وقار، مرتبے، شہرت کی جستجو کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے؛ ان کے مقابلے میں دولت کو ثانوی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔نوآبادیات میں یہ درجہ بندی الٹ جاتی ہے۔

عہدِ اکبری و جہانگیری کے امیر اور شاعر عبدالرحیم خانخاناں اپنی غیر معمولی خوبیوں کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ان میں ایک خوبی دولت سے نفرت بھی تھی۔ایک مرتبہ نظیری نے ان کے آگے گریہ کیا کہ انھوں نے کبھی ایک لاکھ روپے کی ڈھیری نہیں دیکھی، اور انھیں کیا معلوم کہ یہ کتنی بلند ہوتی ہے۔خانخاناں نے اپنے خزانچی کو حکم دیا کہ ایک لاکھ روپیہ لائیں اور ان کے آگے ڈھیر کریں۔جب حکم کی تعمیل ہوگئی تو نظیری نے اس ڈھیری پر نظر کی؛ خدا کا شکر ادا کیا کہ وہ دولت کی اتنی بڑی مقدار کو ایک جگہ دیکھنے کے قابل ہوا۔اس پر خانخاناں نے کہا کہ اتنے معمولی سے کام کے لیے خدا کا شکر ادا کرنے کی ضرورت نہیں؛ اس کے ساتھ ہی وہ تمام روپیہ نظیری کو دے دیا۔کہا: اب یہ آپ کے شایانِ شان ہے کہ آپ خدا کا شکر ادا کریں۔اسی طرح ایک مرتبہ ایک برہمن نے خانخاناں کو لبھا دینے والا شعر سنایا۔خانخاناں نے برہمن سے پوچھا، آپ کی عمر کیا ہے؟ پینتیس سال، جواب ملا۔خانخاناں نے اس کی ممکنہ عمر کا اندازہ سو سال لگایا۔پانچ روپے فی دن کے حساب سے اسے پینسٹھ سال کے لیے روپیہ عطا کیا۔یہ دونوں قصے ہربنس مکھیا نے بیان کیے ہیں، یہ واضح کرنے کے لیے کہ ''دولت کی طرف بے نیازی کا رویہ، عہدِ وسطیٰ اور جدید عہد میں خطِ امتیاز کھینچتا ہے''(۵)۔

اب ذرا مرزا غالب کی پنشن کا قضیہ یاد کیجیے۔مرزا نے سیکرٹری گورنمنٹ ہندسٹرلنگ کا فارسی قصیدہ لکھا، اور انھوں نے وعدہ کیا کہ فیروز پور جھرکہ سے ملنے والی خاندانی پنشن انھیں پوری ملے گی، مرزا دو سال کلکتے میں رہے۔پنشن کے حصول کے لیے سترہ برس کی خواری بھی کام نہ آئی۔

ان قصوں سے کیا ظاہر ہوتا ہے؟ یہ محض دو قسم کے صاحبانِ اختیار کے فنکاروں کے سلسلے میں دو مختلف رویے نہیں ہیں؛ دو ثقافتی طرزِ عمل ہیں، دو تصورِ کائنات ہیں؛ دولت اور اس کی ثقافتی و مادی معنویت کے ضمن میں دو تصورات ہیں۔لہٰذا ان واقعات کی اہمیت محض تاریخ کے واقعات کے طور پر نہیں ہے، بلکہ علامتی حیثیت و قدر کی وجہ سے ہے۔عہدِ وسطیٰ کے مسلمان حکمرانوں اور جدید عہد کے انگریز حاکموں کے پاس جو بھی دولت تھی، مقامی وسائل پر اجارے سے حاصل کردہ تھی، مگر اس دولت کے مصرف کے قوانین اور آداب الگ الگ تھے۔آر تھوڈاکس مارکسی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو ان قوانین اور آداب کا سرچشمہ، جاگیرداری اور نوآبادیاتی سرمایہ داریت کے معاشی نظام تھے۔مثلاً جاگیرداری نظام میں امرا کے پاس زرِ کثیر ہوتا ہے (جسے زمینوں پر مالیہ وصول کر کے حاصل کیا جاتا ہے)۔ چوں کہ اس زرِ کثیر کو نئے کاروبار میں کھپا کر بڑھانے کا کوئی نظام نہیں ہوتا، اس لیے اسے فیاضی سے خرچ کر دیا جاتا ہے۔اس کا 'نقصان' یہ ہوتا ہے کہ سرمائے سے سرمائے کی افزائش کا عمل رک جاتا ہے۔دوسری طرف سرمایہ داریت زائد روپے کو صنعتوں میں لگاتی ہے، تاکہ اسے بڑھایا جاسکے، اس لیے اسے غیر پیداواری سرگرمیوں (جیسے شعرا، علما، فنکاروں کی سرپرستی) میں بے دریغ لٹانے سے احتراز کیا جاتا ہے۔(دل چسپ بات یہ ہے کہ شاہ ولی اللہ نے اپنے عہد کی ناگفتہ بہ معاشی صورتِ حال کا ذمہ دار انھی غیر پیداواری سرگرمیوں کو قرار دیا تھا)۔غالب کو پنشن

کے لیے جس طویل اور تکلیف دہ صورتِ حال کا سامنا کرنا پڑا، اس کا اصل سبب سرمایہ دارانہ معیشت ہی ہے۔ اس کی رو سے غالب کی شاعری، ایک غیر پیداواری سرگرمی تھی، اور اس پر طے شدہ قاعدے سے ہٹ کر، یا زائد رقم خرچ کرنے کا کوئی جواز اس معاشی نظام میں نہیں تھا۔ بایں ہمہ یہ مارکسی نقطۂ نظر ادھوری تصویر پیش کرتا ہے۔ قرونِ وسطیٰ میں دولت کو فیاضی سے خرچ کرنا، ثقافتی و اخلاقی معنویت، یہاں تک کہ سیکولر انسانی اقدار کا حامل عمل تھا۔

حقیقتاً خانخاناں نے اس روایت کی تقلید کی ہے، جو ہمیں محمود غزنوی (جس کے دربار میں چار سو کے قریب شعرا جمع تھے) سے لے کر آخری مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر کے یہاں نظر آتی ہے، جو خود شاعر اور شاعروں کے سرپرست تھے، اور شعری محافل برپا کیا کرتے تھے۔ یہ روایت فقط فنکاروں کی قدردانی سے عبارت نہیں، بلکہ حکمران، اعلیٰ یا اشرافیہ کلچر کی سطح پر شخصی جوہر کا اعتراف بھی ہے۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ ایک جاگیردارانہ معاشرت میں شخصی جوہر کے اعتراف کی ضرورت کا احساس کیوں کر پیدا ہوتا تھا؟ زائد دولت کو خرچ کر ڈالنے کی 'روایتی مارکسی تھیوری' سے اس کی توجیہ نہیں ہوتی۔ اصل یہ ہے کہ قرونِ وسطیٰ کی اشرافیہ ثقافت میں دولت پر شخصی جوہر کو فوقیت دینے، یا مال و دولت کو انسانی وقار کے مقابلے میں حقیر سمجھنے کا رویہ موجود تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ اس ضمن میں اشرافی ثقافت ایک گہرے تضاد کی حامل تھی۔ وہ مال و دولت کو 'عام لوگوں' سے بے دریغ حاصل کرتی تھی، اس سے 'خاص لوگوں' پر نوازشات کی بارش کرتی تھی۔ بایں ہمہ ازمنہ وسطیٰ کے مسلمان بادشاہ و امرا، شعرا پر انعام و اکرام کی بارش کرتے ہوئے، ان کے شخصی جوہر کو خاص ریاستی مقاصد کے تحت بروے کار لانے کا کوئی بیّن منشا نہیں رکھتے تھے۔ بجا کہ شاعر قصیدوں سے بادشاہ کو خوش کیا کرتے تھے، اور ان قصیدوں کی وساطت سے بادشاہ کی 'نیک نامی، عظمت، انصاف پسندی وغیرہ' کا بیانیہ بھی وضع ہوتا تھا؛ شعرا ان کے بدلے انعام، اعزاز، خلعت وغیرہ پایا کرتے تھے، مگر یہ کہنا مشکل ہے کہ ان کے ذریعے ریاستی آئیڈیالوجی کے فروغ کا کام لیا جاتا تھا۔ عہد وسطیٰ کے بادشاہ اپنی طاقت کے اثبات کے لیے، یا اپنی حکومت کے استحکام کے لیے شعرا کے محتاج نہیں تھے۔ لہٰذا محتاط انداز میں کہا جاسکتا ہے کہ عہد وسطیٰ کے ہندوستانی مسلمان حکمران، لوگوں کی ذہنی زندگی پر غلبہ پانے کی ضرورت نہیں سمجھتے تھے۔ (الّا یہ کہ انھیں بغاوت یا غداری کا حقیقی خطرہ ہو، یا کسی شاعر نے بادشاہ وقت کو رنجیدہ کیا ہو، جس کی اہم مثال جعفر زٹلی کی موت کا واقعہ ہے)۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ فرد کی آزادی کے کسی فلسفے کے تحت ایسا کرتے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ عہد وسطیٰ میں 'فرد' موجود ہی نہیں تھا۔ ریاست کی پالیسی کا رخ فرد کی طرف نہیں، گروہ اور طبقات کی طرف ہوتا تھا۔ علما، شعرا، مغنی ایک طبقہ تھے؛ اشراف و امرا ایک طبقہ تھے، اہلِ حرفہ ایک طبقہ تھے؛ طبقے کا یہ تصور غیر مذہبی تھا، اس لیے ان میں ہر مذہب کے لوگ شامل ہوتے تھے۔ تاہم ہندوؤں اور مسلمانوں کی الگ ثقافتی شناختیں بھی تھیں۔ چوں کہ یہ الگ ثقافتی شناختیں تھیں، اس لیے ان میں تصادم کا امکان تھا؛ فرق، جنگ و جدل میں بدلنے کا امکان رکھتا تھا۔ اہم بات یہ ہے کہ اس امکان کے حقیقت میں بدلنے کی آگ خود دونوں ثقافتوں کے 'فرق' میں موجود

نہیں تھی، بلکہ ریاستی بیانیوں میں تھی۔ مسلم عہد میں ریاستی بیانیہ رواداری کا تھا، اس لیے تصادم کا امکان ایک بھیانک حقیقت میں تبدیل نہیں ہوا۔ عزیز احمد نے راجندر پرشاد کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''مسلمان فاتحین کا انداز بہ حیثیت مجموعی روادارانہ تھا، اور باوجود متعصّبانہ جذبہ کے جس کا کبھی کبھی کچھ لوگ مظاہرہ کر جاتے تھے، یہ بات پورے تیقن سے کہی جاسکتی ہے کہ بالکل ابتدائی دورِ حکومت سے ہندوؤں کے ساتھ برابر اور منصفانہ سلوک کی کوشش کی جاتی رہی''(۶)۔ جب کہ نوآبادیاتی عہد میں ریاستی بیانیہ بدل گیا؛ رواداری کی جگہ تقسیم کے بیانیے نے لے لی، چناں چہ فرق، ایک ناقابلِ عبور خلیج میں بدل گیا۔

قرونِ وسطیٰ کے ہندوستان میں ریاست، شخصی جوہر کو ریاست کے تابع رکھنے کی کوشش کرتی نظر نہیں آتی، مگر نوآبادیاتی حکمران/اشرافیہ کلچر شخصی جوہر کو ریاست کی جائیداد بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ سرمایہ دارانہ جدیدیت کا ایک بنیادی تضاد یہ ہے کہ اس کے تحت فرد کی انفرادیت و آزادی کا تصور تشکیل پاتا ہے اور نجی ملکیت کا نظریہ وجود میں آتا ہے، لیکن اسی بات کے پہلو بہ پہلو فرد کی ذہنی زندگی پر اجارے کی کوشش بھی ہوتی ہے، جس سے فرد کی آزادی محدود ہونے لگتی ہے۔ اصل میں نجی ملکیت یا انفرادی آزادی کے ذریعے سرمایہ دارانہ معیشت اپنی لامحدود نشوونما کا اہتمام کرتی ہے، اور اسی وجہ سے تضاد کا شکار ہوتی ہے۔ وہ انفرادی آزادی کو ایک قابلِ صرف شے (یعنی کموڈیٹی) کا درجہ دیتی ہے؛ فرد کی آزادی خود اپنے آپ میں قدر نہیں رکھتی، بلکہ اس کی قدر علمی و معاشی افزائش کی نسبت سے ہوتی ہے۔ نوآبادیات، سرمایہ دارانہ جدیدیت پر ایک نیا پیوند ہوتی ہے، اس کے نتیجے میں استعمار زدہ عوام کی آزادی مزید محدود ہو جاتی ہے؛ حقیقتاً وہ انفرادی آزادی کے ایک مسخ شدہ تصور سے آشنا ہوتے ہیں، اور اس کے تحت زندگی کرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ ان کی ذہنی سرگرمیوں، یعنی رائے عامہ کو جاننے، اسے اپنے حق میں تبدیل کرنے، اور ضرورت پڑنے پر کچلنے کی کوشش ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ازمنہء وسطیٰ میں ہمیں ریاستی بیانیے کم سے کم نظر آتے ہیں، لیکن نوآبادیاتی عہد میں ریاستی بیانیوں کی بھرمار ہونے لگتی ہے، جیسے اصلاح کا بیانیہ، تہذیب آموزی کا بیانیہ، قوم پرستی کا بیانیہ، احیاپسندی کا بیانیہ، یورپی آفاقیت کا بیانیہ، مشرق و مغرب کی تفریق کا بیانیہ، روشن خیالی کا بیانیہ، جڑوں کی تلاش کا بیانیہ، مطابقت پذیری اور مزاحمت کا بیانیہ، لسانی و مذہبی شناخت کا بیانیہ وغیرہ۔ یہ سب بیانیے قوانین، اخبارات، رسائل، تعلیمی نصابات، سرکاری و غیر سرکاری ادبی و ثقافتی انجمنوں، علمی و ادبی مباحثوں کے ذریعے فروغ پاتے ہیں۔ ان کا سب سے اہم 'اثر' یہ ہوتا ہے کہ لوگ اپنا تصور، اپنی دنیا کا تصور، دنیا سے اپنے رشتوں کا تصور انھی کے ذریعے، اور انھی کے تعقلاتی حدود میں کرنے لگتے ہیں۔ ان کی وجہ سے نئے سماجی گروہ وجود میں آتے ہیں، اور ان گروہوں کی شناخت کسی نہ کسی بیانیے کی چھتر چھاؤں تلے ہوتی ہے۔

یہ درست ہے کہ ازمنہء وسطیٰ میں بھی اصلاح و احیا کی تحریکیں چلتی ہیں، مگر یہ نوآبادیاتی عہد کے اصلاح و احیا کے بیانیوں سے، جوہری طور پر مختلف ہوتی ہیں۔ یہ فرق صرف زمانے کے فرق سے پیدا نہیں ہوتا، بلکہ سیاسی و

ثقافتی رویوں سے بھی پیدا ہوتا ہے۔ ممتاز ہندوستانی مئورخ بی۔ این۔ پانڈے لکھتے ہیں۔

> عہد وسطیٰ کے اندر مسلم عہدِ حکومت میں ہندو اور مسلمان اصلاح پسند رہنماؤں نے مذہبی و اخلاقی پاکیزگی کی جو تحریکیں چلائیں، ان کا تعلق دونوں فرقوں سے تھا، مگر انیسویں صدی کے مصلحین علیٰحدگی پسند تھے۔ مثال کے لیے نانک، کبیر، چیتنیہ، دادو، تکا رام، بسویشور، پران ناتھ وغیرہ کا سرسید اور سوامی دیانند سے مقابلہ کریں۔ عہد وسطیٰ کے مذہبی راہنماؤں نے بنیادی طور پر مذہب کی اصلیت اور جوہر پر دھیان دیا تھا اور ظاہری اعمال، مصحف پرستی اور نظریہ پرستی پر زور دینے کی مذمت کی تھی۔ دوسری طرف جدید مصلحین نے مذہب کے باطنی جذبات اور رومانی جوہر کے بجائے خاص طور پر مذہبی عقائد اور فلسفہ پر زور دیا۔'' **(۷)**

گویا یورپی اور مسلم ثقافتی اثرات میں بنیادی نوعیت کا فرق ہے۔ یورپی اثرات نے علیٰحدگی پسندی کو جب کہ مسلم اثرات نے مخلوطیت کو فروغ دیا۔ دونوں کے اثر سے برصغیر میں ایک نیا 'کلچر' پیدا ہوا۔ کم وبیش ایک ہزار برسوں پر محیط مختلف مسلم حکومتوں کے زیر اثر جس کلچر کی نمود ہوئی، وہ مقامی اور بیرونی عناصر کا امتزاج تھا، مگر ایک ایسا امتزاج جس میں اگر کوئی درجہ بندی تھی تو وہ یورپی ثقافتی اثرات کے بالکل الٹ تھی۔ یعنی مسلم اثرات مقامی ثقافتوں پر مسلط ہونے، انھیں اپنے خاص رنگ میں رنگنے، اور ان کی اپنی انفرادی شناخت کو مٹانے سے زیادہ، ان سے متحد ہو جایا کرتے تھے۔ مسلم اور ہندی ثقافتیں ایک دوسرے کی حریف بننے سے زیادہ، حلیف بنتی تھیں۔ اس کا سب سے بڑا مظہر بھگتی تحریک تھی۔ بعض لوگوں کی رائے ہے کہ چودھویں صدی کے آس پاس، جب بدھ مت تقریباً مٹنے لگا تو اس سے پیدا ہونے والے خلا کو بھگتی تحریک نے پر کیا **(۸)**۔ یہ رائے بھگتی تحریک کے کردار کو محدود کرتی ہے۔ اسی طرح یہ رائے بھی ادھوری ہے کہ '' بھگتی تحریک سماج کے حاشیائی حصے (یعنی مقامی زبانوں، ان کے ادب اور نچلے طبقے) کی مظہریاتی کوشش تھی، جس نے برہمن برادری کے مسلط کردہ نظامِ مراتب کو بے مرکز کیا'' **(۹)**۔ بلاشبہ بھگتی تحریک حاشیائی طبقے کی ایک ایسی جدوجہد تھی، جو ہر طرح کے نظامِ مراتب کے خلاف تھی، خواہ وہ برہمنی ہو،، مذہبی ہو، سیاسی ہو، یا طبقاتی ہو، مگر اس کا سب سے اہم پہلو یہ تھا کہ اس تحریک نے اپنے اظہار کے لیے 'مقامی و حاشیائی وسائل' پر انحصار کیا، لیکن اپنے نظریے کی تشکیل کے لیے الوہی میدان منتخب کیا۔ یہ ایک معجزاتی عمل تھا، عام لوگوں کی درماندہ زبانوں میں اس شاعری کی تخلیق کی، جس کا خمیر الوہی محبت کے تصور سے اٹھا تھا؛ یہ عمل اس لیے بھی معجزاتی تھا کہ الوہیت و دنیویت، مذہبی و سیکولر، اشرافی و اجلافی عناصر کا فرق مٹا دیا گیا تھا؛ اور اس اعتبار سے بھی یہ عمل معجزاتی تھا کہ الوہیت کے عقیدے اور زبان پر ملّا و پنڈت کے اجارے کی نفی کی۔ اس تحریک نے عظیم شخصیات کو جنم دیا، جو شاعر بھی تھے، اور صوفی و بھگت بھی؛ بہ طور شاعر وہ سیکولر تھے اور بہ طور صوفی، خدا کی سب انسانوں کے لیے لازوال محبت کے عقیدے کے علم بردار تھے۔ تاہم کسی تحریک کی اہمیت کو جانچنے کا سب سے اہم پیمانہ صرف یہی نہیں ہو سکتا

کہ اس کے تحت کتنی عظیم شخصیات پیدا ہوئیں؛ عظیم شخصیات بالآخر ایک اقلیتی، اشرافی گروہ میں بدل جاتی ہیں۔ کسی تحریک کی اہمیت اس بات میں ہے کہ ان عظیم شخصیات نے عوام میں کس قدر نفوذ کیا، اور ایک ایسے انداز میں نفوذ کیا کہ ان کی اشرافی حیثیت کی بھنک بھی عوام کو نہ پڑی ہو۔ بھگتی تحریک کے شعرا ایسی ہی عظیم شخصیات تھے۔ ان کی عظمت، کسی ایک قوم (قوم کا تصور اپنے جدید مفہوم میں اس زمانے میں موجود ہی نہیں تھا) تک محدود نہیں تھی۔ بابا فرید، کبیر، میرا بائی، نانک، بلھے شاہ، عبدالطیف بھٹائی، سچل سرمست، شاہ حسین اسی مخلوط کلچر کی پیداوار اور اس کا عظیم الشان مظہر ہیں۔ تمدن ہند پر اسلامی اثرات کے مصنف ڈاکٹر تاراچند نے جو کچھ کبیر کے بارے میں لکھا ہے، وہ بڑی حد تک دیگر کے بارے میں بھی درست ہے:

> اس [کبیر] نے دونوں مذاہب کے مشترک عناصر اور باہمی مشابہتوں کا انتخاب کیا۔ اس نے ہندوؤں اور مسلمانوں کے فلسفیانہ تصورات، اذعانی اصول اور شعائر مذہب کے مابین بہت سی مماثلتیں پائیں۔ وہ سنسکرت اور فارسی مصطلحات بھی استعمال کرتا تھا اور دیسی زبانوں کی دونوں شکلیں، یعنی اسے قابل قدر قرار دیا اور دونوں مذاہب کے ظواہر و رسمیات کو بے لاگ ہو کر مذموم ٹھہرایا۔'' **(۱۰)**

کبیر کے چند دوہے دیکھیے:

کبیرا کھڑا بزار میں مانگے سب کی خیر
نہ کاہو سے دوستی، نہ کاہو سے بیر

چلتی چکی دیکھ کے دیا کبیرا روئے
دوئی پاٹن کے بیچ میں ثابت بچا نہ کوئے

جاتی نہ پوچھو سادھو کی پوچھ لیجیے گیان
مول کرو تلوار کی پڑی رہن دو میان

مشترک عناصر کے انتخاب کو ترجیح دینے کا سیدھا سادہ مطلب یہ ہے کہ ہندو اور مسلم ثقافت میں متفرق عناصر نہ صرف موجود تھے، بلکہ ان کا اظہار دونوں میں ثقافتی مغائرت کو جنم بھی دیتا تھا۔ اس مغائرت کا تفصیلی ذکر اوّل اوّل ہمیں ابوریحان البیرونی (۹۷۳ء-۱۰۴۹ء) کی کتاب الہند میں ملتا ہے۔ البیرونی نے مسلمانوں اور ہندوؤں میں مغائرت کے چند اسباب گنوائے ہیں: زبان، مذہب (جس کی وجہ سے ہندو بدیسیوں کو ملیچھ کہتے)، معاشرت (جس کی وجہ سے مسلمانوں کو راکشس کہتے)، ہندوؤں کی خود پسندی (جس کے تحت وہ یہ ماننے کو تیار ہی نہیں تھے کہ کوئی دوسرا ملک، مذہب، قوم یا علم و فن ہو سکتا ہے)۔ چناں چہ ہم اس خدشے کو رد نہیں کر سکتے کہ عوامی سطح پر وقتاً فوقتاً ظاہر ہونے والی ثقافتی مغائرت، ثقافتی آویزش، تصادم اور آخر آخر میں ثقافتی تصادم میں بدلنے کا امکان رکھتی تھی۔ البیرونی کی نظر میں اس مغائرت کو مٹانے کا حل ربط و ضبط اور افہام و تفہیم تھا۔ ''ہندو ہر اعتبار سے ہم

سے بالکل مختلف ہیں اور ان کی بہت سی باتیں ہم کو بہت پیچیدہ اور مبہم معلوم ہوتی ہیں، لیکن اگر ہمارے اور ان کے درمیان زیادہ قریبی روابط قائم ہو جائیں تو ان کو سمجھنا آسان ہو جائے گا'' (۱۱) محمود کے درباری اور شمالی ایران (خوارزم) کے البیرونی نے اپنی کتاب عربی میں لکھی۔ بعد ازاں غوریوں، لودھیوں اور مغلوں نے بہ طورِ خاص ہند کے علوم وفنون کی کتابوں کے فارسی تراجم کروائے۔ گویا البیرونی کی تجویز پر عمل کیا۔ لیکن مغائرت کو دور کرنے کا یہ عمل اعلیٰ طبقے کی اقلیت تک محدود تھا، جس کی افادیت اس میں تھی کہ اعلیٰ بااختیار طبقہ، ہندوؤں کے علوم وفنون کی تفہیم کو اپنی سیاسی حکمت عملی کو روادارانہ بنیاد پر استوار کر سکتا تھا۔ تاہم عوامی سطح پر مغائرت پھر بھی موجود رہتی تھی۔

کبیر کا ظہور اس خدشے کا مرہون منت تھا کہ مذہبی وثقافتی مغائرت انسانی المیوں میں بدل سکتی ہے۔ کبیر جس چلتی چکی کو دیکھ کر روتے ہیں، وہ دوئی کی چکی ہے، جس کا شکار ہو کر کوئی بچ نہیں پاتا۔ یہ دوئی صرف بندے اور خدا میں نہیں ہے، بندے اور بندے میں بھی ہے؛ ہندو اور مسلمان میں بھی ہے۔ ثقافتی و مذہبی شناختوں پر اصرار سے، انسانی گروہوں میں کس قدر خوف ناک تصادم ہو سکتا ہے، اس کی تمثال، چکی سے بڑھ کر کیا ہو سکتی ہے؟ چناں چہ کبیر نے ثقافتی افتراقات کے مہیب خطرے سے آگاہ کیا، اور ثقافتی اشتراکات کو ابھارا۔ گیان کا تعلق برہمن سے ہے، نہ ملاّ سے ہے۔ گیان تو تلوار کی مانند ہے، جو میان کے اندر رہتی ہے۔ گیان داخلی چیز ہے، ذات پات، عہدے، منصب میان کی طرح ہے۔ اصل شے گیان کی تلوار ہے، ذات پات کی میان نہیں۔ کبیر ثقافتی اشتراکات کا متن تیار کرتے ہوئے، بار بار اختلافات کو بھلانے اور دور کرنے کی ضرورت پر زور دیتے ہیں۔ مثلاً: ہندو ترک دئی بنے ہیں، کچھو نہیں پہچنیاں (خواہ مخواہ ہندو اور مسلمان دو مذہب بن گئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان میں کوئی فرق نہیں)۔ یہی روایت بعد میں کلاسیکی اردو غزل میں سرایت کر جاتی ہے، اور یہی روایت ہمیں پنجابی و سندھی صوفیانہ شاعری میں نظر آتی ہے۔ کبیر نے اگر شمالی ہندوستان کی کھڑی بولی میں اظہار کیا تو دیگر علاقوں کے صوفیوں، سنتوں نے ان علاقوں کی مقامی زبانیں اختیار کیں۔ ان زبانوں میں وجود میں آنے والی شاعری اپنے وسیع مفہوم میں بھگتی اثرات کی حامل ہے۔

حقیقتاً بھگتی کا تصور، ثقافتی آویزش کے خدشے نے پیدا کیا تھا۔ نوآبادیاتی عہد میں اس خدشے کو ایک بھیانک حقیقت کی صورت ملی۔ دوسرے لفظوں میں دو مختلف ثقافتوں (جو مختلف مذاہب کی حامل بھی تھیں) میں فرق و اشتراک دونوں موجود تھے؛ ازمنہ وسطیٰ میں اشتراکات کو دریافت کر کے ایک مشترکہ کلچر پیدا کیا گیا اور نوآبادیاتی عہد میں فرق کو ہوا دے کر علیحدگی پسندانہ، نفرت انگیز، مسلم یا ہندو قوم پرستانہ کلچر پیدا کرنے کی حوصلہ افزائی کی گئی۔ کیا ہم اسے اتفاق کہہ سکتے ہیں کہ نوآبادیاتی برصغیر کے اکثر مشاہیر کی فکر علیحدگی پسندانہ تھی؟ 'فرق کا فلسفہ'، جداگانہ شناخت پر زور دیتا ہے، اور اس شناخت کا حصول ہمیشہ طاقت اور تشدد کو جنم دیتا ہے، یا کم از کم طاقت وتشدد کو روا سمجھے جانے کا جواز اپنے اندر رکھتا ہے۔ دوسری طرف 'اشتراک کا فلسفہ' مخلوط شناخت پر اصرار کرتا ہے، اور اس شناخت کے حصول

کے لیے محبت اور بھگتی کا راستہ اختیار کرتا ہے۔

بایں ہمہ اس کا یہ مطلب نہیں کہ مسلم عہد میں جنگ و غارت گری نہیں تھی۔ تب بھی جنگیں تھیں، انتہائی سفا کی کے ساتھ لوگوں کو قتل کیا جاتا تھا، مگر یہ جنگیں اقتدار کے لیے تھیں؛ مذہبی، لسانی، ثقافتی بنیادوں پر عوام کے ایک دوسرے کے خلاف صف آرا ہونے کی شاید ہی کوئی مثال ملتی ہو۔ تاہم اقتدار کی خاطر لڑی گئی جنگوں کا نشانہ مسجدیں اور مندر بنتے تھے۔ ''جب جہاں گیر کسی ہندو ریاست سے برسر پیکار ہوتا تو مندر تباہ کر دیا کرتا تھا... [اسی طرح] ہندوؤں نے جب کبھی بغاوت کی یا کوئی ہندو حکومت برسر اقتدار آئی، اس نے بھی مسلمانوں کے علی الرغم مسجدوں کی بے حرمتی کی اور ان کو منہدم کر ڈالا۔ پندرھویں صدی میں مالوہ کے ہندو زمینداروں اور دہلی کے قریب کے علاقوں میں مسجدوں کو منہدم کر کے ان پر مندر تعمیر کرنے کے واقعات بھی ضبط تحریر میں آئے ہیں''(۱۲)۔ ان واقعات کی ہم سیدھی سادی توجیہ نہیں کر سکتے۔ مثلاً یہ کہنا شاید ٹھیک نہیں ہوگا کہ مسلمان چوں کہ مذہباً بت شکن تھے، اس لیے مندر گراتے تھے۔ ہم جانتے ہیں کہ برصغیر میں مسلمان اسلام کی اشاعت کی غرض سے نہیں آئے تھے، اور نہ انھوں نے لوگوں کے جبراً اسلام قبول کرنے کی تحریک چلائی۔ (اسلام کی اشاعت صوفیا نے کی، یا نچلی ذات کے ہندو طبقاتی وجوہ سے جوق در جوق مسلمان ہوئے)۔ عام طور پر مندر شکنی کا عمل جنگ کی حالت میں ہوتا تھا، وگرنہ زمانہء امن میں مندروں کو اوقاف کے فرمان دیے گئے۔ یہ فرمان اورنگ زیب عالم گیر جیسے کٹر مسلمان حکمران نے بنارس، ملتان کے مندروں کے لیے جاری کیے تھے۔ اکبر اور زین العابدین نے تو کہیں زیادہ لبرل مذہبی پالیسی اختیار کی۔ اسی طرح ہندوؤں نے بھی زمانہء جنگ میں مسجدیں گرائیں، یا ان کی بے حرمتی کی۔ مسلمان حکومت یا ہندو حکومت، مقتدرہ تھی، اور ہر مقتدرہ اپنا اثبات چاہتی ہے؛ عبادت خانوں کو گرانا، طاقت کے وحشیانہ جنگی اظہار کے سوا کچھ نہیں تھا۔ دیکھنے والی بات یہ ہے کہ کیا مندروں اور مسجدوں کی شکست اور ان کی بے حرمتی کے حوالے سے عام مسلمان ہندو ایک دوسرے کے مقابل صف آرا ہوتے رہے، اور ان کے درمیان فسادات کی آگ بھڑکتی رہی یا نہیں؟ اس کا جواب بھی ہمیں بھگتی تحریک کی صورت ملتا ہے۔ یعنی مذہبی فرق سے جس تصادم کا اندیشہ لاحق رہتا تھا، اسے ٹالنے کے لیے صوفی، سنت، بھگت سامنے آئے۔ یہ سب لوگ عوام میں سے تھے؛ عوام نے جنگی جنون سے پیدا ہونے والے تفرقے کا جواب، محبت کے الوہی فلسفے کی صورت پیش کیا۔

یہ ایک چشم کشا حقیقت ہے کہ مذہبی بنیادوں پر ہندوؤں اور مسلمانوں کے باہم متصادم ہونے کے بیانیے نوآبادیاتی عہد میں گھڑے گئے، اور پھر ان بیانیوں نے جو آگ لگائی، اس سے بھگتی کا تصور خواب و خیال ہو کر رہ گیا۔ ہند اسلامی تہذیب (جو زیادہ تر زبانی تہذیب تھی) کے بیانیوں میں جو باتیں سرے سے موجود نہیں تھیں، یا فقط حاشیائی حیثیت رکھتی تھیں، انھیں نوآبادیاتی مئورخوں نے گھڑا اور مرکزی اہمیت دی۔ اشاعتی وسائل پر اجارے کی وجہ سے، ان سے حقیقی اثر پیدا کیا۔ اس کی سب سے اہم مثال محمود غزنوی کے سومنات پر حملے اور اس کے نتیجے میں

ہندوؤں کے انتقام پر آمادہ ہونے کا بیانیہ ہے۔ ذرا رومیلا تھاپر کو سنیے، وہ اس باب میں کیا رائے رکھتی ہیں:

> جیمس مل کی ادوار سازی سے قطع نظر اسی قسم کی حرکتیں اٹھارویں صدی کی ابتدا سے ہی ہو رہی تھیں ولیم جونز کی تحریروں اور ایک صدی بعد میکس مولر کے کام میں یہی مشترک مؤقف پیش کیا گیا ہے کہ ہندستان پر مسلمانوں کو اقتدار شروع سے اس وقت تک تسلسل کے ساتھ اپنی ہندو رعایا پر مظالم ڈھا رہا تھا اور ان کا استحصال کر رہا تھا۔ دونوں ہی نے اپنے دعوے کے حق میں کوئی دلیل یا شہادت پیش نہیں کی ہے.... محمود کے حملوں جیسے موضوع پر نوآبادیاتی بیانیوں اور تاریخی کتابوں سے پہلے کے جو بھی کتبات، بیانیے، رزمیے اور دوسرے ذرائع ہیں، انھوں نے اس واقعہ کا ادراک اپنے اپنے انداز سے کیا ہے... اور وہ تصویر جو اٹھارویں صدی اور اس کے بعد نوآبادیاتی مؤرخوں نے پیش کی ہے، اس کا تو دور دور تک کوئی وجود نظر نہیں آتا ہے... اس دعوے میں کہ ہندوؤں میں اس واقعہ کا بدلہ لینے کا زبردست جوش پیدا ہو گیا تھا، اس لیے قابل قبول نہیں ہے کہ اس کے بارے میں بہت کم شواہد دستیاب ہیں۔ البتہ اٹھارویں صدی اور اس کے بعد اس مؤقف کو زیادہ سے زیادہ ابھارا جانے لگا تھا کہ اور اسی کے نتیجے میں اب موجودہ زمانے میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان نفرت و دشمنی کا جواز پیش کیا جاتا ہے۔ (۱۳)

یہاں نوٹ کرنے کے قابل یہ نکتہ ہے کہ ''اس دعوے میں کہ ہندوؤں میں اس واقعے (محمود کے سومنات پر حملے) کا بدلہ لینے کا زبردست جوش پیدا ہو گیا تھا، اس لیے قابل قبول نہیں ہے...''۔ گویا حکمران مسلمان ہوں کہ ہندو، ان کے جنگی اعمال، عوامی زندگی کے خرمن پر عموماً بجلیاں نہیں گراپاتے تھے۔ اس حقیقت کے اصل اسباب کے بارے میں ہم کچھ ظن وتخمین ہی سے کام لے سکتے ہیں۔ مثلاً ایک بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ اٹھارویں صدی کے اواخر تک برصغیر میں وہ عوامی منطقہ (public sphere) موجود ہی نہیں تھا، جس میں، بہ قول ہیبر ماس، عوامی آرا تشکیل دی جاتی ہیں اور ان تک عام وخاص کی، یعنی پبلک کی رسائی ہوتی ہے۔ (۱۴) عوامی آرا، عوام کے وہ نمائندے، وہ ذرائع ابلاغ تشکیل دیتے ہیں، جن کی رسائی ہر کہ ومہ تک ہوتی ہے۔ اس عوامی رسائی کی وجہ سے، آرا لوگوں پر اثر انداز بھی ہوتی ہیں۔ یہ عوامی منطقہ جمہوری ادوار میں وجود میں آتا ہے، جب عوامی (پبلک) اور نجی (پرائیویٹ) منطقوں میں واضح تقسیم ہوتی ہے۔ چناں چہ کسی حکمران کی جنگی تباہیوں کا واقعہ، ایک ایسے ڈسکورس میں بدل ہی نہیں سکتا تھا، جو عوام میں مذہبی، لسانی، نسلی اشتعال کو ہوا دے سکتا۔ علاوہ ازیں ازمنہ وسطیٰ کی جاگیردارانہ معاشرت میں لوگوں کی زندگی طبقاتی حد بندیوں میں بری طرح مقید ہوتی ہے؛ لوگ کسان، جولاہے، دھوبی، بڑھئی، برہمن، شودر جیسے طبقوں کا حصہ ہوتے ہیں، ان کی معاشی، ثقافتی، نفسیاتی زندگی انھی طبقاتی شناختوں سے متعین ہوتی ہے۔ دوسری طرف حکم رانوں کا طبقہ ہوتا ہے۔ ''مغل حکمران طبقہ ۱۶۴۷ء میں بادشاہ، ۸۰۰۰ منصب داروں

کے علاوہ ان امرا پر مشتمل تھا، جن کا ان فوجی دستوں کی نگہداشت کرنا تھا جو کہ دربار کے ساتھ منسلک کر دیے جاتے تھے''(۱۵) یہ حکمران طبقہ عوام کا نمائندہ نہیں ہوتا، بلکہ ریاستی طاقت واختیار کی مدد سے عوام کو قابو رکھنے میں یقین رکھتا ہے۔ مسلم عہد کے حکمران طبقے میں سیاسی واقتصادی طاقت یک جا تھی۔ امرا، جاگیردار سیاسی اختیارت بھی رکھتے تھے۔ گویا ایک طرح کی خودمختاری کے حامل تھے۔ پورا برصغیر اقتصادی وسیاسی خودمختار اکائیوں پر مشتمل تھا۔ گاؤں ایک مکمل خودمختار اکائی تھا۔ یہ خودمختاریت سماجی سطح پر تبدیلی کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ بھی تھی۔ چوں کہ عوام اور حکمران طبقوں کے رشتے طے شدہ تھے، جنھیں ذات پات کا نظام مزید پختہ کرتا تھا، اس لیے ازمنہ وسطیٰ کا ہندوستانی معاشرہ، جدید لغت میں جامد معاشرہ تھا۔ اس صورتِ حال میں تبدیلی نوآبادیاتی عہد میں رونما ہوئی، جب زمینوں کی انفرادی ملکیت کا قانون بنایا گیا۔ اس کی وجہ سے کسانوں کو زمینوں سے بے دخل کرنا ممکن ہو گیا، اور پھر یہی عمل کسانوں کو بیدار کرنے کا محرک بھی بنا۔ یعنی مغل عہد کا وہ جاگیردار طبقے، جو ''کسانوں سے فیاضانہ برتاؤ کیا کرتے تھے اور جمعانی نظام پر عمل پیرا ہو کر نظریاتی ہم آہنگی کے ذریعے باہمی تعلق کو پختہ کرتے دیتے''(۱۶)، اور جس کی وجہ سے کسانوں میں اقتصادی وجوہ سے وہ اضطراب پیدا نہیں ہوتا تھا، جو ایک ''قومی مزاحمت'' کی صورت اختیار کر سکتا، یہی جاگیردار طبقے نوآبادیاتی عہد میں ایک نئے روپ میں سامنے آئے۔ اب جاگیردار کسان کو زمینوں سے بے دخل کرنے لگا، ہر حال میں مالیے کی طے شدہ رقم وصول کرنے لگا، لوگ قحط سے مریں، یا بیماری وافلاس سے، ان پر لازم تھا کہ سرکار کو مالیہ ادا کریں (اس کی اہم مثال قحطِ بنگال ہے، جو بدترین انسانی المیہ تھا، اس کے باوجود لوگوں کو سرکاری مالیہ ادا کرنے پر مجبور کیا گیا، جب کہ مغل عہد میں اس طرح کی صورتِ حال میں مالیہ معاف کر دیا جاتا تھا)۔ چناں چہ کسانوں میں اقتصادی بے چینی پیدا ہوئی۔ ۱۸۵۷ کی جنگِ آزادی کا بڑا محرک یہی بے چینی تھی، اور اسی کے نتیجے میں برصغیر کے لوگ، کیا ہندو، کیا مسلمان، کیا سکھ، سب ایک عوامی منطقے میں یک جا ہونے لگے، اور ریاست کے خلاف ہم آواز ہونے لگے۔

تاریخ ہمیں اس بات کو نظر انداز نہیں کرنے کی اجازت نہیں دیتی کہ ازمنہ وسطیٰ کے برصغیر میں حکمرانوں کے خلاف مزاحمت موجود تھی۔ مزاحمت، طاقت کے خلاف عملی یا زبانی ردّعمل ہے۔ اس ردّعمل کا اظہار اسی وقت ہوتا ہے، جب اس بات کا یقین کرنے کی معقول وجوہ موجود ہوں کہ طاقت کا استعمال بے رحمی سے کیا گیا ہے، یا صریحاً ناانصافی سے کام لیا گیا ہے، یا تسلیم شدہ اصولوں کو توڑا گیا ہے۔ نیز مزاحمت اس معاہدے کی پاس داری ہے، جو مصیبت زدہ شخص یا گروہ، جرأت ووقار کے ساتھ زندہ رہنے کے لیے خود سے کرتا ہے۔ چناں چہ اس بات کا قیاس ہی نہیں کیا جا سکتا کہ مسلمانوں کے حملوں کے وقت مقامی سطح پر مزاحمت نہ کی گئی۔ یہ مزاحمت ایک طرف ہندو حکمرانوں کی طرف سے مسلمان حملہ آوروں کے خلاف تھی، اور دوسری طرف عوام (اور اس میں مسلمان و ہندو کی تفریق نہیں تھی) کی طرف سے مسلمان حملہ آوروں کی غارت گری سے برپا ہونے والی اقتصادی بدحالی کے خلاف

تھی۔ اوّل الذکر مزاحمت ایک حکمران کی دوسرے حکمران کے خلاف تھی؛ اس کا مقصود اقتدار کا تحفظ تھا۔ تاہم یہ سمجھنا آسان نہیں کہ ہندو حکمران، اپنے اقتدار پر شب خون مارنے والوں کے خلاف، ہندو عوام کو کس حد تک شامل کر پائے تھے۔ مجمدار نے لکھا ہے کہ محمود غزنوی کے زمانے میں ہندو حکمرانوں نے شدید مزاحمت کی۔ جے پال اور انند پال کی مدد کے لیے ''ہندو عورتیں ہندوستان کے مختلف علاقوں سے اپنے زیورات اور ہیرے جواہرات فروخت کر کے مسلمان حملہ آوروں کے خلاف مزاحمت کے انتظامات کے لیے عطیات بھیجا کرتی تھیں''(۱۷)۔ لیکن جب ہم رومیلا تھاپر کی تحریریں دیکھتے ہیں تو ہندو عوام (افواج نہیں) کی شرکت محال دکھائی دیتی ہے۔ (اسی طرح البیرونی نے کتاب الہند میں راجہ آنند پال کے محمود کے نام خط کا ذکر کیا ہے، جس میں راجہ نے محمود کو ترکوں کے خلاف فوجی امداد کی پیش کش کی تھی۔ آنند نے لکھا تھا کہ چوں کہ سلطان اس پر (آنند پال پر) فتح حاصل کر چکا تھا، اس لیے وہ نہیں چاہتا کہ کوئی اور سلطان پر غالب آئے۔ البیرونی کا ہندوستان، ص ۱۱)۔ ہمیں یہ بات بھی فراموش نہیں کرنی چاہیے کہ مسلمانوں کے خلاف، ہندو عوامی مزاحمت کے اکثر بیانیے نوآبادیاتی عہد میں گھڑے گئے، اور انھیں اس 'عوامی منطقے' میں خوب خوب پھیلایا گیا، جو اخبارات، تاریخ کی کتابوں کی وسیع پیمانے پر اشاعت، تعلیمی نصابات اور عوامی مقررین کی مدد سے وجود میں آ رہا تھا، اور جن کا بنیادی مقصد ہندوستانی عوام (جس میں تمام مذاہب کے لوگ شامل تھے) کی وحدت کو تقسیم کرنا تھا۔ جیک ووڈس کے بہ قول ''ایک قومیت، قبیلے یا مذہب کو دوسرے کے خلاف ابھارنا، نوآبادیات، خصوصاً آگے پیچھے آنے والی برطانوی حکومتوں کا لازمہ بن گیا تھا، جنھوں نے سیلون میں سنہالی کو تامل کے خلاف، ہندوستان میں ہندو کو مسلمان کے خلاف، فلسطین میں عرب کو یہودی کے خلاف، برطانوی گیانا میں انڈین کو نیگرو کے خلاف، ملایا میں مالے کو چینی کے خلاف ابھارا''(۱۸)۔ ظاہر ہے یہ تقسیم، تاریخ کی ایک نئی تعبیر ہی سے ممکن تھی۔

البتہ مسلمانوں کے حملوں سے برپا ہونے والی عمومی تباہی، اقتصادی بدحالی کے خلاف مقامی زبانوں کی شاعری میں ہمیں مزاحمتی اظہار ملتا ہے۔ یہ اظہار مصیبت زدہ عوام کی طرف سے ہے، اور اس کا رخ جنگ جو حکمرانوں اور ان کی چیرہ دستیوں کی طرف ہے۔ اس شاعری سے یہ بات بھی ظاہر ہوتی ہے کہ مقامی زبانیں عوام کے جسم و روح پر گزرنے والے سانحوں کے سلسلے میں کبھی خاموش نہیں رہیں؛ نیز ان میں وطنیت ہے، نسلی و مذہبی قوم پرستی نہیں۔ (یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں وطنیت، مٹی سے محبت کا فطری جذبہ ہے، اور قوم پرستی، آئیڈیالوجی پر مبنی ایک تشکیل ہے، جس سے برصغیر کے لوگ انیسویں صدی میں انگریزی اثرات کے تحت متعارف ہوئے)۔ پنجابی شاعری سے یہ اقتباسات دیکھیے، جو ہمارے سامنے ازمنہ وسطیٰ کے مسلم عہد کی ایک دوسری تصویر سامنے لاتے ہیں:

فریدا ایہہ وِس گندلاں دھریاں کھنڈ لواڑ
اک راہیندے رہ گئے، اک رادھی گئے اجاڑ

(بابا فرید، ۱۱۷۹ء۔۱۲۶۶ء)(۱۹)

[اے فرید! سرسوں کی یہ پھولوں بھری شاخیں زہریلی ہیں، جن پر کھانڈ (چینی) کا لیپ کیا گیا ہے۔ کچھ لوگ بس زمینیں کاشت کرتے رہتے ہیں اور کچھ پکی ہوئی فصلوں کو اجاڑ دیتے ہیں۔ یہاں بابا فرید جاگیرداری نظام پر طنز کرتے ہیں۔ کسان فصلیں اگانے کی مشقت کرتا رہتا ہے، مگر اس کی حالت میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی، کیوں کہ بادشاہ کا نمائندہ جاگیردار اس کی محنت کی سارا پھل اڑا لے جاتا ہے۔ کسان کے لیے اس کی فصل 'میٹھا زہر' ہے۔]

جیسی مَے آوے خصم کی بانی تیسڑا کری گیان وے لالو
پاپ کی جنجے کابلوں دھائیا جو ری منگے دان وے لالو

(بابا نانک، ۱۴۶۹ء۔۱۵۳۹ء)(۲۰)

[میرے اوپر جیسے خصم کی بانی آتی ہے، لالو ویسا ہی گیان کرتا ہوں۔ گناہوں کی بارات کابل سے لے کر آتا ہے، اور لالو جبر سے دان مانگتا ہے۔]

ہتھ بنھ کردی آں بینتی، سچیاں دیا سنا
باہر اترے پت مغلیڑے، دلی بیٹھے مچھاں نوں تا
کیہ لے بہیں گا مجلسے کیہ جگ تے رہسی آناں
لے جان گے پنڈی لٹ کے، ہاتھیاں دے ہودیاں وچ پا
نونہاں دھیاں لجان گے بنھ کے کیہ رہسی آشرم حیا
مینوں لے جان گے بنھ کے، گھگھری اڈدی لہور نوں جا

(لوک واراں)(۲۱)

[ہاتھ باندھ کے منت کرتی ہوں کہ سچے لوگوں کی باتیں سنا۔ باہر ان مغلوں کے بیٹے اترے ہیں، جو دہلی کے تخت پر مونچھوں پر تاؤ دے کر بیٹھے ہیں۔ لوگوں کی مجلس میں کیوں کر بیٹھو گے اور جگ میں کیا عزت و نام ہوگا، جب وہ (مغلوں کے بیٹے) پنڈی لوٹ کے، ہاتھیوں کے ہودوں میں بھر کے لے جائیں گے؛ بہوؤں اور بیٹیوں کو گرفتار کر کے لے جائیں گے تو کیا شرم و حیا باقی رہ جائے گی؛ وہ مجھے بھی ہتھ کڑیاں لگا کر لاہور لے جائیں گے اور میرا گھا گھرا اڑ رہا ہوگا، یعنی میں نیم برہنہ حالت میں ہوں گی۔]

حقیقتاً یہ مزاحمتی اظہار، بھگتی فلسفے ہی کا ایک اخلاقی جز تھا۔ صوفی شعرا کی عوام سے غیر مشروط محبت انھیں مجبور کرتی تھی کہ وہ حکمرانوں کے استحصالی رویوں کے خلاف زبان کھولنے کی اخلاقی جرأت کا مظاہرہ کریں۔ دوسرے لفظوں میں ان کی اخلاقی جرأت کسی مخصوص مذہبی عقیدے، یا اخلاقی فلسفے کے بطن سے پیدا نہیں ہوئی تھی، بلکہ اس کا سرچشمہ محبت کا جذبہ تھا؛ محبت ہی نے انھیں بے باک، نڈر بنایا تھا، اور محبت ہی نے انھیں اپنے محبوب (الوہی ہستی اور انسانی وحدت) پر سب کچھ قربان کرنے کا حوصلہ دیا تھا، یا ان میں محبوب کے آگے سب کچھ ہیچ سمجھنے کی خو پیدا کی تھی۔ یہی وجہ تھی کہ صوفی و بھگت شعرا کے مزاحمتی رویے، انقلابی نہیں تھے؛ کم از کم انقلاب کے

ترقی پسندانہ مفہوم میں۔خود بھگتی تحریک کو بھی انقلابی کہنا مشکل ہے۔یہ تحریک وحدت کی علم بردار ضرور تھی، مگر سماجی تفریقات کی طبقاتی و مذہبی بنیادوں کو منہدم کرنے کا تصور نہیں دیتی تھی۔اسی طرح سیاسی اقتصادی نظام کے استحصالی اثرات کی نشان دہی تو کرتی تھی، لیکن اس نظام کو بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکنے پر لوگوں کو مائل نہیں کرتی تھی۔اس کی ایک ہی وجہ تھی کہ یہ کسی واضح، منطقی طور پر تشکیل دیے گئے نظریے کی پیداوار نہیں تھی۔بھگتی تحریک کے حق میں یہ اچھی بات یہ تھی۔بجا کہ یہ شاعری، مقتدرہ کے خلاف ایک ہمہ گیر عوامی تحریک کو منظّم کرتی تو نظر نہیں آتی، مگر رواداری و عشق کا کلچر پیدا کرتی ضرور محسوس ہوتی ہے۔

البتہ سترھویں صدی کے خوشحال خاں خٹک (۱۶۱۳۔۱۶۸۹) کی پشتو شاعری اس ضمن میں استثنائی حیثیت رکھتی ہے۔ان کی شاعری میں مغل مقتدرہ کے خلاف افغانی قبائل کی جمعیت منظّم کرنے پر زور ملتا ہے۔خوشحال خاں کے والد شہباز کو مغل شہنشاہ شاہ جہاں کی طرف سے جاگیر ملی تھی۔یوسف زئی قبیلے کے ہاتھوں شہباز قتل ہوئے۔خوشحال کو والد کی دونوں وراثتیں منتقل ہوئیں: خٹک قبیلے کی سربراہی، اور مغل حکومت کا عہدہ۔''دریاے سندھ کے کنارے، اٹک تا پشاور شاہی سڑک کی نگرانی اور دیگر خدمات ان کے سپرد تھیں''(۲۲)۔ خوشحال نے مغلوں کے لیے کئی جنگیں بھی لڑیں۔اورنگ زیب عالمگیر نے بھی خوشحال کا منصب برقرار رکھا، مگر کابل کے صوبیدار (گورنر) امیر خاں نے عالمگیر کے دل میں بدگمانی کا بیج بویا۔خوشحال معتوب ہوئے۔انھیں گوالیار کے قلعے میں دو برس کے لیے قید کر دیا گیا۔اسیری کے ایام نے ان کی قلبِ ماہیت کر دی۔انھوں نے ایک اشرافی اقلیت کے ترجمان کا بھاری عمامہ ہمیشہ کے لیے چاک کر ڈالا، اور وطن دوست شاعر کی گدڑی زیبِ تن کر لی۔طاقت کے خوف، ترغیب اور مصلحت کی جگہ طاقت کو الٹ پلٹ دینے (subversion) کا طرزِ عمل اختیار کیا۔ظاہر ہے، اس عمل کے لیے بھی طاقت درکار تھی: انھوں نے قبائلی وحدت کو طاقت بنایا۔مغل مقتدرہ کے آگے، افغانی قبائلی جمعیت کی طاقت منظّم کرنے کی کوشش کی۔تاہم انھوں نے خوانین اور مغلوں، دونوں کے جبر و استحصال کے خلاف آواز اٹھائی۔

یہ خوانین اور یہ امرا ننگ اہلِ حرم نہیں ہیں یہ
خون مظلوم ہے غذا ان کی کچھ درندوں سے کم نہیں ہیں یہ (۲۳)
مسلماں بھی ہندو بھی شامل ہیں ان میں وہ جن سے کہ معمور ہے قید خانہ
یہ مظلوم دوسو کے لگ بھگ ہوں گے بنے ہیں جو تیر ستم کا نشانہ
اب وجد بھی ان کے یہاں حکمراں تھے مگر ان کا مسلک نہ تھا جارحانہ
ملی جب سے اورنگ کو پادشاہی ہے بیداد سے اس کی نالاں زمانہ
اسیر اس قدر بڑھ رہے ہیں ہر اک جا نہیں ان کی تعداد کا کوئی ٹھکانہ (۲۴)

بھگتی شعرا اور خوشحال کی شاعری میں محبت کا موضوع مشترک ہے، اس فرق کے ساتھ کہ خوشحال کی شاعری میں وطن کی مٹی سے محبت کا موضوع بھی شامل ہو گیا ہے، اور اس کی وجہ سے شاعری میں ایک واضح سیاسی لے ابھر آئی ہے؛ یعنی ایک خطیبانہ، پرشکوہ انداز جو بھگت شعرا کے یہاں یکسر ناپید ہے۔ کبیر سے لے کر شاہ حسین تک، ہمیں شاعری کا لہجہ دھیما، پرسوز ملتا ہے؛ یہ سوز اندر رعشق کی آگ میں جلنے سے پیدا ہوا ہے۔ اس شاعری میں طاقت کی چیرہ دستیوں کے خلاف احتجاج بھی نرم لے میں ہے۔ دوسری طرف خوشحال اپنے وطن پر مغلوں کے جارحانہ 'قبضے' کو موضوع بناتے ہیں، اور اس کے خلاف افغانی ملت کو منظّم کرتے ہیں۔ خوشحال کے یہاں عورت، مٹی اور وطن کی محبت کی تکون ملتی ہے، جسے وہ خطرے میں دیکھتے ہیں۔ اس خطرے کے مقابلے کے لیے وہ 'اجتماعی افغانی قبائلی خودی وحمیت' کو جگانے کی کوشش کرتے ہیں؛ یوں ان کی شاعری طاقت کی قلمرو میں داخل ہوتی ہے۔ ان کی شاعری کی زبان، موضوع، علامتیں سب طاقت سے متاثر ہوتی ہیں: شاہین، قبائلی بہادری، غیرت، کوہستانی سخت جانی، جاں نثاری وغیرہ سے ان کی شاعری اپنا جغرافیہ تشکیل دیتی ہے۔ تاہم ان کے یہاں مذہبی عصبیت پر وطن دوستی پوری طرح حاوی ہے؛ وہ اپنے تمام ہم وطنوں، خواہ وہ ہندو ہوں، مسلم، سکھ سب کی مظلومیت کو محسوس کرتے ہیں۔ سیاسی واشرافی مقتدرہ کے خلاف غیر مبہم انداز میں اظہار کس قسم کے غیظ کو دعوت دیتا ہے، خوشحال کو اس امر کا احساس تھا۔ اسی لیے وہ پشاور کے نواح کے کہستانوں میں چھپ کر جیے۔ انھیں اندیشہ تھا کہ اورنگ زیب بعد از مرگ بھی ان کے جسد خاکی سے انتقام لینے سے باز نہیں آئے گا۔ چناں چہ وصیت کی کہ انھیں کسی ایسی جگہ دفن کیا جائے، جس کی خبر مغلوں کو نہ ہو۔ وہ نہیں چاہتے تھے کہ خاکِ وطن ہو کہ خاک بدن، مغلوں کے گھوڑوں کی ٹاپوں سے روندی جائے۔ اسی وصیت کو اقبال نے نظم کیا۔

کہوں تجھ سے اے ہم نشیں دل کی بات — وہ مدفن ہے خوشحال خاں کو پسند
اڑا کر نہ لائے جہاں باد کوہ — مغل شہسواروں کی گردِ سمند **(۲۵)**

برصغیر پر مسلم ثقافتی اثرات کا کوئی بیانیہ، زبان کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا۔ زبان، نہ صرف ثقافت میں ریڑھ کی ہڈی کا درجہ رکھتی ہے، بلکہ غیر معمولی سیاسی کردار کی حامل بھی ہوتی ہے۔ زبان کا سیاسی کردار، ایک زبان پر دوسری زبان کو ترجیح دینے کی صورت ہی میں ظاہر نہیں ہوتا، بلکہ خود زبان کی ساخت میں بھی مضمر ہوتا ہے۔ یہ تو سامنے کی حقیقت ہے کہ کسی ملک کی لسانی پالیسی، خواہ کس قدر لبرل ہو، سیاست سے خالی نہیں ہوتی، تاہم زبان وہاں بھی سیاسی جہت اختیار کر لیتی ہے، جہاں اس میں صنفی، نسلی، گروہی، مذہبی امتیازات کا ذکر ہوتا ہے۔ زبان کے سیاسی ہونے کا نسبتاً ڈھیلا ڈھالا مفہوم یہ ہے کہ ''جہاں طاقت کی غیر مساویانہ تقسیم ہو، اور جہاں انفرادی رویے طاقت کے کھیل کی عکاسی کرتے ہوں، یا اس سے متعین ہوتے ہوں''۔ **(۲۶)** یعنی زبان: علم، کلچر، اختیار، سماجی مرتبے کی 'طاقت' کی حامل ہے؛ اس طاقت کی غیر مساویانہ تقسیم ہی سے لسانی سیاست جنم لیتی ہے۔

اگرچہ آٹھویں تا اٹھارویں صدی (مسلم عہد) کے ہندوستان میں، حقیقی مفہوم میں کسی 'لسانی پالیسی' کی تلاش عبث ہے، مگر لسانی سیاست بہ ہر حال موجود تھی۔ لسانی پالیسی، مختلف لسانی گروہوں کے شماریاتی جائزوں، ریاستی ترجیحات، تعلیمی، قومی ضرورتوں، بنیادی لسانی حقوق جیسے مسائل پر غور وفکر کے بعد تیار کی جاتی ہے، اور اسے ریاست کی تائید اور آئینی جواز حاصل ہوتا ہے۔ ہمیں مسلم عہدِ حکومت میں واضح لسانی پالیسی کے برعکس، ریاستی لسانی ترجیحات ملتی ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے آئین اکبری کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

> راجہ ٹوڈرمل نے تمام مملکت کے طول وعرض میں حکم دیا کہ تمام دفتری کام فارسی زبان میں انجام دیا جائے۔ ہمیں معلوم ہے کہ اس سے قبل دفاتر کا کام ہندی زبان میں انجام پاتا تھا۔ ٹوڈرمل کی اصلاحات کے نفاذ پر ہندوؤں کی طرف سے اظہارِ ناراضی موجب تعجب نہ ہوتا، اس لیے کہ اس تجویز کے ذریعے ہندوؤں کے مفاد کو سخت نقصان پہنچا تھا، لیکن تھوڑی بہت بے اطمینانی کے علاوہ کسی گوشے سے شدید برہمی کا مظاہرہ نہیں ہوا۔ **(۲۷)**

ہندی مقامی زبان تھی؛ فارسی غیر ملکی زبان تھی، جس کی قدیم اور وسطی صورت سے جنوبی ایشیا کے لوگوں کا رابطہ کوئی دو ہزار برسوں سے تھا؛ دسویں صدی کے آخر تک سندھ، ملتان اور پنجاب میں اسماعیلیوں ں کی وجہ سے جدید فارسی موجود رہی۔ گیارھویں صدی میں غزنویوں کے زیر اثر فارسی سے رشتہ نہایت مستحکم ہوا، غزنی فارسی کا مرکز تھا، اور لاہور چھوٹا غزنی تھا، جہاں ایران، خراسان اور ماوراالنہر سے علما وفضلا آئے۔ تیرھویں صدی میں سلاطین دہلی نے فارسی لکھنے والوں کی سرپرستی کی۔ ''لہٰذا ایک تناظر میں شمالی ہندوستان فارسی اسلامی دنیا کا حصہ بن گیا'' **(۲۸)** مسعود سعد سلمان اور امیر خسرو جیسے فارسی (اور ہندوی) شعرا مغل عہد سے پہلے ہندوستان میں اپنی عظمت کا نقش قائم کر چکے تھے۔ تاہم ہندو، مغل عہد میں فارسی کی تعلیم کی طرف متوجہ ہوئے۔ ''چوں کہ مال گزاری کا محکمہ ہندوؤں کے قبضے میں تھا، جس کی زبان ہندی تھی۔ پس ظاہر ہے کہ فارسی تعلیم حاصل کیے بغیر ہندوؤں کو ملازمتیں نہیں مل سکتی تھیں'' **(۲۹)**۔ اس ساری صورتِ حال میں دو نکتے قابلِ غور ہیں۔ ایک یہ کہ، ہر چند فارسی سے ہندوستان (خصوصاً پنجاب) کا رشتہ صدیوں پرانا تھا، تاہم غزنوی عہد سے یہاں فارسی ادبیات کی روایت قائم ہونا شروع ہوئی۔ اس طرح ایک نیا طبقہ پیدا ہوا جو غیر مقامی (ایران ووسط ایشیا کے شعرا وفضلا پر مشتمل) تھا۔ اس طبقے نے ہندوی میں لکھ کر، مقامی زبان وکلچر سے وابستگی ظاہر کی، تاہم مقامی لوگ فارسی کی طرف اس وقت متوجہ ہوئے جب انھیں ایک حقیقی، معاشی ضرورت نے مجبور کیا۔ سوچنے والی بات یہ ہے کہ سولھویں صدی سے پہلے فارسی کی علمی و ادبی روایت، ہندوؤں کو متوجہ کیوں نہ کر سکی؟ (البتہ اس دوران میں فارسی میں سنسکرت سے متعدد تراجم ہوئے)۔ شاید اس کی وجہ ہندوؤں کی وہی علیحدگی پسندی تھی، جس کی طرف پہلے پہل اشارہ البیرونی نے کیا تھا۔ تاہم اس کی وجہ کچھ بھی ہو، گیارھویں تا سولھویں صدی مقامی ہندوی تخیل، غیر مقامی عجمی تخیل سے اجنبی رہا، تاہم سماجی میل جول کی وجہ سے لسانی لین دین جاری رہا۔ بہ ہر کیف ہندوؤں کو جبراً ایک ایسی غیر مقامی زبان (فارسی) کو اختیار

کرنا پڑا، جو حکمرانوں کی زبان تھی۔ چوں کہ فارسی کو ہندی کی جگہ رائج کیا گیا، اس لیے یہ صاف طور پر طاقت کا کھیل تھا۔ مقامی، ہندی/ہندوی کو بااختیار بنانے کے بجائے، اسے اختیار سے محروم کیا گیا۔ اسی لیے ہندوؤں میں اضطراب پیدا ہوا۔ عوامی منطقے کی عدم موجودگی کی وجہ سے یہ اضطراب، منظّم مزاحمتی تحریک کی شکل اختیار نہ کر سکا۔ ۱۸۳۷ میں اسی تاریخ کو دہرایا گیا، جب انگریزی نے فارسی کو معزول و بے دخل کیا۔

یہاں اس بات پر بھی توجہ کی ضرورت ہے کہ کیا فارسی کو 'اسلامی' زبان سمجھ کر نافذ کیا گیا، یا محض حاکمانہ، اقتداری علامت کی حیثیت میں، یا کسی خاص سیاسی مصلحت کے تحت؟ یہ معلوم ہے کہ فارسی کا نفاذ اکبر کے زمانے میں ہوا۔ اکبر ایک سیکولر حاکم تھا، لہٰذا یہ نہیں سمجھا جا سکتا کہ اسے مسلمانوں کی زبان کے طور پر نافذ کیا گیا ہو۔ غالباً فارسی کا نفاذ خالصتاً سیاسی وجوہ سے تھا۔ مسلمان ہندی مالیاتی اصطلاحات پر شاید پوری دسترس نہیں رکھتے تھے، اور ان کے لیے مبینہ مالیاتی بے ضابطگیوں پر گرفت کرنا مشکل تھا۔ اس مشکل کا حل فارسی کے نفاذ کی صورت میں نکالا گیا۔ یہ سیاسی فیصلہ بھی لسانی سیاست کا ایک پہلو رکھتا تھا۔ حکمرانوں نے مقامی زبان پر کامل دسترس حاصل کرنے کے برعکس، اسے بے دخل کرنے کا آمرانہ، سیاسی فیصلہ کیا۔ ہندوستان کی تاریخ میں ایک مثال قائم ہوگئی، کہ حکمران اپنی اس زبان کو نافذ کر سکتا ہے، جو محکوموں کے لیے اجنبی ہو۔ یہیں اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ فارسی اجنبی ہونے کے ساتھ ایک نئی، 'جدید' زبان بھی تھی؛ اس میں ادبیات کا ایک عظیم ذخیرہ موجود تھا، جس نے ہندوستانیوں کے تخیل میں نئی گہرائیاں اور وسعتیں پیدا کیں۔ یہ ایک ایسا پہلو ہے جو لسانی سیاست کو یک رخا ہونے سے بچاتا ہے، اور بسا اوقات لسانی سیاست کی موجودگی ہی کو عوام کی نظروں سے اوجھل کرتا ہے۔

لطف کی بات یہ ہے اکبر زبان کے سیاسی کردار کا گہرا ادراک رکھتا تھا۔ آئینِ اکبری میں لکھا ہے کہ ''عربی کا پڑھنا اور سیکھنا جرم تھا... یہاں تک کہ عربی کے مخصوص حروف، جیسے ث، ع، ح، ص، ض اور ط، سے احتراز کیا جانے لگا۔ لہٰذا عبداللہ کو لوگ ابدالله اور احدی کو واہدی لکھنے لگے'' **(۳۰)**۔ اس سے اہم ترین بات یہ سامنے آتی ہے کہ: زبان کس قدر علامتی سیاسی معنی کی حامل ہو سکتی ہے، اور یہ معانی کس قدر ثقافتی وحدت و تفریق پر اثر انداز ہو سکتے ہیں! یہ نہیں کہ عربی مذہبِ اسلام کی بنیادی علامت سمجھی گئی تھی، جس کی سیکولر کلچر میں کوئی گنجائش نہیں دیکھی گئی، بلکہ عربی کے یہ مخصوص و منفرد حروف اسے ایک ناقابلِ اختلاط جداگانہ شناخت بھی دیتے تھے۔ یہ بات بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی کہ فارسی کا نفاذ ایک قابل ہندو کے ہاتھوں ہوا۔ اس سے ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ ٹوڈرمل کی نظر میں فارسی، مذہبی شناخت کی حامل نہیں تھی، البتہ اس عجمی کلچر کی نمائندہ ضرور تھی، جسے اکبر غیر معمولی اہمیت دیتا تھا، اور عربی کلچر پر فوقیت دیتا نظر آتا ہے۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ فارسی سیاسی مقتدرہ کی علامت تھی۔ بایں ہمہ یہ دلیل معقول نہیں کہ ہندی کے مقابلے میں فارسی علمی زبان تھی، اس لیے اسے سرکاری امور کی انجام دہی کے لیے اختیار کیا گیا۔ ہر زبان علمی حیثیت اختیار کرنے کی یکساں اہلیت رکھتی ہے۔ زبان میں وسعت پذیری کا داخلی خلقی رجحان ہوتا

ہے، جو نئی نئی ضرورتوں کے ادراک سے خود بہ خود ظاہر ہوتا ہے۔

تصویر کا یہ ایک رخ ہے۔ دوسرا رخ بھی توجہ طلب ہے۔ ٹوڈرمل نے جس زبان کو فارسی کی مدد سے بے دخل کیا، وہ رسم الخط کے فرق کے ساتھ اردو ہی ہے۔ یہ ایک پیش پا افتادہ حقیقت ہے کہ اردو، ہند اسلامی تہذیب کی مظہر ہے۔ اپنی نحوی ساخت میں خالص ہندوستانی ہے مگر اس کی لفظیات، محاروات، رسم الخط اور ادبیات میں اہم حصہ فارسی اور کسی حد تک عربی کا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اردو کیوں کر ایک مخلوط کلچر کا مظہر بنی؟ مخلوط کلچر دراصل ثقافتی انجذاب (acculturation) کا نتیجہ ہے۔ ثقافتی انجذاب کا عمل، عوامی سماجی دنیا میں واقع ہوتا ہے؛ یہ انجذاب، عوام کے ان باہمی روابط کا نتیجہ ہوتا ہے، جو یکساں دلچسپیوں اور مشترک اقدار کی تلاش کی خاطر قائم ہوتے ہیں۔ یہ ایک لحاظ سے بقاے باہمی کی جبلت کا اظہار ہے، جو بقاے ذات کی جبلت کے برعکس ہے۔ بقاے باہمی کی جبلت ثقافتی تعاون کو، جب کہ بقاے ذات کی جبلت مقابلے کو مہمیز کرتی ہے۔ ایک کی وجہ سے مفاہمت، ہم آہنگی، اشتراک و محبت کا ظہور ہوتا ہے، اور دوسری کی وجہ سے تصادم، تفرقہ، غلبہ، استحصال کے رویے پیدا ہوتے ہیں۔ مجموعی طور پر مخلوط کلچر اس امر کے انکار سے عبارت ہے کہ عوام، ملوک کے کلچر ہی کی نقل کرتے ہیں؛ مخلوط کلچر باور کراتا ہے کہ عوام کی ایک اپنی خودمختار ثقافتی دنیا ہے، جسے اجتماعی عوامی دانش پیدا کرتی ہے، اور جس کے نتیجے میں غیر طبقاتی، انسانی دانش پیدا ہوتی ہے۔ گویا اردو اگر ہند اسلامی تہذیب کا مظہر بنی ہے تو عوام کی سطح پر بنی ہے۔ ہاں یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ مغل دربار نے اس اختلاط پذیر کلچر کو بعد میں تسلیم کیا۔ دوسرے لفظوں میں دربار نے اردو/ہندی کو انتظامی امور سے الگ کیا، دربار میں اس کے داخلے کی گنجائش باقی رکھی۔ یہاں ہمیں مغل دربار کی طرف سے اردو کی سرپرستی کا لفظ احتیاط سے استعمال کرنے کی ضرورت ہے۔ جو لوگ سرپرستی کا لفظ شدت، یا کثرت سے استعمال کرتے ہیں، وہ بعض بنیادی تاریخی حقائق سے صرفِ نظر کرتے ہیں، یا انھیں مسخ کرتے ہیں۔ اردو کے عوامی کردار کی اچھی وضاحت پروفیسر محمد حسن نے کی ہے:

> اردو زبان و ادب پر دربار کی سرپرستی کا غلط الزام برابر لگایا جاتا رہا ہے۔ حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ اردو ادب ان طبقوں کی دین ہے جو دربار سے الگ اپنا ایک تہذیبی وجود اور ذریعہء اظہار تلاش کرنے کی کوشش کر رہے تھے اور تہذیب و ادب کو ایرانیت سے آزاد کرا کے اسے ایک ایسے نہج پر ڈالنا چاہتے تھے، جس میں ہندوستانیت کی ارضیت بھی ہو اور اسلامی اور عجمی تمدن کا نکھار بھی، اور دربار نے اس نئے تہذیبی آہنگ و اسلوب کو اس وقت تسلیم کیا، جب وہ پورے سماج پر بھی اپنا تسلط جما چکا تھا **(۳۱)**

مغل حکمرانوں نے جب اردو کے مخلوط کلچر کو دربار میں جگہ دی تو ایک جمہوری رویے کا مظاہرہ کیا؛ جمہور کے کلچر کو دربار کے اشرافی کلچر کے پہلو میں جگہ دی۔ دوسرے لفظوں میں بھگتی کے عوامی فلسفے کو ریاستی تائید سے نوازا۔ لسانی، مذہبی تقسیم کی جگہ لسانی، مذہبی وحدت و رواداری کی حمایت کی۔ مخلوط کلچر کی پیداوار ہونے کی بنا پر اردو

شاعری خصوصاً مقتدرہ مخالف علامتوں کی حامل تھی۔مغل دربار نے نہ صرف اسے بھی قبول کیا، بلکہ جب مغل بادشاہوں نے اردو شاعری لکھنا شروع کی تو خود بھی یہی علامتیں برتیں۔کلاسیکی اردو غزل کے علامتی نظام کے دو جدلیاتی زمرے نہایت واضح ہیں: شیخ، ملا، پنڈت، زاہد ایک زمرہ ہے، اسی میں مسجد، مندر، نماز، سجدہ، تسبیح، جنت، حور وغیرہ شامل ہیں۔دوسرا زمرہ رند، مے خانہ، مے نوش، ساقی، کافر، قشقہ، بت وغیرہ سے عبارت ہے۔پہلے میں ظاہر پرستانہ عبادت، لالچ، بوالہوسی اور دوسرے میں محبت، بے غرضی، درویشی، فقیری شامل ہے۔ظاہر پرستی، مادی عقلی رویہ ہے، اور اسی لیے اس کی سرشت میں مفاد، طاقت، اقتدار و جاہ طلبی ہے، جب کہ محبت (اور اس میں بھی ہجر) فقط آرزو میں سرشار رہتی ہے۔چوں کہ اس محبت میں نرگسیت نہیں، اس لیے یہ ظاہر پرستانہ، جاہ طلب رویوں پر طنز و استہزا کے تیر مسلسل چلاتی ہے۔حقیقت یہ ہے کہ کلاسیکی اردو غزل کے طنز کا نشانہ، مذہبی و سیاسی اشرافیہ کا تعلق (nexus) ہے، اس لیے کہ یہ طنز جس متکلم کی زبانی ہے، وہ مخلوط عوامی کلچر کا نمائندہ ہے؛ اس متکلم کی تشکیل اسی بھگتی فلسفے نے کی ہے، جس میں عجمی و ہندوستانی عناصر آمیز ہیں۔صرف میر صاحب کے چند اشعار دیکھیے:

میر صاحب کا ہر سخن ہے رمز بے حقیقت ہے شیخ کیا سمجھے
کعبہ پہنچا تو کیا ہوا اے شیخ سعی کر ٹک پہنچ کسی دل تک
میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

یہ تاریخی حقیقت ہے کہ انگریزی نو آبادیات سے پہلے اردو کی کوئی علیحدگی پسندانہ مذہبی شناخت نہیں تھی، یہاں تک کہ قبل نو آبادیاتی عہد کا ہندوستان مذہبی لسانی تشخص کی آئیڈیالوجی سے واقف ہی نہیں تھا۔(لسانی سیاست کے بعض نیم واضح اظہارات ضرور موجود تھے، مگر وہ سماجی شناختوں میں مؤثر نہیں تھے)۔انیسویں صدی کے آغاز میں پہلی مرتبہ گل کرسٹ نے 'ہندوستانی' کو مذہبی بنیادوں پر منقسم کیا؛ اور اس تقسیم کی بنیاد پر باقاعدہ متن تیار کروائے (باغ و بہار اور پریم ساگر)۔اس کے بعد رفتہ رفتہ ہند اسلامی تہذیب کی مظہر زبان، نہ صرف ہندوؤں اور مسلمانوں کی جداگانہ مذہبی شناختوں کا ذریعہ بنی، بلکہ دونوں میں کبھی نہ ختم ہونے والی دشمنی کا ایک اہم سبب بھی۔اس استعماری تقسیم و علیحدگی کے بعد ہی اردو کو دہلی کے مسلمان اشراف گھرانوں نے خاص طور پر اسے اپنی مذہبی شناخت کے طور پر اختیار کرنا شروع کیا، اور اس کے نتیجے میں اردو کا رشتہ عوامی روایت سے بھی کٹنا شروع ہوا، اور اس میں حجازی مرکز کی طرف پلٹنے کا رجحان نمودار ہوا۔اسی کی انتہا یہ تھی کہ ازمنہ وسطیٰ کے ہندوستان کی پوری تاریخ بھی دو واضح دھاروں میں بٹ گئی۔وہ شخصیتیں بھی متنازع ہوگئیں، جو کبھی دونوں قوموں میں یکساں احترام کی نظر سے دیکھی جاتی تھیں۔اس کی بڑی مثال کبیر ہیں۔انھیں نو آبادیاتی اور بعد نو آبادیاتی عہد کے اردو ادب کے مؤرخوں نے اپنی تاریخ میں شامل کرنے میں ہمیشہ تامل کا مظاہرہ کیا۔آج بھی اردو کی 'مستند' تاریخوں میں، جو جامعات میں پڑھائی جاتی ہیں، کبیر کو شامل نہیں کیا جاتا۔ہر چند اس کی ایک وجہ کبیر کی زبان (جو بعض کے نزدیک

زبان نہیں شمالی ہندوستان کی اودھی، بھوج پوری وغیرہ بولیوں سے عبارت ہے) ہو سکتی ہے، مگر یہ بھی سچائی ہے کہ ان کے کتنے ہی دوہے اردو کے لگتے ہیں۔ (مثلاً: کرتا تھا تو کیوں رہا اب کا ہے پچھتائے / بووے پیڑ ببول کا آم کہاں سے کھائے)۔ تقسیمِ ہند کی دو تین دہائیوں کے بعد جب بھارت کے مسلمانوں نے سیاسی وجوہ سے مشترکہ تہذیب کا تصور اختیار کیا اور قوم پرستانہ تاریخ نویسی کو فروغ ہوا تو کبیر کو اردو شاعری کی روایت میں جگہ ملنا شروع ہوئی۔ ادھر پاکستان کے مسلمان دوسری طرح کی سیاسی وجوہ سے علیحدگی پسندانہ تہذیب کا تصور قبول کرنے پر مائل ہوئے، اس لیے اردو ادب کا آغاز دکن کے اسلامی عہد سے کیا گیا۔ اگرچہ دکنی شاعری میں متعدد مقامی، فوک لور کے عناصر ہیں (۳۲)، مگر اسے اردو ادب کا اوّلین باب، شاید اس لیے سمجھا گیا کہ اس سے 'اردو کی شاہی سرپرستی' کے بیانیے کی تائید ہوتی تھی! اور پھر یہی بیانیہ اردو کو محض مسلمانوں کی زبان سمجھے جانے کی راہ ہموار کرتا ہے۔ حالاں کہ کبیر کے زمانے (۱۴۴۰۔۱۵۱۸) اور دکنی بادشاہوں کے زمانے (بیجاپور: ۱۴۹۰تا ۱۶۸۶؛ عادل شاہی: ۱۵۱۸تا ۱۶۸۷) میں کوئی زیادہ فرق نہیں تھا۔ نیز کبیر کا بنارس، دکن کے مقابلے میں دہلی کے کہیں زیادہ قریب تھا!

## حواشی

۱۔ ''تسخیر ہند کے لیے ترک افغانی جواز مذہبی رو سے نظریہء جہاد تھا، یعنی کفار کے خلاف مذہبی جنگ''۔
[عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کلچر (ترجمہ جمیل جالبی)، ادارہ ثقافت اسلامیہ، لاہور، ۲۰۰۵، طبع سوم، ص ۱۱۵]

۲۔ گارسیں دتاسی، مقالات گارساں دتاسی، جلد دوم، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۷۵، ص ۱۲۹۔

۳۔ ایڈورڈ سعید، Culture and Imperialism، ونٹاژ، انگلینڈ، ۱۹۹۴، ص ۸۔

۴۔ بل اشرافت، Post-colonial Studies: The Key Concepts، روٹلیج، امریکا و کنیڈا، ۲۰۱۳، ص ۳۸۔

۵۔ ہربنس مکھیا، The Mughals of India، بلیک ول پبلشنگ، میلڈن، امریکا، ۲۰۰۴، ص ۲۷۔

۶۔ عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کلچر، متذکرہ بالا، ص ۱۳۰۔۱۳۱۔

۷۔ بی۔ این۔ پانڈے، اسلام اور ہندستانی ثقافت، (ترجمہ تقی رحیم)، خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ، ۱۹۹۸، ص ۵۰۔

۸۔ اقتدار عالم خان، Historical Dictionary of Medieval India، دی سکیر کرو پریس، میری لینڈ، ۲۰۰۸، ص ۴۲۔

۹۔ نیتی ایم۔ سدرنگانی، Bhakti Poetry in Medieval India: Its Inception, Cultural Encounter and Impact، سروپ اینڈ سنز دہلی، ۲۰۰۴، ص vi

۱۰۔ ڈاکٹر تاراچند، تمدن ہند پر اسلامی اثرات، (مترجم محمد مسعود احمد)، مجلس ترقی ادب، لاہور، ص ۲۴۷۔

۱۱۔ ڈاکٹر ایڈورڈ سی سخاو، البیرونی کا ہندوستان (ترجمہ عبدالحی، مرتبہ قیام الدین احمد)، سنگت پبلشرز، لاہور، ۲۰۰۷، ص ۳۰۔

۱۲۔ عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کلچر، متذکرہ بالا، ص ۱۲۷۔۱۲۸۔

۱۳۔ رومیلا تھاپر، سومناتھ (ترجمہ ریاض صدیقی)، فکشن ہاؤس، لاہور، ص ۱۷۷۔۱۷۸۔

۱۴۔ ہیبر ماس، The Structural Transformation of the Public Sphere (ترجمہ ٹامس برگر)، ایم

آئی ٹی پریس، امریکا، ۱۹۹۱ء، ص ۵ تا ۸۔

۱۵۔ حمزہ علوی، جاگیرداری اور سامراج (ترجمہ طاہر کامران)، فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۲۷۔۲۸۔

۱۶۔ ایضاً، ص ۴۲۔ ۱۷۔ عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کلچر، متذکرہ بالا، ص ۱۳۳

۱۸۔ جیک ووڈس، An Introduction to Neo-colonialism، لارنس اینڈ وشارٹ، لندن، ۱۹۶۷ء، ص ۲۳۔۲۴

۱۹۔ بابا فرید، آکھیا بابا فرید نے (مرتبہ محمد آصف خاں)، پاکستان پنجابی ادبی بورڈ، لاہور، ۱۹۷۸ء، ص ۱۸۰

۲۰۔ بابا نانک، کلام نانک بمعہ فرہنگ (مرتبہ ڈاکٹر جیت سنگھ سیتل)، بھاشا وبھاگ پنجاب، پٹیالہ، س ن، ص ۵۴۳

(لالو: بابا گورونانک کا ساتھی بھائی لالو۔ بابر کے حملے کے وقت بابا گورونانک ایمن آباد میں موجود تھے، جب بابر نے اس قصبے پر حملہ کیا تھا)

۲۱۔ احمد سلیم (مرتب)، لوک واراں، نیشنل کونسل آف دی آرٹس، اسلام آباد، ۱۹۷۱ء، ص ۴۵

[اس وار میں دُلّے بھٹی کی ماں لدھی اپنے دوسرے بیٹے مہر و پوستی سے منت سماجت کرتی ہے۔]

۲۲۔ ایچ۔جی۔ریورٹی، Selections from the Poetry of the Afghans, from the 16th to the 19th Century، ولیمز اینڈ نورگیٹ، لندن، ۱۸۶۲ء، ص ۱۴۲۔

۲۳۔ فارغ بخاری، رضا ہمدانی (مترجمین)، خوشحال خاں خٹک کے افکار، نیا مکتبہ، پشاور، ۱۹۵۲ء، ص ۲۳۔

۲۴۔ ایضاً، ص ۵۰۔۵۱۔ ۲۵۔ اقبال، کلیاتِ اقبال (اردو)، اقبال اکادمی، لاہور، ۲۰۰۰ء، ص ۴۸۴۔

۲۶۔ جون۔ای۔جوزف، Language and Politics، ایڈنبرا یونیورسٹی پریس، ایڈنبرا، ۲۰۰۶ء، ص ۲۔

۲۷۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، ادبیاتِ فارسی میں ہندوؤں کا حصہ، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۷ء، ص ۲۹۔

۲۸۔ مظفر عالم، The Culture and Politics of Persian in Precolonial Hindustan، مشمولہ Literary Cultures in History (مرتبہ شیلڈن پولاک)، یونیورسٹی آف کیلی فورنیا پریس، کیلی فورنیا ۲۰۰۳ء، ص ۱۴۰۔

۲۹۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ، متذکرہ بالا، ص ۱۹۔

۳۰۔ ابوالفضل علامی، آئینِ اکبری، جلد اوّل (انگریزی ترجمہ ایچ۔بلوخمان)، بپٹسٹ مشن پریس، کلکتہ، ۱۸۷۳ء، ص ۱۹۵۔

۳۱۔ پروفیسر محمد حسن، دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی وفکری پس منظر، اردو اکادمی، دہلی، ۲۰۰۳ء، ص ۹۸۔۹۹۔

۳۲۔ قلی قطب شاہ کے چند اشعار دیکھیے، جن میں الفاظ سے تلمیحات اور تصورِ عشق تک مقامی ہندی عناصر ہیں:

صبر سوں معمور تھا مندر سو منج دیوانے کا — عشق آپی آ کیا سوداسو میرے خانے کا
پیا باج پیالہ پیا جائے نا — پیا باج یک تل جیاجائے نا
کہی تھی پیا بن صبوری کروں — کھیا جائے اما کیا جائے نا
پیا مج سوں یوں مل کہ جھل جائے دوتن — میں ہوں تیری ماتی تو ہے میرا ماتا

# منٹو کے ہاں طبقات کی نمائندگی کا پس منظر

ڈاکٹر روِش ندیم*

**Abstract:**

Much has been written in recent years about the creative world of Manto. This article tries to interpret Manto in a new critical context. It analysis the division of society in a different way and tells us that how Manto sees marginalized people.

روسو اور بعد ازاں مارکس کی فلسفیانہ دریافتوں کے بعد معاشرے میں قائم طبقاتی ترتیب کے سماجی، سیاسی، معاشی، ثقافتی اور نفسیاتی اثرات کا مطالعہ دنیائے علم میں بنیادی اصولوں میں شامل کر لیا گیا۔فیمنیت (Feminism) کے مطالعے کے تحت جب عورت کے حوالے سے تاریخی وسماجی شعور ابھرا تو گویا آگہی کا ایک نیا زاویہ ہاتھ آ گیا۔طبقاتی وفیمنائی (Feminist) شعور کے تحت سماج کا تنقیدی وتجزیاتی مطالعہ یقیناً ایک قابل قدر دریافت گردانی گئی ہے۔یہی زاویہ تاریخ کے مطالعے میں سماج کی گہری تفہیم یہ حقیقت آشکار کرتی ہے کہ جس طرح دفتروں میں گریڈوں کی تقسیم وترتیب اختیار اور طاقت کی ایک سلسلے کو قائم کرتی ہے۔جس میں کم تر گریڈ کا ملازم طاقت واختیار کی سیڑھی کا سب سے نچلا، کمتر، کمزور اور بے اختیار زینہ ہوتا ہے جبکہ اعلیٰ تر گریڈ کا حامل اس حوالے سے انتہائی طاقتور اور بااختیار ہوتا ہے۔طاقت واختیار کی یہ ترتیب معاشرے میں سیاست، معیشت، روحانیت، علمیت، عسکریت، دھونس، تشدد اور جبر جیسے تمام حوالوں سمیت تمام سماجی تہوں، جہتوں اور زاویوں میں موجود ہوتی ہے۔قبائلیت ہو یا غلام داریت، یونانی رئیسیت ہو مشرقی جاگیرداری، یورپی سرمایہ دارانہ جمہوریت ہو یا روسی اشتراکیت، جرمن فسطائیت ہو یا فوجی آمریت، نوآبادیت ہو یا قوم پرستی ہر نظام میں ایک سردار، سلطان، بادشاہ، جرنیل، صدر، وزیراعظم اور معاشرے کے ایک عام مجبور، بے بس اور کمترین انسان کے درمیان طاقت واختیار کی ایک ترتیب ناگزیر رہی ہے۔گزشتہ چار پانچ ہزار سالہ تہذیبی تاریخ میں تشکیل پانے والے تمام سماجی سیاسی معاشی نظاموں میں عمومی طور پر رعایا اور عوام بے بس، کمزور اور محکوم اکثریت میں شمار رہی

* شعبہ اُردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد۔

ہے۔لیکن ان میں بھی کئی طرح کے غلاموں، بے زمین ہاریوں، کمی کمینوں، اچھوتوں، مزدوروں سمیت بہت سے ایسے انسانی طبقات یا گروہ رہے ہیں جو اپنی بے اختیاری، کمزوری اور بے حیثیتی کے باعث کسی بھی طرح کی تاریخی دستاویزات میں بھی جگہ نہ پا سکے اور طاقت و اختیار کے حامل تاریخ وارتقا کے عظیم پہیے تلے روندے چلے جاتے رہے کہ ان کی آہیں اور چیخیں بھی کسی کے کانوں تک نہ پہنچ سکیں۔ پاک و ہند میں طاقت و اختیار کا عرش کسی برہمن، شہنشاہ اعظم، سید بادشاہ یا سپہ سالار اعظم سے سجا رہا ہے۔اس عرش کے نیچے ساتوں آسمانوں سمیت زمین کی مٹی دھول تک درجہ وار ایک ترتیب مسلسل قائم رہی ہے۔اس کا آغاز تو ملکیت و ریاست کے ساتھ ہی ہو گیا تھا۔تاریخ میں بہت واضح طور پر اس کا اظہار بادشاہی ریاست کی صورتوں میں ہی سامنے آنے لگ تھا۔بقول اصغر ندیم سید:

> اس کا تناظر برصغیر میں بادشاہت کے نتیجے میں پیدا ہونے والی تہذیبی' عمرانی' انسانی ا ور معاشرتی صورتحال سے شروع ہوتا ہے، جس میں ملکیت ایک مراعات یافتہ طبقے کا حق سمجھی گئی اور رعایا اور حاکم کا مضبوط تصور پنپتا رہا۔اس کے نتیجے میں برصغیر کی تمام زندگی میں پراسرار اور واضح طریقے سے سماجی ناانصافیاں پیدا ہونے لگیں۔ان کو انگریز کی آمد نے اور واضح کر دیا، انگریز کی غلامی نے ذہنی تبدیلی کے ساتھ طبقاتی فرق کو اور نمایاں کر دیا''(۱)

اکبر اعظم جیسے روشن خیال سمیت تمام سلطانوں اور بادشاہوں کے تعلقات و اقدامات محض اعلیٰ ذاتوں تک محدود رہے مگر شودر، اچھوت اور نچلے طبقات کو کسی قابل نہ سمجھا گیا۔دھوبی، نائی، بھنگی، تیلی، چوڑے چمار، موچی، ماہی گیر، دائی، قصائی، چڑی مار، لوہار، اچھوت اور عورت (خادموں کی بھی خادم) جنہیں ذات پات کے ثقافتی اصولوں اور اونچ نیچ کے مذہبی ضابطوں کے نام پر تمام انسانی حقوق چھین کر اعلیٰ ذاتوں کے مستقلاً خدمت گار بنائے رکھا گیا۔

گویا تہذیب کے آغاز سے ہی جب معاشرہ بادشاہی ڈھانچے میں ڈھلا تو جاگیرداری و غلام داری نظام عمومی طور پر آقا و غلام اور جاگیردار و کسان میں تقسیم ہو گیا۔بعد میں جب سرمایہ داری نظام آیا تو یہ تقسیم سرمایہ دار اور مزدور میں بدل گئی لیکن ساتھ ہی ساتھ متوسط طبقہ بھی وجود میں آ گیا۔ہندستان میں جب برطانوی نوآبادیاتی نظام قائم ہوا تو اس کا طبقاتی ڈھانچہ بھی بدل گیا وہ ادب جو کبھی محض اعلیٰ طبقات کے شہزادوں، شہزادیوں اور بادشاہوں کو مرکزی کردار بناتا تھا اب اس میں متوسط طبقے کے کردار، خواہشات اور ان کی زندگی کا عکس نظر آنے لگا۔یوں نئے عہد کی فکری تبدیلیوں کا واضح عکس ہندستان کے نوآبادیاتی نظام کے تحت ابھرا۔اس حوالے سے ہندی مسلمانوں کے ہاں طبقاتی تبدیلیوں اور ان کے ادب پر اثرات کے حوالے سے نوآبادیاتی دور کا مطالعہ انتہائی اہمیت کا حامل ہے کیونکہ بقول ڈاکٹر مبارک علی: ''جب کوئی معاشرہ کسی بحران سے دوچار ہوتا ہے، جیسے جنگ، قحط اور انقلاب تو اس

کے نتیجے جیں اس کا طبقاتی نظام ٹوٹ جاتا ہے۔۔۔وہ طبقات جو مراعات یافتہ اور سماجی برتری کے حامل ہوتے ہیں وہ اس عمل میں اپنی حیثیت کھو بیٹھتے ہیں۔''(۲) ہندستان میں انگریز کی آمد اور ان کا نوآبادیاتی نظام ایسی ہی بنیادی طبقاتی تبدیلیوں کی بنیاد بنا۔جس نے پرانی اقدار، اخلاقیات، تصورات اور نظریات کو بھی بدل کر رکھ دیا حتیٰ کہ عورت کے حوالے سے بھی ہمہ گیر تبدیلیاں اسی دور میں وقوع پذیر ہوئیں۔

یوں تو سر سید احمد خان کے بقول ۱۸۰۳ء میں جنرل لیک کی مرہٹوں پر فتح کے بعد دہلی میں آمد ہی مغلیہ سلطنت کے اختتام اور برطانوی حکومت کا آغاز تھی۔(۳) لیکن حقیقتاً ہندستان میں بادشاہ، جاگیردار، نوابین، امراء اور عسکری زعماء پر مشتمل قدیم طبقاتی ڈھانچہ ۱۷۵۷ء سے ہی زوال کی طرف گامزن ہو گیا تھا کیونکہ یورپی سرمایہ دار تاجر طبقہ اب طاقت و اختیار کے اس نظام میں ایک نئے اہم ترین عنصر کے طور پر داخل ہو گیا تھا۔جس نے بندرگاہ، ریل، منڈی، عدالت، تعلیم، صحت، فوج، پولیس، اور انتظامیہ وغیرہ پر مشتمل نیا مقامی نظام وضع کر لیا تھا۔یہی عامل نئی اقدار و ثقافت اور نئے اداروں کے ساتھ ساتھ نئے طبقاتی توازن کا بھی منبع و نمائندہ تھا۔نتیجتاً ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے بعد برطانوی سرمایہ دار فاتحین نے طاقت و اختیار کے نئے ڈھانچے کو پورے ملک میں قائم کر کے ہندوستان کے تاریخی عمل کو جدید عہد کی طرف دھکیل دیا۔یقیناً یہ نیا نظام مقامی تاریخی تقاضوں اور شعوری طلب کا ثمر نہیں تھا بلکہ انگریز سرمایہ داروں اور ان کے پیدا کردہ نئے طبقاتی ڈھانچے کا نتیجہ تھا۔یہ اس سماجی سیاسی معاشی طاقت کے نئے انتظام کا حصہ تھا جس کے تحت نئے مقامی زمیندار اور درمیانے طبقات کی تشکیل بھی ہوئی تھی۔زمیندار طبقہ انگریزوں کے مقامی استحصالی نظام میں حصہ دار تھا جبکہ درمیانہ طبقہ ان کا نیا خدمت گار بنا۔گو یہ طبقہ یورپی درمیانے طبقے کی طرح خود مختار قومی سرمایہ دارانہ ارتقا کا نہیں بلکہ نوآبادیاتی ضرورتوں کا پیدا کردہ تھا لیکن اس متوسط طبقے کی تشکیل ہندستانی سماج کی سیاست و اخلاق اور ادب و فن سمیت ہر پہلو پر اثر انداز ہونے کو تھی۔لیکن طاقت و اختیار کی اس نئی ترتیب میں بھی عورت سمیت نچلے پسماندہ ہندستانی طبقات کے خاموش سمندر کا کردار اپنے صدیوں پرانے تسلسل میں جوں کا توں تھا۔وہ ابھی محض عورت سے اشرف المخلوقات اور رعایا سے عوام بننے کے تشکیلی عمل سے گزرنے کو تھے۔غزل و مرثیہ تو ایک طرف رہے پرانے شہر آشوبوں، قصوں، مثنویوں، داستانوں کے طاقت و اختیار کے حامل کرداروں کا جاہ و جلال ان کے کہیں کونوں کھدروں میں چھپے اور منظوماتِ نظیر میں ہمکتے عام لوگوں کی جھلک پر بھی سایہ کر دیتا تھا۔

نئی تہذیب و تمدن اور افکار و تصورات کے اولین اثرات یورپی اقوام کے تحت بنگالی سماج میں ابھرے اور بعد ازاں وسطی ہندستان میں نوآبادیاتی گرفت نے تبدیلیوں کی بنیادیں رکھیں۔لیکن مسلمانوں کے ہاں اس کی قبولیت ہندوؤں کے مقابلے میں بہت سست رہی۔جب نوآبادیاتی کایا کلپ نے یوپی کا رخ کیا تو ابتدائی طور پر وہاں کے اعلیٰ اور درمیانے مسلمان طبقات انگریزی نوآبادیاتی تعلیم، نوکری اور حکومتی اختیارات کی کشش اور مدح

سرائی کے باوجود اس پسماندہ ذہنیت سے جان نہ چھڑا پا رہے تھے جو ۱۷ویں ۱۸ویں صدی کی تشکیل کردہ تھی۔ یہ وہی ذہنیت تھی جو روزگار کے حوالے سے وابستہ شعراء اپنے انہیں ''بالا دست آقا مسلم طبقات'' کے طوائف پرستانہ اور ابتذال پسندانہ مزاج اور درباری ماحول کے مطابق فحش نگاری، امرد پرستی، طوائف پرستی اور جنس پرستی کے نتیجے میں ابھر کر بطور موضوع اردو شاعری حتیٰ کہ باغ و بہار، فسانہ عجائب، بوستان خیال، داستان امیر حمزہ وغیرہ جیسی نثری کتابوں میں سرائیت کیے ہوئے تھی۔ اسی کے نتیجے میں طوائف کی شائستگی، نفاست اور علم و ادب کے مداح: ''عوام و خواص نے اپنی عورتوں کی عزت و عصمت کو محفوظ رکھنے کی خاطر انہیں زنان خانوں کی کوٹھڑیوں میں بند کر دیا تھا، ان پر تعلیم اور سفر کے تمام دروازے بند کر دیے گئے تا کہ نئے سماج کا ابھار اور پرانے سماج کے انتشار کی لہریں کہیں انہیں چھو نہ جائیں۔''(۴) اسی دور میں جب ایسٹ انڈیا کمپنی اور بعد ازاں برطانوی راج کے زیرِ اثر تعلیمِ نسواں کا شہرہ ہونے لگا تھا تب بھی مسلم عورت پر سماجی پابندیوں کے باعث عموماً اسے صرف گھر پر قرآن مجید پڑھانے کا رواج تھا۔''اس زمانے میں جو لوگ لڑکیوں کی تعلیم کے حق میں بھی تھے وہ لڑکیوں کے لئے شعر و ادب کی تعلیم کا تصور بھی نہیں کرتے تھے چہ جائیکہ ان کا کلام کسی رسالے میں چھپ جاتا۔''(۵) حالانکہ عیسائی مشنری گروہ تعلیم اور طب وغیرہ پر مشتمل فلاحی اداروں کے حوالے سے عورتوں کی حالت بہتر بنانے کے لئے اقدامات کر رہے تھے اور ایسٹ انڈیا کمپنی اپنا تسلط برقرار رکھنے کے لئے بچپن کی شادیوں کا امتناع، ستی کے خاتمے اور بیوہ کی شادی کی اجازت کی صورتوں میں نئی نئی اصلاحات اور قانون سازی اختیار کر رہی تھی۔ ان اقدامات کے تحت نئے تعلیمی اداروں کے قیام اور اخبارات و کتب کی اشاعت کو فروغ حاصل ہو رہا تھا۔ عورتوں پر پردے اور گھر سے باہر آنے جانے پر پابندی کے پیشِ نظر عیسائی مشنری گروہوں نے انگریز گورنسوں کے نظام کے تحت اعلیٰ طبقات کی عورتوں کو گھروں پر تعلیم دینے کا طریقہ وضع کیا۔''ان گورنس کا ذکر خواتین کے ابتدائی ناولوں میں کثرت سے ملتا ہے۔ اسی طرح گھریلو امور کی تعلیم دینے کے لئے (سلائی کڑھائی سکھانے والی مغلانی بی جیسی) مشرقی استانیاں بھی گھروں کو جاتی تھیں جنہیں 'آتو جی' کا نام دیا جاتا تھا۔''(۶) یہ سب کچھ منجمد ہندستانی سماج کو ہلا رہا تھا اسی لیے ہندوؤں میں سماجی تبدیلی کے اولین آثار ابھرنے لگے تھے۔ بنگال کے راجہ رام موہن رائے کی تحریکِ اصلاح مذہب کے علاوہ آریہ سماج اور برہمو سماج نامی اصلاحی تحریکیں اسی کا نتیجہ تھیں۔ ہندو چونکہ مسلم اور انگریز دونوں کے ادوارِ حکومت میں محکوم ہی رہے اس لئے ان کی سیاسی معاشی بقا پرانے سیاسی معاشی ڈھانچے کے ٹوٹنے میں ہی تھی، اسی لئے انہیں خود کو نئے حالات میں ڈھلنے میں کوئی مشکل پیش نہ آئی۔ سو عورتوں کی اصلاح کے حوالے سے اولین آواز انہی کی طرف سے اٹھی۔ اسی لئے جنوبی ہند کے شہر تیرونلویلی میں سکاٹش چرچ سوسائٹی کے تحت قائم گرلز سکول میں ہندو لڑکیاں ۱۸۴۰ء میں بھی کثیر تعداد میں پڑھ رہی تھیں اور پنڈتہ رامابائی چھوٹی عمر میں ہی عورتوں کی تعلیم پر کتاب لکھ کر مہم چلا رہی تھی۔ بنگالی، مدراسی، مرہٹی اور

ہندی گھرانے اپنی روشن خیالی اور برطانوی طرز حکمرانی اور وہاں کے ہاؤس آف کامن کی مباحث کے مطالعہ کے باعث مکمل آزادی یا ہوم رول کے حوالے سے وہ اپنے شاندار مستقبل کے لئے پرامید تھے۔ کیونکہ ووٹ کی اکثریت اور طاقت مستقبل میں ان کا ہتھیار بن رہی تھی۔ جبکہ مسلم اکثریت پرانے سماجی سیاسی ڈھانچے میں ہی اپنی بقا سمجھتے ہوئے اپنی قدامت پرستی کے باعث جدید سماجی شعور اور نئی تبدیلیوں کو اپنانے سے گریزاں اور نفسیاتی خوف کا شکار تھی۔

۱۸۵۷ء میں ہندستان پر انگریز کی مکمل حکمرانی کے قیام سے نئے سماجی سیاسی اور طبقاتی عہد کا آغاز ہوا۔ نئے سیاسی انتظام کے تحت خواتین کے لئے پردہ سکولوں کے ساتھ ساتھ انڈسٹریل ہوم اور ووکیشنل سکول بھی قائم کئے گئے۔ فیس معافی، وظائف، معلّمی کی تربیت اور روزگار کے مواقعوں سے خواتین کو تعلیم کے لئے ترغیب دی جانے لگی۔ فائن آرٹس اور فزیکل ایجوکیشن کی تعلیم اور سرگرمیوں نے عورتوں کی نئی اہلیتوں کو ابھارا۔ برطانوی حکومت کے ابتدائی پچاس پچپن سالوں میں جہاں خواتین سکولوں کے ایک وسیع جال کے علاوہ چودہ پندرہ خواتین کالج اور شریمتی نتھی بائی دیمودھر لے ٹیکر یسے یونیورسٹی (SNDTU) نامی ایک خواتین یونیورسٹی بھی قائم کر دی تھی۔ خواتین کا معروف ازابیلا تھوبرن کالج بھی میتھوڈسٹ مشنریوں نے اسی دور میں قائم کیا۔ گورنر یوپی کی طرف سے اصلاحی تحریکوں پر انعامات دینے کے اعلان سے خواتین کے لئے بیسیوں کتابیں چھپیں جن میں سے بیشتر نصاب کا حصہ بنیں۔ نذیر احمد کی ''بنات النعش'' اور ''مراۃ العروس'' اور الطاف حسین حالی کی ''مناجاتِ بیوہ'' اور ''مجالس النساء'' اسی تناظر میں سامنے آئی تھیں۔ اسی دور میں میتھوڈسٹ مشنریوں کا خواتین کے پہلے رسالے ''رفیقِ نسواں'' نے عورتوں کے کئی دیگر رسائل اور ادبی تخلیقات کو عام ہونے کا حوصلہ دیا۔ خواتین کی تنظیمیں مثلاً مہیلہ پرشاد اور بھارت ستری ماہا منڈل اسی دور میں قائم ہوئیں۔ یہ سلسلہ بعد ازاں عورتوں کی تعلیم کے حوالے سے ۱۹۱۹ء کی منٹو مارلے اصلاحات اور عورتوں کے ووٹ کے حق کے حوالے سے ۱۹۲۰ء کی مانٹیگو چیمسفورڈ اصلاحات پر منتج ہوا۔

ہندوستان کے نئے طبقاتی منظر نامے میں یوپی کے نئے درمیانے مسلم طبقے کا تنخواہ دار شہری گروہ مسلمانوں میں نئے فکر و ادب کا نمائندہ بنا جس نے زوال یافتہ جاگیردارانہ ذہنیت کی حامل مقامی مسلم اشرافیہ کی ترجمانی کی۔ بعد ازاں بنگالی مسلمان کے مقابلے میں اسے ہی بتدریج تمام ہندستانی مسلمانوں کے نمائندہ کی جگہ دے دی گئی کیونکہ بنگالی مسلمان تاریخی اعتبار سے سماجی سیاسی اور معاشی طور پر بہت پہلے انگریزوں کی آمد کے ساتھ ہی شعور وارتقا کے زینے طے کر چکا تھا۔ جبکہ پنجابی مسلمان سب سے آخر میں نوآبادیاتی انتظام کا حصہ بنا۔ یوپی کے نئے مسلم تنخواہ دار طبقے نے نئے سماجی سیاسی ڈھانچے میں جدیدیت کی دعوت کے ساتھ قدیم اشرافیہ کو ہندوؤں کے مقابلے میں سرکاری ملازمت کی قبولیت کے ذریعے اس کے سماجی مرتبہ کی بحالی وایڈجسٹمنٹ کے لیے تحریک چلائی۔ ان ملازمتوں کے لیے علماء کے روایتی تعلیمی نظام کے مقابلے میں انگریزی تعلیمی نظام کی اپنائیت اور انگریزی

نوآبادیاتی نظام کا دوام اس کا مطمع نظر تھا۔ بقول حمزہ علوی اس تحریک کے امام سرسید احمد خان کا سیاسی فلسفہ ''تنخواہ دار طبقے کی تشویش اور اندیشوں کا عکاس'' اور ''نسلی ولسانی تار و پود'' (۷) کا حامل تھا۔ اپنے معاشی مفادات کے پیش نظر ہی یہ طبقہ یوپی کی ہندو اکثریت کے خوف کے باعث نوآبادیاتی نظام کے تسلسل کا حامی اور جمہوریت کا مخالف تھا۔

انگریز کی قربت، ملازمت اور تراجم کے ذریعے جدید سماجی سیاسی شعور اور اس کے تصورِ حقیقت سے آشنائی کا عمل اس مسلم گروہ کے ہاں انتہائی سست روی اور پیچیدگی کا شکار تھا جبکہ مجموعی طور پر ہندی مسلمان، ہندوؤں کے مقابلے میں نفسیاتی و ثقافتی سطح پر ابھی تک قدیم اشرافیائی ذہنیت کی حامل الجھنوں اور جاگیردارانہ بوسیدگی میں الجھے ہوئے تھے۔ گو سرسید احمد خان نوآبادیت پسندی کی وجہ سے بعض معاملات میں ہندستانی فکری روایات کے مخالف تھے لیکن چونکہ وہ جس طبقے کا حصہ تھے وہ مقامی سرمایہ دارانہ ارتقا کی پیداوار نہ تھا بلکہ اس کے اہداف انگریز ملازمت، انگریز سے اچھے مراسم اور نوآبادیاتی خدمات تھے۔ یوں ان کے ہاں قدیم اشرافیائی ذہنیت کے ساتھ ساتھ تنخواہ دار طبقے کی الجھنیں بھی بہت نمایاں تھیں۔ ان کے ہاں ۱۸۵۷ء کے بعد بھی ہندستان میں بادشاہت کے خاتمے کے باوجود طبقاتی طاقت کے نئے توازن کا وہ شعور تشکیل نہیں پایا تھا جو نئی روح عصر کے ساتھ یورپ و امریکہ میں فکری تبدیلیوں کا باعث بن رہا تھا۔ اسی لیے اس طبقے کا نوآبادیاتی ذہن کسی نشاۃ الثانیائی رویے کا حامل نہ تھا۔ ان کا نیا تصورِ انسان بھی طاقت و اختیار کی پرانی زنجیروں کا شیدائی تھا۔ یہی وجہ ہے کہ کارل مارکس کے ہم عصر، برطانوی جمہوریت کے براہ راست شاہد لیکن قلعہ معلّٰی میں بچپن گزارنے والے سرسید احمد خان یوپی کی مسلم اشرافیہ کے تاریخی کردار کی نوآبادیاتی نظام میں نئی ایڈجسٹمنٹ کے تو حامی تھے لیکن ان کی شعوری میکانیت کی تشکیل اس سطح پر نہیں ہو پائی تھی کہ وہ اپنے عظیم قومی، ادبی، مذہبی اور تعلیمی نظریات اور منصوبوں میں عوام اور عورتوں کے نچلے پسماندہ طبقات کو جگہ دے پاتے۔ اپنی طبقاتی سوچ کے باعث ان کا کہنا تھا کہ ''تعلیم دو قسم کی ہے: ایک اعلیٰ درجے کی جو ایک محدود گروہ کو نصیب ہوگی۔ دوسری عام تعلیم جس سے عوام اور غربا فائدہ اٹھا سکیں گے۔''(۸) عوام کے لیے وہ اعلیٰ، فنی و صنعتی تعلیم کی بجائے صرف مذہبی تعلیم کے داعی تھے۔ وہ عوام کے لیے چھوٹے سکولوں اور خواتین سکولوں کے مخالف تھے۔ دراصل وہ اعلیٰ ملازمتوں اور انتظامی عہدوں کے اعلیٰ طبقات کے بچوں کو تیار کرنا چاہتے تھے۔(۹) اسی طرح وہ جن تعلیمی کتابوں کو مسلم احیاء کا ذریعہ سمجھ کر مسلم اشرافیہ کو ان کی تعلیم حاصل کرنے دعوت دیتے تھے انہیں کو وہ عورتوں کے لیے یوں ''نامبارک'' قرار دیتے تھے۔:

> میری یہ خواہش نہیں ہے کہ تم ان مقدس کتابوں کے بدلے، جو تمہاری دادیاں اور نانیاں پڑھتی آئی ہیں، اس زمانے کی مروجہ نامبارک کتابوں کا پڑھنا اختیار کرو جو اس زمانے میں پھیلتی جارہی ہیں۔ مردوں کو جو تمہارے لئے روٹی کما کر لانے والے ہیں،

زمانے کی ضرورت کے مناسب کچھ ہی علم یا کوئی سی زبان سیکھنے اور کیسی ہی نئی چال چلنے کی ضرورت پیش آئی ہو، مگر ان تبدیلیوں سے جو ضرورت تعلیم سے متعلق تم کو پہلے تھی اس میں کچھ تبدیلی نہ ہوگی۔۔۔ممکن ہے (یورپ میں) عورتیں پوسٹ ماسٹر یا پارلیمنٹ کی ممبر ہوسکیں لیکن ہندستان میں نہ اب وہ زمانہ ہے اور نہ سینکڑوں برس میں آنے والا ہے۔۔۔(تم صرف) گھر کا انتظام اپنے ہاتھوں میں رکھو (تم) اپنے گھر کی مالک رہو، اس پر مثل شہزادی کے حکومت کرو اور مثل ایک لائق وزیرزادوں کے منتظم رہو۔''(۱۰)

مردوں کے لیے علی گڑھ کالج کے متمنی سرسید احمد خان مسلم عورتوں کی تعلیم کے لئے ایسٹ انڈیا کمپنی کے اقدامات کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ پرگنہ وزیٹر اور ڈپٹی انسپکٹر یہ سمجھتے تھے کہ اگر ہم سعی کر کے لڑکیوں کے لئے مکتب قائم کر دیں گے تو گورنمنٹ میں ہماری بڑی نیک نامی ہوگی جبکہ ''اسی سبب سے وہ ہر طرح پر، طریقِ جائز و ناجائز، لوگوں کو واسطے قائم کرنے لڑکیوں کے مکتب کی فہمائش کرتے تھے اور اس سبب سے زیادہ تر لوگوں کو ناراضی، اور اپنے غلط خیالات کا ان کو یقین ہوجاتا ہے''(۱۱) حالانکہ اس وقت سرسید کی آئیڈیل تہذیب کے نمائندے گورنر یوپی سر ولیم میور یہ کہہ رہے تھے کہ: ''جب تمہاری عورتیں تعلیم حاصل کر لیں گی اور حقیقت میں تمہاری شریک زندگی اس طرح بنیں گی کہ انہیں بھی وہی مرتبہ حاصل ہوجائے گا جو تہذیب یافتہ ممالک میں عورتوں کو حاصل ہے''(۱۲) سرسید تعلیمِ نسواں کے اس لئے مخالف تھے کہ بقول ان کے ''جاہل عورت اپنے حقوق سے ناواقف ہوتی ہے اور اسی لئے مطمئن رہتی ہے۔ اگر وہ تعلیم یافتہ ہو کر اپنے حقوق سے واقف ہوگئی تو اس کی زندگی عذاب ہوجائے گی''۔(۱۳)

سرسید کے خیالات کا اثر ان کے ارکان خمسہ سمیت پوری تحریک پر تھا۔ انہی کے زیر اثر قومی مقصدیت، اشرافیائی ذہنیت، اور متوسط طبقے کی حامل نوآبادیاتی اخلاقیات کے تحت عورت کے تقدس کا وہ غیر واقعی استحصالی تصور عام ہوا اور اصغری و اکبری جیسی خدمت گزار گرہستنیں آئیڈیل قرار پائیں۔ عورت کے بارے میں خیال ہونے لگا کہ وہ زندگی کی مشین کا ایک کارآمد اور خاموش پرزہ ہیں۔ لیکن ان کی معصومیت اس وقت تک ہے جب تک انہیں یہ احساس نہ ہو کہ بالغ ہونا ایک فطری اور مستحسن عمل ہے۔''(۱۴) حتیٰ کہ مولانا اشرف علی تھانوی نے اپنی کتاب میں ''کتابوں کے نام جن کے دیکھنے سے نقصان ہوتا ہے'' کے عنوان سے لکھا ہے کہ وہ کئی ایک مذہبی کتابوں اور اندر سبھا، داستان امیر حمزہ، الف لیلہ، آرائش محفل، تفسیر سورہ یوسف وغیرہ کے ساتھ ساتھ وہ ڈپٹی نذیر احمد کی اکثر کتابوں کا مطالعہ عورتوں کے لئے صحیح نہیں سمجھتے۔ ''مرأۃ العروس، بنات النعش، محصنات، ایامٰی، یہ چاروں کتابیں ایسی ہیں کہ ان میں بعض جگہ تمیز اور سلیقہ کی باتیں اور بعض جگہ ایسی باتیں ہیں کہ ان سے دین کمزور ہوتا ہے۔ ناول کی کتابیں طرح طرح کی، ان کا ایسا برا اثر ہوتا ہے کہ زہر سے بدتر۔ اخبار شہر شہر کے ان میں بھی بہت وقت بے فائدہ خراب

ہوجاتا ہے اور بعضے مضمون بھی نقصان کے ہوتے ہیں۔''(۱۵) حالانکہ خود ڈپٹی نذیر احمد کے خیالات مولانا سے مختلف نہیں ہیں کیونکہ انہوں نے مراۃ العروس کی تمیز دار بہو کو بطور ماڈل پیش کرتے ہوئے ''مراۃ العروس'' ہی میں لکھا کہ ''عورت کا فرض ہے مرد کو خوش رکھنا۔۔۔ مردوں کا درجہ خدا نے عورتوں پر زیادہ کیا ہے اور مردوں کے جسم میں زیادہ قوت اور ان کی عقلوں میں روشنی دی ہے۔ دنیا کا بندوبست مردوں کی ذات سے ہوتا ہے۔۔۔ بڑی نادان ہے اگر بی بی میاں کو برابر کے درجے میں سمجھے۔''(۱۶) جبکہ مولانا تھانوی کا بھی یہی خیال ہے کہ: ''عورت کو شوہر کے تمام احکامات بلا چون و چرا بجالانے چاہئیں، یہاں تک اگر وہ کہے کہ ایک پہاڑ سے پتھر اٹھا کر دوسرے پہاڑ تک لے جاؤ اور پھر تیسرے تک تو اسے یہی کرنا چاہیے۔۔۔ اگر اس کی (شوہر کی) مرضی نہ ہو تو نفلی روزے نہ رکھے اور نفلی نماز نہ پڑھے۔''(۱۷)

درحقیقت ہندوستانی ڈھانچے میں سماجی سیاسی تبدیلی کے نتیجے میں متوسط طبقے کے ہاتھوں ہندستان کی معاشیات، عمرانیات، نفسیات، اخلاقیات، فکریات اور ادبیات کی نئی بنیادیں قائم ہوئیں۔ قومی مقصدیت اور مسلم اشرافیہ و متوسط طبقے کی نئی اخلاقیات نے مسلمان ادیبوں کے ہاں روایت کے مخالفت ادب کا ایک نیا تصور ابھارا۔ قومی مقصدیت کی بنیاد پر نئے ادب کی جو روایت ڈالی گئی وہ ایک طرح سے ''شریف لوگوں کا نیک ادب'' تھا جس میں ماضی کے برعکس عورت نے اپنی روایتی ادبی خصوصیات سے بالکل تہی ایک انتہائی گھریلو اور مظلوم مگر نامکمل سماجی پیکر نے لے لی تھی جو محض ایک گرہستن کا روپ تھا۔ یہ پیکر حالی کی بیوہ، نذیر کی اکبری و اصغری اور شبلی کی ''مقدس مردانہ تاریخ'' میں سرایت کر گیا۔ جدید ادب میں عورت کا یہ انداز نوآبادیات کے استحصالی طبقاتی ڈھانچے کی پدرشاہی اخلاقیات کا تقاضا تھا جو نوآبادیت پسند زمینداروں اور تجارتی اجارہ دار انگریزوں کے گٹھ جوڑ کا نتیجہ تھا جس نے دستکاری، صنعت اور زراعت پر مشتمل تباہ شدہ معاشی نظام اور دیسی جاگیرداروں، تعلقہ داروں اور نوابوں کی جگہ لی تھی تاکہ ابھرتے ہوئے برطانوی صنعتی سرمایہ داری نظام کے خام مال اور مصنوعات کی طلب و رسد کا وسیع تر انتظام کیا سکے۔ گویا نوآبادیاتی نظام مقامی زمینداروں اور بدیسی سامراج کے سمجھوتے پر مشتمل ایک نظام تھا۔ ''اس سمجھوتے نے انگلستان کی معیشت کی ضرورت اور برِصغیر کے غلام معاشرے کی معاشی ضرورت کے تحت ایک عرصہ دراز میں واضح صورت اختیار کی تھی۔''(۱۸) ۱۸۵۷ء کے بعد براہِ راست برطانوی انتظام کے تحت سماجی سیاسی، معاشی اور تعلیمی سطح پر مزید سرمایہ کاری کر کے اس نظام کو وسیع تر اور ہمہ گیر شکل دی گئی تھی۔ مردانہ حاکمیت کی یہ نئی اخلاقیات اس نوآبادیاتی نظام سے پیدا شدہ طبقاتی ڈھانچے کی ذہنیت کا ہی نتیجہ تھی جس میں عورت کا مجہول اور زوال یافتہ تصور بھی ایسی نئی بنیادوں پر متشکل ہوا تھا جس میں وہ ایک غیر جنس (asexual) کی حیثیت میں محض ایک سماجی فرد تھی یہ گویا اس کی صنفی بنیاد سے انکار کر کے اس کے مکمل تصور کو اچھوت جاننا تھا۔ سرسید تحریک کے ادب

کی محض ''خدمت گزار گرہستن'' جس میں سے عورت منہا تھی اسی تصور کا ماڈل تھی۔

ان تمام تضادات کے باوجود آخر کار سرسید تحریک کے نتیجے میں ہندی مسلمانوں کا اعلیٰ اور متوسط طبقات کا ایک گروہ نوآبادیاتی ضرورتوں کے تحت جدید تمدنی تقاضوں کو اپنانے لگ گیا۔ یوں سرسید سے اگلی نسل جس کے نمائندہ سجاد حیدر یلدرم اور پریم چند تھے ایک نئی ملکی، نوآبادیاتی اور طبقاتی صورتحال کے نمائندے بنے۔ مشنری گروہوں اور حکومت کے اقدامات سے ہندستانیوں میں اصلاح پسندی اور مذہبی و سیکولر قوم پرستی کے جذبات ابھرنے لگے۔ گویا ہندستانی مسلمانوں کے خوشحال شہری طبقات نئے زمانی تقاضوں سے آشنا ہونے لگے۔ تعلیم و اشاعت کی ہمہ گیر سرگرمیوں نے جہاں مردوں کے ساتھ ساتھ عورتوں کو نئی یورپی تعلیم سے آشنا کیا وہاں ان میں یورپ جا کر پڑھنے کا بھی حوصلہ ہوا۔ سرسید، اکبرالہ آبادی اور بدرالدین طیب جی کے بیٹوں بیٹیوں سمیت نئی نسل کے کئی نمائندوں نے تعلیم کے لئے انگلینڈ کا رخ کیا۔ ان تمام حالات نے ہندستان کا سماجی سیاسی منظر نامہ بدل کر رکھ دیا۔ لیکن اعلیٰ اور درمیانے طبقے کی بدلتی ہوئی صورت حال اور اس کی محفوظ تاریخ کے باوجود نہ تو نچلے طبقات کی عکاسی و نمائندگی بڑی سطح پر اردو میں کہیں ملتی ہے اور نہ ہی ان کی حالت کا بیان کہیں نظر آتا ہے۔ شواہد بتاتے ہیں کہ ان پسماندہ طبقات کی حالت تاریخ کے ہر دور میں ایک سی ہی رہی اور وہ بھی ایسی کہ کسی نے اسے بیان کے بھی قابل نہ سمجھا۔

سرسید کے بعد کی نئی نسل کے دو رویے سامنے آئے؛ ایک طرف رومانوی تھے جنہوں نے اپنی تخلیقیت کا نیا مگر باغیانہ اظہار کیا۔ سجاد حیدر یلدرم ان رومانوی ادیبوں میں سب سے نمایاں نظر آتے ہیں جنہوں نے ''اردو ادب کو تعلیم یافتہ عورت سے متعارف کرایا اور زندگی میں اس کے اہم کردار کو تسلیم کیا۔''(۱۹) جو سرسید اور اس کے ہم عصروں سے واضح انحراف تھا۔ دوسری طرف حقیقت نگاری کا رویہ تھا جس میں معروضیت کو حقیقی سطح پر تسلیم کرنے اور اسے اصل حالت میں ہی دوسروں کو دکھانا شامل تھا۔ پریم چند نے اس کا آغاز نچلے دیہی طبقات کی تصویر کشی سے انفرادی طور پر کر دیا تھا۔ دراصل نیا شعور اور نیا تصورِ حقیقت نئی کروٹیں لے رہا تھا کیونکہ ۲۰ویں صدی تجارتی سرمایہ داری کی صنعتی سرمایہ داری میں تبدیلی کے تقاضوں کے ساتھ شروع ہوئی۔ جس کے دباؤ سے نہ صرف نوآبادیاتی انتظامی ترقی کا عمل تیز تر ہو گیا بلکہ اس کے زیر اثر اور عالمی سماجی سیاسی دھاروں کی گونج کے تحت نئے ہندستانی دماغ اور رویے نے سرسید عہد کے فکری ساختیے کو چیلنج دیا۔ نئے سماجی سیاسی اور معاشی حالات میں اس کے افکار و نظریات کے لیے کوئی جگہ نہ تھی کیونکہ نیا شعور سرکاری نوکریوں کے رومانس سے نکل کر آزادی و انقلاب کی جدوجہد میں بدل گیا تھا۔ اس تبدیلی کے پس منظر میں مغربی تاریخ کی وہ کروٹ تھی جو نچلے طبقات کے انقلابِ روس پر منتج ہوئی تھی۔ یورپ و امریکہ اور ترکی و روس کے جمہوریت نواز، انقلاب پسند اور انسان دوست تصور و عمل نے نئے سماج اور نئے

انسان کے تصورات سے آشنا کر دیا تھا۔تاریخ میں پہلی بار نچلے طبقات کے عام لوگ اپنے کردار، اہمیت اور طاقت سے آگاہ ہو رہے تھے۔دلتوں کی تحریک نے اچھوتوں شودروں سمیت تمام کچلے ہوئے لوگوں جن میں ''مزدور، زمین سے محروم غریب کسان، عورتیں اور وہ تمام لوگ جن کا سیاسی، معاشی اور مذہبی طور پر استحصال کیا گیا'' کو حقوق کے لیے آواز دی۔(۲۰) بورژوائی جمہوریت اور پرولتاری اشتراکیت نے تاریخ میں پہلی بار اس یقین کو عام کر دیا تھا کہ طاقت واختیار کے حامل بالائی طبقات کی منشا کے بغیر غلاموں، بے زمین ہاریوں، کمی کمینوں، اچھوتوں، مزدوروں سمیت بے بس، کمزور اور محکوم عوام تاریخ کا رخ بدل سکتے ہیں، طبقات کا جبر توڑ سکتے ہیں اور دنیا کے نظام کو چلا سکتے ہیں۔گویا طاقت کی ایک نئی نہج ابھر رہی تھی۔نئے آزادی پسند اور باغی فکری اذہان اس طاقت کو اپنے فکر وادب میں جگہ دے رہے تھے۔غلام، اچھوت، کمی کمین، ہاری، مزدور ادب اور آرٹ کا موضوع بن رہے تھے۔پوری دنیا میں کچلے ہوئے طبقات کے ضمن میں ترقی پسند فکری رجحان کا آغاز ہو چکا تھا۔رعیت ایک عوامی شعور میں ڈھل رہی تھی۔یہ محروم طبقات کے وسیع سمندر کی بیداری کا زمانہ تھا۔یوں اردو ادب میں نچلے، پسماندہ اور کچلے ہوئے طبقات کا عکس بھی نظر آنے لگا۔

بیسویں صدی کے آغاز میں نوآبادیاتی کشمکش نے ہندستان کی تمدنی صورت حال کو بری طرح سے متاثر کرنا شروع کر دیا تھا۔سرمایہ دارانہ نوآبادیاتی تہذیبی ٹکراؤ کے ایک ہمہ گیر اکھاڑ پچھاڑ، ادل بدل اور انتشار سے ہندستانی زرعی تہذیب لڑکھڑا چکی تھی۔جب روایتی خاندانی ہنر یعنی دستکاری نہ رہی تو بے روزگاری اور استحصال نے انفرادی بقا کے جس تقاضے کو ابھارا اس کے تحت ہر شخص شہروں کی طرف بھاگا۔تعلیم، تحفظ، صحت، روزگار، امن، انصاف، رہائش وغیرہ جیسی قبائلی و خاندانی ذمہ داریوں کو اب نئے نظام میں نئی ریاست ادارے تشکیل دے کر اپنے لئے مخصوص کر رہی تھی جس سے ریاست کی گرفت سماج پر شدید تر ہو رہی تھی۔مگر جیسے جیسے شہروں کی آبادیوں میں اضافہ ہوتا چلا جا رہا تھا وہ بیروزگاری، استحصال، کرپشن، جرائم، نفسانفسی، عدم تحفظ اور نفسیاتی بیماریوں کی آماجگاہ بنتے چلے جا رہے تھے۔شہری و دیہی آبادیوں کے ادغام سے یہ شہر تضادات کے ایسے مراکز بن گئے۔ہندستان کے سماجی سیاسی حالات انتہائی دگرگوں ہو چکے تھے طبقاتی کشمکش، جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ ظلم، مزدوروں اور کسانوں کا استحصال، بیروزگاری، افلاس، غربت، تشدد، بیماری، ناانصافی، عدم تحفظ، ناخواندگی، جہالت، سماجی و معاشی انتشار، اس سے پیدا شدہ اضطراب و محرومی، جنسی گھٹن، بوسیدہ اخلاقیات کی جبریت، معاشرتی زندگی کا انحطاط، مذہبی جبر و استحصال، جنگ کا خوف، سماجی بدعنوانیاں، نفسیاتی و داخلی کشمکش، قدروں کی شکست و ریخت اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی بیزاری، بے اعتمادی، غلامی کے احساس، تذلیل، تہذیبی انحطاط، شکست خوردگی، ان سب نے مل کر انفرادی و اجتماعی سطح پر عجیب و غریب ذہنی پیچیدگیوں اور خلفشار کو جنم دے دیا تھا۔سماجی سیاسی حالات تیزی سے بدل رہے تھے۔نئی نسل اور نئے

حالات میں سرسید کا عہد اور اس عہد کے نظریات بہت پیچھے رہ گئے تھے اور اصلاحی کاوشوں کی مفاہمت انقلابی جدوجہد کی بغاوت بن چکی تھی۔ جس کا ایک باغیانہ انداز ''انگارے'' کی صورت میں سامنے آیا۔ جو ترقی پسند تحریک سے قبل بوسیدہ اور استحصالی سماجی سیاسی نظام سے نفرت کا ایک اظہار تھا۔ مرزا حامد بیگ نے لکھا ہے کہ جہاں انگارے کے افسانوں کا جو سلطان حیدر جوش کی معاشرتی اصلاح پسندی اور راشد الخیری کی آزادیِ نسواں تحریک کی مظلومیت تھی وہاں وہ ''موضوعاتی سطح پر فرائیڈ اور نظریاتی اعتبار سے مارکس سے متاثرہ تھے۔''(۲۱) ڈاکٹر محمد حسن کے بقول انگارے میں احتجاج دو موضوعات کے گرد ظاہر ہوا: ''ایک عورت، دوسرے مذہبی توہمات و تعصّبات۔ عورت یہاں مظلومیت کا نشان ہے چونکہ اس سے کچھ ہی پہلے رومانیت عورت کو پرستش کے سنگھاسن پر بٹھا چکی تھی، لہٰذا ''انگارے'' کے لکھنے والوں نے اس کا دوسرا روپ دیکھا جو جنس اور تلذذ کی دلدل میں پھنسا ہوا ہے اور جس کے گرد استحصال کی زنجیریں ہیں۔''(۲۲) ''انگارے'' کے مصنفین نے تاریخی، طبقاتی اور سماجی شعور کو شدید ردعمل، احتجاج اور جھنجھلاہٹ کے ساتھ پیش کیا تھا لیکن یہ لوگ عورت کے حوالے سے نئے مطالعہ و تفہیم کے تحت ابھرتے ہوئے نئے شعور سے پوری طرح آگاہ تھے۔ لیکن حقیقتاً انگارے کی عورت بھی انتہائی نچلے طبقے کی نہ تھی۔

انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کل ہند کانفرنس (۱۹۳۶ء) تک کے سیاسی و اقتصادی حالات قومی اور بین الاقوامی سطح پر کچھ اس طرح آپس میں جڑ گئے کہ انہیں ایک دوسرے سے الگ کرنا مشکل ہو گیا اور بین الاقوامیت کا احساس طاقتور ہونے لگا جس نے یہاں سیاسی، سماجی، معاشی اور ادبی سطح پر ایک برقی لہر دوڑا دی۔ یوں ہندستانی عوام جذبات، احساسات اور تفکرات کے حوالوں سے زندگی کی نئی جہتوں سے آشنا ہونے لگے۔ نئے طبقاتی شعور نے ادب کا تحریکی دائرہ نچلے اور پسماندہ طبقات تک پھیلاتے ہوئے انہیں مرکزی حیثیت دے دی جبکہ ''ترقی پسند خاتون لکھاریوں نے اپنی صنف کی نمائندگی کرنے کا بیڑا خود اٹھایا۔ نچلے، نچلے متوسط طبقے اور جاگیرداری نظام کی ستم رسیدہ عورت کو پیش کیا۔''(۲۳) منٹو اسی ترقی پسند شعور اور ابھار کی پیداوار تھا جس نے نچلے طبقات اور عورت کو اپنی تحریروں میں جگہ دی۔ بیسویں صدی کے عالمی اور قومی نوآبادیاتی دھارے میں پروان چڑھنے والے منٹو کا پہلے مجموعے ''آتش پارے'' (۱۹۳۶ء) میں استحصال دشمنی، طبقاتی آگہی، آزادی کی خواہش، عورت اور اس کی مظلومیت وضاحت اور بلند آہنگی (loudness) کے ساتھ موجود تھیں۔ جبکہ دوسرے مجموعے ''دھواں'' (۱۹۴۰ء) میں نچلے طبقات اور عورت کو بطور خاص موضوع بنایا گیا تھا کیونکہ اس حوالے سے نیا تاریخی و سماجی شعور منٹو کے شعور اور لاشعور کا حصہ بن چکا تھا۔ اس نے جب اپنے نسوانی کرداروں کو تخلیق کیا تو پدرشاہی طبقاتی دکھسہنے والی عورت کی تاریخ اس کے نسوانی کرداروں کے پس منظر کے طور پر ترتیب پا گئی تھی۔ منٹو کے تخلیقی معروض میں اپنے تاریخی و روایتی کرداروں میں نظر آنے والی عورت غریب و پسماندہ طوائف بھی ہے اور خدمت گار بیوی بھی، ٹھکرائی ہوئی محبوبہ بھی

ہے اور حاملہ کنواری بھی، خاندانی نظام میں پسی ہوئی بھی ہے اور طبقاتی ظلم کی ماری ہوئی بھی، نجی جائداد کی ہوس کا شکار بھی ہے اور ریاست کے ظالم قوانین کی اسیر بھی۔ منٹو اپنے نسوانی کرداروں کے انتخاب کے ذریعے سے متوسط طبقے جے ساتھ ساتھ نچلے طبقات کی اس عام عورت کو بھی سامنے لاتا ہے جو صدیوں سے ماں، بہن، بیوی، بیٹی، محبوبہ، طوائف اور فرد وغیرہ کی مختلف صورتوں میں مردانہ سماج کے ظلم کا شکار رہی ہے۔ منٹو عورت پر ہونے والے ظلم واستحصا ل کی مختلف شکلوں کو ابھارتے ہوئے پدری طبقاتی جاگیردارانہ نوآبادیاتی نظام کی چیرہ دستیوں کو سامنے لاتا ہے اور اپنے نسوانی کرداروں کے انتخاب اور ان کے پیشکش کے ذریعہ سے اپنے تاریخی، طبقاتی اور فیمنائی شعور کا ثبوت بھی دیتا ہے۔ بقول اختر اعوان:

> ''منٹو کے افسانوں میں عورت کے کردار کا مطالعہ کیا جائے تو ہمارے سامنے ایسی عورت ابھرتی ہے جو دو طرح کے استحصال کا شکار ہے؛ ایک طرف عورت پدری نظام کے بوجھ تلے دبی ہوئی اور مرد کی تابع فرمان ہے، جاگیرداری و سرمایہ داری کے شکنجے میں ہے، اس طرح پدری نظام میں (جس میں مرد کی حیثیت بالادست قوت کی ہے) عورت کو رفتہ رفتہ ہر طرح کے مساوی حقوق سے محروم کر دیا گیا اور وہ محض مرد کی غلام بن کر رہ گئی۔ دوسری طرف جاگیرداری سرمایہ داری نظام (جس میں ذرائع پیداوار بالائی طبقوں کے ہاتھ میں ہوتے ہیں) معاشی سیاسی اور جنسی استحصال کی راہیں ہموار کیں اور اس دوہرے مالی نظام میں عورت کی حیثیت ایک سدھائے ہوئے جانور کی ہوگئی جو مرد کے اشارے پر ناچنے لگتی ہے، مرد کے احکامات کی تعمیل کرتی ہے۔ اس طرح پورے نظام کا عکس ہمیں منٹو کے افسانوں میں نظر آتا ہے'' **(۲۴)**

منٹو کا ہندستان جاگیرداریت اور سامراجیت کی دوہری غلامی کا شکار تھا۔ ایسے سماج میں استحصال کی رفتار کو بڑھانے اور جدید بنانے کے لئے کی گئی سامراجی صنعت کاری نے بڑے شہروں کو ہندستانی جغرافیے میں ایسے اکا دکا جزیروں کی شکل دے دی تھی جنہیں سرمایہ دارانہ نظام بطور منڈیوں کے استعمال کر رہا تھا۔ ان شہروں میں ہر چیز قابلِ خرید و فروخت شے بن چکی تھی۔ حتیٰ کہ اخلاق و اقدار بھی سرمائے کے تابع تھے۔ ''جہد البقا'' کے اس معاشرے میں انسانی قدریں، دکاندارانہ ذہنیت اور تاجرانہ عمل کے ایسے داؤ پیچ بن گئی تھیں جن کی تہہ میں حرص، لالچ، مفاد، فریب، ظلم اور استحصال موجود تھا۔ منٹو کے کردار اپنا دل، دماغ، ہنر، صلاحتیں، طاقت حتیٰ کہ اپنا آپ بیچ کر جینے پر مجبور تھے۔ منٹو اپنے انہی کرداروں کے ذریعے سے اقدار کے داخلی و خارجی تضادات کو نمایاں کرتے ہوئے ان پر شدید احتجاج کرتا ہے۔ وہ اپنے نسوانی کرداروں کی مظلومیت اور طبقاتی پدری نظام کے ظلم کے ذریعے اس تقدس کا پول کھول دیتا ہے جسے معاشرہ کھوکھلی اخلاقیات، روایت اور اقدار کے سنہری غلافوں سے ڈھانپے ہوئے تھا۔ اردو فکشن میں نچلے اور

کچلے ہوئے شہری طبقات پہلی بار منٹو کے ہاں ہی ملتے ہیں۔جن میں مزدور، دلال، کلرک، جیب کترے، مجرم، نوکر، کمتر طوائفیں، مفلس اور غریب گھرانوں کی عورتیں اور گھروں میں کام کرنے والیاں وغیرہ شامل ہیں۔منٹو نے طبقاتی حوالے سے ایسے انتہائی استحصال زدہ کرداروں کا چناؤ کیا جن میں ابھی تک انسانیت بیدار تھی۔اسی لئے وہ ہندستان کے زوال پذیر اور رجعت پسند قدری نظام کو قبول کرتے دکھائی نہیں دیتے۔اسی لئے وہ شوہر سے لڑ کر سینما دیکھنے جانے والی انحراف پسند باغی خواتین کو پسند کرتا ہے۔اس نے اپنے افسانوں کے لئے حالات کے ساتھ سمجھوتا کرنے والی روایتی گھریلو عورت کو اسی لئے نہیں چنا کیونکہ نئے ابھرتے ہوئے سماجی سیاسی شعور میں اس کا کوئی کردار نہیں ہے۔ایسے میں نچلے طبقے کی عورت ہی منٹو کے کام آئی جس کی براہِ راست نمائندگی اب تک ادب میں موجود ہی نہ تھی۔اس کے ہاں غالب اکثریت نچلے شہری طبقات کے ان گروہوں سے تعلق رکھنے والے کرداروں کی ہے جو اخلاقی حوالے سے 'نیک' اور 'شریف' کی مروجہ روایتی تعریف پر پورا نہیں اترتے۔ان کرداروں میں بھی وہ اس طبقے کی ان عورتوں کا انتخاب کرتا ہے۔اخلاق باختگی کے الزام کے سبب معاشرے کی ٹھکرائی اور تنہائی کی ماری ہوئی جبکہ مردانہ سماج کی جبریت میں گھریلو زندگی کی میکانیت کے باعث وہ معاشی، ذہنی اور روحانی پسماندگی کا بھی شکار ہیں۔منٹو ان کرداروں میں انسانیت کے حامل ایسے اخلاقی و قدری عناصر سامنے لاتا ہے جو معاشرے کے اخلاقی تضاد و بحران کو واضح کرتے ہیں۔منٹو سماج میں کوڑا کرکٹ اور خس و خاشاک کی حیثیت رکھنے والے ایسے ہی پسماندہ، زیردست اور ٹھکرائے ہوئے کرداروں کے روشن باطن کو ہمارے سامنے آشکار کرتا ہے۔جگدیش چندر ودھاون لکھتے ہیں کہ منٹو جب ان کرداروں کی ان حقیقتوں کو ہمارے سامنے لاتا ہے: ''تو یہی کردار ہماری نظروں میں غیر معمولی قد و قامت اور اہمیت کے حامل ہو جاتے ہیں اور ہمیں انہیں کرداروں میں بے لوث خلوص، بے غرض ایثار، بے پایاں انسان دوستی، بے کنار دردمندی بلکہ تقدس اور الوہیت کے مظہر عناصر کی جھلک ملتی ہے۔''(۲۵) جبکہ بقول کے کے کھلر'' منٹو اس عورت کے دکھ اور تنہائی کو مٹانا چاہتا ہے کہ جو سماج کی نگاہ میں گر چکی ہے وہ اس میں انسانی کردار کی بلندیاں اور تنوع تلاش کرتا ہے۔''(۲۶) اس کے پس منظر میں وہ نیا تصورِ حقیقت تھا جو سماجی سیاسی، تاریخی اور طبقاتی ڈسکورس کی آگہی پر قائم ہوا تھا۔یہی وجہ تھی کہ نیا ذہن اور نیا فکری منظر نامہ کھردری و ناقابل برداشت حقیقتوں کے حامل معروض کی بے رحم تصویر کشی کا تقاضا کر رہا تھا۔منٹو نے احمد ندیم قاسمی کے نام ایک خط میں لکھا کہ ''زندگی کو اس شکل میں پیش کرنا چاہیے جیسی کہ وہ ہے، نہ کہ وہ جیسی تھی یا جیسی ہوگی یا جیسی ہونی چاہیے۔''(۲۷) اس کے باوجود منٹو ایملی زولاں کے ناول ''گڈ بائی برلن'' کے ایک جملے "I am the Camera." کی بنیاد پر قائم سائنسی غیر جانبداریت کے میکانکی رجحان کو اختیار نہیں کرتا بلکہ بقول وارث علوی: ''منٹو فن کے اس اعلیٰ ترین مقام پر پہنچا تھا جہاں حقیقت اور افسانہ کا فرق مٹ جاتا ہے۔اسی لئے یہ فریب پیدا ہوتا ہے کہ منٹو کیمرے کی آنکھ سے ہر چیز کو دیکھتا

ہے۔ کیمرے کی آنکھ سے آرٹ پیدا نہیں ہوتا''**(۲۸)** کیونکہ ''منٹو نے ان حقائق کو ایک فوٹو گرافر کی طرح پیش نہیں کیا بلکہ ایک مصور کی طرح ان کی تصویریں بنائی ہیں اور مرقعے تیار کئے ہیں۔''**(۲۹)** اس کی وجہ یہ ہے کہ ''حقیقت پسندی یہ ہے کہ سماجی حقیقت مشاہدے کی سطح پر دیکھی اور دکھائی جا سکے، لیکن افسانہ نگار کی قوت متخیلہ اشیاء کے ظاہر ہی کو نہیں باطن کو بھی دیکھتی ہے۔ بقول لوکاچ حقیقت نگاری کا حقیقی مفہوم یہ ہے کہ افسانہ نگار کا تخیل، تعقل سے جا ملے۔''**(۳۰)** شہزاد منظر کو اسی لیے کہنا پڑا کہ: وہ (منٹو) حقیقت نگاری کے ایک ایسے مکتب سے تعلق رکھتے تھے جس کا مقصد محض معاصر زندگی کی ہو بہو اور دیانت دارانہ عکاسی تھا۔''**(۳۱)** ڈاکٹر اے بی اشرف نے یوں اشارہ کیا ہے کہ: ''منٹو ایک حقیقت نگار ہے جو گندگی کے ڈھیر سے ناک پر رومال رکھ کر گزر نہیں جاتا بلکہ وہ وہاں رک جاتا ہے، اس ڈھیر کو کریدتا ہے، اس میں وہ ہماری ترک شدہ اور اور ٹھکرائی ہوئی چیزوں کو ڈھونڈتا ہے۔ اس کچرے میں اسے ہماری اخلاق باختگی، ہماری خام کاری اور ہماری حرام کی کمائی کے نشانات کی تلاش ہوتی ہے۔''**(۳۲)** ''زندگی کو اسی شکل میں پیش کرنا جیسی کہ وہ ہے'' نے ہی منٹو کو سماج کی ان انسانی وطبقاتی تہوں تک رسائی دلائی جہاں تک دوسرے افسانہ نگار نہ پہنچ سکے۔ اسی لیے اس نے پتی ورتا استریوں اور نیک دل بیویوں کے بیانیے کو فضول قرار دے دیا کہ وہ نئے شعور و حقیقت کا جواب دینے کی اہلیت نہیں رکھتا تھا۔ کیونکہ نو آبادیاتی حوالے سے یہ ہندستانی تاریخ کے سماجی سیاسی شعور کا وہ مرحلہ تھا جب فنی شکوہ کی اساس نہ تو سنجیدہ فکری جلال بن سکتا تھا اور نہ ہی خوابیدہ رومانوی جمال۔ بلکہ اب تو کرختگی وخون آشامی کی حامل عمومی زندگی کی حقیقت پسندانہ نمائندگی ہی فن کا نیا چلن بن کر سامنے آ رہی تھی جو ظاہری و حقیقی اور خارجی و باطنی فرق کو مٹا کر اصل حقیقت کو ڈھونڈتی ہے۔ مثالیت کا ننگا، رومانوی اور غیر معروضی اظہار اب قابل قبول نہ رہا تھا۔ اسفل زندگی کی ایسی بے درد تصویر کشی سے فنی سطح پر لطف اندوز ہونے کی جرأت مندانہ ذمہ داری سے ہی ادب اور سماج کے نئے ادبی و شعوری تقاضوں کو پورا کیا جا سکتا تھا۔ منٹو کی ترقی پسند حقیقت نگاری ایسے ہی تقاضوں کی پیداوار تھی۔ اسی لئے منٹو کو یہ ذمہ داری اٹھاتے ہوئے کہنا پڑا کہ ''اس (عورت) کی غلاظت، اس کی بیماریاں، اس کا چڑچڑاپن، اس کی گالیاں یہ سب مجھے بھاتی ہیں۔ میں ان کے متعلق لکھتا ہوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ کلامیوں، ان کی صحت اور ان کی نفاست پسندی کو نظر انداز کر جاتا ہوں۔''**(۳۳)** کیونکہ اب اعلیٰ ومتوسط طبقات کی 'پتی ورتا استریوں اور نیک دل بیویوں' کے کہانیاں زمانی تقاضوں کے تحت بے معنی ہو چکی تھیں اور ان کی زندگیوں کا محدود داور اکہرا دائرہ منٹو کے سماجی سیاسی شعور پر مبنی سوالوں کا جواب دینے سے قاصر تھا۔ اسی لیے اس نے نئے تصورِ حقیقت اور تصورِ انسان کے تحت اسفل ترین زندگی کی بے درد حقیقت نگاری کی ترجمانی کا ذمہ اٹھایا۔ یہ اسفل ترین زندگی اس کی انسان دوست فکر کے تحت اسفل ترین طبقات اور گروہوں کے منظر نامے کی پیشکش سے مربوط تھی۔ لہٰذا اس نے نئے تصور انسان کے تحت مرد وزن کے اشرافیائی اور

روایتی وتصوراتی ماڈلوں کو رد کرتے ہوئے اس کم تر طبقے کو فکر وادب کا حصہ بنایا جسے کبھی اس کے قریب بھی نہیں پھٹکنے دیا جاتا تھا۔منٹو نے اپنے افسانوں کیلئے ہندوستان کے سب سے نچلے طبقے کے حقیر ترین Lumpin گروہ کو چن لیا جو طبقاتی حوالے سے بے حیثیت اور بے اختیار ہونے کے باعث سماجی اخلاقی حوالے سے بھی چور اچکوں، راہزنوں، لٹیروں، مجرموں، دلالوں اور طوائفوں وغیرہ پر مشتمل بے توقیر اور اچھوت تھا۔ وہ انسان کو اشرافیائی اور طبقاتی ذہنیت سے جانچنے کی بجائے انسان دوست زاویے سے دیکھتا ہے۔اس کے نزدیک اعلیٰ و بالا دست طبقات کا انسان ہی تہذیب وانسانیت کا معیار نہیں ہے۔وہ انسان کو اپنی فطرت میں نیک اور معصوم مانتا ہے اور اس بات کا دعویٰ کرتا ہے کہ سماج کی مصنوعی تہذیبی، تمدنی اور معاشی جکڑ بندیاں اس کی فطرت کو مسخ کر کے اسے برا بننے پر مجبور کر دیتی ہیں۔وہ فطرت اور تہذیب کی جدلیات میں انسانیت کو تلاش کرتا ہے۔اسی لئے منٹو کو انسان پر کامل یقین اور اس کی انسانیت پر بے پناہ اعتماد ہے جسے وہ برے سے برے انسان میں سے بھی نکال کر سامنے لے آتا ہے۔یوں وہ اردو ادب میں ایک نئے تصور انسان کو ایک ٹھوس شکل دیتا نظر آتا ہے۔ممتاز حسین منٹو سے کہلواتے ہیں کہ میں (منٹو) اپنے افسانوں میں وہ باتیں پیش کرتا ہوں جو کہ انسان کرتے ہیں، نہ کہ جو کچھ انہیں کرنا چاہیے تو دوسری طرف ''مجھ میں ایک اخلاقی حس (مورل سنس) بھی ہے جو ان کے اعمال کے تانے بانے میں نیکی کے دھاگے کو ڈھونڈ نکالتی ہے۔یہی میرے آرٹ کا اخلاقی یا آئیڈیلسٹک پہلو ہے۔''**(۳۴)** بقول حسن عسکری:''وہ (منٹو) دیکھ چکا ہے کہ انسان کی انسانیت ایسی سخت جان ہے کہ اس کی بربریت بھی اس انسانیت کو ختم نہیں کر سکتی۔منٹو کو اسی انسانیت پر اعتماد ہے۔''**(۳۵)** کیونکہ وہ''۔۔۔انسانوں سے یہ کہتا ہے کہ تم اگر چاہو بھی تو بھٹک کر بہت زیادہ دور نہیں جا سکتے۔ اس اعتبار سے منٹو کو انسانی فطرت پر کہیں زیادہ بھروسہ نظر آتا ہے۔''**(۳۶)**

دراصل منٹو کے ہاں انسان طبقاتی استحصالی نظام کی جبریت کے باعث بظاہر اپنی معصومیت کھو دینے پر مجبور ہے۔تہذیب کے نام پر قائم بربریت میں معصومیت کی یہ دریافت ہی دراصل منٹو کا انسانیت پر یقین ہے۔کیونکہ انسان پیدائشی طور پر لالچ، خود غرضی، خود پرستی، کمینگی، منافقت، انتقام اور نفس پرستی جیسے حیوانی جذبوں کا حامل نہیں ہے بلکہ سماج اور تہذیب کی جبریت اور اس کے فطری وجبلی تقاضوں پر قدغنوں کے نتیجے میں وہ ان آلودگیوں کا شکار ہوتا ہے۔گویا منٹو کا انسان نیک، معصوم، وفا شعار اور مخلص ہے یہی وجہ ہے کہ منٹو انسانیت کو برے سے برے انسان میں بھی ڈھونڈ نکالتا ہے۔حقیقتاً یہ منٹو کا تصور انسان ہی تھا جو نچلے طبقات کی عورتوں کو مرکزی حیثیت اور Heroic کردار کے طور پر لے کر آیا۔اس نے اپنی افسانوی دنیا کی تشکیل میں طاقت واختیار کے حوالے سے کمزور، محروم اور بے توقیر طبقے کے بھی اسفل ترین نسوانی گروہ کو منتخب کیا جو کمتر طبقات میں بھی کراہت، نجس اور نفرت میں گھٹیا ترین درجے کا حامل تھا۔یعنی ایک تو عورت جو پدرسری نظام میں محض ایک شے یا

نیم انسان ہے اور دوسرا اخلاق باختہ، فاحشہ اور جسم فروش بھی۔ اسفل السافلین کے سماجی دوزخ میں ''ابلیسیائی'' تنہائی، مظلومیت اور نفسیاتی وجودی بیگانگی کے حامل اس گروہ کو آرٹ کی اس روایت کا حصہ بنانا جہاں عورت سماجی، موضوعاتی اور جمالیاتی مرکزے کے طور پر رہی ہو ہمارے ادب کا ایک نازک ترین موڑ تھا۔ گویا ہندستانی سماج میں انتہائی نچلے درجے کی اس عورت کا انسان دوست زاویہ نظر کے ساتھ ادب کے لیے چناؤ حقیقت پسندی کی ذیل میں ایک مشکل ترین مرحلہ تھا۔ یہ اردو ادب کی روایت میں ایک ایسی بغاوت تھی جسے کسی سطح پر بھی قبولیت پانا انتہائی مشکل تھا۔ نتیجتاً منٹو کے لیے بھی ویسا ہی ردعمل اور تنہائی ناگزیر تھے جیسے کے اس کے یہ کردار سماجی سطح پر سہہ رہے تھے۔ یہ منٹو کا ایک انتہائی جرأت مندانہ فیصلہ تھا جس کا خمیازہ اس نے مرنے کے بعد بھی بھگتنا تھا۔ منٹو یہیں نہیں رکا بلکہ اس نے آگے بڑھ کر اپنے کرداروں کو اس حوالے سے ایک علامتی رنگ دے کر کائناتی حیثیت دے دیتا ہے۔ یعنی انیس ناگی کے بقول: ''منٹو کے بیشتر کردار صورت حال کے کردار ہیں۔ صورت حال وہ کیفیت یا واقعہ ہے جو کسی ایک کو عمل اور فیصلے پر آمادہ کرتی ہے۔ اس طرح وہ عمل یا فیصلہ ایک ذاتی بحران ہونے کی بجائے ایک پورا معاشرتی، اخلاقی یا سیاسی موقعیت کی علامت بن جاتا ہے۔''(۳۷) اگر اس بات کو سمجھ لیا جائے تو منٹو کے پسماندہ نسوانی کردار بطور علامت بہت اہم ہو جاتے ہیں، یعنی منٹو کے واقعات و کردار ادب عالیہ کی طرح علامتی ہیں جیسے کہ ہمارے کئی فاضل ناقدین کا کہنا ہے مثلاً بقول ڈاکٹر اعجاز راہی: ''یہاں وہ طوائف کو پورے غلام معاشرے کے پس منظر میں پھیلا دیتا ہے۔''(۳۸) یا بقول جیلانی کامران: ''ادب عالیہ میں قوموں کو لڑکی کہہ کر پکارا ہے اور کیا ''کھول دو'' کی تمثیل میں کوئی اور کہانی تو نہیں ہے؟''(۳۹) اور بقول رشید امجد: ''سوگندھی کی تذلیل ایک طوائف کی تذلیل نہیں بلکہ نوآبادیاتی نظام میں سامراج کی طرف سے انسان کی تذلیل ہے۔''(۴۰) گویا اپنے افسانوں کے لیے ان نچلے طبقات کے نسوانی کرداروں کا انتخاب کر کے ایسی عورت کو ہندوستانی انسان کے نمائندے کے طور پر پیش کرنا اور پھر اس میں سے انسانیت کے نور کو دریافت کر کے ہمارے سامنے بھی رکھ دینا گویا اردو ادب میں عظمت، کمٹمنٹ اور انسان دوستی کی ایک عظیم مثال ہے۔ یہی وہ لمحہ ہے جب روایتی اشرافیائی جاگیردارانہ ملائی ذہنیت کیلئے بھی اس کی یہ جرأت ناقابل برداشت ہو جاتی ہے اور اس ذہن کیلئے بھی جو ادیب کو پارٹی لائن کا پابند رکھنا چاہتا ہے اور Lumpin اور Labourer کے فرق کو سماجی تعلیم کے ادب میں روا رکھتا ہے۔ منٹو نے اس کمتر، کمزور اور بے اختیار طبقے کی فاحشہ کو نہ صرف ادب میں ہیرو کے استھان پر براجمان کر دیا بلکہ اسے خود ان شرفاء کے مقابلے میں نیک، شریف، مخلص، ہمدرد، بے لوث، سچا اور بے غرض بھی ثابت کر دیا۔ یہی وہ گناہ تھا جس کے تحت منٹو فحش نگار، پرورٹڈ، عریانیت پسند، غیر ترقی یافتہ، جنس نگار، سنکی، اور بے غیرت کہلایا اور عدالت در عدالت گھسیٹا گیا۔ منٹو یہیں نہیں رکا بلکہ اس نے نوآبادیاتی شکنجے میں گرفتار اپنے اس وطن کے لیے بھی عورت کو بطور استعارہ

ااستعمال کر کے سلام پیش کیا جسے ادب عالیہ میں لڑکی، she، دھرتی ماتا، مدر لینڈ پکارا گیا۔ برٹش انڈیا کے جس طاقتی ڈھانچے کے اوپری سطح پر ملکہ، وائسرائے، جرنیل، جاگیردار، زمیندار، سرمایہ داراوران کے نیچے ریاستی اداروں کی افسر شاہی، تاجر، ملا، سیاستدان، چھوٹا تاجراور پھر عام لوگوں پر دھونس جمانے والا پٹواری، حوالدار، سیٹھ، بدمعاش اور ان سب سے نیچے بے اختیاراور بے بس وہ عام خاموش محکوم لوگ تھے جو اپنے ایک نسوانی گروہ کو کریہہ، نجس، گھٹیا، فاحشہ اور اخلاق باختہ سمجھتا تھا۔ یہ نسوانی گروہ اپنے جنسی گاہکوں، دلالوں، نائکاؤں اور مفت خوروں کے سامنے بھی بے بس اور بے اختیار تھا۔ منٹو نے ان بے بسوں کو ان کی ایمانداری، معصومیت، سچائی، خلوص اور انسان دوستی سمیت دریافت کر کے اردو ادب میں ایک نئے مکتبہ فکر و فن کی بنیاد رکھی۔

## حوالہ جات


۱۔ اصغر ندیم سید، منٹو اور اس کے عہد کا افسانہ، مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک مطالعہ، مرتب' انیس ناگی لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۹۱ء، ص ۲۳۲

۲۔ مبارک علی ڈاکٹر، پاکستانی معاشرہ، تاریخ پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۲۸

۳۔ بحوالہ محمد علی صدیقی، داکٹر، سرسید احمد خان اور جدت پسندی، پیس پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۱۱، ص ۴۷

۴۔ زاہدہ حنا، زبان کے زخم، مطبوعہ ارتقا ۳۴، کراچی، مارچ ۲۰۰۳، ص ۱۱۵، ۱۱۶

۵۔ سلطانہ بخش، ڈاکٹر، پاکستانی اہلِ قلم خواتین: ایک ادبی جائزہ، اسلام آباد، اکادمی ادبیات پاکستان، باراول، ۲۰۰۳ء، ص ۱۴

۶۔ عصمت جمیل، ڈاکٹر، اردو افسانہ اور عورت، ملتان، بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی، ۲۰۰۱ء، ص ۸۶

۷۔ حمزہ علوی، پاکستان: ریاست اور اس کا بحران، فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۰۲ء ص ۲۱۷

۸۔ خطبات سرسید: حصہ دوم، لاہور، ۱۹۷۳ء، ص ۴۹۶

۹۔ مبارک علی، ڈاکٹر، المیہ تاریخ، تاریخ پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۱۵۶ تا ۱۵۹

۱۰۔ محمد امام الدین گجراتی، مرتب، مکمل لیکچرز و اسپیچز سرسید، مصطفائی پریس، لاہور، ۱۹۰۰ء، ص ۶۸۴

۱۱۔ زاہدہ حنا، زبان کے زخم، مطبوعہ ارتقا ۳۴، ص ۱۲۳

۱۲۔ افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر، مولوی نذیر احمد دہلوی: احوال و آثار، لاہور، مجلسِ ترقی ادب، ۱۹۷۱ء، ص ۳۱۶

۱۳۔ مکتوبات سرسید: ، لاہور، ۱۹۵۹ء، ص ۳۸۱

۱۴۔ شمس الرحمان فاروقی، افسانے کی حمایت میں، دلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۸۲ء، ص ۱۸۵

۱۵۔ اشرف علی تھانوی، مولانا، بہشتی زیور مدلل، لاہور، مکتبہ فارقلیط، س۔ن، ص ۸۵

۱۶۔ نذیر احمد' مراۃ العروس' لاہور' کشمیر کتاب گھر' س۔ن، ص ۶۰، ۶۲

۱۷۔ مبارک علی' ڈاکٹر، المیہ تاریخ' ص ۲۷

۱۸۔ مبشر حسن، ڈاکٹر، شاہراہِ انقلاب، لاہور، وین پرنٹنگ پریس لمیٹڈ، س۔ن، ص ۸۷

۱۹۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، کراچی انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۳ء، ص ۴۵۰
۲۰۔ مبارک علی، ڈاکٹر، رضی عابدی، اچھوت لوگوں کا ادب، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۱۹۹۰ء، ص ۳۱
۲۱۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، اردو افسانے کا پس منظر، مکتبہ عالیہ، لاہور، س ن، ص ۳۸
۲۲۔ محمد حسن، ڈاکٹر، اردو ادب میں رومانوی تحریک، ملتان، کاروان ادب، ۱۹۸۶ء، ص ۱۱۰
۲۳۔ خالدہ حسین، پاک و ہند ادب میں صنفیت سے متعلق موضوعات، مطبوعہ دنیا زاد، کتابی سلسلہ ۱۱، کراچی، جنوری، فروری ۲۰۰۴، ص ۱۶۴
۲۴۔ اختر اعوان، منٹو کے افسانوں میں پدری نظام، مطبوعہ سیپ، شمارہ ۲۶، کراچی، ۱۹۸۳ء، ص ۲۹۶
۲۵۔ جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، س۔ن، ص ۳۳۷
۲۶۔ کے کے کھلر، اردو کا آخری نقاد، دہلی، سیمانت پرکاش، ۱۹۸۵ء، ص ۱۴۸
۲۷۔ احمد ندیم قاسمی، منٹو کے خطوط، لاہور، کتاب نما، ۱۹۶۲ء، ص ۲۷
۲۸۔ وارث علوی، منٹو کا فن حیات و موت کی آویزش، مشمولہ اردو افسانہ: روایت و مسائل، مرتب، گوپی چند نارنگ، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۲۱۵، ۲۱۶
۲۹۔ عبادت بریلوی، منٹو کی حقیقت نگاری، مطبوعہ نقوش، منٹو نمبر، لاہور، ادارہ فروغ اردو، س۔ن، شمارہ ۴۹، ۵۰، ص ۲۹۷
۳۰۔ مظفر علی سید، افسانہ ساز منٹو، مشمولہ سعادت حسن منٹو: ایک مطالعہ، مرتب، ڈاکٹر انیس ناگی، لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۹۱ء، ص ۴۷
۳۱۔ شہزاد منظر، دیباچہ، منٹو کے بہترین افسانے، مرتب، شہزاد منظر، لاہور، تخلیقات، ۱۹۹۹ء، ص ۱۰
۳۲۔ اے بی اشرف، کچھ نئے اور پرانے افسانہ نگار، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء، ص ۸۳
۳۳۔ منٹو، سعادت حسن، منٹو نامہ، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء، ص ۶۱۹، ۶۲۰
۳۴۔ ممتاز حسین، ادب اور شعور، کراچی، اردو اکیڈمی، ۱۹۶۱ء، ص ۳۵۹، ۳۶۰
۳۵۔ محمد حسن عسکری، انسان اور آدمی، لاہور، مکتبہ جدید، ۱۹۵۳ء، ص ۲۰۳
۳۶۔ محمد حسن عسکری، انسان اور آدمی، لاہور، مکتبہ جدید، ۱۹۵۳ء، ص ۲۰۳
۳۷۔ انیس ناگی، ڈاکٹر، منٹو اور انسانی دوستی، مشمولہ سعادت منٹو ایک مطالعہ، مرتب، ڈاکٹر انیس ناگی، ص ۱۶۵
۳۸۔ اعجاز راہی، اردو افسانے میں علامت نگاری، ریز پبلیکیشنز، راولپنڈی، ۲۰۰۲ء، ص ۱۱۹
۳۹۔ جیلانی کامران، منٹو اور تحریک آزادی، مطبوعہ عبارت۔۱، ۱۴، گلنار کالونی، ۱۹۹۷، ص ۲۳۵
۴۰۔ بحوالہ روش ندیم ڈاکٹر، منٹو کی عورتیں، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء، ص ۱۴۲

# احسان دانش کا غیر مطبوعہ شعری کلام

عشرت سلطانہ*

**Abstract:**

As a poet Ehsan Danish has a unique diction and style. His poetry is true presentation of realism, truth, honesty and love in Urdu poetry. We find diversity of themes in his verse. He has written a variety of genres for the expression of his poetic art, i.e. Poem, Ghazal, Elegy, Sonnet, Hamd, Naat, Quatrain Lyric. Seventeen collections of his verses have already been published, while much of his poetry is yet unpublished. The writer ahs compiled '23' out of all poetic collections of his unpublished verses from various sources. This paper presents the details regarding the categorizing and compilation of these verses collections.

احسان دانش کا پہلا شعری مجموعہ ''حدیث ادب'' ۱۹۳۱ء میں منظر عام پر آیا جو غزلیات پر مشتمل ہے۔ اس کے بعد درِ زندگی، نفیر فطرت، آتش خاموش، گورستان، نوائے کارگر، چراغاں، مقامات، شیرازہ، جادۂ نو، زخم و مرہم قیام پاکستان سے قبل شائع ہو چکے تھے۔ قیام پاکستان کے بعد میراثِ مومن ۱۹۶۸ء، دارین ۱۹۷۴ء، فصلِ سلاسل ۱۹۸۰ء، احسان کی زندگی میں شائع ہوئے۔ ان کی وفات کے بعد ابر نیساں ۱۹۹۹ء، زنجیرِ بہاراں ۲۰۰۰ء میں شائع ہوئے۔ پیش بینی کے عنوان سے فصلِ سلاسل میں شامل طویل نظم ۲۰۱۳ء میں شائع ہوئی۔ یہ احسان دانش کے کل ''سترہ'' مطبوعہ شعری مجموعے ہیں۔

احسان دانش کا غیر مطبوعہ شعری کلام اُن کے مطبوعہ کلام سے زیادہ ہے ان میں سے چند مجموعے خود احسان دانش کے ترتیب کردہ ہیں۔ باقی کلام اُن کی مختلف بیاضوں یا منتشر اوراق کی صورت میں ہے۔ یہ غیر مطبوعہ شعری کلام احسان دانش کے بیٹوں ڈاکٹر فیضان دانش اور سلمان دانش کے پاس محفوظ ہے۔ یہ ان کی کمال مہربانی اور شفقت ہے کہ انہوں نے راقمہ کو اس سے نہ صرف استفادہ کی اجازت مرحمت فرمائی بلکہ اس کی ترتیب میں رہنمائی بھی کی۔ احسان صاحب کی بیاضیں مختلف ڈائریوں یا سادہ سفید کاغذ (جواب مٹیالے ہو چکے ہیں) سے بنائی گئی

* شعبہ اُردو، گورنمنٹ اسلامیہ کالج فار ویمن، لاہور کینٹ

کتاب کی صورت میں ہیں۔ راقمہ نے ان بیاضوں اور اوراق پر مشتمل کلام اور وہ کلام جو خود اُس نے مختلف ادبی رسائل سے جمع کیا (جو احسان کے مطبوعہ اور غیر مطبوعہ کلام میں موجود نہ تھا) سے مختلف شعری مجموعوں کو ترتیب دیا ہے۔ احسان دانش براؤن کاغذ (جو سودا لانے والے لفافے بنانے کے کام آتا ہے) پر دعوت ناموں کی پشت پر، بعض خطوط کی پشت پر، یا اپنی تحریر جو نقل کر لی گئی ہوتی اس کی پچھلی طرف لکھ لیتے تھے۔ عموماً تحریر کے لیے موٹی نب والا ہولڈر استعمال کرتے تھے۔ احسان اپنی زود گوئی کی وجہ شاعری کا ریاض بتلاتے تھے۔ ''اُن کے پاس ایک غیر مطبوعہ ''دیوانِ شہیدی'' تھا۔ اس پر بھی اُنہوں نے اپنا ایک دیوان تخلیق کر کے خود ہی ضائع کر دیا تھا۔ ضائع کرنے کی وجہ یہ بیان فرمائی کہ میں غیر معیاری چیز کے وجود کو برداشت نہیں کرتا۔ وہ تو محض مشقِ سخن کے طور پر کہہ لیا تھا۔''(۱)

احسان دانش کے احباب کا کہنا ہے کہ اُن کی ذات میں ایک خامی تھی کہ وہ اپنی گفتگو میں مغلظات، گالیوں کا استعمال بہت کرتے تھے۔ ڈاکٹر ریاض قدیر صاحب کا کہنا ہے کہ ''احسان دانش نے کبھی کبھی اپنے اشعار میں بھی گالیوں کو استعمال کیا ہے۔(۲) احسان دانش نے ایسے اشعار ضرور کہے ہوں گے لیکن انہوں نے اپنا وہ تمام کلام خود ہی تلف کر دیا تھا کیونکہ راقمہ کو احسان صاحب کی تحریروں میں ایک بھی شعر ایسا نہیں ملا جسے مبتذل یا اخلاقی سطح سے گرا ہوا کہا جا سکے۔ احسان دانش کے غیر مطبوعہ شعری مجموعوں کی تفصیل اس طرح سے ہے۔ اس میں مارچ ۱۹۳۰ء سے لے کر فروری ۱۹۸۲ء تک کا کلام شامل ہے۔ اس طرح احسان دانش کا ''شعری سفر'' نصف صدی سے زائد پر محیط ہے۔

**۱۔ ''قصرِ نگاراں'':**

احسان دانش کا یہ مجموعہ کلام خود ان کا ترتیب دیا ہوا ہے۔ یہ خاکی کاغذات پر مشتمل ہے۔ ان صفحات کی لمبائی "۲/۱۰۱، چوڑائی "۲/۹۱ ہے۔ یہ صفحات خاصی بوسیدہ حالت میں ہیں۔ کہیں خاکی کاغذ پر تحریر ہے، کسی جگہ سفید سادہ کاغذ پر لکھ کر خاکی کاغذ پر چسپاں کیا گیا ہے اور کہیں کہیں احسان صاحب نے جو کلام مختلف ادبی رسائل میں چھپا ہے اُن اوراق کو ان خاکی کاغذات پر چسپاں کر دیا۔ ہر صفحہ جدا ہے جسے سفید ڈوری سے سوراخ کر کے باندھا گیا ہے۔ کل ''۱۰۵'' صفحات ہیں۔ اندرونی صفحات کے اوپر بائیں کونے میں (۱) تحریر ہے۔ پہلا صفحہ عنوان کا ہے۔ ''قصر نگاراں از احسان دانش'' خود احسان صاحب کے قلم کی تحریر ہے• عنوان سے نیچے سرخ موٹے مارکر سے ''۱'' درج ہے۔ فہرست پانچ صفحات پر مشتمل ہے۔ ان پر نمبر دیئے گئے ہیں۔ پہلے صفحہ پر نظموں کی تفصیل ہے کل ''۲۳'' نظموں کے عنوانات ہیں ان پر نمبر دیئے گئے ہیں۔ ۴ صفحات پر غزلیات کی تفصیل ہے۔ ان میں کل ''۷۰'' غزلیات کا پہلا مصرعہ دیا ہے۔ اس مجموعے میں نظمیں فہرست کے مطابق کم ہیں۔ اس میں قطعہ، نعت اور نظم ''ایک قیاس'' موجود نہیں ہیں۔ ایک نظم ''نور جہاں کے مزار پر'' مطبوعہ شعری کلام میں شامل ہے تمام غزلیات فہرست کے مطابق ہیں۔ البتہ ایک غزل جو فہرست میں ''۱۵'' نمبر پر ہے۔ وہی غزل ع ''آمادہ آج بھی وہ مرے امتحاں پہ ہے'' فہرست میں ''۴۹'' نمبر پر بھی موجود ہے۔ ''۴۹'' نمبر کی غزل ''۱۷'' اشعار کی ہے جبکہ ''۱۵'' نمبر کی غزل میں تین اشعار کم ہیں۔

مجموعے میں ''۴۹'' نمبر کی غزل رہنے دی ہے۔اس طرح ''۴۱'' نمبر کی غزل ع ''غم ہو بے کیف تو یہ رنگ وفا کیوں آئے'' ''۵۱'' نمبر پر بھی ہے۔سوان میں سے ایک غزل نکال دی ہے۔اس طرح اب اس مجموعے میں کل ''۶۸'' غزلیات ہیں۔اس مخطوطے کی کتابت خود احسان صاحب نے بھی فرمائی ہے۔جبکہ زیادہ اُن کے شاگردوں حزیںؔ صدیقی، ریاضؔ زیدی، حسرتؔ بہاری اور خود اُن کے فرزند ارجمند ڈاکٹر فیضان دانش کے قلم کی تحریر پر مشتمل ہے۔بعد میں احسان صاحب نے اس کی درستگی فرمائی، کئی جگہ اشعار قلم زد کیے۔اس کے لیے انہوں نے سیاہ، نیلی روشنائی کا استعمال کیا ہے۔کئی جگہ سرخ بال پوائنٹ بھی استعمال کیا ہے۔ایک ہی غزل یا نظم کے اشعار پر بار بار نظر ثانی کی گئی ہے۔خاص طور پر غزل نمبر ''۶۰'' کی یہ غزل خود احسان صاحب کی تحریر کردہ ہے ان کا ''سے'' لکھنے کا انداز اس طرح ہے ''سے''۔بڑی ''ے'' کو چھوٹی ''ی'' کی طرح تحریر کیا ہے۔یہ غزل جس قلم سے تحریر ہے اُسی قلم سے شعر نمبر ۱۰ قلم زد کیا ہے۔اس غزل کے مقطع میں انہوں نے اپنا تخلص احسانؔ استعمال کیا ہے جسے انہوں نے کاٹ کر دانشؔ تحریر کیا ہے لیکن ایسی غزلیات بھی موجود ہیں جن میں تخلص احسانؔ کو برقرار رکھا گیا ہے۔۲ غزلیات میں مقطع احسانؔ ہے۔۶ غزلیات میں احسانؔ کو کاٹ کر دانشؔ کیا ہے۔باقی تمام غزلیات میں دانشؔ ہی تحریر کیا ہے۔احسان صاحب نے نظر ثانی کرتے ہوئے رموز واوقاف کی طرف خاص توجہ کی ہے۔اس ضمن میں اہم بات ہے کہ جو غزلیات خود احسان صاحب کی تحریر کردہ ہیں۔وہاں ہمیں رموز اوقاف کا التزام نظر آتا ہے۔اس میں کل انعت، ۸ نظمیں، ۶۸ غزلیات شامل ہیں۔

**۲۔''سازِ شیون'':**

یہ احسان دانشؔ کا دوسرا غیر مطبوعہ شعری مجموعہ ہے۔اس کا عنوان خود احسان دانشؔ کا تحریر کردہ ہے۔اس مجموعے کی کوئی فہرست نہیں ہے۔یہ منتشر اوراق پر مشتمل ہے۔اس کے کل ''۹۰'' صفحات ہیں۔اس میں زیادہ تر احسان کا وہ کلام شامل ہے جو مختلف ادبی رسائل میں شائع ہوتا رہا ہے اس مجموعہ کلام میں احسان صاحب نے صرف نظموں، قطعات اور غزلیات کا مواد یکجا کیا تھا۔ترتیب نہ دے سکے تھے۔اس کے تمام صفحات یکساں نوعیت کے نہیں ہیں۔بعض صفحات پہلے مجموعے کی طرح خاکی کاغذ جن کی لمبائی "۲/۱۰۱، چوڑائی "۲/۹۱ پر مشتمل ہیں۔بعض نظمیں غزلیں خاکی کاغذ پر تحریر ہیں۔بعض سادہ سفید کاغذ پر لکھ کر چسپاں کر دی گئی ہیں۔اس مجموعے کی یہ خاص خاصیت ہے کہ احسان صاحب کا کلام جو مختلف ادبی رسائل میں شائع ہوتا رہا ہے۔ان اوراق کی کٹنگ کو ان خاکی کاغذ پر چسپاں کر دیا، بعض اوقات بعینہ اُن اوراق کو اس میں شامل کر دیا کہیں تو ادبی رسائل کا نام اور سنہ اشاعت پڑھا جاتا ہے مگر اکثر جگہ کٹ گیا ہے کچھ کلام چھوٹے چھوٹے صفحات پر تحریر ہے۔جیسا کہ ڈاکٹر فیضان دانش کا کہنا ہے کہ، ''والد محترم تو سیگریٹ کی ڈبیا پر بھی اشعار تحریر کیا کرتے تھے۔''[۳] احسان صاحب نے بعض مطبوعہ شعری مجموعوں کے کلام کو بھی شامل کر دیا تھا، سو راقمہ نے اسے ترتیب دیتے ہوئے اس مجموعے سے خارج کر دیا ہے اور صرف غیر مطبوعہ کلام ہی کو شامل کیا ہے۔احسان دانشؔ اپنے غیر مطبوعہ کلام پر اکثر نظر ثانی کرتے رہتے تھے۔لیکن اس مجموعے

میں شامل جو ادبی رسائل کی مطبوعہ تحریریں ہیں اُنہوں نے ان پر بھی نظر ثانی کی ہے جیسا کہ غزل نمبر ۵ پر جو ''پندرہ روز نیا پیام'' لاہور میں ۱۵ اکتوبر ۱۹۶۴ء ص ۹ پر شائع ہوئی اس کا مصرعہ

ع سر یہ سجدے سے اٹھائے گا فلک دیکھے گا

کو اس طرح تبدیل کیا ہے

ع جب یہ سجدے سے اُٹھے گا تو فلک دیکھے گا

اس میں کل مشمولات انعت،۱۴ نظمیں، ۷ قطعات، ۱۴۱ غزلیات ہیں۔

**۳۔ ''نشیمِ آہنگ'':**

یہ احسان دانش کا تیسرا غیر مطبوعہ مجموعہ کلام ہے۔ یہ خاکی اوراق پر مشتمل ہے۔ اوراق کی لمبائی "۲/ ۱۰۱، چوڑائی "۲/ ۹۱ ہے منتشر اوراق کو سفید ڈوری سے سوراخ کر کے پرویا گیا ہے۔ احسان صاحب نے ادبی میگزین میں مطبوعہ کلام کی کٹنگ بھی چسپاں کی ہے۔ بعض سادہ بغیر لائن کے سفید کاغذ پر کلام تحریر کر کے اُسے خاکی کاغذ پر چسپاں کیا ہے۔ پہلے صفحے پر عنوان ''نشیمِ آہنگ از احسان دانش'' خود احسان صاحب کی قلم سے تحریر کردہ ہے۔ کل ''۱۵۹'' صفحات ہیں۔ فہرست آٹھ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس میں تین نظمیں ''علم اٹھائے چلو''، ''کہاں ہیں مدعیانِ شعر و ادب'' اور ''ایک مشورہ'' سازشیوں میں شامل تھیں، اس لیے راقمہ نے ترتیب دیتے ہوئے نکال دی ہیں۔ اسی طرح ''۲۰'' غزلیات پہلے دو مجموعوں سازشیون اور قصرِ نگاراں میں شامل تھیں انہیں بھی خارج کر دیا ہے۔ ایک غزل نظم ''تلاش'' کے عنوان سے شائع ہوئی چونکہ اس کا مضمون مسلسل تھا اور غزل سے زیادہ نظم کے قریب تھا اس لیے اسے حصہ نظم میں شامل کر دیا ہے۔ اس مجموعے میں احسان دانش نے اپنے مطبوعہ کلام (جو ادبی رسائل میں شائع ہوا) کو شامل کیا ہے وہ ا اکتوبر ۱۹۶۸ء تک کا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اس مجموعے کو ۱۹۷۰ء سے پیشتر ترتیب دے چکے تھے۔

**۴۔ ''شفق رنگ'':**

احسان دانش کا یہ غیر مطبوعہ شعری مجموعہ بھی خاکی اوراق پر مشتمل ہے۔ جن کی لمبائی "۲/ ۱۰۱، چوڑائی "۲/ ۹۱ ہے۔ بعض جگہ خاکی صفحات پر تحریر ہے۔ بعض جگہ سفید بغیر لائن کا کاغذ چسپاں کر کے غزل یا نظم تحریر کی ہے کیونکہ کئی جگہ سفید کاغذ سے لفظ خاکی کاغذ پر آ گئے ہیں تحریر احسان دانش کے علاوہ ان کے شاگردوں اور فرزندِ ارجمند ڈاکٹر فیضان کی بھی ہے۔ اوراق کو سوراخ کر کے سفید ڈوری سے باندھ دیا گیا ہے۔ اس مجموعے کی فہرست ۶ صفحات پر مشتمل ہے۔ ایک صفحے پر نظموں اور ۵ پر غزلیات کی فہرست ہے کل صفحات کی تعداد ''۱۰۳'' ہے اس مجموعے کے حصہ نظم میں تو نہیں البتہ غزلیات کے صفحات کے بائیں اوپری کونے میں (۳) تحریر کیا گیا ہے۔ فہرست میں شامل نظمیں ''بر سبیل عید''، نگارِ غزل سے خطاب''، ''مدتوں کے بعد''، ''خاموش تصادم'' ''سازِ شیون میں'' شامل ہیں۔

اس لیے انہیں فہرست سے نکال دیا ہے۔ احسان دانش نے اپنا یہ مجموعہ کلام ۱۹۷۰ء سے قبل ترتیب دیا تھا کہ اس میں ان کی غزل ماہنامہ ''نیرنگ خیال'' جولائی ۱۹۶۸ء ص ۳۸ پر شائع ہوئی۔

ع سو دل سے ان کے ناز و ادا پہ فدا تھا میں

احسان صاحب کبھی غزل لکھ لیتے تھے اور مقطع بعد میں لکھتے تھے جیسا کہ غزل نمبر ۴۸ کا مقطع

؎ کبھی کاش دیں وہ موقع کہ جو دل میں ہے کہہ دوں
مجھے پھونک دے نہ دانش مری گرمیٔ فسانہ

پوری غزل سفید چسپاں کردہ کاغذ پر تحریر ہے جبکہ مقطع خاکی کاغذ پر ہے اسی طرح بعض اوقات مطلع رہنے دیتے اور بعد میں تحریر کرتے جیسا کہ غزل نمبر ۲۹ کا مطلع

؎ جلوتوں میں پھر وہ اشک افزا خیال آنے لگے
پھر نظر میں کچھ ستارے کچھ ہلال آنے لگے

بعض جگہ اشعار قلم زد بھی کیے ہیں اور بڑھائے بھی ہیں، بعض جگہ صرف مصرع یا لفظ کی تبدیلی کی گئی ہے۔ اس کا عنوان راقمہ نے ڈاکٹر فیضان دانش صاحب کی معاونت سے تجویز کیا ہے۔ اس مجموعے میں کل انعت، ۲۴ نظمیں، ۶۰ غزلیات شامل ہیں۔

**۵۔ ''جرسِ کارواں'':**

یہ مجموعہ کلام سیاہ رنگ کی ڈائری ۱۹۶۲ء پر مشتمل ہے۔ اس کے کل ''۳۵۰'' صفحات ہیں۔ جن کی لمبائی "۲/۱۷، چوڑائی "۲/۵۱ ہے۔ ڈائری کے دونوں صفحات پر نمبر تحریر ہیں لیکن کلام صرف بائیں صفحے پر تحریر ہے داہنا صفحہ خالی ہے۔ اس نسخہ کی سب سے بڑی اہمیت یہ ہے کہ یہ تمام کلام خود احسان دانش کے قلم کی تحریر ہے۔ فہرست اختتام پر دی گئی ہے جو کہ نامکمل ہے۔ اس نسخے میں احسان صاحب نے اشعار کی ترتیب میں تبدیلی بھی کی ہے۔ گاہے بگاہے احسان دانش نے اس کی نظر ثانی کی ہے۔ سرخ بال پوائنٹ سے اشعار کاٹ دیئے گئے ہیں نیلے بال پوائنٹ سے نئے اشعار تحریر کیے ہیں اور کہیں لیڈ پنسل سے اشعار پر (ü) کے نشانات لگائے گئے ہیں۔ کہیں بعد میں مطلع تحریر ہے اور کہیں مقطع۔ کہیں الفاظ کاٹ کر تبدیل کیے گئے ہیں۔ اس کا عنوان نہیں تھا۔ راقمہ نے اس کی مشمولات کے موضوع کی مناسبت سے ڈاکٹر فیضان صاحب کی معاونت سے ''جرسِ کارواں'' منتخب کیا ہے۔ یہ ایک ضخیم مجموعہ کلام ہے۔ کل ''۱۵۶'' غزلیات شامل ہیں لیکن ''۱۲۱'' غزلیات احسان کے دوسرے مطبوعہ یا غیر مطبوعہ مجموعوں میں شامل ہیں صرف ''۳۵'' نئی غزلیات ہیں۔ اس میں کل احمد، ۲ رباعیات، ۳ قطعات، ۴ نظمیں، ۳۵ غزلیات شامل ہیں۔

**۶۔ ''دامن تر''**

یہ غیر مطبوعہ مجموعہ مکمل صورت میں موجود ہے۔اس کے کل ''۳۷۱'' صفحات ہیں۔ یہ ایک ۱۹۷۰ء کی سیاہ رنگ کی ڈائری میں تحریر کیا گیا ہے۔ڈائری کے ورق کے دونوں صفحات پر نمبر دیئے گئے ہیں مگر تحریر صرف بائیں صفحے پر ہی ہے۔ ہاں البتہ کہیں کہیں دوسرے صفحے پر ایک دو اشعار تحریر کیے گئے ہیں۔اس کی لمبائی "۲/۷۱، چوڑائی "۲/۵۱ ہے۔سنہرے رنگ میں ایک دائرے کے اندر سرورق پر ''لیل ونہار'' تحریر ہے۔ڈائری کے اندر نام احسان دانش گھر کا پتہ، دانش آباد، ۱۳۷انارکلی لاہور دفتر کا پتہ، مکتبہ دانش ایبک روڈ، انارکلی، لاہور درج ہے۔ابتدا میں کچھ اصحاب کے نام ایڈریس اوران کے ٹیلی فون نمبرز درج ہیں۔اس مجموعے کی فہرست ص ''۳۶۷'' سے ''۳۷۱'' تک ہے۔ یہ فہرست خود احسان صاحب کے قلم سے تحریر ہے۔اس کا عنوان راقمہ نے ڈاکٹر فیضان دانش کی معاونت سے تجویز کیا ہے۔نسخہ تمام کا تمام خود احسان دانش کی تحریر ہے۔گاہے بگاہے اس پر نظر ثانی کی گئی ہے۔اس کی کل مشمولات احمد ونعت، ۵نظمیں، ۳۶غزلیات ہیں۔

**۷۔''سبزہ پامال'':**

یہ مجموعہ بادامی رنگ کی ڈائری پر مشتمل ہے۔ یہ فرینڈز کمپنی کی ہے سن درج نہیں ہے۔اس کی لمبائی "۲/۷۱، چوڑائی "۲/۵۱ ہے۔ڈائری کے پہلے صفحے پر تحریر ہے۔''بخط احسان دانش'' یہ مجموعہ کل ''۳۶۷'' صفحات پر مشتمل ہے۔اس مجموعے کی فہرست صفحات ۳،۴، ۵ پر موجود ہے۔ص ''۱،۲'' پر غزل تحریر ہے۔اس پورے مجموعے کی کتابت احسان دانش کی فہرست بھی خود ان کے قلم سے تحریر ہے۔اوراق کے دونوں صفحوں پر نمبر درج ہیں لیکن تحریر صرف بائیں صفحے پر ہے۔ داہنا صفحہ خالی ہے۔احسان دانش نے اس کا عنوان درج نہیں کیا تھا۔راقمہ نے ڈاکٹر فیضان دانش کی معاونت سے ''سبزہ پامال'' منتخب کیا ہے۔اس میں کل انعت، ۷انظمیں، ۴۰غزلیات شامل ہیں۔

**۸۔''زنجیر شمیم'':**

اس کا عنوان بھی راقمہ نے ڈاکٹر فیضان دانش کی معاونت سے تجویز کیا ہے یہ مجموعہ ایک سیاہ رنگ کی چھوٹی ڈائری پر مشتمل ہے۔جس کی جلد پر سنہرے رنگ میں National تحریر ہے لمبائی "۲/۶۱، چوڑائی "۴ ہے۔ یہ مکمل احسان دانش کی تحریر ہے فہرست نامکمل تھی جو کہ راقمہ نے مکمل کی ہے۔صفحات کے نمبر ڈائری کے صرف بائیں طرف ہیں۔ دائیں طرف کوئی نمبر نہیں ہے۔اس میں کل ''۵۷'' مشمولات ہیں جن میں سے ''۳۰'' ایسی غزلیات، نعت، سلام ہیں جوان کے مطبوعہ اور غیر مطبوعہ مجموعوں میں شامل ہیں۔ چنانچہ احسان صاحب کی ایک اور بیاض جو ایک بڑی سلیٹی مجلد کتاب جو سفید سادہ بغیر لائن کے صفحات پر مشتمل ہے۔اس کی لمبائی "۱۱اور چوڑائی "۸ ہے۔تحریر احسان کی ہے فہرست ترتیب نہیں دی گئی۔ایک طرف ''نظمیں'' اور دوسری جانب موٹے قلم سے ''غزلیات'' تحریر کی ہیں۔راقمہ نے اس کتاب سے ''۸'' نظمیں اس مجموعے میں شامل کی ہیں۔''۱۵'' غزلیات جو منتشر اوراق پر تحریر تھیں شامل کر کے اس مجموعے کو ترتیب دیا ہے۔اس میں کل احمد، انعت، اقطعہ، ۲۴نظمیں، ۱۷غزلیات شامل ہیں۔

**۹۔ ''عکس و آئینہ'':**

یہ مجموعہ سلیٹی رنگ کی ڈائری پر مشتمل ہے۔ اس کی لمبائی "۸۱/۲، چوڑائی "۵۱/۲ ہے۔ کل صفحات ''۳۷۹'' ہیں۔ فہرست ۳ صفحات پر مشتمل ہے۔ نمبر ورق کے دونوں صفحات پر ہیں۔ لیکن تحریر صرف بائیں صفحے پر ہے۔ یہ ڈائری ''۱۹۶۷'' کی ہے لیکن اس میں تحریر ۱۹۶۸ء کے بعد کی بھی ہیں۔ یہ مکمل طور پر احسان دانش کے قلم کی تحریر ہے۔ اس میں کل ''۹۷'' مشمولات ہیں لیکن صرف ۶ نظمیں اور ''۲'' غزلیات کے علاوہ تمام کلام دوسرے مجموعوں میں شامل ہے۔ چنانچہ اس ڈائری کے ساتھ ایک اور بیاض جو اورنج براؤن رنگ کی ہے۔ اس کی لمبائی "۸۱/۲، چوڑائی "۵۱/۲ ہے۔ آخر میں فہرست ۳ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس کے صفحات ''۳۱۸'' ہیں۔ اس سے ۱۴ نظمیں۔ انعت، ارباعی، ۷ غزلیات شامل کیں اور ۱۱ قطعات منتشر اوراق میں تحریر کردہ اور جو کلام راقمہ نے مختلف ادبی رسائل سے جمع کیا۔ اُن میں سے اس مجموعے میں شامل کر کے ترتیب دیا۔ اس کا عنوان راقمہ نے ماہنامہ ''بیسویں صدی''، نئی دہلی، مئی ۱۹۸۲ء، ص ۳۹ پر شائع کردہ احسان دانش کے غیر مطبوعہ شعری مجموعوں کے عنوانات کی فہرست سے منتخب کیا ہے۔ (۴)

۱ نعت، ۱ رباعی، ۲۰ نظمیں، ۹ غزلیات، ۱۱ قطعات شامل ہیں۔

**۱۰۔ ''عرصۂ شیون'':**

احسان صاحب کی یہ بیاض ۱۹۷۳ء کی براؤن ڈائری، جس کی لمبائی "۶۱/۲، چوڑائی "۴ ہے، پر مشتمل ہے۔ کل صفحات ''۱۷۴'' ہیں یہ مکمل طور پر احسان کے قلم کی تحریر ہے۔ ۵ صفحات پر فہرست دی گئی ہے جس میں کل ''۶۲'' مشمولات کی تفصیل ہے۔ ''۱۵'' کے علاوہ تمام چیزیں دوسرے مجموعوں میں شامل تھیں۔ چنانچہ احسان دانش کا کلام جو منتشر اوراق پر تحریر مشتمل ہے اور راقمہ کے مختلف ادبی رسائل سے جمع کردہ کلام میں سے انعت، ۱۰ غزلیات اور ''۱۳'' نظمیں شامل کر کے اس مجموعے کو مکمل کیا ہے۔ اس طرح اب کل مشمولات ۱ نعت، ۱۷ نظمیں، ۲۱ غزلیات ہیں۔

**۱۱۔ ''ہراول''**

احسان دانش کا یہ غیر مطبوعہ شعری مجموعہ صرف ''غزلیات'' پر مشتمل ہے۔ اس کا عنوان راقمہ نے ڈاکٹر فیضان دانش کی معاونت سے تجویز کیا ہے۔ یہ احسان صاحب کی ایک بڑے سائز کی بیاض ہے جو گہری نسواری مجلد ہے۔ اس کی لمبائی "۱۰۱/۲، چوڑائی "۸۱/۲ ہے۔ فہرست احسان صاحب نے خود ترتیب دی ہے۔ اس میں کل ''۵۳۴'' صفحات ہیں اور ''۱۳۵'' مشمولات ہیں۔ ''۳۸'' غزلیات کے علاوہ ان کا تمام کلام دوسرے مطبوعہ یا غیر مطبوعہ مجموعوں میں شامل ہے لہٰذا اسے نکال دیا گیا ہے۔ ایک منتشر اوراق پر تحریر نعت کو اس میں شامل کر کے مجموعہ مکمل کیا ہے۔ یہ غزلیات پر مشتمل مجموعہ ہے، جس میں کل انعت، ۳۸ غزلیات ہیں۔

**۱۲۔ ''رنگِ رسن'':**

یہ بیاض ایک سلیٹی رنگ کی ڈائری پر مشتمل ہے۔اس کے کل صفحات ''۱۸۰'' ہیں۔لمبائی "۶، چوڑائی "۴ ہے۔ یہ مکمل طور پر احسان دانش کی تحریر ہے۔اس میں صفحات کے نمبر ورق کے صرف بائیں طرف ہیں۔ یہ مکمل مجموعہ ہے، اس میں نعت منتشر اوراق کی تحریروں میں سے شامل کر کے مکمل کیا ہے۔اس کا عنوان راقمہ نے ڈاکٹر فیضان دانش کی معاونت سے ''رنگِ رسن'' منتخب کیا ہے۔ یہ مکمل طور پر غزلیات کا مجموعہ ہے۔اس کی کل مشمولات انعت،۴۳غزلیات ہیں۔

**۱۳۔''بام و برزن'':**

یہ بیاض نارنجی رنگ کی ڈائری میں ہے اس پر ۱۹۷۶ء تحریر ہے لیکن اس میں کلامِ دانش ۱۹۸۰ء کے حوالے سے بھی ہے۔اس کی لمبائی "۸، چوڑائی "۴ ہے۔کل ''۳۴۸'' صفحات ہیں۔نمبر اوراق کے دونوں صفحات پر ہیں لیکن تحریر صرف بائیں صفحے پر ہے۔ یہ ایک مکمل مجموعہ کلام ہے۔احسان دانش نے ۵صفحات پر فہرست تحریر کی ہے۔اس میں صرف ۲نظمیں پہلے مجموعوں میں شامل تھیں جو نکال دی گئی ہیں۔تمام تر نیا کلام ہے۔

اس کا عنوان راقمہ نے ماہنامہ ''بیسویں صدی''، نئی دہلی، مئی ۱۹۸۲ء، ص ۳۹ پر شائع کردہ احسان دانش کے غیر مطبوعہ شعری مجموعوں کے عنوانات کی فہرست سے منتخب کیا ہے۔(۵)

انعت،۲۵نظمیں،۶ قطعات،۴۱غزلیات شامل ہیں۔

**۱۴۔''شرارِ خاک'':**

احسان صاحب کی یہ بیاض ایک گہرے نیلے رنگ کی ڈائری پر مشتمل ہے یہ ڈائری Habib Bank Limited ۱۹۷۸ء کی ہے۔لمبائی "۷، چوڑائی "۴۱/۲ ہے اس کے کل ''۲۱۸'' صفحات ہیں۔ڈائری کے دونوں صفحات پر تحریر ہے۔فہرست ابتدا میں ۵صفحات پر مشتمل ہے۔احسان کے اپنے قلم کی تحریر ہے۔اس میں بہت سی چیزیں دوسرے غیر مطبوعہ مجموعوں میں شامل ہیں۔اس لیے صرف غیر مشترک چیزوں کو شامل کیا گیا ہے۔ چونکہ مشمولات کم تھیں اس لیے احسان صاحب کی ایک اور بیاض جو ''۲۲۸'' صفحات پر مشتمل ہے ایک مجلد کتاب ہے جس کے صفحات بغیر لائن کے سفید ہیں جواب مٹیالے ہو چکے ہیں۔۲صفحات پر فہرست ہے اس کی مشمولات ''۷۰'' ہیں، جس کی لمبائی "۸، چوڑائی "۶ ہے۔عنوان نہیں دیا گیا ہے۔سو اس کی غیر مشترک چیزوں کو ملا کر یہ مجموعہ ''شرارِ خاک'' ترتیب دیا ہے۔اس کا عنوان راقمہ نے ڈاکٹر فیضان دانش کی معاونت سے تجویز کیا ہے۔آخری ''۷'' قطعات احسان صاحب کے منتشر اوراق کی تحریروں سے لیے گئے ہیں۔اس میں کل انعت، ۸ قطعات،۱۳نظمیں،۲۳ غزلیات شامل ہیں۔

**۱۵۔''غبارِ کارواں'':**

احسان دانش کی یہ بیاض ایک کتاب کی شکل میں ہے جس کے سادہ بغیر لائن کے سفید مٹیالے صفحات ہیں۔لمبائی "۸اور چوڑائی "۶۱/۲ ہے یہ کتاب دو حصوں میں منقسم ہے۔ایک حصے میں غزلیات اور دوسرے میں

نظمیں ہیں۔ یہ احسان صاحب کی اپنی تحریر ہے۔ انہوں نے نظموں اور غزلیات کی علیٰحدہ علیٰحدہ فہرست سازی کی ہے۔ دونوں حصوں کو ملا کر راقمہ نے ایک مجموعہ ترتیب دیا ہے۔ جو نظمیں اور غزلیات دوسرے مطبوعہ اور غیر مطبوعہ مجموعوں میں شامل ہیں انہیں نکال دیا گیا ہے۔ اس میں سے صرف ۱۰ نظمیں اس مجموعے میں شامل کی ہیں ۳ نظمیں اور ۵ قطعات منتشر اوراق میں موجود تحریروں سے شامل کیے ہیں۔ راقمہ نے اس کا عنوان ''ماہنامہ بیسویں صدی نئی دہلی''، مئی ۱۹۸۲ء ص ۳۹ پر شائع کردہ احسان دانش کے غیر مطبوعہ شعری مجموعوں کے عنوانات کی فہرست سے منتخب کیا ہے۔ (۶) کل مشمولات انعت، ۵ قطعات، ۱۳ نظمیں، ۲۸ غزلیات ہیں۔

**۱۶۔ ''گہری بلندیاں'':**

یہ بیاض سفید رنگ کی ۱۹۷۳ء کی ڈائری پر مشتمل ہے، جس پر ''لیل ونہار'' سبز رنگ سے تحریر ہے۔ لمبائی "۸۱/۲، چوڑائی "۶ ہے کل ''۳۷۶'' صفحات ہیں۔ یہ مکمل طور پر احسان دانش کی تحریر ہے۔ فہرست ''۵'' صفحات پر دی گئی ہے۔ اس کی مشمولات زیادہ تر پہلے مجموعوں میں شامل ہیں سو راقمہ نے اس مجموعے میں ایک اور سیاہ رنگ کی ڈائری سے ''۸'' غزلیات شامل کی ہیں۔ اس بیاض میں صرف غزلیات ہیں، فہرست نامکمل ہے۔ صفحات کے نمبر بھی درج نہیں ہیں۔ باہر سنہرے حروف میں Shama تحریر ہے۔ لمبائی "۸، چوڑائی "۶ ہے۔ اس کا عنوان ڈاکٹر فیضان دانش کی معاونت سے تجویز کیا گیا ہے۔ کل مشمولات انعت، ۱۴ نظمیں، ۲۹ غزلیات، ۳ قطعات شامل ہیں۔

**۱۷۔ ''بہارِ دانش'':**

الف: یہ مجموعہ ایک ضخیم بیاض پر مشتمل ہے، اس کے بغیر لائن سادہ کاغذات ہیں جو سفید مٹیالے رنگ کے ہیں۔ احسان دانش کے قلم کی تحریر ہے۔ سفید سرخ رنگ کے کاغذ سے مجلد ہے۔ اس پر نیلے رنگ کے کپڑے کی پٹی ہے۔ باہر موٹے قلم سے ایک طرف ''نظمیات'' تحریر ہے۔ دوسرے حصے میں ''غزلیات'' ہیں۔ ۲۳ غیر مشترک نظمیں اس مجموعے سے شامل کی گئی ہیں۔

باقی مشمولات دوسرے مطبوعہ اور غیر مطبوعہ مجموعوں میں شامل ہیں۔

ب: احسان دانش کے کلام کے منتشر اوراق کی تحریروں سے اگیت، ۳ رخصتیاں، ۱ امبارکباد اور ۳۵ سہرے اس مجموعے میں شامل کیے گئے ہیں۔ راقمہ نے اس مجموعے کا عنوان احسان کی نظم ''رنگ بہاراں'' سے ''بہارِ دانش'' منتخب کیا ہے۔ اس میں اپنے نام کے موافق احسان کے کلام کی قوس قزح اپنی بہار دکھاتی نظر آتی ہے۔ اس میں کل احمد، ۲۳ نظمیں، ۱ اگیت، ۱ امبارکباد، ۳ رخصتی، ۳۵ سہرے، ۲ فرددیات شامل ہیں۔

**۱۸۔ ''قفس رنگ'':**

احسان صاحب کی یہ بیاض ایک لائٹ براؤن کلر کی ۱۹۷۷ء کی دائری میں موجود ہے۔ لمبائی "۸۱/۲، چوڑائی "۵۱/۲۔ اس مجموعے کی خاص بات یہ ہے کہ احسان صاحب کے دستخط تو ہیں لیکن سنہ کا اندراج نہیں ہوا

ہے۔ پہلے صفحے پر یکم اکتوبر ۱۹۸۱ء تحریر ہے۔اس کے کل ''۲۴۶'' صفحات ہیں۔ بیاض کے اوراق پر نمبر نہیں ہیں اور نہ ہی فہرست موجود ہے۔ راقمہ نے مشمولات کے مطابق فہرست ترتیب دی ہے۔اس بیاض میں ص ۷، ۱۸ اور ص ۱۸ سے ۵۶ تک قطعات ہیں جو احسان کے مجموعۂ قطعات میں راقمہ نے شامل کر کے مجموعۂ قطعات ترتیب دیے ہیں۔ دو نظمیں ''رشوت'' اور ''ہسپتال'' پہلے مجموعوں میں شامل تھیں۔ چنانچہ اس کی کل مشمولات

اس کا عنوان راقمہ نے ماہنامہ ''بیسویں صدی''، نئی دہلی، مئی ۱۹۸۲ء، ص ۳۹ پر شائع کردہ احسان دانش کے غیر مطبوعہ شعری مجموعوں کے عنوانات کی فہرست سے منتخب کیا ہے۔ **(۷)**

احمد، ۲۵ نظمیں، ۳۹ غزلیات ہیں۔

**۱۹۔ ''مقدورِ دانش''**

احسان دانش کا یہ مجموعہ کلام راقمہ نے ایک ڈائری اور کاپی سے ترتیب دیا ہے۔ عنوان ڈاکٹر فیضان دانش کی معاونت سے منتخب کیا ہے۔

الف: یہ ایک سیاہ رنگ کی ڈائری لمبائی "۹، چوڑائی "۲/۵۱ ہے۔ یہ احسان صاحب اور اُن کے فرزند ڈاکٹر فیضان دانش کی تحریر کردہ ہے۔ جو تحریر احسان صاحب کی نہیں اس کی انہوں نے تصحیح فرما کر اپنے دستخط تحریر کیے ہیں۔ اس کے کل ''۱۵۵'' صفحات ہیں۔ اس میں ''۵'' طویل نظمیں ہیں جن میں ''۱'' پہلے مجموعے میں شامل ہو چکی ہے۔ چنانچہ ۴ نظمیں اس مجموعے میں شامل کی گئی ہیں۔

ب: دوسرا نسخہ ایک سبز جلد کی تنگ لائن کی کاپی نما کتاب سی ہے۔ اس میں فہرست بنی ہوئی ہے۔ احسان صاحب کے قلم سے صفحات کے نمبر دیئے گئے ہیں مکمل صفحات ''۲۱۲'' ہیں۔ مشترک کلام کو نکال کر راقمہ نے ۵ طویل نظمیں اس مجموعے میں شامل کی ہیں۔

ج: منتشر اوراق سے ایک ''جوشؔ کا مرثیہ'' اور ایک اور نظم اس میں شامل کی ہے۔ یہ مکمل ''نظمیات'' کا مجموعہ ہے۔ اس میں کل ۱۱ طویل نظمیں شامل ہیں۔

**۲۰۔ ''شیرازِ غزل'':**

الف: احسان دانش کا یہ غیر مطبوعہ شعری مجموعہ تین بیاضوں پر مشتمل ہے۔ ایک براؤن پیپرز کی بیاض ہے اس میں احسان دانش نے براؤن پیپرز پر بھی تحریر کیا ہے اور ابتدائی غیر مطبوعہ مجموعوں کی طرح اس میں بھی مطبوعہ کلام جو مختلف رسائل میں شائع ہوا ہے، شامل کیا ہے نیز براؤن کاغذ پر سادہ سفید کاغذ چسپاں کر کے اُس پر بھی تحریر کیا ہے۔ کل ''۲۰'' غزلیات ہیں۔ ۱۰ غیر مشترک غزلیات اس مجموعے میں شامل کی گئی ہیں۔

ب: دوسری سلیٹی رنگ کی بیاض ہے جس میں حصہ غزلیات میں سے مشترک غزلیات نکال کر باقی ''۳۶'' اس میں شامل کی گئی ہیں۔

ج: تیسری بیاض ایک تنگ لائن کی کاپی ہے، ۶ غزلیات اس میں سے شامل کی گئی ہیں۔ ان کی کتابت احسان صاحب کے شاگردوں معین صاحب اور عباس تابش صاحب نے کی ہے۔ البتہ آخری غزل کے چند اختتامی اشعار احسان دانش کے قلم کی تحریر ہے۔ یہ کلام اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں فروری ۱۹۸۲ء کا کلام موجود ہے جو احسان صاحب کے آخری دنوں کے جذبات و احساسات کو جاننے کے لیے خاص اہمیت کا حامل ہے۔ یہ مجموعہ مکمل طور پر ''غزلیات'' پر مشتمل ہے۔ اس مجموعے میں کل انعت، ۵۲ غزلیات شامل ہیں۔

**۲۱۔ ''مشاہداتِ دانش'':**

الف: یہ احسان دانش کے قطعات کا مجموعہ ہے۔ جو ایک چھوٹی سیاہ ڈائری پر مشتمل ہے۔ اس میں تمام قطعات احسان صاحب کے قلم کی تحریر ہے۔ کل ''۶۲'' قطعات شامل ہیں سن کا اندراج نہیں ہے۔ یہ ڈائری مستطیل شکل کی ہے لمبائی "۴، چوڑائی "۶ ہے۔ اس مجموعے کا عنوان احسان صاحب نے ''مشاہدات'' تحریر کیا تھا سو راقمہ نے اس کا عنوان ''مشاہداتِ دانش'' تجویز کیا ہے۔ جو واقعی احسان صاحب کے مشاہدات کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔

ب: ان قطعات میں ''۶'' قطعات قفس رنگ کے مجموعے ص ''۷ اور ۸'' سے شامل کیے گئے ہیں۔

ج: ''۵۰'' قطعات احسان صاحب کی ایک چھوٹی سیاہ رنگ کی ڈائری لمبائی "۲/۵۱، چوڑائی "۴ ہے سے شامل کیے گئے ہیں۔ اس میں کچھ نثری تحریریں بھی شامل ہیں۔

د: ''۶'' قطعات احسان صاحب کے منتشر اوراق کی تحریروں سے لیے گئے ہیں۔

اس طرح اس میں کل ''۱۲۴'' قطعات موجود ہیں۔

**۲۲۔ ''زرِراہ'':**

الف: ''زرِراہ'' احسان صاحب کے قطعات کا مجموعہ ہے۔ جو ایک سیاہ رنگ کی ڈائری لمبائی "۲/۵۱، چوڑائی "۴ میں موجود ہے، اس کا عنوان خود احسان صاحب نے پہلے صفحے پر تحریر کیا ہے۔ اس میں کل قطعات کی تعداد ''۳۰'' ہے۔

ب: بیاض قفس رنگ سے ''۱۱۲'' قطعات جو ص ''۱۸ سے ۵۶'' تک تحریر کردہ ہیں اس مجموعے میں شامل کر کے راقمہ نے اسے ترتیب دیا ہے۔

اس طرح اس میں کل ''۱۴۲'' قطعات ہیں۔

**۲۳۔ ''آہنگ بقا'':**

''آہنگ بقا'' احسان دانش کے غیر مطبوعہ حمد، نعت، سلام اور منقبت پر مشتمل کلام ہے۔ احسان کی ایک سیاہ رنگ کی ڈائری ہے جس میں وہ ''سلام'' کا مجموعہ ترتیب دے رہے تھے۔ اُن میں ''۱۵'' سلام فہرست میں موجود ہیں لیکن احسان اسے مکمل نہ کر سکے ان کا کلام جو منتشر اوراق میں دستیاب ہوا ہے۔ راقمہ نے ان سے اس مجموعے کو ترتیب دیا ہے۔ موضوعات کے حوالے سے اس مجموعے کا عنوان ڈاکٹر فیضان دانش نے ''آہنگ بقا'' تجویز کیا

ہے۔اس کی کل مشمولات ۱۳حمد،۸نعت،۱۷اسلام،۸منقبت شامل ہیں۔

احسان دانش کے کل ''تئیس''غیر مطبوعہ شعری مجموعے ترتیب دیے گئے ہیں۔

راقمہ کی تحقیق کے مطابق احسان دانش کی کل شعری کائنات اس طرح سے ہے۔

| | اصناف | | مطبوعہ | + | غیر مطبوعہ | = | کل تعداد |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱۔ | حمد | ، | ۲ | + | ۱۸ | = | ۲۰ |
| ۲۔ | نعت | ، | ۹۴ | + | ۲۳ | = | ۱۱۷ |
| ۳۔ | نظمیں | ، | ۵۱۵ | + | ۲۸۲ | = | ۷۹۷ |
| ۴۔ | غزلیات | ، | ۴۰۰ | + | ۷۰۷ | = | ۱۱۰۷ |
| ۵۔ | قطعات | ، | ۳۹۳ | + | ۳۱۱ | = | ۷۰۴ |
| ۶۔ | سلام | ، | ۱ | + | ۱۷ | = | ۱۸ |
| ۷۔ | گیت | ، | ۱۱ | + | ۱ | = | ۱۲ |
| ۸۔ | رباعی | ، | ۷ | + | ۳ | = | ۱۰ |
| ۹۔ | دوھا | ، | ۱ | + | ۔ | = | ۱ |
| ۱۰۔ | فرددیات | ، | ۳ | + | ۲ | = | ۵ |
| ۱۱۔ | سہرے | ، | ۔ | + | ۳۵ | = | ۳۵ |
| ۱۲۔ | رخصتی | ، | ۔ | + | ۳ | = | ۳ |
| ۱۳۔ | منقبت | ، | ۔ | + | ۸ | = | ۸ |
| ۱۴۔ | مبارکباد | ، | ۔ | + | ۱ | = | ۱ |

## حوالہ جات


۱۔ ذوقی مظفرنگری، ''شخصیت دانش''، لاہور نقوش، عصری ادب نمبر شمارہ ۱۲۹، ستمبر ۱۹۸۲ء، ص ۵۶۹۔

۲۔ ڈاکٹر ریاض قدیر صاحب سے راقمہ کی ملاقات، ۲۰۱۲ء، ۰۵، ۲۶۔

۳۔ ڈاکٹر فیضان دانش صاحب سے راقمہ کی ملاقات، ۲۰۱۲ء، ۱۲، ۲۲۔

۴۔ ''ماہنامہ بیسویں صدی نئی دہلی''، مئی ۱۹۸۲ء، ص ۳۹۔

۵۔ ایضاً

۶۔ ایضاً

۷۔ ایضاً

# تفسیر محمدیؐ: ادبی جہات

ڈاکٹر مقبول حسن گیلانی*

**Abstract:**

This article throws light on a learned and a competent scholar of Quran, Hafiz Muhammad Barak Allah. His early life and family life has been discussed. Hafiz Barak Allah had written a Tafseer of Quran "Tafseer-e-Muhammadi" in Punjabi Language and employed and used great works of religious scholars of that time. There has been no serious research done on works of Hafiz Barak Allah previously and it is time to acknowledge his erudite and religious insight. His work is a proof that his position among religious scholars must be defined.

تفسیر محمدیؐ پنجابی زبان وادب کا قیمتی سرمایہ ہے۔اس تفسیر میں حافظ محمد بارک اللہ نے جہاں قرآن مجید سے عقیدت کا ثبوت دیا ہے وہاں پنجابی زبان سے بھی والہانہ محبت کا اظہار کیا ہے جو ان کی مادری زبان ہے۔اللہ تعالی نے بھی آسمانی کتابیں انبیا کرام کی مادری زبانوں میں نازل فرمائیں۔قرآن مجید میں ارشاد خداوندی ہے۔

**ومِن ایتِہ خلق السموتِ والارضِ واختِلاف السِنتِکم والوانِکم اِن فِی ذلکِ لایت لِلعلِمِین**

اوراس کی نشانیوں میں سے ایک اہم نشانی (آسمان اورزمین) کی اس عظیم الشان کائنات کا پیدا کرنا بھی ہے اورتمہاری زبانوں اور رنگتوں کا باہم اختلاف بھی بیشک اس میں بھی بڑی بھاری نشانیاں ہیں علم کی روشنی رکھنے والوں کے لئے۔(۱)

قرآن حکیم میں عربی کے حوالے سے بات کرتے ہوئے کسی بھی قومی زبان کے دوسری زبانوں کے ساتھ وسیع تعلقات کا اصول سمجھا دیا گیا ہے۔(۲)

* یونیورسٹی آف ایجوکیشن، ملتان کیمپس، ملتان۔

اللہ تعالی نے دین اسلام کو ایک مکمل ضابطہ حیات قرار دیا۔ اسلام کے مطابق زندگی گزارنے والوں کو خوشخبری اور اس سے روگردانی کرنے والوں کو خسارہ پانے والا قرار دیا۔

**ومن یبتغِ غیر الاسِلامِ دِینا فلن یقبل مِنہ وھو فِی الاخِرۃ مِن الخسِرِین**

اور جس نے اسلام کے سوا کوئی اور طریقہ اختیار کرنا چاہا وہ اس سے ہرگز قبول نہیں کیا جائے گا، اور وہ آخرت میں یقیناً خسارہ اٹھانے والوں میں سے ہوگا۔ (۳)

اللہ تعالی نے انسان کی ہدایت کے لیے ہزاروں انبیا مبعوث فرمائے جو رشد و ہدایت کے چراغ روشن کرتے رہے یہاں تک کہ سلسلہ نبوت حضرت محمدؐ پر آ کر ختم ہوا۔ آپؐ کی اطاعت اللہ تعالی کی اطاعت و فرمانبرداری ہے۔ ارشاد باری تعالی ہے۔

**من یطِعِ الرسول فقد اطاع اللہ ومن تولٰی فما ارسلنک علیھِم حفِیظا**

جس نے رسول کی اطاعت کی تو اس نے اللہ کی اطاعت کی، اور پھر گیا) راہ حق سے (تو ہم نے آپ کو) اے پیغمبر صلی اللہ علیہ وسلم (! ان لوگوں پر کوئی پاسبان بنا کر نہیں بھیجا۔ (۴)

رسول کریم ﷺ کی اصل اطاعت اپنے آپ کو رسول خدا حضرت محمد ﷺ کی سیرت و کردار کے مطابق ڈھالنا ہے۔ پہلے خود کتاب و سنت پر عمل کرنا ہے اور پھر اللہ تعالی کے پیغام کو انسانوں تک پہنچانا ہے۔ قرآن میں ارشادِ باری تعالی ہے۔

**یٰایھا الرسول بلِغ مآ انزِل اِلی مِن ربِک واِن لم تفعل فما بلغت رِسالتہ واللہ یعصِمک مِن الناسِ اِن اللہ لا یھدِی القوم الکٰفرین**

اے پیغمبر! (پورے کا پورا) پہنچا دو اس پیغام کو جو کہ اتارا گیا آپ کی طرف آپ کے رب کی جانب سے، اور اگر (بالفرض) آپ نے ایسا نہ کیا تو آپ نے اس کی رسالت) و پیغمبری (کا حق ادا نہیں کیا، اور) لوگوں سے نہ ڈرنا کہ (کہ اللہ آپ کی حفاظت فرمائے گا لوگوں) کے شر) سے بیشک اللہ ہدایت (کی دولت) سے سرفراز نہیں فرماتا۔ (۵)

حضرت محمد ﷺ خاتم النبین ہیں۔ آپؐ کے بعد کوئی نبی نہیں لہذا اس پیغام ہدایت کو دوسروں تک پہنچانا فریضہ امت ہے۔ خاص طور پر اہل علم اور علما کرام پر یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے۔ رسول خدا ﷺ کا فرمان ہے۔

**العلماء ورث الانبیاء (الحدیث)**

علماء انبیاء کے وارث ہیں۔

اللہ تعالی نے امت محمدیہ میں بے شمار ایسی ہستیوں کو پیدا کیا جنہوں نے قرآن وسنت پر عمل کرتے ہوئے اپنے آپ کو سیرت النبیؐ کے سانچے میں ڈھالا اور رضائے الٰہی کی خاطر مشکلات ومصائب کو برداشت کیا۔ان کے قول اور فعل نے لوگوں کے قلوب اور اذھان کو تبدیل کر دیا۔حافظ محمد بارک اللہ ہی ان نابغہ روزگار ہستیوں میں سے تھے جنہوں نے اپنی زندگیاں دین اسلام کی سربلندی کے لئے وقف کر دیں۔انبیا کی وراثت کا حق ادا کرتے ہوئے امر بالمعروف ونہی عن المنکر کے میدان کارزار میں قدم رکھا اور اپنی خداداد صلاحیتوں کو دین خدا کے راستے میں صرف کیا۔

حافظ محمد بارک اللہ ھ بمطابق عیسوی ضلع فیروز پور کے علاقے لکھوکے میں پیدا ہوئے۔(۶)

مولا بخش کشتہ کے مطابق پیدائش ۱۲۱۳ ہجری ہے (۷)۔مولانا معین الدین لکھوی ستارہ امتیاز کے مطابق آپ کی ولادت ۱۲۲۱ ہجری یا ۱۲۲۵ ہجری ہے۔اس کے بعد لکھتے ہیں صحیح سن ولادت معلوم نہیں ہو سکا۔(۸)

اردو دائرہ معارف اسلامی کے مطابق حافظ بارک اللہؒ ۱۲۳۷ میں موضع لکھوکے ضلع فیروز پور، بھارت میں پیدا ہوئے (۹)۔عبدالغفور قریشی اپنی کتاب پنجاب ادب دی کہانی میں رقمطراز ہیں کہ حافظ محمد بارک اللہ ۱۲۱۳ھ بمطابق ۱۸۱۵ء پیدا ہوئے اور ۱۳۱۱ھ بمطابق ۱۸۹۴ء کو فوت ہوئے۔حافظ بارک اللہؒ کی تاریخ پیدائش میں اختلاف پایا جاتا ہے لیکن آپ کی عمر اور تاریخ وفات میں کوئی اختلاف نہیں آپ کی عمر ۹۰ برس تھی اور آپ کی تاریخ وفات ۱۳۱۱ ہے لہذا اگر ۱۳۱۱ ہجری میں سے ۹۰ منہا کر دیا جائے تو آپ کی تاریخِ ولادت ۱۲۲۱ھ معلوم ہو جاتی ہے۔اس سلسلہ میں مولانا محمد ابراہیم خلیل رقمطراز ہیں حافظ صاحب کی تاریخ پیدائش ۱۳۱۱ھ ہے اگر اس سے ۹۰ منہا کر دیئے جائیں تو ۱۲۲۱ھ ان کی تاریخ پیدائش مل جاتی ہے۔(۱۰)

عبدالغفور قریشی آپ کے خاندان کے بارے میں لکھتے ہیں ''یہ گھرانہ قرآن مجید کے حافظ، دین کے جاننے والے، شریعت پر چلنے والے، حق حلال اور محنت ومشقت کے ساتھ روٹی کھانے والوں کا تھا''(۱۱) حافظ محمد بارک اللہ عربی، فارسی، فقہ، تفسیر اور صرف ونحو کا علم اپنے والد ماجد سے پڑھا حدیث کا علم شاہ عبدالغنی اور مولانا احمد علی سہارنپوری سے حاصل کیا۔

مولا بخش کشتہ لکھتے ہیں ''انہوں نے والد صاحب کے راستے پر چلتے ہوئے واعظ، نصیحت، درس اور شاعری کے ذریعے لوگوں میں دین کے احکام کی تلقین کرتے رہے''(۱۲)۔

حافظ صاحبؒ کے والد گرامی حافظ بارک اللہ کے خاندان شاہ ولی اللہ محدث دہلوی کے ساتھ بڑے اچھے مراسم تھے۔ حافظ بارک اللہ دہلی میں اپنے پیرومرشد حضرت مولانا غلام علی دہلوی سے ملاقات کے لیے اکثر جاتے رہتے تھے۔ اور یہ دور شاہ ولی اللہ کا آخری اور شاہ عبدالعزیز کا ابتدائی زمانہ تھا۔ اس وقت شاہ ولی اللہ کا خاندان تبلیغ دین کی وجہ سے بہت شہرت حاصل کر چکا تھا۔ اور رشد و ہدایت کا روشن آفتاب بن کر ہندوستان میں روشنی پھیلا رہا تھا۔ حافظ بارک اللہ کا اس خاندان سے باقاعدہ استفادہ کرنا اگرچہ کسی تاریخی حوالے سے ثابت نہیں تاہم ان کے مدارس میں آنا جانا اور میل ملاقات کا سلسلہ ضرور رہا ہے۔

حافظ محمد صاحبؒ نے اپنی تبلیغی و تصنیفی سرگرمیوں کا آغاز کرنے کے پنجاب کا علاقہ منتخب کیا۔ اور جس طرح سید نذیر حسین محدث دہلوی، نواب صدیق حسن خان، مولانا ولایت علی صادق پوری اور دوسرے اکابرین نے حضرت شاہ ولی اللہ کے نقش قدم پر چلتے ہوئے شاہ اسماعیل شہید اور سید احمد شہید نے مشن کو پوری گرمجوشی سے جاری رکھا۔ اور تجدید و احیا دین کے لیے بھرپور محنت و جانفشانی سے کام کیا۔ اسی طرح حافظ محمد بن بارک نے جدوجہد اور کوشش کر کے اہل پنجاب کی اصلاح و تربیت کا بیڑا اٹھایا اور عوام الناس کو اسلامی تعلیمات سے روشناس کروانے کے لیے یک سوئی کے ساتھ مصروف عمل ہو گئے۔

حافظ بارک اللہ بہت اچھے شاعر تھے آپ کے شاگردوں میں مولوی محی الدین، مولوی عبدالسلام، مولوی شاد، واعظ حافظ غلام رسول وزیر آبادی، مولوی عبیداللہ بہاولپوری اور مولوی محمود شاہ بہت مشہور ہیں (۱۳)۔

حافظ صاحب کی کتاب احوالِ الآخرت سے کچھ شعر قیامت کے آغاز بارے ملاحظہ فرمائیے۔

اچا چیت صبح دے ویلے سن سن نفخہ صور — روز جمعہ دا ہوسی نالے دھواں روز عاشور
آپو اپنیاں کماں اندر شاغل ہوسن سارے — کوئی ویچے کوئی لیوے سودا بھی کوئی ڈنگر چارے
آدم جن فرشتے ڈنگر کجھ نہ رہسی بھائی — ملک الموت ابلیسے ڈھونڈے رھسے جان بچائی (۱۴)

حافظ محمد بارک اللہ نے علاقے کے عوام کی زبان و رجحان کو مدنظر رکھتے ہوئے بہترین انداز میں دینی مسائل کی تشریح کی تاکہ لوگوں کے لیے دین اسلام کو سمجھنا آسان ہو جائے۔ اور لوگ بآسان دین اسلام پر عمل پیرا ہو سکیں۔ چنانچہ آپ نے فہم و بصیرت سے کام لیتے ہوئے پنجابی لوگوں کی تربیت و اصلاح کے لیے پنجابی شاعری کو ظاہر بیان کا ذریعہ بنایا۔

شاعری کو اظہار بیان کا ذریعہ بنانے کی بنیادی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ کسی بھی زبان میں شاعری اظہار بیان کا موثر ذریعہ ہوتی ہے۔اور عوام الناس کے قلوب واذہان کے لیے مہمیز کا درجہ رکھتی ہے۔ قدیم وجدید شعرا کی عوام کے اندر بہت مقبول ہیں۔خصوصا پنجاب کے لوگوں کے اندر منظوم پنجابی لوک داستانیں مثلا ہیر وارث شاہ بہت مقبول ہے۔

حافظ صاحب نے دین کے مسائل کو موثر طریقے سے سمجھانے کے لیے شاعری کی زبان کا انداز اپنایا ہے۔اور آپ کی اکثر تصانیف منظوم پنجابی زبان میں ہیں۔جیسا کہ احوال الآخر اور زینت الاسلام حصہ اول اور حصہ دوئم بہت شہرت ومقبولیت کی حامل کتابیں ہیں۔

آپ کی تصانیف میں سب سے نمایاں قرآن مجید فرقان حمید کی منظوم پنجابی زبان میں تفسیر ہے جو موضح فرقان کے تاریخی نام سے تالیف کی گئی اور تفسیر محمدی کے نام سے مشہور ہے۔

اس تفسیر کا آغاز حافظ صاحب نے ۱۲۸۶ھ بمطابق ۱۸۶۹ء کو کیا تھا۔اور دس سال یعنی شوال ۱۲۹۶ھ بمطابق ۱۸۷۹ء کو تکمیل کو پہنچی۔اور اس تفسیر کی پہلی منزل آغاز کار سے دو سال کے اندر ۱۲۸۸ھ بمطابق ۱۸۷۱ء میں پہلی مرتبہ شائع ہو چکی تھی۔اس کے بعد اس تفسیر محمدی حال ہی میں تقریبا پچھتر سال بعد رمضان المبارک ۱۴۳۳ھ بمطابق ۲۰۰۲ء مکمل سات جلدوں میں شائع ہو چکی ہے (۱۵)۔

تفسیر محمدی آپ کی تصانیف کا شاہکار ہے اس کے علاوہ آپ کی تصانیف درج ذیل ہیں۔

- ابواب الصرف
- احوال الآخر
- انواع محمدی
- انواع مولوی بارک اللہ
- حاشیہ بر انواع مولوی عبداللہ لاہوری
- حاشیہ برمشکوا المصابیح
- حاشیہ سنن ابوداؤد
- حصن الایمان
- خواجہ نامہ
- ردِ نیچری
- زینت الاسلام حصہ اول۔حصہ دوم
- سیف السنہ
- شیر طریقت
- عجالہ ضادیہ
- علم الصرف
- علم المعانی
- علم النحو
- فارسی ترجمہ رسالہ تطہیر الاعتقاد
- فرقہ اسماعیلیہ
- فضائل ابوحنیفہ
- قوانین صرف
- قصہ شیخ قصوری
- کھیتی
- محاسن الاسلام
- محامد الاسلام
- موت کا گڑدا
- وصیت نامہ اول
- وصیت نامہ دوم
- عقائد محمدیؐ

مندرجہ بالا تصانیف میں سے اکثر زیور طباعت سے آراستہ ہو چکی ہیں اور چند ایک آج کل بھی باقاعدہ

شائع ہورہی ہیں۔جن میں سے احوال الآخر، زینت الاسلام اور ابواب الصرف سرفہرست ہیں۔آپ کی شاہکار تصنیف ''تفسیر محمدی'' کے علاوہ ابواب الصرف بھی آپ کا بے مثل کارنامہ ہے۔جس کے نتیجے میں پورے عجم کے لیے عربی زبان سیکھنا آسان ہوگیا۔

''تفسیر محمدی'' آپ کا ایسا کارنامہ ہے جس نے پورے پنجاب خصوصا دیہاتی علاقے میں عام لوگوں کے لیے قرآن فہمی کو آسان کیا۔تفسیر اور دیگر تصانیف میں پنجابی زبان کو ذریعہ اظہار بنانے کی وجہ بھی یہی معلوم ہوتی ہے کہ آپ کے خصوصی طور پر مدنظر پنجاب کے لوگوں کی اصلاح تھی۔آپ کی تصانیف جامعیت اور اختصار کی خوبیوں سے مزین ہیں جن سے عام الناس اور اہل علم یکساں طور پر استفادہ کر سکتے ہیں۔

مندرجہ بالا حقائق کے پیش نظر یہ بات واضح ہوتی ہے کہ حافظ محمد بن بارک اللہ لکھوی ایک عظیم مصلح اور بلند پایہ عالم اور مفسر قرآن تھے۔آپ کی دینی وعلمی مساعی بلاشبہ قابل قدر ہیں۔آپ کا گراں مایہ تصنیفی ذخیرہ، قیمتی سرمایہ اور بیش قیمت علمی خزانہ ہے۔لیکن موجودہ دور میں عوام اور علمی وادبی حلقوں کی نظروں سے اوجھل ہے۔ لہذا ضرورت اس امر کی تھی کہ آپ کی شخصیت اور آپ کی علمی خدمات کو موثر تحقیق کے ذریعے منظر عام پر لایا جائے تاکہ بیش قیمت علمی سرمایہ جدید علمی وادبی حلقوں کی نظروں میں آسکے اور جدید محققین کو رہنمائی حاصل ہو سکے۔

## مآخذ تفسیر محمدی اور ان کا علمی مقام

حافظ محمد بن بارک اللہ اپنی تفسیر کے اہم مآخذ پر روشنی ڈالتے ہوئے ''تفسیر محمدی'' کے دیباچہ کے حاشیہ میں تحریر فرماتے ہیں:۔

تفسیر مظہری بہت عمدہ ہے۔تصنیف قاضی ثناالله پانی پتیؒ دی یعنی شان نزول آیات دے تے اختلاف اقوال اہل علم دے وچہ اس تفسیر پنجابی دے اکثر تفسیر معالم التنزیل تھیں لکھے گئے ہیں۔اگرچہ بعض جگہ نام کتاباں دا مذکور نہیں، تے جو مسئلہ سوا معالم دے ہور کتاباں تھیں لکھیا گیا ہے او تھے نام کتاب منقول عنہ دا ضرور ہو ویگا۔جویں تفسیر مظہری تے عباسی نے موضح القرآن تے تفسیر عزیزی تے تفسیر جلالین تے بضادی تے تفسیر مدارک تے تفسیر کبیر تے احمدی نے الفوز الکبیر تے مانند انہا ندی ایہ اکثر مطالب حاشیے دے مظہری تھیں لکھے گئے ہیں تے وچہ حل دے بھی معالم تھیں پچھے مظہری تھیں منقول ہیں۔الا ماشاالله۔

- فتح الرحمٰن۔شاہ ولی اللہ محدث دہلویؒ
- ترجمہ شاہ رفیع الدین محدث دہلویؒ
- موضح القرآن۔شاہ عبدالقادر محدث دہلویؒ
- تفسیر عزیزی۔شاہ عبدالعزیز محدث دہلویؒ

- تفسیر معالم التنزیل محی السنہ ابو محمد حسین بن مسعود الفراء البغوی ؒ
- تفسیر مظہری۔ قاضی ثناء اللہ پانی پتی
- تفسیر کبیر۔ امام فخر الدین رازی ؒ
- تفسیر البیضاوی۔ عبداللہ بن عمر بن محمد بیضاوی ؒ
- تفسیر مدارک۔ عبداللہ بن احمد بن محمود نسفی ؒ
- تفسیر جلالین۔ جلال الدین محلی و جلال الدین سیوطی
- تفسیر در یعنی در منثور جلال الدین عبدالرحمٰن بن ابی بکر سیوطی ؒ
- احمدی۔ احمد بن ابو سعید ملا جیون ؒ
- الفوز الکبیر۔ شاہ ولی اللہ ؒ
- تفسیر الکشاف۔ محمود بن عمر
- تفسیر زاہدی۔ میر محمد بن زاہد قاضی محمد اسلم ہروی

شاہ ولی اللہ محدث دہلوی کا ترجمہ فتح الرحمٰن برصغیر پاک و ہند میں قرآن فہمی کا سب سے پہلا ذریعہ ہے۔ حافظ صاحب نے بھی اپنی تفسیر میں شاہ ولی اللہ کے ترجمہ کو بنیاد بنا کر قرآن مجید کا پنجابی زبان میں ترجمہ کیا ہے۔ حافظ بارک اللہ نے شاہ رفیع الدین کے بلند پایہ ترجمہ قرآن سے بھی استفادہ کیا اور اس کے اعلیٰ مقام و مرتبہ اور عام فہم ہونے کی وجہ سے اپنی تفسیر کے ماخذ کے طور پر شاہ ولی اللہ کے ترجمہ کے بعد اولیت دی ہے۔ اپنی تفسیر محمدی میں پنجابی ترجمہ کرتے ہوئے شاہ رفیع الدین کے ترجمہ کو بھی ملحوظ رکھا ہے۔ تفسیرِ محمدی کے دیباچہ میں تحریر فرماتے ہیں۔

وچہ بعضے جا لحاظ رفیع الدین دے ترجمے والا پر اکثر شاہ ولی اللہ ترجمہ اول سطرے والا (۱۶)

حافظ محمد بارک اللہ نے شاہ عبدالقادر دہلوی کے ترجمہ کی اہمیت وافادیت کے پیش نظر اپنی تفسیر محمدی میں قرآن مجید کا ترجمہ کرتے ہوئے شاہ صاحب کے ترجمہ کو بھی ملحوظ رکھا ہے تا کہ پنجاب کی عوام کو قرآن فہمی میں آسانی ہو۔

شاہ عبدالعزیز محدث دہلوی کی تفسیر عزیزی کی علمی افادیت کے پیش نظر حافظ بارک اللہ نے اس سے بھی استفادہ کیا ہے اور جگہ جگہ تفسیرِ عزیزی کے حوالے بھی دیئے ہیں (۱۷) تفسیر معالم التنزیل کے طریق تفسیر کے بارے میں حافظ محمد بن بارک اللہ صاحب اپنی تفسیر کے دیباچے میں فرماتے ہیں۔

عبداللہ بن عباس کنوں اوہ اکثر نقل لیایا جو سب یاراں تھیں وڈا مفسر افضل امت پایا
جسنوں کہیا پیغمبر دہہ تس علم کتاب خدایا بھی دینی سمجھ فقہ دی اسنوں تاہیں رتبہ پایا

حافظ صاحب مزید لکھتے ہیں۔

معالم والا محی السنہ اہل حدیث ایہائی پنجویں صدی اندر اوس عمدہ ایہ تفسیر بنائی
اصحاباں ہور تابعینا ندا مذہب اکثر لیاوے یا نال حدیث کرے تفسیر آیت دی جتھے پاوے

تفسیری محمدی کا ایک اور اہم ماخذ تفسیر مظہری ہے۔ حافظ صاحب تفسیر معالم التنزیل کے بعد سب سے

زیادہ استفادہ کیا ہے اور آیات کا شان نزول انہیں دو تفسیروں سے اخذ کیا ہے۔ اس بارے میں آپ فرماتے ہیں۔

اس تھیں پچھے شان نزول معالم کنوں لیاندے جو مظہری کنوں یا ہور کتابوں لکھے نام تنھاندے (۱۸)

تفسیر مفاتیح الغیب جو تفسیر کبیر کے نام سے مشہور ہے ایک علمی تفسیر ہے۔ حافظ بارک اللہ نے اس تفسیر کی خوبیوں کے باعث استفادہ کیا اور مختلف مذاہب کے عقائد و نظریات کو واضح کرنے کے لیے اپنی تفسیرِ محمدی میں تفسیرِ کبیر کے حوالے بھی دیئے ہیں۔

صاحب تفسیر محمدی حافظ محمد بن بارک اللہ نے علامہ بیضاوی کی تفسیر انوار التنزیل واسرار التاویل سے استفادہ کیا اور اپنی تفسیر محمدی میں کئی مسائل کی تشریح میں تفسیر بیضاوی کے حوالے بھی دیئے ہیں۔

حافظ محمد نے فقہی مذاہب و مسالک کے نظریات و عقائد اور ان کے نقطہ ہائے نظر کو سمجھنے کی غرض سے تفسیر مدارک سے بھی استفادہ کیا۔

جلال الدین سیوطی کی تفسیر جو ''در منثور'' کے نام سے مشہور ہے یہ ایک مستند تفسیر ہے جس میں صرف تفسیری اقوال و آثار پر اکتفا کیا گیا ہے اور اپنی رائے کو جگہ نہیں دی گئی۔ انہیں خوبیوں کے پیشِ نظر حافظ محمد بارک اللہ نے تفسیر در منثور سے بھی استفادہ کیا ہے۔

علاوہ ازیں حافظ بارک اللہ نے تفسیر احمدی اور شاہ ولی اللہ کی کتاب الفوز الکبیر فی اصول تفسیر سے بھی استفادہ کیا ہے۔ تفسیر الکشاف علامہ زمخشری کی تفسیر ہے جو ایک خالص عقلی اور معقولیت پسند تفسیر ہے جس میں عقل کا پورا پورا عمل پایا جاتا ہے۔ اس عقلی تفسیر سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ میر محمد زاہد بن قاضی محمد اسلم ہروی، کابلی، ہندی کی تفسیر زاہدی سے بھی حافظ محمد بارک اللہ نے استفادہ کیا۔

مذکورہ بالا مآخذ کے علاوہ تفسیر عباسی جو کہ حضرت عبداللہ ابن عباس کی تفسیری روایات کی طرف نشاندہی کا اس دور میں اسلوب تھا۔ ایک مآخذ ہے۔ اس کے علاوہ غنی الطالبین، الاتقان، فقہ اکبر، ایضاح الحق جیسی مشہور کتب بھی ''تفسیر محمدی'' کے ماخذ میں شامل ہیں۔

مندرجہ بالا بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تفسیر محمدی کے مصنف حافظ محمد بارک اللہ اور ان کی تفسیر کا علمی مقام و مرتبہ بہت بلند ہے اس شاہکار پنجابی تفسیر تفسیر محمدی کا ادبی پہلو بھی نمایاں ہے۔ مابعد طبیعاتی مسائل میں اس تفسیر کا اسلوب بھی خوب ہے آیات کے شانِ نزول، محکمات متشابہات، ناسخ و منسوخ کو تحقیق کی بنیاد پر رقم کیا گیا ہے۔ اصول تفسیر کو بھی مدِ نظر رکھا گیا ہے اس لیے بجا طور پر کہا جا سکتا ہے کہ تفسیر محمدی کے مصنف اور ماخذ علمی معیار پر پورے اترتے ہیں۔

## حوالہ جات


۱۔ القرآن، سورۃ الروم، ۲۲:۲۱

۲۔ علم وفن، ادارہ فروغِ قومی زبان، اسلام آباد، شمارہ ۲، ۳، ۲۰۳۱، ص ۲۵

۳۔ القرآن، سورۃ آل عمران، ۳:۸۵

۴۔ القرآن، سورۃ النسا، ۴:۸۰

۵۔ القرآن، سورۃ المائدہ، ۶۷:۵

۶۔ غازی، نذیر احمد، تحقیقی مقالہ پنجابی زبان وچ قرآن شریف دے ترجمے تے تفسیراں، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۷۲، ص ۲۴۔

۷۔ مولا بخش کشتہ، میاں، پنجابی شاعراں دا تذکرہ، عزیز پبلشرز، اردو بازار لاہور، ۱۹۸۸، ص ۱۷۳۔

۸۔ لکھوی، محمد حمود، تحقیقی مقالہ پی ایچ ڈی، حافظ محمد بن بارک اللہ کا تفسیری منہج، لاہور، پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۰۴، ص ۲۳۔

۹۔ اردو دائرہ معارف اسلامی، دانش گاہ پنجاب، لاہور، ۱۹۶۲، ج ۱۹، ص ۵۱۷ (بذیل مادہ محمد لکھوی)

۱۰۔ لکھوی، محمد حمود، تحقیقی مقالہ پی ایچ ڈی، حافظ محمد بن بارک اللہ کا تفسیری منہج، لاہور، پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۰۴، ص ۲۳۔

۱۱۔ قریشی، عبدالغفور، پنجابی ادب دی کہانی، عزیز بک ڈپو، چوک اردو بازار لاہور، ۱۹۷۲، ص ۳۳۸۔

۱۲۔ مولا بخش کشتہ، میاں، پنجابی شاعراں دا تذکرہ، عزیز پبلشرز، اردو بازار لاہور، ۱۹۸۸، ص ۱۷۱۔

۱۳۔ غازی، نذیر احمد، تحقیقی مقالہ پنجابی زبان وچ قرآن شریف دے ترجمے تے تفسیراں، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۷۲، ص ۲۷۔

۱۴۔ ایضاً، ص ۲۷۔

۱۵۔ لکھوی، محمد حمود، تحقیقی مقالہ پی ایچ ڈی، حافظ محمد بن بارک اللہ کا تفسیری منہج، لاہور، پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۰۴، ص ۱۵۔

۱۶۔ تفسیر محمدی، جلد اول، ص ۸۔

۱۷۔ لکھوی، محمد حمود، تحقیقی مقالہ پی ایچ ڈی، حافظ محمد بن بارک اللہ کا تفسیری منہج، لاہور، پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۰۴، ص ۲۴۳

۱۸۔ تفسیر محمدی، جلد اول، ص ۱۶۔

## کتابیات


۱۔ فتح الرحمٰن۔ شاہ ولی اللہ محدث دہلویؒ۔
۲۔ موضح القرآن۔شاہ عبدالقادر محدث دہلویؒ۔
۳۔ تفسیر مظہری۔قاضی ثناءاللہ پانی پتیؒ۔
۴۔ تفسیر کبیر۔امام فخر الدین رازیؒ۔
۵۔ تفسیر جلالین۔جلال الدین محلی وجلال الدین سیوطیؒ۔
۶۔ الفوز الکبیر۔شاہ ولی اللہؒ ۔
۷۔ تفسیر الکشاف۔محمود بن عمر زمخشریؒ۔
۸۔ ضیاالقرآن۔پیر کرم شاہ الازہریؒ۔

# علامہ اقبال کی متروکہ نظم ''نالۂ یتیم'' کا تجزیاتی مطالعہ

محمد رمضان*

ڈاکٹر نجیب جمال**

**Abstract:**

An endeavor has been made in this article to analyze one of Iqbal's poem "Nala-e-Yateem" which was read in the 15th annual meeting of "Anjuman Himayat-e-Islam". Iqbal was introduced to the public due to this poem. The effort has also been made to find out the reason why Iqbal excluded the poem "Nala-e-Yateem"? While compiling his masterpiece "Bang-e-Dara" in 1924.

انجمن حمایتِ اسلام لاہور ۲۴ ستمبر ۱۸۸۴ء کو قائم ہوئی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہندوستان میں انگریزوں کی سیاسی طاقت عروج پر تھی۔ عیسائی مشنریوں کی تبلیغ سے ہزاروں افراد عیسائیت کی طرف مائل ہو رہے تھے اور اس کے سدباب کے لیے کوئی ادارہ یا تنظیم موجود نہیں تھی جہاں اُن کی بہبود کے لیے کوئی قدم اُٹھایا جا سکے، انہی مقاصد کو مدنظر رکھتے ہوئے انجمن حمایتِ اسلام کا قیام عمل میں لایا گیا۔ اس انجمن نے سرسیّد احمد خان (۱۸۹۷ء۔۱۸۱۷ء) کی علی گڑھ تحریک کی طرح اپنے کام کو آگے بڑھایا خاص کر اسلام اور اسلامی اقدار کی ترویج و اشاعت کی سلسلے میں اس نے بیش بہا خدمات سرانجام دیں۔ یہ انجمن ملّی چندہ کے ذریعے چلتی تھی چنانچہ اسے ایسے ذرائع کی تلاش رہتی تھی جن سے اسے چندہ حاصل ہو سکے۔ یہ اجلاس پنجاب اور بیرونِ پنجاب کے لیے سالانہ میلے کی حیثیت رکھتے تھے۔ اسلامیہ ہائی سکول، شیرانوالہ دروازہ لاہور کے وسیع صحن میں اس کے جلسوں کا اہتمام کیا جاتا تھا۔ اس کے اسٹیج پر ممتاز علماء، ادباء، شعراء اور دیگر رہنما جلوہ افروز ہو کر اپنے ایمان افروز خطبات سے لوگوں کے دلوں کو حیاتِ تازہ کا پیام دیتے تھے۔

انجمن حمایتِ اسلام کی سرگرمیاں مسلمانوں میں سیاسی بیداری پیدا کرنے کے لیے بھی بہت معاون

* پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اُردو، دی اسلامیہ یونیورسٹی آف بہاول پور

** سابق ڈین فیکلٹی آف آرٹس، دی اسلامیہ یونیورسٹی آف بہاول پور

ثابت ہوئیں۔تحریکِ پاکستان، مسلم لیگ اور قائداعظم محمد علی جناح کے پیغام کی اشاعت اور ابلاغ کے سلسلے میں انجمن نے اپنا بھرپور کردار ادا کیا۔انجمن کے سالانہ جلسوں کے ضمن میں سیکڑوں مشاعرے منعقد ہوئے جن سے اُردو زبان وادب کو بہت فروغ ملا۔تاریخ ادب میں ''انجمن حمایتِ اسلام'' کے ذکر کے بغیر اُردو نظم کا باب ادھورا ہے۔ اس کے سالانہ جلسوں میں پڑھی جانے والی بے شمار نظموں کو قومی سطح پر بے حد مقبولیت حاصل ہوئی۔یہی وہ پلیٹ فارم تھا جس کے ذریعے علامہ اقبال بھی قومی سطح پر متعارف ہوئے، ورنہ وہ اس سے قبل محض شیخ اقبال کے نام سے جانے جاتے تھے۔

۱۴؍فروری ۱۹۰۰ء میں انجمن کے سالانہ جلسے میں اقبال نے اپنی پہلی نظم ''نالۂ یتیم'' پڑھی۔یہ انجمن کا پندرھواں اجلاس تھا اور اس کی صدارت شمس العلماء مولوی نذیر احمد (۱۹۱۲ء۔۱۸۳۶ء) نے کی تھی۔(۱)

''نالۂ یتیم'' کے نفسِ مضمون اور شاعر کے لب ولہجہ نے سامعین کی آنکھوں کو اشک بار کر دیا۔نظم اتنی مقبول ہوئی کہ حاضرین نے چاروں طرف سے چندے کی بوچھاڑ کر دی اور اس کی ایک ایک کاپی چار چار آنے میں فروخت ہوئی۔یہ وہ پہلی نظم تھی جو اقبال نے ہزاروں کے مجمع میں پڑھی تھی۔(۲)

محمد حنیف شاہد لکھتے ہیں:

> ''نالۂ یتیم'' کے نفسِ مضمون اور شاعر کے دل کش لہجے نے وہ سماں باندھا کہ حاضرین ہمہ تن گوش تھے اور اُن کی آنکھیں اشک بار تھیں۔''(۳)

جب یہ نظم پڑھی جا رہی تھی تو چند بند پڑھے جانے کے بعد اس غرض سے روک دیا کہ نظم کی مطبوعہ کاپیاں ابھی باقی ہیں انہیں فروخت کر لیا جائے پھر ہر کاپی کی قیمت چار روپے مقرر کی گئی لیکن اس کے باوجود مانگ میں اضافہ ہوتا گیا۔چنانچہ بعض حضرات نے کاپیاں خرید کر انجمن کو اس شرط پر عطیہ کر دیں کہ کوئی جلد پچاس روپے سے کم فروخت نہ ہو۔چند لمحوں بعد وہ کاپیاں بھی فروخت ہو گئیں، اقبال کے والد بھی اس جلسے میں شریک تھے۔انہوں نے بھی سولہ روپے میں ایک جلد خریدی۔(۴)

علامہ اقبال کی شاعرانہ زندگی پر ایک نظر ڈالی جائے تو یہ عیاں ہوتا ہے کہ وہ مشاعروں کے شاعر نہیں تھے۔وہ زندگی میں بہت کم مشاعروں میں شریک ہوئے۔انہیں واہ واہ سے کوئی واسطہ نہیں تھا۔اُن کی شاعری فکری اعتبار سے بہت بلند ہے۔اس لیے انہوں نے اپنا پہلا پیغام کسی مشاعرے میں نہیں بلکہ ہزاروں کی تعداد کے مجمع میں لوگوں تک پہنچایا۔

سیّد نذیر نیازی لکھتے ہیں:

> ''سامعین کی آنکھوں سے گوہرِ آب دار ٹپکنے لگے۔مولوی نذیر احمد نے سنا تو کہہ اُٹھے

کہ انیسؔ و دبیرؔ کے مرثیے سنے ہیں مگر اس پائے کی نظم کبھی سننے میں نہیں آئی، جو اثر اس نے میرے دل پر کیا ہے وہ اس سے پہلے کبھی نہیں ہوا۔''(۵)

اس نظم کے پڑھنے سے جہاں سامعین نے اشک فشانی کی اس کے ساتھ ساتھ خوب زر فشانی بھی کی۔ مولوی عبدالرزاق راشد (۱۹۶۷ء۔۱۸۹۸ء) لکھتے ہیں:

''یہ نظم سراپا سوز و گداز اور مجسم درد و تاثیر ہونے کے باعث خاص و عام میں اس قدر مقبول ہوئی کہ ایک دفعہ پڑھی جانے سے تسلی نہ ہوتی۔ اکثر بند بار بار پڑھوائے گئے جن کا اثر سامعین پر یہ ہوا کہ ان کے سست پائے عمل چست ہو گئے اور اُن کی اخوت و ہمدردی ایسی شکل میں ظاہر ہوئی کہ چاروں طرف سے چندوں کی بوچھاڑ ہونے لگی اور بے کس و بے بس اطفالِ قوم کے واسطے سیم و زر کا ڈھیر لگ گیا۔''(۶)

اقبال نے اپنی شاعرانہ زندگی کا باقاعدہ آغاز قومی شاعر کی حیثیت سے کیا۔ ''نالۂ یتیم'' ایک قومی پلیٹ فارم پر پڑھی گئی اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اُن کی شاعرانہ زندگی کی ابتداء قومی شاعری کی بنا پر ہوئی۔ مولوی احمد دین لکھتے ہیں:

''اقبال جو اسلام اور اسلامیوں کا گرویدہ اور دل دادہ ہے اپنی شاعرانہ زندگی کی ابتدا ''نالۂ یتیم'' سے ہی کرتا ہے اور اس طرح اپنی قومی شاعری کی بنا پر قومیتِ اسلامی کی بنا سے ایک عجیب انداز سے وابستہ کر دیتا ہے۔''(۷)

مختصر یہ کہ ''نالۂ یتیم'' کو عوام و خواص میں خوب پذیرائی ملی۔ اسی نظم سے اقبال کو عوامی سطح پر شہرت ملی لیکن عجیب اتفاق ہے کہ ۱۹۲۴ء میں جب ''بانگِ درا'' منظر عام پر آئی تو اس میں یہ نظم شامل نہیں تھی۔ ''بانگِ درا'' مرتب کرتے ہوئے اقبال نے اپنے کلام کا کڑا انتخاب کیا۔ ابتدائی زمانے کی بہت سی نظموں کو متروک قرار دے دیا۔ مختلف نظموں کے بے شمار بند حذف کر دیئے، لاتعداد مصرعوں میں ترامیم و اضافے کیے اس لیے ''نالۂ یتیم'' بھی اُن کے معیار پر پورا نہ اُتر سکی اور اسے حذف کر دیا۔

ڈاکٹر گیان چند جین اس نظم کے حذف ہونے پر تعجب کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''فنی اعتبار سے مجھے ''نالۂ یتیم'' میں کوئی سقم دکھائی نہیں دیتا اس میں چستی اور پختگی ہے۔ اس کے ترک کی وجہ اس کا موضوع ہو سکتا ہے۔''(۸)

اگرچہ اُردو تحقیق و تنقید میں ڈاکٹر گیان چند جین کو بلند مقام حاصل ہے مگر اُن کی اس رائے سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ اس نظم میں کوئی سقم نہیں دکھائی دیتا۔ جیسا کہ پہلے تحریر کیا جا چکا ہے کہ یہ نظم ۱۹۰۰ء میں انجمن حمایتِ اسلام کے پندرھویں اجلاس میں پڑھی گئی۔ اُس وقت اقبال کی عمر تقریباً ۲۳ برس کے لگ بھگ تھی۔

جاوید اقبال (۱۹۲۴ء.....) لکھتے ہیں:

''اقبال گورے چٹے رنگ کے دبلے پتلے اور خوب صورت جوان تھے۔ انہوں نے عینک لگا رکھی تھی، شلوار قمیض، سیاہ اچکن اور رومی ٹوپی پہنے ہوئے تھے۔ نظم کا موضوع دردمندانہ تھا، زبان سادہ تھی، آواز بلند اور دل کش اور پڑھنے کا انداز پُرسوز تھا۔ اُن کی ساحری نے ہُو کا عالم طاری کر دیا تھا۔''(۹)

اقبال نے جس عمر میں نظم انجمن حمایتِ اسلام کے پلیٹ فارم پر پڑھی یہ عمر جوش، جذبے، خواہشات اور تخلیقی صلاحیتوں سے بھرپور ہوتی ہے۔ اس کی واضح دلیل یہ نظم ہے جس کے ۳۴ مسدس بند جن کے اشعار کی تعداد ۱۰۳ ہے۔ یہ نظم پڑھنے کے بعد یہ احساس ہوتا ہے کہ اس میں آمد کی بجائے آورد کا پہلو نمایاں ہے۔ اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ اقبال پہلی بار عوامی سطح پر جلوہ افروز ہو رہے تھے جہاں عوام و خواص اور بزرگان کی تعداد سیکڑوں میں متوقع تھی۔ چنانچہ انہوں نے اس نظم کو موثر بنانے کے لیے اپنی تمام تر صلاحیتیں بروئے کار لائیں۔ نظم کے مطالعے سے شاعر کی جوانیِ طبع، ایک سیل رواں کی طرح محسوس ہوتی ہے۔ انہوں نے نظم میں بلند آہنگ اور فارسی تراکیب کا خوب استعمال کیا ہے۔ مرزا غالبؔ کی تقلید میں بھی بے شمار تراکیب کا سہارا لیا گیا اور بے محل اضافتوں سے اس نظم کا حسن ماند پڑ گیا۔ معنی کا پلّہ ہلکا رہ گیا اور اضافتیں اور تراکیب ہر جگہ نمایاں ہو گئیں۔ مندرجہ ذیل بند ملاحظہ کیجیے جس سے اندازہ ہو گا کہ اضافتوں کی بھرمار نے معنی کو کس قدر پیچھے چھوڑ دیا:

؎ خارِ حسرت غیرتِ نوکِ سناں ہونے لگا
یوسفِ غم زینتِ بازارِ جاں ہونے لگا
دل مرا شرمندۂ ضبطِ فغاں ہونے لگا
نالۂ دل روشناسِ آسماں ہونے لگا
کیوں نہ وہ نغمہ صدائے رشکِ صد فریاد ہو
جو سرودِ عندلیب گلشنِ برباد ہو (۱۰)

اس بند سے اندازہ ہوتا ہے کہ تراکیب کی بھرمار سے معنویت دب کر رہ گئی ہے۔

''نالۂ یتیم'' کے ابتدائی چودہ بندوں میں شاعر نے یتیم کی بدبختی، لاچارگی اور حرماں نصیبی کا مبالغہ آمیز پیرائے میں ذکر کیا ہے لیکن جب وہ یتیم ہاشمی کے آستانے پر پہنچتا ہے تو تمام تکلّفات کے پردے اُٹھ جاتے ہیں۔ نظم کو موثر بنانے کے لیے شاعر نے قوم کے یتیموں کے حالِ زار کی طرف توجہ دلائی ہے اور ''یتیم ہاشمی'' کا واسطہ دیا ہے۔ پھر نظم کے آخری دو بندوں میں اقبال نے خود آنحضرتؐ کی زبانی قوم کو پیغام پہنچایا ہے۔ یہ نظم کا منتہیٰ کمال ہے۔ یہ

نظم اُس پلیٹ فارم پر پڑھی گئی جہاں یتیموں کے لیے چندہ اکٹھا کرنا تھا۔اس میں اقبال نے آنحضرتؐ کی زبانی یہ اشعار کہلوا کر دلوں کو گرمانے کا بھرپور اہتمام کیا۔

؎ یہ دُعا میدانِ محشر میں بڑی کام آئے گی
شاید شانِ کریمی سے گلے ملوائے گی
آتشِ عشقِ الٰہی سے تمہیں گرمائے گی
جو نہ موسیٰ نے کبھی دیکھا تھا تمہیں دکھلائے گی
جس طرح مجھ کو شہیدِ کربلا سے پیار ہے
حق کو یتیموں کی دُعا سے پیار ہے (۱۱)

اس نظم کی طوالت کا سبب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ مولانا الطاف حسین حالی (۱۹۱۴ء۔۱۸۳۷ء) کے زمانے ہی سے قومی جلسوں میں طویل نظمیں سنانے کی روایت چلی آ رہی تھی جن میں مسدس حالی کے بشمول ''شکوۂ ہند''، ''مدرسۃ العلوم''، ''ننگِ خدمت''، ''قوم کا متوسط طبقہ''، ''جشنِ قومی''، ''گدایانِ قوم''، ''فلسفۂ ترقی''، ''انجمن حمایتِ اسلام'' اور ''ترغیبِ امدادِ یتیماں'' ایسی قومی نظمیں ہیں جن کے اشعار کی تعداد سو سے زاید ہے۔

''نالۂ یتیم'' کی طوالت سے اس میں کچھ فنی خامیاں بھی پیدا ہوئیں۔اس نظم میں شاعر کا قوتِ خیال ایک ہی کیفیت کے اظہار کے لیے نئے نئے پیرائے بیان تراشنے میں صرف ہوا۔ بہت سے ایسے مقامات ہیں جہاں نظم کے مرکزی خیال سے کوئی تعلق نہیں بنتا اور ہر بند نظم کے عنوان اور مرکزی خیال سے باہر ہو جاتا ہے۔مندرجہ ذیل بند ملاحظہ ہو۔اس بند کا یتیم کی فریاد سے کوئی واسطہ نہیں ہے:

؎ دوپہر کی آگ میں وقتِ درد دہقاں پر
ہے پسینے سے نمایاں مہرتاباں کا اثر
جھلکیاں اُمید کی آتی ہیں چہرے پر نظر
کاٹ لیتا ہے مگر جس وقت محنت کا ثمر
یا محمدؐ کہہ کے اُٹھتا ہے وہ اپنے کام سے
ہائے کیا تسکین اُسے ملتی ہے تیرے نام سے (۱۲)

اس بے ربطی کی وجہ سے نظم کے مجموعی تاثر کو نقصان پہنچا۔ایک اور بند ملاحظہ کیجیے جس میں تراکیب کی خوب بھرمار ہے:

ے قابلِ عشرتِ دل خو کردۂ حسرت نہیں
در خور بزمِ طرب شمعِ سرِ تربت نہیں
زیرِ گردوں شاہد آرام کی صورت نہیں
غیر حسرت غازۂ رخسارۂ راحت نہیں
صبحِ عشرت بھی ہماری غیرتِ صد شام ہے
ہستیٔ انساں غبارِ خاطرِ آرام ہے (۱۳)

دیکھا جائے تو انجمن حمایتِ اسلام لاہور میں پڑھی جانے والی نظمیں خاص کر ''نالۂ یتیم''، ''فریادِ اُمت'' ایسی نظمیں ہیں جن کے توسل سے اقبال قومی یا ملّی شاعر کی حیثیت سے سامنے آئے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ انہوں نے صحافتی یا وقتی شاعری کو ترک کر دیا اور اپنے فکر وفن میں عالم گیریت کی روح ڈالی۔ اُن کے ذہن میں شعر کا مقصد شروع سے ہی کارفرما نظر آتا ہے کہ شعر سے کہیں مقصدیت مفقود نہ ہو جائے اِسی وجہ سے جب انہوں نے ''بانگِ درا'' مرتب کی تو فکر وفن کے لحاظ سے اُن کا معیار بہت بلند ہو چکا تھا اور یہ نظم بھی اُن کے معیار پر پورا نہ اُتر سکی کیوں کہ وہ اپنے کلام کے خود بہت بڑے ناقد تھے۔ انہوں نے کلام میں فکر کے ساتھ فن کو بھی ملحوظ رکھا۔ بندش و اسلوب کے سلسلے میں کسی قسم کی رعایت نہیں برتی۔ انہوں نے ہر جگہ مقامیت کی جگہ آفاقیت کو اوّلیت دی اس لیے اس نظم کا موضوع اور مواد اُن کے معیار پر پورا نہیں اُتر سکا اور اسی وجہ سے اُس کو ''بانگِ درا'' کے شایانِ شان نہیں سمجھا۔ ورنہ بہت سی نظموں میں انہوں نے ترامیم واضافے کیے مثلاً نظم ''ہمالہ'' سے بارہ اشعار حذف کیے اور اس کے کئی اشعار میں تبدیلی کی۔ ''گلِ رنگیں'' سے نو اشعار حذف کیے، ''صدائے درد'' سے بیس اشعار نکال دیے، ''سیّد کی لوحِ تربت'' سے بائیس اشعار نکالے اور ''خفتگانِ خاک سے استفسار'' سے اٹھارہ اشعار کو متروک قرار دیا، تو اس نظم میں اگر کوئی سقم نہ ہوتا تو کم از کم اس کے کچھ اشعار کو شامل کر لیا جاتا اور اگر اس کے عنوان سے اقبال کو کوئی اختلاف ہوتا تو انہوں نے بے شمار نظموں کے عنوانات تبدیل کیے۔ اس کا عنوان بھی تبدیل کر کے ''بانگِ درا'' میں شامل کر لیتے لیکن انہوں نے ایسا نہیں کیا کیوں کہ انہوں نے نہ صرف کلام کے معنوی پہلوؤں کو ملحوظ رکھا بلکہ وہ فنی اعتبار سے بھی کلام کو ہر جگہ پرکھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اپنے کلام کو خوب بنانے کی غرض سے وہ تخلیقِ شعر کے مرحلے سے لے کر اشاعتِ شعر کے مرحلے تک نوک پلک درست کرتے رہتے۔ اس بات کا اندازہ ''بانگِ درا'' طبع اوّل اور اُس کی دو معاصر اشاعتوں ''کلیاتِ اقبال'' مرتبہ: عبدالرزاق اور ''اقبال'' از: احمد دین کے متون کے تقابلی مطالعے سے ہوتا ہے۔ یہ اسی پرکھ اور کاٹ چھانٹ کا نتیجہ تھا کہ انہوں نے اپنے کلام میں سے پچپن فی صد کلام میں ترامیم واضافے کیے۔ ۱۹۲۴ء تک جو کلام اُن کے معیار پر پورا نہیں اُترا اُس کو متروک کر دیا۔ انہوں نے بے

مقصدیت کی جگہ مقصدیت، مقامیت کی جگہ آفاقیت اور زیادہ تر اُس کلام کو جگہ دی جس میں ایک حیات بخش پیغام موجود تھا۔ جب ''بانگِ درا'' منظرِ عام پر آئی تو اقبال کے انتخاب کو داد دیے بغیر نہیں رہ سکتے کہ انہوں نے ''بانگِ درا'' کو تین ادوار میں تقسیم کیا اور ہر دور کی پہلی نظم اُس دور کی خصوصیات کو ظاہر کرتی ہے۔ پہلے دور میں ''ہمالہ'' کی چوٹی نوخیز تخیل کی جولان گاہ ہے۔ اس دور میں اقبال کو یہی بلند ذوق آسمان کی بلندیوں پر لیے پھرتا ہے یعنی پہلے دور کی نظموں کا مرکزی خیال بلندی اور بلند پروازی ہے۔ دوسرے دور کی پہلی نظم ''محبت'' ہے۔ اس دور کی باقی نظموں میں قانونِ قدرت، محبت کے عنوان سے آفرینشِ عالم کے راز دکھائی دیتے ہیں۔ قانونِ قدرت کے اسرار اور اُن کی تلقین دکھائی دے رہی ہے۔ تیسرے دور کی ابتدائی نظم ''بلادِ اسلامیہ'' سے ہوتی ہے۔ یہ نظم اس دور کی شاعری کا رخ بتا رہی ہے کہ اس دور میں ملّی جذبات کے ہنگامے ہیں اور قوم کی شانِ جمالی کی جھلکیاں، اس دور میں تصوف اور حکمت بھی ملّی خدمات گزاری پر مامور دکھائی دیتے ہیں۔ یہ اقبال کی شعوری کوشش تھی جس کے نتیجے میں ''بانگِ درا'' کا خوب صورت انتخاب ہو سکا۔ یہی وہ وجہ تھی کہ اقبال نے اپنی پہلی عوامی سطح پر پڑھی جانے والی نظم ''نالۂ یتیم'' مکمل طور پر متروک کر دی اور اس کا کوئی ایک شعر بھی ''بانگِ درا'' کا حصہ نہیں بنایا۔ نظم کا خاتمہ اس بند پر ہوتا ہے:

تھی یتیمی کچھ ازل سے آشنا اسلام کی
پہلے رکھی ہے یتیموں نے بِنا اسلام کی
کہہ رہی ہے اہلِ دل سے ابتداء اسلام کی
ہے یتیموں پر عنایت انتہا اسلام کی
تم اگر سمجھو تو یہ سو بات کی اِک بات ہے
آبرو میری یتیمی کی تمہارے ہاتھ ہے (۱۴)

نظم ''نالۂ یتیم'' کو اقبال کی متروک نظم سمجھا جائے گا۔ تاہم جس طرح غالبؔ کا متروک کلام ''نسخہ حمیدیہ'' کی شکل میں اپنی ایک الگ اہمیت رکھتا ہے بالکل اسی طرح اقبال کی متروک نظموں پر بھی از سرِ نو توجہ دینے اور اُن کے توسط سے فکرِ اقبال کو زیادہ وسعت کے ساتھ سمجھنے کی ضرورت ہے۔

## حوالہ جات وحواشی

۱۔ تفصیل کے لیے جاوید اقبال کی تصنیف ''زندہ رود''، صفحہ ۹۸ ملاحظہ ہو
۲۔ ایضاً
۳۔ محمد حنیف شاہد کی تصنیف ''اقبال اور انجمن حمایتِ اسلام''، صفحہ ۱۷
۴۔ تفصیل کے لیے جاوید اقبال کی تصنیف ''زندہ رود''، صفحہ ۹۹ ملاحظہ ہو
۵۔ سیّد نذیر نیازی، ''دانائے راز''، صفحہ ۲۳۱
۶۔ مولوی عبدالرزاق، (مرتب) ''کلیاتِ اقبال''، صفحہ ۴۱
۷۔ مولوی احمد دین، ''اقبال''، مرتبہ: مشفق خواجہ، صفحہ ۱۱۳
۸۔ ڈاکٹر گیان چند جین، ''ابتدائی کلامِ اقبال''، صفحہ ۲۲
۹۔ جاوید اقبال، ''زندہ رود''، صفحہ ۹۸
۱۰۔ مولوی عبدالرزاق، (مرتب) ''کلیاتِ اقبال''، صفحہ ۱۵۹
۱۱۔ ایضاً، صفحہ ۱۶۷
۱۲۔ ایضاً، صفحہ ۱۶۵
۱۳۔ ایضاً، صفحہ ۱۶۰
۱۴۔ ایضاً، صفحہ ۱۶۸

## کتابیات


۱۔ احمد دین، مولوی، ''اقبال''، مرتبہ: مشفق خواجہ، اقبال اکادمی، لاہور پاکستان، طبع چہارم، ۲۰۰۶ء
۲۔ افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر، ''عروجِ اقبال''، بزمِ اقبال کلب روڈ، لاہور، طبع اوّل، ۱۹۸۷ء
۳۔ جاوید اقبال، ڈاکٹر، ''زندہ رود''، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، جلد اوّل، ۱۹۸۲ء
۴۔ نذیر نیازی، سیّد، ''دانائے راز''، اقبال اکادمی، لاہور پاکستان، ۱۹۸۸ء
۵۔ گیان چند جین، ڈاکٹر، ''ابتدائی کلامِ اقبال''، اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۴ء
۶۔ محمد اقبال، ''بانگِ درا''، کریمی پریس، لاہور، طبع اوّل، ۱۹۲۴ء
۷۔ محمد اقبال، علامہ، ''کلیاتِ اقبال''، مرتبہ: مولوی عبدالرزاق، عماد پریس، حیدر آباد (دکن)، ۱۹۲۴ء
۸۔ محمد اقبال، علامہ، ''کلیاتِ اقبال'' مرتبہ مولوی عبدالرزاق، (تعارف وتقدیم ڈاکٹر فرمان فتح پوری)، بیکن بکس، ملتان، ۲۰۰۷ء

# ڈاکٹر سلیم اختر کی نفسیاتی تنقید (پس منظر و پیش منظر)

عاصمہ اصغر *

**Abstract:**

Dr. Saleem Akhtar is a famous psychological critic. His domain of criticism is spread over more than 50 years. In psychological criticism, he has paved base for a new critical approach and a distinctive genere. He reaches to the subconciousness of the artist in analysis of creativity and reaches to the depth of facts through a difficult way. His criticism is a process of finding the truth in which has empowered his words. In pshychological criticism of urdu, he has proved his best abilities by identifying distinctive and new trends.

غیر تخلیقی سطح پر اردو ادب میں تنقید واحد نثری صنف ہے جو اپنی مضبوطی اور پختگی کے باعث ایک ستون کی طرح ادب کو سہارا دیے ہوئے ہے۔ پیچھے مڑ کر دیکھا جائے تو تقریباً دو صدی کے ادب میں شاعری، افسانہ، ناول، ڈراما اور دیگر اصناف کی وسعت اور ہمہ گیری میں تنقید کے کردار کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ تذکرہ جاتی تنقید سے الگ خالص تنقید کا ایک کثیر سرمایہ اس بات کا بیّن ثبوت ہے کہ ادب کی تفہیم اور تعبیر و تشریح کے جملہ مراحل میں اس نے ہر قدم پر شعر و نثر لکھنے والوں کی تحسین و تردید کا فریضہ ادا کیا ہے اور تخلیق کاروں کو کسی اصول اور ضابطے کا پابند بنانے کی سعیِ جمیلہ کی ہے۔ مولانا حالی سے آج (۲۰۱۴ء) تک تنقید نگاروں کی ایک طویل فہرست ہے جس میں عہد بہ عہد سامنے آ کر سِکّہ رائج الوقت بننے والے نقادوں کے متنوع اور ہمہ رنگ نظریات ادب کی جہت و سمت کے تعیّن میں اپنا حصہ ڈالتے نظر آتے ہیں۔ ان میں وہ نقاد بھی شامل ہیں جنھوں نے تخلیقی سطح پر بھی اپنی پہچان قائم کی اور شاعری، افسانہ یا دیگر اصناف میں کمال کی سطح کو پہنچے۔ یوں تو ہر تخلیق کار، تنقیدی صلاحیتوں سے بھی بہرہ ور ہوتا ہے اور کارِ تخلیق انجام دیتے ہوئے اس کے اندر ایک تنقیدی میزان بھی قائم ہوتی ہے لیکن عملی طور پر تنقید اور تخلیق کا ایک شخصیت میں یک جا ہونا نہ صرف تخلیق بلکہ تنقید کے لیے قوت اور توانائی کا باعث ہوتا ہے۔ اور اس طرح تنقید بھی ایک سطح پر تخلیقی ادب کے زمرے میں شمار ہونے لگتی ہے۔ تنقید اور تخلیق کے

* شعبۂ اُردو، لاہور کالج برائے خواتین یونیورسٹی، لاہور

باہمی ربط و تعلق پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اہلِ نقد نے اس میں تحقیق کو بھی شامل کر کے ایک سہ جہتی مثلث تشکیل دی ہے جس میں نقاد اگر تخلیقی صلاحیتوں کے ساتھ محققانہ بصیرت کا بھی حامل ہو تو اس کی بصیرت و دانائی اور تنقیدی فیصلوں کا جادو سر چڑھ کر بولتا ہے۔ اور اس کی تنقیدی رائے ہر جہت سے اعتبار کی سند حاصل کرتی ہے۔

انھی نقادوں میں جو بیک وقت تخلیق کار اور محقق بھی ہیں اور تنقید میں ان دونوں صلاحیتوں کو کام میں لاتے اور ہم رکاب رکھتے ہیں، ڈاکٹر سلیم اختر کا نام بے حد اہمیت کا حامل ہے۔ بلکہ انھیں یہ اختصاص بھی حاصل ہے کہ انھوں نے تنقید، تخلیق اور تحقیق کو باہم مربوط کر کے ہی پیش نہیں کیا بلکہ دیگر سماجی علوم، خصوصاً نفسیات کو اپنے تنقیدی عمل میں شامل کر کے اپنی تنقید کو ایک کارآمد اور مضبوط بنیاد فراہم کی ہے۔ اسی حوالے سے وہ عام طور پر نفسیاتی نقاد کے طور پر شہرت رکھتے ہیں۔ لیکن ان کی تنقید میں یہ بات بھی خصوصی اہمیت کی حامل ہے کہ ''انھوں نے ہر جگہ نفسیات کو اپنی ڈھال نہیں بنایا بلکہ تخلیقات کے مزاج کے مطابق جہاں نفسیات کی ضرورت محسوس کی ہے وہاں تخلیق کار اور اس کی تخلیق کو نفسیاتی حوالے سے جانچا ہے لیکن جہاں اس کی ضرورت نہیں محسوس کی وہاں عمرانی اور دیگر دبستان ہائے تنقید سے استفادے کی راہیں نکالی ہیں اور اس میں انھوں نے ترقی پسندانہ نکتہ نظر کو اختیار کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ایک نقاد کو کسی ایک دائرے میں رہ کر کام نہیں کرنا چاہیے بلکہ مختلف سماجی علوم کا مطالعہ کر کے اپنی تنقیدی بصیرت کو آزمانا چاہیے۔''(۱) چناں چہ اس بات کی وضاحت انھوں نے ان الفاظ میں کی ہے:

> ''میں نے .....غلو سے بچتے ہوئے ادبی تعصّبات کے لیے نفسیات کو جواز بنانے سے ہمیشہ پرہیز کیا۔ نفسیات بہت مفید علم ہے۔ اس سے حیات کے کئی گوشوں اور ذہن کے تاریک نہاں خانوں کو منور کیا جا سکتا ہے لیکن میں نے یہ حقیقت ہمیشہ پیشِ نگاہ رکھی کہ اس کی کچھ حدود بھی ہیں اور اپنے نفسیاتی جوش میں ان حدود کو پھلانگنا فائدہ کی بجائے نقصان کا موجب بن سکتا ہے۔ میں نے تنقید میں نفسیات کو صراحت کے لیے استعمال کیا ہے اس لیے تنقید کو نفسیاتی چیستان بنانے کی کوشش نہیں کی۔ بعض تخلیقات یا تخلیق کاروں کا نفسیات کی روشنی میں نئے انداز سے مطالعہ کیا گیا تو اس سے نئے پن کی سنسنی خیزی مقصود نہیں بلکہ صداقت کی تلاش ہے۔''(۲)

ڈاکٹر سلیم اختر نے پہلے پہل اردو تنقید کے میدان میں اپنی کتاب ''نگاہ اور نقطے'' کے ساتھ قدم رکھا۔ ۱۹۶۸ء میں جب ان کی یہ کتاب منظرِ عام پر آئی تو سید وقار عظیم اور ڈاکٹر وزیر آغا جیسے نقادوں کی آرا کے ساتھ ڈاکٹر وحید قریشی کا عالمانہ دیباچہ بھی اس کتاب میں موجود تھا۔ ان نقادوں نے دوٹوک الفاظ میں ان کی انفرادیت کو تسلیم کیا اور ان کے تنقیدی اسلوب کو تحسین کی نظر سے دیکھا۔ سید وقار عظیم نے ان کے مزاج میں جدّت پسندی کو تلاش کیا اور اس بات کو مستحسن قرار دیا کہ وہ نئی بات کو نئے انداز میں کہنے کی صلاحیت رکھتے ہیں (۳) ڈاکٹر وزیر آغا نے انھیں اردو تنقید کے نفسیاتی دبستان کا ایک نہایت زیرک اور سلجھا ہوا علَم بردار قرار دیا۔ (۴) ڈاکٹر وحید قریشی نے لکھا کہ: ''سلیم اختر نے نفسیاتی تنقید میں توازن اور بے تعصبی اختیار کر کے ہماری

تنقید کو ایک راستہ دکھایا ہے۔ اس دور میں جب کہ تنقید فقرے بازی، خود فروشی اور احباب پروری کا وسیلہ ہو رہی ہے۔''(۵)

اپنے دور کے بڑے نقادوں کی آرا سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ڈاکٹر سلیم اختر نے اوّل روز سے ہی تنقید کے میدان میں اپنی اہمیت تسلیم کروالی۔ انھوں نے اس عہد میں لکھی جانے والی تنقید کو من وعن قبول کرنے کی بجائے اپنے لیے گریز کی راہ نکالی۔ یہاں تک کہ خالص نفسیاتی تنقید جو اس وقت ہمارا موضوع ہے، کے حوالے سے بھی ان سے پہلے جو کچھ لکھا گیا ،انھوں نے اس سے الگ زاویۂ نظر اختیار کیا۔ اس بات کو ڈاکٹر وحید قریشی، جو خود بھی نفسیاتی نقادوں میں شمار ہوتے ہیں، تسلیم کرتے ہیں کہ ''سلیم اختر قدر و قیمت کے تعیّن میں شاعر کے ذہن تک رسائی حاصل کرنے کے لیے نفسیات استعمال کرتے ہیں..... ادب پارے کی قدر و قیمت، ادبی مرتبے اور سماجی حالات اور فنی قدر و قیمت کے درمیان رشتے تلاش کرتے ہیں اس لیے کسی ایک نفسیاتی محرک کو بلاوجہ شاعر کی ساری زندگی پر طاری نہیں کرتے۔''(۶) عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ ہمارے اکثر نقاد اور ادیب مرغِ بادنما کی طرح اپنی سمت اور جہت میں حسبِ ضرورت تبدیلیاں لاتے رہتے ہیں اور کبھی کبھی اپنے ہی اصولوں اور نظریات کے برعکس بات کرتے ہیں۔ لیکن ڈاکٹر سلیم اختر کی ایک یہ بھی انفرادیت ہے کہ انھوں نے اوّل روز سے اپنے لیے جس سمت کا تعیّن کیا وہ آج بھی مستقل مزاجی کے ساتھ اس پر کاربند ہیں۔ البتہ انھوں نے اپنے ذہن کے دریچوں کو تازہ ہواؤں کے لیے ہمیشہ کھلا رکھا ہے۔ نئے اور تازہ مطالعات کی روشنی میں انھوں نے اپنے بنیادی موقف اور نظریے سے انحراف کیے بغیر علم و آگہی کے نئے جہانوں کو دریافت کیا اور اس ارتقائی عمل کو ہمیشہ جاری رکھا جو زندگی کے لیے لازمے کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تنقید لکھتے ہوئے آج بھی ویسے ہی تازہ دَم نظر آتے ہیں جیسے آج سے پچاس برس پہلے تھے۔ انھوں نے اپنے مطالعے کی حدود پر کوئی پابندی عاید نہیں کی بلکہ بہت دلچسپی اور دل جمعی کے ساتھ مختلف علوم سے روشناسی کے مراحل طے کرتے رہے۔ اپنے ایک انٹرویو میں انھوں نے یہ بات کہی کہ:

> ''نفسیاتی تنقید کے آغاز میں مَیں نے فرائڈ سے اثرات قبول کیے مگر مزید مطالعے کے بعد جب یونگ تک پہنچا تو مجھے احساس ہوا کہ یونگ میں جو گہرائی ہے، اس کے اجتماعی لاشعور کے تصوّر میں جو قوت ہے وہ فرائڈ کے مقابلے میں کہیں زیادہ گہرے اثرات چھوڑتی ہے۔ یونگ کے مطالعے کے ساتھ ساتھ میں نے Mythology اور Aurterphology کا بھی مطالعہ کیا جن سے مجھے علامات وغیرہ کی تفہیم میں خاصی امداد ملی۔ میں اگرچہ خود مصور نہیں ہوں لیکن مجھے مصوّری سے بہت دل چسپی ہے اور میں نے اپنی محدود بساط میں مصوّری کے بارے میں جو مطالعہ کیا ہے اس کی جھلک میری تنقیدوں میں آتی ہے۔ ان تمام چیزوں نے مل کر میرے مخصوص تنقیدی شعور کی تشکیل کی ہے لیکن یہ واضح رہے کہ نفسیات کو اس میں اوّلیت حاصل ہے۔''(۷)

ڈاکٹر سلیم اختر کی نفسیاتی تنقید میں اس وقت مزید وسعت پیدا ہوئی جب انھوں نے ''اردو میں نفسیاتی تنقید کا دبستان'' کے موضوع پر پی ایچ۔ ڈی کا مقالہ لکھا۔ اس مقالے میں انھوں نے تنقید کی مختلف اقسام اور مختلف دبستانوں کا

جائزہ نفسیات کی روشنی میں لیا ہے۔اس تحقیقی وتنقیدی جائزے میں انھوں نے فرائڈ، یونگ اور ایڈلر سے متاثر ہونے والے پاکستانی اور ہندوستانی ناقدوں کا بھی مطالعہ کیا ہے۔اسی طرح یورپی ناقدین ہربرٹ ریڈ، کینتھ برک، ماڈیا ڈکن، لائنل ٹرلنگ وغیرہ کا مطالعہ بھی کیا گیا ہے جن سے ہمارے نفسیاتی نقادوں نے استفادہ کیا۔اسی طرح انھوں نے اردو میں نفسیاتی تنقید کے ارتقا کی تمام کڑیاں تلاش کیں اور یہ ثابت کیا کہ اردو کے پہلے نفسیاتی نقاد میراجی نہیں بلکہ مرزا ہادی رسوا تھے:

> ''اردو میں مرزا ہادی رسوا اپنے عہد آفریں ناول کی بنا پر شہرتِ دوام پا چکے ہیں۔لیکن مرزا رسوا کی بے چین، تجربہ پسند اور جدّت کی رسیا شخصیت کے اظہار کا صرف ایک پہلو ہے۔ورنہ مرزا رسوا نے تو کیمیا گری سے لے کر شارٹ ہینڈ کے اشارات اور اردو ٹائپ رائٹر کا'' کی بورڈ'' بنانے تک کیا کچھ نہیں کیا؟ مرزا رسوا فلسفیانہ ذہن رکھتے تھے بلکہ ایک تحقیقی مقالہ لکھ کر امریکہ سے پی ایچ۔ڈی کی ڈگری بھی حاصل کی.....اسی مطالعے نے انھیں وہ نفسیاتی سوچ عطا کی جس کی روشنی میں انھوں نے اردو شاعری سے وابستہ بعض مسائل کی علم النفس کی روشنی میں بہ اندازِ نو تشریح وتفہیم کی سعی کی۔مرزا رسوا نے رسالہ ''معیار'' لکھنو کے لیے پانچ تنقیدی مضامین بطرزِ مراسلت قلم بند کیے تھے.....ان تنقیدی مراسلات سے نہ صرف یہ کہ مرزا رسوا کی علمی شخصیت کا ایک نیا پہلو سامنے آتا ہے بلکہ اردو تنقید میں نفسیات کے اثرات کی قدیم ترین مثال کا سراغ بھی مل جاتا ہے اور اسی بنا پر انھیں بلاشبہ اردو کا پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیا جاسکتا ہے۔ایسا نقاد جس نے اپنے دور کے محدود علم النفس اور ملک میں اس کے محدود تر مطالعے کے باوجود اردو شاعری کی تنقید کی بعض اصولی بحثوں میں اسے کامیابی سے برتا۔''(۸)

ڈاکٹر سلیم اختر کی تحقیق کے مطابق اردو میں نفسیاتی تنقید کا آغاز ۱۹۲۰ء کے لگ بھگ ہو چکا تھا۔اس سلسلے میں پرانے ادبی جرائد میں نفسیاتی ناقدین کی تحریروں پر مشتمل اتنا مواد موجود ہے کہ اسے سمیٹنا مشکل ہے۔اُن کا یہ انکشاف حیرت انگیز ہے کہ مغرب میں باضابطہ نفسیاتی تنقید کا زمانہ بھی یہی ہے۔اس سے اُردو میں نفسیاتی تنقید کی اہمیت اور افادیت کا بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ڈاکٹر سلیم اختر کے اس مقالے کو نفسیاتی تنقید کی تاریخ میں ایک کلیدی حیثیت حاصل ہے اور اس کے بغیر اردو کے تنقیدی ادب میں نفسیات کی کارفرمائی کا کوئی بھی جائزہ مکمل نہیں ہوسکتا۔اس میں نہ صرف اُردو کے نفسیاتی ناقدین کی تفصیل درج ہے بلکہ اردو تنقید کے اہم ترین مباحث اور نفسیاتی تنقید کے دائرہ کار میں آنے والے موضوعات ومسائل پر بھی تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔اردو کے نفسیاتی ناقدین کے ذیل میں مرزا ہادی رسوا، ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری، وحیدالدین سلیم، میرزا محمد سعید، محمد حسین ادیب، سید شاہ محمد، میراجی، ن م راشد، اختر اورینوی، رفیع الزمان خان، مظہر عزیز، حزب اللہ، وجیہہ الدین، شمشاد عثمانی، ڈاکٹر وحید قریشی، ریاض احمد، محمد حسن عسکری، سلیم احمد، علی عباس جلال پوری، سید شبیہ الحسن نونہروی، ڈاکٹر شکیل الرحمٰن، ڈاکٹر سلام سندیلوی، ڈاکٹر سید محمود الحسن رضوی، دیوندر اسّر، ڈاکٹر محمد اجمل، ابنِ فرید، ڈاکٹر سجاد باقر رضوی، حیات اللہ انصاری وغیرہ کے نام شامل ہیں جنھوں نے فرائڈ، یونگ اور ایڈلر سے متاثر ہوکر اردو کی نفسیاتی تنقید میں اہم اضافے کیے۔نفسیاتی تنقید کے اہم ترین مباحث میں ادیب کی شخصیت، تخلیق اور تخلیقی عمل، کلچر سے وابستہ نفسیاتی محرکات اور تخلیقات پر ان کی اثر آفرینی، تاریخی حالات،

سماجی کوائف، ادب اور اخلاق کے مسائل اور موضوع و مواد کو نفسیاتی تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی سعی کی گئی ہے۔ اسی طرح اسلوب کا نفسیاتی مطالعہ، علامت کی نفسیاتی اہمیت اور اس کا فرائڈ، یونگ اور ایڈلر کے نظریات کی روشنی میں مطالعہ، ادب اور خوابوں کی علامات کا نفسیاتی رابطہ، تشبیہ اور استعارے کی نفسیاتی اہمیت، امیج اور امیجری کا نفسیاتی جائزہ جیسے فنی مسائل پر نہایت ژرف بینی سے قلم اٹھایا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ اُردو کی بعض اہم اصناف غزل، مرثیہ، مثنوی، افسانہ، ناول، انشائیہ وغیرہ کا نفسیاتی مطالعہ کر کے ان کے مخصوص مزاج کی نشان دہی کی گئی ہے۔ اس مقالے کے ایک قابل ذکر حصے کو جو مغربی نفسیاتی نقادوں ارنسٹ جونز، ہانس شاس، ایڈمنڈ ولسن، لائنل ٹرلنگ، کینتھ برک، ہربرٹ ریڈ، ماڈیاڈکن وغیرہ کی انتقادیات پر مشتمل ہے، الگ سے ''مغربی میں نفسیاتی تنقید'' کے نام سے شائع کیا گیا ہے۔ اردو میں یہ اپنی نوع کا شاید پہلا کام ہے جو ڈاکٹر سلیم اختر کے ہاتھوں انجام پایا ہے۔ **(۹)**

نفسیاتی تنقید کے حوالے سے ڈاکٹر سلیم اختر کے اس تحقیقی کام کا اجمالی تعارف پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ جب ہم انھیں ایک نفسیاتی نقاد کے طور پر دیکھتے ہیں تو اس کے پس منظر میں جھانکنا بھی ضروری ہے۔ انھوں نے اردو کی نفسیاتی تنقید کی تقریباً پون صدی کی تاریخ کھنگال کر نفسیاتی ناقدین کی فرائڈ، یونگ اور ایڈلر سے اثر پذیری کا بھی سراغ لگایا اور پھر ان کے مختلف اسالیب کی نشان دہی کر کے ان کی تہ میں موجود محرکات تک پہنچے اور اس طرح ان کے بیچ میں سے ہو کر اپنے لیے ایک الگ راہ نکالی۔ یہ ایک انتہائی ریاضت اور جان کاہی کا عمل ہے جس میں سراسر جی کا زیاں ہے لیکن ڈاکٹر سلیم اختر کا یہ عمل ثابت کرتا ہے کہ تنقید لکھنا اتنا آسان بھی نہیں ہے جتنا سمجھ لیا گیا ہے۔ اس کے لیے جس سطح کے مطالعے اور علم شناسی کی ضرورت ہے وہ محض دو چار کتابیں پڑھ کر میسّر نہیں آتی۔ ڈاکٹر سلیم اختر کے مطالعے کی وسعت کا اندازہ ان کتابوں سے بھی ہوتا ہے جو انھوں نے خالص تنقیدی حوالے سے تحریر کیں۔ ''نگاہ اور نقطے'' کے بعد منظر عام پر آنے والی کتابوں میں ''تنقیدی دبستان'' (۱۹۷۳ء) ''ادب اور لاشعور'' (۱۹۷۶ء) ''افسانہ، حقیقت سے علامت تک'' (۱۹۷۶ء) ایسی کتابیں ہیں، جن کی ادبی سطح پر بے پذیرائی ہوئی اور ان کے ذریعے ڈاکٹر سلیم اختر کے تنقیدی نظریات واضح شکل میں ہمارے سامنے آئے۔ ''ادب اور لاشعور'' میں ادبی مسائل، ادبی اصناف اور ان سے متعلقہ مباحث پر نفسیات کے مخصوص نقطۂ نظر سے بحث کی گئی ہے۔ اس کتاب میں پہلی بار نفسیات کو اس کے وسیع ادبی تناظر میں دیکھنے کی کوشش ملتی ہے اور نفسیات کے حوالے سے تنقید، زبان و بیان اور مختلف اصناف کا مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ ان کوششوں کا آغاز اگرچہ ''نگاہ اور نقطے'' ہی سے ہو گیا تھا۔ مثلاً اس کتاب میں شامل اکثر مضامین ۱۹۶۶ء کے آس پاس کے زمانے کے لکھے ہوئے ہیں اور یہ پہلی بار کراچی کے پرچوں ''ماہِ نو'' اور ''سیپ'' میں شائع ہوئے۔ اس ابتدائی دور میں بھی ڈاکٹر سلیم اختر کا تنقیدی شعور اس حد تک بلند ہو چکا تھا۔ کہ انھوں نے غالبؔ جیسے شاعر کو ان کی شاعری اور خطوط کے آئینے میں ایک بالکل نئے انداز سے سمجھنے کی کوشش کی اور نہ صرف اس کی نرگسیت کے بنیادی پہلوؤں پر روشنی ڈالی بلکہ اس کے مریضانہ رشک کا رشتہ نرگسیت سے جوڑ کر اس کی نفسیاتی توجیہہ یہ بیان کی کہ غالب محبوب کو اپنی ذات کا آئینہ بناتے اور اس میں اپنا عکس دیکھتے ہیں۔ چناں چہ اس حالت

میں غالبؔ کے لیے ''محبوب محض گوشت پوست کا انسان نہیں رہتا بلکہ الفتِ ذات اور اس سے وابستہ نفسی تسکین اور لاشعوری آسودگی کے لیے ایک اعلیٰ علامت کا روپ دھار لیتا ہے۔''(۱۰)

اسی طرح ڈاکٹر سلیم اختر نے غالبؔ کی شخصیت اور کردار کے ایک بالکل نئے رخ کا سراغ لگایا جو اس سے پہلے ناقدین کی نظر میں نہیں رہا۔ یہ رخ ''حریص لذت آزار'' ہونے کا ہے جس میں اذیت پرستی کا رجحان مطالعہ غالب کے لیے ایک نئی جہت کی نشان دہی کرتا ہے۔ غالبؔ کی شخصیت کے تجزیے میں انھوں نے غالب کی غزل کے مقطعوں، ردیفوں اور قافیوں پر بھی نفسیاتی حوالوں سے بحث کی ہے۔ خاص طور پر غالبؔ کی بعض مسلسل غزلوں کی ردیفوں کو بنیاد بنا کر یہ ثابت کیا ہے کہ کس طرح ان غزلوں کا مسلسل ہونا اس امر کا غماز ہے کہ تخلیق کے اس ارتقائی انداز سے شاعر جو لاشعوری تسکین پا رہا تھا وہ اسے ایک آدھ شعر تک محدود نہیں رہنے دیتی اور اس سے ایک ہی جذبے کی حامل مسلسل غزل لکھواتی ہے اور یہی وہ مواقع ہوتے ہیں جب لاشعور، تخلیقی شعور کا روپ دھار لیتا ہے۔(۱۱)

ڈاکٹر سلیم اختر کی تنقید کا یہ بنیادی وصف ہے کہ وہ تنقید کے بنے بنائے راستوں پر چلنا پسند نہیں کرتے بلکہ اپنے لیے خود ایک نئی راہ بناتے ہیں۔ نفسیاتی تنقید بہت سے دوسرے لوگوں نے بھی لکھی ہے (جن کے نام گزشتہ سطور میں درج ہیں) لیکن ڈاکٹر سلیم اختر نفسیاتی تنقید لکھتے ہوئے ایک اختراعی عمل تشکیل دیتے ہیں۔ اور اپنی ذہانت اور صلاحیت سے تخلیق کار اور تخلیق کے ان پہلوؤں پر غور کرتے ہیں جو کسی نہ کسی حوالے سے کسی خاص سمت کی طرف رہ نمائی کرتے اور ایک نیا منظر نامہ وجود میں لاتے ہیں۔ ان کی کتاب ''ادب اور لاشعور'' ایسی ہی مثالوں سے پُر ہے جن کی منطقی وضاحت اور صراحت ان کی تنقید کو سندِ اعتبار عطا کرتی ہے۔ اسی ضمن میں ان کی کتاب ''شعور اور لاشعور کا شاعر۔ غالب'' (۱۹۸۴ء) کا حوالہ بھی دیا جا سکتا ہے جس میں محض غالب کی شخصیت اور فن کے نفسیاتی زاویے ہی تلاش نہیں کیے گئے بلکہ ایک پوری تہذیب کے شعور و لاشعور اور اس کے تخلیقی ربط کو دریافت کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے داستان اور افسانے کو بھی اپنی تنقید کے دائرے میں شامل کیا ہے۔ چونکہ وہ خود بھی ایک بلند پایہ افسانہ نگار ہیں اور ''ضبط کی دیوار''، ناولٹ (۱۹۷۷ء)، ''کڑوے بادام'' (۱۹۸۸ء)، ''کاٹھ کی عورتیں'' (۱۹۸۹ء)، ''مٹھی بھر سانپ'' (۱۹۹۲ء)، ''چالیس منٹ کی عورت'' (۱۹۹۴ء)، ''آدھی رات کی مخلوق'' (۱۹۹۹ء) ''جرسِ غنچہ'' (۲۰۱۲ء) جیسے خوب صورت افسانوی مجموعوں کے خالق ہیں۔ اس لیے تنقید میں ان کی زیادہ دل چسپی افسانے سے رہی ہے۔ ان کی کتاب ''افسانہ حقیقت سے علامت تک''، اردو افسانے کی تنقید میں ایک اہم مقام رکھتی ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر چونکہ اپنے افسانوں میں بھی تکنیک اور اسلوب پر خاص توجہ دیتے ہیں اس لیے اس کتاب میں بھی انھوں نے داستان سے لے کر جدید علامتی اور تجریدی افسانے تک مختلف افسانوی مسائل، تکنیک اور افسانہ نگاروں کا انفرادی افسانوں کا مطالعہ کیا ہے۔ جدید افسانے میں تکنیک کے مختلف تجربات پر وہ گہری نظر رکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک جدید افسانہ نگار نے افسانے کو زمان و مکاں کے جبر سے آزاد کر دیا ہے اور خواب یا فینٹسی کی ایسی کیفیت کو پیدا کیا ہے جس کے لیے بالعموم آزاد

تلازمے یا فلیش بیک کی تکنیک استعمال کی ہے اور یوں افسانے کو وقت کے تسلسل سے آزاد کر دیا ہے۔ اس طرح آج کا افسانہ نگار ماضی کے مقابلے میں سیال لاشعوری کیفیات، ذہنی واردات اور سائیکی کے داخلی خلا کے سفر کو زیادہ بہتر اور موثر انداز میں بیان کرنے کے قابل ہے۔ اس کے علاوہ علامات، تلمیحات اور اشارات سے بھرپور کام لینے کا سلیقہ بھی جدید افسانہ نگار کے یہاں موجود ہے۔ جو افسانے کے مطالعہ کو خوش کن بناتا ہے۔ علامت اور تجرید کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر کا نکتہ نظر یہ ہے کہ انھیں ایک دوسرے کے مترادف سمجھنا غلط ہے۔ علامت ابلاغ میں رکاوٹ نہیں بنتی۔ علامت ہمیں یوں سہارا دیتی ہے کہ بہت سی ناگفتنی باتیں علامت کے ذریعے گفتنی ہوتی ہیں۔ اور غور کرنے سے ہمیں ایک کہانی میں کئی کہانیاں ملتی ہیں۔ جبکہ تجرید کا اپنا ایک فلسفہ ہے جس میں لکھنے والے کو منظم اکائیوں میں بھی زندگی نظر نہیں آتی۔ اس لیے وہ زندگی کو جیسی وہ بے ربط اور بے ہنگم نظر آتی ہے، ویسے ہی پیش کر دیتا ہے۔ تجریدیت کے سلسلے میں ڈاکٹر سلیم اختر کا خیال ہے کہ: ''اس کا مطالعہ بھی لاشعور کے حوالے سے کیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ افسانہ نگار خود کو واقعات کے فریم اور کرداروں کو افعال کا پابند نہیں بناتا، بلکہ ان سب سے آزاد ہو کر آزاد تلازمے سے خود کو دھیان کی لہروں پر آزاد چھوڑ دیتا ہے۔ اس سے واقعات کو باہم پیوست کرنے والی کڑیاں ٹوٹتی جاتی ہیں جس سے افسانے میں تجریدیت پیدا ہو جاتی ہے۔'' **(۱۲)**

ڈاکٹر سلیم اختر نے بعض لوگوں کے اس خیال کو رد کیا ہے کہ نفسیات نے افسانے کی تکنیک یا ہیئت کو نہیں بدلا۔ بلکہ انھوں نے اس امر پر اصرار کیا ہے کہ جدید افسانے کی تکنیک یا ہیئت کے بیشتر تجربات اور انقلابی تبدیلیاں نفسیات کی مرہون منت ہیں۔ خاص طور پر افسانے نے نفسیات سے جو اہم ترین چیز حاصل کی ہے وہ شعور کی رَو کی تکنیک کا استعمال ہے۔ شعور کی رَو نے افسانہ نگار کو زمان و مکان کے جبر سے آزاد کر دیا ہے۔ اب افسانے میں وقت کو کسی کابک میں بند نہیں رکھا جاتا، بلکہ افسانہ نگار وقت کو اپنے کرداروں کے جذبات اور سوچ کی عکاسی کے لیے استعمال کر کے اپنے افسانے میں ایک نئی جہت کا اضافہ کر لیتا ہے۔ **(۱۳)**

ڈاکٹر سلیم اختر نے ''انشائیہ'' کو بھی اپنی تنقید میں اہمیت دی ہے۔ انشائیے کے حوالے سے انھوں نے یہ اہم نکتہ اٹھایا ہے کہ فکر اور ہیئت کے اعتبار سے انشائیہ نسائی لطافت کا حامل نظر آتا ہے لیکن عجیب بات ہے کہ ایک بھی قابل ذکر خاتون انشائیہ نگار نظر نہیں آتی۔ انشائیہ کے نفسیاتی مطالعہ کے ضمن میں وہ یونگ کی نفسیات کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ انشائیہ کی صورت میں مرد اپنی نسائیت کا غیر شعوری طور پر اظہار کرتا ہے اور اپنی نسوانی روح کی پرداخت اور نشوونما سے اپنی فطرت کی سخت کوشی کو نرم بنا کر کثافت کو لطافت میں تبدیل کرتا ہے۔ انشائیہ نگار، انشائیہ لکھ کر اپنی سائیکی کے اس پہلو کو سامنے لاتا ہے جسے نسوانی روح سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس کا مقصد کسی بات کی وضاحت نہیں ہوتا اور نہ ہی کسی امر کی شعوری طور پر تائید یا تردید ہوتا ہے بلکہ وہ لطیف انداز اپنا کر قاری کی اسی نسوانی روح سے کلام کرتا ہے جسے عام زندگی میں شعوری طور پر دبانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ انشائیے کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر کے یہ خیالات نہایت نازک سطح پر اس صنف کے باطن کو چھو کر پیدا ہوئے ہیں اور یہ ان کی گہری بصیرت اور نفسیاتی غور و فکر کے آئینہ دار ہیں۔

ان سے پہلے کسی ناقد نے انشائیے کے اس رُخ کو پہچاننے کی کوشش نہیں کی۔انھوں نے ایک اور حوالے سے انشائیے کو لوگوں کی عام سماجی زندگی سے بھی مربوط کیا ہے کہ عام زندگی میں لوگ نقلی چہرے سجائے پھرتے ہیں، مرد بننے کے لیے نہیں، بلکہ اپنی نسوانی روح چھپانے کے لیے، اور انشائیہ اس نقلی چہرے کو ہٹانے کی ایک لطیف کوشش ہے۔ **(۱۴)**

انشائیے کے سلسلے میں ڈاکٹر سلیم اختر کی تنقید کا یہ نمایاں رُخ ہے کہ انھوں نے اپنے معاصر عہد میں انشائیہ کے متعلق اُٹھنے والے سوالات کے متعلق ایک واضح اور دوٹوک موقف اختیار کیا۔اس حوالے سے ان کی کتاب ''انشائیہ کی بنیاد'' (۱۹۸۶ء) خاصی اہمیت رکھتی ہے۔انھوں نے معروف نقاد اور انشائیہ نگار ڈاکٹر وزیر آغا کے اِس دعویٰ کو بہ تحقیق غلط ثابت کیا کہ وہ انشائیہ کے موجد ہیں۔اُن کا موقف ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا سے بہت پہلے لفظ ''انشائیہ'' استعمال ہو رہا تھا۔ یہ اصطلاح مولانا محمد حسین آزاد کے خطوط کے مجموعے ''مکتوباتِ آزاد'' میں موجود ہے اور اس کی تشریح بھی کی گئی ہے۔ سب سے پہلا انشائیہ بھی آزاد نے ہی لکھا۔اسی طرح ڈاکٹر اختر اورینوی نے سید علی اکبر قاصد کے انشائیوں کے مجموعہ ''ترنگ'' (۱۹۴۱ء) کے دیباچے میں یہ لفظ استعمال کیا ہے۔اِس لیے ڈاکٹر وزیر آغا نہ تو انشائیے کے بانی ہیں اور نہ ہی اِس اصطلاح کے موجد ہیں۔ڈاکٹر سلیم اختر کے اِن خیالات پر خاصی لے دے ہوئی لیکن وہ اپنے مؤقف سے دست بردار نہیں ہوئے۔انھوں نے ڈاکٹر وزیر آغا اور ان کے تتبع میں لکھے جانے والے انشائیوں پر بھی یہ اعتراض کیا کہ ان میں لایعنیت میں یعنیت اور بے معنویت میں معنویت پیدا کرنے پر زور دیا جاتا ہے اسی لیے انشائیہ عدم مقبولیت کا شکار ہے اور یہ محض وزیر آغا کے پلپلے اسلوب میں لکھی ہوئی ایک پھسپھسی تحریر بن کر رہ گئی ہے۔ **(۱۵)**

ڈاکٹر سلیم اختر نے ناول، سفر نامہ اور دیگر اصنافِ ادب کو بھی اپنی تنقید کا موضوع بنایا۔یہ ایک وسیع کام ہے جس کا احاطہ اس مختصر مضمون میں ممکن نہیں۔تنقید لکھنا ایک مشکل کام ہے اور پھر نقادوں کے بارے میں ہمارے عمومی رویّے بھی اس مشکل میں اضافہ کرتے ہیں۔ڈاکٹر سلیم اختر کو اس راہ میں جو مشکلات پیش آتی رہیں ان کی تفصیل تو وہ خود ہی جانتے ہیں لیکن ان کی بعض تحریروں اور انٹرویوز وغیرہ سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ تنقید لکھنا، بھڑوں کے چھتے میں ہاتھ ڈالنے کے مترادف ہے۔ ایک نفسیاتی نقاد کو تو کئی اعتبار سے اور زیادہ کٹھنائیوں میں سے گزرنا پڑتا ہے کہ اس کا بنیادی کام تخلیق کار کے ذہن تک رسائی حاصل کرنا ہوتا ہے اور اُن نفسی عوامل اور شخصی محرکات کا سراغ لگانا ہوتا ہے جنھوں نے ایک فرد کو خاص نوع کی شخصیت میں ڈھال کر اُسے یہ تخلیق لکھنے پر قدرت بخشی۔چناں چہ نفسیاتی نقاد کی تمام اُلجھنوں اور مشکلوں کی بنیاد یہی سوال بنتا ہے۔جس کے جواب کے حصول کے لیے اُسے نہ جانے کتنی دشوار گزار گھاٹیوں سے گزرنا پڑتا ہے۔خود ڈاکٹر سلیم اختر کے الفاظ میں:

> ''اس سوال کے درست جواب کی تلاش میں نفسیاتی نقاد کو کئی ہفت خواں طے کرنے پڑتے ہیں۔اور یہی وہ سفر ہے جو معلوم (تخلیق) سے شروع ہو کر نامعلوم (لاشعور) کی منزل تک جاتا ہے۔نفسیاتی نقاد تخلیق کی صورت میں روشنی کی لکیر لے کر لاشعور کے اتھاہ اندھیرے میں جھانکنے کی سعی کرتا ہے۔نفسیاتی نقاد تمام

تخلیقات کا سرچشمہ لاشعور کو قرار دیتا ہے۔ لاشعور تک رسائی کوئی آسان کام نہیں۔ لاشعور وہ آہوئے رَم خوردہ ہے جو نامعلوم کی وسعتوں سے کبھی کبھار جھانک لیتا ہے، جو خوابوں کی صورت میں شب خون مارتا ہے۔ کبھی کابوس کی صورت میں ڈراتا ہے تو کبھی تخلیق کی صورت میں مسکراتا ہے۔ لاشعور تو بعض اوقات تربیت یافتہ نفسی معالج کے قابو میں بھی نہیں آتا۔ نقاد تو نقاد ہی ہے۔''(۱۶)

ڈاکٹر سلیم اختر نے بڑی تفصیل سے نفسیاتی نقاد کی مشکلات کو بیان کیا ہے۔ اُن کے خیال میں نفسی معالج اور نقاد دونوں لاشعور تک رسائی کے لیے کوشاں ہوتے ہیں لیکن نفسیاتی نقاد کو نفسی معالج سے کہیں زیادہ تگ و دو کرنا پڑتی ہے۔ تخلیق کار اگر اس کا ہم عصر ہے تو اس سے مکالمے کی صورت نکل سکتی ہے لیکن اگر وہ اس دنیا میں موجود نہیں تو پھر نقاد کو ہر اس ذریعے کو بروئے کار لانا پڑتا ہے جس کی مدد سے ادیب کے ذہن کے نہاں گوشوں تک رسائی ممکن ہو۔ یہ ایک طویل سلسلہ ہے جس کے لیے نقاد کو کئی پاپڑ بیلنا پڑتے ہیں۔ تخلیق کار کا نفسی کوائف نامہ مرتّب کرنے کے لیے اس کے ماحول، خاندانی حالات، مزاج، عادات، اس کی زندگی میں پیش آنے والے حوادث و واقعات، اس کا کردار و عمل سب کو نگاہ میں رکھنا پڑتا ہے۔ اسی طرح تخلیق کار کی جنسی زندگی کے بارے میں مصدّقہ معلومات کا حصول بھی لازمی ہے۔ تب جا کر کہیں نقاد کے ذہن میں تخلیق کار کے لاشعور کی ایک تصویر بنتی ہے جسے سامنے رکھ کر وہ اس کی تخلیق کے جواز اور اس کے حُسن و قبح پر بحث کرتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر کی تنقید کا جائزہ لیں تو انھوں نے اِس سارے عمل کی جزئیات تک سے خود کو گزارا ہے۔ غالبؔ کی نرگسیت کا بیان ہو یا جوش، شاد عارفی وغیرہ کا نفسیاتی تجزیہ، انھوں نے تخلیق کاروں کی نفسیاتی گرہیں اِس طور کھولی ہیں کہ دودھ کا دودھ، پانی کا پانی کر دیا ہے۔ اُن کے حکیمانہ اسلوب اور دانشورانہ طرزِ بیان نے، نفسیاتی تنقید کو (جس پر بڑے اعتراضات ہوئے ہیں) اعتبار کے قابل بنایا۔ وہ تخلیقات، جن میں امیجز، استعارے، علامات، اساطیری روایات، طلسمات بن کر قاری کا راستہ روکتی ہیں، ڈاکٹر سلیم اختر کی نفسیاتی بصیرت سے اپنے پیرہن کے بند کھولتی ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر کی نفسیاتی تنقید نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ ادب کے طلسماتی جہان کو طشت از بام کرنے کا واحد ذریعہ نفسیاتی تنقید ہی ہے جس کے ذریعے لاشعور کی ہمہ جہت مگر گریز پا کیفیات کو سمجھا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر کی تنقید کے وسیع منظر نامے کو سمجھنے کے لیے ونو بابھاوے ہزاری باغ جھاڑکھنڈ (بھارت) کے اسکالر ڈاکٹر جلیل اشرف کا مقالہ ''اُردو تنقید کے فروغ میں ڈاکٹر سلیم اختر کا حصّہ'' خاصی مدد دے سکتا ہے۔ ڈاکٹر وہاب اشرفی کی نگرانی میں مکمل ہونے والے اس مقالے پر رانچی یونیورسٹی بہار نے پی ایچ۔ ڈی کی ڈگری دی۔ یہ مقالہ کتابی صورت میں پاکستان اور بھارت سے شائع ہو چکا ہے۔

## حوالہ جات


۱۔ عاصمہ اصغر، بر سبیل مکالمہ، مکالماتِ سلیم، لاہور، اظہار سنز، ۲۰۱۲ء، ص ۸

۲۔ سلیم اختر، پیش لفظ، نگاہ اور نقطے، لاہور، جدید ناشرین، ۱۹۶۸ء، ص ۱۰

۳۔ وقار عظیم، سیّد، فلیپ، نگاہ اور نقطے۔

۴۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، فلیپ، نگاہ اور نقطے۔

۵۔ وحید قریشی، ڈاکٹر، دیباچہ، نگاہ اور نقطے، ص ۲۲

۶۔ وحید قریشی، ڈاکٹر، دیباچہ، نگاہ اور نقطے، ص ۱۹

۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ڈاکٹر سلیم اختر سے ایک ملاقات، انٹرویو: ڈاکٹر طاہر تونسوی، مکالماتِ سلیم، ص ۱۹، ۲۰

۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، نفسیاتی تنقید، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۶ء، ص ۲۷، ۲۸

۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، مغرب میں نفسیاتی تنقید، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء، ص ۸، ۹

۱۰۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، نگاہ اور نقطے، ص ۱۷۰

۱۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، نگاہ اور نقطے، ص ۱۷۰

۱۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، نگاہ اور نقطے، ص ۲۷۱، ۲۷۲

۱۳۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، نفسیاتی تنقید، ص ۲۷۱

۱۴۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، نفسیاتی تنقید، ص ۲۷۶

۱۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ڈاکٹر سلیم اختر سے گفتگو، انٹرویو: ڈاکٹر انعام الحق جاوید، مکالماتِ سلیم، ص ۳۳

۱۶۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، نفسیاتی تنقید، ص ۲۸۲، ۲۸۳

# اسلام سے قبل عربوں کے دوسری اقوام سے تجارتی تعلقات پر اُردو کی اولین تحریر

ڈاکٹر ریحانہ کوثر*

**Abstract:**

Shams Ullah Qadri's name is not unknown to the Urdu world. His book of History of Urdu Literature Urdu-e-Qadeem (اُردوئے قدیم) is Considered to be a basic writing on this subject. Qadri wrote more than hundred essays on historical, biographical and literary topics. Beside these essays he wrote several books relating to different aspects of the history of the Muslim India. He has the honour to be the first scholar of Urdu who wrote an encyclopedia in this language. He also wrote on the Urdu relation of the Arabs with other nations of the world, before the dawn of Islam. This research article of Qadri is also considered to be the first writing in Urdu on this subject. Islam. This research article of Qadri is also considered to be the first writing in Urdu on this subject. Syyed Suliman Nadvi and Qazi Athar Mubark Puri had also written very detailed and valuable books on this subject, but they wrote on this topic after a long time since Qadri. Qadri published his work in 1906, about 25 years before the appearance of Nadvi's book عرب و ہند تعلقات. In the following lines Qadri's article is reproduced to give (as it a new light almost forgotten) with a brief introduction of Qadri and his works.

مندرجہ بالا موضوع پر ''تجارت العرب قبل الاسلام'' کے عنوان سے یہ تحریر سید شمس اللہ قادری نے ۱۳۲۴ھ (۱۹۰۶ء) میں سپرد قرطاس کی۔ میرے پیش نظر اس کی وہ اشاعت ہے جو پیسہ اخبار لاہور کی طرف سے ۱۹۲۳ء میں منظر عام پر آئی۔ اس کے سرورق پر اس کا عنوان اور مصنف (مولف/مرتب) کا نام اس طرح مندرج ہے۔

* شعبہ اُردو، لاہور کالج برائے خواتین یونیورسٹی، لاہور

تجارت العرب قبل الاسلام
یعنی
قدیم زمانہ کے عربوں کی تجارت کے حالات
مرتبہ
علامہ سید شمس اللہ قادری خلف سید ذوالفقار اللہ صاحب
حسب اجازت مصنف دبدبہ آصفی حیدرآباد دکن سے پرنٹ کی گئی
باردوم ۱۹۲۳ء میں
کارخانہ پیسہ اخبار لاہور کے خادم التعلیم برقی پریس میں بااہتمام
میاں عبدالمجید پرنٹر و پبلشر طبع ہوئی

عثمانیہ یونیورسٹی میں ایم اے کی ڈگری کے لئے لکھے گئے ایک تحقیقی مقالے [۱] میں بتایا گیا ہے کہ یہ کتاب پہلی مرتبہ ۱۹۰۶ء میں طبع خادم التعلیم لاہور میں منشی عبدالعزیز (منیجر) کے اہتمام سے چھپی۔ **(۲)**

شمس اللہ قادری، ۱۸۸۵ء میں پیدا ہوئے۔ **(۳)** ڈاکٹر گیان چند جین نے ''اُردو کی ادبی تاریخیں'' میں تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند (جلد ۱۰۔ص ۱۹۲) طبع اول ۱۹۷۲ء کے حصہ اول کے ساتویں باب میں ''تحقیق وتنقید'' کے عنوان سے ڈاکٹر شمس الدین صدیقی کا مقالہ شامل کیا ہے جس میں انیسویں صدی کے کچھ محققین اور نقادوں کی خدمات کے بارے میں لکھا گیا ہے۔ اسی ضمن میں شمس اللہ قادری کا بھی ذکر ہے۔ صدیقی صاحب نے قادری صاحب کا سال ولادت ۱۸۷۷ء لکھا ہے۔ لیکن بلاحوالہ مآخذ، اس لئے میر احمد علی کے بتائے ہوئے سال ولادت ۱۳۰۳ھ/ ۱۸۸۵ء ہی کو درست مانا جائے گا۔ عثمانیہ یونیورسٹی کے میر احمد علی کے مذکورہ مقالے کی معلومات دوسروں کی نسبت اس لئے اہمیت کی حامل ہیں کہ انہیں قادری صاحب کا ہم وطن ہونے کی وجہ سے ان کے بارے میں جو معلومات قادری صاحب کے اہل خانہ سے حاصل ہوئیں وہ دوسروں کی دسترس سے باہر تھیں۔ احمد علی نے اپنے مقالے کے مواد کے لئے قادری صاحب کے بیٹوں سے ملاقاتیں کیں، قادری صاحب کی غیر مطبوعہ خودنوشت اوران کی دیگر تصانیف بھی دیکھیں۔

شمس اللہ قادری کا شمار اپنے دور کے معروف محققین اور مورخین میں ہوتا ہے۔ علامہ سید سلیمان ندوی (بابائے اُردو) مولوی عبدالحق اور عبدالسلام ندوی ان کے معاصرین میں سے تھے۔ علمی وادبی معاملات پر ان کی باہم خط وکتابت ہوتی تھی۔

شمس اللہ قادری ایک جامع الصفات ادیب تھے۔ ڈاکٹر گیان چند نے ان کی تصنیف ''اُردوئے قدیم''

کو اُردو ادب کی تاریخوں میں حوالے کی بنیادی کتاب تسلیم کیا ہے۔ (۵) اور اپنی وقیع تحقیقی تصنیف ''اُردو ادب کی تاریخیں'' کے تقریباً اٹھارہ صفحات اس پر گفتگو کے لئے وقف کئے ہیں اور آخر میں حاصلِ بحث کے طور پر یہ لکھا ہے کہ۔۔۔۔''شمس اللہ قادری نے جس جدید تحقیقی نظر سے کام کیا ہے وہ اس دور میں عام نہیں اس کے مقابلے میں اسی دور کی ''گلِ رعنا''۔۔''دکن میں اُردو''۔۔۔اور ''پنجاب میں اُردو'' کو دیکھیے، ان میں جدید تحقیقی انداز نہیں۔ ہاں رام بابو سکسینہ کی تاریخ ضرور مغربی تاریخوں کے انداز پر ہے۔ قادری صاحب نے جس التزام کے ساتھ ہر جگہ اپنے مآخذ کا اظہار کیا ہے جس طرح سنین پر خصوصی توجہ کی ہے جس طرح اس وقت تک کے دوسرے اہل قلم کے تسامحات کی تصحیح کی ہے انہیں دیکھتے ہوئے ان کے کارنامے کی داد دینی ہوگی ظاہر ہے ان کے زمانے میں تاریخ ادب اور تذکروں کا جو مواد سامنے آیا تھا قادری صاحب اُسی سے استفادہ کر سکتے تھے۔ انہیں بعد کی تحقیق کے مقابلے میں کم ارز نہیں کہا جا سکتا۔ ان کے یہاں فاش غلطیاں کم سے کم ہیں۔''(۶)

''اُردوئے قدیم'' کا پہلا ایڈیشن ۱۹۲۵ء میں شائع ہوا (تعداد صفحات ۱۱۹) دوسرا ایڈیشن ۱۹۳۰ء میں نول کشور لکھنو کی طرف سے ۱۹۳۰ء میں منظر عام پر آیا۔ (تعداد صفحات ۲۱۵) پہلا ایڈیشن (بابائے اُردو) مولوی عبدالحق کے نام معنون کیا گیا تھا۔

اُردو والوں میں سید شمس اللہ قادری کا نام ان کی محققانہ تصنیف ''اُردوئے قدیم'' کی وجہ سے ہمیشہ زندہ رہے گا جو اگر چہ اُردو کے دکنی دور کی تاریخ ہے لیکن اس میں برائے بیت ہی سہی شمالی ہند کا بھی کچھ نہ کچھ ذکر موجود ہے۔ قادری صاحب کی دل چسپی کا بڑا موضوع گو تاریخ تھا۔ لیکن انہوں نے کم و بیش ۱۴ ادبی مقالات بھی تحریر کئے جو اُردو زبان و ادب پر ان کی گہری نظری اور دل چسپی کے مظہر ہیں (۷) ان مقالات میں ''طوطا کہانی'' ''دکھینات اور دیوان مخفی'' بطور خاص قابل ذکر ہیں۔

تاریخ کے سلسلے میں ان کی جو کتابیں زیادہ مشہور ہوئیں ان میں ''آثار الکرام''۔ ''مسکوکات قدیم''، ''مورخین ہند'' اور تجارت العرب قبل الاسلام'' خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

''آثار الکرام'' میں ہندوستان کے دکنی مسلمان حکمرانوں کے عہد میں علوم و فنون کی ترقی کی تصویر کشی کی گئی ہے اور ان کے رفاہی اور اصلاحی کاموں کی تفصیلات پیش کی گئی ہیں۔ قادری صاحب شمالی ہند کے مسلمان حکمرانوں کے عہد کی علمی ترقیوں پر بھی لکھنا چاہتے تھے لیکن ان کا یہ ارادہ پورا نہ ہو سکا۔ اور آثار الکرام کی ایک ہی جلد شائع ہو سکی۔

''مورخین ہند'' میں ہندوستان کے مسلم حکمرانوں کے عہد حکومت میں لکھی گئی تاریخی کتابوں اور ان کے مصنفین کا ذکر ہے اور ''مورخین دکن'' میں آصف جاہی دور کے بعض اہم مورخوں اور ان کی کتب تاریخ کا جائزہ لیا گیا ہے۔

''مسکوکات قدیم'' دکنی حکمرانوں کے عہد میں رائج سکوں کے بارے میں بیش بہا معلومات کی حامل کتا ب ہے اس سلسلے کی ایک اور کتاب ''سکہ جات شاہان اودھ'' ہے۔

تاریخی موضوعات پر قادری صاحب کی اور بھی متعدد کتب ہیں لیکن اس مختصر تعارف میں اُن پر اختصار کے ساتھ لکھنے سے بھی بات طویل ہوجائے گی اس لئے ان کے صرف ناموں ہی کو سامنے لانے پر اکتفا کیا جارہا ہے۔

۱۔ملیبار ۲۔امرائے پائے گاہ ۳۔امرائے آصفیہ

۴۔شجرۂ آصفیہ ۵۔سید محمد موسوی (آصف جاہی دور کا ایک ممتاز شاعر اور ادیب)

۶۔نقود اسلامیہ ۷۔بشارات احمدیہ ۸۔جواہر العجائب (فارسی زبان کی شاعرات کا تذکرہ)

۹۔عمادیہ (مولوی سید حسن بلگرامی کی علمی و ادبی خدمات کے بارے میں قادری صاحب کے مقالات کا مجموعہ)

۱۰۔محبوب الآثار (سرسید احمد خاں کی آثار الصنادید کے طرز پر حیدرآباد دکن کی تاریخی عمارات کا تذکرہ)

۱۱۔دیباچہ شاہ نامۂ قدیم۔سید شمس اللہ قادری نے ۱۹۲۵ء میں شاہ نامہ کی تاریخ تالیف اور اس کے مآخذات کی نسبت بعض نئی باتیں پیش کی تھیں اور ان کی روشنی میں متقدمین کے نقطہ نظر کے خلاف ایک نیا نظریہ پیش کیا اور اس کی بنیاد شاہ نامہ از فردوسی کے دیباچہ قدیم پر رکھی جس سے اُس وقت تک اہل ہند ناواقف تھے۔قادری صاحب نے اس تحریر میں اپنی تحقیق کے نتائج کے ساتھ فردوسی کے شاہ نامہ کے قدیم دیباچہ کو بھی شائع کروایا۔

۱۲۔تجارت العرب قبل الاسلام۔یہ وہ تحریر ہے جس کا متن آئندہ صفحات میں شائع کیا جارہا ہے اور جس کے بارے میں قادری صاحب کا یہ دعویٰ ہے کہ اُردو میں اس موضوع پر ان کی یہ تحریر سب سے پہلی تحریر ہے۔لیکن اس بارے میں کچھ لکھنے سے پہلے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اُن کی ایک اور تحریر کا بھی ذکر کر دیا جائے جو قادری صاحب کو ''اولیت'' کا شرف دلانے والی ہے۔یہ ''قاموس الاسلام'' ہے جسے اُردو زبان کا سب سے پہلا انسائیکلو پیڈیا تسلیم کیا گیا ہے۔افسوس کہ قادری صاحب اس کی ایک ہی جلد مرتب کر سکے۔لیکن یہ ایک جلد جیسی عمدہ تھی اس کا اندازہ شیخ عبدالقادر کی مندرجہ ذیل تحسین سے بخوبی ہوسکتا ہے۔

> ''اُردو زبان میں قاموس جیسی کتاب کی سخت ضرورت محسوس کی جارہی تھی جس کو حکیم سید شمس اللہ قادری نے تن تنہا مدون کیا ہے ان کا یہ غیر معمولی کام واقعی ایک قابل قدر کارنامہ ہے''(۸)

عربوں کے اہل ہند سے تجارتی و سیاسی تعلقات پر مبسوط اور مستند تحریر تو یقیناً علامہ سید سلیمان ندوی کی ''عرب و ہند کے تعلقات'' ہی ہے جو پہلی مرتبہ ۱۹۲۱ء میں ہندوستانی اکادمی الہ آباد کی طرف سے شائع ہوئی۔ندوی صاحب کی اس سلسلے کی دوسری کتاب ''عربوں کی جہاز رانی'' کے عنوان سے پہلی مرتبہ ۱۹۳۵ء میں اور دوسری مرتبہ

اضافوں کے ساتھ ۱۹۳۹ء میں شائع ہوئی۔ (۹)

ان کتابوں کے مستند اور عالمانہ اور مبسوط ہونے میں کوئی کلام نہیں۔ لیکن اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ یہ اپنے موضوع پر اُردو کی اولین کتب نہیں کیونکہ ان سے تقریباً ربع صدی پہلے اسی موضوع پر بلکہ اس سے زیادہ وسیع موضوع پر سید شمس اللہ قادری صاحب کی ''تجارت العرب قبل الاسلام'' شائع ہو چکی تھی۔ سید سلیمان ندوی نے اپنی کتب میں عربوں کے تجارتی تعلقات کا بیان صرف اہل ہند تک محدود رکھا ہے جب کہ قادری صاحب نے جملہ اقوام عالم کے ساتھ عربوں کے تجارتی تعلقات کے بارے میں خامہ فرسائی کی ہے۔

عرب و ہند کے تعلقات پر مندرجہ بالا کتب کے علاوہ بعد میں قاضی اطہر مبارک پوری کی بھی کئی شان دار کتب شائع ہوئیں۔ اس سلسلے کی ان کی پہلی کتاب ''عرب و ہند (تعلقات) عہد رسالت میں'' ہے۔[۱۰] جسے ۱۹۹۵ء میں ندوۃ المصنفین نے شائع کیا۔ گو اس کتاب کے عنوان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ عرب و ہند کے تعلقات کو اسی حد تک بیان کرے گی جیسے کہ عہد رسالت میں وہ تھے لیکن ایسا نہیں ہے بلکہ اس کے چار ابتدائی ابواب میں عہد رسالت سے قبل کے عرب و ہند تعلقات پر بھی بہت خوبی کے ساتھ لکھا گیا ہے بہر حال ان کتب پر گفتگو چونکہ ہمارے موضوع سے خارج ہے اس لئے میں اس پر کچھ اور لکھنے سے گریز کرتے ہوئے آپ کو قادری صاحب کی کتاب کے مطالعہ کی دعوت دیتی ہوں جو آئندہ صفحات میں پیش کیا جا رہا ہے۔

## ماٰخذ و حواشی

۱۔ اس مقالے کا عنوان ہے شمس المؤرخین حکیم سید شمس اللہ قادری۔ مقالہ نگار کا نام میر احمد علی ہے۔ یہ مقالہ جون ۱۹۶۹ء میں حیدر آباد دکن سے شائع ہوا۔

۲۔ ایضاً ص ۱۱۱۔ کتابی صورت میں ممکن ہے یہ پہلی مرتبہ ۱۹۰۶ء ہی میں شائع ہوئی ہو لیکن سرورق پر مندرج اعلان سے واضح ہوتا ہے کہ یہ ''دبدبۂ آصفی'' میں اس سے پہلے شائع ہو چکی تھی۔ (سرورق کا عکس متن کتاب کے آخر میں دیا جا رہا ہے)

۳۔ میر احمد علی کا جو مقالہ میرے پیش نظر ہے اس میں ۳۳ سے ۶۴ تک کے صفحات نہیں ہیں۔۔۔ البتہ پیش لفظ سے پہلے قادری صاحب کی جو تصویر شائع کی گئی ہے اس کے نیچے انگریزی میں تاریخ ولادت یوں لکھی ہے:

Born: 17th Safar, 1303 Hijri (1880 AD)

تقویم تاریخی مرتبہ عبدالقدوس ہاشمی (مطبوعہ کراچی) کے مطابق ۱۳۰۳ء ہجری کے ماہ صفر کی سترہ کو نومبر کی ۲۶ اور سن ۱۸۸۵ء تھا۔ (۱۸۸۰ھ نہیں)

گویا قادری صاحب ۱۸۸۰ء میں نہیں ۱۸۸۵ء میں پیدا ہوئے۔ اگر ۱۸۸۵ء کو درست مانا جائے تو قادری صاحب کی زیر نظر تحریر (عربوں کی تجارت) کے آخر میں دی گئی اس کی تاریخ تحریر کو ۱۳۱۴ کے بجائے ۱۳۲۴ ماننا پڑے گا۔ کیوں کہ

۱۳۰۳ میں پیدا ہونے والے کسی فرد سے یہ توقع نہیں کی جاسکتی وہ محض گیارہ سال کی عمر میں ایسی عالمانہ تحریر لکھ سکے گا۔ قادری صاحب کی زیر بحث کتاب کے متن کے خاتمے پر ان کے نام کے ساتھ تاریخ تکمیل تحریر یوں درج ہے۔ سید شمس اللہ قادری۔ حیدرآباد دکن ۱۳۱۴ھ، قیاس ہے کہ عدد ۴ سے پہلے عدد ۲ تھا جس کا شوشہ ہوا کی نمی یا خشکی کے سبب ایسا ختم ہوا کہ اب (ایک) نظر آتا ہے۔ بہت غور سے دیکھیں تو ں (v) مٹا مٹا سا دکھائی دیتا ہے لہٰذا کہا جاسکتا ہے یہ عدد ۱۳۱۴ء نہیں ۱۳۲۴ء ہے۔

۴۔ ڈاکٹر گیان چند جین، اُردو کی ادبی تاریخیں، سال اشاعت ۲۰۰۰ء انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی: ص ۱۶۵، ۱۶۶

۵۔ ایضاً، ص ۱۶۵

۶۔ ایضاً، ص ۱۸۳

۷۔ میر احمد علی، کتاب مذکور ص ۲۴۰۔ احمد علی نے سید شمس اللہ قادری کی باقاعدہ تصانیف کے علاوہ تاریخی، سوانحی، علمی اور ادبی موضوعات پر ان کے مقالات کی تعداد ایک سو آٹھ بتائی ہے۔

۸۔ بحوالہ ایضاً، ص ۲۰۶

۹۔ سید سلیمان ندوی کی ''عرب و ہند کے تعلقات'' کی دو اشاعتیں میرے پیش نظر ہیں اول، کریم سنز پبلشرز کراچی کی اشاعت اول ۱۹۷۶ء اور یہ ٹائپ کے ۴۰۶ صفحات پر مشتمل ہے۔ دوسری اُردو اکیڈمی سندھ کراچی کی مطبوعہ جو انہوں نے ۱۹۸۷ء میں پہلی بار شائع کی یہ آفسٹ طباعت کی حامل ہے تعداد صفحات ۳۴۶۔ ''عربوں کی جہاز رانی'' بھی اسی ادارے کی شائع کردہ ہے۔ میرے سامنے اس کی ۱۹۸۱ء کی (پاکستان میں پہلی) اشاعت ہے۔ یہ بھی آفسیٹ پر طبع ہوئی ہے۔

۱۰۔ ''عرب و ہند تعلقات عہد رسالت'' کی جو اشاعت میرے پیش نظر ہے اسے مکتبہ عارفین کراچی نے ۱۹۷۵ء میں شائع کیا۔

# ماقبل نوآبادیاتی عہد میں زبانِ حکمرانی کی تشکیل، جان گل کرسٹ کا اہم لسانی منصوبہ

ڈاکٹر ساجد جاوید*

**Abstract:**

John B.Gilchrist was very important grammarian of Urdu language in the late 18th century.He,after arrival in India,learnt Urdu and other vernacular languages here.He compiled English to Urdu dictionary and Urdu (Hindoostanee)grammar to preserve the grammatical rules and vocabublary of Urdu language from common and literary circles.The history of this language discussed it just an importanat work formally.It was not just the compilation of works of Urdu language.Gilchris set a plan to discover and built the structure of language of command for the upcoming colonial rule of East India Company of England.He set the three degrees of Urdu language with examples to rule on the natives of india.The pattern of "language of command" by Bernard S.Cohn is also discussed in this article to strengthen the said thesis.The language of command plan can also be derive from the books published under the title of "Hindoostanee Philology" by John Gilchrist.

جان گل کرسٹ (۱۸۴۱۔۱۷۵۹) کو اردو زبان اور ادب کی ترویج اور اشاعتی منصوبوں کی وجہ سے اردو تاریخ میں اہم مقام حاصل ہے جس کی اہمیت تا دیر رہے گی۔اردو لسانیات،تقابلی لسانیات اور ہندوستانیات (Indology) کے شعبوں میں ان کی گراں قدر خدمات پر اردو طبقے نے محض معمولی اور تعارفی نوعیت کے کام سے ان کی لسانی و ادبی جہات سامنے لانے کی کوششیں کی ہیں جو اپنی جگہ اہم ہیں۔اٹھارہویں صدی میں گو فارسی زبان سرکار اور اشرافیہ کی وجہ سے کلاسیکی حیثیت برقرار رکھے ہوئے تھی لیکن اردو (ہندوستانی) زبان

* شعبہ اُردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا

ورنیکلر(vernaccular) ہوتے ہوئے بھی تیزی سے فارسی کی جگہ معتبر زبان بننے جارہی تھی۔اردوطبقہ اپنے طوراس زبان کواصلاحِ زبان کا نام دے کرعوامی لب و لہجے سے دور کرنے کی اپنی سی کوشش میں مگن تھا لیکن علاقائی لب و لہجے اور محاورے نے اس زبان کی ترقی کی رفتار کو تیز کر دیا تھا۔اس منظر نامے میں گل کرسٹ ہندوستان آئے (۱۷۸۲ء)۔اردو زبان کی افادیت،اس میں چھپے امکانات کو دریافت کرنے کے بعد اس کو کلاسیکی زبانوں کے ہم پلہ بنانے کے لئے اپنے لسانی منصوبے کا آغاز کیا جس پر چل کر اردو اس مستند مقام تک پہنچی جہاں اس کو انگریز وں نے سرکاری زبان کا درجہ دیا۔

جان گل کرسٹ کے ہندوستان آنے کے (۱۷۸۲ء) فوراً بعد طب کے شعبے کو چھوڑ کر مقامی زبانوں' بالخصوص اردو زبان کی تحصیل کی طرف ان کی عملی کاوش ان کے ابتدائی دور کا ایک بڑا کارنامہ سمجھی جاسکتی ہے۔ایک نووارد غیر ملکی نوجوان کے لیے کیریئر کے ابتدائی برسوں میں طب جیسے اہم شعبے کو نظر انداز کر کے غیر ملکی زبانوں کی تعلیم حاصل کرنے کی طرف یوں متوجہ ہونا ان کی لسانی خدمات کے سلسلے کا پہلا سنگ میل ہے۔جس کے بعد انہوں نے اردو زبان کی مختلف جہات میں قابلِ قدر اور غیر معمولی لسانی اہمیت کا حامل اقدامات کیے۔جان گل کرسٹ کی نگاہ دوررس نے اس عہد میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے بڑھتے ہوئے جارحانہ اقدامات کو بھانپ لیا تھا کہ کمپنی کا مطمح نظر بہت جلد تجارت سے ہٹ کر ہندوستان کی حکمرانی میں تبدیل ہوگا۔اس مقصد کے لیے کمپنی اور اس کے مقامی مقتدر افسروں کو مقامی آبادی پر حکمرانی کرنے اور ان کو سمجھنے اور اپنا نقطہ نظر واضح کرنے کے لیے بہت جلد کسی ایسی زبان کی ضرورت پیش آنے والی ہے جو پورے ملک میں بولی اور سمجھی جاسکتی ہو۔چنانچہ اس دور میں ہندوستانی زبان (موجودہ اردو) ملک میں رابطے کی عام زبان ہونے کے باعث ان کی نظر انتخاب میں آئی۔ہندوستانی زبان کی تحصیل کا مقصد گل کرسٹ نے اپنی کتاب 'Appendix' میں افشا کیا۔گل کرسٹ لکھتے ہیں'

> "I instantly foresaw that my residence, in any capacity, would prove as unpleasant to myself, as unprofitable to my employers, until I acquired an adequate knowledge of the current language of the country, in which I was now to sojourn. I therefore sat resolutely down to acquire what was then termed as the Moors. During the march with the bengal Troops under the command of Col. Charles Morgan from Surat to Fatehgarh, I had innumerable instances in every town and village, we visited of the universal currency of Language, I had been learning"(۱)

گل کرسٹ کے ان جملوں پر غور کیا جائے تو دو زاویے واضح ہو کر سامنے آتے ہیں۔ایک یہ کہ ان کا قیامِ ہندوستان یہاں کی زبان جانے بغیر ان کے لیے بے اطمینانی کا سبب رہے گا۔دوسرا یہ کہ ان کے فوجی' افسروں' انگریزی مقتدر اشرافیہ اور ان کے دوستوں کے لیے بھی مسائل بنتا رہے گا۔دوسرے لفظوں میں یہ کہ اگر بنگال پر کمپنی

نے حکومت کامیاب بنانی ہے تو اس کے لیے یہاں کے مقامی باشندوں کی زبان سے دوری نہ فرحت بخش رہے گی نہ سودمند۔ یہ پیراگراف ایک فرد کی سوچ' ایک نوآبادیات کار کی سوچ کا زاویہ پیش کرنے کے لیے کافی ہے۔ دیکھا جا سکتا ہے کہ کس طرح بنیادی سطح پر فرد کے ہاں مقامی زبان سیکھنے کے پیچھے محض زبان سیکھنے کا جذبہ نہیں بلکہ ایک استعماری سوچ کے تحت مقامی زبان کی تحصیل کی طرف متوجہ ہونے کے بارے میں سنجیدگی سے سوچا جا رہا تھا۔ یہ تو تھی ایک فرد کی سوچ لیکن ایک فرد کی سوچ کے متوازی کمپنی کے حکمران افسروں کی حریص سوچیں اسی طرح کے منصوبے کی طرف متوجہ ہو رہی تھیں۔

۱۷۸۵ء تک ایسٹ انڈیا کمپنی کے کرتا دھرتاؤں کا منصوبہ تجارت سے حکمرانی میں تبدیل نہیں ہوا تھا۔ کمپنی کے ڈائریکٹران ہندوستان میں موجود گورنر جنرل اور دیگر افسران کو ہدایت کر رہے تھے کہ وہ ہندوستان کے اندرونی و سیاسی معاملات میں دخل اندازی نہ کریں اور اپنا دھیان صرف اور صرف تجارتی مفادات اور ان سے حاصل کیے جانے والے زیادہ سے زیادہ منافع پر رکھیں' لیکن یہ بات اہم ہے کہ اس عہد کے سیاسی حالات کی دگرگوں کیفیت نے مغل حکمرانوں کی نااہلی کا راز انگریزوں کے سامنے کھول کر رکھ دیا تھا۔ مغل بادشاہ شاہ عالم ثانی کو غلام قادر روہیلہ گرم سلائیاں پھیر کر اندھا کر چکا تھا۔ ملک پر نابینا بادشاہ کی موجودگی نے کمپنی کے افسران کے دل میں حکمرانی اور قبضے کا بیج بو دیا جو جلد ہی درخت بن گیا۔ چنانچہ ۱۷۸۶ء میں ایک قانون پاس ہونے سے کمپنی کا نقطہ نظر تجارت سے ہٹ کر ہندوستان کی حکمرانی کے میدان میں تبدیل ہو گیا۔ ڈاکٹر سمیع اللہ کے مطابق'

> ''(آخر کار) ۱۷۸۶ء میں ایک قانون پاس ہوا جس میں گورنر جنرل کو سپہ سالار اعظم تسلیم کر لیا گیا... اس قانون کی رو سے ایسٹ انڈیا کمپنی صرف ایک تجارتی کمپنی ہی نہیں رہی بلکہ ہندوستان میں ایک سیاسی قوت بن گئی۔ اب اسے ہندوستان کے سیاسی معاملات میں این وآں کرنے کا قانونی اختیار بھی حاصل ہو گیا''۔ **(۲)**

۱۷۸۶ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے ڈائریکٹروں کو جس قانون کے پاس کرنے کا خیال آیا' اس حکمرانی کا تصور گل کرسٹ پہلے ہی کر چکے تھے۔ انہوں نے کمپنی کے استعماری مقاصد کو بھانپ کر یہ اندازہ کر لیا تھا کہ ہندوستانی مقامی حکمران نااہل ہیں۔ لوگوں میں بھی ان حکمرانوں سے بے دلی پائی جاتی ہے اور یہ کہ سماجی درجہ بندی سے لے کر جاگیردارانہ نظام کے شکنجے میں جکڑے ہوئے افراد کے دلوں سے اشرافیہ اور حکمرانوں سے بے دلی بڑھ رہی ہے۔ چنانچہ انہوں نے ہندوستان کی حکمرانی پر بہت جلد انگریزوں کا مستحکم ہوتا قبضہ جانچ لیا تھا۔ اس دور میں یورپ تیزی سے وسائل سے مالا مال ممالک کو نوآبادیاتی نظام کے شکنجے میں کس رہا تھا' بالآخر ہندوستان کو بھی ایک نوآبادی بنانے کی طرف انگریزوں کا رجحان ہوا۔ گل کرسٹ نے حکمرانی کے مقصد کی بنیادی ضرورت زبان کو خیال کیا۔ وہ اس حقیقت کو سمجھتے تھے کہ انگریز حکمران مقامی کلچر پر حملہ کر کے اس کو تباہ و برباد تو کر سکتا ہے' اس کی حفاظت نہیں کر سکتا۔ ملک بھر میں سرکاری زبان فارسی اشرافیہ کی زبان اور ادبی زبان کے طور پر موجود تھی لیکن مقامی زبان اردو تیزی سے

ہر ہر میدان میں اس زبان کی اہمیت کم کر کے اپنی جگہ مستحکم کرتی جارہی تھی۔اس کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ اردو زبان عوامی بول چال کے ساتھ ساتھ اٹھارہویں صدی میں ادبی زبان کے ممتاز درجے کو پا چکی تھی۔گل کرسٹ نے اس ادراک میں دیر نہیں لگائی کہ انگریز اپنی حکمرانی مستحکم کرنے کے بعد فارسی زبان کو مغل عہد کے یادگار ہونے کی وجہ سے بھی سرپرستی نہ کریں گے اور اس کی جگہ ان کو کسی اور ایسی زبان کی ضرورت پڑے گی جو سرکار دربار کا کام بھی بخوبی انجام دے سکے اور عوام کا حکمرانوں سے رشتہ بھی ممکن بنا سکیں چنانچہ اردو زبان (ہندوستانی) گل کرسٹ کو وہ زبان لگی جو اس مقصد کے لیے بروئے کار لائی جاسکتی تھی۔پس اس زبان کی تحصیل' اس میں لسانیاتی کام کی طرف متوجہ ہونا' اس کی قواعد ولغت مرتب کرنا گل کرسٹ کو اہم کام نظر آیا اور بلاشبہ وقت نے ان کی دوراندیشی اور اس کام کی اہمیت کو ثابت کر کے رکھ دیا کہ یہ کام طب کے کام سے کہیں زیادہ اہم تھا۔گل کرسٹ کو اپنے منصوبے کی اہمیت اور افادیت پر اتنا بھروسہ تھا کہ وہ اپنے کام کی بدولت مقتدر طبقے کی توجہ اس زبان کی مذکورہ اہمیت کی طرف دلانے میں کامیاب رہے۔ان کے منصوبے کی اہمیت پر عتیق صدیقی لکھتے ہیں:۔

> ہندوستان آتے ہی اس کے ذہن رسا نے یہ اچھی طرح سمجھ لیا تھا کہ ہندوستان کا بوڑھا جاگیردارانہ نظام' اس کے وطن کے نوخیز تجارتی سامراج کے مقابلے میں ٹک نہ سکے گا۔۔۔ اسے اپنے اس خیال پر بھی پورا بھروسہ تھا کہ حکمران طبقے کے تجارتی و انتظامی مصالح ان کو ہندوستانی زبان کے سیکھنے پر جلد ہی مجبور کر دیں گے' جس کے موثر ذرائع اس وقت کلیتًا ناپید تھے''۔(۳)

گل کرسٹ نے اس مقصد کی لئے ''ہندوستانی فلالوجی''( Hindoostanee Philology) کا منصوبہ اختراع کیا۔ یہ منصوبہ اردو زبان کی قواعد' لغات (انگریزی ہندوستانی' ہندوستانی انگریزی) اور ضمیمے پر مشتمل تھا جس کے تحت ۱۷۸۶ء سے ۱۷۹۸ء تک چار کتابیں انگریزی زبان میں تالیف کیں۔منصوبے کی غرض وغایت یہی تھی کہ کمپنی کی لسانی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے جتنی جلدی ممکن ہو سکے یہ مواد اکٹھا کر کے کتابی شکل میں مرتب کر دیا جائے۔اس منصوبے میں گل کرسٹ کو کٹھن راہوں کے سفر کرنا پڑے۔ ہندوستانی انگریزی لغت مرتب نہ ہو سکی لیکن اس سلسلے کی تین کتب' انگریزی ہندوستانی لغت' ہندوستانی گریمر اور اپینڈکس (Appendix) کی اشاعت نے ان کے اشاعتی منصوبے کی صورت میں کمپنی کے حل وعقد کو یہ مضبوط بنیاد فراہم کر دی تھی کہ وہ اس نوزائیدہ زبان پر مکمل اعتماد کرتے ہوئے حکمرانی کی زبان کے طور پر منتخب کریں اور انگریز افسروں اور دیگر انتظامی امور سے جڑے افراد کو اردو زبان کی تحصیل کی طرف راغب کریں اور یہ کام عملی صورت میں ممکن بھی ہوا۔ اس زبان کی اہمیت اور گل کرسٹ کا اس زبان میں انہماک دیکھ کر لارڈ ولزلی (Wellesley) نے اسم منصوبے کا عملی تجربہ کرنے کے لئے گل کرسٹ کو ۱۷۹۸ء میں محدود پیمانے پر ایک ''سیمینری'' شروع کرنے کی اجازت دی۔ان کی حوصلہ افزائی سے اوری اینٹل سیمینری (Oriental

(Seminary کا قیام (۱۷۹۹ء) گل کرسٹ کی کوششوں کی ایک بہت بڑی فتح تھی جو عملی شکل میں سامنے آئی۔ اس سیمینری کو ''گل کرسٹ کا مدرسہ'' بھی کہا جاتا تھا۔ اس پلیٹ فارم کی کامیابی سے ہی دراصل فورٹ ولیم کالج کے منصوبے کا خیال عملی طور پر ممکن ہوسکا۔ کمپنی کے ملازمین کو فارسی زبان سیکھنا ضروری تھا' لیکن یہ زبان سیکھنے میں کچھ دشواریاں موجود تھیں جن کی وجہ سے ملازمین فارسی زبان کی تحصیل میں کامل کامیابی سے ہمکنار نہ ہوتے۔ گل کرسٹ نے ان مسائل کے حل کے لیے یہ تجویز پیش کی تھی کہ مقامی منشیوں سے کمپنی ملازمین کے فارسی سیکھنے کے مرحلے کو سہل بنانے کے لیے ضروری ہے کہ ان کو پہلے مقامی زبان (اردو) سکھائی جائے۔ اس زبان کو سیکھنے کے بعد ملازمین کے لیے فارسی زبان میں کامیابی حاصل کرنا زیادہ سہل ہوجائے گا۔ ان کی یہ تجویز ۱۷۹۸ء سے قبل کی ہے جس کو لارڈ ولزلی نے قبول کرتے ہوئے ''مدرسۂ شرقیہ'' بنانے کی منظوری دی تھی۔ عتیق صدیقی کے مطابق'

> ''[ولزلی لکھتے ہیں] مسٹر گل کرسٹ کی پیش کش کو قبول کر لینا ہی مناسب ہوگا۔ کیونکہ دیسی زبان کی تعلیم کو فروغ دینے میں یہ تجویز ممد ثابت ہوگی۔ میری رائے ہے کہ اس کو منظور کرلیا جائے اور آئندہ جنوری سے اس پر عملدرآمد شروع ہوجائے۔ کلکتے میں جو نووارد رائٹر اس وقت موجود ہیں ان کو ایک سال تک گل کرسٹ سے درس لینے کی ہدایت کی جائے''۔ (۴)

لارڈ ولزلی کی یہ منظوری گل کرسٹ کے اردو زبان کے نفاذ کے عملی پہلو کی طرف ایک بڑا قدم تھا۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس مدرسے کا قیام دراصل فورٹ ولیم کالج کے منصوبے کا آغاز تھا۔ لارڈ ولزلی انہی اقدامات کے باعث مشرقی علوم وفنون کی طرف متوجہ ہوا تھا۔ ولزلی نے ایک مشرقی کالج (فورٹ ولیم کالج) کے قیام کا منصوبہ گل کرسٹ سے متاثر ہوکر مستحکم کرلیا تھا۔ ان کا یہ منصوبہ کسی طور پر بھی مشرقی علوم کی بڑی یونی ورسٹی سے کم نہ تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ کالج کا برقرار رہنا ہی آگے چل کر کمپنی کے تاجر ذہنیت کے ڈائریکٹران نے مشکل بنا دیا تھا۔

اس سلسلے میں اردو زبان کے موجود دروپ سروپ، اہمیت، اس کے بارے میں ملکی وغیر ملکی افراد کی آراء اور نقطۂ نظر پر گل کرسٹ نے اپنا زاویۂ نظر واضح کیا۔ اردو زبان کی اہمیت راسخ کرنے کے لیے ضروری تھا کہ اس کے بارے میں غیر ملکی افراد کی غلط فہمیاں دور کی جائیں۔ عام طور پر اس عہد میں اس زبان کو "Moors" زبان کے نام سے پہلے کے مستشرقین نے موسوم کیا تھا۔ اس نام سے ایک مفہوم تو یہ فرض کرلیا گیا تھا کہ یہ صرف مسلمانوں کی بولی جانے والی زبان ہے'۔ دوسرا یہ کہ یہ ایک غیر ترقی یافتہ' غیر مہذب' گلیوں بازاروں کی دیہاتی زبان ہے جس کو شرافیہ کے ہاں کوئی علاقہ نہیں۔ Moors نام کی اس غلط تشریح سے پیدا ہونے والے مفہوم کی وجہ سے گل کرسٹ سے قبل جارج ہیڈلے (George Hadley) اپنی اردو قواعد میں ناپسندیدگی کا اظہار کر چکے تھے کہ یہ نام اردو زبان پر صادق نہیں آتا۔ جان گل کرسٹ نے اعلانیہ احتجاج کی صدا بلند کی اور اپنی کتب کے سرورق پر واضح انداز سے Moors نام رکھنے اور پکارے جانے پر ناپسندیدگی کا اظہار درج کیا۔ ان کی کتب کے سرِ ورق پر جہاں

جہاں مورس (Moors) نام لکھا ہے وہاں پر واضح انداز سے اس پر 'Improperly Called Moors Language' درج ہے جو اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ ان کو اس بات سے شدید چڑ تھی کہ اس کے پیش رو محض غلط فہمی کی بنا پر اس مہذب زبان کا غیر مہذب نام عام کر گئے تھے اور یہ نام ٹھیک نہیں تھا۔ ہندوستانی زبان کیا ہے۔ اس کو واضح کرنے کے لیے جو حد بندی اور معلومات گل کرسٹ نے دی ہیں' اس سے قبل نہ دی گئی تھیں سب سے پہلے تو یہ بات سمجھنے کی ہے کہ گل کرسٹ ہندوستانی زبان کسے کہتے ہیں۔ (اس سلسلے میں ان کی کتاب "Oriental Linguist" کے تعارفی باب میں دی گئی تفصیل سے بخوبی استفادہ کیا جا سکتا ہے)۔ اس تفصیل کی رو سے یہ پتہ چلتا ہے کہ گل کرسٹ کے نزدیک ہندوستانی زبان ہندوستان بھر کے ہندوؤں مسلمانوں اور پورے ملک کی مشہور زبان ہے۔ مسلم حملہ آوروں اور حکمرانوں کی ہندوستان آمد سے قبل یہ زبان ہندوی/ ہندی کہلاتی تھی۔ جب مسلم دور حکومت ہندوستان میں شروع ہوا تو ان کی عرب و ایران و افغانستان سے آمد اور ان کی اپنی زبانوں عربی' فارسی اور ترکی کے الفاظ کی مقامی ہندوی زبان میں آمیزش سے اس ہندوی کا روپ بدلتا چلا گیا جو بعد میں وہ نہ رہا جو ہندوی کی شکل میں ہندوستان میں پہلے سے موجود تھا۔ مزید یہ کہ امیر تیمور کے حملوں کے دور میں یہ زبان ہندوستانی کی شکل اختیار کرتی ہے۔ یوں فارسی عربی الفاظ' تلفظ اور محاورے کی آمیزش سے یہ زبان ہندوستانی زبان بن گئی۔ انہوں نے ہندوستانی زبان کی تشکیل اور مسلم حکمرانوں کی زبانوں کے اشتراک و نفوذ کو ایک دلچسپ مثال سے واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ گل کرسٹ لکھتے ہیں'

> "Hinduwee, I have treated as the exclusive property of Hindoos alone; and have therefore constantly applied it to the old language of India, which prevailed before the Moosulman invasion; [now Hindoostanee is] composed of Persian and Arabic in which the two last may be considered in the same relation, that Latin and French bear to English: while we may justly treat the Hinduwee of the modern speech of Hindoostanee, as the Saxon of the former thus:- Saxon LATIN French = Englis Hinduwee Arabic Persian= Hindoostanee". (۵)

اس پیراگراف کی مدد سے ایک نتیجہ یہ بھی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ اردو زبان کو یورپی کلیے اور فارمولے کی مدد سے سمجھا جا رہا تھا۔ گل کرسٹ نے گو اردو زبان کی قواعد مرتب کرتے ہوئے یہ نقطہ نظر اختیار کیا تھا کہ ان سے قبل کے قواعد نویس اردو زبان کے قواعدی ماڈل کو لاطینی طرز کے ماڈل کے تابع رکھ کر زبان کو سمجھنے کی کوشش کرتے رہے جس کی وجہ سے قواعدی کتب میں خامیاں در آئیں اور یہ کہ اس زبان کو اس کے اپنے نظام سے سمجھا جانے چاہیے تھا لیکن مذکورہ اقتباس کی روشنی میں ہم دیکھتے ہیں کہ گل کرسٹ نے بھی اردو زبان کی تشکیل میں عربی فارسی کے کردار کی مثال دینے کے لیے انگریزی زبان کی تشکیل میں شامل فرنچ لاطینی وغیرہ کی مثال سے سمجھانے کی کوشش کی ہے یعنی گل

کرسٹ بھی اردو زبان کو یورپی ماڈل کے تقابل سے ہی سمجھنے کی کوشش کر رہے تھے۔ ایک اہم کام اس ضمن میں انہوں نے یہ کیا کہ اس زبان کا ایک نام متعین کیا جسے آئندہ چل کر ہندوستانی زبان کہا جانے لگا۔ گل کرسٹ نے ہندوستان کی وہ مختلف بولیاں جنہیں گریرسن (Grierson) نے اپنے لسانیاتی جائزہ ہند میں ہندوی آریائی کی مرکزی بولیوں کا نام دیا تھا اور جو ہمالہ کی رائی سے لے کر کماری کے ساحل تک اور بمبئی سے لے کر کلکتے تک مختلف شکلوں میں بولی اور سمجھی جاتی تھیں، ان کو ترقی دے کر گل کرسٹ نے زبان کا درجہ دے دیا اور ہندوستانی اس کا نام رکھا۔ اور پھر اس جدید ہندوستانی زبان کا نیا نثری ادب پیدا کیا۔ گل کرسٹ کا یہ ایسا کارنامہ ہے جس کے سامنے مستشرقین کے کام بے حقیقت ہیں۔ (۶) گل کرسٹ کی مساعی کی بدولت اردو زبان گلی کوچوں کی عوامی بول چال کی سطح سے ترقی کر کے دفتری، رسمی، ادبی، سفارتی زبان بن گئی اور مقامی ہندوستانی بولیوں کو زبان کے درجے پر پہنچانا گل کرسٹ کا ایسا اعزاز ہے جو ان کو تواریخ زبان و ادب میں ہمیشہ سرخرو رکھے گا۔ جان گل کرسٹ کی پیہم کوششوں سے ہی بالآخر ایسٹ انڈیا کمپنی کو گل کرسٹ کی اس رائے پر قائل ہونا پڑا کہ فارسی زبان کی بجائے اردو زبان کو سرکاری زبان کا درجہ دیا جائے۔ مولوی سید محمد لکھتے ہیں:۔

> ''ڈاکٹر گل کرسٹ نے ہندوستان کی مختلف زبانوں پر ناقدانہ نظر ڈال کر ارباب مقتدر کو مطلع کیا کہ اب فارسی ہندوستان کے باشندوں کی زبان نہیں رہی... جو علاقے کمپنی کے تصرف میں ہیں ان میں فارسی کو دفتر زبان کی حیثیت سے برقرار رکھنے کی چنداں ضرورت نہیں۔ دیگر ملکی السنہ میں صرف اردو یا ہندوستانی کا دائرہ عمل نہایت وسیع ہے اور ضرورت ہے کہ اس عام بول چال کی زبان کی تحصیل کی جائے ابتداً ان کی اس معقول تحریک پر جیسی چاہیے توجہ نہیں کی گئی مگر بعد ازاں یورپی ماہر السنہ نے متفقہ طور پر ان کی رائے قبول کر لی۔ ۱۸۳۲ء میں اردو سرکاری زبان قرار پائی''۔ (۷)

گل کرسٹ نے اردو کے روزمرہ کے استعمال کو بطور خاص اہم سمجھا۔ روزمرہ، محاورہ، عوامی بول چال اور مشاہیر وکلاسیکی شعراء کا کلام ان کو اردو زبان کے متنوع استعمالات سمجھانے میں سودمند ثابت ہوا۔ سر ولیم جونز (Sir William Jones) نے ہندوستان آ کر یہ نقطہ نظر مستشرقین کے لیے پیش کیا تھا کہ اگر ہندوستان کو سمجھنا ہے تو اس کے کلاسیکی متن کو سمجھو۔ ولیم جونز نے سنسکرت اور فارسی کے متون کے مطالعہ۔ ہندوستان اور ہندوستانی فرد کا خاکہ بنا کر اس کو سمجھا۔ گل کرسٹ نے ولیم جونز کے اس نقطہ نظر میں اپنا نقطہ نظر شامل کیا کہ اگر صرف کلاسیکی متون سے مقامی فرد کا خاکہ بنایا گیا تو وہ اس قدر جامع اس لیے بھی نہ ہوگا کہ عموماً ادب اشرافیہ کے ذوق و معاشرت کا ایک تصور واضح کر دے گا لیکن زبان کا وہ بنتا بگڑتا روپ اور مزاج جس کا براہ راست تعلق عوام سے ہے اس کا تصور واضح نہ ہو سکے گا۔ چنانچہ گل کرسٹ نے کلاسیکی متون کے ساتھ ہندوستانی عوامی معاشرت، زبان، جارگن، مورز، بگڑا الٹ لہجہ Vulgar روپ، نیز مختلف رائج روپ مطالعہ کرنے کے بعد ہندوستان اور ہندوستانی فرد کا وہ روپ بنا کر پیش کیا

جو اپنی حقیقت کا واقعی ہندوستان کا نمائندہ فرد تھا۔ یہاں جان گل کرسٹ ولیم جونز سے یوں بھی زیادہ واضح اور کامیاب رہے کہ ولیم جونز کا مخاطب اشرافیہ کا پڑھا لکھا طبقہ تھا جس کی زبان اور لب ولہجہ آراستہ وپیراستہ تھا جبکہ جان گل کرسٹ نے ان پڑھ، غیر ترقی یافتہ ہندوستانی فرد کو مطالعہ میں شامل کر کے اس عہد کی مستشرقین کی روایت میں اضافے کیے۔

گل کرسٹ نے اس دور میں اپنے قلیل عرصے کے مشاہدے سے یہ ادراک کرنے میں دیر نہ لگائی کہ ہندوستان کو سمجھنا ورنیکلر زبانوں کی مدد سے آسان ہوگا جو تمام افراد کے مابین رابطے کا ذریعہ ہو۔ ہندوستانی زبان اس دور میں صرف عوامی بول چال اور ملک بھر میں لنگوا فرینکا کے طور پر ہی مستعمل نہ تھی بلکہ اشرافیہ اور سرکار دربار تک بھی عوامی رابطے کا بہتر ذریعہ بن چکی تھی چنانچہ جونز کے کلاسیکی زبانوں والے خیال کی نسبت گل کرسٹ کا ورنیکلر زبان کی مدد سے عوام تک رسائی کا تصور کامیابی سے زیادہ ہمکنار ہوا۔ مستشرقین اور کمپنی کے حکمران مقتدرہ کو اس بات کی سمجھ آ چکی تھی کہ ہندوستانیات (Indology) کسی اور عامل کا نہیں بلکہ صرف زبان کا نام ہے اور اگر اس عوامی زبان پر قدرت حاصل کر لی جائے تو اس کا مطلب ہوگا کہ ہندوستان ہاتھ میں آ گیا ہے۔ ولیم جونز کے نقطہ نظر کی عملی صورت تحریری کلاسیکی متن کی صورت میں موجود تھی جبکہ گل کرسٹ کا ہندوستانی فرد کتابی متن سے جدا ایک الگ عملی سچائی تھا جس کا مطالعہ زیادہ ضروری تھا۔ اس نے ہندوستانی زبان کو جارگن' اور درباری زبان کے روپ کے طور پر پیش کیا۔ جارگن اس زبان کا روپ تھا جو عوامی بول چال کی زبان تھی اور جسے 'مورس' کے (Improper) نام سے مشہور کر دیا تھا جبکہ درباری زبان اردو زبان کا وہ روپ تھا جو سلجھی وشستہ زبان کے طور پر فارسی کی جگہ اشرافیہ اور درباری طبقے کے لیے بول چال کے طور پر رائج ہو چکی تھی۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیئر ولیم جونز اور جان گل کرسٹ کے لسانی تصور کا تقابل کرتے ہوئے لکھتے ہیں'

> ''ولیم جونز اور گل کرسٹ ہندوستان کا لسانی تصور کرنے میں متفق تھے۔ دونوں نو آبادیاتی صورت حال میں زبان کے نہایت اہم کردار کا پختہ یقین رکھتے تھے اور اس کردار کے خط وخال اور اہمیت واضح کرنے میں بنیاد گزار بننے کے لیے سرگرم اور کامیاب رہے۔۔۔ولیم جونز کے لیے ہندوستانی ''کلاسیکی زبان'' اور گل کرسٹ کے لیے یہ ''ورنیکلر زبان'' تھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ہندوستان کے یہ دونوں لسانی تصورات ۱۷۸۰ء کی دہائی میں وضع ہو رہے تھے... (مگر) حقیقت یہ ہے کہ ہندوستان کا وہ لسانی تصور اس کی کلاسیکی اور ورنیکلر زبانوں سے ہی مکمل ہوتا تھا جسے برطانوی ذہن نے نو آبادیاتی ثقافتی منصوبے کے نہایت اہم حصے کے طور پر قائم کیا تھا۔ اس اعتبار سے ولیم جونز اور گل کرسٹ ایک ہی ثقافتی پراجیکٹ کی تکمیل کے لیے دو یکساں اہمیت کے حامل محاذوں پر سرگرم تھے''۔ **(۸)**

گل کرسٹ نے اردو زبان کو تین درجوں میں تقسیم کیا۔ پہلا درجہ زبان کا شستہ اور پرتکلف روپ تھا جو

درباری اسلوب تو ہوسکتا تھا لیکن عوامی نہیں۔اس روپ کو اختیار کرنا انگریزوں کے لئے فائدہ مند نہ تھا۔اس درجے کو گل کرسٹ نے عدالتی زبان کے طور پر تیار اور تجویز کیا۔اس کے لئے مرزا رفیع سودا کی غزل بطور نمونہ اپنی کتب میں درج کیں۔دوسرا نمونہ عوامی زبان تھی جس کی مثال کے لئے انہوں نے مسکین کے مرثیوں میں برتی گئی عام فہم زبان کے اسلوب کو سامنے رکھا۔اس زبان کا تیسرا روپ وہ روپ تھا جس میں مقامی غیر مستند محاورہ اور لب ولہجہ غالب تھا۔اس کو انہوں نے vulgar زبان سے ظاہر کیا تھا۔یہ زبان ہندی زبان کہلاتی تھی۔برنارڈ ایس کوہن نے اپنی ایک کتاب Colonialism an its forms of knowledge میں جو ۱۹۹۶ء میں پرنسٹن یونی ورسٹی سے شائع ہوئی، مستشرقین کے مختلف ہندوستانی زبانوں کے لیے کام اور ان کے مقاصد پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔اس میں اس نے سنسکرت، بنگالی، فارسی، عربی زبان کی اہمیت اور ان پر مرتب کیے گئے لغات وقواعد پر روشنی ڈالنے کے بعد اردو زبان پر بھی اپنا خاص نقطہ نظر پیش کیا ہے جس کو Hindustani as "Language of command" کے طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔ان کا خیال تھا کہ گل کرسٹ ہندوستانی زبان کے متون کی تیاری اور اس کی اہمیت کو ثابت کر کے دراصل ایک ایسی زبان کی تشکیل کا منصوبہ مکمل کر رہا تھا جسے مستقبل کے لیے حکمرانوں کی (سرکاری) زبان کی اتھارٹی بننا تھا۔اس نظریے کو وہ مذکورہ کتاب کے باب نمبر۲ میں بیان کرتا ہے جس کا عنوان ہے "Command of Language and Language of command" ۔کوہن کا خیال ہے کہ ہندوستانی زبان کو گل کرسٹ اپنی شبانہ روز کی کاوشوں سے "Command of Language" کی اتھارٹی بنانا چاہتے تھے جسے انگریزوں کی حکومت میں اہم مقام حاصل ہونے والا تھا۔

سترہویں اور اٹھارہویں صدی میں ہندوستان کے ساحلی علاقوں میں انگریزوں کو مراٹھی، فارسی اور 'مورس' زبانوں کی اہمیت کا ادراک ہوا تو ان کی طرف توجہ دی جانی ضروری خیال کی گئی۔جان گل کرسٹ کا اپنے پیش رو مستشرقین میں امتیاز یہ تھا کہ ان لوگوں نے ہندوستانی زبان کو محض جارگن، مورس، Vulgar زبان کے طور پر دیکھ کر اس توجہ سے اس کی قواعد ولغات پر اتنی توجہ نہ دی تھی، جبکہ گل کرسٹ نے اسے ان ناموں کی بجائے ''ہندوستانی'' کا نام دے کر اس پر کام کیا تو اس زبان کی نئی اتھارٹی بنانے میں کامیاب ہوگئے۔ کوہن کے پیش کئے گئے تھیسز سے اخذ کیا جاسکتا ہے کہ گل کرسٹ نے اردو زبان کی تین سطحیں دریافت کیں جن میں پہلی سطح وہ ہندوستانی زبان تھی جو عدالتی امور کی انجام دہی میں استعمال ہو رہی تھی جو مقامی کلاسیکی شعراء کی تخلیقات میں ملتی تھی اور اس پر فارسی کا غلبہ تھا، دوسری سطح جسے گل کرسٹ درمیانی ''جینوئن'' سطح سے تعبیر کرتے ہیں، جبکہ تیسری سطح عوامی بگڑے ہوئے لہجے کی حامل تھی جسے "Vulgar" ہندوی کہا جاسکتا تھا۔یہ سطح ان سے پہلے کے مستشرقین کے پیش نظر رہی تھی جس کی وجہ

سے وہ لوگ مغالطے کا شکار ہو کر ہندوستانی زبان کی اہمیت کو مکمل طور پر سمجھنے سے قاصر رہے۔ کوہن لکھتا ہے

> The court or persian style found in the elevated poems of Sauda, Vali, Mir Dard and other poets. This is the "pompours and pedantic language of literature and politics", wrote Gilchrist and it draws heavily on Arabic and Persian. The second level of Hindostanee is what Gilchrist wanted to establish as the standard language, and it can be found in the elegy of "Miskeen, the satires of Sauda, and the translation of the articles of war. The third level of the vulgar is evidenced, Gilchrist wrote". Mr. Forster's translation of the Regulations of Government-, in the greatest part of Hindoostanee compositions written in the Nagree character, in the dialect of the lower order servants and Hindoos, as well as among the peasantry of Hindoostan".(۹)

مندرجہ بالا طویل اقتباس نہ صرف اردو زبان کے بارے میں دی جانے اہم سطحوں کی مدد سے اس زبان کی اہمیت کو سمجھنے میں معاونت کرتا ہے بلکہ اس کی مدد سے گل کرسٹ کی ذات پر نقادوں کے کیے جانے والے ان اعتراضات کا بھی جواب ملتا ہے جن کا ذکر اس بات میں کیا گیا ہے' کہ گل کرسٹ نے ایک سازش کے تحت ہندوستانی اردو اور ہندی کے ناموں سے ہندوستان کی اہم زبانوں کو دو شاخوں میں تقسیم کر کے نہ صرف لسانی وحدت کو نقصان پہنچایا تھا بلکہ اس کی وجہ سے ملکی وحدت بھی متاثر ہوئی تھی۔ حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ گل کرسٹ کا اردو زبان کی تین سطحوں پر اسالیب میں تقسیم کرنا دراصل نو آبادیاتی حکمرانی کے مقاصد کے تحت زبان کا انتخاب کرنا تھا نہ کہ زبانوں کو گھٹیا اور عمدہ درجوں میں تقسیم کر کے ہندوستانیوں کو فرقوں میں ڈالنا تھا جسے گل کرسٹ کے نقاد سمجھنے سے قاصر رہے۔ گل کرسٹ نے اپنی پہلی کتاب ''انگریزی ہندوستانی ڈکشنری'' اور دوسری بڑی کتاب ''ہندوستانی زبان کی قواعد'' میں زبان کو مذکورہ سطحیں نہ صرف دکھائی ہیں بلکہ قواعد و لغات میں مسکین کے مرثیے اور سودا کی پرشکوہ زبان کے نمونے شعروں کی صورت میں شامل کیے گئے تھے۔ سودا و مسکین کی شاعری کو اس طور پر شامل کرنے سے گل کرسٹ کا مدعا یہی تھا کہ کلاسیکی استاد شاعر سودا کی زبان اردو زبان کا خاص علمی روپ ہے جس کو حکمران سمجھیں سیکھیں ضرور لیکن یہ روپ خاص اشرافیہ کے زیر استعمال تو ہو سکتا ہے' عوام کے زیر استعمال نہیں۔ عوامی زبان وہی ہے جو مسکین کے مرثیوں میں ملتی ہے جسے اہمیت دی جانی ضروری ہے۔ زبان کا یہ روپ کوہن کے "Language

"of command" کے ماڈل پر پورا اترتا ہے۔

مرزا سودا اور مسکین کی شعری مثالوں کو اپنے قواعد ولغت میں کثرت سے استعمال کرنے کی نژ وجہ یہی تھی کہ زبان کی ان منتخب صورتوں سے اس کی کتابوں کے قاری بخوبی روشناس ہو جائیں۔ ذیل میں ان شعراء کی چند مثالیں درج کی جاتی ہیں۔ قواعد کے دوسرے باب میں جو Article کے مباحث سے متعلق ہے اس میں بھی مثالوں کے لیے سودا کے یہ اشعار کتاب کا حصہ ہیں۔

جیون غنچہ تو چمن میں بند قبا جو کھولے — پھر گل سے اے پیارے بلبل کبھو نہ بولے
آوے گا وہ چمن میں تڑکے ہی مے کشی کو — شبنم سے کہہ دے بلبل پیالے گلوں کے دھولے
باغِ جہان میں آ کر کچھ ہم نے پھل نپایا — اک دل ملا کہ جس میں ہیں سیکڑوں ملولے

(ہندوستانی گریمر ص۵)

اب کچھ اشعار قدیم املا کے مطابق، تاکہ قارئین کو اُس دور کی املا سے کچھ واقفیت ہو سکے۔

اب خدا حافظ ہي سودا کا مجھی آتا ہی رحم — ایک تو بستا ہي دیوان تس پہ آتی ہے بہار
سا لہا ہم ني نالۂ شب گیر کیا — آہ ایک روز تیری دل میں نہ تاثیر کیا

گل کرسٹ نے سودا کو یوں خراجِ تحسین پیش کیا

اب سامنے میرے جو کوئی پیروجواں ہے — دعویٰ نہ کرے یہ کہ مرے منہ میں زباں ہے
میں حضرتِ سودا کو سنا بولتے یارو — اللہ ہی اللہ کہ کیا نظم و بیاں ہے

ہندوستانی گریمر میں پیش کیے گئے مسکین کے مرثیے کے چند اجزا برائے مطالعہ تحریر کیے جاتے ہیں (مسکین کے مرثیے کی املا کو جدید املائی روپ میں تحریر کیا جا رہا ہے)

(۱) باندھے ہوئے بچوں سے یہ سن کر آہ وزاری — حارث لعین کی عورت بہتیرا اروپکاری
عورت کے سر میں پہلے شمشیروِس نے ماری — پھر اپنا مار ڈالا بیٹا کنوارا بالا

(ہندوستانی گریمر ص۴۵)

(۲) جس دم فرات اوپر پہونچا بڑا وہ خونخوار — اپنے غلام کے ہاتھ دی اپنی ننگی تلوار
کہنے لگا کہ میں کیا چھوٹوں اوپر کروں وار — تو ان بچوں کا سر کاٹ اے نوجواں لالا

(ہندوستانی گریمر ص۴۶)

۳) حارث لعین جو چونکا یعنی یہ شور کیا ہے — ہمسایوں کے گھر میں کوئی چور کیا پڑا ہے
دیا جلا کے ڈھونڈا، کوئی اپنے گھر گھسا ہے — آخر بچوں کو پکڑا حجرے ستی نکالا

(ہندوستانی گریمر ص۶۰)

(۴) وہ پانی بھرنے والی سن کر کے دکھ اونہوں کا — کہنے لگی تمہارے بابا کا نام کیا تھا
رو کر کہا بچوں نے مسلم تھا نام وِس کا — کس کس محبتوں سے تھا ہم کو اوس نے پالا
(۱۰)

یہ اعتراض کہ گل کرسٹ نے فورٹ ولیم کالج میں ''پریم ساگر'' نامی کتاب سے دیوناگری رسم الخط کی حوصلہ افزائی کی' اس مفروضے کو اس طور پر سمجھا جانا ضروری ہے کہ انہوں نے اردو زبان کا تیسرا روپ Vulgar /مورس/ جارگن کی صورت میں محفوظ کر کے انگریزوں کو یہ بتانا ضروری سمجھا تھا کہ اس روپ کو اختیار کرنے میں خاص احتیاط کا مظاہرہ کریں۔گل کرسٹ زبان کا عمدہ روپ منتخب کر کے اسے حکمران اشرافیہ کے شایان شان بنانے میں کوشاں تھے جس سے بلا واسطہ اردو زبان کی خدمت ہو رہی تھی اور اس کا ایک خوبصورت روپ تیار ہو رہا تھا جو آج تک موجود ہے۔اس ضمن کی گل کرسٹ کی بہترین لسانی خدمت تاریخ کا حصہ بنتی ہے جس کی اہمیت اپنی جگہ مسلمہ ہے۔ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے جو گل کرسٹ کے سر الزام کی صورت موجود ہے۔عام طور پر اردو زبان وادب کے علماء میں ایک طبقہ ایسا موجود ہے جو جان گل کرسٹ کی فورٹ ولیم کالج کے دور میں تصنیف وتالیف میں ایک بات سے ان سے خوش نہیں ہے۔یہ بات یوں ہے کہ کہ گل کرسٹ نے کسی شرارت یا سازش کے تحت کالج میں ادیبوں کے دو طبقے بنائے تھے جن سے اردو کے ساتھ ساتھ ہندی رسم الخط (ناگری) میں بھی کتب لکھوائیں۔عام طور پر للولال کوی کی کتاب ''پریم ساگر'' کے بارے میں خیال ہے کہ اس کتاب کی اشاعت سے فورٹ ولیم کالج میں ہندوستانی زبان دو دھاروں میں بٹ گئی تھی۔ایک دھارا اردو بن گیا جبکہ دوسرا ہندی کی صورت میں الگ ہو گیا تھا۔ گل کرسٹ کا اس ضمن میں کردار یہ تھا کہ انہوں نے للولال کی حوصلہ افزائی کرتے ہوئے زبان کے دو ٹکڑے کرائے جن سے قومی وحدت دو ٹکڑے بن گئی۔اس کا جواب یہ ہے کہ للولال کوی نے پریم ساگر نامی کتاب میں بھگوت گیتا کے ایک حصے کا دیوناگری رسم الخط میں ترجمہ کیا تھا اور یہ کتاب کالج کے اشاعتی منصوبوں کا حصہ تھی لیکن یہ الزام گل کرسٹ کے سر لگانا یوں ٹھیک نہیں ہے کہ دیوناگری رسم الخط نیا نہیں تھا۔گل کرسٹ کی آمد سے کئی سو سال قبل اس خط میں ہندوی تحریریں ملتی ہیں جن کی موجودگی بتاتی ہے کہ یہ ہندی دیوناگری خط سے زبان کو دو فرقوں میں تقسیم کرنے میں ان کا کوئی منفی وسازشی منصوبہ نہ تھا۔ گل کرسٹ کے نقطہ نظر ملاحظہ ہو جو انہوں نے اپنی انگریزی ہندوستانی ڈکشنری کے دیباچے میں لکھا ہے۔گیان چند جین گل کرسٹ کے جملوں کا ترجمہ پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

''گل کرسٹ نے کہا ہے کہ ہندوستانی کے تین اسلوب میں پہلا جسے فارسی اسلوب کا
اہم نمونہ کہہ سکتے ہیں اور جو سودا' میر' درد وغیرہ کے کلام میں یا پر تکلف ادبی یا سیاسی

تحریروں میں ملتا ہے۔ دوسرا درمیانی اسلوب جو مسکین کے مرثیے' سودا کی ہجویات اور اچھے پڑھے لکھے منشیوں کی گفتگو میں ملتا ہے۔ تیسرا ہندوی اسلوب جو ناگری میں لکھے مضامین میں اور نچلی سطح کے ملازموں' ہندوؤں اور کسانوں وغیرہ کی گفتگو میں دکھائی دیتا ہے۔ یعنی گل کرسٹ نے مسلمانوں کی تحریروں اور تکلمی اردو کو دو اسالیب قرار دیا اور ہندی میں لکھی تحریروں کو Vulgar اسلوب کہا ہے''۔ (۱۱)

گل کرسٹ نے اپنے عہد سے لے کر بیسویں صدی تک کے قواعد ولغت نویسوں کو نا صرف متاثر کیا ہے بلکہ اس میدان میں ان کو ایک سائنسی منہاج بھی عطا کی ہے جس کی مدد سے اردو قواعد اور لغت کی روایت مستحکم بنیادوں پر ارتقائی منازل طے کر رہی ہے۔ گل کرسٹ کی تمام لسانی کاوشوں کا مرکز ومحور ''اردو زبان تھی'' جس میں کارہائے نمایاں انجام دیتے ہوئے انہوں نے متنوع اقسام کی کتب تحریر کیں۔ جان گل کرسٹ کی لسانی میدان میں بڑی کاوش یہ ہے کہ ان سے قبل اردو لسانیات کے میدان میں چند ایک کتب ہی موجود تھیں لیکن اس اکیلے اسکالر نے اردو لسانیات کو بیس سے زائد کتب کا سرمایہ دیا ہے جو ان کی عظمت کی دلیل ہے۔

گل کرسٹ کی اردو زبان وادب کے میدان میں خدمات میں جائزہ لیتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ وہ واحد اسکالر تھا جس نے آ کر اردو کو بطور ایک بڑی زبان کے پہچانا اور اس کے اندر موجود امکانات کا ادراک کیا۔ انہوں نے اس زبان کو مورس کہنا ناپسند کیا' جارگن کے طور پر اس کو ماننے میں تامل کیا' اس کو علاقائی یا قصباتی زبان بھی نہ سمجھا بلکہ اس کو رابطے کی زبان کے طور پر دیکھ کر ''ہندوستانی'' نام دینے کی سفارش کی اور یہ نام آئندہ اس زبان کے ساتھ جڑ گیا۔ ان کے بعد کے مستشرقین نے اردو زبان کے اس ''ہندوستانی'' نام کے تحت ہی اپنی کتب تحریر وتالیف کیں۔ اردو زبان کو یہ مقام ومرتبہ اس زبان کے ان باشندوں کو بھی دینے کا خیال نہ آیا تھا جن کی یہ زبان ماں بولی کہلاتی تھی۔ اس نے اس زبان کو سیکھنے کے لیے انوکھا طریقہ اختیار کیا جس سے ان سے پہلے کے مستشرقین محروم رہے۔ عوام میں گھل مل کر' ان جیسا حلیہ بنا کر ان میں رہ کر زبان کے استعمال کی ہر سطح کا مشاہدہ کرنا ایک بڑی لسانی خدمت ہے۔ جتنا کام اکیلے گل کرسٹ نے مشکل حالات میں کیا' یہ کام اگر اردو زبان کا حامل کوئی مقامی فرد یا دیسی ادیب انجام دیتا تو بھی بڑی بات ہوتی لیکن جب ہم دیکھتے ہیں کہ ایک ایسا فرد جو ہندوستان کا مقامی باشندہ بھی نہ تھا' پیشے کے اعتبار سے بھی زبان وادب کا بندہ نہ تھا تو یہ بات بڑی حیرانی میں مبتلا کر دیتی ہے کہ انہوں نے اکیلے یہ کام کیونکر انجام دیا۔ ذیل میں ایک اقتباس میں گل کرسٹ کے ان جذبات کا نمونہ پیش کیا ہے جو وہ اردو زبان کے بارے میں رکھتے تھے اور مقامی افراد کی اس زبان کو مناسب عزت نہ دیے جانے پر ناخوش تھے جس سے ان کے خلوص کا اندازہ ہوگا۔ یہ جملے انہوں نے ''تقلیات'' کے اختتامیہ کے لیے لکھے گئے اپنے تاثرات میں درج کیے تھے۔ گل کرسٹ لکھتے ہیں'

''جہاں تک ہندوستانی زبان کا تعلق ہے، میرے دعوے کے صحیح ہونے کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ جن لوگوں کو اپنے سرکاری منصب کے لحاظ سے اس عام زبان میں ماہر ہونا چاہیے تھا وہ سب الا ماشاء اللہ اس سے قطعاً ناواقف ہیں۔۔۔ میں پورے اعتماد سے کہہ سکتا ہوں کہ اگر ایک منشی ایسا ہے جو قواعد کے اصولوں کے مطابق ہندوستانی زبان سکھانے کا اہل اور خواہش مند ہے تو ننانوے منشی ایسے ہیں جو ہمیں فارسی اور عربی پڑھانا چاہتے ہیں۔ جس زبان کو ہندوستان کی عام زبان کہنا چاہیے اس کے پھیلانے کے سلسلے میں بہت سی رکاوٹیں ہیں جو برابر بڑھتی جا رہی ہیں۔ ان رکاوٹوں کو دور کرنے اور ان کا مقابلہ کرنے کے لیے میں نے یہ مجموعہ مرتب کیا ہے اور مجھے توقع ہے کہ میری یہ کوشش [نقلیات] بارآور ثابت ہوگی''۔ **(۱۲)**

## حواشی وحوالہ جات


۱۔ Gilichrist, John, (qouted in) Colonialism and its forms of Knowledge by Bernard S. Cohn, Princeton University Press, new jersy, 1996, P.34

۲۔ سمیع اللہ، ڈاکٹر، فورٹ ولیم کالج... ایک مطالعہ، نشاط آفسٹ پریس، ٹانڈہ، فیض آباد (انڈیا)، ۱۹۸۹ء، ص۳

۳۔ عتیق صدیقی، گل کرسٹ اور اس کا عہد، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ (انڈیا) ۱۹۶۰ء، ص۳۹

۴۔ ایضاً۔ ص۱۱۱۔۱۱۰

۵۔ Gilchrist, John, The Oriental Linguist--- Ferris Post Press, Calcutta, 1802, 2nd Edition , P.1

۶۔ گل کرسٹ اور اس کا عہد، ص۳۰۔۲۹

۷۔ سید محمد، مولوی، ارباب نثر اردو، مکتبہ ابراہیمیہ، حیدرآباد دکن (انڈیا) طبع دوم، ۱۹۳۷ء، ص۱۹

۸۔ ناصر عباس نیئر، مابعد نوآبادیات، اردو کے تناظر میں، آکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، کراچی، ۲۰۱۳ء، ص۲۳۔۱۲۲

۹۔ Cohn,Bernard S.,Colonialism and its forms of knowledge.P.36

۱۰۔ Gilchrist,John, A Grammar of the Hindoostanee Language;( a System of Hindoostanee PhilologyChronicle Press Calcutta,1796

۱۱۔ گیان چند جین، ایک بھاشا، دو لکھاوٹ، دو ادب، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی نمبر۶ (انڈیا) ۲۰۰۵ء، ص۱۶۶۔۶۷

۱۲۔ گل کرسٹ، جان، مشمولہ نقلیات، از میر بہادر علی حسینی، ترتیب وحواشی پروفیسر وقار عظیم، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۶ء، طبع دوم، ص۳۶۔۳۷

# عزیز احمد کے افسانے: نوآبادیاتی ہندوستان میں اشراف کلچر کے عہد زوال کی داستان

ڈاکٹر حمیرا اشفاق*

**Abstract:**

In this paper ,I have tried to throw light on Aziz Ahmad 's short stories in historical and cultural context on one hand and his social understanding of Muslim Ashraf Culture in Colonial India on the other.Modren Industrial urban city between two world wars is a wide stage of his workplan.He leads his reader towards the decline and decadence of Muslim Ashraf Culture in his various short stories Aziz Ahmad suggests that the moral values of the society though ,exist,however,they were dying due to prevailing moral crisis. In some of his short stories,Aziz Ahmad appears as a historian,while describing the facts through fiction.Social satire is also an important component of his short stories.The principal theme of his short stories lies in dying Muslim Ashraf culture of colonial India.

عزیز احمد کی حیثیت ایک مؤرخ کے طور پر مسلم ہے۔ وہ اپنی تحقیق میں اسلامی تاریخ کے عروج وزوال کی داستان کو پیش کرتے ہیں۔ یہی موضوع ان کے ناولوں اور افسانوں کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ ان کے ناول ''گریز''، ''ایسی بلندی ایسی پستی''، ''آگ''، اور ''شبنم'' میں نوآبادیاتی ہندوستان کی ایک ایسی تصویر سامنے لاتے ہیں جس میں ایک تہذیب کے مرنے اور دوسری کے جنم لینے کی بازگشت کو بآسانی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح ان کے افسانوں میں ایک ایسے ہندوستانی سماج کی تصویر اُبھرتی ہے جو آہستہ آہستہ اپنی اقدار کی شکست وریخت کے عمل سے گزرتے ہوئے، پستیوں کی دلدل میں دھنستا چلا جاتا ہے۔ عزیز احمد کے افسانوں اور ناولوں سے پتہ چلتا

* شعبہ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد

ہے کہ جس دنیا کی وہ ترجمانی کررہے تھے وہ اخلاقی قدروں سے عاری نہیں تھی لیکن آہستہ آہستہ اپنے زوال کی طرف بڑھ رہی تھی۔جن انسانی اوراخلاقی روابط میں عزیز احمد کودلچسپی تھی وہ بحران کا شکار ہورہے تھے۔بس اسی بحرانی لمحے میں جبکہ دنیائے افسانہ کوان کی سب سے زیادہ ضرورت تھی وہ اس سے نکل کر تاریخ اور ثقافت کی دنیا میں داخل ہوگئے۔ (۱)

عزیز احمد اپنے افسانوی ادب میں ایک مورخ بن کر بھی سامنے آتے ہیں جو اپنے ہی عہد کے مرقعے کھینچ رہا تھا اور اس بنتی بگڑتی تہذیبی وثقافتی زندگی کو کہانی کی شکل دے کر محفوظ کررہا تھا۔ان کے کئی افسانوں میں یہ گمان گزرتا ہے کہ ہیرو کی شکل میں خود افسانہ نگار موجود ہے جو اپنے ذاتی تاثرات، گردوپیش کی تفصیلات اور زندگی کی جزئیات کو پیش کرتا چلا جارہا ہے۔اس کی ایک مثال ان کے افسانے ''مموشکا'' میں دیکھی جاسکتی ہے۔جس میں افسانے کا ہیرو''آزاد''افسانہ نگار کی اپنی ہی تصویر بن جاتا ہے۔

> ''عزیز احمد چاہے ہندوستان میں ہوں یا مغرب میں ایک سیاح نظر آتے ہیں۔۔۔نہ کہانی، نہ نقطہءنظر، نہ کردار بلکہ مشاہدات ہی ان کے افسانوں کوسنبھالے ہوئے ہیں۔سیاح زندگی کے طربیہ میں شامل ہوتا ہے المیہ میں نہیں۔۔۔۔عزیز احمد کے افسانوی کرداروں میں کوئی انفرادیت نہیں۔زیادہ تر کردار تو خود افسانہ نگار کا عکس ہیں جو کبھی ''آزاد''، کبھی ''عقیل''اور کبھی کسی اور نام سے رونما ہوتے ہیں۔ (۲)

وارث علوی کی مندرجہ بالا رائے سے کسی حد تک اتفاق کیا جاسکتا ہے مگر عزیز احمد کے افسانوں پر محض خارجیت کا لیبل لگانا ان کے فن پر ایک الزام ہے۔ان کی کہانیوں میں اگر چہ داخلی کشمکش کی وہ صورت نہیں جو منٹو، قرۃالعین حیدر یا عصمت چغتائی کے ہاں موجود ہے۔لیکن عزیز احمد جس کردار کو پیش کرتے ہیں اس کی تمام تر نفسیاتی گرہیں، کہانی کو آگے بڑھانے میں مدد کرتی ہیں۔ان کے کردار سماج سے جنم لیتے ہیں۔معاشرتی رویے، ان کرداروں کے افعال اور زندگی کا لائحہ عمل متعین کرتے ہیں۔اس لیے عزیز احمد جب بوژوا طبقے کو پیش کرتے ہیں تو اس کی زندگی تعیّشات کا مرقع معلوم ہوتی ہے۔مادیت پرستی، جسمانی اور ذہنی عیاشی، مرتبے میں اعلیٰ مقام کی دوڑ یہ تمام باتیں یکجا ہوجاتی ہیں۔ان تمام چیزوں کا تعلق باطن سے ٹوٹ کر ظاہر تک پھیل جاتا ہے۔وہاں رُوح کی کشمکش سے زیادہ جسم کی جنگ جاری رہتی ہے۔اس لیے عزیز احمد ایسی زندگی اور ایسے ماحول کو پیش کرتے ہوئے اضافی مسائل کو زیر بحث نہیں لاتے۔

وارث علوی کے بقول اگر یہ کمزوری بھی ہے کہ ان کی نظر کہانی کے کرداروں کو صرف ظاہری آنکھ سے دیکھتی ہے اور گردوپیش کی جزئیات نگاری میں انہیں الجھائے رکھتی ہے، تو بھی اس میں سے ایک مثبت پہلو نکلتا ہے۔

وہ مثبت پہلو یہ ہے کہ ان کی نظر ایک فرد کو نہیں بلکہ ایک گروہ کو دیکھتی ہے۔ ایسا گروہ جو ایک ہی دوڑ میں شریک ہو تو ایسے میں وہ سوشیالوجسٹ بن کر سامنے آتا اور افراد کے رویوں میں معاشرے کی جھلک دیکھتے ہوئے ان کے تہذیبی خدوخال متعین کرتا ہے۔

عزیز احمد کے افسانے اپنے عہد کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ وہ کئی صدیوں کو ایک افسانے میں اس طرح سموتے ہیں کہ اس پر دریا کو کوزے میں بند کرنے کا گمان ہوتا ہے۔ وہ اپنے کئی افسانوں میں، شعور کی رو کو شعوری اور غیر شعوری دونوں سطحوں پر استعمال کرتے ہیں۔ وہ اپنے فن میں، اپنی وسیع نظر اور علمیت کی بناء پر پلاٹ کو بڑے کینوس پر پھیلا دیتے ہیں۔ عزیز احمد کی فنی خوبی اس بات میں مضمر ہے کہ وہ اس پھیلاؤ کو کمال اختصار سے مختصر یا طویل افسانوں میں سمیٹ لیتے ہیں۔ عزیز احمد کے ناول کا کینوس، عالمی جنگوں کے اثرات اور امکانات، ہند اور یورپ میں پھیلے سیاسی اور سماجی انتشار، انسانی رشتوں کے درمیان جبلتوں کی کشمکش، فطرت کا انسانی رویوں پر غالب آنا، نوآبادیاتی ہندوستان اور اقدار کی شکست و ریخت جیسے موضوعات کا متحمل ہوسکتا ہے لیکن افسانے میں مندرجہ بالا تمام موضوعات کا احاطہ کرنا صرف عزیز احمد کی فنی خصوصیت ہی ہوسکتی ہے، جب وہ صدیوں کو ایک ارتقائی صورت میں کہانی میں ضم کر دیتے ہیں۔ یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ ان کا ناول اور افسانے کے درمیان ناولٹ کی طرف لوٹ جانا، مغربی اثرات سے زیادہ موضوع کا پھیلاؤ ہے جس نے انہیں طویل کہانیاں یا ناولٹ لکھنے کی طرف راغب کیا۔

''مشاہدات اور واقعہ نگاری نے باہم مل کر عزیز احمد کے افسانوں میں بیسویں صدی کے اس جدید صنعتی شہر کو اُبھارا ہے جو دو عالم گیر جنگوں کے درمیان روئے زمین پر ایک تمدنی زندگی کی سوغات لیے ہوئے آتا ہے۔ اس معنی میں بھی عزیز احمد کا افسانہ جدید افسانہ ہے کہ وہ شہر کا افسانہ ہے۔۔۔''ستا پیہ''، ''زرخرید''، ''بیکار دن بیکار راتیں'' میں پہلی بار اُردو افسانہ ایک میٹروپولیٹن شہر میں داخل ہوتا ہے جو اپنے کشادہ راستوں، رفیع الشان عمارتوں اور جگمگاتے قمقموں کے ذریعہ ایک ایسا منظر پیش کرتا ہے جو انسانی تمدن کی تاریخ میں کہیں نظر نہیں آتا، کیونکہ جدید شہر دراصل بجلی اور تکنولوجی کے ایسے کرشموں کی نشان دہی کرتا ہے جو صنعتی انقلاب سے قبل دکھائی نہیں دیتے۔ **(۳)**

عزیز احمد کے افسانوں میں اشراف کلچر کے زوال کی کئی مثالیں اور واضح جھلکیاں موجود ہیں۔ ان کی کہانی میں نوآبادیاتی ہندوستان اور یورپ میں عالمی جنگوں کے اثرات کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ ان کے افسانوں میں ہندوستانی معاشرے، بڑے بڑے شہروں میں طبقاتی کشمکش، کلب، سینما گھر، ساحل سمندر، رقص گاہیں، اشرافیہ کی پامال اخلاقیات یہ تمام تصویریں پوری طرح محفوظ ہیں۔

یوں تو ''مدن سینا اور صدیاں'' کی افسانوی ادب میں اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا مگر اس افسانے

میں کئی صدیوں پر محیط عورت کے سفر اس انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ معاشرتی اخلاقیات بھی بے نقاب ہو جاتی ہیں۔اس افسانے کا داستانوی انداز اسے معرکتہ الآ راء افسانہ بنا دیتا ہے۔

''اس افسانے میں عزیز احمد کو محض اولیت (تکنیک اور ٹریٹمنٹ میں) شرف ہی حاصل نہیں بلکہ وہ دوسرے افسانوں میں جس طرح حال اور ماضی میں معنی خیز رشتے کی تلاش کرتے دکھائی دیتے ہیں، انسانی تمدن میں گزرے دنوں، لوگوں اور باتوں کا رنگ متعین کرتے نظر آتے ہیں، اس افسانے میں پہلی مرتبہ ان کی کوشش کامیاب ہوتی ہے۔''(۴)

قرۃ العین حیدر نے ''مدن سینا اور صدیاں'' پر ایک اعتراض کیا تھا کہ اس کا انداز ٹیکسٹ بک ہسٹری کی طرح ہے۔(۵)

ڈاکٹر انوار احمد قرۃ العین حیدر کے اس اعتراض کو رد کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''یہ اعتراض قرۃ العین حیدر کی زبان سے مناسب دکھائی نہیں دیتا، دوسرے اُردو میں پہلی مرتبہ کسی افسانے میں صدیوں کے سمندر کو کھنگال کر ایسی بصیرت کا موتی نکالا گیا ہے جو انسانی تعلقات بالخصوص عورت اور مرد کے تعلقات کی 'پُر اسراریت' کو سمجھنے کے لیے بے پناہ روشنی فراہم کرتا ہے۔''(۶)

اس افسانے میں بظاہر محبت کی تثلیث نظر آتی ہے لیکن افسانہ نگار نے اس تثلیث کے ساتھ ساتھ معاشرے کی اپنے زمانی اور مکانی اعتبار سے بھرپور تصویر کشی بھی کی ہے۔

''اس زمانے کی لڑی میں مدن سینا کا قصہ کتھا سرت ساگر سے، اور ڈوری گن کا چاسر کے فرینکلن کے قصے سے ماخوذ ہے۔اس سلسلے کے مرکزی خیال کے ارتقاء اور نشو ونما کو ظاہر کرنے کے لیے ان دونوں قصوں کی ضرورت تھی۔ باقی تمام حصے طبع زاد ہیں۔''(۷)

''مدن سینا اور صدیاں'' چھے حصوں پر مشتمل ہے، پہلے حصے میں عزیز احمد اسطوری زمانوں کو پیش کرتے ہوئے مدن سینا اور اس کے پتی سمدروت اور اس کے عاشق دھرم دت کا حصہ پیش کرتے ہیں۔کہانی کا آغاز اس طرح ہوتا ہے جیسے ایک قصہ گو کہانی کو آگے بڑھاتا ہے۔اننگ پورہ ایک مقام ہے جہاں کے لوگ بیوپاری ہیں اور دور سمندروں کا سفر کرتے ہیں۔ایک امیر سوداگر کا نام ''ارتھاوت'' ہوتا ہے، مدن سینا اس کی بیٹی ہے۔''مدن سینا'' کو سکھیوں میں کھیلتے دیکھ کر اس کے بھائی دھن وت کا دوست ''دھرم دت'' کیوپڈ کا شکار ہو جاتا ہے۔''مدن سینا'' اس کی کیفیت کو سمجھے بغیر آگے بڑھ جاتی ہے۔دوسرے دن علی الصبح جب وہ اپنے بالوں کے لیے باغیچے سے پھول

توڑ رہی ہوتی ہے تو وہ پھر کسی چھایا کی طرح نمودار ہو جاتا ہے اور اس سے اپنی محبت کا والہانہ اظہار کرتا ہے۔ 'مدن سینا' خوف اور گھبراہٹ کے عالم میں اسے بتاتی ہے کہ اس کی شادی طے کر دی گئی ہے لیکن میں تمہاری محبت کی قدر کرتے ہوئے شادی کے بعد تم سے ملنے ضرور آؤں گی۔ لیکن دھم دت اسے کسی اور کے چھوئے بغیر اپنانا چاہتا ہے۔ جس کے اصرار پر وہ مان جاتی ہے کہ شوہر سے ملن سے پہلے وہ دھرم دت کے پاس آئے گی۔

یہاں سے کہانی میں ایک الجھاؤ پیدا ہونا شروع ہوتا ہے۔ شادی کے بعد وہ اپنے شوہر کے ساتھ سچا اور کھرا رشتہ رکھنا چاہتی ہے اور اسے دھرم دت والا واقعہ سناتی ہے اور اس سے وعدہ نبھانے کی اجازت مانگتی ہے۔ وہ اسے دھرم دت کے پاس بھیج دیتا ہے۔ لیکن ''دھرم دت'' مدن سینا کے پتی کی رحم دلی اور فیاضی سے متاثر ہو کر اسے واپس اپنے شوہر کے پاس بھیج دیتا ہے۔ راستے میں، کالی رات اور ناگ بچھوؤں کے علاوہ اس کا واسطہ ایک ڈاکو سے پڑتا ہے۔ ڈاکو بھی اس کی کتھا سن کر اسے جانے دیتا ہے۔

مندرجہ بالا کہانی میں اپنے عہد کی معاشرت کی بھرپور جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ مدن سینا سے دھرم دت جب عشق کا اظہار کرتا ہے تو اسے بدنامی کا خوف گھیر لیتا ہے۔ وہ اس سے یوں مخاطب ہوتی ہے:

> ''۔۔۔اس کی داسیاں یہاں اسے اس نوجوان کے پاس اس وقت دیکھیں گی تو اسے نردوش نہ سمجھیں گی اور کیا اس کی سکھیاں اسے یہ کہہ کے بدنام نہ کریں گی کہ وہ خود بڑی رات گئے یا اتنے تڑکے دھرم دت سے ملنے آئی ہوگی۔۔۔
> اور وہ پھر تھر تھر کانپنے لگی کہیں یہ زبردستی نہ کرے۔ بدنامی کے ڈر سے وہ چلا بھی نہیں سکتی تھی۔۔۔سن تو۔ پہلے تو میرا بیاہ ہو جانے دے۔ میرے پتا کی تمنا تو پوری ہو جائے کہ وہ مجھ کنواری کو دلہن بنتے دیکھیں۔ **(۸)**

دھرم دت اپنی خالص مردانہ تنگ نظری اور تعصب کا اظہار کرتے ہوئے

> ''میں ایسی عورت سے پریم نہیں کر سکتا جو پہلے کسی اور مرد سے ہم آغوش ہو چکی ہو۔'' **(۹)**

کہانی کے اس حصے کی فضا اپنے معاشرتی اور تہذیبی رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ افسانے میں منظر نگاری اور جزئیات نگاری اس میں اور بھی گہرائی پیدا کر دیتی ہیں۔

اس افسانے کی تخلیق کا دور وہ ہے جب گاندھی کا عدم تشدد کا فلسفہ فروغ پا رہا تھا۔ عزیز احمد بھی اس فلسفے سے متاثر نظر آتے ہیں جب وہ یہ درج کرتے ہیں:

> ''یہ صدیوں کا تانا بانا سچائی کا تقاضا ہے کہ غنیم حملہ کرنا چاہتا ہے تو گھر کے دروازے کھول دو، بھارت ماتا کی عصمت اور عزت کو ہاتھ لگائے بغیر، وہ الٹے قدم واپس

ہوجائے گا۔اس کا کیا علاج کہ فاشسٹ شہنشاہیاں، دھرم دت اور ڈاکو اتنے شریف بھی نہیں۔''(۱۰)

مندرجہ بالا اقتباس میں فقروں کی ذومعنویت دیدنی ہے۔

واضح رہے کہ گاندھی نے اتحادی افواج کو بھی ہٹلر کے روبرو سرِتسلیم خم کرنے کی تلقین کی تھی۔(۱۱)

دوسرے حصے کی کہانی بھی تاریخی عہد کو پیش کرتی ہے۔اس حصے کا ماٰخذ چاسر کے فرینکلن کا قصہ ہے۔ قرونِ وسطیٰ کے یورپ کی بھرپور تصویر کشی اس حصے میں کی گئی ہے۔افسانے کے اس حصے میں قرونِ وسطیٰ کے یورپ میں یکم مئی ۱۱۷۴ء کو ہونے والے فیصلے کے پس منظر میں کارفرما واقعے کو دیکھا گیا ہے۔(۱۲)

قصہ گو دوسرے قصہ کی طرف بڑھتا ہے۔جس کے تین مرکزی کردار ہیں۔ڈوری گن، آروئے راگس، اور آرے لیس۔ان میں بھی محبت کی وہی تثلیث سامنے آتی ہے۔دو مردوں کی ایک خاتون سے والہانہ عقیدت اور محبت تھی۔آروے راگس، جو ایک نائٹ بھی ہے اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ کارہائے نمایاں سرانجام دے۔وہ انگلستان کے ایک جزیرے برطانیہ بھی اسی سلسلے میں پہنچا۔آرے لیس، اپنی محبت کا اظہار ڈوری گن سے کرتا ہے جس کے لیے وہ شرط رکھتی ہے کہ جزیرے کے اردگرد کی ہولناک چٹانوں کو راہ سے ہٹادے۔وہ مشرقی طلسمات کا سہارا لے کر یہ کارنامہ سرانجام دیتا ہے لیکن ڈوری گین اس کارنامے کے بعد اس سے وعدہ نبھانے کی پابند ہوجاتی ہے۔اسے بھی مدن سینا کی طرح وچن نبھانے کی اجازت ملتی ہے لیکن وہ بھی اپنے شوہر کے پاس پاکبازی کے ساتھ لوٹادی جاتی ہے۔

اس اضافے کا محرک وہ اعلان ہے جو قرونِ وسطیٰ میں ۱۱۷۴ء میں کیا گیا جس کے مطابق کہا گیا:

> ''ہم اعلان کرتے ہیں اور ہم اسے امر طے شدہ سمجھتے ہیں کہ عشق ایسے دو افراد کے درمیان اپنی طاقتوں کا اثر نہیں ڈال سکتا جو ایک دوسرے سے منکوح ہوں کیونکہ عشاق ایک دوسرے کو ہر چیز آزادی سے دیتے ہیں، کسی جبر یا مجبوری سے نہیں، لیکن شادی شدہ جوڑے میں فریقین مجبور ہیں کہ بطور فرض ایک دوسرے کی خواہش پوری کریں اور ایک دوسرے سے کسی امر میں انکار نہ کریں۔''(۱۳)

تیسرے حصے میں شیریں، فرہاد اور پرویز خسرو کی تثلیث پیش کی گئی ہے۔جبکہ چوتھے حصے میں چاسر کا زمیندار فرینکلن ڈوری گن کی کہانی سناتا ہے۔پانچویں اور چھٹے حصے میں ہندوستان کی معاصر معاشرت کا نقشہ کھینچا گیا ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ پانچویں حصے میں بالائی طبقے کا نمائندہ سرسمدر ہے جسے تہذیب اجازت نہیں دیتی کہ وہ غیروں کی آغوش میں آسودہ ہونے والی اپنی بیوی کو ٹوکے اور چھٹے میں نچلے طبقے کے دو پڑھے لکھے، ''اشترا کی'' میاں بیوی کی روداد ہے جو ازدواجی وفا کو ایک جاگیرداری قدر سمجھ کے آہستہ آہستہ مٹا رہے ہیں۔اس طرح یہ اُردو کے ایسے

پہلے افسانے کا درجہ اختیار کرتا ہے جس کا زمان ومکاں اتنا وسیع ہے، پھر جس میں ایسی تکنیک اختیار کی گئی۔''(۱۴)

تاریخ اور جدید عہد کی عکاسی کے ساتھ ساتھ معاشرتی اور سیاسی رویوں کو افسانے میں کہیں کہیں دیکھا جاسکتا ہے۔ بورژوا اور پرولتاری طبقے کے ساتھ ساتھ نو دولتیہ طبقے کو بھی دکھایا گیا ہے۔ طبقاتی تقسیم بھی اس کہانی میں اس وقت واضح طور پر نظر آتی ہے جب راجکماروں اور نو دولتیوں کے لیے الگ درجہ بنایا گیا ہوتا ہے جبکہ درجہ دوم میں چھوٹے کارخانوں کے مالک، مہاراجاؤں کے کنٹرولر، فلمی ستارے، فلم کمپنیوں وغیرہ کے ڈائریکٹرز یہ سب موجود ہوتے ہیں۔

عزیز احمد اشرافیہ کے فلاحی کاموں پر بھی طنز کرتے ہوئے اس سوسائٹی کا اصل چہرہ دکھاتے ہیں۔ جہاں عورتوں کے بوسے نیلام کر کے پناہ گزینوں کی مدد کا ڈھونگ رچایا جاتا ہو، اس طبقے کے سوشل ورک پر عزیز احمد بہت اعلیٰ انداز میں اپنا تجزیہ پیش کرتے ہیں۔

> ''۔۔۔مائیکروفون پر کسی نے اعلان سنایا'' ہسپانیہ کے مظلوم پناہ گزینوں کی امداد کے لیے لندن کے لارڈ میئر نے جو چندہ جمع کرنا شروع کیا ہے اس سلسلے میں ہم بمبئی سے بھی حتی الامکان مدد کر رہے ہیں۔۔۔مس ڈورا اسکرین بارسلونا کی فتح کے وقت اسپین میں موجود تھیں۔ انہوں نے وہاں کے حالات اپنی آنکھوں سے دیکھے ہیں۔ اس شولری کے جذبے کے تحت جو جوانی اور انسان پرستی ہی کا حصہ ہے، مس ڈورا اسکرین کے ایک پیار کا نیلام ہوگا۔۔۔''(۱۵)

عزیز احمد اس نیلامی پر طنز کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''۔۔۔کیوں؟ نیلام کیوں؟ کیا مہاراجہ یوں چار ہزار چھ سو نہیں دے سکتے تھے یا نیلام ہی ہونا تھا تو کسی اور چیز کا کیوں نہیں ہوا۔ پکاسو کی کسی تصویر کا نیلام ہوسکتا تھا جو جمہوریت پسندوں کی طرف سے لڑ رہا ہے، یا کسی اور تصویر کا کسی بلا کا نیلام ہوسکتا تھا۔ ایک عورت کے بوسے کا نیلام کیوں؟ کیا وہ تجارت کا مال ہے؟''(۱۶)

مدن سینا سے شروع ہونے والی سچی اور کھری عورت کی تصویر کہانی کے آخری حصوں میں شمع محفل بن کر سامنے آتی ہے۔ عورت اور مرد کے تعلق کی ان گرہوں کے ساتھ، معاشرے میں عورت کا مقام بھی اس افسانے میں دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ وہ منافقتوں میں گھری ہوئی ہے اور آخر میں خود بھی محبتوں میں منافقتوں کی قائل ہو کر اس معاشرے کی جھوٹی تصویر کا ایک جزو بن جاتی ہے۔

وارث علوی، 'مدن سینا اور صدیاں' کی ذیل میں لکھتے ہیں:

> ''مدن سینا اور صدیاں'' میں اسطوری زمانوں، تاریخی عہد اور دور جدید کی چند کہانیوں

کے ذریعہ وہ جنسی انارکی میں روشنی کی کرن اسی حزم اور احتیاط میں دیکھتے ہیں جبکہ ایک مرد اور ایک عورت ترغیبات سے بھری تنہائی میں اکیلے ہوتے ہیں لیکن ایک دوسرے کی شخصیت کا خیال کر کے احتیاط برتتے ہیں۔۔

''مدن سینا اور صدیاں'' میں عزیز احمد تاریخ پر افسانہ کو مسلط نہیں کر پائے ہیں اور افسانہ نہ صرف تاریخی دستاویزات کا بلکہ ادق تحقیقی مواد کی ثقالت کا شکار ہوجاتا ہے۔۔۔۔(۱۷)

ڈاکٹر انوار احمد کے بقول

''۔۔۔ایک دو مواقع پر عالم عزیز احمد، افسانہ نگار عزیز احمد پر غالب آجاتا ہے۔۔۔ لیکن اس کے باوجود پورے افسانے کی گہری رمزیت پر ٹیکسٹ بک ہسٹری کی چھبتی نہیں کسی جاسکتی۔''(۱۸)

عزیز احمد کی علمیت، ان کے فن کی گہرائی میں حارج ضرور ہے لیکن اس کے باوجود یہ انہی کا کمال ہوسکتا ہے کہ ان کے افسانے جس عہد کو پیش کرتے ہیں وہ اپنی تمام تر تاریخی و تہذیبی جزئیات کے ساتھ نمایاں ہوجاتا ہے۔''مدن سینا اور صدیاں'' اس کی بہترین مثال ہے۔

''اور بستی نہیں یہ۔۔۔۔'' میں عزیز احمد دہلی کے اشرافیہ پر گہرا طنز کرتے ہوئے انہیں بے نقاب کرتے ہیں۔اس افسانے کے مرکزی کردار دو جرنلسٹ ''الف خان'' اور ''ب خان'' ہیں۔ان کا مقصد عورتوں کا پیچھا کرنا اور تعیش کی کوئی صورت نکالنا ہے۔ یہ افسانہ موضوع کے اعتبار سے کوئی بہت بڑا افسانہ نہیں ہے لیکن فنی اعتبار سے اس میں صحافیانہ انداز کو ادبی رنگ میں پیش کر کے اسے منفرد مقام عطا کیا گیا ہے۔ وارث علوی اس افسانے کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

''۔۔۔اس افسانہ میں شکاری مرد کے لیے عورت کی آسان دستیابی پورے دہلی شہر کو ایک قحبہ خانہ بنادیتی ہے جو بہت ہی ناگوار گزرتا ہے۔اوباشیت رنگین مزاجی پر غالب آتی ہے اور صحافتی رپورٹنگ ادبی بیانات کو مغلوب کرتی ہے اور طنز نگار سرنگوں ہوجاتا ہے، باوجود اس کے کہ اس افسانہ میں جستہ جستہ حسن تحریر ظاہر ہوتا ہے۔ یہ افسانہ کمزور ہے اور اس میں دہلی کا ثقافتی حسن بھی نمودار نہیں ہوا جس میں عزیز احمد کو بطور ثقافتی مورخ دلچسپی تھی، کسی بھی شہر کے مقامی رنگ کو پیش کرنے کا عزیز احمد کو بھی اتنا ہی شوق ہے جتنا کہ قرۃ العین حیدر کو، لیکن، اس افسانہ میں دہلی کی پوری فضا مٹیالی اور دل کو بٹھادینے والی ہے۔''(۱۹)

وارث علوی کی مندرجہ بالا رائے سے پوری طرح اتفاق نہیں کیا جاسکتا کیونکہ عزیز احمد کا یہ افسانہ اپنے

تیئں دہلی کی زندگی کا بھرپور عکاس ہے۔ کہانی میں چھوٹے بڑے کردار اس طور پر اُبھرتے ہیں کہ کسی ایک اہم نقطے کی طرف اشارہ کر کے کہانی کی فضا میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ لیکن قاری کے ذہن پر دہلی کی زندگی کی پرتیں اور منافقتیں کھلتی چلی جاتی ہیں۔ ڈاکٹر انوار احمد کی رائے، وارث علوی سے متضاد ہے۔

بقول ڈاکٹر انوار احمد

''اس افسانے میں بادی النظر میں لڑکیوں کا ذکر ہے۔ فلرٹیشن، جسمانی معاشقے، کاروبار، مفادات، کج روی، مگر معاشرت اور تہذیب کے کھوکھلے پن کے ساتھ ساتھ سنگین سیاسی موضوعات کو بھی چھیڑا گیا ہے مگر اس طرح سے کہ ایک بڑے تہذیبی مرکز کے حسن کلام میں جذب ہو جائے۔''(۲۰)

اور بستی نہیں یہ۔۔۔ میں'' شہلا کا کردار، بورژوا سوسائٹی کی نیم مغربیت کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس افسانے میں ایک اور سوسائٹی بھی پوری طرح اپنا وجود منواتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ان کی ہوس جسمانی نہیں تو شکم پروری کی ضرور ہے۔ کیونکہ تانگے والے اس میں بذات خود شریک نہیں لیکن بابولوگوں سے انعام واکرام کے لالچ میں کالج اور سکولوں کی آیاؤں سے مل کر دلالی کا کام کرتے ہیں۔ یہی ان کی آمدنی کا ذریعہ ہے۔ ایک کردار اپنی زبان سے اس طرح کہتا ہے'' تانگے والے نے جواب دیا''اب بابوجی سے کیا چھپاؤں۔ بابوجی یہ آپ میرے جسم پر صاف کپڑے جو دیکھ رہے ہیں۔ یہ اسی نوکری کے طفیل ہے۔ میں تو آپ ہی جیسے بابوؤں کی خدمت کر کے ذرا آرام سے رہتا ہوں۔ پیٹ کے لیے سب کچھ کرنا پڑتا ہے۔ کالج کی تین چار ایسی لڑکیوں کو جانتا ہوں جو خود ہی آپ ایسے بابولوگوں کی تلاش میں رہتی ہیں۔''(۲۱)

''شہلا'' کے ڈرائیور کی نفسیات بھی اسی سے ملتی جلتی ہے۔

''سامنے کے چھوٹے سے آئینے میں الف خان نے ڈرائیور کی شکل دیکھی جو گویا کہہ رہا تھا،''میاں میرا خیال کرنے کی ضرورت نہیں۔ میری آنکھیں تو ایسے ہزاروں منظر دیکھ چکی ہیں۔ بس صاحب بخشش نہ بھولیے گا۔''(۲۲)

دہلی کے اشرافیہ کا ایک اور پہلو بھی عزیز احمد، خواتین کی ذیل میں زیر بحث لاتے ہیں، جب مرد، جوان بیٹی اور جوان بیوی کے درمیان بیٹھ کر یہ محسوس کرتا ہے کہ اجنبی میری بیٹی میں دلچسپی لے گا یا میری بیوی میں؟

''الف خان نے مسز دیو کے لہجے میں لندن کے کاکنی (عامیانہ) لہجہ کی خفیف سی جھلک محسوس کی اور سوچنے لگا یہ دیو کی لینڈ لیڈی کی بیٹی ہوگی یا ٹائپسٹ۔۔۔ مسٹر دیو کی بھنویں اس درمیان میں ذرا تن گئی تھیں۔ مگر پھر یہ سوچ کر کہ اگر اس اجنبی کو عاشقی کرنا

ہی ہے تو میری بیٹی سے کرے گا، بیوی سے نہیں، وہ دل ہی دل میں ذرا نرم پڑے۔۔۔''(۲۳)

اسی افسانے میں مسز دیو کی بیٹی ''شیلا'' کی خودکلامی بھی اسی رویے کی طرف اشارہ کرتی ہے جس میں اخلاقی اقدار، پارٹیوں اور شراب کے گلاسوں میں گھل گھل کر تحلیل ہوتی جارہی تھیں۔

''اسٹیرنگ وہیل پر پھر بایاں ہاتھ بھی رکھا اور اکسلر یٹر دبا کے رفتار تیز کی اور سوچنے لگی، لیکن الف خان میں اتنی شرافت تو ہے کہ اس نے میری طرف براہ راست توجہ کی ورنہ سدیشور اور جان کرسب نے تو مما سے ابتدا کی تھی۔۔۔''(۲۴)

ان تہذیبی رویوں کی شکست وریخت کے ساتھ ساتھ کہانی کچھ سیاسی اور تاریخی مسائل کو اپنے احاطے میں لے آتی ہے۔ ہندو مسلم شادیوں کو بھی موضوع بناتے ہوئے عزیز احمد لکھتے ہیں:

''میں نے ہمیشہ یہی دیکھا ہے کہ جب اس قسم کی کوئی شادی یا کوئی تعلق ہوجاتا ہے تو ہندو مسلم اتحاد میں رخنہ ہی پڑتا ہے۔ اتحاد کا تو امکان کم ہوتا ہے، رخنے اور شورش کا امکان زیادہ ہے۔ بے خان نے سوچ کے کہا، لیکن پنڈت جی ایک ایسی سوسائٹی لیجیے جس میں فرقہ وارانہ تعصّبات باقی نہ رہیں۔ کبھی تو ہندوستان سے یہ تعصّبات رخصت ہوں گے، سیفی صاحب کہنے لگے 'صاحب اکبر کے زمانے میں تو ایسی ہی سوسائٹی تھی۔ اکبر نے ہندو عورتوں سے شادیاں کیں، اکبر کی اولاد نے کیں۔ اس سے کیا خاک اتحاد پیدا ہوا؟ کیا نتیجہ نکلا؟ اورنگ زیب، جزیہ، خانہ جنگی اور انگریزوں کی حکومت، پھر جب ہندوستان کے کسی حصے میں کسی ہندو راجہ کا زور ہوا تو اس نے مسلمان عورتوں سے اکبر کا بدلہ لینے کی کوشش کی۔ یہ آج کا نہیں، صدیوں کا تجربہ ہے۔''(۲۵)

عزیز احمد نے نوآبادیاتی ہندوستان کے ماحول اور ثقافت کو موضوع بنایا ہے۔ ان کا یہ افسانہ بھی اس دور کی تہذیبی اور تاریخی دستاویز ہے جس میں ہندوستانی اہل مغرب سے بھی زیادہ مغربی ہوچکے تھے افسانہ میں فرقہ واریت، ہندو مسلم تصادم اور تضادات کا بھی احاطہ کیا گیا ہے۔

''پوشامالن'' اور ''پاپوش'' حیدرآبادی تہذیب وتمدن کی عکاسی ہے۔ اس کا مکاں حیدرآباد دکن جبکہ زمانی اعتبار سے یہ نوآبادیاتی ہندوستان کی ایک تصویر ہے۔ جس میں معاشرہ اپنی اقدار کی تنزلی کی طرف رواں دواں ہے۔ پوشامالن میں عزیز احمد ڈاکٹر قربان حسین کے خط کے جواب میں (ممالک محروسہ سرکار عالی نواں مطمئین جنگ) اظہار بیان کے حسن کو نکھارنے میں زیادہ دلچسپی رکھتے ہیں جبکہ اصل مسئلے کی طرف ان کی رائے بہت مبہم اور غیر واضح ہے۔ افسانے میں اختصار کے باوجود کہانی پن موجود ہے اور ساتھ ساتھ نئی تاریخی حوالے بھی نظر آتے ہیں۔ ذیل

میں چند اقتباسات اس رائے کی دلیل میں

''بدقماش عورتوں کی سازشیں سلطنتوں کو تباہ کرنے کا باعث ہوئی ہیں اور آپ کو تو علم ہی ہے کہ ٹرائے کی لڑائی کی وجہ ہیلن آف ٹرائے کے حسن جہاں سوز کی کشش قرار دی جاتی ہے۔''(۲۶)

''اس نے ڈاکٹر صاحب موصوف تک یہ خبر پہنچانا چاہی تھی کہ تقریباً چار سال سے دنیا میں ایک عالمگیر جنگ چھڑی ہوئی ہے۔ جس کی وجہ سے اشیاء بہت گراں ہیں یا تو سب نوکروں کی تنخواہ میں اضافہ کیا جائے یا سب کو اجازت دی جائے کہ ان کی نوکری چھوڑ کے اور فوج یا متعلقہ کارخانہ جات میں بھرتی ہو کے سرکار عالی یا سرکار عظمت مدار سے رزق یا موت طلب کریں۔''(۲۷)

''پوشامالن'' اور ''پاپوش'' اپنے اپنے طور پر حیدرآبادی تمدن وتہذیب کے کسی نہ کسی پہلو اور سطح کے آئینہ دار ہیں۔ ''پوشامالن'' میں تو پیروڈی کا احساس ہوتا ہے یا پھر کردار اتنے مصنوعی اور کھوکھلے ہیں کہ ان کی تصویر کشی، مضحک کرداروں کا نقش ہی اُبھارتی ہے۔''(۲۸)

افسانہ ''پوشامالن'' کسی بھی کردار کے بغیر، مرکزی کردار پوشامالن کی موجودگی کے بغیر تشنگی سے شروع اور نامکمل انداز میں اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔ اس افسانے میں عزیز احمد نے صرف مرکزی خیال کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے، جس کے مطابق ظاہر پرستی، اس معاشرے کی رُوح میں سرایت کر چکی ہے اور مسائل کی گہرائی اور گیرائی میں جھانکنے کی صلاحیت مفقود ہو چکی ہے۔ معاشرے کا رویہ خارجی زیادہ اور داخلی کم ہے یہی اس افسانے کا حاصل ہے۔

''پاپوش'' بھی معاشرتی طنز ہے جس میں حیدرآباد کی مڈل کلاس اور زوال پذیر جاگیردارانہ نظام کی عکاسی کی گئی ہے۔ حیدرآباد کی مخصوص زبان کے استعمال سے افسانے کے چٹخارے میں اضافہ ہوا ہے، لیکن افسانہ کا دائرہ گھر کی نوکرانیوں کے ساتھ جو پاپوش کے برابر ہیں، عشق بازی اور اس سے پیدا شدہ گھریلو جھگڑوں تک محدود رہتا ہے۔(۲۹)

ظاہر پرستی اور سرکار سے لوٹ مار کے طریقے بھی افسانے میں کئی جگہ پیش کیے گئے ہیں جس سے اس دور کی ذہنی کیفیت اور اقدار کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

''دلبر علی خاں کو جاگیر سے کوئی چار پانچ سو روپیہ ماہوار کا اوسط مل جاتا ہے اور ان کے پاس دو موٹریں بھی تھیں۔ ایک چھوٹی سی ڈی۔ کے۔ ڈبلیو اور ایک بڑی شورلیٹ۔ شورلیٹ پر ٹیکسی کا نمبر تھا اور اس کی رجسٹری بھی انہوں نے ٹیکسی کی حیثیت سے کرائی تھی۔ اس سے فائدہ یہ تھا کہ پٹرول راشننگ کے اس تکلیف دہ زمانے میں انہیں تیس گیلن کے قریب پیٹرول مل جاتا تھا۔۔۔''(۳۰)

ہندوستان کے نوآبادیاتی مزاج کو عزیز احمد ایک گہرے طنز کے ساتھ یوں پیش کرتے ہیں۔

''الغرض حُر کا مرتبہ دلبر علی خاں کے گھرانے میں ہندوستانی نوکروں سے زیادہ اور ولایتی کتے کے برابر تھا۔''(۳۱)

نواب اکبر علی خاں کا اپنی بیٹی کی عمر کی لونڈی سے متعہ کر لینا بھی اپنے عہد کی تہذیبی تنزلی کی طرف اشارہ ہے۔''پاپوش''، یعنی پاؤں میں پہننے والی جوتی، اس نام میں گہرا طنز پوشیدہ ہے، کیونکہ اس دور کی جاگیردارانہ روش کے مطابق غلاموں اور لونڈیوں کو عام زندگی میں جوتے کے برابر جگہ دی جاتی تھی لیکن تنہائی کے اندھیروں میں ان سے اپنی خواب گاہوں کو سجالیا جاتا تھا۔

''یہ لونڈی رنڈی نوکروں کا کھانا نہیں تو کیا سرداروں کا کھانا کھائیں گی۔ میری اور میرے بچوں کی پاپوش کی برابری کریں گی؟''

سکینہ، جب اپنے شوہر کو''گلزار' کی کوٹھڑی سے نکلتے دیکھتی ہے تو اس کا غصہ آسمان کو چھونے لگتا ہے۔ وہ آنے بہانے جوتے لے کر گلزار پر پل پڑتی ہے۔ نواب صاحب پہلے روکتے رہتے ہیں لیکن قابو میں حالات نہ آنے پر وہ اسی پاپوش سے اپنی بیگم سکینہ کو مارنا شروع کر دیتے ہیں۔ اس کیفیت میں گلزار کی تصویر کشی، عزیز احمد نے پوری جزئیات کے ساتھ کی ہے۔

''گلزار'' جاگیرداری نظام میں سب کی مشترکہ ملکیت ٹھہرتی ہے۔ جس میں ۸۰ سالہ نواب دلنواز خاں، نواب اکبر خاں اور اس کے دونوں بیٹے اپنے اپنے تئیں اس سے اپنا دل بہلانا چاہتے ہیں۔''تینوں گلزار پر ترچھی ترچھی میٹھی میٹھی نگاہیں ڈالتے مگر جب انہیں معلوم ہوا کہ یہ نوجوان بھینس والے بزرگوار کو پسند آئی ہے تو یہ شریف لڑکے مجبوراً دستبردار ہو گئے۔(۳۲)

کہانی کے انجام پر ڈاکٹر انوار احمد کا تجزیہ، اس عہد کی معاشرتی برائیوں پر گہرا طنز ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''۔۔۔مگر افسانے کا انجام ابھی باقی ہے۔ مصنف نے اس کی جانب اشارہ نہیں کیا۔ قاری کو خود اخذ کرنا پڑتا ہے کہ نواب صاحب کی ڈیوڑھی پر جو پانچ سالہ غلام (حرنامی) پل رہا ہے وہ اگر ان بیگم صاحبہ کی دلجوئی کے لیے نہیں تو ان کی بیٹیوں کی دل بستگی کا سامان تو فراہم کرے گا۔''(۳۳)

''زون''، کشمیری ماحول کی عکاسی کرتا ہے۔ اس افسانے کا بنیادی موضوع کشمیری معاشرت میں طبقاتی تفریق ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار''زون''، کشمیری حسن کا نمونہ ہے۔ زون جس کے معنی خوبصورت چاند کے ہیں۔ وہاں کی آلائشوں بھری مردانہ جبر و استبداد سے پُر سوسائٹی اس کی معصومیت کو منہ مانگی قیمت پر خرید لیتی ہے اور پھر خریدی ہوئی شے کی طرح پرانی ہونے پر ردی کی طرح ایک طرف پٹخ دیتی ہے، مگر کربناک حقیقت یہ ہے کہ وہ ایک شے نہیں بلکہ ایک انسان ہے۔ کہانی کے مناظر اور کہانی کی بنت کی خوبصورتی درجہء کمال کو چھوتی ہے۔ کہیں اس کے

ساتھ ساتھ بیسویں صدی کے آغاز سے وسط تک کے سیاسی اور سماجی حالات کی جھلک بھی دیکھی جاسکتی ہے۔

عالمی منظرنامے کو عزیز احمد افسانے میں اس طرح پیش کرتے ہیں:

> ''۔۔۔ان چند مہینوں میں کیا کچھ پیش نہ آیا تھا۔ وی آنا کے شاہی قصروں میں والتس، باب عالی میں سکون، سلطنت برطانیہ کا وقار، فرانس کے فیشنوں کی نقل کرنے والے زارے بدر جہا زیادہ۔ پیرس کی جرمن تسخیر کو تیس سال ہونے کو آئے تھے اور قیصر ولیم نے بسمارک کو تو کئی برس ہوئے نکال ہی باہر کیا تھا۔ نئی صدی کو شروع ہوئے ساڑھے تین مہینے ہوئے تھے۔ امن تھا، سرمایہ تھا، حکومت تھی۔۔۔''(۳۴)

عزیز احمد کارل مارکس کے معاشی نظریے کو بھی زیر بحث لاتے ہیں۔ کشمیر میں انسانوں اور جانوروں کی قربانی سے جو مال تجارت تیار ہوتا ہے اس کے عوض مزدور کو بہت کم آمدن ہوتی ہے جبکہ بڑا تاجر یہ مال برآمد کر کے ہزاروں لاکھوں کا منافع کھاتا ہے۔

> ۔۔۔ابھی تک میک نائر نے کارل مارکس کو پڑھا نہیں تھا۔۔۔ ہمیشہ کاشان مرد اور بدخشاں کے کاریگر ملک التجاروں کے لیے قالین اور ریشم بنتے رہیں گے اور جو چیز وہ اپنی محنت سے بنا کے ایک سکہ میں بیچیں گے، وہ سری نگر میں دس سِکّوں میں، کلکتہ میں بیس سِکّوں میں اور لندن میں سو سِکّوں میں بکتی رہے گی۔''(۳۵)

یہ افسانہ ۱۹۰۰ئسے ۱۹۴۲ئتک کے سیاسی اور سماجی حالات کا احاطہ کرتا ہے۔ مثلاً علی گڑھ کالج کا قیام وغیرہ لیکن جو تہذیبی قدر اپنی پامالی کے ساتھ نظر آتی ہے وہ مقتدر طبقے کے ہاتھوں، چند روپوں کے عوض معصوم عورتوں کا استحصال ہے جو نسل در نسل چلتا ہے اور جس کی عملی مثال ہمیں غضنفر جو سے سکندر جو کے کردار تک میں نظر آتی ہے۔

عزیز احمد کے یہاں حسن کامل کی رومانی بلکہ روحانی تلاش کا جذبہ کم اور ثقافتی زیادہ ہے۔ عزیز احمد نے دنیا جہان کا ادب پڑھا تھا اور دل و نظر اور حسن و عشق کی مشرقی اور مغربی تمثیلات، نیز اُردو، فارسی، انگریزی شاعری کی عشقیہ اور متصوفانہ روایات ان کے ادبی حافظہ میں ایسی نقش ہوگئی تھیں کہ افسانہ لکھتے وقت وہ اپنے تخلیقی اور تخیلی ذہن کو ثقافتی اور ادبی ذہن سے الگ نہیں کر سکتے تھے۔ اکثر اوقات تو مستعار جذبات ان کے یہاں حقیقی جذبہ کی شدت اور صداقت پیدا کر لیتے ہیں۔ ان کا بے مثال افسانہ ''زرّیں تاج'' اس کی نمائندہ مثال ہے۔(۳۶)

''زرّیں تاج'' عزیز احمد کے بڑے افسانوں میں سے ایک ہے۔ یہ افسانہ ہند ایرانی کلچر کا جوہر کہلائے جانے کا مستحق ہے۔(۳۷)

پورا افسانہ ایک دلآویز رومانوی متخیّلہ کی فضا پر مبنی ہے۔ ''زرّیں تاج'' اس عجمی کلچر سے تحریک پانے والے متخیّلہ کا کرشمہ ہے جو ہندی مسلمانوں کے روبرو مُغلئی کلچر کی صورت میں جلوہ گر ہوا۔ تاریخ، فنون لطیفہ، شاعری

اورنسلیات کا جوہر لطیف زریں تاج ہے۔ (۳۸)

''زرّیں تاج'' کی کہانی تین عورتوں کے گرد گھومتی ہے۔ یہ تینوں خواتین کوئی عام خواتین نہیں بلکہ تاریخ میں ہمیشہ زندہ رہنے والی شخصیات ہیں۔ ان میں شیریں، نور جہاں اور قرۃ العین طاہرہ شامل ہیں۔ اسطوری اور تاریخی شخصیتوں سے محبت روحانی محبت ہی کا ایک روپ ہے کیونکہ آدمی کا جسم نہیں بلکہ اس کا خیال ماضی کی فضاؤں میں سفر کرتا ہے اور خیال کی سطح پر وقت کی دھند میں لپٹی ہوئی شکلیں زیادہ خوبصورت اور پراسرار نظر آتی ہیں۔ ''زرّیں تاج'' میں ماضی اور حال اسطور اور تاریخ' خواب اور حقیقت کا سحر انگیز امتزاج افسانہ نگار نے حاصل کیا۔ (۳۹)

اس افسانے میں عزیز احمد نے افسانے کو شاعرانہ اظہار دے کر اسے غنائیہ بنا دیا ہے۔ اس افسانے میں محبت کے کئی روپ پیش کیے گئے جن میں سے ایک روپ، شیریں فرہاد، دوسرا نور جہاں اور تیسرا روپ بابی مبلّغ قرۃ العین طاہرہ کا ہے۔ محبت کے یہ تینوں رُوپ اپنے اپنے تہذیبی ماحول میں انتہائی دلکش اور منفرد معلوم ہوتے ہیں۔

کہانی کا ابتدائی حصہ خانہ جنگی کے دوران ایک شخص کی روداد پر مشتمل ہے جو ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچنا چاہتا ہے۔ موت، آگ، بارود مل کر ایک ایسا نقشہ ابھارتے ہیں جس میں پوری فضا ماتمی اور سوگوار معلوم ہونے لگتی ہے۔ ''ارشد'' جو اس کہانی میں مرکزی کردار ہے وہ حال سے ماضی کی طرف مراجعت کرنے کی کوشش کرتا ہے جہاں وہ آسودگی محسوس کر سکے۔ ایسے میں اسے محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وجود سے عدم، عدم سے وجود کی طرف جیسے ماضی اور حال اور مستقبل کی سرحدیں مٹ گئی ہوں۔ (۴۰)

ارشد، کبھی موت کو زندگی سے شکست کھاتے اور کبھی شکست دیتے ہوئے دیکھ رہا تھا۔ وہ بیسویں صدی کی ہوس پرستی، اور عورت مرد کے درمیان کھیلی منافقتوں پر بھی اتنا ہی نالاں تھا جتنا کہ جنگ کی تباہ کاریوں پر۔ جنگ میں ہونے والی ٹوٹ پھوٹ کو دوبارہ بحال کیا جا سکتا تھا لیکن اقدار کی شکست وریخت نسلوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے۔

> ''ایک دن اس نے اکتا کے کہا تھا اب میں کسی ایسی عورت سے محبت کروں گا جسے مرے صدیاں ہو چکی ہوں گی۔ ایک دن انسان ماضی میں سفر کر سکے گا۔ اس دن اس کے ساتھ بھی یہی مسائل پیدا ہوں گے۔۔۔ اس نے زرّیں تاج کو مخاطب کر کے کہا۔۔ اگر کبھی حال ماضی کی طرف جا سکا یا میری رُوح تمہاری روح کے جمال کا دیدار کر سکی۔۔۔ تم سے اپنی اس محبت کا اظہار کروں گا جو عشق سے، ہوس سے، خواہش سے، ادراک سے، جواب سے ماورا ہے۔'' (۴۱)

چاندنی رات میں زرّیں تاج، ارشد کے ساتھ قدم بہ قدم چلنا شروع کر دیتی ہے۔ وہ اس چاندنی میں نہائے منظر میں سراپا حسن لگ رہی ہوتی ہے۔ وہ اپنا قصہ سنانا شروع کرتی ہے۔ اس میں وہ خود کو شیریں کے رُوپ میں پیش کرتی ہے، جو ایرانی نسوانیت، افسانہ عشق کی لازوال مثال ہے۔ عزیز احمد بطور مورخ اپنے عہد کا ماضی بعید

کے زمانوں کی جنگوں، آبروریزیوں اور قتل وغارت کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''خسرو نے رومیوں سے ہزار عورتیں چھینیں، ہزاروں کو بیوہ کیا۔ اس کے سپاہیوں نے ہزاروں کو بے آبرو کیا۔ یہ اس زمانے کا دستور تھا۔ تمہارے ملک میں اب تک یہی ہوتا ہے۔ میں تاریخ سے گھبراتی ہوں جو اپنے آپ کو نہیں دہراتی مگر اپنی سیہ کاریوں کو ضرور دہراتی ہے۔ (۴۲)

ڈاکٹر انوار احمد اس افسانے کے بارے میں رقم طراز ہیں:

''زرّیں تاج'' میں عزیز احمد کی نثر شاعری کے پر لگا کر اڑتی ہے۔ افسانے میں محبت کی شرینی، نسائی حسن کی سحر انگیزی، شاعری کی نغمگی، عقائد کا جلال، روحانیت کا جمال اور ہند عجمی ثقافت کی برنائی ہے۔۔۔ افسانہ کا لطف فکر وفلسفہ وتاریخ وجمالیات کا مرہون منت ہے۔ یہ پڑھے لکھے اور باخبر قارئین کا افسانہ ہے۔'' (۴۳)

افسانے میں عجمی معاشرے کی عکاسی بہت عمدگی سے کی گئی ہے۔ اس افسانے کے دوسرے حصے میں مغلیہ دور کی تہذیبی وثقافتی زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ مغل شہنشاہوں کے ظلم وبربریت کی داستانیں اس افسانے کی فضا کو کثیف بنا دیتی ہیں۔ جہانگیر اور شیخ احمد سرہندی کے درمیان نظریاتی اختلافات کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ ایک واقعہ بطور روایت بھی افسانے میں بیان کیا گیا ہے جس کے مطابق جہانگیر نے دربار کیا اور کھڑکی اتنی نیچی بنائی کہ سر جھکائے آنا پڑتا۔ شیخ احمد سرہندی بیٹھ کے اس طرح آئے کہ پہلے ان کے پیر دربار میں داخل ہوں اور جو سر خدا کے آگے جھکا ہے کسی اور کے سامنے نہ جھکے۔ (۴۴)

جہانگیر کے خلاف سازشیں اور جہانگیر کی موت جیسے واقعات کو بھی اس افسانے کے دامن میں سمیٹا گیا ہے۔ کہانی کا چوتھا حصہ اور تیسری کہانی خود زرّیں تاج کی ہے۔ اس کہانی میں ایرانی کلچر میں عورت کی آزادی کے خلاف مردانہ جبر کو بھی دوسری جزئیات کے ساتھ ساتھ موضوع بنایا گیا بقول وارث علوی:

''قرۃ العین طاہرہ کی طرف عزیز احمد ہمیشہ ایک بے پناہ کشش محسوس کرتے رہے ہیں۔ قرۃ العین طاہرہ میں انہیں وہ عورت نظر آئی جس میں اس کا بدن، اس کی روح، اور اس کا ذہن تینوں بیدار تھے وہ فارسی کی شاعرہ تھیں۔۔''

قرۃ العین طاہرہ میں عزیز احمد، حسن، نسوانیت، عجمیت، شاعری، علم، ذہانت، جنسیت اور روحانیت کا امتزاج دیکھتے ہیں۔ حسن کامل کی پرستش میں عزیز احمد کا ذہن تمام تضادات سے بلند ہو جاتا ہے اور خواہشات سے ماورا بھی۔ (۴۵)

کہانی اپنے پانچویں حصے میں پھر جنگ کے حالات کی طرف لوٹتی ہے۔ یوں ماضی، اپنے تاریک پردوں

میں روپوش ہوجاتی اور حال اپنی تمام تر تلخیوں، اذیتوں اور جنگوں کی تباہ کاریوں کے ساتھ نمایاں ہوجاتا ہے۔ ماضی اور مستقبل دونوں کا فاصلہ اپنی جگہ قائم ہے لیکن حال اپنی تمام تر خوں ریزیوں کے ساتھ، آج کے انسان کو زندہ رکھنے کے لیے موجود تھا اور لمحہ موجود ہی اپنے اندر اصل حقیقت ہے۔

عزیز احمد کے افسانوں میں ''تصورِ شیخ'' کو سب سے زیادہ سراہا گیا ہے۔ اس میں ایک گاؤں ہے جس میں مفلوک الحال لوگوں کی پیر پرستی کے رجحانات کا عکس موجود ہے۔ مذہبی منافقتیں اس افسانے کا بنیادی موضوع ہے۔ اس افسانے میں مذہب کا بیان ہے لیکن مذہبی گہرائی کی جھلک موجود نہیں، اسی طرح تصوف کا ذکر ہے لیکن تصوف کا کیف وسرمستی کا روّیہ کہیں نظر نہیں آتا۔ پرہیزگاری، تقویٰ اور نفس کشی کا پردہ اس وقت چاک ہوجاتا ہے جب بسم اللہ شاہ المعروف اپنی گود میں پلنے والی بچی سکینہ کو اپنی بیوی بنانے کے لیے اخلاقی گراوٹ کی حد تک چلے جاتے ہیں۔ سکینہ سے زیادہ میاں واجد کی عقیدت اور والہانہ وابستگی اور عشق سے ناجائز فائدہ اٹھاتے ہوئے، اسے طلاق دینے پر مجبور کرتے ہیں۔ اس ضمن میں وارث علوی لکھتے ہیں:

> ''عزیز احمد کے قلم سے بسم اللہ شاہ کی جو تصویر ابھری ہے وہ پُر وقار بن سکتی تھی اگر وہ ایک اجاڑ گاؤں کے بے کیف تواتر، توہمات اور میکانکی وظائف کے شکار نہ ہوتے۔ ۔۔۔۔ یہ بے کیفی ان گھرانوں کی لعنت ہے جہاں پیری مریدی ذریعہء معاش ہونے کے سبب مذہب گھر پر اسی طرح قبضہ جماتا ہے جس طرح گھریلو صنعت کے اوزار کرگھے اور مشینیں۔۔۔''(۴۶)

مذہب، تصوف اور خانقاہ کی تثلیث میں تین افسانوں کی مثلث بھی بن جاتی ہے۔ یہ مثلّث اپنے اثرات سے بسم اللہ شاہ المعروف کو اپنے شکنجے میں لیے ہوئے ہے جبکہ دوسری طرف جسم کی لغزشیں، ان کی ریاضتوں اور وظائف کے باوجود سرکشی پر مجبور نظر آتی ہیں۔ ان کا نفس اور ان کا جسم ان سے بغاوت کر دیتا ہے اور وہ دو محبت کرنے والے میاں بیوی کے درمیان فاصلہ پیدا کروا دیتے ہیں۔ جسم اور روح مذہب اور نفس کی اس جنگ میں، عزیز احمد اناتول فرانس کے ناول ''تائیس'' کے قریب محسوس ہونے لگتے ہیں۔ جہاں ایک راہب ایک رقاصہ کے دامِ عشق میں گرفتار ہوجاتا ہے۔

اس کا چہرہ اس کی تمام ریاضتوں میں حارج ہے۔ نفس سے فرار کے لیے وہ بھی جسمانی اذیتوں سے گزرتا ہے مگر آخر تک وہ محبت کو روح کا اصل قرار دیتے ہوئے، رہبانیت چھوڑ کر اس رقاصہ سے محبت کا طلب گار رہتا ہے۔

اس افسانے میں لوگوں کی توہم پرستی کے کئی نقشے دکھائے گئے ہیں۔ واجد میاں کی ماں ان کو جنم دیتے ہوئے ہی انتقال کر جاتی ہیں۔ اس پر خواہش کا ردِعمل عزیز احمد اس طور پیش کرتے ہیں:

> ''۔۔۔ گھر بھر کی عورتوں کا عقیدہ تھا کہ ادھر باہر کے آنگن میں جو سوکھا مردار سا انار کا

درخت ہے یہ اس پر رہنے والی پریوں کی کارستانی تھی اس گھر میں یا خدا پر عقیدہ تھا یا پریوں، بھوتوں اور جناتوں پر۔ ابھی تک کوئی انسان سے واقف نہ ہونے پایا تھا۔''(۴۷)

اسی طرح افسانے میں درگاہ شریف کا نقشہ بھی کافی دہلا دینے والا ہے۔ اس میں ان تمام عورتوں کو جو اپنے ذاتی مسائل میں گرفتار ہوتیں انہیں پریوں اور چڑیلوں کا سایہ کہہ کر درگاہ میں رکھا جاتا تھا۔

''۔۔۔بیسیوں عورتیں، دیوانیوں کی طرح قبروں کو پھلانگتی ایک دیوار سے دوسری دیوار تک دوڑتیں اور دیواروں پر دوہتڑ مارتیں، جو زیادہ چڑیل قسم کی چڑیلیں تھیں، وہ دیواروں اور قبروں سے سر پھوڑتیں۔ یہ سب عورتیں اپنے ظالم خاوندوں یا ظالم تر ساسوں اور نندوں سے بھاگ بھاگ کر آئی تھیں۔ بعض ڈھونگ رچائے تھیں، بعض کا ڈھونگ ہسٹریا بن گیا تھا۔ کہیں کہیں وہ ہلکا سا خط عبور ہو گیا تھا جو ہوش اور سچ مچ کی دیوانگی کے درمیان ہے۔ بہت سی عاشقوں کی تلاش میں گھروں سے بھاگ بھاگ کر آئی تھیں۔۔۔ مشرقی دیوار کے قریب ''کڑھائی'' تھی۔۔۔ جب کوئی چڑیل اس کڑھائی میں جا گرتی تو حضرت صاحب کے غضب سے جل کر راکھ ہو جاتی اور جس عورت پر اس نے قبضہ کیا تھا وہ تھکی تھکائی، بھلی چنگی ہو کر نکلتی۔''(۴۸)

اس کے علاوہ درگاہ میں قوالی اور سماع کی محافل کا ذکر بھی کیا گیا ہے۔ افسانے میں راہ سلوک کی منازل، شریعت اور طریقت کے فلسفوں کا بیان بہت عالمانہ اور دلچسپ انداز میں کیا گیا ہے۔ اس افسانہ میں حاضراتی زبان، شائستہ عالمانہ اسلوب اور اجمال کا حسن ہے۔ فکر و فلسفہ کا وزن ہے، نفسیاتی گہرائی ہے، ایسی جزئیات نگاری ہے جو ایک ایک تفصیل کو تصویر کی طرح ذہن پر نقش کرتی ہے۔ ''تصویرِ شیخ'' میں حقیقت نگاری آرٹ کی تکمیل کو چھو لیتی ہے۔ اس کا مقام اُردو کے شاہ کار افسانوں میں ہوتا ہے۔(۴۹)

''تصویرِ شیخ''، میں اپنے عہد کے توہمات کو موضوع بناتے ہوئے مذہبی گھرانوں کی منافقتوں کا ذکر بھی کیا گیا ہے۔ عزیز احمد ایک حقیقت نگار کی طرح اپنا ذاتی طنز کا نشتر استعمال کیے بغیر حالات کو جوں کا توں پیش کر دیتے ہیں۔

عزیز احمد کی تحریروں سے انہیں ترقی پسند کہا جا سکتا ہے۔ اجتماعی معاشرت کی سچی تصویریں ان کے افسانوں میں بدرجہ اتم موجود ہیں۔ ان کا افسانہ ''جھوٹا خواب'' اور ''کالی رات'' اس امر کی واضح دلیل ہیں۔ برصغیر کے سیاسی منظر نامے کو تجزیاتی انداز میں پیش کرتے ہوئے بھرپور طنزیہ انداز میں عزیز احمد لکھتے ہیں:

''ہندوستان نے اس جنگ میں دو ہی طرح کے اسلحہ سے ہماری مدد کی ہے، گورکھا سپاہی اور انفارمیشن افسر۔ ایک جان بیچتا ہے اور دوسرا ایمان۔''(۵۰)

ہندوستان کی تقسیم کے بارے میں عزیز احمد ایک گہرے المیے ابھارتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ان موجوں کے دوسری طرف ہندوستان ہے، یہ ایک بہت بڑا قبرستان ہے۔ جہاں چالیس کروڑ مردے دفن ہیں اور سب مردے بھوت بن گئے ہیں اور اس بات پر جھگڑ رہے ہیں کہ قبرستان کے دو ٹکڑے ہو سکتے ہیں یا نہیں۔''(۵۱)

'جھوٹا خواب' واقعیت اور متخیّلہ کے پراسرار عمل کی آمیخت سے بظاہر ایسے پانیوں کی روداد بن گیا ہے، جہاں انڈونیشیا کے حریت پسند عبدالرحیم سوئیکارنو کی قیادت میں ولندیزیوں کے خلاف لڑ رہے ہیں، مگر جاپانیوں کے انخلا کے بہانے ہندوستان کے سامراجی آقا انگریز ان پانیوں میں اپنی مکاری اور سازش کا زہر ملا دیتے ہیں۔۔۔اسی افسانے میں ذرائع ابلاغ پر قابض سامراجی مفادات کی قوت کا نہایت معنی خیز انداز میں تذکرہ کیا گیا ہے۔(۵۲)

ان کا افسانہ ''کالی رات'' تقسیم کی ہولناک داستان بیان کرتا ہے۔ جس میں انسان، درندگی کو بھی مات کر دیتا ہے۔ ''کالی رات'' برصغیر کے آسمانوں، کتابوں، انسانوں اور ان کے دلوں پر چھا جانے والی فسادات ۴۷ء کی رات ہے۔

مہاجرین کا پاکستان آنا، ان کے لواحقین کا انسانوں کی جگہ، ان کی لاشوں اور خون کے دھبوں کا وصول کرنا کہانی کا ابتدائیہ بن جاتا ہے۔ یہاں یہ ایک فرد کی نہیں ایک قوم کی داستان بن جاتی ہے۔

ہندوستان کی دھرتی جس پر سکھ، مسلمان اور ہندو سب مل جُل کر امن اور چین سے رہتے تھے، اچانک ایک لکیر سے وہ سب رشتے دوستی سے دشمنی میں بدل گئے اور وحشت و بربرّیت کا بازار گرم ہو گیا۔

دوقومی نظریے کی حمایت کرنے والے عزیز احمد، فسادات کی خوں ریزیاں دیکھ کر تڑپ جاتے ہیں اور افسانے میں کئی جگہ واشگاف الفاظ میں تقسیم کی مخالفت کرتے ہوئے نظر آتے ہیں:

''پاکستان اور ہندوستان کی سرحد پر ایک معبد میں جو معلوم نہیں مسجد تھا یا گوردوارہ یا مندر یا کلیسا، ایک عورت کی لاش سڑ رہی تھی اور جہاں سے دیوی ماتا انسان کو کائنات کو، انسان کامل کو جنم دیتی ہے، وہاں ایک کتاب کا ورق، بہیمیت اور قتل کے بعد ٹھونس دیا گیا تھا۔ ذرا ہندوستان کے وزیراعظم اور پاکستان کے قائداعظم کو بلاؤ۔ اس کالی رات میں شاید وہ پڑھ کر بتا سکیں کہ یہ ورق کس مقدس کتاب کا ہے؟''(۵۳)

عزیز احمد، اس افسانے میں کسی ایک فرد یا گروہ سے فسادات کو مخصوص نہیں کرتے بلکہ ان کے نزدیک انسانِ کامل کے انسانیت سوز مظالم کی داستان رقم کرنا تکلیف دہ ہے۔ وہ تمام انسانیت کے لیے دل میں درد رکھتے ہوئے نوحہ کناں ہیں۔ تقسیم کی مخالفت میں افسانہ نگار کا لہجہ شدید طنزیہ ہو جاتا ہے۔:

''یہ ساری آگ ہمارے لیڈروں نے لگائی ہے۔ اس آزادی سے، اس تقسیم سے، اس پاکستان سے، اس ہندوستان سے کیا مل گیا؟۔۔۔کیا یہ لاکھوں اس لیے مرے کہ یہ لوگ حکومت کریں۔۔ پاکستان پر، ہندوستان پر۔۔۔ یہ مزے اڑائیں اور انسان

مارے جائیں۔'' **(۵۴)**

عزیز احمد، اس افسانے میں کرشن چندر، حیات اللہ انصاری، اور منٹو کے بہت قریب نظر آتے ہیں۔

تقسیم کے حوالے سے مباحث کو عزیز احمد اپنے دوسرے افسانوں میں بھی کہیں نہ کہیں لے آتے ہیں۔ ان کے افسانہ ''زرخرید'' میں ۱۹۴۶ کے انتخابات اور مسلمانوں پر ان کے اثرات کو عزیز احمد اس طرح پیش کرتے ہیں:

> ''مرکزی اسمبلی میں سو فیصد نشستیں جیت لینے کی خوشی میں اس شام بمبئی کے بہت سے مسلمان محلوں میں چراغاں تھا۔ محمد علی روڈ، بھنڈی بازار وغیرہ میں ہر چھوٹی سے چھوٹی دوکان پر روشنیاں جگمگا رہی تھیں۔ بابِ پاکستان، بابِ محمود غزنوی اور جناح کی بڑی بڑی تصویروں پر بجلی کی روشنی اجالا کر رہی تھی۔ **(۵۵)**

عزیز احمد کے افسانوں میں برصغیر کے علاوہ یورپ کا سیاسی منظر نامہ بھی بڑی عمدگی سے کہانی کے رنگ میں رچا ہوا ہے۔ اس کی ایک واضح ترین مثال رومتہ الکبریٰ کی ایک شام میں ہے۔ اس کے علاوہ ''موشکا''، ''رائیگاں تبسم'' اور ''خطرناک پگڈنڈی'' میں بھی عالمی جنگوں اور ان کے اثرات کی کئی صورتیں نظر آتی ہیں۔ ڈاکٹر انوار احمد متذکرہ بالا افسانوں کو ''سفرنامے'' قرار دیتے ہیں۔ اور ''رومتہ الکبریٰ کی ایک شام'' میں انہیں محمود نظامی اور عزیز احمد میں مماثلت نظر آتی ہے۔ **(۵۶)** لیکن اس کے باوجود عزیز احمد کے افسانے تاریخ اور فلسفے کے درمیان اپنی کہانی کی گرفت کو ڈھیلا نہیں پڑنے دیتے۔ تہذیبی اور ثقافتی رنگ کہانی کی جزئیات کا حصہ بن جاتا ہے۔ جیسا کہ ''رومتہ الکبری کی ایک شام'' میں دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ اکیلا افسانہ ہے جو مغربی دنیا میں مصنف (متکلم) کے ذہنی و جذباتی تجربوں کی روداد ہونے کے باوجود رنگین نہیں سنگین ہے۔ فسطائیت نے جس طرح سے فکری آمریت قائم کر دی تھی اس کی سہمی ہوئی تصویریں بے حد موثر ہیں۔ **(۵۷)**

عزیز احمد کی افسانہ نگاری، ہند اسلامی کلچر کی ایسی تصویر پیش کرتی ہے جو اپنے عہد کی دستاویز بھی ہیں اور اُردو افسانہ نگاری میں خوبصورت اضافہ بھی۔ ان کے افسانے حقیقت نگاری کی بہترین مثال ہیں۔ ان کے افسانوں میں گہری داخلی معنویت، نوآبادیاتی ہندوستان کے مسلمانوں کی تہذیب و تاریخ میں اُترتی چلی جاتی ہے۔ ان کے خلاف اس الزام کی کہ وہ خارجی تصویریں بناتے ہیں، ان کے کئی افسانوں مثلاً ''تصویرِ شیخ''، ''زرّیں تاج''، ''کالی رات''، ''زرخرید'' دیکھ کر تردید کی جاسکتی ہے۔ ان کی کہانیاں کلاسیکیت، رومانویت، ترقی پسندی، تاریخ، کلچر اور تقسیم ہند جیسے موضوعات سے عبارت ہیں۔

## حوالہ جات


۱۔ وارث علوی، 'عزیز احمد کی افسانہ نگاری'' مشمولہ ''لکھتے رقعہ، لکھے گئے دفتر'' (مجموعہ مضامین) ماڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی ۲۰۰۱ء ص ۴۲

۲۔ ایضاً،ص۴۹،۴۸

۳۔ ایضاً،ص۵۲،۵۱

۴۔ انوار احمد،ڈاکٹر،''اردو افسانہ۔ایک صدی کا قصہ''،مثال پبلشرز،فیصل آباد،ص۳۶۶

۵۔ قرۃ العین حیدر،''کارِ جہاں دراز ہے''،سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور،۲۰۰۵ء،ص۲۸

۶۔ انوار احمد،ڈاکٹر۔ص۳۶۶

۷۔ عزیز احمد''مدن سینا اور صدیاں''،''رقص ناتمام''،مکتبہ جدید،لاہور،ص۱۰۷

۸۔ ایضاً۔۱۱۰ ۹۔ ایضاً،۔ص۱۱۰ ۱۰۔ مدن سینا اور صدیاں،ص۱۱۴

۱۱۔ انوار احمد ڈاکٹر،ص۳۶۶ ۱۲۔ انوار احمد ڈاکٹر،ص۳۶۶ ۱۳۔ عزیز احمد۔ص۱۱۵۔۱۱۴

۱۴۔ انوار احمد ڈاکٹر،ص۳۶۷ ۱۵۔ عزیز احمد،ص۱۳۵ ۱۶۔ ایضاً،ص۱۳۶

۱۷۔ وارث علوی،ص۵۴ ۱۸۔ انوار احمد،ڈاکٹر،ص۳۶۷ ۱۹۔ وارث علوی ص۵۴۔۵۳

۲۰۔ انوار احمد ڈاکٹر،ص۳۶۲

۲۱۔ عزیز احمد''،اور بستی نہیں یہ۔''رقص ناتمام''،مکتبہ جدید لاہور،طبع اول،۱۹۴۷ء،ص۲۶

۲۲۔ ایضاً،رقص ناتمام ص۳۵ ۲۳۔ ایضاً ص۳۱۔۳۰ ۲۴۔ ایضاً،اور بستی نہیں یہ،ص۵۰

۲۵۔ عزیز احمد،اور بستی نہیں یہ،ص۴۱،۴۰

۲۶۔ عزیز احمد،پوشا مالن ص۱۴۶،۱۴۵ ۲۷۔ ایضاً،۔ص۱۶۱ ۲۸۔ انوار احمد ڈاکٹر،ص۳۶۴

۲۹۔ وارث علوی۔ص۶۴ ۳۰۔ عزیز احمد،پاپوش،ص۶۴،۶۳ ۳۱۔ ایضاً،ص۶۷

۳۲۔ ایضاً،ص۷۰ ۳۳۔انوار احمد،ڈاکٹر،ص۳۶۵ ۳۴۔عزیز احمد،زون،ص۲۳۹

۳۵۔ ایضاً ص۲۳۹۔۲۳۸ ۳۶۔وارث علوی،ص۶۱ ۳۷۔انوار احمد ڈاکٹر،ص۳۷۲

۳۸۔ایضاً ۳۹۔وارث علوی،ص۶۱

۴۰۔عزیز احمد،مشمولہ زرّیں تاج،بیکار دن بیکار راتیں،ص۶۲ ۴۱۔ایضاً،ص۶۳

۴۲۔عزیز احمد،زرّیں تاج،ص۶۷ ۴۳۔انوار احمد،ڈاکٹر،ص۶۴ ۴۴۔عزیز احمد،زرّیں تاج،ص۷۸

۴۵۔وارث علوی،ص۶۴،۶۳ ۴۶۔وارث علوی،ص۶۷ ۴۷۔عزیز احمد،تصورِ شیخ،اُردو ادب،ص۱۵۰

۴۸۔ایضاً ۴۹۔وارث علوی،ص۶۹ ۵۰۔عزیز احمد،جھوٹا خواب،ص۴۶

۵۱۔ایضاً،ص۵۱ ۵۲۔ڈاکٹر انوار احمد،ص۳۶۹ ۵۳۔ایضاً

۵۴۔عزیز احمد،''زرخرید''،''بیکار دن،بیکار راتیں''،مکتبہ جدید،لاہور،۱۹۵۰ء،ص۱۴۱

۵۵۔ڈاکٹر انوار احمد،ص۳۷۱ ۵۶۔ڈاکٹر انوار احمد،ص۳۶۴ ۵۷۔ایضاً،ص۳۶۳

# ادب یا تعمیری ادب؟

## (موجودہ سماج میں اثر پذیری کا سوال)

## Literature or Constructive Literature?

(The question of impact in contemporary society)

محمد خاور نوازش*

**Abstract:**

Whenever an effort to sort out the constructive aspects of art has been made, literature is never neglected. It plays a remarkable role in shaping the collective future of a society. The term 'role' has been interpreted in different perspectives deriving different dreams about the future. In this chapter, many movements and trends which were assigned different roles came up and went down by the time. Today, once again literature is being asked to play some role for the reconstruction of society. It means we are dissatisfied at the two ends. One is the current structure of society while other is the role of current literature. It is a fact that today our society is full of contradictions and inconsistencies which is the result of those different hypothesis introduced in the name of ideologies and diverse ways of governance adopted. We have reached very near to the point of collapse in every domain of contemporary society. At this stage, the intention to think about the reconstruction is itself a remarkable approach. But the question is where have our literature been for so long when society was coming close to the point of no return. Did literature not play any constructive role in shaping better future? I am afraid to say yes. This article is introducing a new term "Constructive Literature' and mainly deals with the question of making an impression on society. Constructive literature should aim to show its purpose very clearly and intend to have beneficial motives. It

* شعبہ اُردو، گورنمنٹ مسلم ڈگری کالج فیصل آباد

should be more conscious about its impact so more elaborative. The traditional face of our literature cannot play any effective role in reconstruction of society. The socio-political scenario of 21st century is insisting for a deep intention, empire has changed its face and tune, we are going through the crucial wave of extremism and besides all, the word 'change' is gaining remarkable popularity in our society. In this perspective where there is a need to sign a new social contract, a constructivism (in its literal meanings) in literature is also required. 'Constructive literature' should be attached to the regional facts. It should focus on the internal management of a classified society and compile social norms, religious beliefs, economical conditions and political agendas on a single page. Firstly, it should try to sort out the reasons behind insecurity and alienation and secondly set a humanist base for the reconstruction. Constructive literature should not only intend to raise questions to think about but try to answer all the questions arising and existing too. This is the only way left to make an impression in reconstruction of contemporary society.

کیا ادب سے کوئی تقاضا ممکن ہے؟ یہ وہ بنیادی سوال ہے جس نے ہر عہد میں ادیبوں کو مختلف حلقوں میں تقسیم کیے رکھا۔ ہم اپنی ادبی تاریخ کے جھروکوں میں جھانکیں تو ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کی بحثیں اس حلقہ بندی کے ایسے خام مواد کے طور پر موجود ہیں جو آج بھی فراوانی میں دستیاب ہوسکتا ہے۔ گو کہ بقول ڈاکٹر محمد علی صدیقی (۱) ہمارے یہاں گذشتہ صدی میں شروع ہونے والی مغربی جامعات کے مباحث کے کوڑے کی درآمد ابھی تک جاری ہے اور اس خطے کے فکری بانجھ پن کی دلیل بننے کے ساتھ ساتھ ادبی افسر شاہی کو بھی جنم دے رہی ہے۔ اس کے باوجود ادب برائے فن اور ادب برائے زندگی کے مباحث شاید اتنے بدنما نہیں ہوئے کہ انھیں چھوڑ دیا جاتا کیونکہ ان بحثوں کو زندہ رکھنے کے خواہش مندوں کو اپنے اپنے پالن ہار بہت پہلے میسر آ چکے تھے، ایک حلقہ ریاست کی آنکھ کا تارا بن گیا اس لیے زندہ رہا جبکہ دوسرا حلقہ پہلے حلقے کے وجود کو نمایاں کرنے اور برقرار رکھنے کے لیے ضروری تھا سو اُس کے منہ پہ ہاتھ بھی رکھا گیا تو اس طرح کہ سانسیں چلتی رہیں۔ گویا یہ ادبی حلقہ بندیاں ادیبوں کے لیے اپنی اپنی طرز کے کنویں بن گئے جن سے باہر نکلنے کے بجائے پاتال کو چُھونا مقام و مرتبے کا معیار بنتا گیا۔ ہمارے ادیب اُس نکتے کی گونج کے سامنے یکسر بہرے ہو گئے جو اُنھیں آپس میں جوڑ کر معاشرے کی تعمیر میں بڑا حصہ ڈالنے کی طرف لا سکتا تھا۔ وہ نکتہ 'ادب سے تقاضا' تھا۔ ادب کو خواہ محض جذباتی تسکین کا ذریعہ کہا جائے یا مقصدیت کے حامل ہونے کی بات کی جائے، دونوں صورتوں میں آپ ادب سے کچھ تقاضا کر رہے ہوتے ہیں۔

ضرورت اسی تقاضے کو زندہ رکھنے کی تھی۔ اگر جذباتی تسکین بہم پہنچانے میں بھی ادب نے اپنا حصہ ڈالا ہوتا تو ہیجان انگیزی کی کیفیت کم از کم یہ نہ ہوتی جو آج ہے۔ ٹھیک ہے آپ اپنے معاشرے میں مارکسی فکر کی کارفرمائی سے خوفزدہ تھے تو کم از کم ایسی داستانیں ہی لکھتے جاتے یا عشق و محبت اور سرور و نغمے کا بیان ہی ایسے کرتے چلے جاتے کہ معاشرہ خواہ فرار اختیار کرنے کے لیے انھیں پڑھتا اور کسی فکری اوج پر نہ پہنچتا لیکن بے مہرہ اور رُجعت پسند تو نہ ہوتا۔ المیہ یہ ہے کہ ہمارا ادیب بہت پہلے ہی کہیں اپنی بقا کی فکر میں پڑ گیا اور یہ فکر اُس کے لیے جان لیوا مرض بنتی چلی گئی۔ وہ ادب جسے تزکیۂ نفس کا منبع بننا تھا، 'شعور کی رَو' میں بہہ گیا۔ ہمارے ادیب نے کہانی لکھی تو وہ جس کی تفہیم کے لیے قارئین تو کیا ادب کے اساتذہ بھی چند زُور نویس ناقدین کے دَر پر کشکول اُٹھائے آج بھی کھڑے ہیں۔ آدھی صدی پہلے لکھا گیا 'آگ کا دریا' ایک عام قاری سے عبور ہو نہیں پایا کہ اُسے نئی صدی کے 'غلام باغ' کی غلامی میں سونپ دیا گیا۔ اسی طرح 'علامتی افسانہ' اپنے معاشرے کے مزاج سے آنکھ مچولی نہیں تو اور کیا تھا۔ شاعری میں لسانی تشکیلات کا عمل اور پھر نثری نظم کے نام پر لایعنیت، یہ سب دراصل ہمارے ادیب کی اپنی بقا کے لیے وہ کوششیں ہیں جس کے بعد اُس کی حالت پریم چند کے افسانہ 'ادیب کی عزت' کے کردار حضرت قمر سے بہت مختلف نہیں رہی۔ نتیجتاً وہ ادیب جو صرف اپنے معاشرے اور اُس کے مزاج کے ساتھ جڑا رہ کر ہی زندگی پا سکتا تھا، معاشرے سے کٹ کر اُن اجنبی راستوں پر نکل گیا جہاں سے آج تک نہ لوٹا۔ ہم آج بھی اُس کے منتظر ہیں، ہماری نئی نسلوں کو آج بھی اُسی ادیب کی ضرورت ہے کہ وہ اپنے معاشرے کی حقیقتوں اور اِس کے مزاج کی طرف لوٹے، اپنے پرانے بے معنی سفر کے لاحاصلات کا احوال ایک سفرنامے میں قلمبند کرے چاہے اُس میں میرے جیسوں کو 'نوخیزیے' یا 'نوفکریے' کہہ کر اپنی بھڑاس بھی نکال لے، لیکن اُس تعمیرِ نو کا نقشہ ترتیب دے جس کی موجودہ سماج کو سخت ضرورت ہے۔

یہ اپنی جگہ ایک نہایت اہم سوال ہے کہ تعمیرِ نو کی ضرورت ہی کیوں محسوس کی جا رہی ہے:

- کیا ہم معاشرے کی موجودہ شکل سے غیر مطمئن ہیں؟
- اگر ہاں تو یہ عدم اطمینان اب ہی کیوں؟ جب معاشرے کی یہ شکل بن رہی تھی تب ادیب کہاں تھا؟ اس کا جواب غالباً ادیب کے پاس یہ ہو سکتا ہے کہ ہر دور کا ادب اپنے معاشرے کا عکاس ہوتا ہے اور ہمارے ادب نے بھی عکاسی کا یہ فریضہ حتی الامکان انجام دینے کی کوشش کی۔ معاشرہ جن ستونوں پر کھڑا ہوتا ہے اُن کی طرف بھی تو دیکھیے۔ معاشرے کی تشکیل سازی کے عمل میں ادب کا حصہ ہی کس قدر ہوتا ہے؟
- یہی وہ نکتہ ہے جہاں سے ادب کی سماج میں اثر پذیری کی بحث کا آغاز ہوتا ہے۔

اس بحث کے آغاز سے پہلے موجودہ سماج پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے۔ آج ہمارا سماج جس صورتحال سے دوچار ہے اس کے لیے سب سے مناسب اصطلاح زوال پذیر صورتحال ہی ہو سکتی ہے۔ وہ قومیں جو آج

دوسرے سیاروں پر زندگی کے آثار تلاش کر رہی ہیں اُن کے ملکوں کا سفر اختیار کرنے کی خواہش لیے ہم پولیو وائرس کے قطرے پینے کے لیے قطار میں کھڑے ہوئے ہیں۔ ہماری معاشرتی زوال پذیری بہت تیزی کے ساتھ ہمیں انحطاط کی طرف لے جا رہی ہے۔ کسی بھی معاشرے کے زوال کو انحطاط تک لے جانے میں کارفرما بڑے عوامل درج ذیل ہوتے ہیں:

(ا) معاشی استحصال (ب) سیاسی عدم استحکام
(ج) سماجی انتشار (د) ثقافتی پس ماندگی

کسی سماج کا معاشی استحصال اُسے زوال پذیری کی طرف لے جانے کا نقطۂ آغاز ہوتا ہے۔ یہ ایک نہایت اہم نکتہ ہے کہ مقروض معیشت کے بطن سے کبھی بھی ایک آزاد قوم جنم نہیں لیا کرتی۔ قیام پاکستان کے وقت ہمیں آزادی کا خواب تو دکھایا گیا لیکن سامراج کے معاونِ کار طبقے نے نئی ریاست کی باگ ڈور سنبھال کر یہاں کے باسیوں کے لیے اُس خواب کی تعبیر کو پھر ایک خواب بنا دیا۔ ہمارے خطے کے تمام تر قدرتی وسائل اور پیداواری ذرائع جو ایک دور میں براہِ راست سامراج کے قبضے میں تھے اور ان ہی سے یورپ میں صنعتی ترقی ممکن ہوئی، آج اُس سرمایہ دار اور جاگیردار کے ہاتھ میں ہیں جو سامراج کے گماشتے کا کردار ادا کر رہا ہے۔ معاشرے کے محکوم طبقہ کی حیثیت سامراج کے لیے ایک منڈی سے زیادہ کچھ نہیں۔ جی۔ ڈی۔ پی کی شرح کسی بھی ملک کی معاشی سمت کی آئینہ دار ہوتی ہے، ہمارے یہاں اسے بہتر بنانے کے لیے بھی جو اقدامات اُٹھائے جاتے ہیں اُن کا مزاج واضح طور پر سامراجی ہوتا ہے۔ آئی ایم ایف اور ورلڈ بینک ایسے ادارے یہ طے کرتے ہیں کہ اُن کی دی ہوئی رقوم کہاں اور کس انداز میں استعمال ہوں گی۔ اسی طرح امریکہ، چین، جاپان اور سعودی عرب سے قرض یا مدد کی صورت میں آنے والا سرمایہ آپ کی معیشت کی عارضی بیساکھیاں تو بنتا ہے لیکن در پردہ انھی طاقتوں کے مفادات کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ نئی سرمایہ دارانہ گلوبلائزیشن کا نقشہ پیش کرتے ہوئے لال خان لکھتے ہیں کہ:

> ☆ 'عالمی بینک' آئی ایم ایف اور دوسرے عالمی مالیاتی اداروں کا ایسی پالیسیوں کو مرتب کرنا جو اجارہ داریوں کے مفادات کے لیے تمام حکومتیں لاگو کریں۔
>
> ☆ لیبر اور کھپت کی منڈیوں کو اجارہ داریوں کے لیے تمام رکاوٹوں اور کنٹرول سے آزاد کر کے اُن کے پورے استحصال میں دینے اور ان حکومتوں پر مالیاتی اداروں کے اقتصادی کنٹرول کے ذریعے اُن کو معاشی اور سیاسی طور پر سامراجی پالیسیاں لاگو کرنے پر مجبور کرنا۔'' **(۲)**

سرمایہ دار، جاگیردار اور اسٹیبلشمنٹ جو ان سامراجی پالیسیوں کو لاگو کرتے ہیں، نے ہمارے یہاں کارپوریٹ کلچر کو فروغ دینے کے لیے مڈل کلاس کو بہت پہلے اپنے ساتھ ملا لیا تھا جو آج بھی سامراج کے عزائم کو پوری تن دہی کے

ساتھ پورا کر رہی ہے۔ موجودہ سماج کا مڈل کلاس طبقہ اپنی ذہنی صلاحیتوں کا استعمال صرف استحصالی طبقے اور محکوم طبقے میں رابطۂ کار بننے کی صورت میں کر رہا ہے۔ یہ ہر عہد کی بڑی حقیقت ہے کہ سماج میں سوچ بچار کرنے والا اور روشنی کے لیے نئے در وا کرنے والا دانش ور طبقہ یہی مڈل کلاس ہوتی ہے۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ ہمارا دانشور اور لکھاری یا تو ریاست کا نمائندہ بن چکا ہے یا پھر کمرشل ہو گیا ہے۔ معاشی مفادات نے اُسے کنزیومر سوسائٹی کا ایسا فرد بنا دیا کہ فریضۂ حج کی ادائیگی کے اخراجات کے لیے بھی اپنے سفرناموں کے پبلشر کی طرف دیکھتا ہے۔ رہے وہ دانش ور جو مذکورہ فہرست میں نہیں آتے اور معاشی استحصال کی مبادیات کو بھی بخوبی سمجھتے ہیں تو وہ ہمیشہ کی طرح پاکستان کے سیاسی اور سماجی ڈھانچے کو نظر انداز کرتے ہوئے انقلاب انقلاب کے نعرے لگا رہے ہیں، اُن کا یہ راگ سنتے جایئے کہ امریکہ کے معاشی اور مالیاتی بحران نے پوری سرمایہ دار دنیا کو اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے اور انتظار کیجیے کہ سرمایہ پرستی کا سفینہ کب ڈوبے گا جبکہ حقیقت میں معاشی استحصال کے خلاف بننے والے نظریاتی بلاک بھی اب اپنے آپ کو سرمایہ دارانہ نظام میں ڈھال چکے ہیں۔ اس حوالے سے ہمسایہ ملک چین کی مثال آپ کے سامنے ہے۔ گویا ہمارا سماج جس معاشی استحصال سے گزر رہا ہے اُس کی نشاندہی کرنے اور کسی درست سمت کا تعین کرنے والے جب سامراجی طاقتوں کے غلاموں کے غلام بنے ہوئے ہیں تو پھر زوال پذیری کی صورتحال سے فی الفور باہر نکلنا کیسے ممکن ہو سکتا ہے۔

موجودہ سماج کی زوال پذیری کی دوسری سطح سیاسی عدم استحکام ہے۔ پاکستان کا جغرافیائی منظرنامہ ذہن میں رکھیں تو اس ریاست کا قیام آزادی کی کسی تحریک سے زیادہ ۱۹۱۷ء کے انقلابِ روس کے بعد اُس سامراج کی ضرورت کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے جو پہلی عالمی جنگ کو ختم کرانے میں بھرپور کردار ادا کر کے بزرگی کے اُس درجے پر فائز ہو چکا تھا جس کے سامنے پورے یورپ کا سرِ تسلیم خم تھا۔ محمد علی جناح کے جمہوری اور فلاحی ریاست کے خواب کو نظریاتی ریاست کی تعبیر عطا کرنا دراصل اُسی سامراج کے ایک بڑے منصوبے کے ابتدائی نقوش تھے جس کے لیے اس ریاست کے اسٹیک ہولڈرز کو آغاز میں ہی سرپرستی میں لے لیا گیا۔ ابتدائی دس برسوں میں ایک طرف ہندوستان میں جاگیردارانہ نظام کے خاتمے اور نیشنل ازم کو اُبھارنے کے لیے اصلاحات کا عمل اور دوسری طرف ہمارے یہاں نئی ریاست کی نظریاتی اساس کو مستحکم کرنے کا عمل واضح نشاندہی کرتا ہے کہ مستقبل میں سامراج اس ریاست کو کن مقاصد کے لیے استعمال کرنا چاہتا تھا۔ یوں بھی پاکستان کی ریاست دراصل بہت سی ثقافتی اکائیوں کا مجموعہ تھی اور یہاں لوگوں کو قومی سطح پر اکٹھا رکھنے کے لیے اُس وقت مذہب کو ہی ڈھال بنایا جا سکتا تھا۔ ہمارے مزاج میں بادشاہت کے لیے قبولیت برقرار رکھنے اور غیر جمہوری رویوں کو فروغ دینے میں پاکستان کے پہلے مارشل لائی دور کا نہایت اہم کردار ہے۔ پھر دنیا کی تاریخ میں یہ اپنی نوعیت کا غالباً پہلا واقعہ تھا کہ قومی سطح پر موجود اکثریت نے

ہمارے غیر جمہوری رویوں کی بنا پر اقلیت کے ساتھ رہنے سے انکار کر دیا۔ جمہوریت کے بنیادی اصولوں میں عوام کی فلاح اور اُن کے بنیادی حقوق کی حفاظت شامل ہے اور ریاستِ پاکستان کا جمہوری دور صرف وہی مختصر دورانیہ ہے جو مشرقی پاکستان کی علیحدگی کے بعد بننے والی حکومت کو نصیب ہوا۔ یہ وہ دور تھا جب اس خطے میں سیاسی استحکام کی اُمید پیدا ہوئی لیکن بھٹو نے جب سامراج کا مقابلہ کرنے کے لیے مسلمان ممالک کا ایک بلاک بنانے کی کوشش کی تو ریاستی ڈھانچے کو بدل کر سامراج مخالف سوچ کو پھر سے دبا دیا گیا۔ ہماری سیاسی تاریخ کا یہی وہ دور ہے جب اس ریاست کو نظریاتی بنیادوں پر استوار کرنے کا اصل مقصد یاد کرایا گیا اور سوشل ازم کے خلاف بفر کا کردار ادا کرنے کے لیے افغان جنگ میں دھکیل دیا گیا۔ وہ ملک جو پہلے ہی مقروض معیشت کی بیساکھیوں پر چل رہا تھا، سامراج کے عالمی ایجنڈے کا پوری طرح حصہ بن کر آزادی اور خودمختاری سے مزید دُور ہونے لگا۔ سوویت یونین کے انہدام کے بعد یہاں ایک دفعہ پھر اُس سیاسی ڈھانچے کو زندہ کیا گیا جو جمہوریت کے نام پر آمریت کی بھیانک شکل تھا اور جس میں اختیارات کا مرکز عسکری ادارے ہی تھے۔ کچھ عرصہ سامراج نے اپنے مفادات کے محافظ جاگیردار اور سرمایہ دار طبقے کو اس ملک میں کرسیٔ اقتدار پر بٹھائے رکھا اور اس نے عام آدمی کو پاکستان میں دوبارہ جمہوریت اور سیاسی استحکام کا خواب دکھایا۔ یہ خیال عام آدمی کے ذہن سے محو ہو گیا کہ ہمارے معاشرے میں انتہا پسندی اور عسکریت پسندی کا وہ بیج جو سامراج نے دو عشرے قبل گیا تھا، ایک ایسا تناور درخت بن رہا تھا جس کے کانٹے ہمارے مستقبل کی سیج تیار کرنے والے تھے۔ نئی صدی کے آغاز سے ذرا پہلے ہمارا سیاسی ڈھانچہ ایک بار پھر توڑ پھوڑ کا شکار ہوا۔ اس موقع پر نئے آمر نے اپنی قبولیتِ عام کے لیے ایک مضبوط بلدیاتی نظام کا سہارا لیا۔ سوویت یونین کے خلاف استعمال ہونے والی القاعدہ اور طالبان کے ناکارہ ہونے پر نئے سامراجی ایجنڈے کی نمود ہمارے یہاں انتہا پسندی کے خلاف جنگ اور روشن خیالی کی ترویج کی صورت میں ہوئی۔ حالتِ جنگ سے تو نہ جانے یہ ریاست کب نکل پائے گی لیکن نظریاتی ریاست میں روشن خیال فکر کی ترویج کی کوششیں معاشرتی سطح پر ایک ایسے تضاد کو جنم دے گئیں جس نے عسکری اداروں کو بھی یہ کہنے پر مجبور کر دیا کہ ریاستِ پاکستان کو بیرونی نہیں بلکہ اندرونی خلفشار سے خطرات لاحق ہیں۔ گذشتہ چند برسوں سے سیاسی جماعتیں اور عوام ایک بار پھر جمہوریت کی اُس کشتی میں سوار ہیں جس کے چپو سامراج اور ریاستی اداروں کے ہاتھ میں ہیں۔ موجودہ عالمی منظرنامے اور اس خطے کے زمینی حقائق پر نظر دوڑائیں تو یوں محسوس ہو رہا ہے کہ جیسے سامراج چین کی بڑھتی ہوئی معاشی قوت اور عرب خطے کی صورتحال کی طرف زیادہ متوجہ ہے غالباً اسی لیے ہمیں پرانے نوآبادیاتی آقاؤں کو سونپے جانے پر غور ہو رہا ہے۔ بہرکیف نیا منظرنامہ جو بھی ترتیب پائے ہماری عصری صورتحال پھر سے سیاسی عدم استحکام کی طرف جاتی دکھائی دے رہی ہے اور زوال پذیری کا منہ بولتا ثبوت بن رہی ہے۔

موجودہ زوال پذیری کے عوامل میں تیسری جہت سماجی انتشار ہے جس کی بہت سی صورتوں میں سے بے یقینی کی کیفیت، طبقاتی کشمکش اور عدم تحفظ کا احساس زیادہ نمایاں ہیں۔ افراتفری کا ماحول، اخلاقی انحطاط اور مذہبی انتہا پسندی کو انہی عوامل کے نتائج کہا جا سکتا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آیا سماجی انتشار کی کڑیاں کہیں عہدِ حاضر سے ہی جڑی ہوئی ہیں یا اس مقام تک لانے میں سامراج کی طرف سے ہونے والے معاشی استحصال اور سیاسی عدم استحکام کی کارفرمائی ہے۔ اس سوال کے جواب کے لیے ہمیں ایک دفعہ پھر اس خطے کے نوآبادیاتی دور کی طرف جانا ہوگا جب سامراجی طاقتوں کا عمل دخل براہِ راست تھا۔ سامراجی جبر کی پہلی صورت تو یہاں کے وسائل اور پیداواری ذرائع کو براہِ راست اپنے زیرِ تسلط رکھنا تھا جس پر تفصیل سے بات ہو چکی ہے لیکن اس جبر کی دوسری اور زیادہ بھیانک صورت وہ نظر آتی ہے جب سامراج ہندوستان کو تقسیم کر کے واپس جا رہا تھا۔ اُس وقت سماج کے ہنر مند طبقات کو مقامی صنعت سے توڑ کر زبردستی زراعت کے پیشے سے کسی نہ کسی حالت میں جوڑنے کی کوشش کی گئی۔ زراعت کے پیشے سے جوڑنا دراصل اُس جاگیردار کے تسلط میں دینے کے مترادف تھا جسے سامراج نے نواز کر اس خطے میں اپنے نمائندے کے طور پر چھوڑا۔ وہ ہنر مند طبقہ جو اپنے وقت کے بہترین انجینئرز شمار ہوتا ہے، جاگیردارانہ نظام میں دھکیلے جانے پر اپنی حیثیت میں کمی کمین سے زیادہ کچھ نہ رہا گویا ہنر کو ذات کا لبادہ پہنا دیا گیا۔ بیسویں صدی میں پوری دنیا جب تکنیکی صلاحیتوں کی حوصلہ افزائی کر کے سائنسی ترقی کر رہی تھی، ہندوستان کو اُس ماضی میں دھکیلا جا رہا تھا جہاں یونیورسٹیوں اور ٹیکنکل اداروں کے قیام کے بجائے عالی شان عمارات اور مقبرے بنانے کو ترجیح دی جاتی تھی۔ ریاستِ پاکستان وجود میں آئی تو بنیادی انسانی حقوق اور فلاح کے منصوبوں کے بجائے جاگیردارانہ معاشرے میں طبقاتی استحصال کو بڑھاوا ملا۔ ایسے میں روشن خیالی کی کسی تحریک کا جنم ممکن ہی نہ تھا۔ ڈاکٹر مبارک علی لکھتے ہیں کہ:

> ''پاکستان میں روشن خیالی کی تحریک کے سامنے جو رکاوٹیں اور مشکلات ہیں ان میں جاگیردارانہ نظام اور اس کا کلچر، قبائلی روایات، عقائد میں انتہا پرستی ہے، جب تک یہ رکاوٹیں دور نہیں ہوں گی، اس وقت تک معاشرے میں نئے خیالات کے لیے کوئی جگہ نہیں۔''(۳)

دراصل رُجعت پسند حلقوں کا وجود ریاست کی نظریاتی بنیادیں قائم رکھنے کے لیے ضروری تھا سو مذہبی رواداری کے بجائے فرقہ پرستی کی حوصلہ افزائی کی گئی۔ ضیا دور میں جہاد کلچر اور بنیاد پرستی کو مصلحتاً فروغ ملا۔ سامراجی طاقتوں نے یہاں نیشنل ازم کو ابھرنے سے روکنے کے لیے بھارت دشمنی سے لے کر شیعہ سنی فساد تک ہر حربہ کامیاب حد تک استعمال کیا۔ قومی سطح پر چونکہ ہماری کوئی سمت متعین نہ تھی اس لیے بے یقینی کی کیفیت بڑھتی چلی گئی، معاشی ضروریات

نے اخلاقی قدروں کی پامالی کو جنم دیا اور پھر نائن الیون کے بعد کی تخریبی صورتحال میں عدم تحفظ کا احساس، اضطراب اور بے چینی یہاں کے عام آدمی کا مقدر بن گئی۔ اس نوعیت کے سماجی انتشار میں صحت مند رجحانات کی نشو ونما بعید از خیال ہے۔

پاکستانی سماج کی زوال پذیری کے عوامل میں چوتھی اور آخری جہت ثقافتی پس ماندگی ہے۔ ثقافت کا منبع کسی بھی سماج کے پیداواری ذرائع، اُن ذرائع کے استعمال کا انداز اور پیداواری رشتے ہوتے ہیں۔ آسانی کے لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ سماج میں رہنے والے لوگ، اُن کا رہن سہن، زبان، ہنر اور فنون اور پھر اُن لوگوں کو باہم جوڑنے والے رسوم ورواج، تہوار اور مذہب بحیثیتِ مجموعی وہاں کی ثقافت کہلاتی ہے۔ یہ ثقافت ترقی کا طویل سفر طے کرنے کے بعد جہاں شعور کے زیر اثر اعمال کو ایک سمت عطا کر دے، تہذیب کا رُوپ دھار لیتی ہے اور یہ تہذیب سائنسی شعور کے ذریعے تکنیکی ترقی کی منازل طے کرتی ہے تو تمدن پر منتج ہوتی ہے۔ ہمارا سماج ابھی تک ثقافتی سطح پر زندگی گزار رہا ہے جس میں کوئی تہذیبی احساس موجود نہیں۔ اس کی دو بڑی وجوہ ہیں، ایک تو یہ کہ ہم ابھی تک ثقافت کے بنیادی ستونوں سے متعلق پرہی مختلف مباحث میں الجھے ہوئے ہیں جن میں سب سے اہم مذہب کو ثقافت کا منبع قرار دینا ہے جو کہ میری رائے میں درست نہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ معاشی استحصال، سیاسی عدم استحکام اور سماجی انتشار کے شکار معاشرے میں ثقافت کا ارتقائی منازل طے کرنا ممکن نہیں۔ ہوسکتا ہے کہ ثقافتی سطح پر ہماری پس ماندگی کو بھی سامراجی جبر کے ساتھ جوڑنا کچھ حلقوں کو پسند نہ آئے لیکن یہ سوچنا عبث نہیں کہ کسی بھی خطے کے تاریخی تجربات اور ثقافتی تجربات کا آپس میں ایک گہرا ربط ہوتا ہے۔ ایک خطے کے ثقافتی مزاج کی کڑیاں اُس خطے کی تاریخ سے جا ملتی ہیں۔ ایڈروڈ سعید اس ضمن میں لکھتے ہیں کہ:

> ''مجھے یقین ہے کہ قومی سطح پر متعین کردہ تمام ثقافتوں میں حاکمیت، غلبے اور تسلط کی خواہش ہوتی ہے۔ اس معاملے میں فرانسیسی، برطانوی، ہندوستانی اور جاپانی ثقافتیں ایک جیسی ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ اب ہم بے مثال طور پر اس بات سے بھی آگاہ ہوئے ہیں کہ تاریخی تجربات اور ثقافتی تجربات کس قدر بھونڈے انداز میں مخلوط ہیں، کہ وہ کیسے اکثر متضاد تجربات اور اقالیم میں شریک ہوتے ہیں۔ آج ہندوستان یا الجیریا میں کون شخص بااعتماد انداز میں اپنے ماضی کے برطانوی یا فرانسیسی عنصر کو حال کی حقیقتوں سے الگ کرسکتا ہے؟''(۴)

سو ہمیں ریاستِ پاکستان کی ثقافتی پس ماندگی کا منبع اُس نوآبادتی عمل داری کو قرار دیتے ہوئے کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہیں ہوتی جس کا تسلسل ہمارے رہن سہن، رسم ورواج اور فنونِ لطیف میں منڈی کے کلچر کی صورت میں نظر آتا ہے۔ زوال پذیر صورتحال میں ثقافت کسی سماج کے لیے واحد ایسا ذریعہ ہوتی جو احساسِ یگانگت کو زندہ رکھ سکتا ہے

بلکہ ایک قدم آگے بڑھ کر اگر یہ کہا جائے کہ ثقافت ہی اُس سماج کے زوال پذیری سے نکلنے کا خمیر بنتی ہے تو بے جا نہ ہوگا لیکن اگر ثقافتی مراکز ہی سامراج کے معاونِ کار سرمایہ دار کے زیرِ تسلط آ جائیں تو پھر فنونِ لطیف ایک کموڈٹی بن کر رِہ جاتے ہیں۔ ثقافتی مظاہر میں سے فنونِ لطیف کی طرف آنے سے پیشتر رہن سہن، لباس، رسوم اور زبان کی بات کریں تو ان میں سامراجی ثقافت کی جھلک نسبتاً نمایاں دکھائی دے گی۔ اس خطے کا طرزِ تعمیرات، انگریزی لباس اور پھر سب سے بڑھ کر نوآبادیاتی عہد میں قائم کی گئی انگریزی زبان کی حاکمیت جو سامراجی ثقافت کے فروغ کے لیے ضروری تھی آج تک قائم ہے۔ ہم ریاستِ پاکستان میں ایک مذہبی اکثریت رکھنے اور ایک قومی زبان کی بنیاد پر پاکستانی کلچر کی اصطلاح مناسب خیال کرنے لگتے ہیں جس کی وجہ غالباً یہی ہے کہ قومی سطح پر متعین کردہ ثقافت حاکمیت کی خواہاں ہوتی ہے۔ مذہب کے حوالے سے دیکھیں تو ملوکیت کا غلبہ ابھی تک قائم ہے اور قومی زبان وہ جو آج تک سرکاری اور عدالتی سطح پر رائج ہی نہ ہو سکی۔ حقیقت یہ ہے کہ ہمارے یہاں اجتماعی احساسِ ذمہ داری ناپید ہے۔ وہ ثقافتی مظاہر جنھوں نے ہمیں قومی سطح پر جوڑنا ہوتا ہے وہ سامراجی اثر پذیری کو بڑھا رہے ہیں۔ قیامِ پاکستان سے پہلے کی مخلوط ثقافتی شکل تو ریاست کی نظریاتی اساس مقرر کرتے ہوئے مٹ گئی اور جو نئی شکل مرتب ہوئی اُس میں معاشرے اور فرد میں صرف اجنبیت کا رشتہ باقی نظر آتا ہے۔ ریاست کی ثقافتی پس ماندگی فنونِ لطیف میں اس طرح ظاہر ہوتی ہے کہ قومی بحران کی فکر اور سنجیدگی تخلیقی قوت کا سرچشمہ ہی نہ بنی۔ مصوری اور سنگ تراشی ایسے فنون تو خیر ہمارے ایسے مخصوص مذہبی فکر کے حامل سماج کے ذوق کا حصہ ہی نہیں بن سکتے تھے، رہی موسیقی کی بات تو اُس کی روایت کو پاکستان میں بلاشبہ بہت عروج حاصل ہوا۔ اس دھرتی کے ساتھ کئی ایسے بڑے موسیقاروں اور گلوکاروں کے نام جڑے ہوئے ہیں جو بین الاقوامی سطح پر ریاستِ پاکستان کے ثقافتی سفیر بنے لیکن المیہ یہ ہے کہ اِس فن سے منسلک ایک نسل کے گزر جانے کے بعد یہ بھی کمرشلائز ہو کر منڈی کی اُن اشیاء کی مانند ہو گیا جس کے نرخ مقرر ہوتے ہیں۔ موسیقی بھی ایک صنعت بن گئی اور اس سے منسلک طبقے کا مستقبل سامراجی نمائندوں کے ہاتھ میں چلا گیا۔ اب اس رَو میں ایک ہی مظہر باقی رِہ گیا تھا جسے ہمارے سماج کو ثقافتی سطح پر پسماندہ ہونے سے بچاتے ہوئے دوبارہ ایک ایسے دھارے میں لانے کی کوشش کرنا تھی جو زوال پذیر صورتحال سے نکلنے میں معاونت کرتا اور وہ ثقافتی مظہر ادب ہے۔

ایک ایسا معاشرہ جو ہر سطح پر بحران کی صورتحال سے گزر رہا ہو وہاں ادب اور ادیب کی ذمہ داری کیا ہو سکتی ہے؟ اس سوال کا جواب تلاش کرنے کے لیے سب سے پہلے ہمیں اپنی ادبی روایت پر نظر ڈالنا ہوگی اور سمجھنا ہوگا کہ ماضی میں ادب سے جو تقاضے کیے جاتے رہے اُن کو وہ کس حد تک پورا کر سکا۔ اس ضمن میں اولاً سرسید تحریک کے زیرِ اثر لکھے گئے ادب کا اجمالی جائزہ لیں تو بلاشبہ پہلی دفعہ ایک ایسا رجحان ملتا ہے جس میں قدامت پسندی کے خلاف لہر

موجود تھی۔ سرسید احمد خاں اور اُن کے رُفقا نے بظاہر خرد افروز اور روشن خیال فکر کی ترویج کا آغاز کیا لیکن اس میں بھی ایک مسئلہ یہ پیدا ہوا کہ بصیرت کے معانی کو سامراج کی ہم نوائی کا زاویہ مل گیا۔ ہم سرسید کی عقلیت پسندی اور نیچر کی تعلیم کے اُس زاویہ کو بالکل سراہتے ہیں جو زوال پذیر معاشرے میں ایک نئی روح پھونکنے کے لیے تھا لیکن مسئلہ وہاں پیدا ہوتا ہے جب یہ تحریک مغرب میں فکری آزادی ایسی تحریک کا رنگ ڈھنگ اختیار نہیں کرتی بلکہ مغرب کی مادی ترقی کی تقلید کی طرف لے جاتی ہے۔ ہندوستان کے زرعی سماج میں صنعتی سماج کی صنفِ ادب ناول کو متعارف کروایا گیا تو اس میں کہانی مافوق الفطرت عناصر اور دیو مالا سے تو باہر نکل آئی لیکن ہوا یہ کہ ڈپٹی نذیر احمد کا کردار اصغری صرف نیکی کا سرچشمہ بن کر رہ جاتا ہے، اُسے معاشرے کا اُس طرح سے حصہ نہیں رہنے دیا جاتا کہ اُس سے کبھی غلطی بھی سرزد ہو سکتی ہے، پھر 'بنات النعش' میں بھی ایک بدتمیز کردار حُسن آرا اصغری کے مکتب میں آتی ہے تو اُسی کے جیسی نہایت تہذیب یافتہ عورت بن کر نکلتی ہے۔ گویا خوبی اور خامی دونوں میں کوئی تناسب ہی نہ رکھا گیا۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ نو آبادیاتی فضا نے کہانی کو نصیحت آمیز بنانے اور اخلاقی سبق کی حامل بنانے پر زور دیا نہ کہ اُس میں کوئی فکری پہلو اُبھارا۔ دوسرا مسئلہ تب پیدا ہوا جب سرسید احمد خاں نے مسلم قومیت کا درس دینا شروع کیا۔ اس میں اہم پہلو یہ کہ سرسید کی مسلم قومیت اپنی نوعیت کے اعتبار سے اُس دور کی ہندو قومیت کے ردِعمل میں اُبھر رہی تھی اس لیے جب کوئی تحریک محض ردِعمل کا نتیجہ ہو تو اپنی کمزور فکری اساس کی بنا پر بہت مضبوط نہیں ہوتی۔ انھوں نے مسلمانوں کی تعلیمی حالت بہتر بنانے کے لیے نہایت گراں قدر خدمات انجام دیں لیکن اس میں پھر ایک طبقاتی ترقی کی خواہش سامنے آتی ہے تاکہ ہندوؤں کے مقابلے میں ملازمتیں حاصل کی جا سکیں۔ سامراج کی مخالفت کو کم کرنے کے لیے یہ کہنا کہ پہلے آپ تعلیم یافتہ ہوں پھر ہی سامراج کا مقابلہ کرنے کے قابل ہوں گے، ہمیں سرسید احمد خان کی نیت پر قطعاً کسی شک میں مبتلا نہیں کرتا لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ غیر دانستہ طور پر اس عمل سے وہ مڈل کلاس طبقہ پیدا ہوا جو سامراج کا آلۂ کار تو بن سکتا تھا لیکن نو آبادیاتی کلچر کے خلاف آواز نہیں اُٹھا سکتا تھا۔ اس کی ایک مثال حسرت موہانی ایسے سامراج مخالف ہیرو کے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے نکالے جانے کی صورت میں بعد میں سامنے بھی آئی۔

سرسید تحریک کے بعد رومانوی تحریک ابھری لیکن اس کی سمت ہی کچھ اور تھی۔ اُس تحریک کے علمبرداروں کے نزدیک ادب سے کوئی عصری تقاضا دیوانگی کے مترادف تھا شاید اسی لیے وہ تحریک ادب کو زیادہ سے زیادہ 'سلمیٰ'، 'عذرا' اور 'ریحانہ' سے ہی معانقہ کرا سکی۔ اس سے پہلے رومانوی تحریک سے ایک قدم آگے بڑھ کر ترقی پسند ادب کی بات کریں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ انیسویں صدی کے بالکل اختتام کی وہ تخلیق جسے بہت سراہا گیا مرزا ہادی رسوا کا ناول 'امراؤ جان ادا' تھا لیکن وہ بھی کسی زاویے سے سامراج مخالف فکر کو نہیں اُبھار سکا۔ اُس میں ہندوستانی معاشرت

کے زوال کی کہانی تو ملتی ہے لیکن اس زوال کا نوآبادیاتی تناظر واضح نہیں ہوتا۔ ناول نگار نفسیات اور سماجیات ہی نہیں بلکہ ایک پختہ تاریخی شعور بھی رکھتا ہے لیکن ناول میں کہیں بھی مزاحمت کا عنصر نظر نہیں آتا بلکہ ہندوستان کے نوابین کی عیاشی دراصل حکمرانی کی عدم صلاحیت کی عکاس ظاہر ہوتی ہے۔ یہ دراصل نوآبادیاتی کلچر اور غلامی سے مفاہمت کا رنگ ابھارنے والی تخلیق تھی۔ اس کے بعد رومانویت کے علمبردار نیاز فتح پوری سے کیونکر توقع کی جاسکتی ہے کہ وہ اپنے ناول 'شہاب کی سرگذشت' میں مرکزی کردار کو زندگی سے فرار کی راہ اختیار کرنے کے بجائے زمینی حقائق سے جڑتا ہوا دکھاتے۔ اُس دور میں کہانی کی ایک نئی صنف افسانہ بھی ظہور پذیر ہو چکی تھی۔ اُسے اپنے آغاز پر ہی راشد الخیری اور سجاد حیدر یلدرم ایسے تخلیق کار میسر آئے۔ اول الذکر تو براہِ راست مغل حکمرانوں کی اولادوں کے خدمت گزار رہے اس لیے اُن کا ذاتی غم بڑا موضوع نہ بن سکا اور موخر الذکر کے مسائل علامہ نیاز فتح پوری سے بہت مختلف نہ تھے اس لیے خیال کی ڈوری پر ہی پریوں کو رقص کراتے رہ گئے۔

پہلی دفعہ ترقی پسند ادبی تحریک کی صورت میں وہ فکر ابھری جس نے معاشرے کے حقیقی مسائل اور ہندوستان کے نوآبادیاتی عہد کی محکوم زندگی سے تعلق جوڑا اور پریم چند کی صورت میں ایسا ادیب سامنے آیا جس نے معاشرے کی نئی تعمیر کے لیے آواز بلند کی اور نچلے طبقے کی زندگی سے موضوعات تلاشے۔ پریم چند ہی تھے جنھوں نے کہا:

> ''ہمارا ادبی مذاق بڑی تیزی سے تبدیل ہو رہا ہے۔ ادب محض دل بہلاؤ کی چیز نہیں ہے، دل بہلاؤ کے سوا اس کا کچھ اور بھی مقصد ہے۔ وہ اب محض عشق و عاشقی کے راگ نہیں الاپتا، بلکہ حیات کے مسائل پر غور کرتا ہے، اُن کا محاکمہ کرتا ہے اور اُن کو حل کرتا ہے۔''(۵)

پریم چند کی تخلیقات میں پہلی دفعہ ادب اپنے معاشرے کا حقیقی عکاس نظر آیا۔ 'میدانِ عمل' میں پریم چند گاندھی کی ستیہ گرہ کی تحریک سے بہت متاثر دکھائی دیتے ہیں۔ ناول کا ہیرو 'امر کانت' اپنے پس ماندہ سماج کے حقوق کی بات کرتا ہے، انفرادی سطح پر وہ اپنی اصلاح کر لیتا ہے لیکن جب عملی میدان میں اترتا ہے تو طبقاتی استحصال کے خاتمے کی خواہش حسرت ہی رہ جاتی ہے۔ اسی طرح 'گئو دان' میں گھٹن زدہ ہندوستانی معاشرے کو موضوع بنایا گیا لیکن اس کہانی میں بھی کرداروں کے ساتھ صرف ہمدردی ہی باقی رہ جاتی ہے اور 'میدانِ عمل' کی طرح معاشرتی سطح پر نوآبادیاتی جبر کی وجہ سے تبدیلی ممکن نہیں ہو پاتی۔ ٹھیک اسی طرح 'کفن' میں اُنھوں نے طبقاتی استحصال کی بہت نمایاں جھلک پیش کی ہے۔ یہ دراصل اُردو ادب کا وہ سنہری دور ہے جب صحیح معنوں میں ادب کو اپنا آدرش اور ادیب کو اپنی ذمہ داری کا احساس نمایاں رہا۔ ترقی پسند ادبی تحریک سے وابستہ تخلیق کاروں کی اُس پوری کھیپ نے جن میں سجاد ظہیر، کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت چغتائی، فیضؔ، مجازؔ اور کئی دوسرے بڑے تخلیق کار شامل تھے، اپنی دانست میں معاشرتی زوال پذیری، طبقاتی استحصال اور سامراجی جبر کی تصویر کشی کرنے کی پوری کوشش کی۔ گو کہ سجاد ظہیر

اورعصمت وغیرہ کسی نہ کسی سطح پرنوآبادیاتی کلچر کے کچھ پہلوؤں سے مثبت طور پر متاثر بھی ہیں اور سماجی بندشوں سے مغربی طرز کی آزادی کے خواہاں نظر آنے لگتے ہیں لیکن اُن کی تحریروں کا مجموعی تاثر جبر کی مخالفت اور صحت مندانہ فکر کی ترویج ہے۔ترقی پسندوں کے بالکل مماثل کہیں عزیز احمد ایسا عمدہ تخلیق کار بھی نظر آتا ہے لیکن وہ سامراج کی ملازمت کے پیشِ نظر سماجی زندگی کے ہندوستانی معیارات مقرر کرنے کے بجائے مغرب سے متاثر تھا تاہم 'ایسی بلندی ایسی پستی' اور 'آگ' کا عزیز احمد مارکسی نقطۂ نظر کا حامل تخلیق کار ہے جس کے ہاں سامراج کے گماشتہ طبقے کے خلاف ردِعمل اور ہندوستانی سماج کے لیے تعمیری فکر ملتی ہے۔ترقی پسندوں کی بات کو آگے بڑھائیں تو اُن کے ساتھ مسئلہ اُس وقت پیدا ہوا جب سامراج سے آزادی ملک کی تقسیم کے ساتھ ساتھ اُن کی تقسیم پر منتج ہوئی۔تقسیم کے بعد سرحد کے اس طرف آنے والے تعمیری اور روشن اذہان میں سے کچھ کے اندر ادب کو بھی پاکستانی بنانے کی خواہش میں حُبِ وطن بیدار ہوئی، کچھ کے احساسات اور جذبات اُن کے آبائی علاقوں میں ہی رہ گئے، کچھ نے زمینی حقائق کو نظر انداز کر کے خود کو نمایاں رکھنے کے لیے دانستہ طور پر اپنے مخالف ادبی حلقوں سے مخاصمت شروع کر دی، بقیہ نے ترقی پسندی کی ازسرِنو تعریف وضع کرنے کی کوشش میں اس بات کو ہماری فہم سے بالاتر بنا دیا کہ فیضؔ صاحب کا علامہ اقبالؔ کے فنی مقام و مرتبہ کا اعتراف انھیں کیونکر غیر ترقی پسند بنا سکتا ہے۔

پاکستان کے ابتدائی برسوں کے ادب کی مجموعی صورتحال صرف اُس دور تک کچھ بہتر نظر آتی ہے جب تک ہجرت کر کے آنے والے ادیبوں کی نسل راہیِ ملک عدم نہ ہوئی تھی بلکہ اُن میں سے بھی کئی روحانیت کے سفر پر روانہ ہو گئے، کچھ نے اپنی رجحان اساس پہچان کے لیے اُس جدیدیت کا دامن تھام لیا جو ہمارے یہاں اپنے لغوی اور اصطلاحی ہر دو معنوں کے بالکل اُلٹ اور ترقی پسندی کے ردِعمل کے طور پر سامنے آئی تھی۔یعنی کس قدر عجیب بات ہے کہ یورپ میں وہ رجحان جو روشن خیالی پراجیکٹ کا حصہ تھا اور اب اپنی آخری سانسیں لے رہا ہے، ہمارے یہاں زندہ ہو رہا تھا اور وہ بھی روشن خیال فکر کے رد کی صورت میں۔اُس دور میں بھی چند ہی ادیب اور شاعر ایسے ملیں گے جنھوں نے صحیح معنوں میں عصری تقاضوں کا حامل ادب تخلیق کیا۔وہ ادب جس میں معاشرے کی اُس زوال پذیر صورتحال کی عکاسی کی جا رہی تھی جس کا ذکر بڑی تفصیل کے ساتھ پہلے صفحات میں آ چکا ہے اور وہ ادب جو معاشرتی مزاج سے ہم آہنگ تھا۔ترقی پسند ادب کا آپ جتنا بھی کڑا احتساب کر لیں، بہرکیف ایک جہت جو اُس کا خاصا رہی وہ سماج میں اثر پذیری تھی۔استحصال کے خلاف جس فکر کو موضوع بنا کر ادب لکھا گیا، وہ سماج میں منتقل بھی ہوئی۔لیکن ترقی پسندوں کی یہ خام خیالی اُن کو لے ڈوبی کہ ہندوستان کی سیاست کا قبلہ بھی وہی تبدیل کر سکتے ہیں۔پاکستان کے حصے میں آنے والے ترقی پسند ادیب تا دیر اسی رومانویت کا شکار رہے۔وہ فکر کہیں غائب ہو گئی کہ آپ ادیب ہیں، آپ نے اپنے قاری کو نئی ریاست کے زمینی حقائق سمجھانے ہیں، سامراج کے نئے منصوبوں سے آگہی

مہیا کرنی ہے، نئی ریاست کے سیاق میں ادب میں وہ روح پھونکنی ہے جو معاشرے کی سمت کا تعین کرنے میں معاون ہو سکے۔ مارکسزم کا استحصال مخالف پہلو یقیناً اہم ہے لیکن ضرورت یہ تھی کہ آپ اسے نعرہ بننے سے بچاتے ہوئے روشن فکر کے طور پر زندہ رکھتے۔ جب آپ اپنی ریاست کی نظریاتی اساس اور زرعی سماج کو نظر انداز کرتے ہوئے صنعتی سماج کا ڈھانچہ ذہن میں رکھ کر انقلاب کا لفظ استعمال کریں گے تو یہ فکر کے بجائے کچھ لوگوں کو مست رکھنے والا راگ معلوم ہوگا۔ ادیب ہونے کی حیثیت میں آپ سے معاشرے کی تعمیر میں حصہ ڈالنے کا تقاضا کیا جاتا ہے نہ کہ معاشرے کو بدلنے کا۔ یہ نکتہ سمجھنے کی ضرورت ہے کہ ادب تعمیر پر قادر ہے اور تعمیر اپنے ارتقاء پر خود بخود تغیر پذیری کا باعث بن جاتی ہے۔ ادیب کی ذمہ داری فکری راہیں تلاشنا اور اپنے سماج کو دکھانا ہیں نہ کہ عملی میدان میں آ کر کارکن بن جانا اور اپنی جگہ کسی غیر ادیب کے لیے خالی چھوڑ دینا۔ یہی نکتہ پریم چند اور ان کے ساتھیوں نے سمجھ لیا تھا لیکن ترقی پسندوں کی اگلی نسل نہ سمجھ سکی اور حلقہ بندیوں تک ہی محدود رہ گئی۔ نتیجہ کے طور پر اُن کی جگہ واصف علی واصف، بابا یحییٰ اور پروفیسر رفیق اختر ایسے اصحاب نے لے لی۔

ادب بطور ثقافتی مظہر مجموعی زوال پذیر صورتحال کا حصہ صرف ترقی پسندوں کی مادیت پرستی کی وجہ سے نہیں بنا بلکہ اس میں ہمارے غیر ترقی پسند تخلیق کار بھی برابر کے حصے دار ہیں۔ انتظار حسین اور انور سجاد کی علامتوں اور ن۔م۔راشد کی تراکیب کو سمجھنے والا طبقہ اِن اصحابِ فکر کے عروج کے دور میں کتنا تھا اور آج کتنا ہے؟ قرۃ العین حیدر کا تاریخی شعور اور عبداللہ حسین کا سیاسی وسماجی شعور یقیناً بہت پختہ ہے لیکن یہ شعور معاشرے کی تعمیر میں صرف اتنا ہی حصہ ڈال سکا کہ آج بھی اٹھارہ کروڑ عوام کے پاکستان میں ادب کی کتاب زیادہ سے زیادہ ایک ہزار کی تعداد میں وہ بھی پبلشر کے طے شدہ معیار پر پوری اترنے کے بعد، چھپ سکتی ہے۔ اس سے بھی کہیں زیادہ تکلیف دِہ بات ہمارے اُن بڑے تخلیق کاروں کا کمرشلائز ہونا ہے۔ آج تمام بڑے تخلیق کار سنگِ میل کے سنگ اُس نچلے طبقے کے قاری سے کوسوں دُور کھڑے ہوئے ہیں جس نے معاشرتی تعمیرِ نو کے پہلی اینٹ ثابت ہونا تھا۔ لیکن ٹھہریے! اس سوال کا اگر یہ روایتی جواب آپ کے پاس موجود ہے کہ ادیب کی تخلیقی دنیا کا ان باتوں سے کوئی تعلق نہیں، اگر ادیب اپنے قاری کو ذہن میں رکھ کر لکھنے لگے تو کوئی بڑی تخلیق کبھی وجود میں نہیں آ سکتی اور دوسرا یہ کہ آنے والی نسلیں یہ طے کیا کرتی ہیں کہ کون اپنے عہد کا بڑا ادیب تھا تو ٹھیک ہے پھر ادیب کو موجودہ زوال پذیر صورتحال سے کٹ کر صرف ادب کے مروجہ اعلیٰ معیارات کو سامنے رکھتے ہوئے لکھنے دیں اور اثر پذیری کا سوال ہی رہنے دیں۔ انتظار حسین، مستنصر حسین تارڑ، مرزا اطہر بیگ، رشید امجد، اسد محمد خاں، ظفر اقبال اور افضال حسین سید ایسے تخلیق کاروں کی تخلیقی دنیا سے معاشرے کی تعمیرِ نو ایسا کوئی تقاضا مت کریں۔ ادیب کی اپنی بھی کچھ مجبوریاں ہیں، کارپوریٹ کلچر کا حصہ بن کر روزانہ کی بنیاد پر ایک اخباری کالم لکھنا، مشاعروں میں جانا، سیمینارز اور دیگر ادبی مجالس کے خطبہ صدارت کے

لیے مواد جمع کرنا، پھر اگر وہ کسی جامعہ میں بطور اُستاد ملازمت کر رہا ہے تو ترقی کے لیے تحقیقی مقالہ جات کی تعداد پوری کرنا اور یہی نہیں بلکہ اپنی ریٹائرمنٹ کی تاریخ قریب آنے سے پہلے ہی کسی نئی جامعہ کو اپنی تدریسی خدمات کی ضرورت محسوس کروانا اور سب سے بڑھ کر سماجی انتشار کی فضا میں خود کو کسی فتوے سے محفوظ رکھنا، گویا ایسے میں ادیب معاشرے کی تعمیرِ نو ایسی کسی نئی ذمہ داری کو قبول کرنے کے لیے کیونکر تیار ہوگا؟ چلیے! ادیب کی ذمہ داریوں کا تعین کرنے والے ناقدین سے رُجوع کر لیتے ہیں شاید اُن کے پاس معاشرے کی تعمیرِ نو کا کوئی مجرب نسخہ موجود ہو۔ اس ضمن میں پہلی بات تو یہ ہے کہ ہمارے خطے کا ادبی نقاد متن کی پڑھت اور پرکھ کے اُن طریقوں کو ہی رد کر چکا ہے جو یہاں برسوں سے رائج تھے اور اب مغرب کے سامنے عرضی لیے کھڑا ہے کہ اُسے متن کی تعبیر اور شرح کا طریقہ سکھائے، عرضی منظور ہونے پر جو ادبی تنقید سامنے آتی ہے وہ ابلاغ کے لیے پھر ایک اور نقاد کی محتاج ہوتی ہے سو اس طرح یہ سلسلہ چلتا رہتا ہے۔ میں پھر کہوں گا کہ ہمیں نقاد کی نیت پر بھی قطعاً کوئی شک نہیں غالباً ہم نے اُس سے کچھ زیادہ اُمید وابستہ کر لی ہے۔ وہ جب مغربی سامراجیت اور اس سے جڑے ہوئے اُن حقائق کو نظر انداز کر دیتا ہے جو ہماری ثقافتی پس ماندگی کا باعث بنے تو اپنے آدرش سے ناانصافی کرتا ہے۔ ایڈورڈ سعید لکھتے ہیں کہ:

> ''اصل سوال یہ ہے کہ کیا پڑھنا چاہیے اور اس پڑھے ہوئے کا کیا کرنا ہے، تنقیدی تھیوری، ناول اور نو تاریخیت اور ڈی کنسٹرکشن اور مارکسزم جیسی نظری مہارتوں کی الجھنیں سلجھانے میں انڈھیلی گئی تمام توانائیوں نے جدید مغربی ثقافت کے نمایاں بلکہ فیصلہ کن سیاسی اُفق یعنی سامراجیت کو نظر انداز کیا۔''(۶)

اس ضمن میں اُس نقاد کی رائے بھی دیکھ لیں جس نے صحیح معنوں میں عالمی منظر نامے اور ملکی صورتحال کے تناظر میں ادیب کو اپنی ذمہ داریوں کے تعین میں معاونت کی، ڈاکٹر محمد علی صدیقی کا خیال ہے کہ:

> ''سیاسی تحریکیں اور فلسفے اپنے ثقافتی اور ادبی ایجنڈوں کے ساتھ آتے ہیں اور یہ وہ کھیل ہے جس میں معاشی طور پر زیادہ طاقتور زیادہ بڑے سیاسی فائدے حاصل کرتے ہیں۔ اس لیے ادیبوں کی ذمہ داری میں یہ ذمہ داری بھی شامل ہے کہ اُن کے معصوم، بظاہر بے ضرر فرمودات کا براہِ راست فائدہ اُٹھانے والا (Beneficiary) کا نظام کون سا ہے۔ کہیں سامراجی یک قطبی نظام تو نہیں؟''(۷)

آج کا ادبی نقاد دراصل تخلیق کو راہداریوں سے کھڑا ہو کر دیکھتا ہے۔ ایڈورڈ سعید اس رجحان کی حوصلہ شکنی کرتے ہیں اور محمد علی صدیقی کے خیال میں نقاد بجائے خود باہر آنے کے، تخلیق کار کو بھی اپنے ساتھ اُن راہداریوں میں کھینچ کر لے جاتا ہے۔ تخلیقی عمل ثقافت کا بنیادی عنصر ہے اور ثقافت کسی بھی معاشرے کی روح ہے۔ نوآبادیاتی نظام جس بھی خطے میں آیا، اسی روح کو کھینچ کر معاشرے کو تن مردہ کیا۔ آزادی ملنے کے بعد قومیں اکثر اپنے معاشرے کی نوآبادیاتی نظام

سے پہلے کی ثقافتی رُوح کو واپس لانے کی کوشش کرتی ہیں لیکن ہمارے زمینی حقائق مختلف تھے۔ ہمیں آزادی کے ساتھ ساتھ ایک ایسی نئی ریاست بھی ملی جس میں پہلے ایسی مخلوط ثقافت کی رُوح زندہ نہیں کی جاسکتی تھی۔ یہیں سے سامراج کو اپنے ایجنڈوں کے مطابق ہماری ثقافت کی تشکیل کا موقع ملا اور اُس پس ماندگی کا آغاز ہوا جس نے اس خطے کو صرف 'منڈی' کی حیثیت تک محدود کر دیا۔ میرے نزدیک یہ ثقافتی پس ماندگی موجودہ زوال پذیر صورتحال کی یوں تو چوتھی جہت ہے لیکن زوال پذیری سے نکلنے کے لیے اس کی حیثیت بنیادی ہے۔ دنیا کا کوئی بھی معاشرہ جب ایک صحت مندانہ تعمیر کے بارے میں سنجیدگی سے سوچتا ہے تو آغاز ثقافتی سطح پر اپنی اُٹھان سے کرتا ہے۔ یہی مضبوط بنیاد زوال سے تہہ بہ تہہ اوپر اُٹھاتی ہے، پہلی سطح پر اس کے ذریعے سماجی انتشار سے نکل کر تعمیری فکر کے حامل سماج کی تشکیل ممکن ہوتی ہے، پھر وہی سماج ایک سیاسی استحکام کی فضا کا پیش خیمہ بنتا ہے اور آخر میں مضبوط سماجی اور سیاسی ڈھانچہ سامراج کے معاشی استحصال سے آزاد ایک زندہ قوم کی بنیاد رکھتا ہے۔

آج ہمارا سماج جس عہد سے گزر رہا ہے یہاں ادب کو اپنا کردار ادا کرنے کے لیے ایک ایسی نئی فکر کے ساتھ سامنے آنا ہوگا جو زوال پذیری کے عمل کو روکتے ہوئے معاشرتی سطح پر نشاۃ الثانیہ کا منبع بن سکے۔ وہ فکر معاشرے کی تعمیر نو ہے اور اس کی ترویج صرف اور محض تعمیری ادب ہی کر سکتا ہے۔ تعمیری ادب کی تعریف بیان کرنے سے پہلے واضح کر دوں کہ اگر آپ کا یہ خیال ہے کہ ادب تو اپنے اصطلاحی معنوں میں تعمیری ہی ہوتا ہے تو یہ خیال ہمارے زمینی حقائق کے مقابل درست معلوم نہیں ہوتا کیونکہ:

- اگر ادب تعمیری ہی تھا تو معاشرے کی جو تشکیل آج آپ کے سامنے ہے، ادب نے ثقافتی مظہر کے طور پر اس میں کوئی نہ کوئی حصہ بھی ضرور ڈالا ہوگا۔
- آپ یا تو یہ کہہ دیں کہ گذشتہ چالیس پچاس برس سے ادب تخلیق ہی نہیں ہوا، اگر ہوا ہے تو پھر واضح کریں کہ موجودہ انتشار کی صورتحال تک لانے میں اس کا حصہ کتنا ہے؟
- اگر یہ سوال عبث ہے اور آپ کہیں کہ بھلا کوئی ادب بھی معاشرے کی زوال پذیری میں حصہ دار ہوتا ہے! تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ ادب تو گویا تخلیق ہو رہا تھا لیکن اپنی خاطر خواہ اثر پذیری نہ ہونے کے سبب سماج کو زوال کی طرف جانے سے نہ روک سکا۔

اس مقام پر بھی ہم ادب کو معاشرے کی موجودہ حالت کا ذمہ دار ٹھہرانے میں خامہ فرسائی کرنے کے حق میں نہیں ہیں سو تمام تر توانائیاں ایک نئے آغاز پر مرکوز کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہاں اس اہم سوال کا جواب بھی ضروری ہے کہ عصری تقاضا ادیب سے ہی کیوں؟ تو اس کے جواب میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایک تو ادیب سیاستدان کی نسبت سامراجی جبر کے ماحول میں براہِ راست موجود نہیں ہوتا اور دوسرا یہ کہ جب سیاستدان اور اسٹیبلشمنٹ

سامراج کے نمائندہ ہوں تو اُن سے تعمیری تقاضے لاحاصلی کے مترادف ہوتے ہیں۔

تعمیری ادب لکھنے کے لیے ادیب کو:

☆ سب سے پہلے موجودہ زوال پذیر صورتحال کی مختلف جہات اور اسباب (جن کا ذکر گذشتہ صفحات میں تفصیلاً آچکا ہے) سے مکمل طور پر آگاہ ہونا ضروری ہے۔

☆ اس حقیقت کو تسلیم کرنا ضروری ہے کہ ہم بحیثیت سماج اپنی منزل گم کر چکے ہیں اور ایک بہت بڑے بحران سے گزر رہے ہیں۔ اس بحران کی شدت کا احساس اس پہلو سے زیادہ ہوتا ہے کہ ہم اپنی قومی شناخت سے بہت دُور نکل آئے ہیں اور آج عالمی سطح پر ہماری پہچان ایک بنیاد پرست اور رُجعت پسند سماج کے طور پر ہو رہی ہے۔

☆ تمام مقامی ثقافتوں کی جڑت اور ہم آہنگی کو بنیاد بناتے ہوئے حقیقی قومی شناخت کا ایک خاکہ اپنے ذہن میں ترتیب دے۔

☆ سامراج کے اصطلاحی معنی واضح کرنے سے لے کر سامراجی عمل داری سے حقیقی آزادی (معاشی، سیاسی، سماجی، ثقافتی اور فکری) کے حصول کو ہماری منزل سمجھے۔

ادیب کے ساتھ ساتھ نقاد کو بھی تعمیری تنقید کے ذریعے ایک ایسی مناسب فضا تشکیل دینا ہوگی جس میں تعمیری ادب کی نہ صرف تخلیق ممکن ہو بلکہ اس کو فروغ بھی ملے۔ تعمیری ادب کو درج ذیل خصائص کا حامل ہونا چاہیے:

۱) موجودہ زوال پذیر صورتحال میں اجتماعی شعور کا منبع بننے والی فکری اساس مہیا کرے۔

۲) تبدیلی کا نعرہ کسی طرح نہ بنے بلکہ تبدیلی کے لیے شعوری سطح پر تحریک پیدا کرے۔

۳) اِس میں حیات کے مسائل کی عکاسی ہی نہ ہو بلکہ اُن مسائل کا حل بھی نظر آئے، اس کی مثال پریم چند کی تخلیقات میں تلاش کی جاسکتی ہے۔

۴) یہ ادب کسی بھی درآمد شدہ نظریے سے الگ رہتے ہوئے اپنے سماج کے زمینی حقائق کے سیاق میں فکری تربیت کرے۔

۵) نظری پختگی سے زیادہ مثبت عملی سرگرمیوں کے لیے اُکسائے۔

۶) صرف اس حد تک روایت پسندی کا حامل ہو کہ مقامی ثقافت کے زندہ عناصر کی ترجمانی کرے۔

۷) اثر پذیری بڑھانے کے لیے تمام مروجہ فنی معیارات کو نظر انداز کرتے ہوئے اسلوب میں ابلاغ کو سب سے زیادہ اہمیت دے۔

تعمیری ادب لکھنے والے ادیب کے لیے ضروری ہے کہ وہ موجودہ سماج کے مزاج کو سب سے زیادہ اہم

سمجھے۔ پاکستان میں تعلیم کی شرح بڑھنے کا قطعاً یہ مطلب نہیں ہے کہ ادب کے قارئین کی شرح بھی پہلے سے بڑھی ہوگی۔ حقیقت تو یہ ہے آج کتاب کے ساتھ معاشرے کی جڑت پہلے کی نسبت بہت کم ہوگئی ہے اور آئندہ وقتوں میں اس کمی کی شرح میں اضافہ ہونے کے زیادہ امکانات ہیں۔ موجودہ عہد میں ٹیکنالوجی کی ترقی نے کتاب کے مقابلے میں بہت سے دوسرے ذرائع معلومات متعارف کروائے ہیں جن کے ساتھ جڑت کی ایک بہت بڑی وجہ اُن کی تیز رفتاری ہے۔ آپ کہیں بھی موجود ہوں، آپ کے ہاتھ میں موبائل اور اس پر انٹرنیٹ کی سہولت میسر ہے تو دنیا کے بارے میں کچھ بھی جاننا کوئی مسئلہ نہیں رہ گیا لیکن یہ سائنسی ترقی ابھی صرف جانکاری اور معلومات کی حد تک محدود ہے، اس میں فکری پہلو مفقود ہے۔ سماج کی فکری ترقی کے لیے ابھی بھی کتاب کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ شرط یہ ہے کہ معاشرے کی کتاب تک رسائی کو ممکن رہنے دیا جائے۔ ایسا تعمیری ادب موجودہ صورتحال میں بھی قطعاً اثر پذیر نہیں ہوسکتا جو تخلیق تو ہو رہا ہو لیکن کتاب کی قیمت اشاعتی ادارہ اپنی مرضی سے طے کرے گویا ادیب کو اس ضمن میں بھی اپنے معاشی مفاد سے بالاتر ہو کر سوچنا پڑے گا۔ دوسری سطح پر Visualization کی اہمیت کو بھی نظر انداز کیا جانا ممکن نہیں۔ میڈیا کی ترقی اگر مثبت سمت میں ہو تو معاشرے کی تعمیر نو میں خاطر خواہ حصہ ڈال سکتی ہے۔ اس وقت ملکی میڈیا پوری طرح سرمایہ دارانہ نظام کے شکنجے میں ہے۔ اس ادارے سے منسلک تخلیق کار اگر سرمایہ داری کو واشگاف انداز میں چیلنج کرنا اپنے معاشی مفادات کے لیے خطرہ سمجھتا ہے تو کم از کم غیر محسوس انداز میں قومی شناخت ابھارنے میں ہی حصہ ڈال دے۔ یہ نہایت اہم نکتہ ہے کہ تعمیری ادب کی Visualization سے تعمیر نو کی سوچ سماج کے تمام طبقات میں یکساں سرایت کرے گی۔ تیسری سطح تعمیری ادب کا تعلیمی نصاب میں شامل ہونا ہے۔ نصاب سازی کے عمل کو بہت سے چیلنجز کا سامنا ہوتا ہے جس میں سب سے بڑا سامراجی ایجنڈے کی رکاوٹ سے بچ نکلنا ہے جو ظاہر ہے فوری طور پر ممکن دکھائی نہیں دیتا۔ سامراجی ایجنڈے کا سب سے نمایاں پہلو اس خطے کے لوگوں میں بے عملی کو زندہ رکھنا ہے۔ اگر نصاب میں تعمیری ادب کے ایک ایسے محدود حصہ کو شامل کرنے سے ہی آغاز کیا جا سکے جو نصاب کے باقی حصے کی غیر تعمیری سوچ پر حاوی ہو اور معاشرتی تعمیرِ نو کے لیے مثبت تعمیری سرگرمیوں پر زور دے، تو اس کے خاطر خواہ نتائج حاصل ہو سکتے ہیں۔

موجودہ سماج اور عصری صورتحال کے تناظر میں معاشرتی تعمیرِ نو کی فکر اور تعمیری ادب کے ذریعے اس کی ترویج ایک سنجیدہ کوشش سے زیادہ کچھ نہیں۔ جس ماحول میں پہلے ہی بہت سے سیاسی، سماجی اور ادبی نظریات اور اُن نظریات کی مذہب اساس توجیہات تلاش کرنے کے عمل نے گہرے تضادات کو جنم دیا ہو وہاں عین ممکن ہے تعمیرِ نو کی خواہش کو بھی فطرت کی قدرت سے مقابلہ سمجھ لیا جائے، اس لیے تعمیری ادب کو بہت حوصلہ افزا اور سازگار فضا میسر نہیں آئیگی۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ترقی پسند ادب، پاکستانی ادب، اسلامی ادب، علامتی ادب، جدید ادب یا مزاحمتی ادب

لکھنے والے ادیبوں میں سے کوئی یہ کہے کہ اُس نے بھی اپنی دانست میں عصری صورتحال کے تناظر میں تعمیری ادب ہی تخلیق کیا تھا تو اس بات کا سیدھا سا جواب یہ ہے کہ وہ تمام ادب منسوخ نہیں ہوا، وہ آج بھی اور ہمیشہ اپنی حیثیت میں ادب ہی رہے گا اگر کوئی اسے پڑھنا چاہے اور دوسرا اُن صاحب کی بھی ادیب کے طور پر پہچان کسی خطرے میں نہیں ہے اگر کوئی انھیں سمجھے، جس تعمیری ادب کی ہم بات کر رہے ہیں وہ اپنے پیش رو سے علیحدگی کا اعلان اجتماعی شعور اور ابلاغ کی سطح پر کرتے ہوئے دراصل اُس مقبول ادب (پاپولر لٹریچر) کو چیلنج کرے گا جس کی اثر پذیری سماج میں خالص ادب (ہائی آرٹ) سے زیادہ ہو رہی ہے۔ یہ دعویٰ تو نہیں لیکن ایک قابلِ یقین خیال ہے کہ اگر آج ہمارے نامور ملکی ادیبوں کی کتب کی قیمتیں صرف اتنی بھی کم ہو جائیں کہ فی کتاب چھپائی کی لاگت سے پچاس فیصد زیادہ بھی دام وصول کیے جائیں تو نسیم حجازی، علیم الحق حقی، ایم اسلم، رضیہ بٹ، عمیرہ احمد اور طارق اسمٰعیل ساگر کے قارئین کا حلقہ پہلے سے نصف رِہ جائے گا۔ اس بات سے میرا مقصد خالص ادب اور مقبول ادب کی نہ ختم ہونے والی بحث کو چھیڑنا نہیں ہے بلکہ ہر مضمون کے عنوان اور ہر خطبۂ صدارت میں 'ادب اور ادیب کے کردار' کو سامنے رکھنے والوں سے مخاطب ہو کر گزارش کرنا ہے کہ موجودہ معاشرے کی تعمیرِ نو کے لیے اگر آپ ادب سے واقعتاً کوئی سنجیدہ کردار ادا کرانے کے خواہش مند ہیں تو سب سے پہلے اپنی اس خواہش کو فکر میں تبدیل کیجئے اور پھر ادب کو تعمیری اساس مہیا کیجئے۔

## حوالہ جات وحواشی


۱۔ نکات، ۲۰۱۳ء، پیس پبلی کیشنز، لاہور، ص ۱۱

۲۔ بین الاقوامی صورتحال اور اکیسویں صدی کا سوشلزم، مارچ ۲۰۰۷ء، طبقاتی جدوجہد پبلی کیشنز، لاہور، ص ۱۹

۳۔ سہ ماہی تاریخ، شمارہ نمبر ۵۰، ستمبر ۲۰۱۴، تاریخ پبلی کیشنز، لاہور، ص ۱۹۱

۴۔ ثقافت اور سامراج، مترجم: یاسر جواد، ۲۰۰۹ء، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص ۲۷

۵۔ ادب کی غرض و غایت: مشمولہ 'ادب، زندگی اور سیاست (نظری مباحث)' (مرتبہ)، ۲۰۱۲ء، مثال پبلشرز، فیصل آباد، ص ۷۷

۶۔ ثقافت اور سامراج، ص ۵۱

۷۔ نکات، ص ۱۸

# عجائباتِ فرنگ کے تشکیکی پہلو

شاہد نواز*

**Abstract:**

Ajaibat-e-Farang is an authentic reference in the tradition of Urdu Travelogue. The discourse underview does not relate to the discussion about the standered of Ajaibat-e-Farang, but actually is a skepticism against the travelogue and its author, Yousuf Khan Kamal Posh. The text of the discourse and other references argue, whether Kamal Posh had been the propeganda agent of imperialism and his text had been written keeping in view some special purposes. Moreover some quries have been raised in relation with the writer and his creation.

تاریخ یوسفی المعروف عجائبات فرنگ نہ صرف اردو سفر نامے میں اپنی تاریخی اور ادبی حیثیت منوا چکا ہے۔ بلکہ بغور دیکھا جائے تو اردو طبع زاد تخلیقی نثر میں بھی اسے تقدیم حاصل ہے۔ بلاشبہ اردو نثر عجائبات فرنگ کے منظر عام پر آنے سے پہلے مختلف ادوار سے گزر چکی تھی مگر یاد رہے کہ طبع زاد تخلیقی نثر ناپید تھی۔ اردو نثر کی تاریخ میں داستانوں کو خصوصاً وہ داستانیں جو فورٹ ولیم کالج کے زیر اثر ترجمہ کی صورت منظر عام پر آئیں۔ اولین تخلیقی نثر ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ مگر یہ حقیقت بھی راسخ ہے کہ یہ داستانیں یا تو دوسری زبانوں سے ماخوذ ہیں' یا پھر منظوم داستانوں کا نثری قالب ہیں۔ لہٰذا اس اعتبار سے ان داستانوں کو کسی طرح بھی طبع زاد تحریریں نہیں کہا جا سکتا۔

دوسری طرف تاریخ' مذہب اور دیگر موضوعات پر تحریریں تو اردو میں ملیں گی مگر ان تحریروں کو کسی طرح بھی ادبی تخلیق کا درجہ نہیں دیا جا سکتا۔ اس زوایئے سے دیکھیں تو عجائبات فرنگ ایک ایسا سفر نامہ ہے' جو اردو نثر کی تخلیقی روایت میں تقدیم کا حامل ہے۔ ایک ایسی تحریر جس میں' سفر نامہ کے قدیم سے جدید رنگ شامل ہیں۔ یہ سفر نامہ دراصل اس وقت زیادہ نمایاں ہوا جب ڈاکٹر مظفر عباس نے ۱۹۸۲ء میں اسے مدون کیا۔ بلاشبہ یہ کام بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اردو نثر کا اتنا اہم نمونہ لوگوں کی نظروں سے اوجھل تھا' جسے ڈاکٹر مظفر عباس نے قارئین کے لیے

* شعبہ اُردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا

تدوین کیا۔

عجائبات فرنگ اوراس کا مصنف یوسف خان کمل پوش بظاہر تاریخ ادب میں اپنی حیثیت منوا چکے ہیں اور شائدان پر کسی طرح کی تشکیک کا اظہارنہیں کیا گیا۔مگر حقیقت یہ ہے کہ مصنف کے حالات و کردار اور سفر نامے کا متن داخلی شواہد کی بنا پر بہت سے سوالات جنم لیتے ہیں۔زیرنظر مقالے میں سفرنامے کی فکری وفنی اہمیت کے حوالے سے اتنی بحث نہیں ہوگی' کہ یہ پہلے ہی بہت سے ناقدین کر چکے' بلکہ کچھ سوالات اوران سے متعلق بحث کرنا مقصود ہے' کہ جواس سفر نامے' مصنف اوراردو کی نثری تاریخ کے حوالے سے بہت اہمیت کے حامل ہیں۔ذیل میں ان سوالوں کونکات کی صورت ملاحظہ کیجئے بعدازاں ان پر تفصیلی بحث ہوگی۔

☆ مصنف کا نام کیا ہے؟
☆ کیا مصنف شاعراورنثر نگار ہے؟
☆ مصنف کی دیگر نثری وشعری تخلیقات کا وجود؟
☆ یوسف خان بذات خوداس تخلیق کا مصنف ہے یا پھر محض راوی
☆ سفرنامے کا دورانیہ کتنا ہے؟
☆ مصنف کے کردار میں تشکیک کے پہلو۔
☆ مصنف کی ذات کوبطورسیاح اس قدراہمیت کیوں ملی؟
☆ یوسف خاں'برطانوی سامراج کے مخصوص پروپیگنڈے کا حصہ؟

سب سے پہلا سوال مصنف کے نام کا ہے۔یوسف خان کمل پوش' یوسف خاں کمبل پوش' مذکورہ بالا دونوں نام مصنف کے بارے میں رائج ہیں۔حامدحسن قادری نے داستان تاریخ اردو میں یوسف خاں کمبل پوش جبکہ ڈاکٹر مظفرعباس نے' یوسف خاں کمل پوش لکھا ہے۔دلچسپ بات یہ ہے کہ دونوں نام درست ہیں۔مسئلہ صرف اور صرف املا کا ہے۔۱۸۷۳ء میں عجائبات فرنگ کا جو دوسرا ایڈیشن مطبع منشی نول کشور سے شائع ہوا۔اس کا سرورق دیکھیں تو سارا قصہ سمجھ آجاتا ہے۔وہاں پر مصنف کا نام کچھ یوں درج ہے۔یوسف خان کمل پوش' مگر خان کا نون یا نون غنہ کے عین اوپر کمل لکھا ہوا ہے۔جس کی بنا پر شاید حامدحسن قادری اوراس قبیل کے دوسرے لوگوں نے اسے یوسف خاں کمبل پوش سمجھ لیا۔اب یہ دلچسپ پہلو بھی دیکھئے کہ مصنف اس دور کی رائج املا کے مطابق نون غنہ کے لیے بھی نقطہ استعمال کرتا ہے۔اور یوں وہ یوسف خاں کمل پوش کو یوسف خان کمل پوش لکھتا ہے اسی سرورق کو ملاحظہ کریں تو مختلف جگہوں پر مصنف نے ''میں'' کی املا ''مین'' لکھی ہے۔املا کی یہ صورتحال ان کے ۱۸۷۳ء کے نسخے کے متن میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔یہاں یہ امر بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ یوسف خاں کمل پوش کو جن لوگوں نے کمبل پوش لکھا ہے۔وہ بھی حق بجانب ہیں کیونکہ مصنف نے کمل کا لفظ بمعنی کمبل ہی استعمال کیا ہے۔اس سلسلے میں سفر

نامے کے متن سے ایک حوالہ دیکھئے: ''تم آپ اپنے کھانے پینے کا فکر کرو، میں غنیمت سمجھا درخت کے نیچے کمل بچھا کر بیٹھا رات بھر وہاں رہا، صبح اٹھ کر دولت آباد جانے کا قصد کیا۔''(۱)

مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ مصنف کے نام کا حصہ ''کمل پوش'' کی وجہ تسمیہ کسی بھی طرف سے نہیں ملتی۔ بلا شبہ مصنف کا یہ نام کسی وجہ سے ہوگا۔ بعض لوگوں نے درویشی کی وجہ سے ایسا قرار دیا ہے۔ مگر یوسف خاں کے کردار میں درویشی کی ایسی جھلک نظر نہیں آتی، کہ اسے اس طرح کا نام دیا جائے۔ یہ امر حقیقت میں تحقیق طلب ہے۔

سفر نامہ کی تدوین کرتے وقت ڈاکٹر مظفر عباس نے مصنف کا مختصر سوانحی خاکہ بھی پیش کیا ہے۔ اگر چہ یہ نامکمل سوانحی خاکہ ہے۔ مگر چند اشارے ضرور ملتے ہیں۔ اس خاکے میں مدون نے مصنف کے بارے میں رائے دیتے ہوئے لکھا ہے:

> ''یوسف خاں شاعر بھی تھا۔ اگر چہ اس دور کے لکھنؤ شعراء میں اُس کا کوئی خاص مقام نہیں ہے۔ تاہم متوسط درجے کا شاعر تھا اور خواجہ حیدر علی آتش جیسے باکمال اُستاد سے شرف تلمذ رکھتا تھا۔ نظم و نثر دونوں پر یکساں عبور رکھتا تھا۔ لیکن نثر اس کا خاص میدان ہے اور اس کے سفر نامے کے اسلوب کو دیکھ کر اسے اچھا نثر نگار ماننا ہی پڑتا ہے۔''(۲)

بلا شبہ ڈاکٹر مظفر عباس نے بہت محنت سے یہ کام کیا ہے۔ مگر بعض معاملات سے وہ سرسری جہان سے گزرے ہیں۔ مثلاً مصنف کا واحد نثری تحریری حوالہ یہی سفر نامہ ہے۔ اور شاعری میں بھی کہیں پر یوسف خاں کمل پوش کا کوئی دیوان یا شعری مجموعہ نظر نہیں آتا، اگر چہ دو غزلوں کا حوالہ مدون نے تذکرہ سراپا سخن کے حوالے سے لیا ہے۔ اس کے علاوہ تذکرہ سخن شعراء میں بھی دو اشعار کا حوالہ نقل کیا گیا ہے۔ مگر مدون خود ہی ان شعروں کے خالق کے بارے میں تشکیک کا شکار ہے: ''یہاں یوسف کے ساتھ لفظ ''شاہ'' محلِ نظر ہے، تاہم درویشے اور آزاد طبع کے الفاظ اس جانب اشارہ کرتے ہیں، کہ یہ کمل پوش ہی ہوسکتا ہے۔''(۳)

گویا مدون کو یقین نہیں ہے اور نہ ہی تحقیق یہ ثابت کرتی ہے کہ یہ کسی دوسرے یوسف نامی شاعر کے نہیں بلکہ یوسف خاں کمل پوش کے شعر ہیں۔ یہ قرین قیاس ہوگا مگر تحقیق طلب۔ اس مضمون میں اگر چہ یوسف خاں کمل پوش کی شاعری یا شاعر ہونا موضوع بحث نہیں ہے۔ بلکہ بطور نثر نگار چند تشکیکی پہلوؤں کا جائزہ لینا مقصود ہے۔ یہ امر انتہائی حیرت کا باعث ہے، کہ تاریخ یوسفی سا سفر نامہ تحریر کرنے والا کسی دوسری تحریر کا مصنف کیوں نہیں؟ بظاہر یہ سوال بہت عجیب ہے، مگر کیا یہ حقیقت نہیں کہ عجائبات فرنگ کا اسلوب اس بات کی چغلی کھاتا ہے، کہ اس کا مصنف باقاعدہ نثر نگار ہے، جو نہ صرف اس دور کی تحریری روایت سے آگاہ ہے بلکہ نثر کے جمالیاتی اور تکنیکی پہلوؤں سے بھی بھرپور آشنا ہے۔ سفر نامہ کے مطالعے سے تو یوں لگتا ہے کہ مصنف کو سفر نامہ نگاری کی روایت اور تکنیکی پہلوؤں کا بھی

بخوبی اندازہ ہے۔ یہ فنی پہلو انگریزی سفرنامے میں اس وقت میسر تھے۔ اردو یا دیگر ہندوستانی زبانوں میں اگر سفر نامے کی کوئی ابتدائی روایت تھی تو وہ فنی طور پر اس قدر پختہ نہیں تھی کہ اس روایت کا نتیجہ عجائبات فرنگ ہوتا۔ اردو نثر کی تاریخ میں بھی یوسف خاں کمل پوش کی کسی دوسری تحریر کا حوالہ نہیں ملتا اگر اردو کے اس پہلے سفرنامے کا تقابل اردو کی دیگر نثری اصناف مثلاً ناول، افسانہ، سوانح نگاری کے ابتدائی نمونوں سے کیا جائے، تو واضح طور پر نظر آتا ہے کہ، جو فنی کمزوریاں اور ناپختگی ان اصناف میں موجود ہیں۔ وہ اس سفرنامہ کو دور سے بھی چھو کر نہیں گزریں۔ سفرنامے کا یہ پہلو تحریر کے بارے میں شک پیدا کرتا ہے۔ مثلاً سب سے بڑا شک یہ ہے کہ کیا سیاح یوسف خاں کمل پوش محض واقعات نگار ہے اور اس سفرنامے کا اصل خالق، یا اس کو تحریر کا رنگ دینے والا کوئی کاتب یا دوسرا نثر نگار ہے۔ ابتدائی طور پر شک کا یہ پہلو مضحکہ خیز بھی ہوسکتا ہے۔ مگر مضمون میں آگے چل کر کچھ پہلو زیر بحث آئیں گے، جس سے اس شک کو مزید تقویت ملے گی۔

اگلا بحث طلب پہلو یہ ہے کہ مصنف نے یہ سفر کب کیا۔ ڈاکٹر مظفر عباس نے سفرنامے کے مقدمے میں تحریر کیا ہے۔ ''کمل پوش نے سفرنامے کا آغاز ۳۰ مارچ ۱۸۳۷ء کو کیا اور ۲۵ جنوری ۱۸۳۸ء کو واپس کلکتہ پہنچا۔ اس طرح سفرنامے کا سلسلہ کم وبیش سوا سال کے عرصے پر پھیلا ہوا ہے۔''(۴)

اسی سلسلے میں حامد حسن قادری کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔ ''یوسف خاں کمبل پوش ۲۰ مارچ ۱۸۳۷ء کو کلکتہ سے انگلستان روانہ ہوئے تھے اور ۲۵ جولائی ۱۸۳۸ء کو واپس کلکتہ پونہچے۔''(۵)

یہاں پر حامد حسن قادری نے بھی ۲۰ مارچ کی تاریخ لکھی ہے۔ جبکہ اصل میں یہ ۳۰ مارچ ہے۔ ممکن ہے یہ کاتب کی غلطی ہو۔ دوسری طرف مدون سے عرصے کا تعین کرنے میں کوئی سہو ہوا ہے کیونکہ ۳۰ مارچ ۱۸۳۷ء سے ۲۵ جنوری ۱۸۳۸ء تک بمشکل ۱۰ ماہ کا عرصہ بنتا ہے۔ مگر مدون نے اسے سوا سال (۱۵ ماہ) کہا ہے۔ اس سلسلے میں جب سفرنامے کے متن سے رجوع کیا جائے، تو مسئلہ حل ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایک اقتباس دیکھئے۔

> چلتے چلتے پچیسویں تاریخ جولائی کے ناؤ ہماری کلکتہ پہنچی۔ دوستوں آشناؤں سے ملاقات ہوئی سبھوں نے میرے حال پر شفقت کی۔(۶)

اس اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ مدون یا کمپوزر سے ۲۵ جولائی کی بجائے، جنوری لکھا گیا ہے۔ ۲۵ جولائی تک عرصے کا تعین کیا جائے تو تقریباً ۱۶ ماہ بنتا ہے جسے مدون نے سوا سال لکھا ہے۔ اگرچہ مصنف ۲۲ اپریل کو واپس بمبئی پہنچ چکا تھا۔

اس تحریر کا سب سے اہم سوال یہ ہے کہ ''یوسف خاں کمل پوش'' کا کردار بذات خود تشکیک کا شکار ہے اور ذیل میں اسی حوالے سے کچھ بحث کی جائے گی۔ اس سفرنامہ پر مختلف تنقیدی و تحقیقی تحریروں اور سفرنامے کے ابتدائی

متن سے یہ بات واضح ہے کہ مصنف نے اس سیاحت سے قبل، باقاعدہ تیاری کی جس میں سب سے زیادہ اہمیت انگریزی زبان کو سیکھنے پر دی گئی اور تقریباً چھ ماہ تک کلکتہ میں رہ کر انگریزی زبان میں کسی قدر مہارت حاصل کی۔ مصنف نے جن علاقوں کی سیاحت کی اُن میں اگرچہ لندن، فرانس، مصر، زیادہ اہم ہیں۔ مگر لندن اور فرانس کی سیاحت کی تفصیل زیادہ ہے۔ اور دلچسپ امر یہ ہے کہ اس سفر کے لیے صرف انگریزی زبان سیکھنا ہی ضروری سمجھا گیا۔ مصنف کی زندگی کا وہ دور جو اس سیاحت سے پہلے کا ہے، وہ بھی بہت دلچسپ اور اہم ہے۔ پیشے کے لحاظ سے وہ فوجی ہے اور اس کا آبائی وطن حیدر آباد (دکن) ہے۔ مگر اس کی زندگی میں ہونے والی ترقی باعث حیرت ہے۔ ۱۸۲۸ء میں اپنے وطن حیدر آباد کو چھوڑ کر یہ شخص لکھنؤ پہنچا اور وہاں نصیر الدین حیدر شاہ کی فوج میں ملازم ہوا۔ اس سلسلے میں دو اقتباسات ملاحظہ ہوں۔

> ''یوسف خاں نام، یوسف تخلص اور کمل پوش لقب تھا، والد کا نام احمد خان غوری، آبائی گاؤں حیدر آباد (دکن) تھا۔ جہاں سے ۱۸۲۸ء میں نقل مکانی کے بعد پھرتے پھراتے لکھنؤ پہنچا اور نواب نصیر الدین حیدر، بادشاہ اودھ کی فوج میں بطور جمعدار ملازم ہوگیا۔ یہاں ترقی کرتے کرتے بالآخر ایک رسالے کا صوبیدار ہوگیا اور کم وبیش تیس سال تک توپ خانہ میں خدمات انجام دیتا رہا۔''(۷)

اس اقتباس سے دو باتیں مترشح ہیں۔ ایک ۱۸۲۸ء سے قبل مصنف کے بارے میں کوئی معلومات نہیں ملتیں، اور نہ ہی مصنف نے خود اپنے بارے میں کچھ بتایا ہے۔ دوسرا تقریباً وہ اپنی وفات تک اس ملازمت پر قائم رہا کیونکہ مصنف کا سال وفات ۱۸۶۱ء ہے۔

اب دوسرا اقتباس ملاحظہ ہو۔

> ''ولایت کی سیاحت اس کی پہلی سیاحت نہیں تھی... وہ ۱۸۲۸ء میں اپنے وطن حیدر آباد سے روانہ ہوا اور عظیم آباد، ڈھاکا، مچھلی بندر، مندراج، گورکھ پور، نیپال، اکبر آباد، اور شاہ جہان آباد دیکھتا ہوا بیت السلطنت لکھنؤ روانہ ہوا۔ لندن روانہ ہونے سے قبل اس نے اندرون ہند مشہور مقامات کی سیر کی۔''(۸)

مذکورہ بالا تمام حوالوں میں کہیں بھی یہ واضح نہیں ہے کہ مصنف کتنے عرصے تک ان علاقوں کی سیاحت کرتا رہا۔ اور کب شاہ اودھ کی فوج میں ملازم ہوا۔ مگر یہ بات ان حوالوں سے واضح ہے کہ مصنف کو شاہ اودھ کی فوج میں جمعداری سے صوبے داری کے عہدے پر بہت قلیل عرصے میں ترقی دی گئی۔ مصنف نے اپنے اس سفر کی جو وجہ بتائی ہے وہ بہت اہم ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

> ''ناگہاں شوقِ تحصیل علم انگریزی کا دامن گیر حال ہوا۔ بہت محنت کر کے تھوڑے

دنوں میں اسے حال کیا۔ بعد اس کے بیشتر کتابوں تواریخ کی سیر کرتا ہے۔ دیکھنے حال شہروں اور راہ ورسم ملکوں سے محظوظ ہوتا۔''(۹)

ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو۔

''اکبارگی اٹھارہ سو چھتیس عیسوی میں دل میرا طلب گار سیاحی جہان خصوصی ملک انگلستان کا ہوا۔ شاہ سلیمان جاہ' سے اظہار کر کے رخصت دو برس کی مانگی' شاہ گردوں بادہ نے بصد عنایت وانعام اجازت دی۔ عاجز تسلیمات بجالایا' اور راہی منزل مقصود کا ہوا۔''(۱۰)

درج بالا حوالوں سے ان پہلوؤں پر گمان ہوتا ہے، کیا مصنف کے تمام معاملات میں کہیں انگریزوں کا ہاتھ تھا۔ شاہ اودھ کی فوج میں ملازمت اور ترقی' جبکہ اس کا کوئی سپہ گری کا پس منظر نظر نہیں آتا۔ اچانک انگریزی زبان کی تحصیل کا شوق اور سفر کی باقاعدہ تیاری' شاہ اودھ سے دو سال کی نہ صرف رخصت بلکہ انعام وکرام کے ساتھ۔ اور چھ ماہ تک کلکتہ میں قیام' جو کہ اس وقت ہندوستان میں انگریزوں کا سب سے بڑا مرکز تھا۔ کیا وہاں پر مصنف کا قیام اس لیے تھا' کہ اس کی تربیت خاص ہو سکے اور بعد ازاں اسے خصوصی مشن پر روانہ کیا جا سکے۔ یوں گماں ہوتا ہے کہ یوسف خاں کمل پوش انگریزوں کے کہنے پر اس خاص سفر پر روانہ ہوتا ہے۔ اور ان کے دیئے گئے خاص مقاصد کی تکمیل کرتا ہے۔ اس سلسلے میں چند مزید پہلو توجہ طلب ہیں۔ یوسف خاں کمل پوش کو دوران سفر عام مسافروں کی نسبت زیادہ سہولیات دی جاتی ہیں۔ علاوہ ازیں اسے لندن' اور دیگر علاقوں میں ایک خاص شخصیت (VIP) یا کسی حد تک سرکاری مہمان کی حیثیت سے سیاحت کے لیے سہولیات دی جاتی ہیں۔ کیا یہ تمام سیاحوں کے ساتھ روا رکھا جانیوالا رویہ تھا یا پھر کسی خصوصی سیاح پر شفقت۔ ذیل میں چند حوالے دیئے جائیں گے کہ جن سے واضح طور پر پتہ چلتا ہے کہ مصنف کو خاص اہمیت دی گئی ہے اور بعد ازاں وہ مقاصد بھی بیان کیے جائیں گے' کہ جو انگریز حکام یوسف خاں کمل پوش سے تکمیل کروانا چاہتے تھے۔ انگریزوں کا یہ سلسلہ یوسف خاں کمل پوش تک رکا نہیں' بلکہ بعد ازاں دیگر بہت سے ادیب اور دانشور انگریزوں کے آلہ کار بنے رہے۔ اردو نثر کی دیگر اصناف کی طرح سفر نامہ کی روایت میں بیسویں صدی سے قبل تک انگریزوں کے زیر اثر لکھے گئے سفر نامے ملتے ہیں۔ جن میں انگریزوں کی ثقافت' انسان دوستی' اصلاحات اور سماجی ترقی' علوم میں ان کی برتری کے پہلو نمایاں کیے گئے۔ یوسف خاں کمل پوش بھی اس سفر نامے میں جہاں کہیں ہندوستانی اور برطانوی یا یورپی تہذیب کا تقابل کرتا ہے۔ وہاں وہ یورپی تہذیب کو بہت زیادہ مہذب اور ترقی یافتہ دکھاتا ہے جبکہ مقامی تہذیب کو پسماندہ' جاہلانہ دکھاتا ہے اور صرف یہی کچھ نہیں کرتا بلکہ مقامی تہذیب کے خلاف' نفرت اور حقارت کا پہلو پوشیدہ لیے ہوئے ہے۔ دراصل یہ بہت اہم نکتہ ہے۔ برطانوی سامراج یا ہر وہ قوم یا طبقہ جو کسی دوسرے علاقے پر فتح پانا چاہتا ہو' وہ اپنی تہذیب کو ترقی یافتہ اور

مہذب اور مفتوح تہذیب کو پسماندہ اور غیر مہذب دکھا کر وہاں اصلاحات اور انسانی ترقی کے نام پر حکومت کرنا چاہتا ہے۔ اور اس کے لیے اسے خاص قسم کے پروپیگنڈا کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس عمل کو تیز اور مؤثر بنانے کے لیے معاشرے کے طاقتور اور مؤثر طبقے کے کرداروں کی ضرورت ہوتی ہے۔ *

چند مثالیں دیکھئے جس میں مصنف یوسف خاں کمل پوش کو وہ سہولیات دی جا رہی ہیں' جو کہ اپنے کسی خاص مہمان کو دی جاتی ہیں۔ لندن کی طرف سفر کرتے ہوئے مصنف کو راستے میں مختلف جگہوں پر قیام اور سیاحت کرنا پڑی بعض جگہوں پر تو وہ سیاحت کے لیے اجتماعی طور پر گئے جہاز کے دیگر افراد کے ساتھ' مگر کچھ جگہوں پر اُن کو خاص طور پر سیر کرائی گئی۔ ایک حوالہ دیکھئے۔

> ''آدمی وہاں کے سب حسین و جمیل' پرلے سرے کے خوبصورت اور شکیل' خواب میں بھی ایسی صورتیں نہ دیکھی تھیں' جو بیداری میں نظر آئیں۔ اٹھارویں تاریخ' افسران جہاز جنگی مجھ کو اپنے جہاز پر سیر دکھانے لے گئے۔ کام مضبوطی اور نفاست جہاز کی دکھائی۔ میں نے تو کبھی ایسا جہاز جنگی نہ دیکھا۔''(۱۱)

اسی طرح اسی سفر کے دوران ایک سرائے میں مصنف کے قیام پذیر ہونے کا ایک واقعہ ملاحظہ ہو۔

> ''نکلسن صاحب کپتان پلٹن اٹھائیسویں انگریزی کے رخصت لے کر وہاں آئے تھے۔ آدمی اُن کا ہمارے پاس پیغام لایا' اگر اجازت ہو تو ہم تمہاری ملاقات کو آویں۔ ہم نے کہلا بھیجا' ہم لوگ مشتاق ملازمت ہیں۔ آپ تشریف لائیں' عنایت فرمائیں۔ رات کو کپتان صاحب آئے۔ اور حرف دوستانہ زبان پر لائے۔ مجھ سے ٹوپی بدل کر رشتۂ برادری کو مضبوطی دی۔''(۱۲)

کس قدر عجیب اور حیرت انگیز واقعات ہیں' کہ ایک سیاح کو بحری بیڑوں اور جنگی جہاز کی کس مقصد کے تحت سیر کرائی جاتی ہے۔ دریں اثنا انگریز فوج کی پلٹن کے ایک کمانڈر سیاح کے حضور شرف بازیابی کے پیغامات بھجوا رہے ہیں۔

مصنف جب لندن پہنچتا ہے' تو اسے وہاں کے مقامی لوگ' دعوت پر اپنے گھر بلاتے ہیں۔ اُس کی خوب آؤ بھگت کی جاتی ہے اور دیگر بہت سے لوازمات کا خیال رکھا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ مصنف کو اس گلڈ ہال کی سیر بھی خاص مہمان کے طور پر کرائی گئی جہاں ملکہ کی تاج پوشی ہوتی ہے۔ مصنف کو واپسی کے سفر میں درپیش چند مشکلات سے انگریز افسران یوں بچاتے ہیں۔ جیسے وہ اُن کا کوئی خاص آدمی ہو۔ مصنف کے بقول جب واپسی کے سفر پر قلعہ جبرالٹر کے دربان اُسے اندر جانے سے روکتے ہیں اور شاید پروانہ رہداری و سیر نہ رکھنے پر سزا کا حقدار ٹھہراتے ہیں تو اس وقت بھی ایک انگریز پرنکل صاحب اُن کی مدد کو آ پہنچتے ہیں' جو دراصل ہندوستان جا رہے ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں بہت اہم واقعہ اُس وقت رونما ہوتا ہے۔ جب مصنف مالٹا میں جہاز بدلتے ہیں۔

''آٹھویں فروری ۱۸۳۸ء کو ڈیڑھ بجے پر رات گئے مالٹا میں پہنچا' جہاز سے اُترا' دوسرا جہاز ملیز رنامی اسکندریہ تک ایک سو بیس روپے کرایہ پر ٹھہرا کر اسباب اپنا اس پر لے گیا۔ اس وقت سب صاحبان عالی شان نے میری سفارش کی۔ چٹھی کرنیل لوصاحب ریذیڈنٹ لکھنؤ کے نام پر لکھ کر مرحمت فرمائی۔ لارڈ بنکم صاحب نے بھی چٹھی میں بہت طرح سے وسعی کی۔'' (۱۳)

غرض سفر کے دوران مصنف جہاں جہاں بھی گیا اور جہاں قیام فرمایا' وہاں پر اُس کو انگریز صاحبان کی میز بانی یا مجلس ضرور میسر رہی اور اکثر انگریز صاحبان اُس پر بھروسہ کرتے پائے گئے' ان تمام حوالوں کو شاعرانہ تعلیٰ بھی قرار نہیں دیا جا سکتا کیوں کہ اگر ایسا قرار واقعی پا جائے تو پھر یہ سفر نامہ اول و آخر شاعرانہ تعلیوں کی طرح ہی طُو مار نظر آئے گا۔ اور پھر اس سفر نامے میں سوائے اسلوب کے کسی واقعہ پر یقین کیسے کیا جائے۔ اب اسی حوالے سے ایک اور اقتباس دیکھئے کہ جہاں مصنف ایک اور فریضہ سرانجام دیتے دکھائی دیتا ہے۔ اور جس سے اس پہلو کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ وہ قاصد کا کردار کیوں ادا کر رہے تھے۔

''وہاں سے نو کوس راہ چل کر اورنگ آباد پہنچا' ٹامس صاحب کپتان رسالے ساتویں کے نے چکس صاحب کو ایک خط لکھا تھا۔ وہ میرے پاس بندھا تھا۔ چکس صاحب اورنگ آباد میں رہتے۔ نظام کی پیدل فوج میں کپتان تھے۔ خیال آیا کہ ان کے پاس جاؤں خط اُن کا پہنچاؤں۔'' (۱۴)

عجیب بات ہے کہ انگریز حکام اپنے رقعات و خطوط ایک ایسے مقامی سیاح کے ہاتھ بھیج رہے ہیں' جس کا انگریزی نظام سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ کیا انگریزوں کے پاس اپنے کوئی وسائل نہیں ہیں اور ہر راہ جاتے ہندوستانی کو اپنے تحریری پیغامات ہندوستان میں مقیم مختلف فوجی و نیم فوجی افسران تک بھجواتے ہیں؟ یا پھر یہ خوش بختی صرف یوسف خاں کمل پوش کے حصے میں آئی۔ مصنف کو لندن اور پیرس کی سیاحت کے بعد ہندوستان میں مقامی حکمرانوں اور انگریزوں دونوں طبقات میں قدر و منزلت دی جاتی ہے۔ اسی طرح کے واقعات سفر نامہ میں بہت سے ہیں۔ جن سے اس طرف شک جاتا ہے کہ' مصنف کو آخر اتنی اہمیت کیوں دی گئی۔

اب ذرا اس سفر نامے کا ایک اور پہلو دیکھئے۔ اور یہی وہ پہلو ہے جس کا تذکرہ پہلے بھی آ چکا کہ انگریز یہاں مکمل فاتح بن کر آنے سے پہلے یہ چاہتے تھے کہ اُن کے حوالے سے مثبت پروپیگنڈا کیا جائے۔ اس لیے' انہوں نے کبھی تو یہاں کے طبقاتی نظام پر تنقید کی' تو کبھی یہاں کے حکمرانوں پر' کبھی ہندوستان کے سماجی سدھار کے لیے نام نہاد تعلیمی اور دیگر سماجی ادارے بنائے تو کبھی اپنی روشن خیال اور انسان دوستی کی شعبدے بازی دکھائی۔ یہ سفر نامہ بنیادی طور پر ایک ہی بات کے گرد گھومتا ہے کہ انگریز قوم' اُن کی تہذیب اور ان کے رویے دنیا بھر کے لوگوں سے

بہتر اور ترقی یافتہ ہیں۔ مصنف نے جب بھی تہذیبی اور سماجی تقابل کیا ہر معاملے میں انگریزوں کو فوقیت دی۔ حتیٰ کہ وہ لندن اور پیرس کے تقابل میں پیرس کو کوئی حیثیت نہیں دیتا۔ مصنف کو مصر، پرتگال، ہندوستان غرض جہاں جہاں بھی وہ گیا، ہر جگہ بے شمار خرابیاں نظر آئیں ہیں۔ مگر انگریز اُس کے لیے آسمانی مخلوق ہیں۔ حیرت انگیز بات یہ ہے کہ پورے سفرنامے میں ایک جملہ بھی انگریزوں کے خلاف نہیں ہے اور نہ ہی اُن کی تہذیب کے خلاف، نہ ہی مصنف کوئی ایک خرابی اُن کے نظام میں تلاش کر پایا ہے۔ جبکہ اُس کے برعکس ہر وقت اسے باقی تمام قوموں میں بے شمار خرابیاں نظر آتی ہیں۔

اُسے ہندوستان کے حکمران، عیاش کوش، اپنی رعایا سے بے خبر، اُن کے حقوق کے غاصب، نظر آتے ہیں، تو ہندوستان کے فقیر اوباش، جعل ساز اور شعبدہ باز نظر آتے ہیں، غرض ہندوستان کے کسی بھی طبقے سے تعلق رکھنے والے لوگ اس کو مطمئن نہیں کر پاتے۔ جبکہ اس کے برعکس انگریزوں کے تمام طبقات انتہائی ذمہ دار، علم و انسان دوست، ترقی یافتہ اور مہذب نظر آتے ہیں۔

بلا شبہ یہ سفرنامہ اپنے اسلوب کے لحاظ سے اور اولیت کی بناء پر اہمیت کا حامل ہے۔ مگر اپنے اندر ایسے سوالات بھی رکھتا ہے، جن میں سے چند ایک کا تذکرہ اوپر ہو چکا۔ حقیقت میں یہ سفرنامہ مقامیت کے خلاف نفرت اور حقارت اور انگریزوں کے حق میں لکھی گئی پروپیگنڈا نما تحریر ہے۔ اس طرح کی تحریروں کا ازسرِ نو مطالعہ اب ناگزیر ہے۔ تاکہ یہاں کے لوگوں کو اُن کے سابق آقاؤں کا اصل چہرہ دکھایا جا سکے۔ مقامی لوگوں میں یقیناً سب صاحب حیثیت لوگ اس پروپیگنڈے کا شعوری حصہ نہیں تھے۔ مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ بہت سے کردار اس نہج پر انگریزوں کے زرخرید تھے۔ تاریخ کی درستگی کے لیے اس کام کو آج کے سماجی علوم کے ماہرین بہتر طور پر سرانجام دے سکتے ہیں۔

## حوالہ جات


۱۔ یوسف خاں کمل پوش (۱۹۸۲ء)۔عجائباتِ فرنگ۔(ڈاکٹر مظفر عباس، مدون) لاہور: مکتبہ عالیہ۔ص۱۸۳

۲۔ ایضاً۔ص۲۴۳

۳۔ ایضاً۔ص۲۴۹

۴۔ ایضاً۔ص۹

۵۔ حامد حسن قادری (۱۹۸۸ء)۔داستانِ تاریخِ اردو۔کراچی: اردو اکیڈمی سندھ۔ص۳۶۸

۶۔ یوسف خاں کمل پوش۔عجائباتِ فرنگ۔ص۲۲۲

۷۔ ایضاً۔ص۲۴۲

۸۔ انور سدید، ڈاکٹر (۱۹۸۸ء)۔اردو ادب میں سفرنامہ کی روایت۔لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی۔ص۱۱۳

۹۔ یوسف خان کمل پوش۔عجائباتِ فرنگ۔ص۴۰

۱۰۔ ایضاً۔ص۴۲

۱۱۔ ایضاً۔ص۴۶

۱۲۔ ایضاً۔ص۴۹

۱۳۔ ایضاً۔ص۱۳۱

۱۴۔ ایضاً۔ص۱۸۳

# اردو افسانے اور ناول کی تاریخ کا اجمالی جائزہ

شہنیلا ناز*

**Abstract:**
In this paper the author has given a brief critical history of Urdu Fiction. We have covered all the tendencies present in Urdu Fiction since the days of Sir Syed Ahmad Khan upto the period of president M. Ayub Khan. Although Sir Syed was a proponent of British rule, the movement he led gave rise to an enlightenment which embraced the ideals of self rule. Political awareness grew and by 1929/1930 a visible change appears in the outlook of the Urdu Fiction writers. Before independence the underlying themes were the iniquities of colonial rule and thereafter the dominant theme for a decade was the ravage caused during the riots that attended partition, as well as the problems faced by migrants on both sides. This paper also shows how Fiction writers took to symbolism to escape authoritarian censor.

## فکشن کیا ہے:

فکشن کی تعریف اس طرح کی جا سکتی ہے کہ ہر وہ تحریر جس میں قصہ پن یا کہانی کا عنصر ملتا ہے فکشن کہلانے کے لائق ہے۔ فکشن کا دائرہ بہت پھیلا ہوا ہے۔ حکایت، تمثیل، داستان، ناول، افسانہ، ناولٹ، ڈرامے، منظوم داستانیں اور کہانی پن کا احساس پیش کرنے والی مثنویاں بھی فکشن کا حصہ قرار دی گئی ہیں (۱)۔ اگرچہ فکشن کی بنیاد داستانیں قرار دی گئی ہیں جس کی اصل فضا فوق الفطرت عناصر قائم کرتے ہیں لیکن انھیں حقیقت سے بے خبر کہانیاں کہہ کر یکسر مسترد نہیں کیا جا سکتا۔ سید سبط حسن کے نزدیک تو داستانیں ہماری قومی تہذیب کا اہم جز اور

* پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اُردو، کراچی یونیورسٹی، کراچی

ہمارے قدیم اجتماعی تخیل کی خلاقی کے بہترین نمونے ہیں (۲)۔اس کے بعد ناول اور افسانے کی منزل ہے جس نے سرسید کے دور سے اپنی شناخت قائم کی۔

## اردو نثر میں ایک بڑی تبدیلی کا دور:

اردو میں بڑی نثری تبدیلی سرسید کے دور سے نظر آتی ہے۔انھوں نے افادی نثر لکھی۔انھوں نے نثر کے اصلی رنگ کو نہ صرف پہچانا بلکہ اسے پیش بھی کیا۔ یہ ان کی ہی شخصیت ہے جو آنے والے نئے نثر نگاروں کو نثر کے اساسی اصول سکھا گئی (۳)۔ایک بات ان کی نثر کے بارے میں کہی جاتی ہے کہ اس میں تبلیغ کا عنصر زیادہ ہے تو اس کی وجہ اُن کا مصلح قوم ہونا ہے۔ وہ رسم و رواج کے حوالے سے لکھ کر ہندوستان کو قدامت پرستی کی دلدل سے نکالنا چاہتے تھے (۴)۔ ہندوستان میں برطانوی حکومت کے قیام کے بعد تین مختلف قسم کے رویوں کا رجحان عام ہوا تھا۔ جس میں پہلا رویہ تو مخالفتِ انگریز رہا اور اس رویے کے حامل زیادہ تر وہ لوگ تھے جو یا تو نواب اور جاگیردار تھے یا پھر مدرسوں کے مولوی یا سپاہی اور دانشور طبقہ جن کی روزی روٹی دربار کی محتاج تھی۔ یہ طبقہ اپنی سرگرمیوں کو کسی مثبت منطقی انجام تک پہنچانے میں ناکام رہا۔ دوسری جانب ایک رویہ حکومت کی سطح پر سرپرستی سے فروغ پاتا ہے اور اس رویے کے تحت مغرب کے ہر خیال و اقدار کو مشرق پر فوقیت دینا، ہندوستان میں احساس کمتری پیدا کر کے انھیں ذہنی طور پر غلام بنانا تھا اور ان نظریات کے پھیلاؤ کی ذمہ داری سرکاری افسروں اور عیسائی مشنریوں نے بخوبی انجام دی۔ تیسرا رویہ معاشرے میں موجودگی کے ساتھ تعمیر و اصلاح کا تھا اس رویے سے عموماً درمیانی طبقے کے ملازم وابستہ تھے۔ جو ہندوستانی علوم و فنون اور معاشرتی اقدار کے احیاء کے ساتھ جدید سوچ اور جدید نظام کے ڈگر پر ہندوستان کو چلانا چاہتے تھے۔ یہ نظریہ سب سے زیادہ فروغ پایا جس کے تحت دشمنی کے بجائے ایک دوستی اور مفاہمت کا رویہ ملتا ہے۔ (۵)

انگریز کی آمد کے بعد سے بنیادی طور پر ہندوستان معاشی بدحالی کا شکار رہا کیونکہ اس کی آمدنی اور روزگار کا بڑا حصہ زراعت پر مبنی تھا جس کا مالک اب انگریز بنا۔ اس سے عوام میں بھوک نے جنم لیا اور بے چینی کا دور شروع ہوتا ہے۔ ہندوستان اب یورپ کے لیے منڈی کی صورت اختیار کر گیا تھا۔ مقامی آبادی کے ذریعہ معاش کو بری طرح نقصان ہوا۔ اس کے ساتھ ہی پہلی جنگ عظیم نے جہاں دنیا بھر کی معیشت پر برے اثرات مرتب کیے وہیں ہندوستان بھی اس سے محفوظ نہ رہ سکا۔ سرمایا دار اپنی شرح منافع میں اضافہ کے لیے مزدور طبقے پر ظلم کرتے۔ کم اجرت پر زیادہ کام کی پالیسی نے مزدوروں کو مزید بدحال کر دیا۔ ہندوستان کے ہر شعبے پر فوج کی حکمرانی تھی۔ گزرتا وقت عوام میں شعور بیدار کرتا رہا اور اب انھوں نے متحد ہو کر احتجاج کا ہنر سیکھ لیا۔ جس کی بدولت حکومت عوامی مسائل کی جانب توجہ دینے پر مجبور ہوئی۔ لیکن حکومتی پالیسی کے تحت عوامی طبقے آپس میں جھگڑتے رہے۔ پھر اصلاحات اور انصاف کی کوششیں ہوئیں اصل مسئلہ حکمرانی کا تھا کہ انگریز کی غیر موجودگی میں حاکم کون ہوگا۔ اب مذہب اور

آزادی کو ایک ساتھ جوڑا گیا۔ بہر حال بیسویں صدی میں جنگ آزادی اول اور اس کے نتائج، ہندوستان میں سیاسی تحریکیں اور انقلاب روس جیسے بڑے بڑے واقعات رونما ہوئے اور دنیا میں سوشلزم اور کمیونزم کا دور دورا ہوا(۶)۔

بیسویں صدی میں چونکہ بیداری کا عمل تیز تھا لہٰذا انڈین نیشنل کانگریس اور مسلم لیگ کا قیام بھی عمل میں آیا۔ اس وقت ہندوستانی ذہن دو سمتوں میں کام کر رہا تھا۔ ایک ذہن اور رویہ رومانوی اور جدیدیت کی طرف ہاتھ بڑھاتا ہے تو دوسرا اس ترقیاتی عمل کو کو روکنے کی کوشش میں مصروف تھا۔ دراصل غلام ہندوستان میں اب وطن پرستی کے جذبات ابھرنے لگے تھے اور مٹی سے محبت کو عبادت کا درجہ دیا گیا۔ وطن سے محبت کے جذبات کا مکمل اظہار ہمیں اس وقت کے افسانوں میں ملتا ہے۔ اس وقت کا واضح رجحان یا خصوصیت وطن پرستی تھی۔(۷)

## افسانے کی نئی شناخت:

۱۹۲۹ء اور ۱۹۳۰ء کے بعد افسانہ نگاروں کی سوچ میں تبدیلی ہوئی۔ اب ان کے یہاں تصوراتی دنیا سے فرار ملتا ہے اور زندگی حقیقت نگاری کی طرف سفر کرتی ہے۔ اس دور میں زندگی کے نزدیک جانے اسے کھوجنے، پرکھنے کا عمل اپنے عروج پر ہے۔ اس کھوجنے اور پرکھنے کے سفر میں اس کی تحریریں یہ وضاحت کر رہی ہوتی ہیں کہ وہ کیا چاہتا ہے اور کیا نہیں چاہتا۔

وارث علوی اپنے ایک مضمون ''کمٹ منٹ'' میں لکھتے ہیں:

> ''فن کار مسائل کا حل اور بیماریوں کا علاج نہیں جانتا لیکن ایک بیمار سماج اور روبۂ انحطاط تمدن کے خلاف اس کی بغاوت اتنی شدید اور حتمی ہوتی ہے کہ وہ بیک جنبشِ قلم پورے سماج اور تمدن پر خطِ تنسیخ کھینچ دیتا ہے اور اگر آپ یہ دیکھنا چاہیں کہ وہ کیا چاہتا ہے تو اس کی تصنیفات میں یہ دیکھنے کی کوشش کیجیے کہ وہ کیا نہیں چاہتا''(۸)

پریم چند کی رہنمائی نے افسانہ نگاروں کو اپنی بات ڈھنگ سے پیش کرنے کا جذبہ عطا کیا اور اب نیاز۔ مجنوں، علی عباس حسینی، حامد اللہ افسر اور دیگر افسانہ نگار اپنے جذبات وخیالات کو بلا جھجک پیش کرنے لگے۔ ان میں اب زندگی کے مشاہدات کو افسانوں کی شکل میں پیش کرنے کا اعتماد پیدا ہو چکا تھا۔ یوں افسانہ نگار زندگی سے جڑے ہر معمولی اور بڑے موضوع کو زیر بحث لانا پسند کرتے ہیں۔ اعظم کریوی یو۔ پی کے پوربی علاقے کی زندگی کی تصویریں پیش کرتے ہیں۔ علی عباس حسینی یو۔ پی ہی کے ایک دیہات کے زمیندار اور تعلقدار کی سماجی زندگی کو بے نقاب کرتے ہیں۔ مجنوں گورکھپوری یو۔ پی کے متوسط اور اعلیٰ تعلیم یافتہ طبقے کو اپنے افسانوں میں جگہ دیتے ہیں۔ حامد اللہ افسر مسلمانوں کی زندگی کو زیر بحث لائے اور ان کے یہاں گہرائی پائی جاتی ہے نیاز صاحب نے تہذیب مغرب کی قبا پہنی ہوئی شہری زندگی کو پیش کیا۔ ۱۹۳۰ء کے بعد پانچ سالہ افسانوی دور وہ ہے جہاں موضوعات کا تنوع

زیادہ ہے۔ایک جانب بین الاقوامی سیاسی اور معاشی حالات کو موضوع بنا کر افسانے پیش کیے گئے تو دوسری جانب اندرونی معاملات، سیاست، حالات، انتشار اور معاشیات جیسے مسائل کو افسانوی رنگ میں پیش کیا گیا۔اب سیاسی معاملات اور پہلو کو افسانے میں پیش کرنے کا رجحان غالب رہا۔زندگی کے کسی بھی موضوع پر گفتگو کرتے ہوئے سیاست کا ایک فقرہ ہی سہی مگر شامل گفتگو ضرور ہو جاتا ہے۔۱۹۳۰ء کے بعد اردو میں دوسری زبانوں سے ترجمے کے کام نے کچھ زیادہ ہی زور پکڑا اور یہ تک کہا گیا کہ شاید ہی مشرق و مغرب کی کوئی زبان ہو جس کا ترجمہ اس دور میں اردو میں نہ ہوا ہو۔تمام مشہور زبانیں جن میں انگریزی کے علاوہ جرمنی، فرانسیسی، اطالوی، ہسپانوی، ولندیزی، ہنگری، بلجمی، سلفی پوش، امریکی، روسی، ترکی، عربی، چینی اور جاپانی زبانوں کے افسانے اس دور میں اردو میں منتقل ہوئے۔تراجم کرنے والے معروف اور غیر معروف دونوں طرح کے لوگ رہے۔**(۹)**

۱۹۲۹ء اور ۱۹۳۰ء سے پہلے کے نمایاں افسانہ نگاروں میں راشد الخیری، حامد اللہ افسر، سدرشن، ل۔احمد اکبر آبادی، اعظم کریوی اور عظیم بیگ چغتائی ہیں۔۳۰ء اور ۳۵ء میں اپنے کام کو نمایاں طور پر پیش کرنے والوں میں محمد مجیب، خواجہ منظور احمد، سجاد ظہیر، اختر حسین رائے پوری، حیات اللہ انصاری اور اختر انصاری کے نام شامل ہیں۔ خواجہ منظور اور منصور احمد تراجم کی وجہ سے شہرت یافتہ ہوئے۔اس وقت کا رجحان بنیادی طور پر زندگی کو افسانے کا موضوع بنانا تھا اور یہ رجحان اتنا زور پکڑ چکا تھا کہ اس کے بغیر افسانے کا خیال بھی محال تھا۔۱۹۳۵ء تک موضوع میں حقیقت پسندی اور فن کے اصول و قوانین کی پابندی ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوئے اور ادیب اب دونوں کی قدر و منزلت کو تسلیم کرنے لگے۔**(۱۰)**

**۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک کا دور:**

۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کا قیام عمل میں آیا اس کے بعد کا ادبی دور ترقی پسند نظریات و افکار کے زیر اثر آگے بڑھا۔اردو فکشن پر اس کے اثرات بہت نمایاں نظر آتے ہیں خصوصاً موضوع و فن میں بہت ترقی دیکھی گئی۔ یہاں تک کہ ہمارا افسانہ کبھی کبھی تو مغرب کے بہترین افسانوں کے برابر پہنچ گیا۔افسانے کی اوریجینیلیٹی (Originality) اور فکشن میں اس کی اہمیت و انفرادیت کا تذکرہ کرتے ہوئے پروفیسر نظیر صدیقی نے لکھا ہے کہ:

> ''ہمارے یہاں ناول، افسانہ، تنقید، سوانح عمری، انشائیہ یہ سارے اصناف ادب مغرب کے اثر سے رونما ہوئے ہیں اور ان میں جو تھوڑی بہت ترقی ہوئی ہے وہ بھی ان اصناف کے مغربی نمونوں، اصولوں اور تکنیکوں کو اپنانے ہی سے ہوئی ہے۔ان تمام اصناف میں غالباً افسانہ ہی ایک ایسی صنف ہے جس میں کسی حد تک اردو ادب

مغربی ادب کی ہمسری کا دعویٰ کر سکتا ہے''۔(۱۱)

ترقی پسند تحریک کی ابتدا کے ساتھ ہی جن اصناف نے اپنے ادبی سفر کو نئی صورتیں دیں ان میں افسانے لکھنے والے ادیب ایک نئے تعارف کے ساتھ سامنے آئے۔

ڈاکٹر محمد حسن نے ایک جائزے میں اس کا تذکرہ کیا ہے:

> ''ترقی پسند تحریک کے ابتدائی دور نے افسانہ نگاروں کو جنم دیا۔ ایک وہ تھے جن کی انانیت کا شعلہ اس قدر بلند تھا کہ وہ جماعت کے ساتھ نہیں چل سکتے تھے۔ ان کے افسانوں میں چمک تھی، آنکھوں کو خیرہ کر دینے والی چمک۔ ان میں منٹو اور احمد علی قابل ذکر ہیں جو ترقی پسندوں کے ساتھ تھوڑی دُور چل کر الگ ہو گئے۔ دوسرے وہ افسانہ نگار تھے جنھیں سماجی شعور اور سماجی معنویت کی تلاش مارکسیت یا کسی ملتے جلتے نظریے تک لے گئی۔ خود ترقی پسند تحریک تھوڑے عرصے کے بعد اسی سمت بڑھتی گئی اور ترقی پسند افسانے میں پہلے سماجی شعور کی جگہ سیاسی شعور کی لے بلند ہوئی اور پھر سیاسی شعور کے ساتھ عملی سیاست کے ہنگامی موضوعات پر افسانہ لکھنے کا رواج ہونے لگا''(۱۲)

نادر فکر و خیال اور موضوعات کے تنوع کا یہ سفر بہت آگے چلا تو پھر کئی اہم نام فکشن کی تاریخ کا حصہ بننے لگے۔ حسینی، کرشن چندر، بیدی، عصمت، حیات اللہ انصاری، احمد علی اور آگے چل کر غلام عباس، بلونت سنگھ، احمد ندیم قاسمی، حسن عسکری، ممتاز مفتی، ممتاز شیریں اور ابراہیم جلیس کے نام منظر عام پر آئے۔ افسانہ نگاروں کا رجحان اور موضوع ماحول اور خارجی حالات کی تبدیلی کے ساتھ ہم آہنگ ہوتا گیا۔ جیسے جیسے ماحول تبدیل ہوتا گیا فن میں تبدیلی آتی گئی اور اسے ماحول سے ہم آہنگ بنانے کی کوششیں بھی جاری رہیں۔ کرشن چندر، بیدی، اختر انصاری، احمد علی، احمد ندیم قاسمی، اوپندر ناتھ اشک اور اختر اور نیوی نے ماحول اور شخصیت کی ہم آہنگی کی اچھی مثالیں قائم کیں۔ کرشن چندر جذباتی انداز میں افسانہ نگاری کا آغاز کرتے ہیں اور جوں جوں وہ زندگی سے آنکھیں چار کرتے ہیں ان میں حقیقت پسند اور انقلاب پرست ہونے کے اثرات نمایاں ہونے لگے۔ ''سفید پھول''، ''ٹوٹے ہوئے تارے'' اور ''ان داتا'' کو ان کے فن کی ارتقائی مثالوں کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ بیدی بھی ایک بہت جذباتی کہانی نگار کے طور پر ابھرے (مہارانی کا تحفہ) اور فن کی مختلف منزلوں سے گزرتے ہوئے آگے بڑھے۔ ابتدا میں جمالیات کے ذوق کو فن پر فوقیت دیتے رہے لیکن بعد میں فنکار کی اہمیت کو اجاگر کیا اور تھوڑا آگے چل کر صرف کہانی سے غرض رکھی۔ احمد علی نے ''بادل نہیں آتے'' اور مہاوٹوں کی ایک رات'' سے ہی فن کا نا صرف آغاز کیا بلکہ فن و زیست کے مضبوط تعلق کو بھی اہم جانا۔ ''شعلے'' کے افسانے میں بھی وہ زندگی اور فن کو اور قریب لاتے ہیں۔ ''ہماری گلی'' اور ''میرا کمرہ'' میں نفسیاتِ زندگی کی تصویریں ہیں۔ اب اس منزل پر پہنچ کر ان کا فن آزادی کا قائل ہو گیا۔

اس ضمن میں قید خانے کے افسانے مثال کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔ (۱۳)

۱۹۳۰ء سے ۱۹۴۰ء کے درمیان کیونکہ برصغیر میں سیاسی مطالبے بڑھ گئے تھے۔ اب عوام میں سیاسی شعور زیادہ اجاگر ہونے لگا تھا اور پورے ماحول میں وطنیت اور قومیت کی ایک فضا پروان چڑھ رہی تھی۔ اس فضا میں ادیب بھی شعوری اور غیر شعوری طور پر اس کا اثر لیتے ہیں اور ہندوستان میں مغرب سے تعلیم یافتہ نوجوان طبقہ بھی ادب کا حصہ بنا۔ ان کے افسانوں میں زندگی کی نئی کروٹیں صاف دیکھی جا سکتی ہیں۔ اس دور میں موضوع اور فن کی تکنیک اتنی آگے ہو کر سامنے آئی کہ کہیں کہیں تو ماضی کے لکھنے والوں سے بالکل نمایاں طور پر الگ نظر آتی ہے (۱۴)

تقسیمِ ہند:

قیام پاکستان ایک ایسا واقعہ تھا جس نے انسانی ذہنوں کو بہت زیادہ متاثر کیا اور اس وقت ہر خاص و عام یہ سمجھ رہا تھا کہ آزادی کا مطلب انگریز سرکار سے آزادی ہے اور یہ سوچ تو ہمیں بڑے لکھنے والوں کے یہاں بھی ملتی ہے۔ ترقی پسند تحریک بھی ظلم و جبر اور استحصال سے نجات کی جدوجہد میں نظر آئی۔ انگریزی عمل داری سے آزادی ہی پورے ہندوستان کا خواب رہا۔ یہ الگ بات ہے کہ ترقی پسند مصنفین نے روس پر جرمنی کے حملے کے بعد برطانیہ کا ساتھ دیا ان میں ایک نام فیض احمد فیض کا بھی ہے۔ اس ضمن میں ایک بڑی اہم بات یہ بھی ہے کہ خود مسلم لیگ نے ۴۶۔۱۹۴۵ء کے انتخابات کی کامیابی کے بعد کیبنٹ مشن کو قبول کیا اور قائداعظم نے کانگریس کے ساتھ مل کر حکومت بنائی (۱۵)

کیونکہ قومی جذبہ انگریز کے خلاف برسرِ پیکار تھا اور جدوجہد کا مرکز انگریز کی سامراجیت سے نجات تھی لیکن تقسیم ہند کا واقعہ رونما ہو گیا۔ آزادی کے ساتھ جو فسادات ہوئے وہ انسانی ذہنوں کے لیے بہت بڑا جھٹکا تھا اور ایسے میں ادب میں حیرت کا رجحان پورے عروج پر نظر آتا ہے۔ انسانی تاریخ و اوراق میں خونی فسادات اور ہجرت کے عذاب مکمل طور پر نمایاں ہوئے۔ ان فسادات نے انسانی آبادیوں کو سمندری طوفان کی طرح روند کر رکھ دیا۔ ہر چیز تہس نہس اور ریزہ ریزہ ہو گئی۔ اب یوں ہجرت کا عمل شروع ہوا جس کا اثر انسانی معاشرے پر طویل عرصے تک رہا۔ اور اس زمانے میں تخلیق ہونے والا ادب بھی ان تمام باتوں کا مظہر تھا۔ لیکن تقسیم کے بعد ایک نمایاں عنصر فراریت ملتا ہے۔ یہ جذبہ زندگی کی کڑوی سچائی کی وجہ سے تقویت پا گیا، فسادات نے سب کچھ ختم کر دیا۔ تمام انسانی اخلاقی و تہذیبی قدریں اس طرح شکار ہوئیں کہ جیسے ان کا کبھی معاشرے میں وجود ہی نہ تھا۔ انسان اپنے ماضی اور اس سے جڑی یادوں سے وابستہ اپنے پیاروں کے بچھڑنے کا غم مناتا رہا۔ نئے ماحول اور معاشرتی نظام اس کے لیے اجنبی رہے۔ اداسی اور تنہائی اس دور کا خاصہ ہے اسی لیے زندگی سے فرار، بیزاریت، نورومانیت، مثالی دنیا اور امید کا چراغ روشن کرنے کا رجحان صاف دکھائی دیتا ہے۔ آزادی کے بعد کے نمایاں رجحان تقسیم، ہجرت اور فسادات کے گرد گھومتے ہیں (۱۶)۔ فسادات، فرقہ واریت، تعصّبات اور انسانی نفرتوں کے دور میں لکھنے والوں نے انسانیت اور

انسانی اقدار کو اپنی تحریروں میں بہت نمایاں جگہ دی۔

ہمارے دور کی افسانہ نگار زاہدہ حنا ایک تجزیے میں اس صورتِ حال کے حوالے سے لکھتی ہیں:

''برصغیر میں جب فرقہ واریت کی بنیاد پر نفرت کی کالی آندھی چلی تو ہمارے کچھ ادیبوں نے مایوسی کے عالم میں یہ اعلان کیا کہ انسان مر گیا ہے۔ عین اسی وقت کرشن چندر، منٹو، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی، خوش ونت سنگھ، بھیشم ساہنی، فیض، امرتا پریتم، سردار جعفری، کیفی، مخدوم، تاباں، جوش، کملیشور، جگن ناتھ آزاد، ساحر اور ان کے بعد آنے والے رتن سنگھ، قرۃ العین حیدر، مہندر ناتھ، جوگندر پال، جیلانی بانو اور ان گنت نامور اور گم نام ادیبوں کی تحریروں میں اس زندہ انسان کے دل کی دھڑکنیں سنائی دے رہی تھیں۔ یہ انسان ہمیشہ سے موجود تھا اور ہمیشہ موجود رہے گا۔ وحشت اور بربریت کے زمانوں میں بھی ادب اور ادیب نے اس انسان کو زندہ رکھا ہے۔ ہمارے ان ادیبوں کی تحریریں فرقہ واریت سے لڑائی لڑ رہی تھیں اور بھڑکتی ہوئی آگ کو ٹھنڈا کر رہی تھیں۔ بعد میں آنے والوں نے بھی یہ کام کیا اور آج بھی کر رہے ہیں''(۱۷)

ادب پر اثرات:

برصغیر پاک و ہند کی دھرتی پر آزادی کے بعد فسادات کا ایک گھنا جنگل نظر آتا ہے۔ یہ تجربہ بڑا ہولناک اور جان لیوا تھا۔ ادیب اس دور میں غیر شعوری طور پر ہی صف ماتم بچھاتے رہے۔ شکست اور مایوسی واضح رجحان کے طور پر دیکھی جا سکتی ہے(۱۸)۔ پاکستان کے قیام کے فوراً بعد کا ذکر اگر کریں تو منٹو کا افسانہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' بہت مقبول ہوا۔ منٹو کے علاوہ قرۃ العین حیدر، غلام عباس، ممتاز مفتی، قدرت اللہ شہاب، میرزا ادیب، رحمان مذنب، آغا بابر، اشفاق احمد، امجد الطاف، غلام الثقلین نقوی، اے حمید، خلیل احمد، حمید کاشمیری، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، میرزا ریاض، انتظار حسین، فرخندہ لودھی اور دوسرے ادیبوں نے کردار نگاری پر مبنی افسانے پیش کیے(۱۹)۔

ڈاکٹر نگہت ریحانہ کی رائے یہ ہے کہ:

''دراصل تقسیم کے بعد اردو افسانے میں زندگی کو ارضی سطح سے دیکھنے کا رجحان پیدا ہوا۔ زیادہ قریب سے ماحول کا جائزہ لینے پر فنکاروں کی نظریں ابنوہ سے ہٹ کر فرد پر مرکوز ہو گئیں۔ اس کی نجی زندگی ان کے افسانوں کا موضوع بنی۔ اس طرح غیر شعوری طور پر افسانہ نگار کردار نگاری کی طرف متوجہ ہوئے''(۲۰)۔

علامتی دور:

جو عالمگیر تحریک وجودی فکری کی چلی اس نے انسان کی ازلی تنہائی کو اپنا موضوع بنایا جو وجودیت کے فلسفہ

کے تحت آیا جسے علامتی افسانہ اردو میں کہا گیا وہ عالمگیر طور پر تجرباتی کہلاتا ہے۔آمریت کا بہانہ غلط ہے اس لئے کہ جن جدید افسانہ نگاروں نے علامتی افسانے لکھے وہ ترقی پسند تحریک کے خلاف تھے اور ادب کو سیاست کے تابع کرنے کے حق میں نہ تھے اصولاً ان کے یہاں سیاسی موضوع نہ ہونا تھا جو آمریت کے لئے خطرہ بنے۔

افسانے کے فن کی دوسری دہائی میں داخلیت کا رجحان زیادہ بڑھا نظر آتا ہے اور اس رجحان کی وجہ آمریت اور ذات کا تحفظ ہے۔ جب معاشرہ مادیت پرستی کی ہوس میں گرفتار ہو جائے تو اس کی کوکھ سے احساس تنہائی جیسے مسائل ہی جنم لیتے ہیں۔آج کے دور کا جدید ترین اردو افسانہ تحفظِ ذات کے جذبے کو ہی پیش کرتا ہے۔ جب انسان کی شخصیت بکھر جائے، تنہائی کا احساس بڑھنے لگے، اخلاقی قدریں ہاتھوں سے پھسلتی جائیں تو ایسے دور کی عکاسی کے لیے علامتی دور شروع ہوا۔اس علامتی افسانے کا آغاز کرشن چندر، ستیارتھی اور میرزا ادیب جیسے ادیبوں نے کیا۔ کیونکہ وقت کے ساتھ ساتھ علامت بھی تہہ دار بنتی گئی۔اس تہہ دار جدید افسانے کو زیادہ بہتر انداز میں پیش کرنے والوں میں انتظار حسین اور انور سجاد کے نام آتے ہیں۔ انتظار حسین نے داستانوی انداز اپنایا۔ وہ تہذیبی روایت کو اپنے افسانوں میں اجاگر کرتے رہے انسان کی روحانی اور اخلاقی ابتری پر ان کی گہری نگاہ ہے۔''آخری آدمی''، ''زرد کتا''، ''ہڈیوں کا ڈھانچہ''، ''کایا کلپ'' اور ''ٹانگیں'' ان تمام افسانوں میں انھوں نے علامت کا سہارا لے کر معاشرے کی گرتی ہوئی اخلاقی حالت کے زوال کو پیش کیا ہے **(۲۱)**

اپنے مضمون ''جدید فکشن کے مباحث'' میں پروفیسر عائشہ کفیل برنی لکھتی ہیں:

> ''جدید افسانے علامت نگاری کو بھی پیش کرتے ہیں۔ یہاں روایتی بیانیہ اسلوب کے بجائے علامتی واستعاراتی انداز اختیار کیا گیا۔عدم تکمیلیت، ابہام، اشاریت اور رمز و ایما بہت اہم اسلوبی خوبی بن کر سامنے آئے۔ زبان و بیان کے ان نئے تجربات نے انوکھی دنیائیں بسائیں''**(۲۲)**۔

انھی افسانوں کے زیر اثر ادبی مباحث اور تنقید میں علامت نگاری پر بھی بہت کچھ لکھا گیا۔ ڈاکٹر انور سدید نے اپنی ڈاکٹریٹ کے تحقیقی مقالے میں غیر ملکی زبانوں کے نقادوں اور دانشوروں کے حوالے سے ہمیں یہ بات بتائی کہ:

> ''لغوی اعتبار سے علامت انگریزی سمبل Symbol کا ترجمہ ہے اور یہ یونانی لفظ سمبالین Symboline سے نکلا ہے جس کے معنی ہیں 'دو چیزوں کو ایک ساتھ رکھنا' علامت کے اس معنی میں اگرچہ تشبیہہ اور استعارہ کے عناصر بھی شامل ہیں تاہم ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جب تخلیقی زبان نے ترقی کی اور دو مماثل حقیقتوں نے وجہ اشتراک کی مختلف جہتوں کے لیے تشبیہہ، استعارہ، تمثال اور پیکر وغیرہ الفاظ وضع ہوئے تو

علامت کو بھی الگ مفہوم عطا کیا گیا۔ اور مقصود ایک ایسا اشارہ تھا جو کسی شے کے ذکر سے ذہن کو بالواسطہ طور پر اس شے کے بنیادی وصف کی طرف منتقل کر دے۔ فرائیڈ کے مطابق کسی شے کا تصور جب مرورِ ایام کے ساتھ کسی اور شے پر مرتسم ہو جائے تو اس سے علامت ظہور میں آتی ہے۔ ژنگ علامت کو ایک ایسا مظہر قرار دیتا ہے جو نامعلوم شے کو نسبت سے پیش کرتا ہے اور کسی دوسرے طریقے سے اظہار کی راہ نہیں پاتا۔ ژنگ نے علامت کو نشان سے بھی ممیّز کیا ہے۔ چنانچہ بقول ژنگ نشان ذہن میں ہمیشہ ایک معیّن چیز کو جنم دیتا ہے۔ لیکن علامت متعلقہ شے بعینہٖ نمائندگی نہیں کرتی بلکہ انسان کو شے کے بنیادی تصور کی طرف متوجہ کرتی ہے''(۲۳)۔

علامت نگاری سے بحث کرتے ہوئے انیس ناگی نے لکھا ہے:

''یوں تو لسانی عمل سراسر علامتی ہے لیکن شاعری اور ادب میں علامتوں کی نوعیت کسی قدر مختلف ہوتی ہے۔ فنکار علامتوں کی تخلیق شعوری طور پر کرتا ہے وہ ادبی علامتوں کی تعمیر کے لیے جذباتی سیاق و سباق تعمیر کرتا ہے۔ شاعری اور ادب کے علاوہ وہ تمام مشاغل جن کا تعلق انسان کے ذہنی عمل سے ہے، علامتی خصائص کے حامل ہوتے ہیں۔ فنکار کی طرح سائنس دان اور ریاضی دان بھی علامتوں کی تخلیق کرتا ہے لیکن فنی اور سائنسی علامتوں میں فرق ہوتا ہے۔ ریاضی اور سائنسی اشاروں اور علامتوں کے پس منظر میں مختلف حقائق اور مفروضے ہوتے ہیں۔ سائنسی اشارے صرف Refrential ہوتے ہیں۔ وہ بھرپور علامت کے خصائص کے حامل نہیں ہوتے۔ البتہ ادبی استعارے اکثر حالتوں میں علامتوں کے قائم مقام ہوتے ہیں''(۲۴)۔

۱۹۶۰ء کے بعد علامتی افسانوں میں تیزی آ گئی۔ اب بہت سے افسانہ نگار اس نئے اسلوب و ہیئت کو اپنانے میں لگ گئے اور اس نئے رجحان کی حوصلہ افزائی میں ڈاکٹر وزیر آغا کا جریدہ ''اوراق'' ذکر کے قابل ہے۔ اگر یہ سوال کیا جائے کہ افسانہ نگاری کی روایتی ڈگر سے ہٹ کر علامت کا رواج کیوں ہوا؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ انجمن ترقی پسند مصنفین پر پابندی کے بعد ۱۹۵۸ء میں پہلا مارشل لاء لگ گیا۔ اس کے بعد ہی ۱۹۶۰ء سے علامت نگاری کا رجحان واضح ہو کر ابھرنے لگا کچھ لوگوں کا تو یہ بھی خیال ہے کہ بنیادی تصورات سے افسانہ نگار تھک چکے تھے۔ اب وہ اپنے خیالات کے اظہار کے لیے ایک دوسرا ذریعہ چاہتے تھے۔ لہٰذا انھوں نے علامت نگاری کی جانب سفر کیا۔ اگر علامت کو ہم جبریت کے ساتھ منسوب کریں تو یہ صحیح نہیں ہے لیکن اس حقیقت سے بھی نگاہیں نہیں پھیر سکتے کہ جمہوریت کی پامالی انسانی حقوق کی خلاف ورزی اور آمرانہ نظام اور سوچ نے افسانہ نگاروں کو علامت کی جانب واضح طور پر گامزن کیا(۲۵)۔

اس ضمن میں ایک بات یہ بھی یاد رکھنی چاہیے کہ قیام پاکستان کے بعد حقیقت نگاری کا جو رواج قائم ہوا اس سے جلد ہی ادیبوں کو شکایت ہوگئی کیونکہ وہ بہت سارے موضوعات کا اظہار کر کے اس حقیقت نگاری کے رجحان میں بہت تخلیقات پیش کر چکے تھے اور اب کوئی نیا موضوع باقی نہ رہا یوں بھی دوسری جانب حقیقت کے اظہار نے انسان کی روح اور اس کے باطن کو یکسر فراموش کر دیا تھا۔ نفسیات انسانی کی جانب توجہ بہت ہی معمولی رہ گئی تھی۔ ۱۹۶۰ء میں اپنی ذات میں گم ہو کر تخلیق کرنے کا رجحان عام ہوا جس کے تحت قاری کو نظر انداز کیا گیا۔ اس عمل کا نقصان کے ساتھ ایک فائدہ یہ ہوا کہ خارجیت اور حقیقت پسندی کے خلاف بغاوت کے اعلان کے ساتھ ادیبوں نے استعارے اور علامات نگاری کی جانب توجہ دی اور نئی نئی علامات جو اساطیری اور سائنسی بھی ہیں ایجاد کرنے کا کام کیا(۲۶)۔

بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں حقیقت کو ظاہر کے ساتھ ساتھ باطنی نگاہ سے بھی دیکھنے کا عمل شروع ہوا اور یہیں سے رمزی، مجازی اور علامتی استعمال افسانے کا نمایاں حصہ بنا۔ اس نئے رجحان کی افسانہ نگاری سے پہلے بانو قدسیہ، الطاف فاطمہ، جیلانی بانو، رشید امجد، انور سجاد، ستیش تبرا، خلیل احمد، جاوید جعفری، فرخندہ لودھی، ضمیر الدین، عابد سہیل، یونس جاوید، شہزاد منظر، ام عمارہ اور غلام محمد افسانے تخلیق کر رہے تھے(۲۷)۔ ان افسانہ نگاروں میں یہ رویہ نمایاں رہا کہ زندگی کا مطالعہ صرف مطالعہ ہی بن کر نہ رہ جائے بلکہ اس تہذیبی و سماجی سفر میں یہ مطالعہ ایک ایسے تجزیے کی راہ بھی اختیار کر لے جہاں انسان کے لیے زندگی کی منزلیں آسان تر ہو جائیں اور یہ آسان تر جب ہی ہوں گی جب سوسائٹی بہتر ہو جائے گی۔

سوال یہ ہے کہ سوسائٹی کو کس طرح بہتر کیا جائے؟ فکشن رائٹر انور سجاد نے اس کا بہت سادہ لیکن بنیادی جواب دیا ہے۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ:

> ''اگر آپ نے فکشن کو تبدیل نہیں کیا تو پھر آپ سوسائٹی کو کیسے Change کریں گے''(۲۸)

میں سمجھتی ہوں، فکشن کی تبدیلی اور اس میں بدلتی ہوئی زندگی کا سفر اسی وقت تبدیل ہوگا جب خود فکشن لکھنے والا اپنی زندگی کی دہلیز سے سوسائٹی کو ہر زاویے سے دیکھے اور پرکھے گا۔ ایک طرح سے یہ اپنی ہی زندگی ہوتی ہے جسے فکشن لکھنے والا اپنے فکشن میں کریدر ہا ہوتا ہے۔ ممتاز مفتی نے سچ کہا ہے کہ میرا ناول میری آپ بیتی ہے(۲۹)۔

## پاکستان کی سیاست پر جاگیرداروں اور جاگیردارانہ ذہنیت کا قبضہ:

پاکستان کی سیاست کو نشانہ بناتے ہوئے اب ادیب اپنی برہمی کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔ پاکستان ایک ایسا ملک ہے جہاں سیاست ابتدا سے ہی اپنے مقام سے دور رکھی گئی یہاں کیونکہ جاگیردار اور زمینداروں کا قبضہ تھا چنانچہ سیاست میں بھی ان گروہوں نے اپنا بھرپور کردار ادا کیا کیونکہ ہندوستان اور مشرقی پاکستان کے برعکس

مغربی پاکستان میں زمینداری نظام کو ختم نہ کیا جا سکا اور اس کے اثرات سیاست پر جاری رہے۔ ہر وہ کام جو عوام کے فائدے کا تھا بے توجہی کا شکار رہا۔ اس جاگیردار طبقے نے صنعتی ترقی کی راہ میں ہمیشہ رکاوٹیں پیدا کیں اور اپنی طاقت کا استعمال کرتے ہوئے پارلیمانی اور جمہوری سیاست کے معنی ہی بدل کر رکھ دیے۔ بزور طاقت اپنے نمائندوں کو اسمبلی میں رکھا۔ اپنی غیر اخلاقی سرگرمیوں سے ملکی سیاست اور معیشت کے شعبے کو ہمیشہ نقصان پہنچایا۔ ایک کے بعد ایک آتا اور جاتا رہا اور صورتحال غیر مستقل اور غیر سنجیدہ رہی۔ ان لوگوں کو ملکی معیشت کی تباہی اور پاکستانی سیاست کی بدنامی کی کوئی فکر نہ تھی۔ اس صورت حال سے فائدہ اٹھاتے ہوئے چند اور تجارتی گروہ راتوں رات روپیہ پیدا کر کے کروڑ پتی بن گئے اور سائنس، ٹیکنالوجی کے کسی میدان میں کوئی ترقی نہ ہو سکی۔ ان حالات میں مزدور طبقہ بے حد مسائل کا شکار ہوا اور متوسط طبقے کی بدحالی کی شرح بڑھتی چلی گئی۔ جہاں کھانے کو روٹی نہ ہو وہاں تعلیم کا حصول عیاشی ہی بن جاتا ہے اور اس دور میں ایسا ہی ہوا۔ جاگیردار طبقے کی کارفرمائیوں کے نتیجے میں متوسط مزدور طبقے کو روٹی اور تعلیم دونوں سے بیک وقت نمٹنا مشکل ہو گیا (۳۰)۔

جمہوریت ایک ایسے نظام کا نام ہے جو منتخب کردہ تو عوام کی ہوتی ہے لیکن اس کا اپنا ایک فکری انداز ہوتا ہے اس نظام حکومت کی اچھی بات یہ ہے کہ اس کی بدولت دشمن بھی اپنے خیال کا اظہار بلا خوف کر سکتا ہے ایسے ماحول میں اجتماعی مفاد کے نقطہ نظر سے اس کی بات کو بھی اہمیت دی جائے گی۔ جمہوریت یقیناً تعصب اور ذاتی مفاد سے بلند تر ہو کے کام کرنے کا نام ہے جب کہ پاکستانی معاشرہ آج بھی جاگیردارانہ نظام کا شکار ہے (۳۱)۔

## پہلے مارشل لاء کا دور:

فوجی انقلاب کو مختلف اہلِ قلم شخصیات اور مصنفین اپنے اپنے انداز سے دیکھتے ہیں۔ ایوب خان کے ابتدائی سالوں کو بیش تر پاکستانیوں نے ملک و ملّت کے لیے خوش آئین سمجھا اور ترقی کا ضامن قرار دیا۔

پاکستان میں تعمیر کے حوالے سے جو بہت سے کام ہو سکتے تھے وہ ۱۹۵۲ء سے ۱۹۵۸ء تک نہیں کیے جا سکے اور قوم جذبہ تعمیر سے مکمل طور پر آشنا نہ ہو سکی۔ تمام قومی توانائی ایک بکھرے پھول کی پنکھڑیوں کی مانند رہ گئی۔ لیکن جب ایوب خان نے ملکی قیادت کو سنبھالا دیا تو کچھ بہتر مثالیں بھی سامنے آئیں۔ کسی قوم کو یکجا کر کے اجتماعی مقاصد کے لیے ابھارنا بڑا مشکل اور دقت طلب کام ہے۔ دراصل تعمیرِ قوم کا کام بہ جبر بھی کیا جا سکتا تھا اور عوام کو زور زبردستی کام کرنے پر اکسانا آسان ہوتا ہے۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں بھی قوم کے جمہوری جذبات کا خیال رکھا جاتا ہے اور جبریت کے فلسفے کے بجائے جمہوری اقدار اور رویوں کی نشوونما کی جانب توجہ دی گئی کیونکہ دباؤ ڈال کر کام کروانے اور بات منوانے سے فرد ملّت کی ذہنی صحت متاثر ہوتی ہے۔ (۳۲)

اکتوبر ۱۹۵۸ء کی فوجی حکومت کو انقلاب اس لیے قرار دیا گیا ہے کہ اس سے پہلے کے سالوں میں ملک

جعل سازی کا شکار رہا، سیاست کا میدان جمہوریت کی راہ ہموار کرنے کے بجائے خواہش واقتدار کی جنگ بن چکا تھا۔ بنگال اور پنجاب کے مابین رسہ کشی کا منظر واضح رہا دوسری جانب مہنگائی اور سرکاری خزانے کی خالی تجوری نے مایوسی میں مزید اضافہ کیا۔ ایسے وقت میں یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ فیلڈ مارشل ایوب خان کی رہنمائی میں چور بازاری، رشوت خوانی، بے ایمانی، جھوٹ اور ساری معاشرتی برائیوں کا قلع قمع کرنے کی کوششیں جاری رہیں۔ نہری پانی کا مسئلہ بھی ہندوستان کے ساتھ معاہدے کے ذریعے طے پایا۔ تقسیم ہند کے بعد مہاجرین کی آبادکاری جیسے مسئلے کو بھی بخیر وخوبی نمٹایا گیا۔ اس فوجی حکومت کی کارکردگی نے ملکی تاریخ میں خوشگوار اضافہ کیا ہے (۳۳)۔

ایوب خان کے مارشل لاء کے خلاف دوسرا نظریہ یہ بھی ہے کہ ۱۹۵۸ء میں ملک میں مارشل لاء لگ گیا، پھر ایوب خان دس سال کے لیے کرسیِ صدارت پر جم گئے۔ اب آزادیٔ اظہار کا حق سلب کر لیا گیا۔ حقیقی جمہوریت کا رویہ معاشرے میں تلاش کرنے سے بھی نہیں ملتا۔ ایسے میں افسانہ نگار علامت نگاری کو اپنا اسلوب اظہار بناتے ہیں یوں معاشرے کے لاتعداد مسائل کی جانب توجہ دینے کے برعکس اپنی ذات میں گم ہونے کا سفر شروع ہوا (۳۴)۔

## علامت نگاری کا رجحان کیوں بڑھا؟

بعض ناقدین کا خیال ہے کہ علامت نگاری سیاسی جبر کے تحت پیدا ہوئی جبکہ بعض اسے ایک عالمگیر اسلوبی رجحان کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ افسانہ نگار علامت کی جانب کیوں متوجہ ہوئے، اس ضمن میں مختلف باتیں کہی گئیں ایک یہ کہ اظہار بیان پر پابندی انسان کو دوسرے راستوں کی جانب متوجہ کرتی ہے۔ وہ نئی نئی راہیں تلاش کرتا ہے۔ ۱۹۵۳ء سے آزادیِ اظہار پر پابندی کا عمل، انجمن ترقی پسند مصنفین پر پابندی اور پھر ۱۹۵۸ء کا مارشل لاء، ان تمام باتوں نے علامت نگاری کو فروغ دیا۔ ۱۹۶۰ء تک افسانہ نگار اس فن سے بیزار ملتے ہیں۔ یوں پلاٹ اور کردار نگاری کو ترک کرتے ہوئے محض خیال اور کیفیت کو بنیاد بنا کر افسانے تحریر کیے گئے لیکن افسانے میں علامت کو سلیقے سے استعمال کرنے کے فن سے تمام لوگ واقف نہیں۔ اور یہ بھی ایک سچائی ہے کہ علامت جبریت کی محض پیداوار نہیں ہے، البتہ انسانی حقوق کو غصب کرنے والی سوچ کے نتیجے میں یہ اہمیت اختیار کر جاتی ہے (۳۵)۔ نثر کے علاوہ شاعری میں مارشل لاء کے خلاف بہت بلند آواز سے احتجاج کرنے والوں میں حبیب جالب کا نام سرفہرست ہے جن کی صدر ایوب کے دیے گئے دستور کے خلاف کہی گئی نظم بہت مقبول ہوئی۔ اس کے علاوہ اعلان تاشقند بھی ایک ادبی ردعمل ہے۔

ایوب خان صدر پاکستان بنے اور مارشل لاء حکومت کے نافذ ہوتے ہی آزادیٔ اظہار پر پابندی عائد ہوگئی۔ قلم کی آزادی جمہوریت کی خاص پہچان ہے۔ ملک کی سچی اور حقیقی جمہوریت عوام کی زبان پر تالے ڈالنے کی روادار نہیں ہوتی جب کہ فوجی حکومت نے اظہار خیال پر ہی پابندی عائد کر کے عوام کو بنیادی حق سے محروم کر دیا۔ ایسے

میں حقیقت کے بجائے علامت کا عمل عروج پاتا ہے (۳۶)۔ یہاں ایک بات واضح کہی جاسکتی ہے کہ اگر ایوب خان ملک میں انتخابات کے بعد حکومت جمہوری ہاتھوں میں دے دیتے تو یہ نہ صرف ان کا ملک وقوم پر احسان ہوتا بلکہ آج کی سیاسی صورت حال بھی کافی مختلف ہوتی (۳۷)۔

آج کے دور میں افسانہ نگار حقیقت کو علامت کی شکل میں بیان کرنے سے قاصر ہیں (احمد داؤد، انیس ناگی، محمد منشاء یاد، رشید امجد، سمیع آہوجہ، زاہدہ حنا، منصور قیصر، مظہر الاسلام) وہ علامت کے ذریعے حقیقت کو جاننے کی کوشش میں ہیں۔ اس لیے اُن کے یاں علامت کو بہتر طرح سے استعمال کرنے کے فن سے نا آشنائی ملتی ہے، جب کہ حقیقت علامت پر مقدم ہے (۳۸)۔

## ناول اور اس کے رجحانات:

افسانوں کے موضوعات ورجحانات کے ایک بنیادی جائزے کے بعد ہم اب اردو ناول کے بھی بعض پہلوؤں پر نظر ڈالتے ہیں۔

ناول نگاری کے حوالے سے پریم چند کا نام بہت خصوصیت کا حامل ہے۔ اپنی اصلاح پسندی کو مختصر افسانے کے ساتھ انھوں نے ناول نگاری کا بھی حصہ بنایا اور ''میدان عمل''، ''گئودان''، ''بیوہ''، ''بازار حسن''، ''چوگان ہستی''، ''گوشۂ عافیت'' اور ''جلوہ ایثار'' وہ ناول ہیں۔ جس میں انھوں نے اصلاحی درس دیے۔ ان کے ناول کا مطالعہ بتاتا ہے کہ پریم چند سیاسی سمجھ بوجھ رکھنے والے انسان تھے۔ جنھوں نے ''گوشۂ عافیت'' اور ''میدان عمل'' کے ذریعے سیاست سے ہونے والی تباہی کو پیش کیا جب کہ ''گئودان'' میں غلامی کے خلاف ردعمل کو قلم بند کیا ہے (۳۹)۔

''گئودان'' ہندوستانی کسانوں کی ایسی کہانی ہے جس میں وہ جاگیردار کے ظلم کا بوجھ ڈھوتے ہیں لیکن اس کے خلاف آواز بلند کرنا ان کے بس کی بات نہیں اور لگان کی خاموش ادائیگی میں ہی عافیت سمجھتے ہیں۔ اس ناول میں کسان انقلابی رویے کو اپنانے کے بجائے خاموش ہیں (۴۰) اردو ناول میں پریم چند ہی وہ منفرد ناول نگار ہیں جن کے فن کا تدریجی ارتقاء واضح ترین صورت میں سامنے آتا ہے (۴۱)

ہندوستان میں جب فسادات اپنے عروج پر تھے اور انسانی خون پانی بن گیا تھا۔ اس وقت مذہب سے منکر اہل ادب بھی اپنے مذہبی نظریے کے تحت ہی لکھ رہے تھے۔ کرشن چندر نے بھی ''غدار'' لکھا جو ہندوستان کی ذہنی حالت اور بہمیت کو پیش کرتا ہے (۴۲)۔ کرشن چندر نے ناول ''شکست'' میں کشمیر کی اقتصادی ومعاشی صورت حال کو پیش کیا ہے۔ اپنے اس ناول میں انھوں نے کچھ اونچے اور کچھ نچلے طبقوں کی زندگی اور عشق کا بیان کیا ہے جس میں عورت مظلوم دکھائی گئی۔ ان کے ناول میں سیاسی وسماجی حقیقت نگاری خاص مقام رکھتی ہے (۴۳)۔ اپنے اس ناول میں کرشن چندر نے یہ پیغام دیا ہے کہ ایک فرد کی آزادی کے لیے ذات پات کا نظام بے معنی ہے۔ اور سماجی ترقی کا

رازاس ہی میں پنہاں ہے کہ فرد آزاد رہے ورنہ معاشرہ جمود کا شکار بن جاتا ہے(۴۴)۔

''یہ ناول اس طرح جدید دور کے انتشار اور بے چینی اور کرب کو بھی پوری طرح سے پیش کرتا ہے۔قدروں کی تبدیلی سے نوجوانوں کے ذہنوں میں اور خیالات میں جو تبدیلیاں ہورہی تھیں یا پیدا ہوچکی تھیں ان کو بھی اس ناول میں ہر جگہ نمایاں کیا گیا ہے''(۴۵)۔

اگر ہم ۱۹۳۶ء کی ناول نگاری پر نگاہ ڈالیں تو ایک اہم ناول سجاد ظہیر کا ''لندن کی ایک رات'' نظر آتا ہے جسے ''گئودان'' کے بعد دوسرا اہم ناول تسلیم کیا گیا۔خود سجاد ظہیر اسے ناول یا افسانہ نہیں کہتے ہیں کیونکہ اس میں انھوں نے اپنے خیالات اور زندگی کی حقیقتوں کو پیش کیا ہے۔اس ناول کو اپنے مواد اور ہیئت کی بنیاد پر اردو کا سنگ میل قرار دیا گیا۔کیونکہ یہ اپنے دور کی ناول نگاری کے تمام رجحانات کا مکمل احاطہ کیے ہوئے ہے۔ناول میں شعور کی رو کا استعمال کرتے ہوئے کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ بھی پیش کیا ہے(۴۶)۔جب یہ ناول لکھا گیا اس وقت ہندوستان انتشار کا شکار تھا۔نوجوان انقلاب کی جانب مائل اور اشتراکی نظریات عروج پر تھے۔ناول کے دو کردار راؤ اور اعظم کی گفتگو کے ساتھ اردگرد کا ماحول بھی سیاسی نظر آتا ہے، کیونکہ جگہ جگہ لوگ سیاست پر گفتگو کرتے پائے گئے۔اس ناول نے ہندوستان کے بدلتے سیاسی نظریات اور تبدیلی کی خواہش کو پیش کرتے ہوئے بیسویں صدی کے نوجوان ذہنوں کو بے نقاب کیا جو بیک وقت روشن و تاریک ہیں۔جن کی قدریں کھوگئی ہیں اور نئی قدروں کے متلاشی ہیں(۴۷)۔

آزادی کے بعد معاشرتی صورت حال بہت مختلف تھی۔سب کچھ بکھرا اور ٹوٹا ہوا تھا۔ایسے وقتوں میں ناول نگار فوری طور پر کچھ تخلیق نہ کر پائے۔ابتدا میں تو سرحدوں کے دونوں اطراف انسانی قدروں کو بکھرتے پایا گیا اور دونوں معاشروں میں ابتری کے اثرات نمایاں رہے۔دونوں جانب کے مسائل بھی یکساں تھے۔تخلیق نگاروں نے کچھ وقت گزرنے کے بعد اصل حالات کا جائزہ لینے کی کوشش کی کہ اس تقسیم سے انسان نے کھونے پانے کا عمل کس طرح مکمل کیا اور معاشرتی قدروں پر تقسیم کے کیا اثرات پڑے اور اب ان کا کیا رنگ ہے(۴۸)۔

تقسیم ہند کے فسادات کو موضوع بنا کر بہت سے ناول لکھے گئے اور ان میں رامانند ساگر کا ناول ''اور انسان مر گیا''، قدرت اللہ شہاب کا ''یا خدا'' اور قرۃ العین حیدر کا ''میرے بھی صنم خانے'' خاص طور سے مشہور ہیں(۴۹)۔قرۃ العین حیدر کے ''میرے بھی صنم خانے'' اور ''سفینۂ غم دل'' کا مطالعہ ہمیں اس نتیجے پر پہنچاتا ہے کہ آزادی کی تحریک ایک دھچکا ہے جس نے انسان کے پاؤں مٹی سے اکھاڑ دیے۔قرۃ العین یہ بات جانتی تھیں کہ سیاست کی معاشرے پر بالادستی ہوتی جارہی ہے۔سرحدوں کی دونوں جانب دیوار کھنچ گئی تھی۔''سفینۂ غم دل'' میں تو انھوں نے وقت (Time) کو ابھارا ہے۔یعنی انسان ختم ہوگیا اور محض وقت زندہ ہے۔ان کے کردار دانشورانہ سوچ کے مالک ہوتے ہیں۔تحریک آزادی کے موضوع پر ایک اور ناول خدیجہ مستور کا ''آنگن'' ہے۔جو کانگریس

اور مسلم لیگ کے پس منظر میں قلم بند کیا گیا۔اس میں خدیجہ مستور نے بڑی گہرائی کے ساتھ معاشرے کا مطالعہ کر کے اصول پرست لوگوں کے موقعہ پرست بن جانے تک بحث کی ہے۔ یہ موقعہ پرست پاکستان سے تعلق رکھتے ہیں۔ اپنے دوسرے ناول ''زمین'' میں بھی آزادی کے بعد کی صورت حال کا ذکر کیا ہے جو تہذیب کی جنگ پر مشتمل ہے اور جہاں انسان اپنا اصل مقام بھول کر مصنوعی معاشرے کو جنم دے رہا ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے بھی ''تلاش بہاراں'' لکھا جس میں وہ انسان کے ہاتھوں دوسرے انسانوں کی بربادی پر آنسو بہاتی ہیں۔اسی طرح حیات اللہ انصاری کا بھاری بھرکم ناول ''لہو کے پھول'' بھی ہے۔ یہ ناول اپنے عہد کی پچاس سالہ سیاسی تاریخ کا مطالعہ کرتا ہے جس کا سارا بیان یہ ہے کہ ظلم و جبر کے خلاف جدوجہد کرنا انسانی فطرت کا خاصہ ہے **(۵۰)**۔

عزیز احمد نے ''ہوس'' اور ''شبنم'' لکھا لیکن اس کے مختصر کینوس کی بنا پر انھیں ناولٹ کا درجہ دیا جاتا ہے۔ ان ناولوں کو فرانس کی نیچرل ازم تحریک کا چربہ کہا گیا۔ان کے ناولٹ ''ہوس'' کے لیے کہا گیا کہ یہ پردے کے نظام کو زیر بحث لاتا ہے لیکن مطالعہ کرنے پر مندرجہ بالا رائے کی تصدیق نہیں ہوتی۔خود عزیز احمد اپنے ناولٹ ''ہوس'' اور ''مرمر اور خون'' پر افسوس کا اظہار کرتے ہیں۔ان کے نزدیک دونوں تحریریں سطحی نوعیت کی ہیں۔''مرمر اور خون'' کے بارے میں تو یہ اعتراف تک کیا کہ اس کا تعلق زندگی سے نہیں اور یہ ان کا بدترین ناول ہے **(۵۱)**۔

عزیز احمد کا ایک اور ناول جو سب سے زیادہ مشہور بھی ہے ''ایسی بلندی ایسی پستی'' ہے۔اس ناول میں انھوں نے بہت سارے کرداروں کی زندگی کو پیش کیا ہے اور اس کا مقصد حیدرآباد کے جاگیردار دولت مند طبقے کی سطحی زندگی کو پیش کرنا تھا۔ یہ ناول حیدرآباد کے اشرافیہ طبقے کی گری ہوئی اخلاقی صورت کا احاطہ کرتا ہے **(۵۲)**۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کا ''شام اودھ'' اور عزیز احمد کا ''ایسی بلندی ایسی پستی'' دونوں ۱۹۴۸ء میں شائع ہوئے۔''شام اودھ'' قدیم دنیا کی کہانی ہے احسن فاروقی نے اس ناول میں زندگی کے بجائے ناول کی ہیئت پر توجہ دی۔ یہ ناول لکھنؤ کی پرانی زندگی کا عکاس ہے۔جس کا موضوع ماضی میں انسانی عظمت کی عکاسی کرتا ہے **(۵۳)**۔

''شام اودھ'' کی بدولت ڈاکٹر احسن فاروقی نے ہندو مسلم اتحاد کے خاتمے کو بھی ابھارا ہے جب نواب ذوالفقار علی خان کی موت پر بلدیو سنگھ وچن کے ٹوٹنے کا ذکر کرتے ہوئے روتا ہے تو گویا یہاں ڈاکٹر احسن ہندو مسلم اتحاد کے خاتمے کا اعلان کر رہے ہیں **(۵۴)**۔عصمت چغتائی نے ناول ''ٹیڑھی لکیر'' لکھ کر زندگی کے سیدھے پن سے بغاوت کی ہے۔ان پر فحاشی کا الزام عائد ہے اور اسی بنیاد پر انھیں ترقی پسندوں کی قطار سے نکال دیا گیا۔انھوں نے اس ناول میں معاشرے کی جھوٹی شرافت کا چغہ اتارا ہے جس میں ماں باپ، بہن بھائی جیسے رشتوں کی محبت غائب ہے۔عصمت آزدئ اظہار کو خاص مقام دیتی ہیں اور نازک ترین مسئلے پر مصلحت آمیز رویہ اپنانے سے گریز کرتی ہیں۔عورت کی ہم جنس پرستی معاشرے کی ایک حقیقت ہے جب کہ اس کا اظہار ممنوعہ ہے۔لیکن اپنے اس

ناول میں عصمت سماج سے بغاوت کرتے ہوئے ان موضوعات کو ضبط تحریر میں لاتی ہیں (۵۵)۔ عصمت کے ''ٹیڑھی لکیر'' کی خصوصیت ان کے وہ کردار ہیں جو تعداد میں زیادہ ہونے کے باوجود اپنا مکمل اظہار ہیں۔ عصمت ان کرداروں کی بدولت زندگی کی سچی تصویر کشی کرتی ہیں۔ اور ناول کا مرکزی کردار ایک لڑکی شمن ہے (۵۶)۔
ڈاکٹر معین الدین عقیل نے لکھا ہے کہ:

> ''ٹیڑھی لکیر'' کی بنیاد اس فطرت پر ہے جو اپنے اظہار کے لیے سماجی قوانین کے جواز کی پابند نہیں۔ اس میں بھی اس زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے جو سیاست، فکر، تخیل اور اقتصادیات سے گھلی ملی ہے''(۵۷)۔

قرۃ العین حیدر کے ناول ''آگ کا دریا'' کی ہمہ گیریت اور دوررس اثرات پر بہت سی باتیں کہی جاتی رہی ہیں۔ اس ناول میں انھوں نے تاریخ و تہذیب کے ارتقائی عمل کو سیاست کے ساتھ تبدیل ہوتے ہوئے دکھایا ہے۔ ''آگ کا دریا" میں مختلف زبانوں اور مختلف تہذیبوں کے تناظر میں سیاست کے زیر اثر پیدا ہونے والے نفسیاتی مسائل کو ناول کی وحدت میں تبدیل کیا گیا ہے''(۵۸)۔

عبداللہ حسین کا ناول ''اداس نسلیں'' جو ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی سے شروع ہو کر ۱۹۴۷ء کے ہنگاموں پر اختتام پذیر ہوتا ہے۔ اس کا ہیرو سچا وجود تسلیم کیا گیا۔ وہ کسی چیز سے خوف زدہ نہیں حتیٰ کہ موت کو بھی بھگت لے گا۔ ڈاکٹر محمد عارف کا خیال ہے کہ اس کہانی کا آغاز و انجام انتشار کا شکار ہے (۵۹)۔ فضل احمد کریم فضلی نے ''خون جگر ہونے تک'' میں آزادیٔ ہند کی جو قیمت مقرر کی وہ بنگال کے قحط میں سامنے آچکی ہے جہاں لاتعداد انسان اپنی جانوں سے گئے ہیں۔ انتظار حسین نے ''بستی'' میں حقوق و ذمہ داریوں کی جو بات کی اس سے سمجھ میں آتا ہے کہ محض ایک گروہ کے حقوق کی پاس داری کرتے ہوئے دوسرے گروہ پر ذمہ داریوں کا بوجھ لادا جائے تو ملک و ملّت پارہ پارہ ہو جاتے ہیں۔ ''تذکرہ'' اور ''آگے سمندر ہے'' ان ناولوں میں انتظار حسین کے یہاں اتحاد و اخوت اور جوڑنے کا پیغام ہے۔ شوکت صدیقی نے ''خدا کی بستی'' میں ملک و ملّت پر منفی قوتوں کی حکمرانی کی عکاسی کی ہے۔ جس میں بستی جو خدا کی ہے وہ تاریک جنگل بن گئی ہے۔ اپنے دوسرے ناول ''جانگلوس'' میں وہ یہ پیغام دیتے ہیں کہ ظالم فنا نہیں ہوئے بلکہ گزرتے وقت کے ساتھ مضبوط ہوتے گئے۔ ''علی پور کا ایلی'' ممتاز مفتی کی سوانح عمری ہے جس میں وہ نفسیاتی راہ سے گزرتے ہوئے روحانی آزادی تک پہنچتے ہیں (۶۰)۔

ایوب خان نے ملک میں غیر جمہوری روایت کو سہارا دینے کے لیے پوڈو (PODO) اور ایبڈو (EBDO) جیسے قوانین نافذ کیے تاکہ وہ تحریک پاکستان کے اہم کارکنوں اور اپنے رقیبوں کو اقتدار سے کم از کم چھے سال تک تو دور رکھ سکیں (۶۱)۔

''اب تک پاکستان میں سیاسی نااہلیوں کے جتنے قوانین نافذ ہوئے ہیں ان میں سیاسی اثرات کے اعتبار سے ایبڈو سب سے زیادہ تباہ کن ثابت ہوا اور اس نے ملک میں ہر طرح کی جمہوری نشو ونما کو روک دیا''(۶۲)۔

جنرل ایوب کے دور میں عوام کس قدر آزاد اور سکھ کی زندگی گزار رہے تھے اس کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ ستمبر ۱۹۶۲ء میں مغربی پاکستان کے گورنر نے کراچی کے بارہ طلبہ کو پبلک سیفٹی آرڈیننس کے تحت شہر بدر کر دیا۔ ان کے خیال میں وہ طلبہ امن و امان اور تعلیمی سرگرمیوں کو نقصان پہنچا رہے تھے(۶۳)۔ ایوب خان کی اقتصادی پالیسی کا ملکی وحدت پر برا اثر پڑا اور ملک کی تمام دولت بائیس خاندانوں کے گرد طواف کرنے لگی۔ مشرقی پاکستان کی پچھتر فیصد دولت سرمایہ داروں کے قبضے میں چلی گئی۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ اور معاہدہ تاشقند سے مغربی پاکستان کے عوام بھی ایوب خان کے خلاف ہو گئے۔ مجیب الرحمان نے اپنے چھے نکاتی ایجنڈے کا اعلان کیا جسے ایوب خان غداری سے تعبیر کرتے رہے اور انھوں نے اس بات کی جانب اشارہ کیا کہ اس خانہ جنگی کو کچل دیا جائے گا(۶۴)۔

جنرل ایوب نے سیاست دانوں کو قابو کر کے ۱۹۶۲ء کے آئین کے تحت بنیادی جمہوریت کے ساتھ صدارتی نظام حکومت قائم کیا۔ ملک کے تمام طبقے رفتہ رفتہ ایوب خان کی پالیسی اور حکومت کے مخالف بن گئے۔ حالات تو یہاں تک پہنچ گئے کہ وہ عوامی جلسے سے گفتگو کرنے سے بھی محروم ہو چکے تھے۔ اب ملک میں بھٹو، مجیب اور بھاشانی کا عروج تھا۔ یہ وقت وہ تھا جب ایوب خان نے ملک میں دوسرے مارشل لاء کے نفاذ کا فیصلہ کیا اور یحییٰ خان کو اقتدار منتقل ہو گیا(۶۵)۔

مندرجہ بالا بیانات کی روشنی میں، میں یہ رائے حق بجانب سمجھتی ہوں کہ ایوب خان کا پورا دور ایک آمرانہ نظام تھا۔ جس میں انھوں نے عوام سے ان کے بنیادی حقوق چھینے، سیاست دانوں کی تذلیل کی اور مشرقی پاکستان کے لیے مسائل کے وہ انبار کھڑے کیے کہ بالآخر ۱۹۷۱ء میں وہ حصہ بنگلہ دیش بن کر ابھرا۔

یحییٰ خان کو جب یہ پتا چلا کہ جنرل ایوب پر دل کا دورہ پڑا ہے تو وہ اقتدار پر قابض ہو گئے۔ صدر ایوب کی سات آٹھ دن کی بیماری کے دنوں میں جنرل یحییٰ خان نے صدر اور ایوانِ صدر پر اپنا قبضہ رکھا۔ صدر صاحب کو لوگوں سے ملنے حتیٰ کہ وزراء سے ملنے کی اجازت نہ تھی۔ جوں جوں صدر صاحب کی صحت بحال ہوئی یحییٰ خان اور ان کے ساتھی ایوان صدر سے باہر نکل گئے(۶۶)۔ منتقلی اقتدار سے پہلے صدر ایوب اور جنرل یحییٰ میں کچھ گفتگو ہوئی جس سے اندازہ کیا گیا کہ جنرل یحییٰ نے مارشل لاء نفاذ کی حامی، مرکزی و صوبائی حکومتوں کو توڑنے، صوبائی گورنروں اور کابینہ کو ختم کرنے اور ۱۹۶۲ء کے آئین کی منسوخی کے ساتھ مشروط کیا تھا۔ یہ جنرل یحییٰ کا خود صدر مملکت بننے کی جانب ایک اشارہ تھا۔ صدر ایوب نے ریڈیو ٹیلی وژن پر اپنا آخری پیغام دیا اور اس کے بعد یحییٰ خان شراب و کباب

کی محفل سجا کر'' ہے جمالو'' کی تان پر بھنگڑے ڈالتے رہے(۶۷)۔

جنرل یحییٰ کے صدر بننے کا واقعہ یہ ہے کہ انھوں نے بس ایک پریس نوٹ کے ذریعے اپنے صدر بننے کا اعلان کیا اور وہ واحد سربراہ مملکت تھے جنھوں نے اپنے عہدے کا حلف نہیں اٹھایا۔ دوسری اہم بات جو جمہوری اداروں کی آزادی کے لیے ایک بار پھر مایوسی بن کر آئی وہ جنرل یحییٰ کا یہ فرمان تھا کہ ۲۵ مارچ ۱۹۶۹ء کے مارشل لاء فرمان، مارشل لاء ضابطہ آرڈر اور فوجی عدالتوں کے فیصلے پاکستان کی تمام عدالتوں میں چیلنج ہونے سے مستثنیٰ قرار پائے(۶۸)۔ جنرل یحییٰ خان نے منتقلی اقتدار کے حوالے سے ۲۸ نومبر ۱۹۶۹ء کو قوم سے خطاب میں جو اعلان کیا اس میں ملک کے آئندہ انتخابات کا لائحہ عمل تھا۔ کہ انتخابات ایک آدمی ایک ووٹ کی بنیاد پر ہوں گے اور اسمبلی کو ۱۲۰ دن کے اندر آئین تیار کرنا ہوگا آئین کی تیاری میں ناکامی کی صورت میں قومی اسمبلی ہی توڑ دی جائے گی اور اس موقع پر ون یونٹ بھی توڑ دیا گیا(۶۹)۔

چھے نکات کے حوالے سے مجیب الرحمان کا کہنا تھا کہ مشرقی اور مغربی پاکستان کی علیحدگی کا کوئی سوال نہیں وہ صرف مشرقی پاکستان کے حقوق کی بات کرتے ہیں۔ چھے نکات سے عوام کو خوفزدہ نہیں ہونا چاہیے بلکہ یہ نکات سرمایہ داروں کے خلاف ہیں اور مشرقی پاکستان مغربی پاکستان سے کبھی الگ نہ ہو سکے گا۔ یہ تمام باتیں انھوں نے ۱۹۷۰ء میں نشتر پارک میں جلسہ عام سے خطاب کرتے ہوئے کہی(۷۰)۔ ۱۹۷۰ء میں ملک میں پہلے عام انتخابات عمل میں آئے جس کی بدولت مشرقی پاکستان میں عوامی لیگ اور مغربی پاکستان میں پاکستان پیپلز پارٹی کو فتح حاصل ہوئی۔ جنرل یحییٰ خان نے مجیب الرحمان اور ذوالفقار علی بھٹو کو کامیابی پر مبارک باد دی(۷۱)۔

۱۹۷۰ء کے انتخابات کے بعد حالات بگڑ چکے تھے۔ یحییٰ خان نے ملک کے دونوں حصوں (مشرقی اور مغربی پاکستان) کے ساتھ مذاکرات کرنے چاہے لیکن وہ ناکام رہے۔ عوامی لیگ کو بھارت کی حمایت حاصل تھی جس کی بنا پر سول نافرمانی کی تحریک کا آغاز ہوا۔ مارچ میں جب یحییٰ خان اور بھٹو مجیب الرحمان سے مذاکرات کے لیے ڈھاکہ پہنچے تو ۲۳ مارچ کو عوامی لیگ نے یوم پاکستان کے بجائے یوم مزاحمت منایا۔ بنگلہ دیشی پرچم لہرایا گیا ایسے وقت میں جنرل یحییٰ نے فوجی کاروائی کا پلان تیار کیا۔ یوں ۲۶ مارچ کو آپریشن کا آغاز ہوا(۷۲)۔

۲۲ نومبر کو بھارت نے مشرقی پاکستان پر تینوں اطراف سے بھرپور وار کیے اور یہاں سے پاکستان انڈیا جنگ کا آغاز اور بنگلہ دیش کے قیام کا عمل نظر آتا ہے۔ ۱۶ دسمبر کو بالآخر بھارتی فوج ڈھاکہ میں داخل ہو کر پاکستانی فوج کو ہتھیار ڈالنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ جنرل امیر عبداللہ خان نیازی (اے۔ اے۔ کے۔ نیازی) نے جنرل جگجیت سنگھ اروڑا کے سامنے ہتھیار ڈالے اور یوں بنگلہ دیش بن گیا(۷۳)۔

سقوطِ ڈھاکا کا ادب پر اثر:

موجودہ دور کے افسانوں میں قومی و ملکی مسائل و حالات کو کامیابی سے پیش کیا گیا ہے۔ جو کچھ معاشرے پر گزری، انسانی زندگیوں نے جو کچھ جھیلا وہ افسانوں میں بہتر انداز میں پیش کیا گیا۔ کچھ افسانے تو مکمل عہد کا احاطہ کیے ہیں اور انھیں ایک خاص تناظر میں ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ مثلاً سقوطِ ڈھاکہ یا مشرقی مغربی پاکستان کے درمیان رسہ کشی کے موضوع پر مسعود اشعر کا ''دکھ جو مٹی نے دیے''، انتظار حسین کے ''شہر افسوس''، ''مشکوک لوگ''، ''نیند'' اور ''ہندوستان سے ایک خط'' ہیں۔ انتظار حسین، انور سجاد، رشید امجد، سمیع آہوجہ، اعجاز راہی، ام امارہ، احمد داؤد، احمد جاوید، مرزا حامد بیگ، مستنصر حسین تارڑ، منشا یاد، اے۔ خیام، علی حیدر ملک اور رحمان شریف نے جمہوری اداروں کی بربادی اور ان نتائج سے پیدا ہونے والی طاقتوں پر افسانے لکھ کر اپنا احتجاج درج کروایا (۷۴)۔

۱۵۰ افسانہ نگاروں کے تذکرے پر مشتمل اپنی کتاب ''اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ'' میں ڈاکٹر انوار احمد نے مشرقی پاکستان کے ایک افسانہ نگار غلام محمد کے بارے میں یہ لکھا ہے کہ انھوں نے مشرقی پاکستان کو نا صرف بنتے دیکھا بلکہ مکتیا ہنی کے ہاتھوں تکلیفیں بھی اٹھائیں۔ ان کے ۱۹۷۱ء کے بعد کے افسانے مشرقی پاکستان کی حیثیت پر سوال اٹھاتے ہیں۔ اس وقت کا رجحان یہ تھا کہ تقسیم برصغیر کے سلسلے میں ہندوستان سے نقل مکانی کرنے والے مشرقی پاکستان میں بس گئے لیکن ۱۹۷۰ء کے بعد وہ بے بسی کی تصویر نظر آتے ہیں کیونکہ اب انھیں یہاں سے بھی ہجرت پر مجبور کیا جا رہا ہے۔ غلام محمد کا پہلا مجموعہ ''ترشنا'' دوسرا ''انگلیاں ریشم کی'' اور تیسرا ''لہو قطرہ قطرہ'' ہے۔ اپنے ایک افسانے ''ایک شخص سہما ہوا'' میں انھوں نے ملٹری ایکشن کے بعد کے وقت کا ذکر کیا۔ اس افسانے کے ذریعے انھوں نے مشرقی پاکستان پر گزرنے والے درد کو مغربی پاکستان تک پہنچایا ہے۔ مندرجہ بالا تین مجموعوں میں ان کی یکساں ذہنی حالت کا تاثر نمایاں ہے۔ اور انھوں نے عوام تک اپنے خطے کی زندگیاں اور تلخیاں پہنچائیں (۷۵)۔

تحریک آزادی کے بعد ابھی ہم پوری طرح سنبھلے بھی نہ تھے کہ ایک بازو الگ ہو گیا۔ بنگلہ دیش کے قیام سے ملک و قوم پر جو جو گزری اور جس طرح کے رویے سامنے آئے ان کا مطالعہ ناول میں بخوبی کیا جا سکتا ہے اور اسی ضمن میں بہترین مثالوں کے لیے ہمیں درج ذیل چند ناولوں کو اپنے سامنے رکھنا ہوگا۔ ''چلتا مسافر''، الطاف فاطمہ۔ ''صدیوں کی زنجیر''، رضیہ فصیح احمد۔ ''تنہا''، سلمیٰ اعوان۔ ''اللہ میگھ دے''، طارق محمود اور ''راکھ''، مستنصر حسین تارڑ (۷۶)۔

## حوالہ جات و حواشی


۱۔ ارتضیٰ کریم، ڈاکٹر، ''اردو فکشن کی تنقید داستان، تمثیل، ناول، افسانہ''، دہلی، اشاعت اول (پاکستان)، اگست ۱۹۹۷ء، ص ۲۱

۲۔ سبطِ حسن، سید، ''ادب اور روشن خیالی''، مرتب، سید جعفر احمد، مکتبۂ دانیال، کراچی، اکتوبر ۱۹۹۰ء، ص ۴۳۷

۳۔ احسن فاروقی، ڈاکٹر، ''فریب نظر (تنقیدی مضامین کا مجموعہ)''، کراچی، ۱۹۶۳ء، ص ۲۴۰

۴۔ ایضاً،ص۲۵۰
۵۔ شفیق انجم، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ بیسویں صدی کی ادبی تحریکوں اور رجحانات کے تناظر میں''، اسلام آباد، ۲۰۰۸، ص۴۷۔۷۵
۶۔ ایضاً،ص۷۵۔۷۸
۷۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''مختصر اردو افسانہ عہد بہ عہد''، لاہور،۱۹۹۲ء،ص۱۵۔۱۶
۸۔ وارث علوی، ''منتخب مضامین''، فضلی سنز، کراچی، اپریل ۲۰۰۰ء،ص۱۵۱
۹۔ وقار عظیم، ''داستان سے افسانے تک''، کراچی، دوسرا ایڈیشن،۱۹۶۶ء،ص۲۱۹۔۲۲۳
۱۰۔ ایضاً،ص۲۲۴۔۲۲۶
۱۱۔ نظیر صدیقی، ''گزرگاہِ خیال''، روحانی پرنٹرز، اسلام آباد،۱۹۹۹ء،ص۱۱۶
۱۲۔ محمد حسن، ڈاکٹر، ''جدید اردو ادب''، غضنفر اکیڈمی، کراچی،۱۹۸۴ء،ص۱۱
۱۳۔ وقار عظیم، ''داستان سے افسانے تک''، کراچی، دوسرا ایڈیشن،۱۹۶۶ء،ص۲۳۲۔۲۳۴
۱۴۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ سمت و رفتار کی روشنی میں''، مشمولہ: ''نگار پاکستان''، افسانہ نمبر، شمارہ ۱۔۳،۱۹۸۱ء، ص۱۵۔۱۸
۱۵۔ شفیق انجم، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ بیسویں صدی کی ادبی تحریکوں اور رجحانات کے تناظر میں''، ص۱۹۳۔۱۹۶
۱۶۔ ایضاً،ص۱۹۶۔۱۹۹
۱۷۔ زاہدہ حنا، ''امید سحر کی بات سنو''، پاکستان اسٹڈی سینٹر، کراچی یونیورسٹی، مارچ ۲۰۱۱ء،ص۲۸۹
۱۸۔ شمیم احمد، ''پاکستانی ادب کے رجحانات''، مشمولہ: ''سرسیدین پاکستانی ادب''، پہلی جلد، راولپنڈی، اول مئی ۱۹۸۱ء، ص۵۹۱
۱۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''پاکستانی ادب کا جائزہ''، مشمولہ: سرسیدین پاکستانی ادب، پہلی جلد، راولپنڈی، اول مئی، ۱۹۸۱ء، ص۵۶۸۔۵۶۹
۲۰۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ''، لاہور، باراول،۱۹۸۸ء،ص۱۳۰
۲۱۔ غلام حسین اظہر، ''اردو افسانہ پاکستان میں''، مشمولہ: ''اوراق'' (افسانہ انشائیہ نمبر)، دور ثانی ۱، لاہور، مارچ۔اپریل، ۱۹۷۲ء، جلد۷، شمارہ ۳۔۴، ص۴۹
۲۲۔ ماہنامہ ''قومی زبان''، کراچی، مارچ ۲۰۰۱ء،ص۲۵
۲۳۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تحریکیں''، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی،۱۹۸۵ء،ص۱۳۱
۲۴۔ انیس ناگی، ''تنقید شعر''، میری لائبریری، لاہور، باراول،۱۹۶۸ء،ص۱۲۸
۲۵۔ شہزاد منظر، ''پاکستان میں جدید اردو افسانہ''، مشمولہ: ''سرسیدین پاکستانی ادب''، پہلی جلد، راولپنڈی، اول مئی ۱۹۸۱ء، ص۷۰۴۔۷۰۵
۲۶۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''افسانہ اور افسانہ نگار تنقیدی مطالعہ''، لاہور،۱۹۹۱ء،ص۳۶۔۳۷

۲۷۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''مختصر اردو افسانہ عہد بہ عہد''، ص ۵۸۔۵۹
۲۸۔ انور سجاد سے احمد ہمیش، ریحان صدیقی اور انجلا ہمیش کی ایک گفتگو با عنوان ''حکایت خونچکاں کا فکشن نگار''، مشمولہ: ''شب خون''، الہ آباد، شمارہ ۲۲۶، مئی۔جون ۱۹۹۹ء، ص ۱۲
۲۹۔ حسن رضوی، ''اندازِ گفتگو'' (انٹرویو)، ممتاز مفتی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ۱۹۳
۳۰۔ اکرم احسن صدیقی، ''مسائل جو حل نہ ہو سکے''، مشمولہ: ''برگِ گل'' (ایوب نمبر)، کراچی، ۱۹۶۰ء، ص ۲۷۵۔۲۷۷
۳۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''معاصر ادب ادبی، تنقیدی و فکری مضامین کا مجموعہ''، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۳۳
۳۲۔ ضیاء الحسن موسوی، ''قومی تعمیر نو''، مشمولہ: ''برگِ گل'' (ایوب نمبر)، کراچی، ۱۹۶۰ء، ص ۶۹۵۔۶۹۸
۳۳۔ عزیز یزدانی، ''انقلابِ زریں''، مشمولہ: ''برگِ گل'' (ایوب نمبر)، کراچی، ۱۹۶۰ء، ص ۵۳۸۔۵۴۰
۳۴۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، ''نئی تنقید''، مرتب خاور جمیل، کراچی، ۱۹۸۵ء، ص ۱۰۹
۳۵۔ شہزاد منظر، ''جدید اردو افسانہ تنقید''، کراچی، مئی ۱۹۸۲ء، ص ۱۰۴
۳۶۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''نئی تنقید''، ص ۱۰۹
۳۷۔ صفدر محمود، ڈاکٹر، ''پاکستان تاریخ و سیاست ۸۸۔۱۹۴۷''، لاہور، اشاعت دہم، اپریل ۲۰۰۲ء، ص ۶۱
۳۸۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''نئی تنقید''، ص ۱۱۲
۳۹۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی مختصر تاریخ''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، فروری ۱۹۹۱ء، ص ۳۷۶۔۳۷۷
۴۰۔ یوسف سرمست، ڈاکٹر، ''بیسویں صدی میں اردو ناول''، مچھلی کمان حیدر آباد، دسمبر ۱۹۷۳ء، ص ۲۰۸۔۲۰۹
۴۱۔ ایضاً، ص ۱۶۹
۴۲۔ عبدالسلام، پروفیسر، ''اردو ناول بیسویں صدی میں''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ۱۹۷۳ء، ص ۳۱۶
۴۳۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی مختصر تاریخ''، ص ۵۶۷
۴۴۔ محمد عارف، پروفیسر، ڈاکٹر، ''اردو ناول اور آزادی کے تصورات''، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۴۹۸
۴۵۔ یوسف سرمست، ڈاکٹر، ''بیسویں صدی میں اردو ناول''، ص ۳۵۸
۴۶۔ ایضاً، ص ۳۰۱۔۳۰۵
۴۷۔ ایضاً، ص ۳۱۵۔۳۱۸
۴۸۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، ''آزادی کے بعد اردو ناول، ہیئت، اسالیب اور رجحانات (۱۹۴۷ء۔۲۰۰۷ء)''، انجمن ترقی اردو پاکستان، دوسرا ایڈیشن، ۲۰۰۸ء، ص ۷۶
۴۹۔ احتشام حسن، سید، ''اردو ادب کی تنقیدی تاریخ''، اردو ترقی بیورو، نئی دہلی، دوسرا ایڈیشن، ۱۹۸۸ء، ص ۳۱۳
۵۰۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، ''اردو ناول کے ہمہ گیر سروکار''، فکشن ہاؤس، لاہور، حیدر آباد، کراچی، ۲۰۱۲ء، ص ۱۴۲۔۱۴۴
۵۱۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، ''اردو ناول کے بدلتے تناظر'' (تنقید)، کراچی، جولائی ۱۹۹۳ء، ص ۶۔۹
۵۲۔ عبدالسلام، پروفیسر، ''اردو ناول بیسویں صدی میں''، ص ۴۶۷
۵۳۔ یوسف سرمست، ڈاکٹر، ''بیسویں صدی میں اردو ناول''، ص ۴۸۴۔۴۸۷

۵۴۔ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، ''اردو ناول کے بدلتے تناظر'' (تنقید)، ص۴۵
۵۵۔ ڈاکٹر محمد عارف، پروفیسر، ''اردو ناول اور آزادی کے تصورات''، ص۴۸۵۔۴۸۸
۵۶۔ یوسف سرمست، ڈاکٹر، ''بیسویں صدی میں اردو ناول''، ص۴۰۵
۵۷۔ معین الدین عقیل، ڈاکٹر، ''تحریک آزادی میں اردو کا حصہ''، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۷۲ء، ص۵۶۲
۵۸۔ ابوالکلام قاسمی، ڈاکٹر، ''آزادی کے بعد اردو ناولوں کے سیاسی حوالے''، مشمولہ: ''خدا بخش لائبریری جرنل''، پٹنہ، ۱۱۴، دسمبر ۱۹۹۸ء، ص۸۲
۵۹۔ محمد عارف، پروفیسر ڈاکٹر، ''اردو ناول اور آزادی کے تصورات''، ص۲۲
۶۰۔ ایضاً، ص۱۸۔۲۰
۶۱۔ ایضاً، ص۵۴۹
۶۲۔ عقیل عباس جعفری (تحقیق و تالیف)، پاکستان کرونیکل ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء تا ۳۱ مارچ ۲۰۱۰ء، ورثہ، فضلی سنز، اپریل، ۲۰۱۰ء، ص۱۶۳
۶۳۔ ایضاً، ص۲۰۵
۶۴۔ محمد عارف، پروفیسر ڈاکٹر، ''اردو ناول اور آزادی کے تصورات''، ص۵۵۴
۶۵۔ ایضاً، ص۵۴۹۔۵۵۱
۶۶۔ عقیل عباس جعفری (تحقیق و تالیف)، پاکستان کرونیکل ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء تا ۳۱ مارچ ۲۰۱۰ء، ورثہ، فضلی سنز، اپریل، ۲۰۱۰ء، ص۲۸۱
۶۷۔ قدرت اللہ شہاب، ''شہاب نامہ''، لاہور، تیرھواں ایڈیشن، ۱۹۹۴ء، ص۱۰۴۸۔۱۰۴۹
۶۸۔ عقیل عباس جعفری (تحقیق و تالیف)، پاکستان کرونیکل ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء تا ۳۱ مارچ ۲۰۱۰ء، ورثہ، فضلی سنز، اپریل، ۲۰۱۰ء، ص۲۹۸۔۲۹۹
۶۹۔ ایضاً، ص۳۰۷
۷۰۔ عقیل عباس جعفری (تحقیق و تالیف)، پاکستان کرونیکل ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء تا ۳۱ مارچ ۲۰۱۰ء، ورثہ، فضلی سنز، اپریل، ۲۰۱۰ء، ص۳۱۵
۷۱۔ ایضاً، ص۳۲۳
۷۲۔ ایضاً، ص۳۲۸
۷۳۔ ایضاً، ص۳۳۹۔۳۴۰
۷۴۔ شہزاد منظر، ''جدید اردو افسانہ (تنقید)''، کراچی، مئی ۱۹۸۲ء، ص۸۳
۷۵۔ انوار احمد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ'' (۱۵۰ افسانہ نگاروں کا تذکرہ)، فیصل آباد، ص۱۹۷۔۲۰۰
۷۶۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، ''اردو ناول کے ہمہ گیر سروکار''، ص۱۴۲

# الف لیلیٰ کی جمالیات

مریم عرفان*

ڈاکٹر تبسم کاشمیری**

**Abstract:**

"ALF LAILA" is an important tale of fiction in Arabic Literature. This tale comprises of Iranian and Arabic influence and has been translated in other Eastern languages as well. In terns of aesthetics this tale is beautifully equipped with parables, decorative gardens, exemplary characters, magical caves and adventures of beauty and love. "ALF LAILA" is also about the story of a common man's world which is full of aesthetics and imagination. This aesthetic approach is visible to us in the culture and society of Egypt and Baghdad; where the streets, palaces of rich, gardens and jewels are presented in their full glory. In the aesthetic life of Arab dance parties and beautiful ladies also appear. "ALF LAILA" is a sense of taste in which represents the natural landscapes, the salves of heaven and grand palaces whose arches are decorated with pearls, Almas and turquoises. This tale is very close to human nature where the conflict between right and wrong are present.

''الف لیلیٰ ولیلۃ'' ایک ہزار اور ایک رات پر مبنی داستان ہے جسے ایرانی اور ہندوستانی اثرات کی حامل تصنیف قرار دیا جاتا ہے۔ ایران میں ''ہزار افسانہ'' اور عربی میں ''الف قصص'' کے نام سے منظر عام پر آنے والی کتابوں کے ماخذات ''الف لیلیٰ'' کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔ عربی کے دو قلمی نسخوں میں تو اسے ''الف لیلۃ و لیلۃ'' کا نام بھی دیا گیا ہے جو درحقیقت ایک بادشاہ، وزیر، وزیر زادی اور اس کی خادمہ کی کہانی ہے۔ منظوم کہانی کا آغاز صدیوں پہلے سومیریوں، یونانیوں اور مصریوں کے ہاں ہو چکا تھا اس لیے یہ خیال بھی بعید نہیں کہ اس داستان میں ان تہذیبوں کے عناصر کی موجودگی نہ ہو۔ اس بارے میں انسائیکلوپیڈیا آف اسلام کا موقف زیادہ واضح نظر آتا

* پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور۔

** ریٹائرڈ پروفیسر، شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور۔

ہے جس کے مطابق ''الف لیلیٰ'' پر مصری تہذیب اور بغداد کے اثرات پر مبنی کہانیوں کا حوالہ موجود ہے:

''غرض معلوم ہوا کہ الف لیلۃ کی متداول صورت میں ایک حصہ بغداد کا اور ایک مصر کا شامل ہے۔ OESTRUP نے ان افسانوں کی گروہ بندی تین جداگانہ طبقوں میں کی ہے۔ ان میں سے پہلا حصہ فارسی ہزار افسانہ کی دیو پری کی کہانیوں اور کتاب کے تمہیدی قصے پر مشتمل ہے؛ دوسرا حصہ ان افسانوں کا ہے جو بغداد سے آئے تھے اور تیسرا ان کہانیوں پر مشتمل ہے جن کا اصل کتاب میں بعد میں اضافہ کیا گیا۔''(۱)

''الف لیلیٰ'' کی بازیافت کو فرانسیسی سیاح گالاں GALLAND کا مرہون منت سمجھا جاسکتا ہے جس کے ترجموں نے یورپ کو ایسی گراں قدر کتاب سے نوازا۔ کتاب کا پہلا حصہ فارسی اور ہندوستانی کہانیوں کے تراجم پر مشتمل ہے اور دوسرا حصہ بغدادی اور خالص عربی قصوں پر مبنی ہے۔ جس میں خلیفہ ہارون الرشید کے زمانہ بغداد کی تصویریں چلتی پھرتی نظر آتی ہیں۔ سند باد کی حکایات بھی اسی زمانے کا حصہ ہیں۔ کتاب کا تیسرا حصہ مصر کے پانچ سو سال پر محیط ہے۔ اس حصے میں عربی قصے، اسلامی روایات اور یہودی شخصیتوں کے مرقعوں کی اساطیر شامل ہیں۔ یہ حصہ جادو ٹونے، طلسمات، جنات، پریوں اور مہم جوئی کے واقعات پر مبنی ہے۔ اس کتاب کے آخری حصے میں موضوعات اور شخصیات کا مرقع دیکھنے میں آتا ہے، جس کی مثال ''علی بابا اور چالیس چوروں'' کی کہانی ہے جو قدیم مصر کی عوامی داستانوں کی ایک کتاب میں موجود ہے۔ داستان میں ایرانی اور ہندوستانی ناموں کے فہرست سے اندازہ ہوتا ہے کہ قصوں میں قدیم عربی اور اسلامی ناموں کے علاوہ یونانی اور یورپی نام بھی استعمال ہوئے ہیں۔ جیسا کہ سند باد، علی بابا اور خاتون ترکی نام ہیں۔ شہرزاد، دنیازاد اور شاہ زمان، بہرام، رستم اور اردشیر جیسے اور بہت سے ایرانی نام شامل ہیں۔ بہرحال کہانی کا بنیادی خاکہ ہندوستان میں مروج ہے اور قصوں کی کافی تعداد میں ایرانی اثرات بھی نظر آتے ہیں۔

جمالیات کا تعلق جن ظاہری صفات سے ہے ان میں ایک عنصر سراپا نگاری ہے۔ ''الف لیلیٰ'' کا اسلوب ہندوستانی اور ایرانی مٹی سے گوندھا ہوا ہے اس لیے ہمیں ان میں ایسے ہی جمالیاتی مرقعے چلتے پھرتے ضرور نظر آتے ہیں۔ سراپا نگاری کے باب میں اس داستان کے سبھی کردار مثالی ہیں چاہے وہ پریوں کا کردار ہو یا شہزادیوں کا، ان سب کی پیش کش نسوانی اعضاء کی خوبصورتی سے عبارت ہے۔ لب و دہن، خم و کاکل اور بناؤ سنگھار کے سبھی چلن چلتے پھرتے مرقعے ہیں جن میں سے چند ایک درج ذیل ہیں:

''بلند بالا سینہ ابھرا ہوا، رخسار نرم نرم، چمک دار، صورت شکل ملیح۔ کالے کالے بالوں کے بیچ میں اس کا چہرہ چمک رہا تھا اور سینے کی اٹھان کے اوپر اس کے دانت دمک رہے تھے۔''(۲)

''میں نے ان میں سے ایک کو اپنے ساتھ لیا جس کا چہرہ خوب صورت، آنکھیں سرگیں،

بال کالے کالے، آگے کے دانت کشادہ، ادائیں مکمل، بھویں ملی ہوئی تھیں۔''(۳)

''لڑکی کیا گویا لچک دار شاخ تھی۔ وہ گل نازی رنگ کی قمیض پہنے ہوئے جس پر صنعا کی ساخت کی ایک قبا پڑی ہوئی، سرخ قمیض میں سے اس کے بدن کی سفیدی جھلک رہی تھی، قمیض کے نیچے سے انار کے مانند دونوں پستان چمک رہے تھے۔۔۔اے امیر المومنین! اس کے گلے میں سرخ سونے کا ایک تعویذ دونوں پستان کے بیچ میں لٹک رہا تھا۔ ماتھے پر تسبیح کی طرح گیسو لٹک رہے تھے۔''(۴)

سراپا نگاری کے باب میں شاعرانہ تمثیلیں کسی بھی چیز کو حسین بنا سکتی ہیں۔ مثلاً لبوں کو پنکھڑی قرار دینا اور دانتوں کو یاقوت سے تعبیر کرنا ایک عام شعری رویہ ہے۔ ''الف لیلیٰ'' میں ہندوستانی عناصر کی ایسی بہت سی ترکیبیں ملتی ہیں جن میں سامنے والے کی خوبصورتی کو بیان کرنے کے لیے اشعار کا سہارا لیا گیا ہے۔ یہاں بھی نسوانی اعضاء کو جن تشبیہات سے بیان کیا گیا ہے وہ دلی اور لکھنو کے خاص ماحول کی نشاندہی کرتا ہے۔ سراپا نگاری کے ضمن میں ہمیں دوسری داستانیں بھی سرفہرست نظر آتی ہیں جن میں باغ و بہار کی شہزادی دمشق، فسانہ عجائب کی ملکہ مہر نگار اور آرائش محفل کی حسن بانو اپنے حسن و جمال میں نظیر نہیں رکھتیں۔ ''الف لیلیٰ'' میں بھی جہاں جہاں شہزادیوں اور پریوں کے سراپے بیان ہوئے ہیں وہاں ان کے احساس جمال کو بیان کرنے کے لیے فارسی کے ایسے موٹے موٹے الفاظ ملتے ہیں جو نادر ترکیبوں کی شکل میں سامنے آئے ہیں۔ مثلاً نارِ پستاں، ابروے خم دار شمشیر آبدار، بوٹا سا قد و قامت، بلند بالا، رخسار تاباں، لب لعل شکر خارشک یاقوت احمر، درِ دنداں غیرت سلکِ گہر وغیرہ۔ اب ذرا کچھ اشعار ملاحظہ ہوں جن میں سراپے کی ہندوستانی صورت فارسی کی تشبیہات کے ساتھ یوں نظر آتی ہے:

سرو در باغ بہ یک پائے فتا دست نگر — بہ رکابِ تو دود گر بودش پائے دگر
ز ابروانِ تو بے اختیار می ترسم — بہ مرتضیٰ کہ ازیں ذوالفقار می ترسم
گل سا رخسار، گول گول بدن — گات جس طرح قمقمے روشن (۵)

.....

آستینوں کی وہ پھنسی کرتی — جسم میں وہ شباب کی پھرتی
ناکے میں نیم کا فقط تنکا — شوخی چالاکی مقتضی سن کا (۶)

داستان کی زبان میں سراپا نگاری کے لیے جو الفاظ استعمال ہوتے ہیں ان میں نغمگیت کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ سراپا محبوب کے خیالی جمال اور خوبصورتی کا عکاس ہوتا ہے جس میں اس کے جسمانی اعضاء کو بھی تشبیہوں اور استعاروں کی مدد سے بیان کیا جاتا ہے۔ ''الف لیلیٰ'' میں بھی ایسے ہی الفاظ سے جو جمالیاتی کیفیت پیدا کی گئی ہے اس میں تراکیب سے شعریت کا کام لیا گیا ہے۔ مثلاً رشک ماہ، جادو نگاہ، ماہ پارہ، خورشید رخسارہ، رعنا شمائل، زیبا

خصائل، عود وعنبر، مشک اذفر، نورعین، زیب وزین اور ماہ لقا، گلگوں قبا جیسے الفاظ گیت کی کیفیت کا اظہار کرتے ہیں۔ ذیل میں ایک مثال ملاحظہ ہو جس میں نوجوان کی معشوقہ لونڈی کا ذکر ایسے ہی شعریت کی مثال ہے:

''وہ اس کی صورت زیبا کی عاشق ومفتوں، یہ اس لیلیٰ طلعت کے مجنوں۔ دونوں معشوق، دونوں عاشق، دونوں عذرا دونوں وامق۔''(۷)

''الف لیلیٰ''، کسی ایک شخص سے منسوب نہیں بلکہ ترجمے کی صورت میں سامنے آئی اس لیے یہاں چیزوں کی تفصیل نہیں ملتی۔ چاہے کرداروں کی بات ہو یا ان کے سراپے کی، ان تمام چیزوں کی جمالیاتی جھلکیاں بہت محدود ہیں۔ صرف لفظوں اور ترکیبوں کے سہارے جو مرقعے پیش کیے گئے ہیں وہ تقریباً ایک جیسے ہیں۔ ان کی پوشاک اور رنگ ڈھنگ بھی ایک سا ہے یہ کردار اپنے گہنوں اور کپڑوں میں بھی مختلف نہیں لگتے۔ داستان میں کبھی تو لگتا ہے جیسے کسی ایک ہی ماہ رو کا عکس بار بار نام بدل کر استعمال ہوا ہے۔ شادیوں کی رنگارنگی اور رسموں میں بھی یکسانیت نے اس داستان میں جمالیاتی فکر کو نئے انداز میں پیش نہیں کیا۔ اس کی وجہ اس دور کی جمالیات کا وہ مشترکہ تجربہ تھا جو ہر اس داستان کا حصہ بنا جس میں اظہار کی صورتیں کہیں تمثالی انداز میں نظر آتی ہیں اور کہیں مثالی بن جاتی ہیں۔ ہندوستانی شعراء کے ہاں حسن کے یہ سارے تجربے لب ودنداں، خم کاکل اور کہیں سروقد جیسی تشبیہات کے لبادے میں موجود ہیں۔ ایسے ہی ایک قصے میں ایک دلہن کا سراپا ملاحظہ ہو جس کی ہر پوشاک اس کے روپ کو نئے رنگ میں تو سامنے لاتی ہے لیکن یہ رنگ داستان میں ہر جگہ ایک سا ہے:

''جب وہ اس لباس میں باہر نکلی تو ایسا معلوم ہوتا تھا کہ چاند نکل آیا اس کے بال کالے کالے تھے، رخسار نرم نرم، ہنس مکھ، سینہ ابھرا ہوا پہلو اور کلائیاں نرم نرم اور وہ منہ دکھائی کی دوسری پوشاک پہنے ہوئی تھی۔ پھر انہوں نے تیسری پوشاک بدلی اور گھنے بال اس کے اوپر چھوڑ دیے اور کالی اور لمبی لٹیں بکھیر دیں جو کالی راتوں کی طرح سیاہ اور طویل معلوم ہوتی تھیں۔۔۔۔ اب انہوں نے چوتھی پوشاک بدلی تو وہ نکلتے ہوئے سورج کی طرح سامنے آئی اور ناز وادا سے جھوم جھوم کر چلنے اور غزالوں کی طرح دیکھنے اور اپنی پلکوں کے تیروں سے دلوں کو پاش پاش کرنے لگی۔ پھر وہ پانچویں پوشاک میں نکلی مثل ایک پیاری لڑکی کے، گویا وہ بید کی چھڑی تھی یا پیاسا ہرن اور اس کی لٹوں کے بچھور ینگ رہے تھے۔۔۔''(۸)

داستان کی سب سے بڑی خوبی وہ طلسماتی دنیا ہے جس میں جادو ٹونے سے لے کر جنوں اور پریوں کے کارنامے تک موجود ہیں۔ طلسمات کے اس سفر میں جب جذبات داخل ہوتے ہیں تو دو دنیائیں دریافت ہوتی ہیں۔ ایک دنیا میں کارنامے ہیں اور دوسری دنیا اظہار کی محتاج دکھائی دیتی ہے۔ داستان کی زبان جس طرح عورت

کے اظہار سے مکمل ہوتی ہے وہاں مرد محبوب کے روپ میں اور عورت محبوبہ کی صورت میں نظر آتی ہے۔ داستان کی عورت رسم عاشقی کے تمام قاعدے پورے کرتی ہے جسے بیان کرتے ہوئے اس کی فطری شرم وحیا کو بھی بالائے طاق رکھ دیا جاتا ہے۔ عورت کا یہ روپ چاہے تو جن زادی کی صورت میں ہو یا بنت آدم کی شکل میں سامنے آئے، ان دونوں کا مقصد ہی اظہار ہے جو جسمانی سطح کا بھی ہوسکتا ہے اور روحانی انداز میں بھی دکھائی دے سکتا ہے۔ ''الف لیلیٰ'' کے ایک قصے ''ضمرہ اور اس کی محبوبہ'' میں ایک نسوانی کردار کا رسم عاشقی کے مطابق اپنے محبوب کا بے صبری سے انتظار کا نقشہ ملاحظہ ہو:

> ''مجھے ایک ایسے شخص سے محبت ہے جو میرے ساتھ انصاف نہیں کرتا میں اسے چاہتی ہوں اور وہ مجھے نہیں چاہتا۔ میں راتیں تارے گن گن کر کاٹتی ہوں اور اسے میری پرواہ نہیں۔۔۔۔ جب میں اس کے گھر کی دیواروں پر سورج دیکھتی ہوں تو سمجھتی ہوں کہ وہی ہے اور اگر میری نظر اس پر اچانک پڑ جاتی ہے تو میں ہکا بکا ہو جاتی ہوں میرے بدن سے روح اور رگوں سے خون نکل جاتا ہے اور میں ہفتے دو ہفتے کے لیے پاگل ہو جاتی ہوں۔''(۹)

داستان کی تہذیب میں اظہار کا کوئی معیار متعین نہیں اس لیے ابتذال کی حد سے گزر جانا عیب معلوم نہیں ہوتا۔ داستانوی دنیا میں امرد پرستی عام ہے ہر خوبصورت مرد اپنے ہم جنسوں کے لیے باعث راحت بنتا ہے۔ اسی طرح نسوانی کردار بھی ایک دوسرے میں ایسے مدغم نظر آتے ہیں جس کی وجہ عورتوں کی وہ جنسی مسرت ہے جو پورے معاشرے کے تناظر میں تسکین بن کر سامنے آتی ہے۔ یہ ہندوستانی معاشرے کی وہ تصویر ہے جس میں نوابوں کی زندگیاں اور ان کا اپنی بیگمات سے سرسری تعلق خواہش کی شکل میں ضرورت بن کر جھلکتا ہے۔ داستان کا یہی پہلو ہمیں بعد ازاں افسانے میں بھی نظر آتا ہے جہاں عورت کا اپنی ہم جنس سے تعلق موجود ہے اس ضمن میں عصمت چغتائی کا ''لحاف'' فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ یہاں داستان میں ضمرہ کی محبوبہ بھی ایسی ہی عورت ہے جسے کنیز کی قربت نئی دنیاؤں سے متعارف کروانے لگتی ہے تو وہ کچھ ثانیوں کے لیے مرد کی محبت یوں فراموش کر دیتی ہے:

> ''وہ آئی تو مجھے لپٹ گئی نوچنے، کھسوٹنے اور دانتوں سے کاٹنے لگی۔ اس کے بعد ہم دونوں تنہائی میں بیٹھ کر شراب پینے اور دسترخوان بچھنے کا انتظار کرنے لگے۔ سرور بڑھتا جاتا تھا کبھی وہ میرے اوپر چڑھ بیٹھتی اور کبھی میں اس کے اوپر۔ نشے کی حالت میں اس نے میرے ازار بند پر ہاتھ مار کر اسے کھول دیا۔ ہم میں غیرت تو تھی ہی نہیں اسی ہاتھا پائی میں میری ازار نیچے سے کھسک گئی۔''(۱۰)

داستانوی عناصر میں منظر نگاری کو جو مقام حاصل ہے اس کا جمالیاتی رنگ پھولوں، خوشبوؤں اور رنگوں

سے مزین ہے۔ یہ مناظر لفظی تمثال نگاری سے داستان کو طلسماتی فضا عطا کرتے ہیں۔''الف لیلیٰ'' میں بھی ایسے بہت سے مناظر ہیں جن میں تشبیہات واستعارات کا بھرپور استعمال کہانی کی چکا چوند بڑھا دیتے ہیں۔سنگ مرمر کے فرش اور راہ داریاں دلی کی معاشرت کی مکمل عکاس ہیں۔ یہاں باغات اور فطرت کی تمام رعنائی قصے کو ماورائی تو بناتے ہیں لیکن ساتھ ہی جنت کی خوبصورتی کا خیال آفرین احساس بھی ملتا ہے۔''حاسد اور محسود کی کہانی'' میں بھی کچھ ایسا ہی منظر موجود ہے جس میں محل کے چالیس مخزن ایک سے بڑھ کر ایک ہیں جہاں ہر قسم کے پھلوں اور باغوں کی بہتات ہے۔سرشار نے''الف لیلیٰ'' لکھتے ہوئے اپنے تخیل سے خوب کام لیا یہی وجہ ہے کہ ایک طرف وہ پھلوں اور پرندوں کا ذکر کرتے ہوئے اس منظر کو چیزوں کی خوبصورتی سے اجاگر کرتے ہیں۔دوسرے مخزن میں درختوں کو فرش قرار دینا ہی پورے منظر کی خوبی کو تمثیل سے سجایا گیا ہے۔داستان گو یہاں پھولوں کی قسموں اور خوشبوؤں کا سہارا لے کر جمالیاتی احساس اجاگر کرانا چاہتا ہے:

> ''میں نے دیکھا کہ وہاں جنت کے مانند ایک مکان ہے اور اس میں ایک باغ ہے جس کے درخت ہرے بھرے اور پھل پکے ہوئے اور چڑیاں گاتی ہوئی اور پانی بہتا ہوا ہے۔۔۔سیبوں کا رنگ سرخی مائل زرد ہے پھر میری نظر سیبوں پر پڑی جن کی خوشبو کے آگے مشک اور عنبر مات تھے۔۔۔ میں نے دوسرا مخزن کھولا اور اس میں داخل ہوا وہاں میں نے ایک بہت بڑا میدان دیکھا جس میں بہت سے کھجور کے درخت تھے اور ایک نہر بہہ رہی تھی جس کے کنارے چنبیلی اور سدا بہار اور نسرین اور نرگس اور تلسی کے درخت فرش کی طرح بچھے ہوئے تھے۔''(۱۱)

باغوں کی جمالیات کو داستانوں میں بڑی خوبصورتی سے دکھایا جاتا ہے۔باغ چاہے زمینی ہو،بہشتی یا پھر طلسمی، ہر داستان میں نت نئے باغات پائے جاتے ہیں۔اگر ہم''سب رس'' میں باغوں کی ترکیب حسن دیکھیں تو وہ سراسر تمثیلی ہے جس میں پھولوں،کلیوں اور ہاروں کی مناسب سے کرداروں کو متعارف کروایا گیا ہے۔اس تمثیلی انداز سخن سے ذہن میں کوئی نقشہ نہیں بنتا محض لفظوں کی صورت گری ظاہر ہوتی ہے۔دوسری طرف''الف لیلیٰ'' کے باغات ہیں جو بہشت بریں کا نمونہ دکھائی دیتے ہیں۔ان باغوں کا طلسم ہندوستانی معاشرت کا عکس بن کر سامنے آتا ہے۔ایسا ہی ایک باغ گلزار ارم ہے جہاں کی ہر چیز کو ترکیبوں اور تلمیحات سے بیان کیا گیا ہے۔بارہ دری، باد بہار اور بوئے گل جیسی ترکیبیں ہندوستانی معاشرت کا منظر پیش کرتی ہیں جنہیں نثر کے بجائے منظوم انداز میں پیش کیا گیا ہے۔یہاں باغ ارم کا منظر ملاحظہ ہو:

کیا وہ بارہ دری تھی جادو کار　　در و دیوار غیرت گلزار
پھول سب اپنے اپنے جوبن پر　　بوئے گل تھی ہوا کے سوسن پر

جابجا چل رہی تھی بادِ بہار تختہ تختہ تھا روکشِ فرخار (۱۲)

بارہ دریوں اور باغوں کی یہ تصویریں مغل دور کی بھرپور عکاسی کرتی ہیں۔انہیں پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ باغ کی اصل جمالیاتی تصویر پھلوں، پھولوں، کیاریوں، میووں اور نظاروں سے ہی نہیں بلکہ بارہ دری سے مزین سنگ مرمر کے فرش، چشمے اور فوارے بھی بہت معنی رکھتے ہیں۔''الف لیلیٰ'' میں ایک جگہ ایسے ہی ایک باغ کا تذکرہ ملتا ہے جس میں تشبیہاتی انداز اپنایا گیا ہے۔اس کی نسبت طلسماتی باغات کی رونق کچھ اور قسم کی ہے جہاں چیزوں کی ماورائی حیثیت بتانے کے لیے مبالغے سے کام لیا گیا ہے۔ درحقیقت طلسماتی باغات مافوق الدنیا سے تعلق رکھتے ہیں جن میں خیال آفرینی کی آمیزش اس درجہ کی جاتی ہے کہ اس پر اصل کا گمان نہیں ہوتا البتہ باغ کا تمثیلی اور جمالیاتی خاکہ ضرور آنکھوں کے سامنے پھر جاتا ہے۔ذیل میں دی گئیں مثالوں سے دو مختلف باغات کی جمالیاتی حیثیت کا اندازہ ہوتا ہے:

''باغ کی روشوں پر رنگین پتھر کا فرش بنا ہوا کہ مانند قالین گلزار کے دکھائی دیتا اور دونوں طرف بارہ دری کے دو چشمے تھے جن سے سیکڑوں فوارے چھوٹتے اور اس باغ میں درختوں میوہ دار پر ہزاروں طیور خوش آواز چہک رہے تھے۔''(۱۳)

''اس کے دروازے محراب دار ہیں گویا وہ ایک محل ہے اور اس پر انگور کی بیلیں چڑھی ہوئی ہیں اور ان میں رنگ برنگ انگور لگے ہوئے ہیں، جو سرخ ہیں یاقوت معلوم ہوتے ہیں اور جو سیاہ ہیں آبنوس۔۔۔۔آلو بخارے حسینوں کے سے رنگ والے اور ناشدانے جن سے دانتوں کی زردی دور ہو جائے۔''(۱۴)

''الف لیلیٰ'' کی طلسماتی دنیا رنگوں اور خوشبوؤں سے ہی مزین نہیں بلکہ اس میں ایک عہد کی معاشرتی خوبیاں بھی موجود ہیں۔لباس، زیورات اور ہیرے جواہرات مسلم تہذیب وثقافت کے پورے رچاؤ کے ساتھ ایک منظر تشکیل دیتے ہیں۔محل بذات خود جمالیاتی اظہار کا عنصر ہے جس میں تخت وتاج سے لے کر غلام گردشوں تک ہر چیز جدت اور نفاست سے بھرپور ملتی ہے۔باغات اور محلات، داستانوں کا لازمی جزو ہیں یعنی یہ وہ مقامات عیش و عشرت اور آرام گاہیں ہیں جن میں بادشاہوں کا جاہ وجلال اور جمال دونوں نظر آتے ہیں۔اسی طرح جنات اور ماورائی مخلوق کے لیے بھی طلسماتی محلات دکھائے جاتے ہیں جن کی جمالیاتی حیثیت کسی سے کم نہیں ہے۔اگرچہ یہ ماورائی کردار ہوا میں اڑتے ہیں، من مانیاں کرتے اور جادوئی کمالات دکھاتے ہیں لیکن ان کی رہائش گاہیں بھی طلسمات سے آراستہ نظر آتی ہیں۔ریشم واطلس، کمخواب، زمرد اور موتیوں سے سجا سجایا محل خود اپنے اندر جنت جیسی خوبیاں رکھتا ہے۔داستان میں ایسا ہی منظر ایک سات منزلہ مکان کا بھی ہے جو دیکھنے میں اندر سے محل کی طرح ہے۔ اب اس محل کی جمالیاتی حیثیت طلسماتی بھی ہے اور استعاراتی بھی، کیونکہ بطخ کے انڈے کے برابر ہیرا اور اس کی چکا چوند پورے منظر پر حاوی ہے:

''وہاں میں نے ایک تخت دیکھا جو صنوبر کی لکڑی کا تھا اور جس میں موتی اور جواہرات اور زمرد کے دو انار جڑے ہوئے تھے اور اس کے اوپر چھجا تھا جس کے پردے میں موتی پروئے ہوئے تھے۔۔۔ چھجے کے صدر میں ایک چھوٹی سی کرسی کے اوپر بطخ کے انڈے کے برابر ایک ہیرا رکھا ہوا ہے جو شمع کی طرح روشن ہے اور جس کی روشنی چاروں طرف پھیلی ہوئی ہے۔''(۱۵)

داستان حسن وعشق کے بیان کے بغیر ادھوری سمجھی جاتی ہے۔''سب رس''میں تمثیلی انداز سے کرداروں کی جمالیاتی حیثیت بیان کی گئی ہے اس کے برعکس''الف لیلیٰ''میں حسن وعشق کے مظاہر اپنے ماحول میں سانس لیتے ہیں۔اس ضمن میں ہمیں ہندوستانی معاشرے کی اقدار کو فراموش نہیں کرنا چاہیے جہاں کنیزوں اور غلاموں کی زندگیاں ان کے مالکوں کی ضرورتوں سے بندھی ہوئی تھیں۔کہیں یہ ضرورت شہزادوں اور شہزادیوں کی جنسی زندگی بنتی ہے تو کہیں پریاں کسی آدم زاد پر عاشق ہو کر اسے قید کر لیتی ہیں۔ایسی صورت حال میں معاشرے کی ایک اور تصویر کنیزیں اور لونڈیاں ہیں جو بادشاہوں کا دل بہلانے کا ذریعہ بنتی ہیں یا قصے میں کسی نئے واقعے کا آغاز ہی ان سے ہوتا ہے۔''الف لیلیٰ'' کی دنیازاد کو ہم فراموش نہیں کر سکتے جو وزیرزادی کے ہمراہ آئی۔ قصے میں اس کی موجودگی ہندوستانی معاشرے کی سماجی حالت کی تصویر ہے۔وزیرزادی شہرزاد کا بادشاہ کے دل پر قابض ہو جانا بھی ان ایک ہزار ایک رات کی کہانیوں کے باعث ہے جن میں وہ اپنی سخن گوئی سے کامیاب رہی۔ ڈاکٹر گیان چند داستان کی ان کہانیوں میں عشق کو متحرک جذبہ قرار دیتے ہوئے اسے صحت مندانہ سمجھتے ہیں:

''متعدد کہانیوں کا موضوع حسن وعشق ہے۔ یہ نہ صرف کنیزوں سے کیا جاتا تھا بلکہ شریف لڑکیوں کے ساتھ بھی کوئی جھجک نہ تھی۔عموماً یہ عشق صحت مند ہے۔اس کا انجام قید شرعی پر ہوتا ہے۔بعض حصوں سے معلوم ہوتا ہے کہ امرد پرستی بھی ایسی کچھ مذموم نہ سمجھی جاتی تھی۔''(۱۶)

داستان میں عورت کی زبان سے اظہار ایسی کھلی حقیقت ہے جس سے ہماری داستانیں بھری پڑی ہیں۔ پریوں کا شہزادوں پر عاشق ہونا وہ رویہ ہے جو''اندر سبھا''میں بھی نظر آتا ہے۔عورت کی جمالیاتی حیثیت ایک طرف لیکن دوسری جانب اس کے اظہار کی صورتیں داستان میں برہنہ ہو کر سامنے آتی ہیں۔''الف لیلیٰ''میں بھی عورت کی زبان ایسے ہی اظہار کی محتاج ہے جو مرد کے حسن و جمال پر ایک نظر ڈالتے ہی فدا ہو جاتی ہے۔ یہ عورت اپنے محبوب کے سرعام بوسے لیتے ہوئے بھی نہیں چوکتی۔ یہاں عرب معاشرہ بھی ہندوستانی ماحول اور معاشرت کا پروردہ نظر آتا ہے جس میں عورت کا حسن و جمال جنسی حوالوں سے سامنے آیا ہے۔اردو کلاسیکی شاعری میں بالخصوص غزل کا لب و لہجہ بھی عورت کی طرف سے اظہار محبت سے لبریز ہے جس میں ہمیں مرد بزدل کھلاڑی کی طرح دکھائی

دیتا ہے۔اس داستان میں بھی جنسی تشنگی عورتوں کی شخصیت اور سوچ پر حاوی نظر آتی ہے۔نسوانی کرداروں کی یہ خیال آفرینی ان کی بے باکی اور جنسی نا آسودگی کا اظہار ہے:

''شاہزادی نے جو اس کے حسن و جمال پر نظر ڈالی تو ہزار جان سے عاشق ہوگئی۔کہا، کیوں جی، تمہیں نے کل ابا جان سے درخواست کی تھی کہ ہمارا تمہارے ساتھ نکاح ہو؟ یہ کہہ کر لپٹ کر بوسہ لیا۔''(۱۷)

''میں برابر اسے محبت اور ترکیب سے آمادہ کرتی رہی یہاں تک کہ وہ مان گیا اور اقرار کر لیا۔میں اس رات اس کی رانوں کے نیچے سوئی اور مجھے یقین نہیں آتا تھا کہ مجھے کس قدر فرحت ہو رہی ہے۔''(۱۸)

نواب درگاہ قلی خاں کی ''مرقع دلی'' ایسی تہذیب کا نوحہ ہے جس میں اس عہد کی معاشرتی تصویریں بخوبی دیکھی جاسکتی ہیں۔دلی کے نوابوں کی زندگیاں اور عورتوں کی جنسی ضرورتیں اس درجہ ابتذال کی صورت اختیار کرتی ہوئی ملتی ہیں کہ داستانوں میں ان کی موجودگی کے عوامل بکثرت ملتے ہیں۔داستانوں میں شاہزادیاں اپنے مقام و مرتبے کی گہرائی سے قطعاً واقف نہیں اسی لیے ان کے ہاں جنسی آسودگی حاصل کرنے کی لگن پائی جاتی ہے۔دہلی کی یہ ڈومنیاں بڑی شان وشوکت کی مالک تھیں جن کی رسائی بادشاہوں اور امراء تک تھی۔ان کی بزم آرائیاں داستانوں میں بھی ویسی ہی جلوہ گر رہیں جیسا کہ حقیقی زندگی میں تھیں۔''مرقع دلی'' میں ایسی ہی دیدہ ور عورتوں میں چمنی نامی بیگم کا حال بھی موجود ہے جس کی زبان دانی اور جنسی اپروچ ہمیں داستانی دنیا میں لے جاتی ہے۔ذیل میں اس کا حلیہ ملاحظہ ہو جو اس کی بے باکی اور جمالیاتی سوچ کا شہکار ہے:

''بیگم دہلی میں مشہور و معروف ہے۔کہتے ہیں کہ پاجامہ نہیں پہنتی اور بدن کے نچلے حصے کو نقاش کے قلم کی رنگ آمیزیوں سے پاجامے کی کاٹ کے مطابق رنگین کر لیتی ہے۔کمخواب کے بندرومی تھان میں چھپے گل و برگ سے ذرا بھی مختلف نہ ہونے دیتے ہوئے قلم سے بنا لیتی ہے۔امرائی محفلوں میں جاتی ہے۔پاجامے اور اس کے رنگ میں ذرا بھی فرق کیا نہیں جاسکتا۔جب تک پردہ خود نہ اٹھائے کسی کا فہم بھی اس صنعت کو سمجھ نہیں پاتا۔چونکہ ندرت اور اچنبھے سے خالی نہیں ہے اس لیے دلوں کو اس کی یہ ادا مرغوب ہے۔''(۱۹)

حسن و جمال کے باب میں مرد و عورت دونوں کی جمالیاتی حیثیت برابر ہے۔داستان کا ہیرو اور ہیروئن ہمیشہ اپنی خوبصورتی میں مثالی ہی نظر آتے ہیں۔اگر ہیروئن ''آرائش محفل'' کی حسن بانو کی طرح اپنے حسن کے بل بوتے پر منیر شامی کو دیوانہ بنانے کی صلاحیت رکھتی ہے تو مرد عاشق کی صورت میں ملتا ہے۔داستان کا ہیرو حسین اور

بہادر ہے، دیوانگی اس کے لاکھ پاؤں پکڑے لیکن اس کی لیاقت اور دانائی ہمیشہ اسے مشکلات سے نکالتی ہے جس کی مثال حاتم طائی ہے۔ ''فسانہ عجائب'' کا جان عالم بھی خوبرو مرد ہے جس کا حسن داستان کی کسی بھی مہ لقا سے کم دکھائی نہیں دیتا۔ ''الف لیلیٰ'' میں اس جیسا کوئی مثالی کردار تو نہیں ملتا لیکن خوبصورت مردوں کے ایسے مرقعے ضرور دکھائی دیتے ہیں جو داستان کے خوبرو مرد کی تشریح کر سکیں۔ ''الف لیلیٰ'' میں تاج الملوک کا سراپا ملاحظہ ہو:

> ''ایک روز ایک زن پیر دو کنیزان نوجوان کے ہمراہ اسی دوکان میں آئی اور تاج الملوک کا نقشہ اور نور کا حسن اور سانچے میں ڈھلے ہوئے ہاتھ پانوں اور پیارے پیارے گورے گورے گال اور بے مثل و بے نظیر جمال دیکھ کر بے ساختہ کہہ اٹھی اس خدائے پاک کے صدقے جس نے مشت خاک سے ایسی نورانی صورت بنائی۔ اس اللہ کی قدرت کے قربان جس نے تجھ سا مرد حسین پیدا کیا کہ عورت اور مرد سب کی آنکھ پڑتی ہے۔''(۲۰)

مردوں کی مردانگی سے زیادہ ان کے ظاہری حسن کے لفظی مرقعے ''الف لیلیٰ'' کے جمالیاتی طرز احساس کا خاصا ہیں۔ بدرالدین حسن بھی ایسا ہی طرح دار مرد ہے جس کا حسن و جمال جن وانس کے لیے ترغیب سے کم نہیں ہے۔ قصے میں بادشاہ بھی اس کا حسن دیکھ کر دل ہار جاتا ہے اور دوسری داستانوں کی طرح جن زادیاں بھی اس پر لٹو ہو جاتی ہیں۔ ''اندر سبھا'' کا شہزادہ گلفام بھی ایسا ہی وجیہہ ہے جس پر پری عاشق ہو کر اسے دیو کی مدد سے اٹھوا لیتی ہے۔ مردوں کے حسن و جمال کی یہ تعریف ہمارے ہاں مثنویوں میں بھی نظر آتی ہے۔ داستان کا کینوس مثنوی کا مقابلہ نہیں کر سکتا اس لیے کہ مثنوی شعری اسلوب میں بڑی بات کو محدود لفظوں میں کہنے کا فن رکھتی ہے اور داستان طویل پیرائے میں جمالیاتی اظہار کرتی ہے۔ بدرالدین کے حسن کو جنت کے غلمان کہہ کر اس کے علامتی حسن کی جو تعریف کی گئی ہے وہ مقامی تہذیب و ثقافت کی آئینہ دار ہے۔ ذیل میں دی گئی دونوں مثالیں اس کے کردار کی تشریح کرتی ہیں:

> ''بادشاہ نے وزیر نورالدین کے بیٹے بدرالدین حسن کو دیکھا اور وہ اسے پسند آیا اور اس سے محبت کرنے لگا اور رعایا کا یہ حال تھا کہ انہوں نے اسے پہلی بار اس روز دیکھا جب کہ وہ اپنے باپ کے ساتھ بادشاہ کے پاس گیا اور انہیں اس کے حسن کا علم ہوا اور وہ راہ میں کھڑے رہے کہ واپسی پر اسے دیکھیں اور اس کے حسن و جمال اور قد کو دیکھ کر خوش ہوں۔''(۲۱)

> ''اس مقبرے میں مسلمان جن رہتے تھے۔ ان میں سے ایک جنیہ نے حسن کو سوتے دیکھا اور اسے اس کے حسن و جمال پر حیرانی ہوئی اور وہ کہنے لگی کہ سبحان اللہ، یہ تو جنت

کے لڑکوں میں سے معلوم ہوتا ہے۔''(۲۲)

داستانوں میں مردوں کی یہ طرح داری مسلم تہذیب میں امرد پرستی کے رجحانات کی ترجمان ہے۔ یہ مثالیں ''باغ و بہار'' اور ''آرائش محفل'' میں بھی موجود ہیں۔ مسلم تہذیب کے یہ رجحانات ''مرقع دلی'' کی چلتی پھرتی تصویریں ہیں جن میں دلی کی اندرون خانہ زندگی بے نقاب ہوئی ہے۔ دلی کا ہر گلی کوچہ عشرت کدہ تھا جہاں عاشق و محبوب مستی کے عالم میں سرعام اپنی نفسانی خواہشات کو پورا کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ عرس، میلے ٹھیلے اور تقریبات کی رونقیں ان لونڈوں سے آباد تھیں۔ بزرگوں کے تکیے، خانوادے اور چاندنی چوک تک ایسی چہل پہل رہتی تھی گویا ہر جگہ سامان تعیش ہو۔ عورتیں اپنے مقصد حیات کے لیے بن سنور کر آتیں اور مرد امرد پرستی کے شوق میں مارے مارے پھرتے۔ ان امرد پرستوں میں رجی امرد، میاں ہینگا، درگا ہی اور سلطانہ امرد کے نام قابل ذکر ہیں۔ سلطانہ امرد کی شکل میں دلی کی صورت گری کا احوال ملاحظہ ہو جس کی کم عمری اس عشرت کدے کی زبوں حالی کا ثبوت ہے:

> ''سلطانہ امرد بھی ایک ہے۔ سبزہ رنگ اور بارہ سال کی عمر کا۔ رقص میں عجیب وغریب ادائیں اور شوخیاں کرتا ہے۔ اس کے گانے کی سحر کاریاں ایک دنیا کو مفتون اور خلقت کو مجنون کیے ہوئے ہیں۔۔۔ ایک رات صبح تک ہمارے صاحبوں کی محفل کی رونق رہا اور جی بھر کر اس کی صحبت میسر آئی۔ ساری رات عشرت وانبساط میں کٹ گئی۔ اس کے ساتھ پھر مل بیٹھنے کی حسرت کے کانٹے یاروں کے دلوں میں موجود ہیں۔''(۲۳)

دلی کی معاشرت کی یہ جھلکیاں داستانوی عناصر کی صورت میں نظر آتی ہیں تو اچنبھا نہیں ہوتا۔ عورت و مرد کے کردار کی یہ زبوں حالی ''الف لیلیٰ'' کے منظر نامے پر بھی ثبت ہے۔ سرشار کے اسلوب میں لکھی گئی اس داستان کا تناظر بھی عرب اور ہندوستانی معاشرت کے تال میل سے مل کر بنا ہے جس میں دو تہذیبوں کا رنگ موجود ہے۔ اگرچہ یہ قصہ خوانی کی روایت سے منسوب ہے لیکن دیگر داستانوں کی طرح اس میں بھی داستان گوئی کے تمام عناصر موجود ہیں۔ جن میں تخیل، منظر، سراپا، علامت اور ماورائی دنیا آباد ہے۔ یہ دنیا طلسمات سے شروع نہیں ہوتی بلکہ بالواسطہ اس کا تعلق قصوں کی شکل میں مافوق الفطرت عناصر سے ملتا ہے۔ ایک ہزار ایک رات کی یہ کہانیاں مسلم تہذیب وثقافت کی علمبردار ہیں جن میں داستان کے لوازمات اپنے مخصوص اسلوب کی صورت میں واضح ہوتے ہیں۔

## حوالہ جات


۱۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد سوم، لاہور: دانش گاہ پنجاب، ۱۹۶۸ء، ص۱۳۲
۲۔ ابوالحسن منصور احمد، مترجم، الف لیلیٰ کے شاہکار قصے، لاہور: الفیصل ناشران، ۲۰۰۵، ص۶۷
۳۔ ایضاً، ص۹۳
۴۔ ایضاً، ص۱۲۸۸
۵۔ رتن ناتھ سرشار، مترجم، الف لیلہ، جلد دوم، کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۰ء، ص۱۳۲
۶۔ ایضاً، ص۹۴
۷۔ ایضاً، جلد چہارم، ص۹۲
۸۔ ابوالحسن منصور احمد، الف لیلیٰ کے شاہکار قصے، ص۱۳۵
۹۔ ایضاً، ص۱۲۸۹
۱۰۔ ایضاً
۱۱۔ ایضاً، ص۹۴
۱۲۔ سرشار، الف لیلہ، جلد دوم، ص۱۴
۱۳۔ ایضاً، ص۲۲۷
۱۴۔ ابوالحسن منصور، الف لیلیٰ کے شاہکار قصے، ص۲۲۸
۱۵۔ ایضاً، ص۱۰۱
۱۶۔ گیان چند، ڈاکٹر، اردو کی نثری داستانیں، کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۵۴ء، ص۴۶۳
۱۷۔ سرشار، الف لیلہ، جلد سوم، ص۲۲۰
۱۸۔ ابوالحسن منصور، محولہ بالا، ص۱۰۳
۱۹۔ درگاہ قلی خاں، نواب، مرقعِ دہلی، مترجم خواجہ عبدالحمید یزدانی، لاہور: ایلفا برادو، ۱۹۸۸ء، ص۹۲
۲۰۔ سرشار، الف لیلہ، جلد اوّل، ص۴۲۰
۲۱۔ ابوالحسن منصور، محولہ بالا، ص۱۲۸
۲۲۔ ایضاً، ص۱۳۱
۲۳۔ درگاہ قلی خاں، نواب، مرقع دہلی، ص۸۹

# انتظار حسین-عصری ناول نگار

ڈاکٹر رانی صابر علی*

**Abstract:**

Intazar Hussain is the novelist who reflected his Era his novels express migration, nostalgia, wars and effects of those wars on the individuals. in novel " Basti" character feel pains of living their homes. They long to return but doing this is impossible that's why this regret always stays with them. In his novel " AAGY SUMANDER HEY" he depicts the society after the partition of 1947. The partition of sub-continent in Indo-Pak had not only deprived them of their relations but also had to let them face the grief of homelessness. In this novel, the novelist has also shown diplomatic approach of the establishment due to which unfair and biased allotments people had to be deprived of their properties. The novelist has try to point out through his characters the wave of terrorism and panic in Karachi due to Social and political scenario of contrary. Basically in both novels the novelist tries to expose the problems which happen due to the existence of any new estate.

آزادی کے بعد تین دہائیوں تک کے ناول میں جابجا، ہجرت، فسادات، ناسٹلجیا، ملکی جنگوں کا بیان اور افراد پر ان کے اثرات بیان ہوئے ہیں اس دور میں لکھے جانے والے تقریباً ہر ناول میں تقسیمِ ملک کی صورتِ حال یا پھر اس کے نتیجے میں معاشی، سماجی اور سیاسی صورت حال کی عکاسی ہے کیونکہ تخلیق کار وقت اور حالات کا دباؤ ہر صورت میں محسوس کرتا ہے چاہے اسے ذہنی طور پر جتنی بھی آسودگی حاصل کیوں نہ ہو وہ اردگرد کے حالات سے لاتعلق نہیں رہ سکتا۔ پاکستانی سماج بنیادی طور پر دوبارہ بسا ہوا سماج تھا ایسے ماحول میں تبدیلیاں، معاشی الجھنیں، سیاسی چہرہ، دستیاں اور معاشرتی حقیقتیں ڈھکی چھپی نہیں رہتیں۔ ایسے سماج میں کیا گیا ہر عمل ایک جواز کے ساتھ سامنے آتا

* شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج برائے خواتین، ساہیوال

ہے۔لوگوں نے تقسیم کے زخم کے ساتھ اور بہت سے رشتوں کو گنوایا پھر کچھ سالوں کے بعد ۱۹۶۵ء کی جنگ اور اس کے بعد ۱۹۷۱ء کی جنگ میں بنگلہ دیش کا قیام ان کے لیے ایک سانحہ تھا۔ ۱۹۷۱ء کے بعد کا زمانہ ٹوٹے پھوٹے پاکستان کو سنبھالنے اور بچانے کا زمانہ تھا اور یہ وہ زمانہ تھا جب افراتفری بے گھری اور بے سکونی نے چاروں اطراف اپنے ڈیرے ڈال رکھے تھے۔قوم کے سامنے ان کے آدرشوں میں دراڑیں پڑ چکی تھیں۔اقتصادی خوشحالی مشکلات کا شکار تھی اور ٹوٹ پھوٹ کا عمل جاری تھا۔سیاسی لحاظ سے قائدین تو سرگرم تھے مگر ایک غیر منصفانہ سیاسی اور سماجی نظام معاشرے میں تبدیلی لا رہا تھا، ایسے میں ذہنی خواہشات خود بخود دم توڑ جاتی ہیں۔ ۱۹۴۷ء میں علیحدہ ملک کے قیام کا فیصلہ اسی لیے تھا کہ آزادی سے مملکت خداداد میں زندگی گزاری جا سکے لیکن جمہوریت سوشلزم اور اسلام کے نظریات میں مطابقت نہ ہونے کے باعث جو سماجی نظام سامنے آیا وہ بالکل اس کے الٹ تھا۔جبکہ اسلام ایک ایسا مذہب تھا جو کسی ایک سوسائٹی کے لیے نہ تھا بلکہ ہر فکرِ انسانی کے لیے تھا لیکن اس آزاد مملکت میں مذہبی اور نظریاتی اعتبار سے فرقوں اور گروہوں کی تقسیم نے اسلام کی رُوح کے منافی کام کیا جس کے نتیجہ میں انتشار اور الجھن کے سوا کچھ نہ نکلا۔ مجموعی طور پر پاکستانی معاشرے میں ذہنی سطح پر دو گروہ بن گئے ایک طرف رجعت پسند گروہ تھا جو کہ روایات پر چلنا چاہتا تھا اور دوسری طرف روشن خیال طبقہ تھا جو کہ سیاسی اور سماجی سطح پر قابل اور پڑھے لکھے لوگوں کا ساتھ دیتا تھا۔ پاکستانی عوام میں زیادہ تر تاجر اور کسان طبقہ ہے۔اس لیے سماجی تبدیلی کا تعلق بھی زیادہ تر انہی لوگوں کی ذہنی حالت کو تبدیل کرنے سے ہے۔ پاکستان پہلے صرف جغرافیائی شکل میں موجود تھا جب باقاعدہ معرض وجود میں آ گیا تو پھر ذہنی و جذباتی ضروریات، تقاضے اور خواہشات بھی بڑھ گئیں کیونکہ کوئی بھی قوم اس وقت ہی پہچانی جاتی ہے جب اس کا ایک الگ فکری، سیاسی، اقتصادی، تہذیبی، ثقافتی اور معاشرتی نظام ہو۔اب دیکھنا یہ ہے کہ کیا ناول نے ان ساری تبدیلیوں کا احاطہ کیا جو وقت کے ساتھ ساتھ سیاسی اور سماجی منظر نامے کے طور پر پاکستان میں ہوتی رہیں۔کسی بھی مملکت کی منفرد سوچ سماج کے اجتماعی نظام کی تشکیل کرتی ہے اور یہ اجتماعی نظام ہی ہے جس سے فرد کو آسودگی ملتی ہے اور اس کی سلامتی قائم رہتی ہے۔وگرنہ اکیلا انسان تو کچھ بھی نہیں ہے۔ناول نگاروں نے اپنے اپنے ذہن اور نظریے سے زندگی کو دیکھا اور محسوس کیا ہے اور اظہار کے لیے موضوع بنایا۔کسی نے سُکھ چین، سکون اور آزادی کے نغمے گائے ہیں کسی نے عصری تصویریں بیان کی ہیں اور کوئی سیاسی پیچ وخم میں اُلجھا رہا۔قیام پاکستان کے بعد اکثریت کو سیاسی کشمکش کے نتیجے میں لاحاصلی کا دکھ رہا اور بہت سے اپنے مثالی خواب کو نہ دیکھ سکے۔ایسی صورت میں بہت سے سماجی، تہذیبی، اقتصادی اور سیاسی مسائل سامنے آئے۔ پاکستانی ناول نگار ان حالات سے الگ نہ رہ سکا اور کرداروں کے بیان میں بہت سے ایسے کردار سامنے آئے جو سماجی اور سیاسی خطوط پر ہی اپنے خدوخال بنا سکے تھے۔

اسی معاشرے میں بڑی اہم تبدیلی ۱۹۴۷ء کی تقسیم کے بعد مہاجرین کی آبادکاری کی صورت میں سامنے

آئی، مختلف ثقافتوں اور ہندوستان کے مختلف علاقوں سے آنے والے لوگ، زبان، تہذیب اور مختلف رویے لے کر آئے اس سرزمین کو قبول کرنا، آباد ہونا اور روزگار کے مسائل نے اس معاشرے میں بہت سی تبدیلیوں کو جنم دیا۔

مختلف نسلوں اور گروہوں کے لوگوں کے آپس میں ملنے اور روابط بڑھنے سے اگر یگانگت بڑھی تو اس کے ساتھ ساتھ مسائل بھی بڑھے اور آپس میں بہت سی کدورتیں بھی پیدا ہوئیں۔ ملک میں بسنے والے مختلف طبقے اپنی الگ سوچیں رکھتے ہیں۔ ان سوچوں کا اندازہ بھی تب ہوا۔ جب مہاجرین کی آبادکاری ہوئی اور ایک جگہ کے لوگوں کو دوسروں کے لیے نہ صرف یہ کہ جگہ بنانی پڑی بلکہ دلوں میں بھی جگہ دینی پڑی۔ افراد زیادہ اور وسائل کم ہونے کے باعث اس مملکت خداداد میں ایک عجیب رسہ کشی اور کھینچا تانی کی فضاء پیدا ہوئی صاحب اقتدار طبقہ نے کہا کہ سارے مسائل مہاجرین کے باعث ہیں جن کی وجہ سے ملک کی اقتصادی معیشت پر برا اثر پڑا ہے۔

> ''جاگیرداروں نے اس موقع سے فائدہ اٹھایا اور کسانوں کے شکوہ و شکایت کا رخ مہاجروں کی طرف موڑ دیا عوام کو جو مشکلات درپیش تھیں ان میں انتظامیہ کی ناانصافیاں اور رشوت ستانیاں، تاجر پیشہ طبقے کی منافع خوری اور مزارعے کا عدم تحفظ شامل تھا۔ ان سب کی ذمہ داری مہاجر طبقے پر ڈال دی گئی اس سے یہ احساس پیدا کیا گیا کہ پاکستان کے قیام سے عوام کے مصائب کم ہونے کے بجائے اور زیادہ ہو گئے ہیں۔ تحریک آزادی کے دوران عوام کے ذہنوں میں پاکستان کا تصور ان کے درد کا درماں بن کر اُبھرا تھا اور اب وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ پاکستان کو عوام کے مصائب کی بنیادی وجہ قرار دیا جانے لگا۔''(۱)

اس ضمن میں سب سے پہلا ناول انتظار حسین (۱۹۳۵ء) کا ''بستی'' ہے جو ۱۹۷۹ء میں سامنے آیا ہے یہ ہجرت اور سقوط ڈھاکہ سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے، انتظار حسین کے اس ناول میں جڑیں، ان کی بازیافت اور ان کا کٹ جانا ایک حادثے کے طور پر سامنے آیا ہے۔ ہجرت ان کے ہاں ایک ایسی واردات اور ڈراؤنا خواب بن کر آتی ہے کہ بارہا ان کی تحریروں میں یہی تجربہ اپنی عکس دکھاتا ہے۔ ماضی کے ناسٹالجیا کے حوالے سے کچھ لوگوں نے انتظار حسین کے لیے یہ بھی کہا ہے کہ ان کے ہاں تکرارِ لفظی ہے حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ اس اذیت کا اندازہ جوان کو تھی وہی شخص کر سکتا ہے جو اس ہجرت کا حصہ بنا ہو۔ بیٹھے بیٹھائے گھر چھوڑ کر بھاگ آنا، موت کے ڈر سے عزیز، رشتے داروں اور پیاروں کی شکل سے محروم ہو جانا۔ حویلیوں سے نکل کر تنگ و تاریک نالیوں اور کیڑوں بھری فصلوں میں پاؤں لہولہان کر کے جان بچانے کے لیے بھاگ نکلنا اور اپنے پیاروں کو اپنی ہی آنکھوں کے سامنے موت کے بے رحم پنجے کا شکار ہوتا دیکھنا۔ ایسے ہی واقعات نے انتظار حسین کی نظروں سے ماضی کو محو نہ ہونے دیا۔ ''بستی'' ۱۹۴۷ء

سے قبل اور اس کے بعد کے حالات کی عکاسی کرتا ہے۔ بستی میں پاکستان کے شہر لاہور کے گرد کہانی گھومتی ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب مشرقی پاکستان کو الگ ہوئے کچھ ہی ماہ ہوئے ہیں۔ ذاکر اس ناول کا ایک اہم کردار ہے جو ۱۹۴۷ء میں گھر بار چھوڑ کر پاکستان چلا آتا ہے اس کے پاس یادوں کا ایک ایسا لامتناہی سلسلہ ہے جو کسی بھی صورت میں اس کی جان نہیں چھوڑتا ہے۔ اس کے بچپن کی یادوں میں اس کا گھر اور اس کے عزیز و اقارب تھے جو اس کو دل و جان سے عزیز تھے اور سب سے بڑا دکھ جو اس کے سامنے تھا وہ یہ تھا کہ اس کی منگیتر صابرہ ہندوستان میں ہی تھی اور خطرات کے باوجود اس نے وہیں رہنے کو ترجیح دی تھی۔ روپ نگر اس کی یادوں میں ایک خوبصورت سرمایہ ہے۔ ذاکر کو تاریخ سے دلچسپی ہے اور صابرہ سے۔ مگر دونوں اس کے لیے تکلیف کا باعث بنتی ہیں۔ روپ نگر اور لاہور دونوں ناسٹلجیائی رویے کی پیداوار نہیں بلکہ اس گمشدہ اثاثے کا نام ہیں جس کا بدل کبھی نہیں ملتا۔ ''بستی'' میں کرداروں کو دوہرے المیے سے دوچار دکھایا گیا ہے۔ یہاں پر ایک طرف تو ہجرت کا عمل ہے اور پھر ۶۵ء اور ۷۱ء کی جنگوں کا عفریت ہے جو ذہنوں کو بے سکون کر دیتا ہے۔ ذاکر کا ذہن بھٹک کر کبھی ماضی میں جاتا ہے اور کبھی حال میں آ بھٹکتا ہے۔ جہاں پر ہر وقت اس کی ماں کی آواز کان میں پڑتی ہے اور کہتی ہے کہ باہر نہ جانا گولی چل جائے گی۔ باہر جلسہ ہو رہا ہے جنگ ہونے والی ہے نا جانے کیا بنے گا؟ اس طرح کے بہت سے فقرے ہیں جو ذاکر کے ذہن سے چپک کر رہ گئے ہیں۔ ناول میں پھول اُگانے کی بات کر کے دراصل اندر کی اُس خواہش کو بیان کیا گیا ہے جس کے تحت کسی بھی ملک کی سلامتی کے لیے دعا کی جاتی ہے۔

> ''یار پاکستان میں پھول بہت کم ہو گئے ہیں جب ہی تو لوگ بدصورت ہوتے چلے جا رہے ہیں اور نفرت پھیلتی جا رہی ہے۔ میں نے سوچا ہے کہ ان بدبختوں کی صورتوں کو مسخ ہونے سے بچایا جائے۔''**(۲)**

توپوں کی گھن گرج اور مشرقی پاکستان میں ہونے والی جنگ کا بیان بھی کرداروں کی زبانی اس ناول میں موجود ہے یہاں پر وہ افراد ہیں جو اپنے حالات سے بخوبی آگاہی رکھتے ہیں اور ملکی سالمیت کے لیے کٹ مرنے کو تیار ہیں۔

> ''ادیب بھی معاشرے کے فرد کے طور پر سوسائٹی کا ایک فعال اور نسبتاً حساس فرد ہے۔ اس کی سوچ، اس کے افکار، اس کے اعمال معاشرتی زندگی سے متاثر ہوتے ہیں اور معاشرتی زندگی کو متاثر بھی کرتے ہیں۔''**(۳)**

''بستی'' میں صرف ہجرت کا دکھ نہیں بلکہ شروع سے آخر تک کرداروں کی موجودہ ماحول کے ساتھ بہت وابستگی دکھائی گئی ہے۔ اتنی کہ جلسے میں ہونے والے دھماکے سے لے کر ان لوگوں تک بھی جو جلسے میں شامل نہ تھے،

نظر کو دوڑتا ہوا دکھایا گیا۔

''ہندوستان چھوڑ دو'' کلاسوں میں جاتے، کلاسوں سے نکلتے لڑکے ٹھٹھکے پھر ایک دم سے نعروں کا طوفان اٹھ کھڑا ہوا ''ہندوستان چھوڑ دو'' انقلاب زندہ باد۔۔۔۔مہاتما گاندھی کی جے۔''(۴)

''بستی'' میں کرداروں کے اندر اپنی اصل سے دور ہو جانے کا دکھ نمایاں ہے یہاں پر جو گھرانہ دکھایا گیا ہے وہ پاکستان میں بہت ڈرا، سہما اور خوفزدہ دکھائی دیتا ہے۔ان کی گفتگو، اعمال اور چال ڈھال میں اعتماد نہیں بلکہ ہر وقت اپنوں سے بچھڑ جانے کا غم اور غیروں میں بسنے کا خیال ان کے ذہن میں ہے۔بستی میں گمشدہ محلے، گالیاں، دوست احباب، درخت ٹہنیاں، پھول، پھل اور پھلوں کا ذکر ہے۔جن میں بے فکری تھی۔اُداسی اور پریشانی نہیں تھی اکثر ناقدین نے یہ اعتراض کیا کہ یہ کردار تو پاکستان میں رہے ہیں جبکہ یاد ہندوستان کی فضاؤں کو کرتے ہیں تو اس کا جواب یہ ہے کہ ادیب کبھی اپنے ماضی سے کٹ نہیں سکتا۔

پاکستان بننے کے بعد جب مکانوں کی الاٹمنٹ اور اثاثوں کی تقسیم کا مرحلہ آیا تو بہت سے گھپلے اور بدعنوانیاں سامنے آئیں۔

''بستی'' میں بھی منشی کی بدنیتی کو واضح کیا گیا ہے کہ کیسے وہ دھوکے سے مکان کے کاغذات اپنے نام کروالیتا ہے اور ذاکر اور اس کے والدین کو اسی جگہ پر سر چھپا کر رہنا پڑتا ہے۔ایسے بہت سے افراد کرداروں کی شکل میں ناولوں میں موجود ہیں:۔

''جائیداد کا کیا ہے۔اس کا تو پاکستان میں جا کر کلیم داخل کیا جا سکتا ہے اور جعلی کلیم داخل کر کے ہر چھوٹی جائیداد کے بدلے میں بڑی جائیداد حاصل کی جا سکتی ہے۔''(۵)

ذاکر اور اس کا خاندان ہندوستان میں بڑی حویلی کے مالک تھے جبکہ پاکستان آ کر ان کا منشی اپنے نام مکان الاٹ کروالیتا ہے حالانکہ اس کے پاس ہندوستان میں کوئی بھی جائیداد نہیں تھی۔ناول کے کرداروں کے اندر ایک تاسف اور پچھتاوا ہے کہ کاش وہ ہندوستان میں ہی رہتے۔یہ احساس اس لیے بھی اہم ہے کہ انسان پیدائش سے بچپن تک جس جگہ اپنا وقت گزارتا ہے۔اسے کبھی نہیں بھولتا اور ہمیشہ اسی جگہ پر اپنے آپ کو مطمئن سمجھتا ہے۔ ناول کے آغاز میں ہندو سماج کی عکاسی اور مسلمان اور ہندوؤں کو ایک دوسرے کی رسوم میں بڑے جوش و جذبے کے ساتھ حصہ لیتا دکھایا گیا ہے مگر تقسیم کا عمل سب کچھ ختم کر دیتا ہے اور اب کرداروں کے پاس صرف یادیں ہیں یا پھر ماضی کے واقعات:۔

''ہجرت اور ناسٹالجیا ملک کی تخلیق سے وجود میں ضرور آتی ہے جسے کوئی طاقت روک نہیں سکتی پھر پوری دنیا پر نظر ڈالنے پر بھی یہی حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ آبادیاں ادھر سے اُدھر آتی جاتی رہی ان کا اصل مسکن کوئی تھا۔ان کے ابتدائی ملک کا نام کچھ اور تھا اور ان کا آخری ٹھکانہ کسی اور مقام پر بنا انہوں نے اپنے ماضی کو یاد رکھا اور اپنے حال کے مقام پر رونما ہوئے واقعات پر ماتم کیا اور اس کا مداوا پرانے پر سکون واقعات میں ڈھونڈا مگر اپنا مستقبل اسی مقام پر تلاش کیا جس سے ان کی دائمی وابستگی تھی۔''(۶)

پاکستان کے آغاز ہی میں یہاں کے عوام جاگیرداروں کے سیاسی اور معاشی شکنجے میں اُلجھے ہوئے تھے اور کچھ عرصے کے بعد جب تجارت کا آغاز کیا تو چند خاندانوں نے اتنی دولت سمیٹ لی کہ عوام میں ایک واضح بالائی طبقے کی صورت میں نمایاں ہوئے۔ پھر جب ایوب دور میں یہی سرمایہ صنعتی سرمائے میں تبدیل ہوا تو منافع خوروں کے سرکاری تحفظ سے ملک کے بیشتر وسائل پر رئیس خاندانوں کا قبضہ ہوگیا اور باقی عوام غیر ملکی سامراجیوں کے علاوہ مقامی جاگیرداروں، تاجروں اور صنعت کاروں کے چوہرے جال میں اُلجھ گئے۔ درآمدات کی کثرت نے افراط زر کو جنم دیا اور استحصال کی آزادی سے عوام کی قوتِ خرید تو محدود تر ہوتی چلی گئی لیکن ان پر بالواسطہ ٹیکسوں کا بوجھ بہت زیادہ بڑھ گیا۔ پاکستان میں جب سبز انقلاب لانے کے لیے زرعی مشینری، کھادوں، ادویات، ٹیوب ویلوں اور نئے بیجوں کے لیے بینک سے قرضے شروع کیے گئے تو ان سے فائدہ صرف بڑی ملکیت کے جاگیرداروں کو ہوا جبکہ غریب عوام اور کسانوں کی بھاری اکثریت زراعت کے درآمدی ساز وسامان سے پیدا ہونے والے تجارتی عدم توازن، غیر ملکی قرضہ جات اور ان کے پیدا کردہ افراط زر میں زبردستی گھسیٹ لی گئی۔ وسائل کی علاقائی ناہمواری، کلچر کی طبقاتی تقسیم اور معاشی ناہمواری کی موجودگی میں مقابلے کی آزاد سیاست نے عوام کی بھاری اکثریت کو کچھ بھی نہ سمجھا۔

ایک جانب تو عوام دولت کی ناہموار تقسیم کے حوالے سے مختلف طبقوں میں تقسیم ہوگئی تو دوسری جانب مارشل لاء اور آمریت نے زندگی کے مختلف پہلوؤں میں تیزی سے تبدیلی کی، مذہبی، سیاسی، سماجی اور معاشی تبدیلی کی رفتار میں تیزی آئی۔ ادیبوں کے قلم اور سوچ پر پابندی لگی تو لوگ جمہوریت کی آرزو کرنے لگے۔

''جنرل ایوب کی آمریت کے خلاف اٹھنے والی عوامی تحریک نے بعد میں جو سیاسی سماجی اور معاشی اثرات مرتب کیے اور پاکستان میں پہلی جمہوری حکومت کے لیے حالات سازگار کیے۔ اس نے جدیدیت کی تحریک کو زمین بوس کر دیا اور ادب میں ترقی پسند عناصر کا قدرے مختلف انداز میں احیاء ہوا لیکن بہت جلد جنرل ضیاء الحق کے مارشل لاء نے تو صورتحال کو بدل کر رکھ دیا اس فوجی آمریت کے ظلم وستم اور جبریت

کے اثرات بعد کے جمہوری دور پر چھائے رہے۔''(۷)

اردو ناول کا فکری سفر پاکستان بننے کے بعد سے اب تک نظریات کی جنگ، آزادی کے حصول، مختلف نسلوں کے تضاد اور پاکستانی بیورکریٹس کی چیرہ دستیوں پر مبنی رہا ہے بہت سے ناول نگاروں نے اسٹیبلشمنٹ کے گھناؤنے مکروہ چہروں کو دکھایا اور ان وجوہات کو بے نقاب کیا جو پاکستان بننے کے دوران بھی تہذیبی سرگرمیوں کو ہوا دیئے ہوئے تھیں ہندوستانی بورژوا طبقہ تقریباً مغل سلطنت کے دور ہی میں اپنا نظریہ طے کر چکا تھا۔ ہندوؤں نے بدلتے ہوئے سیاسی حالات میں اپنے آپ کو ڈھال لیا تھا جبکہ مسلمان طبقہ چونکہ نظریاتی طور پر ہندوؤں سے مختلف تھا اس لیے اس نے اپنی بنیاد خالص اساسی سطح پر بنائی۔ اس کی خواہشات، امیدیں اور امنگیں صرف پاکستان کے قیام اور قیام کے بعد اپنے الگ طرز بود و باش پر تھیں جہاں پر ان کا من چاہا مزاج اور ذہنی یکسوئی و آزادی ہو۔ اس لیے ناول نگار اسی قسم کے پلاٹ اور زمین پر زور دیتے رہے۔

انتظار حسین کا ''آگے سمندر ہے'' (۱۹۹۵ء) کے کردار صدمے کی کیفیت میں ہیں۔ برصغیر کی تقسیم کے نتیجے میں جو ہولناکیاں سامنے آئیں، رشتے گم ہوئے اور انسان پر جو بھیانک عفریت جنگ کی شکل میں نازل ہوا انتظار حسین کی تخلیقات میں بہت واضح ہے ہندوستان سے جو لوگ ہجرت کر کے پاکستان آئے اور پھر پاکستان آنے کے بعد جس طرح خوف ان کے اندر موجود رہا آگے چل کر جو کچھ ان کے ساتھ ہوا اس ناول میں انتظار نے کرداروں کی زبانی یہ سب کچھ واضح کیا ہے:۔

> ''ملک میں طبقاتی جدوجہد تیز ہونے کے ساتھ ساتھ سیاست میں جمہوریت دشمن رجحانات کی پرورش ہونے لگی تھی ان کا آغاز ترقی پسندوں اور مزدوروں انقلابیوں پر تشدد کی صورت میں ہوا اور بعد میں آئین ساز اسمبلی کو ختم کرنے اور آخر کار ایوب خان کے مارشل لاء کے تحت عوام کے تمام بنیادی حقوق کے خاتمے پر منتج ہوا۔''(۸)

انتظار حسین کے ناولوں میں کہیں پورے پورے فقرے اور کہیں اشاروں اور کنایوں میں ملکی سیاسی سماجی صورت حال کی عکاسی کی گئی ہے اس کے علاوہ سیاسی رہنماؤں کے رویے کے نتیجے میں جو تبدیلی عوام الناس کے ذہنوں میں آتی ہے اس کا بیان بھی ان کے ناولوں میں موجود ہے۔ ''آگے سمندر ہے'' میں کراچی کے حالات اور ان حالات کے جو اثرات عوام پر ہوئے ہیں ان کو پیش کیا گیا ہے کراچی شہر کے مسائل، خوف و ہراس، ظلم و تشدد اور بڑھتی ہوئی وارداتوں نے جس طرح سے ایک سماجی خوف کو پروان چڑھایا ہے، ناول کی بہت سی سطروں میں کرداروں کی شکل میں موجود ہے۔ لوگ حالات سے دلبرداشت ہو کر باہر جانا چاہتے کیونکہ دہشت گردی کی اس فضا میں ان کے لیے ممکن نہیں رہا کہ اپنے ہی عزیزوں کو تڑپتا دیکھیں نیز لولی لنگڑی جمہوریت جس طرح ملکی فضا میں سانس لے رہی

ہے اور حکمرانوں نے جیسے اس شہر کو تباہی کی طرف دھکیلا ہے اس کا احساس ناول کو پڑھ کر ہوتا ہے۔ ناول نگار بتاتا ہے کہ کسی بھی ملک میں اس کی قوت کے اہم عناصر ہمیشہ اس کی سیاسی وسماجی تنظیمیں اور عوام ہوتے ہیں لیکن وطن عزیز میں سرکاری اداروں اور ان کی حاکمیت نے ہر طرف اپنا نظام لاگو کر دیا ہے۔ عوامی نمائندہ ہونے کی دعوے دار پارٹیاں حقیقتاً وڈیروں، جاگیرداروں، سیاسی و مذہبی ٹھگوں پر مشتمل ہونے کی وجہ سے ان سرکاری عہدیداروں کے ساتھ صرف سودے بازیاں کرنے کے قابل ہی رہ گئی ہیں۔ یہ اسٹیبلشمنٹ اور سیاسی نمائندے جب چاہے فوج کو قوم پر مسلط کر دیتے ہیں۔ ناول نگار دکھاتا ہے کہ سماجی بقاء کا انحصار، عدل وانصاف پر ہے مگر جب اس میں ناکامی ہوتی ہے تو عوام اپنے فیصلے خود کرنے لگتی ہے اور مطلوبہ معیار زندگی حاصل نہ ہونے پر عوام میں ایک بے چینی پیدا ہوتی ہے اور پورا معاشرہ افراتفری اور انتشار کا شکار بن کر رہ جاتا ہے۔

''قبلہ آپ خالی کراچی کے لیے کڑھتی ہے پورے ملک کا نقشہ ابتر ہے طوائف الملوکی کا دور دورہ ہے وضیع دولت میں کھیلتے ہیں شرفا، نان شبینہ کو محتاج ہیں طرہ یہ کہ نہ جان محفوظ ہے نہ مال محفوظ۔۔۔۔ کراچی میں جو ہو رہا ہے وہ تو کبھی دنیا کے پردہ پر نہ ہوا ہوگا کوئی گھر محفوظ ہی نہیں۔''(۹)

اندرون ملک میں حالات اس قدر خراب ہیں کہ اب کردار باہر جا کر رہنے کو ہی ترجیح دے رہے ہیں:۔

''اللہ رکھو ہمارے دونوں پوت امریکہ میں راج کر رہے ہیں ارے وہ تو دونوں ہی خط پہ خط لکھ رہے ہیں کہ اماں کراچی نکلو۔۔۔۔ وہ کوئی رہنے کی جگہ ہے ہمارے پاس امریکہ کا کارڈ ہے بس ہاں کہ دو فوراً ویزا لگوا کے ہوائی جہاز میں بیٹھال کہ آپ کو امریکہ لے آویں گے اور بھیا میں بھی سوچوں ہوں کہ کراچی اب کوئی رہنے کی جگہ رہ گئی ہے دن رات گولی چلے ہے مٹے ہنوڑے دندناتے پھرتے ہیں۔''(۱۰)

ناول کے کردار سوچتے ہیں کہ جب برصغیر کی تقسیم ہوئی تو اچانک سے ہنستی بستی زندگی ختم ہوگئی تھی اور وحشت، بربریت، خالی فضا اور سنسان جگہوں نے ذہنوں کو ایک نئے ماحول سے آشنا کیا تھا اب کراچی کی جو صورت حال تھی ویسی ہی ۴۷ء کے حالات کی طرح تھی۔

''ویسا ہی سناٹا مگر ایک نئی دہشت کے ساتھ، ہر عہد اپنا سناٹا اپنی دہشت اور ہاں اپنا تشدد اپنے ساتھ لاتا ہے۔ اندھیرے کے ساتھ سناٹے کا رنگ اور ہوتا ہے۔''(۱۱)

مجو بھائی کو زندگی گزارنے کا بس یہی راستہ نظر آرہا ہے۔

''اس شہر میں رہنا ہے تو سوچنا چھوڑ دو ورنہ شہر چھوڑ دو۔''(۱۲)

پٹھان مہاجر، سندھی، بلوچ وطن پرستی کے جذبات میں اس قدر شدت پسند ہو گئے ہیں کہ پاکستانیت کہیں

دور کھڑی ہے اور علاقائی، لسانی اور نسلی ظلم و جبر ہی کراچی کا بنیادی مسئلہ بن کر رہ گیا ہے۔ ادیب سیاسی واقعات اور سماجی تبدیلیوں کو اپنے قلم سے اس طرح بیان کرتا ہے کہ وہ عام نہیں بلکہ ادبی روایات کی کڑی میں ایک تاریخی سرمایہ بن کر رہ جاتے ہیں۔

> ''کراچی میں ہندوستان کے مختلف علاقوں سے آنے والوں کا جو میل ملاپ ہوا اس سے سماجی و معاشرتی ماحول میں ایک ندرت پیدا ہوئی ایسا دنیا کے ہر علاقے میں ہوتا آیا ہے جہاں ہجرت کا اجتماع ہوتا ہے اس اجتماع سے جو مزاح لوگوں کی گفتگو، معاشرتی رکھ رکھاؤ، عادات و اطوار اور بے ضرر تعصّبات سے پیدا ہوتا ہے اس کی چاشنی ناول میں جان پیدا کرتی ہے۔ یہ انتظار حسین کے اسلوب کا ایک کامیاب پہلو ہے۔''(۱۳)

مجو بھائی جب ناول کے آخر میں بم دھماکے میں مارا جاتا ہے تو قاری یہ سوچ کر اداس نہیں ہوتا کہ ابھی جواد کا کردار موجود ہے جو اس اندھیرے میں یقیناً روشنی کی علامت ہے۔ دراصل ناول نگار نے انقلابی فکر کے لیے ذہنی تبدیلی پر زور دیا ہے تاکہ معاشرے کے اس نظام میں لوٹ کھسوٹ کا جو عمل جاری ہے اس کو ختم کیا جائے اور اس کے لیے ضروری ہے کہ عوام متحدہ محاذ پر تنظیم سازی کرے اور اس تنظیم کے ذریعے اپنے سیاسی اور معاشی مفاد کے لیے متفق ہو جائے۔

## حوالہ جات


۱۔ اعجاز فاروقی، ''پاکستان کا فکری بحران''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۵ء، ص ۸۹
۲۔ انتظار حسین، ''بستی''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۴۷
۳۔ وحید قریشی، ڈاکٹر، ''پاکستانی قومیت کی تشکیلِ نو''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۴ء، ص ۱۴۸
۴۔ انتظار حسین، ''بستی''، ص ۴۷
۵۔ ایضاً، ص ۱۳۹
۶۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، ''اردو ناول کے بدلتے تناظر''، ویلکم بک پورٹ، کراچی، ۱۹۹۳ء، ص ۲۴۷
۷۔ روش ندیم، صلاح الدین درویش، ''جدید ادبی تحریکوں کا زوال''، گندھارا بکس، راولپنڈی، ۲۰۰۲ء، ص ۶۸
۸۔ صفدر میر محمد، ''ادب اور سیاست''، کلاسیک جوک ریگل، لاہور، ۱۹۹۷ء، ص ۴۴
۹۔ انتظار حسین، ''آگے سمندر ہے''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ۴۹
۱۰۔ ایضاً، ص ۷۲
۱۱۔ ایضاً، ص ۱۸۳
۱۲۔ ایضاً، ص ۱۸۵
۱۳۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، ''اردو ناول کے ہمہ گیر سروکار''، ماجرائے سرائے پبلی کیشنز، لاہور، ص ۱۹۶

# متنِ کلیات فرید مرتبہ شفقت تنویر مرزا: اردو حصے کا جائزہ

صادق حسین گوہر*

**Abstract:**

The last portion of Kuliyat e Fareed edited by Shafqat Tanveer Mirza is captioned as "Urdu Ghazal ". It contains his Urdu poetry , consisting mostly of Ghazals.Khawja Fareed is a great mystic of 20th Century. Urdu Language is lucky to have its share from mystic treasures of the saint. It is sad to note that these Ghazals contain a lot of errors.Shafqat Tanveer Mirza rightly observed that to understand Khawja Fareed's poetry and personality , we should have access to all of his writings .The editor tried his bit to minimize the errors but still there is a long way to go.This article is a sincere effort to check the errors and make the Urdu portion more useful & more readable.Similar tries can lead us to an error free version of Khawja Fareed's Urdu poetry.

کلیاتِ فرید شفقت تنویر مرزا کی زیرِ ترتیب، خواجہ فرید کے وصال کے سو سال پورے ہونے پر ۲۰۰۱ء میں دوست پبلی کیشنز اسلام آباد کے زیرِ اہتمام سامنے آیا۔ اس کا آخری حصہ اردو غزل کے عنوان سے معنون ہے۔ یہ حصہ سو صفحات پر محیط ہے۔ اس میں ۹۷ غزلیں، ایک قوالی، چند قطعات اور ناتمام غزلوں کے کچھ اشعار شامل ہیں۔ غزلوں میں ایک دو غزلہ بھی ہے۔ فاضل مرتب نے اپنے مقدمے میں خواجہ فرید کی اردو شاعری کے حوالے سے لکھا ہے:

> ''خواجہ فرید کے اردو کلام کے بارے میں نہ کوئی زیادہ تفصیل مہیا کی گئی ہے اور نہ اس پر تبصرے وغیرہ ہوئے، مگر ہر اعتبار سے کلام خواجہ فرید کا ہی ہے۔۔۔۔ خواجہ فرید کا اردو دیوان بھی (غلطیوں کے باوجود) چھپتے رہنا چاہیے۔ اس میں سچل سرمست کے (فارسی) دیوان کے مقابلے میں بہت کم غلطیاں ہیں جو بہر طور کسی مرحلہ پر صحیح بھی ہو جائیں گی۔''(۱)

* صدرِ شعبۂ اردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ کالج، جھنگ

خدا کرے مرزا صاحب کا یہ حسن ظن درست ہو، تاہم غلطیاں خود بخود تو صحیح ہونے سے رہیں۔ کوشش سے ہی صحیح ہوں گی۔ پھر غلطی سے سمجھوتا بھی تو غلطی ہی شمار ہوگا۔ چنانچہ آئندہ صفحات میں اغلاط متن کی نشان دہی اور ممکن حد تک درستی کی کوشش کی گئی ہے۔ بعض اصلاحوں پر دل نے گواہی دی کہ ''فہوالمراد''، اور بعض مقامات محض قیاس کے مرہونِ منت ہیں۔ قدیم مآخذ ہاتھ آنے پر یا کسی 'صائب الرائے' کے میسر آنے سے مزید بہتری کی توقع ہے۔ عارف کا کلام کسی زبان میں ہو عارفانہ ہی ہوتا ہے۔ چنانچہ حضرت خواجہ غلام فرید کے اردو کلام کے مصدقہ اور جامع متن کی فراہمی ہماری ادبی، تاریخی، تہذیبی اور روحانی ضرورت ہے۔ شفقت تنویر مرزا کو جس مرحلے پر اغلاط کے صحیح ہو جانے کا یقین ہے خدا کرے کہ وہ مرحلہ جلد آئے۔ اس کوشش کو اسی مرحلے کا ایک نیک دلانہ آغاز قرار دیا جا سکتا ہے۔

## غزلوں کے متن پر ایک نظر

پہلی غزل (ص ۳۶۵) تیسرا شعر یوں لکھا گیا ہے:

سگ درگاہ بوبکر و عمر عثمان و حیدر کا ہواہوں میں ازل سے تا ابد تک صدق ایماں سے

دوسرے حصے میں تا اور تک کا بیک وقت استعمال بے محل ہے۔ اگر اسے یوں پڑھا جائے:

ع ہواہوں میں ازل سے لے ابد تک صدقِ ایماں سے

تو یہ الجھن دور ہو سکتی ہے۔ اس غزل کا مقطع یوں لکھا گیا ہے:

فریاب افتتاح دفتر دیوان کی کیجو کرتا دیوانے بن جاویں ہزاروں تیرے دیواں سے

دونوں مصرعے موجودہ صورت میں بے وزن اور بے معنی ہیں۔ بظاہر مصرعِ اولیٰ میں 'کی کیجو' سہوِ کتابت کا نتیجہ ہے۔ اور اس میں 'کی' زیادہ ہے۔ یہ مصرع اس طرح ٹھیک ہے:

ع فرید اب افتتاحِ دفترِ دیوان کیجو

دوسرے مصرع میں 'کرتا' سہوِ کاتب ہے۔ یہ لفظ اصل میں 'کہتا' ہے۔ اور اس طرح یہ مصرع درست ہو جاتا ہے:

ع کہ تا دیوانے بن جائیں ہزاروں تیرے دیواں سے

غزل نمبر۳ (۳۶۷) پانچواں شعر اس طرح درج ہے:

نام تیرا جو مزا دیتا ہے رگ رگ میں مجھے قند اور شکر میں اے یار نہ دیکھا نہ سنا

اس شعر میں شکر کو اگر 'قند' کے وزن پر 'ک' کی جزم کے ساتھ پڑھیں تو وزن درست ہو جاتا ہے۔ لگتا ہے ضرورتِ شعری کے تحت خواجہ نے تلفظ میں تصرف کیا ہے۔

غزل نمبر۴ (ص ۳۶۸) چوتھا شعر یوں لکھا گیا ہے:

باغِ جناح کا پھول ہے زخم اس کے واسطے نخچیر ہے جو یار کے نوکِ سنان کا

اس کا پہلا مصرع پروف ریڈنگ کی نذر ہوا پہلا مصرع یقیناً یوں ہونا چاہیے:

ع باغِ جناں کا پھول ہے زخم اس کے واسطے

اسی غزل کا اس سے اگلا شعر یوں ہے:

ہجر و وصال واصل مہجور ہے وہی حق الیقین میں شائبہ کب ہے گمان کا

اس شعر میں 'حق الیقین' کی جگہ نون غنہ کے ساتھ 'حق الیقیں' پڑھا جائے تو وزن درست ہو جاتا ہے۔

غزل نمبر ۶ (ص ۳۷۰) موجودہ شکل میں غزل کا مقطع باوزن مگر بے معنیٰ ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

میرے لیے خدا، اسی آنکھوں کو اے فرید سفاک اور غمزے کو خنجر بنا دیا

اصل ماخذ کے بغیر اس کی درستی مشکل ہے۔

غزل نمبر ۷ (ص ۳۷۱) چوتھا شعر اس طرح لکھا ہوا ہے:

کیا بت کے تصور نے مزا خوب دکھایا رَویا میں بھی کعبے کا ارادہ نہیں آتا

دوسرے مصرع کا پہلا لفظ 'رَویا' نہیں 'رُوَیا' بمعنیٰ خواب ہے۔ اسی غزل کا چھٹا شعر اس طرح لکھا ہوا ہے:

رکھتے ہی قدم وادیِ غم میں ہوا شاکی کچھ عشق کا ڈھب اور دلِ شیدا نہیں آتا

اس شعر میں 'اور' ہر لحاظ سے غلط ہے۔ دراصل یہاں 'او!' ہے دل کو مخاطب کیا گیا ہے۔ اس سے اگلا شعر یوں لکھا ہوا ہے:

سن کر مرے اشعار کہ ہیں بادہ وحشت کیوں سر میں رے سودا! ترا سودا نہیں آتا

اس شعر میں روئے سخن مرزا سودا کی طرف ہے۔ (جیسا کہ بعض دیگر مقامات پر بھی سودا کا حوالہ موجود ہے) یہ شعر مرزا تعلیٰ پر مبنی ہے۔ اگر دوسرا مصرع یوں لکھا جائے:

ع کیوں سر میں رے سودا! ترے سودا نہیں آتا

تو بات بن سکتی ہے۔ غزل نمبر ۸ (ص ۳۷۳) پانچواں شعر اس طرح لکھا ہوا ہے:

کیا ہی پامال ہوئے جان و جگر اور دل و جان عشق کو ایک قوی غضب خدا کا دیکھا

اس میں وزن اسی صورت درست ہو سکتا ہے جب 'غضب' کو 'غَضْب' پڑھا جائے اور یہ خواجہ فرید کا تصرف ہے۔ اسی غزل کا ساتواں شعر مطلع ہے:

میں نے بے تابیِ دل اپنی کا نقشہ دیکھا آسماں پر کبھی جب گرد بگولا دیکھا

یوں یہ غزل نہیں دو غزلہ ہے۔ اس کی تصریح ہو جائے تو بہتر ہے۔ اسی غزل کا پندرہواں شعر یوں درج کیا گیا ہے:

اتنی کسی پیر کی درگہ پہ نہیں ہوتی ہے خلق اپنے بے پیر کے گھر پر جو میں میلا دیکھا

موجودہ حالت میں پہلا مصرع بے وزن ہے۔ اگر لفظ 'کسی' کو 'کس' سے بدل دیا جائے تو وزن درست ہوسکتا ہے اگر چہ غرابت آجائے گی۔ اسی غزل کا اٹھارہواں شعر اس طرح تحریر ہے:

آب آتش ہی بنے مچھلی سمندر ہو جا　　مجھ سے پرسوز اگر جانب دریا دیکھا

اوپر والے مصرع میں 'ہو جائے' کی جگہ 'ہو جا' ذوقِ سلیم کو کھٹکتا ہے۔ جب 'ہو جائے' کی گنجائش موجود ہے تو شاعر ہو جا پر کیوں کر ٹھہر سکتا ہے سمجھ سے باہر ہے۔ دوسرا مصرع مہمل ہے، ذرا سی کوشش سے ٹھیک ہوسکتا ہے:

ع　مجھ سے پر سوز نے گر جانبِ دریا دیکھا

اسی غزل کا مقطع ایسے لکھا گیا:

فیض عام اس کے آکئے میں نے بے شبہ فرید　　عرش وافلاک کو دریوزہ گروں سا دیکھا

پہلا مصرع بے وزن اور غیر معمولی طوالت کا حامل ہے۔ جسے 'آ کئے' لکھا گیا وہ اصل میں 'اگے' بمعنی آگے ہے اور 'بے شبہ' سرے سے الحاقی ہے۔ چنانچہ مصرع کی درست شکل یوں بنتی ہے:

ع　فیضِ عام اس کے اگے میں نے فرید

غزل نمبر۱۵ (۳۸۳) مطلع ایسے مرقوم ہے:

پھر مری آنکھوں سے اب خون جگر پیدا ہوا　　بار دگر درد کا دل میں شجر پیدا ہوا

'بار دگر' سے وزن ٹوٹ جاتا ہے، 'بارِ دیگر' ہونا چاہیے۔ اس طرح یہ مصرع یوں لکھا جائے گا:

ع　بارِ دیگر درد کا دل میں شجر پیدا ہوا

غزل نمبر۱۶ (ص۳۸۴) تیسرا شعر اس طرح لکھا ہوا ہے:

قامت کے ترے وصف ہوئے فاش تو جگ میں　　سرو و نخل طوبیٰ و شمشاد بہت رویا

اس شعر میں دوسرے مصرع میں 'نخل' کو 'نخّل' پڑھا جائے تو وزن درست ہو جاتا بظاہر یہ خواجہ فرید کا تصرف ہے۔

اسی غزل کا پانچواں شعر یوں درج ہے:

احوال مرا دیکھ کے جو اس نے کیا مجھ پر　　ظلم و ستم و جور اور بیداد بہت رویا

موجودہ صورت میں دونوں مصرعے غلط ہیں۔ پہلے مصرع میں 'کے' اضافی ہے۔ اور دوسرے مصرع میں 'جور اور بیداد' کی جگہ 'جور و بیداد' ہونا چاہیے۔ غزل نمبر۱۹ (ص۳۸۷) دوسرا شعر کچھ یوں ہے:

ہیہات وہ کرتا نہیں مشتاق پر شفقت　　افسوس کہ لیتا نہیں عاشق کا سنبھالا

اس صورت میں پہلا مصرع بے وزن ہے۔ اگر پہلے مصرع میں 'پر' کو 'پہ' سے بدل دیا جائے تو وزن درست ہو جائے گا۔

اسی غزل کا چوتھا شعر اس طرح لکھا گیا ہے:

آوارہ میں وحشت کے بیاباں کا ہوں اتنا　　اک دوئی مریدوں سے ہماری ہے عزالا

'عزالا' کی جگہ 'غزالا' ہونا چاہیے۔ تاہم یہ پورا مصرع بظاہر ناقابلِ فہم ہے۔

غزل نمبر ۲۰ (ص ۳۸۸) مطلع اس طرح تحریر ہے:

مانند شمع رکھتا ہوں شعلہ دہن کے بیچ　　بل گل کی طرح آگ ہے سارے دہن کے بیچ

نیچے حاشیے میں 'بل گل' کے ضمن میں بلبل لکھا گیا ہے۔ یہ درستی ٹھیک ہے مگر اوپر متن میں ہونی چاہیے:

ع　بلبل کی طرح آگ ہے سارے بدن کے بیچ

اسی غزل کا پانچواں شعر اس طرح رقم ہوا ہے:

ممکن ہے جو کمال کے اوصاف اس میں ہیں　　لیکن نہیں ہے لطف اس اک سیم تن کے بیچ

پہلے مصرع کی درستی کے لیے 'ہے' کہ جگہ 'ہیں' آنا چاہیے:

ع　ممکن ہیں جو کمال کے اوصاف اس میں ہیں

اسی غزل کا چھٹا شعر اس طرح لکھا ہے:

دل زلف داغ مشک کی خوشبو کے رشک سے　　ہے پیچ و تاب شاخ غزال ختن کے بیچ

پہلا مصرع بلحاظ وزن درست ہے مگر موجودہ صورت میں اس کا کوئی مطلب نہیں نکلتا۔

غزل نمبر ۲۱ (ص ۳۸۹) اس غزل کا مطلع یوں لکھا ہوا ہے:

ہوا ہے جو کہ یہ دل حضرت بتوں کا مرید　　اسی کا فاتحہ نیک اور خاتمہ ہے سعید

فاضل مرتب نے بتوں کے اوپر حاشیے کا نشان دیا ہے اور نیچے حاشیے میں لکھا ہے 'بتاں؟' اصولاً بتاں ہی ہونا چاہیے لیکن خواجہ 'حضرت بتوں جیسی تراکیب کو جائز سمجھتے ہیں۔ اسی اس غزل کے تیسرے شعر کا پہلا مصرع یوں ہے:

ع　جو آستان جناب بتوں کے ہیں ساجد

غزل کا دوسرا شعر اس طرح تحریر ہوا ہے:

بتوں کو دیکھ کے بھولا ہے کلمہ اسلام　　یہ ابتدا ہے رسالے مرے کی ہے تحمید

پہلے مصرع کا وزن اسی صورت درست ہے جب اسی عوامی انداز میں 'کلمہ' پڑھا جائے۔ اور دوسرے مصرع میں تحمید یکسر غلط ہے اس کی جگہ 'تمہید' آنا چاہیے:

ع　یہ ابتدا ہے رسالے مرے کی ہے تمہید

غزل نمبر ۲۳ (ص ۳۹۱) چوتھا شعر اس طرح لکھا ہوا ہے:

آزاد ہوں حیواں سے نہ کوثر لی ہے حاجت　　جب مجھ کو دیا یار نے لب بادہ لبریز

پہلا مصرع موجودہ صورت میں بے معنی ہے۔ 'لی' کی جگہ 'کی' آنا چاہیے:

آزاد ہوں حیواں سے نہ کوثر کی ہے حاجت

غزل نمبر ۳۰ (ص ۳۹۸) غزل کا مقطع اس طرح تحریر ہوا ہے:

یقیں ہے جن کے ہے رہبر خرام خوباں کے　　فرید ان کے لیے راہِ فقر ہے اک گام

موجودہ صورت میں پہلا مصرع بے معنیٰ ہے اسے یوں ہونا چاہیے:

ع　یقیں ہے جن کے ہیں رہبر خرام خوباں کے

غزل نمبر ۳۲ (ص ۴۰۰) غزل کا چوتھا شعر اس طرح لکھا ہوا ہے:

واللہ میری آنکھ خدا بیں ہے نور یار　　دیدہ کے رخ اور کفر کی کاکل سے ہے عیاں

موجودہ صورت میں دوسرا مصرع بے معنیٰ ہے۔

غزل نمبر ۳۹ (ص ۴۰۷) مطلع کے دونوں مصرعے اور باقی تمام اشعار کے دوسرے مصرعے بے وزن ہیں اور اپنی موجودہ صورت میں ہرگز چھپنے کے لائق نہیں۔ غزل نمبر ۴۱ (ص ۴۰۸) اس غزل کا پانچواں یوں لکھا ہوا ہے:

ابر و باران بہاری کی طرح اے یارو　　سروپا گریہ اسے نوگل خندان سے ہوں

دوسرے مصرعے میں 'اسے' کی جگہ 'اسی' ہونا چاہیے تبھی مطلب نکلتا ہے۔ اسی غزل کا مقطع اس طرح لکھا گیا ہے:

جتنی سب خلق کو ہے درد سے نسبت واللہ　　ہم فرید اتنے بڑے درد کی درمان سے ہوں

دوسرے مصرع میں شتر گربہ ہے اور بے ربطی بھی۔ غزل نمبر ۴۳ (ص ۴۱۱) مطلع ایسے تحریر ہوا ہے:

آرام مری جان کو شام و سحر نہیں　　جس دن سے میرے پاس وہ آرام بر نہیں

پہلا مصرع بے وزن ہے۔ 'مری' کو 'میری' کر دیا جائے تو با وزن ہو سکتا ہے۔

غزل نمبر ۴۷ (ص ۴۱۶) دوسرا شعر یوں لکھا ہوا ہے:

تصور میں بتوں کے دیر ہے اب کعبہ دل کا　　بتوں میں سید الکفار ظاہر میں مسلماں ہوں

پہلے مصرع کا وزن نادرست ہے۔ اگر دل سے پہلے 'اس' لگا دیا جائے تو وزن درست ہو سکتا ہے:

ع　تصور میں بتوں کے دیر ہے اب کعبہ اس دل کا

اسی غزل کا مقطع ایسے لکھا گیا ہے:

نہیں لکھا سیہ نامی میں میرے جز سیہ کاری　　فرید ابد ہوں پر امیدوار لطف غفراں ہوں

پہلے مصرع میں 'سیہ نامی' کی جگہ 'سیہ نامے' آنا چاہیے۔ دوسرے مصرع میں 'فرید ابد' نہیں 'فرید ابد' ہونا چاہیے۔ درست صورت یہ ہوگی:

نہیں لکھا سیہ نامے میں میرے جز سیہ کاری　　فرید ابد ہوں پر امیدوار لطف غفراں ہوں

غزل نمبر ۴۸ (ص ۴۱۷) اس غزل کا پانچواں شعر یوں ہے:

ترے لب داغ جیسے نے کیا ناچیز ہے جگ میں　　مے کو لعل کو کوثر کو حیواں کو

پہلے مصرع کا وزن درست ہے لیکن لب کو داغ کے ساتھ تشبیہ کی سمجھ نہیں آتی۔ دوسرے مصرع کا وزن غلط ہے۔

غزل نمبر ۴۹ (ص ۴۱۸) مطلع یوں لکھا ہوا ہے:

وصال دوست جی چاہیں من دے ماتا گزرتا رہ　　خیال صورت دلدار کو من میں ٹکاتا رہ

پہلا مصرع بالکل غلط ہے نہ وزن درست ہے نہ قافیہ نہ مطلب نہ ربط۔ فاضل مرتب نے 'دے' کے اوپر نشانِ حاشیہ دے کر نیچے حاشیے میں ممکنہ اصلاح کے طور پر لکھا ہے 'من وتو؟ سے' لیکن اس سے بھی گتھی نہیں سلجھتی۔

اسی غزل کا تیسرا شعر اس طرح لکھا ہے:

فراغت پا کے سب اغراض دنیا اور دیں سے　　صنم کے غم کے بوٹے وادی دل میں جماتا رہ

پہلا مصرع بے وزن ہے اور آخر پر تو لگا دیا جائے تو درست ہو سکتا ہے:

ع　فراغت پا کے سب اغراض دنیا اور دیں سے (تو)

غزل نمبر ۵۰ (ص ۴۱۹) اس غزل کا چوتھا شعر یوں لکھا گیا:

وصل نگار و نوبت فصل بہار کے　　مژدہ ہو مے فروش کو اور بادہ خوار کو

پہلے مصرع میں 'کے' کی جگہ 'ہے' لکھا جائے تو درست ہو سکتا ہے:

ع　وصلِ نگار و نوبتِ فصل بہار ہے

غزل نمبر ۵۴ (ص ۴۲۳) مطلع یوں لکھا ہے:

نہیں ہے تیرا ثانی دونوں جگ میں کوئی جاناناں　　تو شمع نور حق ہے علوی و سفلی میں پروانہ

اگلے شعروں کے قوافی: خانہ، افسانہ وغیرہ ہیں چنانچہ 'جاناناں' کو 'جانانہ' کر دیں تو یہ تفاوت دور ہو سکتا ہے:

ع　نہیں ہے تیرا ثانی دونوں جگ میں کوئی جانانہ

غزل نمبر ۵۵ (۴۲۵) مقطع اس طرح نقل ہوا ہے:

غلامی فخر دیں کی اس کو ہے شایان عالم میں　　فریدا آسا وہ دل جو غیر سے آزاد آتی ہے

موجودہ صورت میں دوسرا مصرع بے وزن ہے اور مطلب بھی غیر واضح ہے۔ 'فریدا آسا' کی جگہ 'فرید آسا' ہونا چاہیے۔

غزل نمبر ۵۷ (۴۲۷) اس غزل کا تیسرا شعر یوں لکھا ہوا ہے:

اس اک خورشید رو کے نور کے فیضان سے ہمدم　　شب تیرہ مری اشک سحر ہووے تو کیا ہووے

پروف ریڈنگ کی غلطی سے مطلب فوت ہو چکا ہے 'اشکِ سحر' نہیں شب تیرہ کی رعایت سے 'رشکِ سحر' ہونا چاہیے:

ع　شب تیرہ مری رشک سحر ہووے تو کیا ہووے

غزل نمبر ۵۸ (۴۲۸) مطلع یوں لکھا ہے:

جب مجھے یاد دلآرام کا گھر آتا ہے　　جنت آنکھوں میں جہنم سے بہ تر آتا ہے

دوسرے مصرع میں 'بہ تر' کی جگہ 'بتر' آنا چاہیے جو 'بدتر' کی تخفیف ہے:

ع　جنت آنکھوں میں جہنم سے بتر آتا ہے

غزل نمبر ۵۹ (ص ۴۲۹) چھٹا شعر اس طرح نقل ہوا ہے:

میری خوشی نہ بگڑی کس طرح ویسے جب　　پیک صبا کے اہل سبا سے بگڑ گئے

دونوں مصرع بے وزن ہیں اور مطلب بھی نہیں نکلتا۔

غزل نمبر ۶۱ (ص ۴۳۱) مطلع اس طرح لکھا ہوا ہے:

اس روئے بیمثال یہ کیا شمع نور ہے　　پروانہ جس کا جاں سے ہوا نور طور ہے

پہلا مصرع موجودہ صورت میں بے معنی ہے۔ 'یہ' کی جگہ 'پہ' آنا چاہیے:

ع　اس روئے بیمثال پہ کیا شمع نور ہے

اسی غزل کا اس سے اگلا شعر یوں لکھا ہے:

ہے میرے دل میں جان میں ہران متصل　　آنکھوں میں میری گرچہ وہ سو کوس دور ہے

پروف ریڈنگ کی غلطی ہے۔ 'ہران' کی جگہ 'ہرآن' آنا چاہیے:

ع　ہے میرے دل میں جان میں ہر آن متصل

غزل نمبر ۶۳ (ص ۴۳۳) مطلع ایسے تحریر ہے:

ہر آن میں درد ہے اور اضطراب ہے　　رشک تنور نوح کے چشم پرآب ہے

پہلا مصرع بے وزن ہے اس میں 'آن' کے بعد 'دل' آنا چاہیے۔ دوسرے مصرع کی ممکنہ اصلاح یوں ہے:

ع　رشکِ تنورِ نوح یہ چشمِ پرآب ہے

غزل نمبر ۶۴ (ص ۴۳۴) غزل کا آخری شعر ایسے لکھا گیا ہے:

جس طرح سے ہے یہاں پر طلب موسائی تمام　　فخر عالم پر ظہور نور طوری ختم ہے

پہلے مصرع کا وزن 'طَلَب' کو 'طَلْب' پڑھ کر ہی درست ہوسکتا ہے اور یہ خواجہ فرید کا تصرف ہے۔

غزل نمبر ۶۸ (ص ۴۳۸) اس غزل کا مطلع اس طرح دیا گیا ہے:

مرے کاشانہ ویرانی میں جب جاناناں آتا ہے　　تب اس دیوانہ دل کو قرار خانہ آتا ہے

پہلا مصرع بظاہر یوں ہونا چاہیے:

ع　مری کاشانہ ویرانی میں جب جانانہ آتا ہے

دوسرے مصرع کا وزن اگرچہ 'دیوانہ' دل' پڑھنے سے پورا ہو جاتا ہے مگر مفہوم واضح نہیں ہوتا۔ چنانچہ اس

شعر کی ممکنہ درست صورت اس طرح دکھائی دیتی ہے:

مری کاشانہ ویرانی میں جب جانانہ آتا ہے　　تب اس ویرانۂ دل کو قرارِ خانہ آتا ہے

اس غزل کا مقطع یوں لکھا ہوا ہے:

عجب ہے اے فرید اسلام سے بیزار کر مجھ کو　　ابھی آغوش میں میرے وہ ترسانا آتا ہے

اس صورت میں دوسرے مصرعے کا وزن بھی خراب ہے اور مطلب بھی مفقود ہے۔ بظاہر دوسرے مصرع میں 'ترسانا' نہیں ترسایانہ ہونا چاہیے (بمعنیٰ عیسائی کی طرح):

عجب ہے اے فرید اسلام سے بیزار کر مجھ کو　　ابھی آغوش میں میرے وہ ترسایانہ آتا ہے

غزل نمبر ۶۹ (ص ۴۳۹) مطلع اس طرح لکھا ہوا ہے:

ہم کو پسند یار کی بانکی ادا لگی　　دل میں لگی جگر میں لگی جان پہ لگی

جبکہ اس غزل کے قوافی: ادا، بلا، جفا وغیرہ ہیں۔ چنانچہ یہ مصرع یوں ہونا چاہیے:

ع　دل میں لگی جگر میں لگی جاں پہ جا لگی

غزل نمبر ۷۴ (ص ۴۴۴) اس غزل کا تیسرا شعر اس طرح لکھا ہوا ہے:

مظہر کو عین ظاہر سمجھنا نہ بھولئے　　جس غیر جانا اس پہ تو لعنت خدا کی ہے

پہلے مصرع میں 'عین' کے بعد 'ظاہر' بے وزن ہے یہاں کچھ اور آنا چاہیے۔

غزل نمبر ۷۸ (ص ۴۴۸) اس غزل کا مقطع ایسے لکھا گیا ہے:

گمان موت ہوتا ہے غلط اس پر تجھے اے دل　　فرید آسا جو کوئی عشق کے مسلح میں جاں دیوے

دوسرے مصرع میں 'مسلح' نہیں 'مسلخ' ہونا چاہیے:

ع　فرید آسا جو کوئی عشق کے مسلخ میں جاں دیوے

غزل نمبر ۸۲ (ص ۴۵۲) غزل کا مطلع یوں لکھا ہے:

میں فقط پیدا ہوا ہوں وصف پنجتن کے واسطے　　تشنہ ہے کوثر مرے ذوق دہن کے واسطے

پہلے مصرع میں 'پنجتن' سے پہلے لفظ 'وصف' زائد ہے جس سے مصرع بے وزن ہو گیا ہے۔ اس مصرع کو یوں ہونا چاہیے:

ع　میں فقط پیدا ہوا ہوں پنجتن کے واسطے

غزل نمبر ۹۰ (ص ۴۶۰) غزل کا مطلع اس طرح درج ہے:

پیر مغاں کے فیض سے بیگانہ بن گئے　　کعبے سے یعنی مسجد بت خانہ بن گئے

دوسرا مصرع مبہم اور بے وزن ہے۔ درست صورت نجانے کیا ہے۔ اسی غزل کا چھٹا شعر اس طرح لکھا گیا:

مدت تک اس کے ہجر میں سرگشتہ ہو رہا غیریت اب اٹھا دی تو جاناناں بن گئے

دیگر قوافی کی رعایت سے 'جاناناں' کی جگہ 'جانانہ' آنا چاہیے۔ غزل نمبر۹۱ (ص۴۶۱) تیسرا شعر یوں مرقوم ہے:

ہدایت میں محبت تھی نماز و روزہ و حج کی ولے اب تو بتوں کے پاؤں کو کعبہ بنایا ہے

پہلے مصرع میں 'ہدایت'' بے معنیٰ ہے۔ یہاں 'بدایت' بمعنیٰ 'ابتدا' آنا چاہیے۔ اسی غزل کا آٹھواں شعر اس طرح تحریر ہے:

کہیں انداز و ناز و عشوہ و غمزہ کا ساماں ہے کہیں دیوانہ دل اور دید ہے پرنم کا ہایہ ہے

موجودہ صورت میں دوسرا مصرع مہمل ہے۔ بظاہر یہ مصرع کاتب نے کسی سے سن کر لکھا ہے اور اس سے سمجھنے میں غلطی ہوئی ہے۔ اسے یوں ہونا چاہیے:

ع کہیں دیوانہ دل اور دیدۂ پرنم کہایا ہے

کہایا بمعنیٰ کہلوایا ہے۔ غزل نمبر۹۲ (ص۴۶۲) آٹھواں شعر اس طرح لکھا ہوا ہے:

کتنے آنکھوں سے ہے خوں کتنے لبوں سے زندہ نام بت کا ہے ولے کار خدا کرتا ہے

پہلے مصرع میں 'ہے' کی جگہ 'ہیں' آنا چاہیے:

ع کتنے آنکھوں سے ہیں خوں کتنے لبوں سے زندہ

غزل نمبر۹۷، مقطع ایسے لکھا ہے:

نہ گل ہے و نہ مل اور نہ ساقی ہے نہ مطرب ہیہات فرید آج یہ کیا دور خزاں ہے

بظاہر پہلے مصرع میں 'و نہ مل' میں 'و' زائد ہے اور اسے 'نہ مل' ہونا چاہیے:

ع نہ گل ہے نہ مل اور نہ ساقی ہے نہ مطرب

اس مختصر جائزہ سے یہ بخوبی واضح ہو جاتا ہے کہ متن میں اغلاط شفقت تنویر مرزا کے اندازے سے کہیں زیادہ ہیں اور جو انھوں نے کہا ہے:

''جو جو غلطی نظر آئے وہ بے شک ہماری مگر بے ارادہ''(۲)

اس سلسلے میں گزارش یہ ہے کہ غلطیاں ان کی طرف لوٹا دی گئی ہیں۔ ان کا ارادہ نیک سہی مگر سہل انگاری کی ذمہ داری بھی انہیں قبول کرنی چاہیے۔

## حوالہ جات


۱۔ شفقت تنویر مرزا (مرتب)، کلیاتِ فرید، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص۵۱

۲۔ ایضا

# راشد کی شاعری میں کردار

ڈاکٹر محمد ساجد خان*

**Abstract:**

N.M. Rashid is considered a well established modern poet in Urdu. He was all the tools and techniques introduced by modernism. One of these techniques is to construct a poem with living characters. This article deals with such poems. Rashid introduces Hassan Kozagar, Jahanzad and others.

ادبیات عالم میں جہاں نثر میں داستان، ناول، افسانہ اور ڈرامہ کے شاہکار کردار تخلیق کیے گئے ہیں۔ نظم میں بھی لافانی کردار تراشے گئے ہیں، یہ بات بھی دلچسپی کی حامل ہے کہ کردار نگاری، نظم سے نثر کی طرف آئی ہے۔

شاعری چونکہ ہر زبان میں زمانی لحاظ سے نثر پر مقدم رہی اس لیے کہانیاں اور داستانیں نثر کی بجائے نظم میں لکھی گئیں۔ نثر کے افسانوی ادب سے اپنی الگ شناخت بنانے کے باعث نظم کے کردار اس طرح نمایاں نہ ہو سکے جس طرح ڈرامہ، داستان ناول اور افسانہ میں سامنے آئے۔

نظم میں کردار نگاری کو ٹی ایس ایلیٹ نے تیسری آواز قرار دیا۔ یعنی پہلی آواز وہ ہے جس میں شاعر اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے اور کسی سے نہیں، دوسری آواز وہ ہے جس میں شاعر سامعین سے مخاطب ہوتا ہے، تیسری آواز اس شاعر کی ہے جب وہ نظم میں باتیں کرنے والے ڈرامائی کردار تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے جو شعروں میں بات کرے، جس میں شاعر وہ باتیں نہیں کہتا جو خود اپنی طرف سے کہنا ہوتی ہیں بلکہ وہ بات ایک کردار دوسرے کردار سے کہتا ہے۔ (۱)

مغربی شاعری میں کردار نگاری کی عمدہ مثال جیوفرے چاسر کی Prologue to Canterbury Tails ہے جس میں قصے کہانیوں کے کردار تخلیق کیے گئے ہیں جبکہ سپنر کی Faeri Queen میں تمثیلی کردار ملتے ہیں۔

* شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

ورڈزورتھ، کولرج، بائرن، شیلے اور کیٹس کے ہاں بالترتیب ''Lucy''، ''Marinar''، ''Don Juan''، ''Alastor'' اور ''Prophy ro''، ''Laina'' کے کردار بھی منفرد حیثیت کے حامل ہیں۔ ٹینی سن، براؤننگ اور آرنلڈ عہد وکٹوریہ کے اہم شعرا جو کردار نگاری کے امکانات کے حوالے سے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ برونگ مونولاگ تکنیک کا موجد ہے ٹینی سن نے بھی اس تکنیک میں عمدہ کردار تخلیق کیے۔ براونگ کے کردار Bishop, Sarto, Count جبکہ ٹینی سن کے کردار میں ''Mauel'' اور Lady of Shallot شاہکار ہیں۔

ٹی ایس ایلیٹ نے (The Waste Land) تخلیق کے مونولوگ کے امکانات کو بھرپور وسعت دی اس نظم میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال بھی خاص شاعرانہ آہنگ کے ساتھ کیا گیا ہے۔

اردو نظم میں کردار نگاری کے ابتدائی نقوش قدیم شعری اصناف مثنوی، ریختی اور نظیر اکبر آبادی کی نظموں میں واضح ہیں۔

فخر الدین نظامی کی ''کدم راؤ پدم راؤ'' میر کی ''حکایت عشق''، میر حسن کی ''سحر البیان''، رنگین کی ''مہ جبین و نازنین'' ایسی مثنویاں ہیں جن میں متنوع اور دلچسپ کردار تخلیق کئے گئے۔ مگر بیشتر کردار مافوق الفطرت اور جامد ہیں۔ ریختی مونولوگ کی ابتدائی صورت ہے جس میں شاعر خود کلام کرنے کی بجائے کسی عورت کی زبانی نسائی جذبات واحساسات کا اظہار کرتا ہے۔ رنگین، انشاء، جان صاحب، عصمت اور نازنین ریختی لکھنے والوں میں اہم نام ہیں۔

نظیر اکبر آبادی قدیم اردو نظم میں ایک دبستان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ نظیر کے ہاں ''سادھو''، ''جوگن''، ''لولی پیز''، ''برہن'' دلچسپ کردار ہیں۔ جدید اردو نظم کے تشکیلی دور میں حالی کی ''مناجات بیوہ'' اسماعیل میرٹھی کی ''صبح کی آمد'' راشد الخیری کی ''مظلوم حسینہ'' اکبر کی ''نیا مجنوں'' ایسی نظمیں ہیں جن میں کردار نمایاں ہیں۔ اس دور میں اقبال کے ہاں اس اسلوب کو اختیار کرنے کی پہلی بار شعوری کوشش نظر آتی ہے۔ دینی روایات سے مستفاد کرداروں میں ''خضر اور پیر رومی'' کے کردار ان کے علاوہ مقتدر شخصیتیں لینن، سعدی، طارق، ٹیپو اور خوشحال خاں بطور کردار ملتی ہیں۔ ''رات''، ''شبنم''، ''ستارے''، ''بادل''، ''زمین'' اقبال کے ہاں کردار نگاری کی ایک خاص تکنیک بطور عناصر فطرت کو پیش کرنا بھی ہے۔

جدید اردو نظم میں اسلوب کی سطح پر کردار نگاری کے حوالہ سے اقبال کی کوششیں لائق تحسین ہیں لیکن اقبال نے اپنے فلسفیانہ افکار کی ترجمانی کے لیے یہ کردار تخلیق کیے۔ بہت کم کردار ایسے ہیں جن میں جدت اور دلچسپی کا عنصر ابھرتا ہو، اس تناظر میں ابلیس کا کردار خاصا متحرک اور جاندار ہے۔

رومانوی رجحان کے حامل شعراء میں نادر کاکوروی کے ہاں ''بوڑھا دنیا پرست'' خوشی محمد ناظر کے ہاں

''جوگی'' نیرنگ کے ہاں ''یتیم بچہ'' جوش کے ہاں ''چنے بیچنے والے'' کا کردار جو آشوب ذات کا نوحہ گر ہے۔ اختر شیرانی کے ہاں سلمیٰ، عذرا، لیلیٰ اور شیریں یہ سب کردار جمالِ جہاں اور روحِ جذبات ضرور ہیں لیکن ان میں وہ عورت نظر نہیں آتی جسے مرد شریکِ حیات بنا کر زندگی کے صحت مند رویوں کی تسکین کر سکے۔ ۱۹۳۵ء میں ترقی پسند تحریک کا آغاز اور ۱۹۳۹ء میں حلقۂ ارباب ذوق کی تحاریک کے اردو نظم پر گہرے اثرات ہیں۔ ان تحاریک سے وابستہ میراجی، راشد اور فیض تو انا نام ہیں۔ ان سے پہلے تصدق حسین خالد کے ہاں ''شیر دل خان''، ''سپاہی کی دلہن'' اور ''پتھیرو'' جیسے عمدہ کردار جو جنگ افلاس اور استبداد کا شکار طبقے کے نمائندہ ہیں۔

میراجی اور ن م راشد نے پہلی بار مونولوگ کو اس کے لوازم کے ساتھ نظم میں باقاعدہ طور پر متعارف کرایا اس تکنیک کا ادراک ناقدین کو قدرے میں بعد ہوا جس کے باعث بعض نظموں کی تفہیم میں الجھنوں نے جنم لیا اور ان نظموں کو شاعر کی آپ بیتی خیال کیا گیا۔

میراجی کی نظمیں ''لب جوئبارے'' اور ''خود نفسی'' جن میں کرداروں کی خود کلامی کے ذریعے انسان کی بعض نفسیاتی اور بنیادی جبلتوں کی پیچیدگیوں کو کامیابی سے پیش کیا گیا۔ میراجی کے ہاں عورت کا کردار تو انا اور زندگی سے بھرپور شکل میں سامنے آتا ہے۔ جس سے اختر کی سلمیٰ، ریحانہ، لیلیٰ محروم ہیں۔ کلرک کا نغمہ محبت ''ہندی جوان'' اور ''دھوبی گھاٹ'' کی نظموں کے کرداروں میں طبقاتی احساس زیادہ غالب ہے۔

جدید اردو نظم کے منظر نامے پر مجموعی لحاظ سے نظر ڈالیں تو کردار نگاری کا اسلوب مستقل رویے کی صورت جس شاعر کے ہاں نظر آتا ہے وہ ن۔م راشد ہے۔

نظم میں کردار کی تخلیق کا رجحان، اس کے ہاں ابتداء ہی سے رہا وہ اپنی اس قسم کی نظموں کو ڈرامائی خود کلامی اور ان کے مرکزی کردار کو ''میرا فسانہ'' کا نام دینا پسند کرتے تھے (۲)۔ ایرانی شاعر اخوان ثالث (م۔امید) کے بارے میں راشد اپنی رائے کے ذریعے ڈرامائی عنصر سے اپنی دلچسپی کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''میں ان کی شاعری کے ڈرامائی عنصر کو پسند کرتا ہوں۔'' (۳) راشد اپنے ڈرامائی ذہن اور مزاج کی بنا پر برونگ کی کرداری نظموں میں کشش محسوس کرتے ہیں۔ بعض نقادوں نے نظم ''حسن کوزہ گر'' کو براؤننگ کی نظم ''Rabbia Binezra'' کا عکس کہا ہے لیکن راشد براؤننگ سے ایک طریق کار اخذ کرتے ہیں۔ ان کے کرداروں کی الجھنیں ان کا زمانہ اور ان کے نفسیاتی اور جذباتی رویے مختلف ہیں۔

کردار کو سامنے لانے کے لیے شاعر کو شعری ساخت میں تبدیلیاں کرنا پڑتی ہیں جن میں کردار کا لب و لہجہ متعین کرنا، بعض اوقات مکالمے سے کام لینا، خود کلامی کا حربہ استعمال کرنا جو کہ بنیادی طور پر ایک ڈرامائی حربہ ہے۔ خود کلامی سے کردار کی ذہنی، جذباتی، نفسیاتی، کیفیات قاری کے سامنے آجاتی ہیں۔ اس فن کے میں راشد کا کوئی

حریف نہیں کرداری طریقہ کار میں بعض اوقات افسانوی انداز بھی پیدا ہو جاتا ہے کردار کیونکہ اپنی سرگزشت اور جذبات کو بیان کرتا ہے۔ اس لیے سوانح عمری کا رنگ بھی جھلک جاتا ہے۔ اس طریقہ کار کی بدولت قاری کو بعض اوقات جن الجھنوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے، اس کا ذکر خود راشد ان الفاظ میں کرتے ہیں:۔

> ''اردو غزل کی اپنے قاری کے ساتھ یہ خاموش مفاہمت رہی ہے کہ اس کا واحد متکلم ایک ہی فرد کے مختلف روپ پیش کرے گا اور یہ روپ اس فرد کی بدلتی ہوئی کیفیات پر منحصر ہوں گے۔ اس کے برعکس ''ماورا'' میں غالباً پہلی مرتبہ الگ الگ کرداروں سے پڑھنے والوں کا سامنا ہوا۔ یہ الگ کردار کسی ایک شخصیت کے روپ یا بہروپ نہ تھے بلکہ اپنی الگ انفرادیت کے مالک۔ یہ سب کردار ایک اجتماع۔ بدلتے ہوئے اجتماع کا جزو ہیں لیکن منفرد۔ ''ماورا'' میں قدیم تکنیک سے انحراف کا یہی سب سے بڑا جواز ہے۔''(۴)

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ یہ نظمیں کسی طرح اس نیاز مند کی سوانح حیات نہیں ہیں بلکہ مختلف کرداروں کے تشخص میں لکھی گئی ہیں۔(۵)

راشد کی اس بات میں سچائی موجود ہے کہ ڈرامائی یا شعری کردار کے جذبات واحساسات ضروری نہیں کہ شاعر کے اپنے جذبات واحساسات ہوں لیکن یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ شاعر ایک خاص قسم کے جذبات و احساسات کے حامل کرداروں میں کیوں دلچسپی لیتا ہے؟ راشد کی شاعری پر تنقید کرتے ہوئے ان دونوں چیزوں کا بیک وقت ادراک کرنا چاہیے۔

راشد کے کرداروں کو اگر مختلف ادوار کے تناظر میں دیکھا جائے تو یہ کردار اس کے ذہنی ارتقاء کا بھی واضح عکس ہیں، نہ صرف ذہنی بلکہ فنی اور اسلوبیاتی مدارج بھی ان کرداروں کے ذریعے نمایاں ہیں۔

ابتدائی دور میں راشد نے جن نظموں میں کردار تخلیق کے لیے وہ ان کے اولین مجموعہ ''ماورا'' میں شامل آخری نظمیں ہیں جو بغیر کسی کردار کے نام کے واحد متکلم کے صیغے میں لکھی گئی ہیں۔ اردو نظم میں کرداروں کی پیشکش کا اسلوب پہلی بار راشد نے اختیار کیا۔ اِس لیے اُس وقت ان نظموں کی صحیح تفہیم ممکن نہ ہو سکی۔ ان پر یاسیت، فراریت، شکست خوردہ ذہنیت کے الزامات لگائے گئے اور ان نظموں کو کرداری نظمیں نہیں سمجھا گیا البتہ راشد انہیں کرداروں کی نظمیں قرار دیتے ہیں۔

> ''ماورا'' میں غالباً پہلی مرتبہ الگ الگ کرداروں سے پڑھنے والوں کا سامنا ہوا۔''(۶)

''ماورا'' کے کردار اپنے دور کی غلام، محبوس فضا میں پیدا شدہ اس ذہنیت کے عکاس ہیں جو اجتماعی بحران اور سیاسی ابتری کے نتیجے میں پرورش پا چکی تھی۔ یہ کردار عام افراد اور نچلے طبقے کے لوگ ہیں۔ زندگی کی امنگ اور

جینے کا ولولہ ان کے ہاں منجمد ہے۔ کبھی بغاوت پر آمادہ ہوئے ہیں تو کبھی بہانہ عشرت تلاش کرتے ہیں۔ ان کرداروں کی ذہنیت ایک محدود حد تک مختلف تو ہے لیکن ایک بات ان سب میں مشترک ہے کہ وہ اپنی انفرادیت کے باوجود یا اس کے باعث اپنے اجتماع سے مطمئن نہیں۔ (۷)

نظم ''رقص'' کا مرکزی کردار زندگی سے فرار اور ماحول کی عدم اطمینانی سے فرار چاہتا ہے اور یہ فرار اسے عورت کے قرب میں نظر آتا ہے۔

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے/ زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں
رقص گہ کے چور دروازے سے آ کر زندگی
ڈھونڈ لے مجھ کو، نشاں پالے مرا/ اور جرمِ عیش کرتے دیکھ لے! (۸)

یہ کردار ایک Intellectual Labourer ہے جو جہد بقا میں ایک غلام ہونے کے باعث متقابل قوتوں کا کامیابی سے مقابلہ کرنے کی سکت نہیں رکھتا۔ (۹) یہ کردار اگرچہ زندگی سے بھاگ آیا ہے مگر اسے یہ فکر ابھی دامن گیر ہے کہ کہیں زندگی کے حالات اسے پھر نہ گھیر لیں۔ کیونکہ فرار سے حقائق و حالات نہیں بدلتے اس لیے فرار سے حاصل کردہ وقتی مسرت سے وہ بھرپور لطف اندوز نہیں ہو رہا اور کہتا ہے:

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے/ رقص کی یہ گردشیں/ ایک مبہم آسیا کے دور ہیں
کیسی سرگرمی سے غم کو روندتا جاتا ہوں میں!/ جی میں کہتا ہوں کہ ہاں
رقص گہ میں زندگی کے جھانکنے سے بیشتر/ کلفتوں کا سنگریزہ ایک بھی رہنے نہ پائے! (۱۰)

اس نظم کا مرکزی کردار ایک ثانوی کردار سے محض اپنی خواہش کا اظہار کرتا ہے۔ لیکن اس اظہار کی بدولت اس کا کردار اور حالاتِ زندگی سامنے آ جاتے ہیں۔ راشد اس کردار کے متعلق کہتے ہیں کہ!

''رقص'' کا کردار یا میرِ افسانہ وہ شخص ہے جو اپنی ایک تہذیب کے انحطاط کا شکار بھی ہے اور شاکی بھی۔ اسے اس بات کا احساس ہے کہ زندگی پر جھپٹنے کے لیے ''در و دیوار کی بندگی'' سے نجات پانا ضروری ہے کیونکہ اس بندگی نے اس کی اور اس کے مانند ہزاروں انسانوں کی خواہشوں کو ''بے سوز و رنگ و ناتواں'' کر رکھا ہے اپنے اس احساس کے باوجود وہ مجبور ہے کہ وہ ایک کمزور عورت سے جو اتفاق سے رقص میں اس کی ساتھی ہے قرب کی تمنا کرے۔ (۱۱)

''شرابی'' اس سلسلے کی دوسری اہم نظم ہے اس نظم کا مرکزی کردار غلامی، اور غیر ملکی تسلط سے بیزار ہے لیکن بغاوت کا حوصلہ نہیں رکھتا شراب کے نشے میں غرق اپنی محبوبہ کے پاس آتا ہے شراب پینے کی وجہ سے ناراض محبوبہ سے سوال کرتا ہے جو طنز کی شدید کاٹ رکھتا ہے۔

غم سے مر جاتی نہ تو/ آج پی آتا جو میں/ جام رنگیں کی بجائے/ بے کسوں اور ناتوانوں کا لہو؟

شکر کرائے جاں کہ میں/ ہوں درِ افرنگ کا ادنیٰ غلام!/ اور بہتر عیش کے قابل نہیں (۱۲)

آخری مصرعے میں ''بہتر عیش'' کے الفاظ ہوسِ مزید کی بجائے اس طبقہ پر طنز کا وار ہیں جو ناداروں کا خون پی کر تکمیلِ عیش کرتے ہیں۔

نظم ''انتقام'' مونولوگ اور ایک غلام ذہن کا گہرا نفسیاتی مطالعہ ہے نظم کا مرکزی خیال اس لمحے کی یادوں میں کھویا ہوا ہے جب اس نے فرنگی شبستان میں ایک انگریز عورت کو جنسی تشدد کا نشانہ بنایا تھا وہ اس خود فریبی میں مبتلا ہے کہ جنسی تسکین سیاسی انتقام کا صحیح راستہ ہے (۱۳) نفسیاتی اعتبار سے دیکھا جائے تو قدرتی بات ہے کہ مرد کی ہر سختی جو محض ایذا دہی کے لیے نہ کی جائے عورت کو لطف پہنچاتی ہے ایسی حالت میں مرد کا یہ تصور کرنا کہ میں دشمنی برت رہا ہوں بالکل خلاف واقع ہے (۱۴) لیکن غلام قوم کے بیمار ذہن افراد انتقام کا کوئی صحت مند راستہ اختیار نہیں کر سکتے وہ جنسی تشدد ہی کو انتقام سمجھتے ہیں راشد اس کردار کے ذریعے بیمار معاشرے کی غلط فہمی کا پردہ چاک کرتے ہیں۔

اُس کا چہرہ اس کے خدوخال یاد آتے نہیں/ اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے
اجنبی عورت کا جسم/ میرے ''ہونٹوں'' نے لیا تھا رات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام/ وہ برہنہ جسم اب تک یاد ہے! (۱۵)

فہمیدہ ریاض اس نظم سے ابھرنے والی عورت کے کردار کے متعلق لکھتی ہیں:۔

''لیکن جہاں تک عورت کا تصور ہے تو وہ ان کے کلام میں، نہ صرف آغاز میں بلکہ بعد کے ادوار میں بھی گوشت کی گٹھڑی سے آگے کبھی نہ بڑھا۔۔۔ اس ساری انقلابیت کے باوجود ان کی نظم انتقام پڑھ کر قاری حیران و پریشان ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا جب وہ کہتے ہیں: ''اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے
میرے ''ہونٹوں'' نے لیا تھا رات بھر بے بسی کا انتقام
تو ہمیں ایک ایسے ذہن کا عکس نظر آتا ہے جو پوری دلجمعی کے ساتھ عورت کے جسم کو (خواہ دشمن یا مخالف قوم کی ہی کیوں نہ ہو) انتقام کا ذریعہ بنانا روا سمجھتا ہے دشمن قوم سے ''اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام لینے کے لیے آخر وہ اس قوم کے کسی فرد کا انتخاب کیوں نہیں کرتا۔'' (۱۶)

فہمیدہ ریاض کی رائے کہ انتقام کا یہ طریقہ مریضانہ انداز کا حامل ہے جس سے اتفاق ایک حد تک ممکن ہے لیکن ایسی کرداری نظم راشد کی شخصیت کا عکس قرار نہیں دی جا سکتی راشد خود کہتے ہیں:

اس کا میرِ افسانہ وہ کردار ہے جو اس خود فریبی میں مبتلا ہے کہ جنسی تسکین سیاسی انتقام کا صحیح راستہ ہے لیکن اپنی اس دوروئی کی وجہ سے وہ ایک طرف پوری جنسی تسکین کا اہل ثابت نہیں ہوتا (اس کا چہرہ اس کے خدوخال یاد

آتے ہیں!) دوسری طرف وہ صحیح سیاسی انتقام لینے کے قابل بھی نہیں۔ اس فعل کے یہ دو پہلو ایک دوسرے کی نفی کر دیتے ہیں۔ وہ جس دوگانہ لذت اور کامرانی کا جویا ہے اسے حاصل نہیں ہوتی ہر 'بیمار' سوسائٹی میں ایسے سیکنکڑوں آدمی ملیں گے۔ جو جنسی تسکین کو انتقام کا مترادف سمجھتے ہیں پاک و ہند میں ۱۹۴۷ء کے کئی واقعات اس امر کے شاہد ہیں ان کے نزدیک جنسی تسکین جس سے بڑی دولت انسان کو کم ملی ہے اور سیاسی انتقام جس سے بڑا حربہ انسان کے پاس کوئی نہیں فحش گالی کے مترادف ہے۔ حالانکہ اگر ان دونوں کے پیچھے دیانتداری اور اخلاص ہو تو دونوں بڑی نعمت ہیں۔ ''انتقام کا کردار اسی دیانتداری اور اخلاص سے محروم ہے۔''(۱۷) اس اقتباس سے ظاہر ہے سب سے زیادہ قابل تنقید کردار مرد کا ہے جو مردانہ جوہر یعنی مردانہ وار کرنے کی ہمت سے بے بہرہ ہے۔ عورت کا کردار مظلوم ہے جو ہمیشہ جنگ، فسادات میں ہوس کا نشانہ بنتی آئی ہے یہاں قابل مذمت عورت نہیں بلکہ مرد ہے۔

غلام معاشرے کے افراد طوق غلامی کے باعث زندگی کو زنجیر تصور کرتے ہیں اس قید سے بے زاری کے باعث جب وہ مثبت جہت میں نہیں سوچ سکتا تو معاشرتی اور ذاتی مسائل کا خاتمہ زندگی کے خاتمے میں تلاش کرتا ہے نظم 'خودکشی' کا مرکزی کردار اپنے آپ کو یاجوج ماجوج مخلوق کا ایک فرد سمجھتا ہے جو ساری رات دیوار چاٹتے ہیں مگر صبح وہ دیوار دوبارہ بلند ہو جاتی ہے گویا زندگی کا موجودہ عمل ایک انجام لاحاصل اور رائیگانی کے سوا کچھ نہیں زندہ رہنا مرجانا ایک ہے یہ کردار بیسویں صدی کے عام آدمی کی علامت ہے جو وجودی کرب سے دوچار ہے جو یہ سمجھتا ہے کہ زندگی کا انجام صفر ہے۔

''آج میں نے پالیا ہے زندگی کو بے نقاب؛/ آتا جاتا تھا بڑی مدت سے میں
ایک عشوہ ساز و ہرزہ کار محبوبہ کے پاس/ اس کے تخت خواب کے نیچے مگر
آج میں نے دیکھ پایا ہے لہو/ تازہ و رخشاں لہو، / بُوے مَے میں بوئے خوں الجھی ہوئی!
وہ ابھی تک خواب گہ میں لوٹ کر آئی نہیں/ اور میں کر بھی چکا ہوں اپنا عزم آخری!
جی میں آئی ہے لگا دوں ایک بے باکانہ جست/ اس دریچے میں سے جو
جھانکتا ہے ساتویں منزل سے کوئے بام کو!(۱۸)

''ماورا'' کے کردار نفسیاتی پیچیدگیوں اور احساس کمتری کی عمدہ تصویر ہیں جن کا شکار مظلوم طبقے کے افراد ہوتے ہیں جس کا سبب غلامی اور غربت ہے۔ نظم انتقام اور خودکشی میں راشد نے کرداروں کو متعارف کرانے کے لیے خودکلامی کا طریقہ اپنایا ہے خودکلامی کا طریق کار براؤننگ کی شاعری میں بھی ایک اہم حربے کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان کرداروں کے متعلق راشد کہتے ہیں کہ

ان کرداروں کی شخصیت میں اس قسم کا تنوع رکھا گیا ہے جو ناول یا افسانہ کے کرداروں کی شخصیت میں ہوتا ہے لیکن ایک بات ان سب میں مشترک ہے۔ وہ اپنی انفرادیت کے باوجود یا اس کے باعث ہی اپنے اجتماع سے مطمئن نہیں وہ ایک ایسی اجتماعی

کیفیت سے دوچار ہیں جو ان کی پیدا کی ہوئی نہیں اور ان سے ان کے حوصلے سے کہیں بڑھ کر تقاضا کرتی ہے اس غیر معمولی صورتحال نے جس پر ان کا کوئی اختیار نہیں، ان کی فردیت کو خاصا ضرر پہنچایا ہے۔ انہیں ایک غیر معمولی تذبذب اور کشمکش میں مبتلا کر رہا ہے۔ ان کے اعمال کو کم مایہ بلکہ ایک حد تک بے معنی بنا دیا ہے۔ ان کے جسمانی اور ذہنی پھیلاؤ کو روک رکھا ہے۔۔۔ اپنی سیاسی اور اجتماعی مجبوریوں اور اقتصادی محرومیوں کے باعث وہ اپنی اکثر انفرادی ذمہ داریاں پوری کرنے کے قابل نہیں رہے۔ جو فرد اور اجتماع کے احیا اور بقا کے لیے لازم ہوتی ہیں۔ **(۱۹)**

''ایران میں اجنبی'' راشد کا دوسرا شعری مجموعہ ہے اور فکر کی اگلی منزل بھی ''ماورا اور ایران میں اجنبی'' کی نظموں کے درمیان بتدریج ارتقائی عمل ظاہر ہوتا ہے۔ ماورا کی نظموں میں کرداروں کا ذاتی آشوب نمایاں ہے جبکہ ''ایران میں اجنبی'' کرداروں کے اردگرد پھیلا ہوا آشوب کرداروں کی ذات سے مل کر انہیں مزید وسعت اور توانائی بخشتا ہے۔ یہ مجموعہ دو حصوں میں منقسم ہے۔ مگر کرداری نظموں کے حوالے سے دوسرا حصہ ''ایران میں اجنبی'' زیادہ اہم ہے ان کرداروں کی پیشکش میں راشد نے بالواسطہ طرز اظہار کی بجائے علامتوں اور اساطیری روایات سے معاونت لی اور بعض نظموں میں داستان اور الف لیلوی عناصر موجود ہیں۔ اس حصے کی نظموں میں ہماری ملاقات غیر ملکی آمرانہ تسلط کے زیر اثر پروان چڑھنے والے معاشروں کی عورتوں، نوجوانوں، سیاست دانوں اور سپاہیوں سے ہوتی ہے۔ یہاں خود کلامی کی نسبت مکالمے کی تکنیک زیادہ استعمال کی ہے اور زیادہ تر نظموں میں ایک مربوط قصہ یا افسانے کی تشکیل ہوتی ہے۔ اس ضمن راشد لکھتے ہیں:

''.....''ایران میں اجنبی'' کے بعض قطعے محض منظوم مختصر افسانہ ہیں جن میں زیادہ زور کسی کردار کی تصویر کشی پر ہے یا کسی واقعہ کو بیان کرتا ہے تا کہ اس سے وہ تاثر پیدا ہو سکے جو شاعر کے دل پر ہوا تھا بعض نظموں کی حیثیت اسکیچ یا انگارے کی سی ہے، بعض خود کلامی سے زیادہ نہیں۔'' **(۲۰)**

''ایران میں اجنبی'' میں ایران کی حیثیت ایک ملک کی نہیں بلکہ مشرق اور مشرقی ماحول کا استعارہ ہے۔ سیاسیات کے حوالے سے جو کردار راشد نے تخلیق کیے وہ تمام مشرقی ممالک کی سیاسی فضا کی نمائندگی کرتے ہیں۔ نظم ''انقلابی'' میں کردار جو تاریخی حقائق کو اصل حالت میں محفوظ کرنے کا خواہاں تھا اس کی خواہش اس کی موت کا باعث بنتی ہے اس جواں مرگ ''مورخ'' کی دلہن اس کے مزار پر نوحہ کناں ہے اور شاعر اس کی روح سے سوال کرتا ہے۔

یہ تاریخ کے ساتھ چشمک کا ہنگام تھا؟/ یہ مانا تجھے گوارا نہ تھا
کہ تاریخ دانوں کے دامِ محبت میں پھنس کر/ اندھیروں کی روحِ رواں کو اُجالا کہیں

مگر پھر بھی تاریخ کے ساتھ/ چشمک کا یہ کون ہنگام تھا؟ **(۲۱)**

یہ استفہام، لہجہ کے لحاظ سے گہرا طنز ہے بظاہر راشد مورخ کے باغیانہ رویے پر تعریض کر رہا ہے کہ اسے اپنی جوانی اور دلہن پر رحم کھانا چاہیے تھا لیکن بالواسطہ ان رویوں پر طنز ہے جن کے باعث تاریخی حقائق پر تکذیب کے پردے پڑ جاتے ہیں۔

نظم ''میزبان'' میں کردار مکالموں کے ذریعے سامنے آتے ہیں اس نظم سے مربوط قصہ شامل ہے ''نوروز'' ایک ایسے شخص کا کردار جو مخلص دوستوں کے لیے سراپا محبت اور بدنیت لوگوں کے لیے مجسم انتقام اسے یہ احساس ہے کہ ایران میں جانے والی سپاہی یا اجنبی وہاں کے مقامی باشندوں کی محبت کا ناجائز فائدہ اٹھاتے ہین نظم کے اختتام پر وہ ایک ایسے میزبان کی صورت میں سامنے آتا ہے جو اپنے مہمانوں کی دلجوئی اپنا فرض سمجھتے ہیں۔

تو نوروز آیا، ہنسا اور کہنے لگا:

''تم بڑے سنگدل ہو/تمہارا وہ ساتھی تو کل شب وہیں سو گیا تھا،
بہت اس کی دلجوئی کرتی رہی میری گل روغزالہ/ کہ وہ اپنی مہجور بیوی کی تصویر کو
سامنے رکھ کے آنسو بہاتا رہا ہے!**(۲۲)**

نظم ''کیمیاءگر'' میں راشد ایران کے حکمران رضا شاہ کے کردار کو اجاگر کرتے ہیں، یہ کردار ایران کے ان سیاست دانوں کا نمائندہ ہے جو اپنی ذات و اغراض کی قید میں اسیر عوام کو محض سنہرے خواب دکھا کر عوام اور وطن کے مفادات پر خود کو ترجیح دیتے ہیں۔

تجھے اس زمیں سے گئے دو برس ہو چکے ہیں/ تری یاد تک مٹ چکی ہے دلوں سے
کبھی یاد کرتا ہے کوئی تو کہتا ہے،/''وہ کیمیاگر/ جو کرتا رہا سب سے وعدے
کہ لاؤں گا سونا بنا کر/ مگر شہریوں کے مِس و سیم تک/ لے کے چلتا بنا؟''**(۲۳)**

نظم ''ہمہ اوست'' اشتراکی نظام اور اس کے حامیوں پر طنز ہے نظم کا مرکزی کردار خالد ایسے نوجوان سپاہی کا کردار جو اپنی روسی محبوبہ کو متاثر کرنے کے لیے اشتراکیت کے گن گاتا ہے۔ جو محض خود فریبی کی صورتیں ہیں۔

''وہ اشتراکی زمیں پر پڑا تھا/ اسے ہم بلایا کیا اور جھنجھوڑا کیے/ وہ تو ساکت تھا، جامد تھا!
روسی ادیبوں کی سرچشمہ گاہوں کی اس کو خبر ہو گئی تھی؟**(۲۴)**

''مارِ سیاہ'' ان کرداری نظموں میں سے ایک ہے جن میں کرداروں اور ان کے مکالموں سے ایک افسانہ تشکیل پاتا ہے نظم کا مرکزی کردار ''یاسمین'' ایک غریب لڑکی جو اپنی معصوم باتوں اور مسکراہٹ سے شاعر اور اس کے دوستوں کا دل موہ لیتی ہے مگر کوئی اجنبی اس کی مسکراہٹ اور معصومیت چھین لیتا ہے۔

''آج کے بعد تم یاسمن کو نہیں پا سکو گے

کہ مارِ سیہ بن کے اِک اجنبی نے اسے ڈس لیا ہے!''(۲۵)

نظم ''درویش'' میں مرکزی کردار درویش بغاوت کے حوالہ سے لائق اعتنا ہے ''درویش'' اہل مذہب کے خاص ''صوفیانہ مزاج'' میں تبدیلی کی جانب اشارہ ہے وہ خدا سے دعا گو ہے:

''خداوند!/کیا آج کی رات بھی/تیری پلکوں کی سنگیں چٹانیں
نہیں ہٹ سکیں گی۔''(۲۶)

مولانا روم اور حافظ شیرازی کے خیالات وہم سے آگے نہیں عصر حاضر میں تصوف کا سہارا بے کار ہے۔ حالات بدلنے کے لیے دعائیں اور مناجات کی بجائے میدان عمل میں قدم رکھنے کی ضرورت ہے چنانچہ شاعر درویش کو خوشخبری دیتا ہے۔

''تجھے، اے زمانے کے روندے ہوئے،/آج یہ بات کہنے کی حاجت ہی کیوں ہو؟
تو خوش ہو/کہ تیرے لیے کھل گئی ہیں ہزاروں زبانیں/جو تیری زباں بن کے
شاہوں کے خوابیدہ محلوں کے چاروں طرف/شعلے بن کر لپٹتی چلی جا رہی ہیں!
سیاست نے سوچا ہے تیری زباں بند کر دے/سیاست کو یہ کیوں خبر ہو
کہ لب بند ہوں گے/تو کھل جائیں گے دست و بازو؟(۲۷)

نظم ''وزیرے چنیں'' کا کردار حضرت شیخ سعدی کی حکایت سے ماخوذ ہے اس نظم میں چست مکالمے اور طنز کی کاٹ نمایاں ہے۔ یہ نظم وزیروں اور سیاست دانوں کا اعمال نامہ ہے۔ جو حکمران کا حکم ماننا فرض اولین جانتے ہیں انہیں ان احکام کے نتائج سے کوئی غرض نہیں۔ وہ اپنی عقل اور ضمیر دونوں کو فراموش کر دیتے ہیں۔ راشد ان پر طنز کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ جب ان کا کام بغیر سوچے سمجھے حکم بجالانا ہے تو ان کے دماغ میں انسان کی بجائے بیل کا مغز زیادہ مناسب ہوگا۔

''وزیرے چنیں'' جو اپنے دماغ کی صفائی کے لیے ایک ماہر نائی کے پاس جاتا ہے مگر صفائی کے دوران بادشاہ کے بلاوے پر وہ بغیر دماغ کے بادشاہ کے پاس چلا جاتا ہے۔

''مگر دوسرے روز اس نے/جونائی سے آخر تقاضا کیا/تو وہ کہنے لگا:/''حیف،
کل شب پڑوسی کی بلی/کسی روزن در سے گھس کر/جنابِ وزارت پنہ کے
دماغ فلک تاز کو کھا گئی ہے!/اور اب حکم سرکار ہو تو،/کسی اور حیوان کا مغز لے کر لگا دوں؟
تو دلاک نے رکھا دیا، دانیال زمانہ کے سر میں/کسی بیل کا مغز لے کر/لو لوگوں نے دیکھا
جنابِ وزارت پنہ اب/فراست میں/دانش میں/اور کاروبارِ وزارت میں
پہلے سے بھی چاق و چوبند تر ہو گئے ہیں!''(۲۸)

نائی کا جملہ کسی اور حیوان کا مغز لے کر لگا دوں؟'' اپنی ذومعنویت کے باعث تعریض کی گہری کاٹ رکھتا ہے اسی طرح ''جناب وزارت پنہ''، ''فلک تاز'' اور ''دانیال زمانہ'' کے الفاظ اہل سیاست کو ملنے والے خطبات و القابات کی حقیقت سے بھی پردہ اٹھاتے ہیں۔ **(۲۹)**

نظم ''شاخ آہو'' میں راشد نے نظم کے مرکزی کردار وزیر مصارف علی کیانی کے ذریعے مشرقی سیاست پر بہت عمدہ طنز کیا ہے۔ یہ کردار جہاں حکومتی بدعنوانیوں کا پردہ چاک کرتا ہے تو دوسری طرف ان بدعنوانیوں پر پردہ ڈالنے والے اہلِ قلم کی اصلیت کو بھی سامنے لاتا ہے۔

''اٹھایا قلم اور لکھا:/''جناب مدیر شہیر/آپ کی خدمتِ فائقہ کے عوض
دس ہزار اور چھ سو ریال/آپ کو صد ہزار احترامات کے ساتھ/تقدیم کرتا ہے بندہ!'' **(۳۰)**

''ایران میں اجنبی'' میں راشد نے بعض کردار تجسیم و علامت کے ذریعے بھی پیش کیے اس سلسلے میں راشد اساطیری اور تاریخی واقعات کو پس منظر یا تلمیح کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔

ان کرداروں میں نظم ''سباویراں''، ''سلیمان'' لائق ذکر ہے۔ سلیمان مایوسی اور ناامیدی کی علامت ہے نظم کی فضا ایلیٹ کے اسلوب شعر سے بہت مماثل ہے۔ سلیمان کا کردار جنگ عظیم دوم کے بعد آدمی کا ایک عمدہ، نفسیاتی نقشہ پیش کرتا ہے تاہم کسی زمانی عرصے میں محصور نہیں ہوتا:

''سلیماں سربزانو، ترش رو، غمگیں، پریشاں مو/ جہانگیری، جہانبانی، فقط طرّارۂ آہو،
محبت شعلۂ پراں، ہوس بوئے گلِ بے بو/ زرازِ دہر طرّارۂ آہو، کمتر گو!
سباویراں کہ اب تک اس زمین پر ہیں کسی عیار کے غارت گروں کے نقشِ پا باقی
سباباقی، نہ مہروئے سباباقی!/سلیماں سربزانو/اب کہاں سے قاصد فرخندہ پے آئے؟ **(۳۱)**
کہاں سے کس سبو سے کاسۂ پیری مے آئے؟

سلیماں انسانی حیات کے منجمد ہونے کا اشارہ ہے۔ جہاں تحرک کو موت آ گئی ہے

راشد نے نظم ''سومنات'' میں ہندوستان کی سرزمیں کو ایک کردار کا روپ عطا کیا ہندو آزادی ہند کے زمانے میں انگریزوں کے جانے کے بعد حکمرانی کے خواب دیکھ رہے تھے۔ راشد نے ہندوؤں کی اس سوچ پر طنز کرتے ہوئے ایک کردار ''عجوزہ سومنات'' تخلیق کیا ہے۔

''عجوزۂ سومنات کے اس جلوس میں ہیں/عقیم صدیوں کا علم لادے ہوئے برہمن
جو ایک نئے سامراج کا خواب دیکھتے ہیں/اور اپنی توندوں کے بل پہ چلتے ہوئے مہاجن
حصول دولت کی آرزو میں بہ جبر عریاں/ جو سامری کے فسوں کی قاتل حشیش پی کر
ہیں رہگزاروں میں آج پا کوب و مست غلطاں/ دف و دل کی صدائے دلوز پر خروشاں!

وحشیوں سے بھی بڑھ کے وحشی،/ کہ ان کے ہونٹوں سے خوں کی رالیں ٹپک رہی ہیں **(۳۲)**

راشد کی کردار سازی کا تیسرا دور ''لا = انسان اور گماں کا ممکن'' میں شامل کرداری نظموں پر مشتمل ہے جن میں صورِ اسرافیل، ''حسن کوزہ گر''، ''اندھا کباڑی'' اہم نظمیں ہیں۔

تجسیم کے اسلوب میں کردار تخلیق کرنے کا ہنر ''لا = انسان'' میں مزید ارتقاء پذیر نظر آتا ہے۔ ''زندگی ایک پیرہ زن'' جس میں زندگی کو ایک بڑھیا کے روپ میں دکھایا گیا ہے۔ راشد ''شاندار ماضی کے بہت خلاف تھا وہ اس بات پر بہت مضطرب رہا کہ ہم کس قدر ماضی پرست لوگ ہیں۔ ماضی کے سرمائے کو کس قدر سینے سے لگائے رکھتے ہیں۔ اس کے پیچھے کس قدر دیوانہ وار دوڑتے ہانپتے ہیں پھر نگاہیں اپنے ہی قدموں تک آ کر رک جاتی ہیں۔ کیونکہ وہیں صرف اپنی ہی تہذیب میں وہ دفینے نظر آتے ہیں جن کا وجود نہیں۔ **(۳۳)** راشد بوڑھی عورت کے کردار کے ذریعے مشرق کی ماضی پرستی پر طنز کرتے ہیں۔

''زندگی اِک پیرہ زن!/ جمع کرتی ہے گلی کوچوں میں روز و شب پرانی دھجیاں!
تیر، غم انگیز، دیوانہ ہنسی سے خندہ زن/ بال بکھرے دانت میلے، پیرہن
دھجیوں کا ایک سونا اور ناپیدا کراں، تاریک بن!/ لوہوا کے جھونکے سے اُڑی ہیں ناگہاں
ہاتھ سے اس کے پرانے کاغذوں کی بالیاں/ اور وہ آپے سے باہر ہوگئی
اس کی حالت اور ابتر ہوگئی/ سہہ سکے گا کون یہ گہرا زیاں **(۳۴)**

راشد کے فکری ارتقاء کے پس منظر میں لا = انسان کی نظمیں نئے انسان کی تلاش و تخلیق کی کوشش ہیں اور اس خواب کی جانب متوجہ کرتی ہیں جو عالمی انسان کی آفرینش کے حوالے سے راشد کی فکر کا مستقل حصہ بن چکا تھا۔ بقول راشد:

''زندگی کی مساوات میں انسان ایک گمشدہ ہندسے کی طرح ہے جس کی قیمیت ہمیں معلوم نہیں اور شعر ہو یا فن گویا سب اسی قیمت کو دریافت کرنے کی کوشش میں ہیں۔'' **(۳۵)**

نظم ''آرزو راہبہ'' نئے انسان کے امکان کی طرف اشارہ ہے جبکہ نظم ''پیرو'' انسان کی اوہام پرستی کو تنقید کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ نظم ''گمان'' کا کردار بھی شیطان کی طرح ہے جو سینۂ انسان میں وسوسے بھرتا رہتا ہے انسان کی اس بے یقینی اور جامد فکر پر راشد نے نظم تعارف میں گہرا طنز کیا ہے جہاں انسان بحیثیت اجتماع تخلیقی رویوں سے عاری ہے نظم کا دوسرا کردار موت ہے جس سے جامد انسانوں کا تعارف کرایا جاتا ہے۔

''اجل، ان سے مل/ کہ یہ سادہ دل/ نہ اہل صلوٰۃ اور نہ اہل شراب
نہ اہل ادب اور نہ اہل حساب/ نہ اہل کتاب/ نہ اہل کتاب اور نہ اہل مشین
نہ اہل خلا اور نہ اہل زمین/ فقط بے یقین **(۳۶)**

نظم ''اسرافیل کی موت' میں راشد نے اسرافیل کے اساطیری کردار مختلف جہتوں اور تخلیقی رویوں کی

علامت بنا کر پیش کیا ہے۔ یہ نظم اس صدی کے ساتویں عشرے میں کہی گئی تھی۔ اس وقت مغربی ادب میں ''Death of Orpheas'' کا بہت چرچا تھا۔ یک بیک سارے مغربی ملکوں میں بالخصوص ادیبوں اور دوسری تخلیق کاروں کی دنیا میں ایک اندرونی سناٹے کی کیفیت تھی۔ **(۳۷)**

اسرافیل، انسانی تہذیب وتمدن کے تحرک اور انسانی حقوق کی حفاظت کی علامت ہے یہ ایک ایسا بنیادی نقطہ ہے جس کے گرد راشد نے تمام بنیادی انسانی تقاضے اکٹھے کر دیئے ہیں اسرافیل کی زندگی ان تقاضوں کی حفاظت ہے اور اسرافیل کی موت اس مقصد کی موت ہے انسان کی فکری، تہذیبی اور سیاسی آزادی سلب ہونے سے دنیا انجماد کا شکار ہوگئی ہے۔ **(۳۸)** راشد نے اسرافیل کی موت کو آواز کی موت کہا ہے۔ آواز جو خدا کی اولیں تخلیق اور ہر تخلیق کا سرچشمہ تھی، اس کی کوکھ سے کائنات نے جنم لیا تھا زمان ومکان آواز ہی کے رشتے سے منسلک تھے۔ انسان اور فطرت انسان اور خدا میں آواز ہی سے ربط قائم تھا۔ گویا اسرافیل کی موت ترسیل اور اظہار کی موت ہے۔ اب خدا اور انسان کے درمیان رابطہ قائم نہیں رہا۔ **(۳۹)**

''اسرافیل کی موت'' سامراجی استبدا کے خلاف ایک زبردست احتجاج ہے۔ نظم کا اختتام اس استبداد کے خواب پر ختم ہوتا ہے وہ یہ خواب بہت دیر سے دیکھ رہے تھے لیکن اسرافیل کا وجود ان کے ارادوں کی تکمیل میں رکاوٹ تھے چنانچہ انہوں نے اسرافیل کو قتل کر دیا۔

''آؤ، اسرافیل کے اس خواب بے ہنگام پر آنسو بہائیں
آرمیدہ ہے وہ یوں قرنا کے پاس
جیسے طوفاں نے کنارے پر اگل ڈالا اُسے
ریگِ ساحل پر، چمکتی دھوپ میں، چپ چاپ
اپنے صور کے پہلو میں وہ خوابیدہ ہے! اس کی دستار، اس کے گیسو، اس کی ریش
کیسے خاک آلودہ ہیں! **(۴۰)**

لا = انسان میں راشد کے فکری عمق میں اضافہ ہوا۔ اسلوب اور صوتیات پورے شاعرانہ شعور سے ہم آہنگ ہیں۔ ن۔م۔ راشد نے نئے انسان اور اس کے تخلیقی رویوں کی مختلف جہتوں کے اظہار کے لیے جن نظموں میں کردار تخلیق کیے ان میں ''بوئے''، ''آدم''، ''نیا انسان''، ''گداگر'' اور ''زندگی سے ڈرتے ہو'' قابل ذکر ہیں۔ ان نظموں میں نیا انسان، منجمد فضا میں تحریک اور فعالیت کی علامت بن کر ابھرتا ہے۔

اس مجموعے کا اہم کردار ''حسن گوزہ گر'' جو بلاشبہ اردو نظم میں لاثانی اور لافانی ہے۔ ''حسن کوزہ گر'' جو ایک لڑکی ''جہاں زاد'' کے عشق میں مبتلا ہے۔

''حسن کوزہ گر'' کا کردار راشد نے ایک سیریز کے تحت چار نظموں میں پیش کیا۔ پہلی نظم ''لا = انسان''

میں جبکہ باقی تین کا تعلق ''گماں کا ممکن'' سے ہے۔ یہ چاروں نظمیں مل کر ایک کل بھی بناتی ہیں اور جزوی طور پر بھی اپنا اپنا مفہوم رکھتی ہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ کے ''Four Qurtterts'' کی طرح جو اپنی اپنی جگہ بھی مکمل ہیں اور بحیثیت مجموعی بھی ایک نیا مفہوم پیدا کرتی ہیں۔

''حسن کوزہ گر'' کی معنوی تشریح اور کرداروں کی توضیح مختلف سطحوں پر کی جاسکتی ہے۔ راشد نے اس نظم میں محض افسانے یا کردار کی تخلیق سے اعتنا نہیں کیا بلکہ عہد جدید کے بعض فکری عناصر بھی سموئے ہیں خصوصاً وقت کا مسئلہ اور زمان و مکان کے مباحث اس نظم کے مصروں میں بار بار سامنے آتے ہیں۔

''حسن گوزہ گر'' (۱) میں جہاں زاد کے کردار کے متعلق شناسائی نہیں سوائے اس کے کہ وہ شوخ و طرار لڑکی ہے۔ ''حسن'' جو پیشے کے اعتبار سے کوزہ گر ہے جہاں زاد کے عشق میں اپنے گھر بیوی بچوں سے بے گانہ ہو گیا ہے۔ ''جہاں زاد'' جس کی نگاہ نے ''حسن'' کو نو برس دیوانہ رکھا اب وہی نگاہ اسی میں دوبارہ تحریک فن پیدا کر رہی ہے عشق کا سوز اور فن کا آپس میں گہرا تعلق ہے۔

تو چاہے تو مَیں پھر پلٹ جاؤں ان اپنے مجبور کوزوں کی جانب
گلِ ولا کے سوکھے تغاروں کی جانب/معیشت کے اظہار فن کے سہاروں کی جانب
کہ میں اس گل ولا سے، اس رنگ و روغن/ سے پھر وہ شرارے نکالوں کہ جن سے
دلوں کے خرابے ہوں روشن (۴۱)

''حسن کوزہ گر'' (۲) جہاں زاد کا کردار قدرے کھلتا ہے جس میں ''حسن'' اپنے تنگ و تار مکان میں بیٹھا اسے خط لکھ کر ملاقات کی باز یافت کرتا ہے۔

''اے جہاں زاد/ نشاط اُس شبِ بے راہ روی کی/ مَیں کہاں تک بھولوں؟
زور مے تھا، کہ مرے ہاتھ کی لرزش تھی/ کہ اس رات کوئی جام گرا ٹوٹ گیا
تجھے حیرت نہ ہوئی!/ کہ ترے گھر کے دریچوں کے کئی شیشوں پر
اس سے پہلے کی بھی درزیں تھیں بہت/ تجھے حیرت نہ ہوئی! (۴۲)

گھر کے دریچوں کے شیشوں پر اس سے پہلے کی درزیں اس امر کی غماز ہیں کہ جہاں زاد سے اور لوگ بھی لذتِ جسمانی حاصل کر چکے ہیں تاہم حسن کے حوالہ سے یہ بات ضرور کہی جاسکتی ہے کہ اس کا تعلق جہاں زاد سے محض جنسی آسودگی تک محدود نہیں ہے یہاں جسمانی لذت اندرونی عاشق کے لیے ایک نئی روحانی سرشاری، ایک سچے اور اعلیٰ انسانی رشتے اور ایک نئی تخلیقِ اپج کا سرچشمہ بن جاتی ہے۔ (۴۳)

''حسن کوزہ گر'' (۳) حسن جہاں زاد کے عشق کی خو پر طنز کرتا ہے:

کہ تیری جیسی عورتیں جہاں زاد/ ایسی الجھنیں ہیں/ جن کو آج تک کوئی نہیں ''سلجھ'' سکا

جو مَیں کہوں کہ مَیں ''سُلجھ'' سکا تو سر بسر/ فریب اپنے آپ سے!
کہ عورتوں کی ساخت ہے وہ طنز اپنے آپ پر/ جواب جس کا ہم نہیں۔۔۔۔
لبیب کون ہے؟ تمام رات جس کا ذکر/ تیرے لب پہ تھا۔۔۔۔
وہ کون تیرے گیسوؤں کو کھینچتا رہا/ لبوں کو نوچتا رہا/ جو مَیں کبھی نہ کر سکا (۴۴)

لبیب کے ذکر پر حسن کو حسد نہیں ہوتا وہ سمجھتا ہے کہ لبیب نے جہاں زاد سے محض جسمانی لذت حاصل کی۔ جہاں زاد کے کردار سے قطع نظر حسن کے لیے اس کا وجود ایک تخلیقی سرچشمہ ہے، جو فن کے ہیجانات کے لیے ہمیشہ تحرک کا باعث ہوتی ہے۔ (۴۵)

''حسن کوزہ گر'' (۴) میں ''حسن'' کی کہانی فن کی کہانی بن جاتی ہے۔ ''حسن کوزہ گر'' اور اس کے کوزے وقت کی گردش اور تباہی کے باعث مدفون ہو جاتے ہیں لیکن اس واقعہ کے ہزاروں سال بعد، جب کھدائی سے یہ شہر برآمد ہوتا ہے تو حسن کے کوزوں کو نئے دور کے کہنہ پرست لوگ بہت توجہ اور دلچسپی سے دیکھتے ہیں۔

یہ وہ لوگ ہیں جن کی آنکھیں/ کبھی جام و مینا کی لَم تک نہ پہنچیں
یہیں آج اس رنگ و روغن کی مخلوق بے جاں/ کو پھر سے الٹنے پلٹنے لگے ہیں
یہ ان کے تلے غم کی چنگاریاں پا سکیں گے/ جو تاریخ کو کھا گئی تھیں؟ (۴۶)

انسان فنا ہو جاتا ہے لیکن انسان کا معاشرے سے تعلق انسان کے جذبات کا فن سے تعلق ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ اب نظم میں فن کی گردش، وقت سے آزادی، ماورایت اور ابدیت کا تصور ابھرتا ہے، ''حسن کوزہ گر'' ایک ایسے عظیم فنکار کا کردار بن جاتا ہے جو اپنے فن کے ساتھ ہر دور میں زندہ ہے۔

حسن محض کوزہ گر نہیں بلکہ ایک ایسی مٹتی ہوئی تہذیب کی علامت ہے جس کے نشان آج بھی موجود ہیں لیکن اس تہذیب کو بنانے میں جس چیز نے کردار ادا کیا وہ انسان کے اندر کا عشق اور نور ہے جس میں کوئی کجی اور کمی نہ تھی۔ (۴۷)

راشد نے فنکار اور اس کے افکار سے معاشرے کی بے اعتنائی کو ایک اور کردار ''اندھا کباڑی'' کی صورت عمدگی سے بیان کیا ہے یہ کردار بھی یقیناً عظیم المیاتی ادب کا حصہ ہے۔

اندھا کباڑی شہر کے گوشوں سے لوگوں کے خوابوں کو، جنہیں وہ بے کار سمجھ کر باہر پھینک دیتے ہیں جمع کرتا ہے اور انہیں نئی صورت دے کر بیچنے کی کوشش کرتا ہے لیکن لوگ اس کی آواز سن کر خواب خریدنے کی بجائے اسے نگاہ تشکیک سے دیکھتے ہیں۔ ''اندھا کباڑی'' ایسے فنکار کی علامت ہے جو سرمایہ دارانہ کاروباری نظام میں آنکھ کھولتا ہے۔ نظم پڑھ کر تھامس ہارڈی کی نظم ''Nobuyeres'' کی طرف دھیان جاتا ہے:

رات ہو جاتی ہے/ خوابوں کے پندے سر پر رکھ کر/ منہ بسورے لوٹتا ہوں
رات بھر پھر بڑبڑاتا ہوں/ ''یہ لے لو خواب۔۔۔۔''/ اور لے لو مجھ سے ان کے دام بھی

خواب لے لو، خواب۔۔۔۔/ میرے خواب۔۔۔/ خواب۔۔۔میرے۔۔۔خواب
خوااب۔۔۔۔/ ان کے داااام بھی ی ی ی۔'' (۴۸)

اندھا کباڑی ایک ایسا فنکار ہے جو یہ جانتا ہے کہ اس کی تخلیقات Rehashed ہیں لیکن سمجھتا ہے کہ ان کی اب بھی لوگوں کو ضرورت ہے لوگ اس قدر اندھے ہیں کہ اس کے خوابوں کی اہمیت کو نہیں پا سکتے حتیٰ کہ وہ انہیں صرف مفت ہی نہیں بلکہ اپنے طرف سے پیسے دے کر یہ خواب دینا چاہتا ہے لیکن وہ یہ نہیں لیتے۔ یہ المیہ تنہا فنکار کا نہیں بلکہ ہر فلسفی اور ہر پیغمبر کا بھی ہے لوگ ان شخصیتوں کو ہمیشہ ''اندھا'' اور ''دیوانہ'' سمجھتے رہے ہیں حالانکہ خود اندھے اور دیوانے ہیں۔ (۴۹) بظاہر اندھا کباڑی بے بصر ہے مگر صاحب بصیرت ہے اس کا شہر صاحب بصر ہے مگر بصیرت سے محروم ہے۔ (۵۰)

اندھا کباڑی کا کردار راشد کی نظموں ''میرے بھی ہیں کچھ خواب''، ''ہیرو'' اور ''تعارف'' کے پس منظر میں دیکھا جائے تو مزید پرتیں کھلتی ہیں۔ اردو نظم کے سفر میں پہلی بار ڈرامائی خود کلامی ( Dramatic Monologue ) کی تکنیک کا صحیح شعور ملتا ہے اس سے قبل اقبال نے اس تکنیک کو نبھایا ضرور لیکن اقبال کے فکرِ اجتماع نے اسے فرد کے اندر جھانکنے اور اس کی نفسی الجھنیں سلجھانے سے روکے رکھا۔

خود کلامی کا یہ حربہ انگریزی ادب میں براؤننگ کی شاعری کا ایک اہم جزو رہا ہے براؤننگ کی شاعری کے اس رخ پر بحث کرتے ہوئے نقاد فلپ ڈریو Philip Drew خود کلامی کے متعلق لکھتے ہیں۔

> ''Although in dramatic poem physicaly action is normally implied rather than described.''[51]

فلیپ ڈریو کی اس وضاحت پر راشد کی ڈرامائی نظمیں بھی پورا اترتی ہیں۔ راشد کے ہاں بھی یہ شعور ابتدائی دور میں بہت کم نظر آتا ہے لیکن دور آخر خصوصاً ''حسن کوزہ گر'' اور ''اندھا کباڑی'' میں باطن کی الجھنیں سلجھانے کا شعور بھرپور طور پر ملتا ہے۔ ''حسن کوزہ گر'' ایسی نظم ہے جس میں پہلی بار اردو نظم، شعور کی رو( Stream of Consiouness ) کی تکنیک سے آشنا ہوتی ہے۔ حسن، جہاں زاد سے کلام کرتا ہے تو اس کا ذہن زماں و مکاں، عشق، فن، انسان، خدا، زندگی اور موت کے مختلف حوالوں میں الجھتا جاتا ہے اور وہ اس خود کلامی میں ان سوالوں کے خواب بھی تلاشتا جاتا ہے۔ (۵۲) فخر الحق نوری لکھتے ہیں:۔

> ''تاہم راشد نے ان امکانات کو روشن تر اور کردار نگاری کے اسلوب کو مختلف اور متنوع جہتوں کے ساتھ اختیار کیا۔ مختلف نوعیّتوں کے کردار تخلیق کرتے ہوئے ان کو متعارف کرانے والی خصوصیات مثلاً ایک کردار کا دوسرے کردار یا کرداروں سے مکالمہ، کردار کی قاری یا سامع سے گفتگو، کردار کی خود کلامی، لب و لہجہ اور اس پر شخصی حیثیات اور نفسی

کیفیات کے اثر کو بھی مدنظر رکھنا پڑتا ہے۔ راشد کے ہاں یہ تمام عناصر وافر مقدار میں موجود ہیں۔ (۵۳)

اس تناظر میں یہ بات بلا ریب کہی جا سکتی ہے کہ جدید اردو نظم کے سفر میں راشد کے کردار ایک نہایت اہم سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اس کے کردار اردو ادب کے ساتھ ساتھ بین الاقوامی ادب عالیہ میں بھی نمایاں بلکہ درخشاں حیثیت کے حامل ہیں۔

## حوالہ جات


۱۔ طارق ہاشمی، ''جدید نظم کی تیسری جہت''، دستاویز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۱۶

۲۔ آفتاب احمد، ڈاکٹر، ''ن۔م۔راشد: شاعر اور شخص''، ص ۷۷

۳۔ ن۔م۔راشد، ''پاکستان کے نیما پوشیج کے ارشادات-ایک تجزیہ''، مترجم: ڈاکٹر تحسین فراقی، بازیافت، پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور، شمارہ-۱۳، جولائی تا دسمبر ۲۰۰۱ء، ص ۳۲۷

۴۔ ن۔م۔راشد، دیباچہ ''ماورا''، طبع چہارم، المثال، لاہور، ۱۹۲۹ء، ص ۱، ۲

۵۔ ن۔م۔راشد، ایک مصاحبہ، لا=انسان، المثال، لاہور، ۱۹۲۹ء، ص ۱۱

۶۔ ن۔م۔راشد، ''ماورا''، طبع چہارم، المثال، لاہور، ۱۹۲۹ء، ص ۱-۲۔

۷۔ ن۔م۔راشد، مصاحبہ، مشمولہ نیا دور، شمارہ، ۴۹-۵۰، ص ۶۲

۸۔ ن۔م۔راشد، ''کلیات راشد''، ماورا پبلشرز، لاہور، سن ندارد، ص ۱۰۰

۹۔ ن۔م۔راشد، مصاحبہ، مشمولہ نیا دور، شمارہ، ۴۹-۵۰، ص ۶۲

۱۰۔ ن۔م۔راشد، ''کلیات راشد''، ماورا پبلشرز، لاہور، سن ندارد، ص ۱۰۰-۱۰۱

۱۱۔ ن۔م۔راشد، ایک مصاحبہ، لا=انسان، المثال، لاہور، ۱۹۲۹ء، ص ۱۲

۱۲۔ ن۔م۔راشد، ''کلیات راشد''، ماورا پبلشرز، لاہور، سن ندارد، ص ۱۰۵-۱۰۶

۱۳۔ ن۔م۔راشد، مصاحبہ، ص ۶۲ ۱۴۔ حیات اللہ انصاری، جدیدیت کی سیر، ص ۱۴۰

۱۵۔ ن۔م۔راشد، ''کلیات راشد''، ماورا پبلشرز، لاہور، سن ندارد، ص ۱۰۸

۱۶۔ فہمیدہ ریاض، ادب کی نسائی رِتشکیل، وعدہ کتاب گھر، کراچی، ۲۰۰۶ء، ص ۳۲-۳۷

۱۷۔ ن۔م۔راشد، ایک مصاحبہ، لا=انسان، المثال، لاہور، ۱۹۲۹ء، ص ۱۲-۱۳

۱۸۔ ن۔م۔راشد، ''کلیات راشد''، ماورا پبلشرز، لاہور، سن ندارد، ص ۱۱۲

۱۹۔ ن۔م۔راشد، دیباچہ ''ماورا''، طبع چہارم، المثال، لاہور، ۱۹۲۹ء، ص ۲

۲۰۔ ن۔م۔راشد، دیباچہ، ایران میں اجنبی، طبع اول، المثال، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۱۴۳

۲۱۔ ن۔م۔راشد، ''کلیات راشد''، ماورا پبلشرز، لاہور، سن ندارد، ص ۱۵۹

۲۲۔ ایضاً،ص۱۹۷ ۲۳۔ ایضاً،ص۲۰۸ ۲۴۔ ایضاً،ص۲۱۶ ۲۵۔ ایضاً،ص۲۱۸
۲۶۔ ایضاً،ص۲۲۶،۲۷۷ ۲۷۔ ایضاً،ص۲۲۹،۲۳۰ ۲۸۔ ایضاً،ص۲۴۱،۲۴۲
۲۹۔ طارق ہاشمی،''جدید نظم کی تیسری جہت''،دستاویز،لاہور،۲۰۰۳ء،ص۹۷
۳۰۔ ن۔م۔راشد،''کلیات راشد''،ماورا پبلشرز،لاہور،سن ندارد،ص۲۴۵ ۳۱۔ ایضاً،ص۱۶۹
۳۲۔ ن۔م۔راشد،''کلیات راشد''،ماورا پبلشرز،لاہور،سن ندارد،ص۱۴۷۔۱۴۷
۳۳۔ ن۔م۔راشد،مکتوب بنام ڈاکٹر آفتاب احمد،ن۔م۔راشد:شاعر اور شخص،ص۱۲۷
۳۴۔ن۔م۔راشد،''کلیات راشد''،ماورا پبلشرز،لاہور،سن ندارد،ص۲۵۹،۳۰۰
۳۵۔ ن۔م۔راشد،مصاحبہ،ص۶۴ ۳۶۔ ن۔م۔راشد،''کلیات راشد''،ماورا پبلشرز،لاہور،سن ندارد،ص۲۹۵
۳۷۔ حمید نسیم،''پانچ جدید شاعر''،ص۱۴۳ ۳۸۔ تبسم کاشمیری،ڈاکٹر،''لا=راشد''،ص۱۱۸
۳۹۔ مغنی تبسم،ڈاکٹر،''ن۔م۔راشد،شخصیت اور فن''،ص۱۰۷
۴۰۔ ن۔م۔راشد،''کلیات راشد''،ماورا پبلشرز،لاہور،سن ندارد،ص۲۸۲
۴۱۔ ایضاً،ص۲۵۹ ۴۲۔ ایضاً،ص۴۴۳
۴۳۔ آفتاب احمد،ڈاکٹر،''ن۔م۔راشد:شخص اور شاعر''،ص۸۰
۴۴۔ن۔م۔راشد،''کلیات راشد''،ماورا پبلشرز،لاہور،سن ندارد،ص۴۹۰
۴۵۔ تبسم کاشمیری،ڈاکٹر،''لا=راشد''،ص۱۰۲
۴۶۔ ن۔م۔راشد،''کلیات راشد''،ماورا پبلشرز،لاہور،سن ندارد،ص۵۴۴
۴۷۔ صلاح الدین،درویش:نظم حسن کوزہ گر کا تنقیدی مطالعہ،حلقہ ارباب ذوق،راولپنڈی،مئی۲۰۰۲ء،ص۲۳۔۲۴
۴۸۔ ن۔م۔راشد،''کلیات راشد''،ماورا پبلشرز،لاہور،سن ندارد،ص۴۹۷۔۴۹۸
۴۹۔ ن۔م۔راشد،مکتوب بنام آغا عبدالمجید،مشمولہ،ن۔م۔راشد،ایک مطالعہ،ص۱۸۸
۵۰۔ تبسم کاشمیری،ڈاکٹر،''لا=راشد''،ص۱۰۵
51. Philp Drew, How to read a Dramatic Monolog, The Poetry of Browing (Acritical introduction), Methuen & Co Ltd, London, 1970, P. No. 15
۵۲۔ طارق ہاشمی،''جدید نظم کی تیسری جہت''،دستاویز،لاہور،۲۰۰۳ء،ص۱۱
۵۳۔ فخر الحق نوری،ڈاکٹر،''ن۔م۔راشد:تحقیقی وتنقیدی مطالعہ''،غیر مطبوعہ مقالہ پی۔ایچ ڈی،پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۹۲ء،ص۷۶۳

# اُردو خودنوشتیں: نوکر شاہی، سیاستدانوں اور ادیبوں کا سیاسی شعور

(تضادات، تعصّبات، حقائق کی پردہ پوشی یا بے باک اظہار)

لبنیٰ نصیر*

ڈاکٹر روبینہ ترین**

**Abstract:**

This article is a comparative study of the autobiographies of Pakistan Bureaucrats, politicians and creative writers. This study reveals that all the three groups discuss various important incidents in their autobiography in their own contexts.

کسی معاشرے میں ایک فرد کا اپنی راہ حیات کا سفر اکیلا نہیں ہوتا۔ جہاں وہ ایک فرد ہوتا ہے وہاں وہ معاشرے کا ایک رکن بھی ہوتا ہے اپنے کردار اور عمل سے وہ معاشرے کے مجموعی خدوخال کے تعین میں اپنا فریضہ نبھا رہا ہوتا ہے وہاں معاشرہ بھی اس فرد کو اس کی شخصیت کی تعمیر میں کہیں نہ کہیں کوئی کردار نبھا رہا ہوتا ہے۔ فرد اور معاشرے کا یہ رشتہ زندگی کے تمام معمولات میں موجود ہوتا ہے۔ فرد اگر مصلح ہے تو بھی معاشرے میں اس کے اثرات ہونگے۔ استاد ہے، تاجر ہے یا کوئی ادیب ہے اور جب کوئی معاشرہ اپنے خدوخال وضع کر لیتا ہے تو پھر معاشرہ بھی اس فرد کو اپنی مجموعی وضع قطع سب سے ایک پہچان دینے لگتا ہے۔ بات کو سمیٹتے ہوئے ہم فرد کے ایک ادیب ہونے کی حیثیت سے اس کے کردار کو موضوع بناتے ہیں ایک ادیب اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے دیگر معاشرے کو پہنچان دینے کی کوشش بھی کرتا ہے اور اس معاشرے کی تخلیقی فضا کو فعال رکھتے ہیں معاون بھی ہوتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ وہ معاشرے کے ادبی ذوق کو نکھارنے اور پروان چڑھانے کا کردار بھی ادا کر رہا ہوتا ہے ایک ادیب یہ کردار اپنی نظم یا نثر کے وسیلے سے نبھاتا ہے۔ نظم اور نثر کی روایتی صورتوں میں ایک اہم صنف آپ بیتی ہے۔ جس میں ایک ادیب اپنی زندگی میں پیش آنے والے ان واقعات کا تذکرہ کرتا ہے جو نہ صرف اہم ہوں بلکہ معاشرے کے ذوق کو

* پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

** شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

سنوارنے اوراس کی تخلیقی حیثیت کو بھی متحرک کرنے میں معاون ہوں معاشرے کی تعمیر میں ایک محرک کو پیدا کرنے میں معاون ہوں۔

آپ بیتی میں اہم چیز حقیقت پسندی ہے۔یعنی آپ بیتی میں جو کچھ بیان کیا جائے وہ تصوراتی یا تخیلاتی نہ ہو بلکہ حقیقت پر مبنی ہو۔ بہت سے واقعات ہمارے لاشعور میں ہوتے ہیں اس صورت میں کبھی کبھی سوانح عمری کا فن آپ بیتی پر غالب آجاتا ہے۔خطوط ''ڈائریاں'' یاداشتیں وغیرہ آپ بیتی کا حصہ ہیں۔ جب کوئی آپ بیتی لکھنے جارہا ہوتو ان چیزوں سے مدد لی جاسکتی ہے(۱) ایک اچھا لکھنے والا جب قلم سنبھالتا ہے تو اپنی زندگی کے چند مخصوص واقعات بیان کرتا ہے اور یہ کرنا بھی چاہیے صرف ایک واقعات کو بیان کرنا چاہیے جو مصنف کی یاداشت میں موجود ہوں بہت سے واقعات انسان کے لاشعور میں چلے جاتے ہیں۔ اور بہت کم لوگ ایسے ہوتے ہیں جو اپنی گذشتہ زندگی کے واقعات کو اسی طرح پیش کردیں جس طرح وہ پیش آئے ہوں۔

آپ بیتی جیسی صنفِ ادب پر مختلف شعبہ ہائے زندگی کے افراد نے طبع آزمائی کی ہے۔جن میں ادیب، سیاست دان اور نوکر شاہی سے وابستہ لوگ شامل ہیں۔ ہر شخص اپنے مخصوص انداز اور مخصوص پیرایۂ بیان سے چیزوں کو دیکھا ہے۔

ایک ادیب آپ بیتی کے تمام اسرار ورموز سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔ وہ خودنوشت سوانح نگاری کے تمام اصولوں کو پیش نظر رکھ کر ہی قلم اٹھاتا ہے۔ادیب چونکہ دلِ دردمند کا مالک ہے اس لیے وہ ملک اور معاشرے کی حقیقی تصویر اپنے مخصوص اسلوب میں پیش کرتا ہے۔ وہ لگی لپٹی کے بغیر اپنے دل کے حال کو عام آدمی کی کیفیت ثابت کرنے کے لیے اپنے گوہر بار قلم سے ترجمانی کا فرض ادا کرتا ہے۔شاید یہی وجہ ہے کہ ادیب کی آپ بیتی ہی حقیقی معنوں میں آپ بیتی کہلانے کی صحیح مستحق ہوتی ہے۔ وہ جہاں ایک طرف سیاست دانوں کو ملک کا حقیقی آئینہ دکھاتا ہے تو دوسری طرف معاشرے کی دگرگوں ہوتی صورت حال سے انھیں آشنا کرتا ہے تاکہ عام آدمی بھی خوشحالی کا خواب دیکھ سکے۔

ادیب پاکستانی معاشرے کا ایسا طبقہ ہے جو سچ کا پاسدار اور سچ کا مبلغ ہوتا ہے۔کسی لگی لپٹی کے بغیر چیزوں کو دیکھ رہے ہوتے ہیں۔قدرت اللہ شہاب کی خودنوشت ''شہاب نامہ'' ایک قابل قدر آپ بیتی ہے۔اس خود نوشت کا ابتدائی حصہ تو سچ پر مبنی ہے لیکن آخر میں آکر انھیں اچانک صوفی بننے کا شوق چرایا۔شہاب چونکہ مختلف اہم عہدوں پر رہے اس لیے بیوروکریسی کے اسرار ورموز کو بخوبی جانتے ہیں۔شہاب نے اردو ادب بالخصوص اردو فکشن کے حوالے سے بھی قابل قدر کام کیا ہے۔''شہاب نامہ'' پاکستان کی سیاسی تاریخ کے بہت سے خفیہ رازوں کو بے نقاب کرتی ہے(۲) اور سیاسی سازشوں کا حال بتاتی ہے۔انتظار حسین کی آپ بیتی ''جستجو کیا ہے؟'' میں انھوں نے

اپنے مخصوص اور دلفریب اسلوب میں پاکستان کے سیاسی اور معاشرتی حالات کو دردمندی کے ساتھ بیان کیا ہے(۳) اور ایک ایسا نقطہ نظر اپنایا ہے جو حقیقی معنوں میں ملک کا سچا خیر خواہ ہوتا ہے۔ فرزندِ اقبال ڈاکٹر جاوید اقبال کی ''اپنا گریباں چاک'' سچ پر مبنی خودنوشت ہے۔(۴) انھوں نے اپنی ذات کو کہیں پر بھی تقدس اور سچائی کے لبادے میں نہیں چھپایا بلکہ اپنے والد علامہ اقبال کی شخصی خامیوں کو بھی طشت از بام کیا ہے۔ کشور ناہید نے اپنی آپ بیتی ''بری عورت کی کتھا'' میں پاکستانی سماج اور سیاست کو ایک عورت کی نظر سے دیکھا ہے۔ وہ Faminism کی بھرپور علم بردار تخلیق کار ہیں۔ جہاں بھی انھیں عورت پر ظلم ہوتا دکھائی دیتا ہے، وہ اپنے شعلہ بار قلم کی جولانیاں دکھاتی ہیں(۵)۔ سندھی ادیب و شاعر شیخ ایاز نے ''دنیا ساری خواب'' میں بالخصوص سندھ کی سیاست و معاشرت کو موضوعِ بحث بنایا ہے اور ایک مارکسی نقطہ نظر سے چیزوں کو دیکھنے کی کوشش کی ہے(۶)۔

سیاست دانوں کی خودنوشتیں اس لحاظ سے بھی منفرد اور مختلف ہیں کہ ایوانِ سیاست کے اِن بزرجمہروں نے اقتدار کی راہداریوں میں ملکی سیاست کے داؤ پیچ اور اکھاڑ پچھاڑ میں نہ صرف بھرپور کردار ادا کیا بلکہ اکثر حالات و واقعات کے چشم دید گواہ بھی رہے ہیں۔ عوامی حمایت سے منتخب ہو کر آنے والے ان سیاسی ''پیرانِ مغاں'' نے عوام سے کیے گئے وعدوں کو پورا کرنے کی بجائے عہد شکنی کو پروان چڑھایا۔ چند ایک کو چھوڑ کر اکثر نے تو سیاست کو ذاتی مفادات کے لیے مختص کر دیا۔

آپ بیتی کے حوالے سے دیکھا جائے تو سیاست دانوں کی خودنوشت سوانحات میں اکثر انگریزی زبان میں لکھی گئی ہیں۔ بعد میں ان کتب کے اردو میں تراجم ہوئے جبکہ کچھ کتب لکھی ہی اردو زبان میں گئی ہیں۔ ایوب خان کی آپ بیتی "Friends Not Masters" کو اردو میں ''جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی'' کے عنوان سے ترجمہ کیا گیا۔ یہ بات درست ہے کہ ایوب خان کے عہدِ حکومت میں جتنی زرعی اور صنعتی ترقی ہوئی اس کا عشرِ عشیر بھی نہ ''عوامی'' دور میں ممکن ہو سکا۔ ایوب خان کی خودنوشت پڑھ کر اس کا قاری بوجھل اور تھکاوٹ کا شکار ہو جاتا ہے۔(۷) اس میں جذبات کا عنصر نہیں پایا جاتا بالکل ایک فوجی آمر کی سختی کی طرح اسلوب بھی سپاٹ نظر آتا ہے اور قاری کے ذہن میں بہت سے سوالات اٹھتے ہیں کہ انہوں نے واقعات اور شواہد کا ذکر خودنوشت میں کیوں نہ کیا؟ جو ان کے ہمعصر اپنی تحریروں میں کرتے ہیں۔ شاید وہ عوام کی آنکھوں میں دھول جھونک کر ان سے تاریخی حمایت حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ یہاں صرف ایوب خان کی بامِ عروج کی داستان ملتی ہے اور زوال کے سفر کی داستان کا ایک لمحہ بھی ہمیں اس کتاب سے نہیں ملتا۔ ایوب خان نے اپنی ان اصلاحات کا ذکر بہت تفصیل سے کیا جو پاکستان کے مفاد میں تھیں۔ وہ تو ایک پیشہ ور سپاہی تھے لیکن انہوں نے اپنے بچوں کیلئے یہ کیوں پسند نہ کیا؟

ذوالفقار علی بھٹو نے اگرچہ آپ بیتی تو نہیں لکھی لیکن "If I Am Assisinated...!" میں

اُن کے خودنوشت سوانحی حالات ملتے ہیں جس کا بعد میں ''اگر میں قتل کیا گیا؟'' کے نام سے ترجمہ کیا گیا۔ (۸)

بےنظیر بھٹو کی خودنوشت سوانح "Daughter of the East" کے کئی ترجمے مختلف ناموں سے کیے گئے۔ ایک ترجمہ ''دختر مشرق'' کے نام سے کیا گیا جبکہ ایک اور ترجمہ ''مشرق کی بیٹی'' کے نام سے ہوا۔ پرویز مشرف کی آپ بیتی "In The Line of Fire" کا ترجمہ ''سب سے پہلے پاکستان'' کے نام سے کیا گیا۔ ملک فیروز خان نون کی ''چشم دید''؛ سابق وزیراعظم یوسف رضا گیلانی کی ''چاہِ یوسف سے صدا''؛ جاوید ہاشمی کی ''ہاں! میں باغی ہوں''؛ گوہر ایوب خان کی ''ایوانِ اقتدار کے مشاہدات''؛ صاحبزادہ فاروق علی خان کی ''جمہوریت صبر طلب'' بھی اردو میں ہی لکھی گئی کتب ہیں۔

متذکرہ سیاست دانوں کی آپ بیتیاں اس حوالے سے بھی اہم ہیں کہ یہ لوگ پاکستان کی سیاست و معاشرت کے اہم کردار ہیں۔ انہی کی بدولت سیاست کے اسرار و رموز عوام پر ظاہر ہوتے ہیں اور انہی کی بدولت ہی پاکستان دولخت ہوا تھا۔ ہر سیاست دان نے اپنے مخصوص نقطۂ ہائے نظر کے تحت آپ بیتیاں لکھی ہیں۔ ان میں سے اکثر نے تو اپنے آپ کو اس ملک کا حقیقی خیر خواہ اور عوام کا ہمدرد ثابت کرنے کی کوشش کی ہے لیکن حقیقت تو یہ ہے کہ عوام کی بدحالی اور کسمپرسی کے ذمہ دار بھی یہی سیاست دان ہیں۔

سیاست دانوں کے اصل چہروں کو بھی نوکر شاہوں کی خودنوشتوں نے بےنقاب کیا ہے۔ سیاست دانوں کی خودنوشتوں میں تو وہی ''من ترا حاجی بگویم تو مرا قاضی بگو'' والا معاملہ ہے۔ ہر فرد اپنے طبقے سے تعلق رکھنے والے فرد کا دفاع کرتا ہے اور اُسی کو پسند کرتا ہے۔ اس کا اندازہ ان خودنوشتوں کو پڑھنے کے بعد ہو جاتا ہے کہ سیاست دانوں نے نوکر شاہوں اور نوکر شاہوں نے سیاست دانوں کو آج تک پاکستان کی سیاسی ناکامیوں کی وجہ ثابت کیا ہے۔ حالاں کہ یہ بھی سچ ہے کہ ملک کی بربادی میں دونوں فریق برابر کے شریک ہیں۔

کسی ملک کو چلانے میں بیوروکریسی یا نوکر شاہی کا ایک اہم کردار ہوتا ہے۔ کیوں کہ حکمران تبدیل ہوتے رہتے ہیں؛ اُن کی پالیسیاں میں بھی تبدیلیاں واقع ہوتی رہتی ہیں لیکن بیوروکریسی ہر دور میں رہتی ہے۔ سیاست دانوں اور حکمرانوں سے بہت اہم معاملات پر فیصلے کرانے میں بیوروکریسی کا کردار بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ نوکر شاہی سے وابستہ لوگوں نے ریٹائرمنٹ کے بعد اپنے تجربات لکھے ہیں۔ جس میں یہ بڑے فخریہ انداز میں بتاتے ہیں کہ اقتدار کی راہداریوں میں کون سی سازش کس طرح پروان چڑھتی ہے۔ حکمرانوں کے نقطہ نظر بدلنے میں بھی بیوروکریسی کا بڑا اہم کردار رہا ہے۔ بیوروکریٹ جب سروس میں ہوتا ہے تو ان کا رویہ مختلف ہوتا ہے اور ریٹائرمنٹ لیتے ہی وہ اپنے آپ کو سچا، ملک کا وفادار اور عوام کا ہمدرد ثابت کرنے کی حتی المقدور کوشش کرتا ہے۔ اس ضمن میں مولانا کوثر نیازی کی ''اور لائن کٹ گئی''؛ الطاف گوہر کی ''گوہر گذشت'' اور ''لکھتے رہے جنوں کی حکایت''؛ تجمل

حسین کی ''جو بچے ہیں سنگ.....!''؛ محمد سعید شیخ کی ''ڈی۔سی نامہ''؛ سردار محمد چودھری کی ''جہانِ حیرت''، ہم خود نوشتیں ہیں۔ ان آپ بیتیوں میں ہمیں پاکستان کی سیاست کے اسرار و رموز اور سازشوں سے بخوبی آگاہی ہوتی ہے۔(۹)

پاکستان کی سیاست و معاشرت کی گتھیوں کو سلجھانے کے لیے متذکرہ بالا تینوں شعبہ ہائے زندگی سے تعلق رکھنے والے افراد کی آپ بیتیاں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ سیاست کی پر پیچ گھاٹیوں اور کٹھنائیوں کو طشت از بام کرنے میں ان خودنوشت سوانح عمریوں کا بھرپور کردار ہے۔ ان آپ بیتیوں میں ایک طرف جہاں پاکستان میں پروان چڑھنے والی مختلف سیاسی جماعتوں کے کردار و منشور کو موضوعِ بحث بنایا گیا ہے تو دوسری طرف سماجی اور معاشرتی طور پر ملک کو درپیش مسائل کی طرف اشارے بھی کیے ہیں اور ان کا حل بھی بتایا ہے۔ یہ آپ بیتیاں سچ اور مبالغے کی بنیاد پر لکھی گئی ہیں جن کے تخلیق کاروں نے کوشش کی ہے کہ پاکستان کا نقشہ عالمی سیاسی تناظر میں منفرد انداز میں دکھایا جائے۔ اس ضمن میں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ ان آپ بیتیوں کے ذریعے مختلف جہتوں اور سمتوں سے پاکستان کی سیاست و معاشرت کو اجاگر کیا گیا ہے۔ اس حوالے سے بہت سی باتوں سے اختلاف کیا جا سکتا ہے، لیکن تخلیق کاروں کے نقطۂ ہائے نظر اور زاویہ ہائے نگاہ کے مطابق اُن کی آپ بیتیاں کسی تخلیقی شہ پارے سے کم نہیں۔ بہرحال اس حوالے سے ان کی یہ تخلیقی خدمات قابل قدر اور قابل ستائش ہیں۔

## حوالہ جات


۱۔ محمد صفدر رانا، ''اردو شعرا و ادبا کی خودنوشتیں ۱۹۹۰ء تک: تحقیقی و تنقیدی مطالعہ''، غیر مطبوعہ مقالہ برائے پی ایچ ڈی بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان، ۲۰۰۳ء،

۲۔ قدرت اللہ شہاب، ''شہاب نامہ''، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۰ء

۳۔ انتظار حسین، ''جستجو کیا ہے''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۳ء

۴۔ جاوید اقبال، ڈاکٹر، ''اپنا گریباں چاک''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۲ء

۵۔ کشور ناہید، ''بری عورت کی کتھا''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۰۸ء

۶۔ شیخ ایاز ''دنیا ساری خواب''، مترجم اسلم راحل مرزا، الفاظ پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۸ء

۷۔ ایوب خان، محمد، ''جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی'' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۸

۸۔ ذوالفقار علی بھٹو، ''اگر مجھے قتل کیا گیا''، نظریہ پاکستان اکادمی، لاہور، ۲۰۰۹ء

۹۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:۔

کوثر نیازی، ''اور لائن کٹ گئی''، احمد پبلی کیشنز، لاہور، بار سوم اگست ۲۰۰۸ء؛

الطاف گوہر، ''گوہر گذشت''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء؛

الطاف گوہر، ''لکھتے رہے جنوں کی حکایت''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء؛

تجمل حسین، ''جو بچے ہیں سنگ.....''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء؛

محمد سعید شیخ، ''ڈی۔سی نامہ'' سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء؛

سردار محمد چودھری، ''جہانِ حیرت''، بیت الحکمت، لاہور، ۲۰۰۷ء

# شکوہ: صدی بھر کی تعبیرات

ڈاکٹر قاضی عابد*

**Abstract:**

Shikwa is the famous poem written by Iqbal presented in one of the public gathering of Anjuman Himayat-e-Islam. This article deals with a variety of interpretations of this poem. It traces a long history of critical appreciations of the poem from Sir, Abdul Qadir to Salim Ahmad. It also traces that some of the interpreters were inspired by Syed Abid Ali Abid and their articles, have its echoes.

بیسویں صدی کے نصف اول تک کی مغربی تنقید کی طرح اس سے نسبتاً کم عمر اُردو تنقید بھی ادبی محاکمات میں فن پارے/فن پاروں کے تخصیصی مطالعات کی بجائے تخلیق کار کے عمومی تخلیقی رجحانات سے زیادہ برسرِ کار رہی ہے۔ آئی اے رچرڈز (۱) اور ان کے پیروکاروں اور بعد ازاں ساختیات اور مابعد جدید یا مابعد ساختیات تنقیدی رجحانات نے فن پارے (نظم، افسانہ، ناول وغیرہ) کی تخصیصی پڑھت کی طرف توجہ کی اور ان اثرات کی ترسیل کے نتیجے میں ہمارے ہاں اردو میں بھی نظم، افسانہ، ناول وغیرہ کے تجزیاتی مطالعات کی روایت شروع ہوئی۔ میراجی نے ادبی دنیا میں انفرادی فن پاروں کے مطالعے کی روش شروع کی اور یوں ''اس نظم میں'' جیسی منفرد کتاب وجود میں آئی یوں میراجی اردو میں اس طرز کے بنیادکار قرار پاتے ہیں۔ اردو ادب میں اقبال واحد شاعر ہیں جن کی کئی نظموں کے ایک سے زیادہ تجزیاتی مطالعات سامنے آئے۔ نصابی ضرورتوں کے طفیل شاید راشد، فیض اور مجید امجد کی کئی نظموں کے بھی ایک سے زیادہ تجزیاتی مطالعے مل جائیں مگر یہ تنقید کی ضرورتوں کی بجائے امتحانی احتیاجات کو پورا کرتے نظر آتے ہیں۔ اقبال واحد خوش قسمت تخلیق کار ہیں جن کی کئی ایک منظومات کے مختلف تناظر میں تجزیاتی مطالعے پیش کئے گئے ہیں اور جدید ترین تنقیدی وضعوں میں سے اسلوبیات اور ساختیات کا استعمال کرتے ہوئے بھی مختلف ناقدین نے اقبال کے کلام کی پرتیں کھولنے کی سعی کی ہے۔ اس ضمن میں تازہ ترین کام شعبۂ اردو علی گڑھ یونیورسٹی کے رسالہ تنقید کا خاص نمبر ہے۔ (۲) جس میں اقبال کی نظم ذوق وشوق کے اٹھارہ مختصر اور طویل مطالعات جمع

* شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

کردیئے گئے ہیں جس میں سٹیفن پوپ کا ایک مضمون'' A deconstruction of Zouq-o-Shouq'' بھی شامل ہے۔ یوں اقبال کے کے کلام کا اختصاصی اور متن مرکوز یا متن اساس مطالعہ اقبال شناسی کے نئے دریچے وا کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

.....

اقبال کی نظم شکوہ ۱۹۱۱ء میں تخلیق ہوئی اور اس سے پہلے کی پانچ چھ نظموں کی طرح انجمن حمایت اسلام کے ایک جلسے میں ایک بڑے مجمع میں ریواز ہاسٹل اسلامیہ کالج میں اپریل ۱۹۱۱ء میں پڑھی گئی۔ اس نظم کے تخلیقی محرکات اس قدر سادہ نہیں جس قدر خود یہ نظم ہے، یہ بات بطور طنز یا تعریض نہیں کی جارہی بلکہ یہ نظم کی قدر آفرینی اور قدر شناسی کے طور پر کی جارہی ہے کہ بڑا شاعر پیچیدہ تخلیقی محرکات کو بہت آسانی سے اپنا تجربہ بنالیتا ہے۔ یہ نظم اپنے تمام تر فنی رموز اور حسن کے حامل ہونے کے باوجود ترسیل معانی کے لحاظ سے سادہ ہے۔ اقبال نے اپنی شاعری کا آغاز اپنے زمانے کی روایتی طرز کی غزل سے کیا جس میں داغ کے لہجے کی شوخی چھپائے نہیں چھپتی تھی، بیسویں صدی کے آغاز پر اقبال اس قبیل کی الفت ہندوستان میں گرفتار نظر آتا ہے جس روش کے حامل حسین احمد مدنی سے ان کا مجاولہ ہماری سیاسی، تہذیبی اور ادبی تاریخ کا ایک اہم وقوعہ ہے اور جسے فرزندِ اقبال نے اپنی خودنوشت سوانح عمری میں ایک سوال کی صورت پھر زندہ کردیا ہے۔ ہمالہ، نیا شوالہ اور اس کی دیگر منظومات اقبال کی تخلیقی زندگی کے ایک مختصر دور کی نشان دہی کرتی ہیں مگر قومیت اور وطن کا ایک خاص تصور اقبال کی اس زمانے کی شاعری سے ابھرتا ضرور دکھائی دیتا ہے جس سے اقبال یورپ جا کر دست کش ہوجاتے ہیں۔ یورپ سے واپسی پر ایک خاص وضع کا نوآبادیاتی فہم اور مسلم تشخص کا سوال اقبال کی شاعری میں اپنی جگہ بناتا نظر آتا ہے۔ اقبال کو اس بات کا احساس شدت سے ہے کہ جو چیز ایک بار تاریخ بن جائے وہ تاریخ ہی رہتی ہے اور حال کو صرف فکر و عمل کی دنیا ہی بدل سکتی ہے۔ مسلمانوں کے لیے پورے ہندوستان پر دوبارہ حکومت کرنا اس لیے ناممکن الوقوع ہے کہ وہ ہندوستان میں ایک اقلیتی آبادی ہیں اور مغربی طرز کی جمہوریت میں وہ ایک قوم کے طور پر اپنا تشخص کھو بیٹھیں گے۔ مسلم شناخت کی بقا کا مسئلہ شکوہ جیسی نظموں کا سب سے بڑا تخلیقی محرک ہے۔ جاوید اقبال لکھتے ہیں:۔

> ''برصغیر کے مسلم قائدین گذشتہ کئی برسوں سے انگریزی حکومت سے استدعا کرتے چلے آرہے تھے کہ ان کی وفاداری کے باوجود مخالف پالیسی اختیار کرنے سے احتراز کیا جائے، لیکن انگریزی حکومت نے ان کی ایک نہ سنی نتیجتاً مسلمانان ہند میں ترکی کی حمایت میں بڑا جوش وخروش پیدا ہوا۔ مولانا محمد علی جوہر کا اردو اخبار ہمدرد اور انگریزی ہفت روزہ ''کامریڈ'' مولانا ابوالکلام آزاد کا ''الہلال'' اور مولانا مولانا ظفر علی خان کا ''زمیندار'' اسی جوش وخروش کی عکاسی کرتے تھے۔ انہی مسلم قائدین نے ۱۹۱۲ء میں

چندہ جمع کر کے ایک ہلال احمر مشن ڈاکٹر انصاری کی قیادت میں ترکی بھیجا۔
۱۹۱۱ء میں اقبال بھی اپنے گرد و نواح سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے، اور اپنی ذاتی محرومیوں، مسلمانان ہند کی مایوسیوں اور دنیائے اسلام پر پے در پے نازل ہوتی ہوئی مصیبتوں کے ردِعمل کے طور پر ان کا جذبِ اندروں ''شکوہ'' جیسی معرکۃ الآرا نظم کی صورت میں پھوٹ نکلا۔''(۳)

یوں ۱۹۱۱ء میں تخلیق ہونے والی اس نظم کا تخلیقی محرک ہندوستان کے مسلمان اور ان کی زبوں حالی ہے۔

.....

اقبال کے اس نظم کے کم و بیش چھ مطالعات سامنے آتے ہیں اور ان میں سے چار مطالعات ایسے ہیں جو باوجود اس تاثر کے کہ یہ ایک اکہرے موضوع کی سادہ نظم ہے، اس نظم میں موجود تنوع اور فکری و فنی تکثیریت کو سامنے لاتے ہیں۔ باقی ماندہ دو مطالعات میں سے ایک بے حد تعمیم کا حامل ہے جبکہ دوسرا مطالعہ ایک سابق مطالعے سے اس قدر اخذ و اکتساب کا حامل دکھائی دیتا ہے کہ اسے اپنے زمانے کا طالب علمانہ چربہ/سرقہ قرار دیا جائے تو چنداں غلط نہ ہوگا۔

شکوہ کا پہلا تجزیاتی مطالعہ سر عبدالقادر کا ہے۔ اس مضمون کا عنوان ''میر کی واسوخت اور اقبال کا شکوہ'' ہے۔ یہ اردو میں تقابلی تنقید کی اعلیٰ مثال بھی ہے اور اقبال کی اس نظم کا اولین مطالعہ بھی، یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ سر عبدالقادر کے نزدیک میر اس صنفِ سخن کے بنیادگزار ہیں اور انہوں نے میر امانت علی اور جرأت سے پہلے ہی اس روایت کو اپنی خلاقی سے ثروت مند کر دیا تھا۔(۴)

انہوں نے اقبال کی اس نظم کو بھی یکے از قبیل واسوخت قرار دیا ہے اگرچہ انہیں اس بات کا احساس ہے کہ واسوخت کے عمومی مخاطب اور شکوہ کے تخصیصی مخاطب میں فرق ہے اور اس کے سبب اندازِ تخاطب میں بھی فرق ضرور ہوگا مگر شوخیٔ گفتار ایک ایسی شئے ہے کہ جو ان دونوں کے بیچ اشتراک کا رشتہ پیدا کرتی ہے، ان کے الفاظ میں:۔

''اس صورت میں ہم شکوۂ اقبال کو واسوخت ہی قرار دے سکتے ہیں ہر چند کہ اقبال کا مخاطب محبوب حقیقی ہے اور ان کی شکوہ سنجی حدود و قیود سے بہت ہی کم آگے بڑھتی ہے لیکن نظم بناؤ سنگار کے اعتبار سے واسوخت سے قریب ہے۔ اسلوب اور لب و لہجہ بھی واسوخت نما ہے۔ جوش و خروش اور غیظ و غضب کا نقطۂ عروج یہ محسوس ہونے ہی نہیں دیتا کہ اقبال کا مخاطب کون ہے۔ من و تو کا حجاب اٹھ چکا ہے۔ وہ محبوب حقیقی کے حضور میں یوں بڑھ کر بات کرتے ہیں جیسے میر تقی میر اپنے گوشت پوست کے محبوب سے برہمی کا اظہار کرتے ہیں۔''(۵)

اس مضمون سے جو بات بین السطور واضح ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ اقبال کو اپنی ادبی روایت کا تخلیقی سطح پر ادراک حاصل تھا اور ان کا اپنی ادبی روایت سے تخلیقی تعلق تھا اکتسابی نہیں۔ اس لیے جب انہیں ایک ایسی نظم لکھنے کا

خیال سوجھا کہ جس میں وہ خدا سے بلا واسطہ شکوہ شکایت کا باب کھولیں تو انہیں اس ضمن میں واسوخت کا لب ولہجہ بے حد موزوں نظر آیا۔ یہ بات اقبال کی کلاسیکی شعری روایت پر گہری نظر کی دلالت تو ہے ہی مگر ان کی فنی بصیرت کی بھی گواہ ہے کہ ان پر اپنی اوائل تخلیقی زندگی میں ہی یہ بات واضح ہوگئی کہ کس طرح کے مواد کے اظہار کے لیے کونسی صنف ادب اور کس وضع کا اسلوب درکار ہوتا ہے۔ سو ایک عام مسلمان کی اپنے خدا سے شکوہ شکایت کا باب انہوں نے واسوخت کی ادبی روایت میں کھولا اور یوں انہوں نے اردو نظم کو ایک نئے ذائقے سے روشناس کرایا۔ اقبال کے (مابعد سرعبدالقادر) ناقدین اور محققین نے اقبال پر داغ کے اثرات کا تو جائزہ لیا ہے لیکن میر دریا ہے سنے شعر زبانی اس کی، والی سمت دھیان نہ دیا۔ کچھ متدین ناقدینِ اقبال نے داغ اور اقبال کے تعلق سے شرما کر انہیں امیر مینائی کے متاثرین میں شمار کرنے کی کوشش ضرور کی (۶) مگر میر کے متنوع یا جدید تنقیدی محاورے کے مطابق میر کے تکثیری لب ولہجہ کی طرف کسی کا دھیان نہیں گیا۔ شاید اقبال کی مسلمہ اسلامی شناخت نے ''قشقہ کھینچا، دَیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا'' والے میر سے اقبال کے تقابل کو ممکن نہیں بننے دیا۔ مگر ما قبل ۱۹۴۷ء کے اقبال شناس اتنے بند ذہن نہ تھے کہ وہ اقبال کو منصورہ یا اکوڑہ خٹک میں سلسلۂ بیعت میں منسلک ہوتے دکھاتے۔ سرعبدالقادر کی تنقید پر کچھ بہت زیادہ توجہ نہیں کی گئی لیکن وہ بیسویں صدی کے ابتدائی عشروں میں تخلیق ہونے والے ادب کے ایک اچھے پارکھ اور اپنی کلاسیکی ادبی روایت کے عارف تھے، اقبال کی اس نظم پر ان کا یہ مضمون واقعتاً نہ صرف تقابلی تنقید کا ایک معیاری نمونہ ہے بلکہ اقبال کے کلاسیکی سرچشموں کی واضح نشاندہی بھی کرتا ہے۔ معیاری نمونہ اس وجہ سے کہ یہ مضمون اس توازن کو سامنے لاتا ہے جو تقابلی تنقید کو تنقیص بننے سے بچالیتی ہے۔ انہوں نے اقبال کی میر سے اثر پذیری کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اقبال کے ذاتی تخلیقی امتیازات سے صرفِ نظر نہیں کیا بلکہ ان امتیازات کی مناسب تحسین کی ہے۔ انہوں نے موازنے اور تقابل کے لیے جن حصوں کا انتخاب کیا ہے وہ بھی ان کی تنقیدی بصیرت کے گواہ ہیں۔ انہوں نے اس نظم کی تخلیق میں اقبال کو پیش آمدہ مسائل کو سمجھا بھی اور سمجھانے کی کوشش بھی کی ہے۔

> ''شکوہ میں اس التزام کو اقبال نے قائم رکھا لیکن چونکہ محبوب مجازی کی بجائے محبوب حقیقی یا ذات باری تعالیٰ سے وہ مخاطب ہوئے ہیں اس لیے بجائے احترام وتقدس اور آداب والقاب کو ملحوظ رکھا ہے۔ آپے سے باہر کم ہوئے ہیں اور کسی دوسرے معبود کی پرستش کے اظہار سے اغماض کیا کہ مبادا کفر والحاد سے دامن آلودہ ہوجائے لیکن ہیئت کی گرفت اس قدر سخت تھی کہ کمال احتیاط کے باوجود دل کی بات زبان پر آتی ہی رہی اور فتوے لگ کر ہی رہے:۔
>
> رحمتیں ہیں تری اغیار کے کاشانوں پر

برق گرتی ہے تو بیچارے مسلمانوں پر

.....

اب وہ الطاف نہیں، ہم پہ عنایات نہیں
بات یہ کیا ہے کہ پہلی سی مدارات نہیں

.....

پھر یہ آزردگیٔ غیر سبب کیا معنی
اپنی شیداؤں پہ یہ چشم غضب کیا معنی

.....

کبھی ہم سے کبھی غیروں سے شناسائی ہے
بات کہنے کی نہیں، تو بھی تو ہرجائی ہے''(۷)

''مجازی اور حقیقی محبوب کے اختلاف کے باوجود مذکورہ بالا اشعار میں میر و اقبال کے لئے مل جاتی ہے۔ معنوی اعتبار سے وہ ایک دوسرے کے ضمیمے نظر آتے ہیں۔ مناسبت اور یکسانیت مضامین کی بہتر مثال میر و اقبال کے تمہیدی بند ہیں۔ میر کی واسوخت کے ابتدائی بند ملاحظہ کیجئے:۔

طرز اے رشک چمن اب تری کچھ تازی ہے
ساتھ غیروں کی مرے حق میں سخن سازی ہے
داغ رکھنے کو مرے ان ہی سے گل بازی ہے
ہمدمی ان سے، انہی سب سے ہم آوازی ہے
گوش کر میرے بھی شکوے کی طرف گل کے رنگ
رکتے رکتے روش غنچہ ہوا ہوں دل تنگ
ایک مدت ہوئی بدنامی و رسوائی ہے
بے کسی، بے دلی، درویشی و تنہائی ہے
صبح جب دی ہے دعا، گالی تری کھائی ہے
ابتداء سے مری ذلت تجھے خوش آئی ہے
خلق کیا کیا تری بے طوریوں سے کہتی نہیں

میں بھی ناچار ہوں، اب منہ میں زباں رہتی نہیں

علامہ اقبال شکوہ کی تمہید اس طرح باندھتے ہیں:۔

کیوں زیاں کار بنوں، سود فراموش رہوں
فکر فردا نہ کروں، محو غم دوش رہوں
نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں
ہم نوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں
جرات آموز مری تاب سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے، خاکم بدہن، ہے مجھے کو

ہے بجا شیوۂ تسلیم میں مشہور ہیں ہم
قصہ درد سناتے ہیں کہ مجبور ہیں ہم
ساز خاموش ہیں، فریاد سے معمور ہیں ہم
نالہ آتا ہے اگر لب پہ تو معذور ہیں ہم
اے خدا شکوہ ارباب وفا بھی سن لے
خوگر حمد سے تھوڑا سا گلا بھی سن لے (۸)

''پیشتر ہم سے کوئی تیرا طلب گار نہ تھا
ایک بھی نرگس بیمار کا بیمار نہ تھا
جنس اچھی تھی تری، لیکن خریدار نہ تھا
ہم سوا کوئی ترا رونق بازار نہ تھا
کتنے سودائی جو تھے دل نہ لگا سکتے تھے
آنکھیں یوں موند کے وے جی نہ جلا سکتے تھے

علامہ اقبال اس اچھوتے موضوع کو انتہائی حسین پیرائے میں بیان کرتے ہیں۔اس بند میں مضامین کی مناسبت کے ساتھ ساتھ، طرز ادا میر سے مستعار لی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ تصور محبوب مابعد الطبیعیاتی ہونے کی وجہ سے تاثیر اور ذہنی

تلازمات بدل جاتے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے:۔

ہم سے پہلے تھا عجب تیرے جہاں کا منظر
کہیں مسجود تھے پتھر، کہیں معبود شجر
خوگر پیکر محسوس تھی انسان کی نظر
مانتا پھر کوئی ان دیکھے خدا کو کیوں کر
تجھ کو معلوم ہے لیتا تھا کوئی نام ترا
قوت بازوے مسلم نے کیا کام ترا''(۹)

شکوہ کا دوسرا تجزیاتی مطالعہ ''شکوہ جواب شکوہ'' کے عنوان سے ڈاکٹر ایم ڈی تاثیر نے کیا ہے۔ اقبال کے دیگر ناقدین کے برعکس تاثیر نے اپنے مطالعے کی بنیاد اس رجائیت پر رکھی ہے جو ان کے نزدیک اس نظم کے بطون سے پھوٹتی دکھائی دیتی ہے وہ اس کے زمانی تاثر کی بجائے رثائی امر کے قائل نظر آتے ہیں، یہ اس نظم کی تعبیرات کے سلسلے میں بالکل نئی بات ہے۔ عام طور پر اسے واسوخت اور مرثیے سے نتھی کر کے اس کے مفاہیم کو مایوس آدمی کی چیخ و پکار تصور کر لیا جاتا ہے لیکن یہاں ترقی پسند تاثیر اپنے اس سلسلۂ تعبیر میں رجائیت کو ہی اپنی نظم کا محور قرار دے رہا ہے۔

گمان ہے کہ یہ مضمون ریڈیائی تقریر ہے اور اس میں شکوہ اور جواب شکوہ کے کچھ بند ایک دوسرے کے مقابل رکھ کر ایک نئی وضع کی قرأت کی گئی ہے۔ یہی تقابل کا انداز نئی معنی خیزی کا سبب بنا ہے۔ مضمون کے ابتدائیے میں ہی امید پرستی کی ایک واضح جھلک دکھائی دے رہی ہے۔

> ''۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد مسلمانوں کی نکبت اور بدحالی کا نقشہ ''مسدس حالی'' میں کھینچا گیا۔ یہ لافانی نظم مسلمانوں کی پسماندگی کی آئینہ دار ہے۔ جب اقبال نے ''شکوہ'' لکھا، اس وقت مسلمانوں میں نشاۃ الثانیہ کا آغاز ہو چکا تھا۔ ایک نئی قسم کی سیاسی امنگ اور تنومندی نمایاں ہو رہی تھی۔ ہر چند ''شکوہ'' فریاد و زاری سے معمور ہے لیکن اس بات میں حزن و بقا کی بجائے سربلندی اور احتجاج پھوٹ پھوٹ کر نکل رہے ہیں۔ فریاد کے ساتھ خود اعتمادی، ماضی پر افتخار اور مستقبل کی درخشندگی کے لیے تڑپ موجود ہے۔ ''شکوہ'' لکھا گیا تو اس کے انداز پر سینکڑوں نظمیں کہی گئیں۔ ملاؤں نے تکفیر کے فتوے لگائے اور متشاعروں نے ''شکوہ'' کے جواب لکھے۔ لیکن ''شکوہ'' کا مناسب جواب خود علامہ اقبال ہی نے دیا۔ جب ''جوابِ شکوہ'' لکھا گیا اس وقت ترکوں کی مسلمان حکومت پر یورپ کے مسیحی طاقتیں پے بہ پے حملے کر رہی تھیں، جن

سے مسلمانانِ عالم عموماً اور مسلمانانِ ہند خصوصاً بہت دل گرفتہ و دل گیر تھے۔ اقبال نے اسی وقت ''جواب شکوہ'' لکھ کر امید اور رجائیت کا پیغام دیا اور یہ پیغام ہنگامی نہیں۔ آج بھی ویسا ہی زندہ و تابندہ ہے جیسا سیاسی غلامی کے دنوں میں تھا۔''(۱۰)

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ آیا یہ رجائی نقطۂ نظر اقبال کا ہے جو اپنے کچھ ناقدین کے بقول اس نظم میں حالی کے سلسلۂ مرثیہ امتِ مرحوم کو آگے بڑھا رہے ہیں یا پھر محض نقاد کی تعبیر سے متبادر ہو رہا ہے یعنی یہ تجزیاتی مطالعہ تخلیق کے افکار کے سلسلے کو گرفت میں لانے کی سعی کر رہا ہے یا نقاد کا نقطۂ نظر اس پر حاوی ہو گیا ہے کیونکہ قیامِ پاکستان کے فوراً بعد تاثیر صاحب نے مضامین کا ایک سلسلہ پاکستان کے حوالے سے انگریزی زبان میں شروع کیا تھا جس میں پاکستان کے مستقبل کے بارے میں امید افزا تصورات پیش کئے گئے تھے۔ صورتحال یوں ہے کہ اقبال کسی مریضانہ رجائیت کا حامل تو نہیں ہے اور اس کے ہاں امت مسلمہ کے حوالے سے تلخ تجربات کا بیان بھی موجود ہے مگر ہر وہ شاعر جو تبدیلی کا خواہاں ہوتا ہے اور جو اقبال ہے اپنے آخری تجربے میں رجائیت کا ہی پیغمبر ہوتا ہے، تاثیر نے اس رجائیت کو شکوہ کے آخری اجزا میں تلاش کیا ہے۔

''شکوہ کے آخر میں اقبال کہتا ہے کہ ہر چند قوم پر ایک افسردگی سی چھائی ہوئی ہے لیکن ایسی حساس طبیعتیں موجود ہیں جو درد قومی سے لبریز ہیں۔ کہتا ہے:۔

بوئے گل لے گئی بیرون چمن، راز چمن
کیا قیامت ہے کہ خود پھول ہیں غماز چمن
عہد گل ختم ہوا، ٹوٹ گیا ساز چمن
اڑ گئے ڈالیوں سے زمزمہ پرداز چمن
ایک بلبل ہے کہ ہے محو ترنم اب تک
اس کے سینے میں ہے نغموں کا تلاطم اب تک
قمریاں شاخ صنوبر سے گریزاں بھی ہوئیں
پتیاں پھول کی جھڑ جھڑ کے پریشاں بھی ہوئیں
ڈالیاں پیرہن برگ سے عریاں بھی ہوئیں
قید موسم سے طبیعت رہی آزاد اس کی
کاش گلشن میں سمجھتا کوئی فریاد اس کی

چاک اس بلبل تنہا کی نوا سے دل ہوں
جاگنے والے اسی بانگ درا سے دل ہوں
یعنی پھر زندہ نئے عہد وفا سے دل ہوں
پھر اسی بادۂ دیرینہ کے پیاسے دل ہوں
عجمی خم ہے تو کیا، مے تو حجازی ہے مری
نغمہ ہندی ہے تو کیا، لے تو حجازی ہے مری''(۱۱)

یوں اس تجزیاتی مطالعے کی اہمیت یہ ہے کہ یہ اقبال ہی کی دو نظموں کا اولین بین المتونی (Intertextual) مطالعہ بن جاتا ہے اور ایک نظم کی معنویت کو دوسری نظم سے ملا کر اجاگر کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے، یقینی طور پر شکوہ مسلمانوں کے بیم ورجا کے سفر کا تخلیقی اظہار ہے لیکن تاثیر نے زیادہ تر رجا والے پہلو کو اجاگر کیا ہے جو اقبال کا منشا ہے۔ اگر چہ مابعد جدید تنقید اب منشائے مصنف کی فوقیت کی قائل نہیں۔ مگر اقبال کے اس متن کا منشا رجائیت ہی ہے۔

اقبال کی اس نظم کی تعبیرات میں عابد علی عابد کا مضمون سب سے اہم اور اقبال شناسی کی روایت میں اور خاص طور پر نظم کے تجزیاتی مطالعات کی روایت میں ایک مثالی نمونے اور سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ جمالیاتی نقطہ نظر رکھنے والے ناقدین کے بارے میں عام طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ وہ نظم کی ہیئت، اسلوب، طرزِ بیان اور دیگر فنی رموز کے مطالعے تک محدود رہتے ہیں اور فن پارہ جس عظیم فکر کا حامل ہوتا ہے اس سے جمالیاتی نقاد کوئی سروکار نہیں رکھتے، عابد صاحب کا یہ مضمون اس عمومی خیال کی تکفیر کرتا دکھائی دیتا ہے اگر چہ اقبال پر عابد کی ساری تنقید ہی اس خام خیال کی تردید کا درجہ رکھتی ہے۔ عابد علی عابد کا یہ تجزیہ پچاس کی دہائی میں تحریر ہوا۔ انہوں نے مضمون کی ابتداء میں ہی اپنے تجزیاتی مطالعے کی حدود و قیود کا تعین کر دیا ہے۔

''اس مضمون میں کوشش کی جائے گی کہ نظم کی ساخت سے بحث کی جائے۔ محسنات شعر کی طرف اشارہ کیا جائے اور جو اہم ترین تلمیحات ہیں ان کی توضیح کر دی جائے کہ اس کے بغیر اقبال کے تمام تصورات وافکار کی دلالتوں پر مطلع ہونا ناممکن ہے۔''(۱۲)

یوں انہوں نے اپنے تجزیاتی عمل کو تین حصوں میں منقسم کیا ہے:۔

الف) نظم کی ساخت
ب) محسنات شعر
ج) اہم ترین تلمیحات کا مطالعہ

پہلے حصے میں انہوں نے نظم کی ساخت کو پانچ حصوں میں تقسیم کیا ہے اور یہ تقسیم موضوع کے حوالے سے ہے، وہ اس نظم کی نامیاتی وحدت کی تحلیل پانچ حصوں میں کرتے ہیں:۔

پہلا حصہ..... پہلے دو بند

دوسرا حصہ..... بند۳ تا ۱۳

تیسرا حصہ..... بند۱۴ تا ۲۴

چوتھا حصہ..... بند۲۵ تا ۲۷

پانچواں حصہ..... بند۲۸ تا ۳۱

عابد کا خیال ہے کہ اقبال نے راست انداز میں ایک مختصر تمہید تراشی ہے اور اپنی خلاقی کا مظاہرہ کرتے ہوئے تمنا مختصر اور تمہید طولانی والے سلسلے سے اجتناب کرتے ہوئے اپنے موضوع کی طرف کامیابی سے بڑھ گئے ہیں۔ اس راست طریق کار کی وضاحت کرتے ہوئے فاضل نقاد نے دنیا بھر کے مذاہب میں انسان اور خدا کے بیچ میں جو واسطے ہوتے ہیں اسلام کے ان سے گریز کے رشتے کو سامنے لاتے ہوئے بہت منطقی باتیں کی ہیں، ایک مسلمان کو خدا سے ہم کلامی میں کسی واسطے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی، کوئی پنڈت، پروہت، پادری، موبد اس کے اور خالق کے درمیان واسطہ نہیں بنتا، عابد علی عابد نے دنیا کے مختلف مذاہب میں اس طرح کے سلسلوں کے عقب میں موجود انسانی استحصال کی جو صورت دیکھی ہے۔ وہ قابل توجہ ہے، وہ ایک جمالیاتی نقاد کی شہرت رکھتے ہیں لیکن اس تجزیے میں وہ مارکسی بصیرت سے فائدہ اٹھاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

> ''مختصر یہ کہ اسلام کے سوا ہر مذہب کی عملی صورتوں میں انسان کا بہ خطِ مستقیم براہِ راست بلا واسطہ خدا سے ہمکلام ہونا ناممکن تھا۔ اس کی وجوہ چند در چند تھیں لیکن سب سے بڑی وجہ اقتصادی تھی۔ پنڈت، پروہت، بھکشو (اور آج کل مسلمانوں میں بعض پیر فقیر بھی) خدا رسیدگی کو ایک پیشہ تصور کرتے ہیں چنانچہ جن لوگوں کو یہ آرزو بیقرار کرتی ہے کہ وہ خدا کا تقرب حاصل کریں ان سے ہدیہ ہائے نیاز لیکر یہ گروہ خدا کے تقرب کا وسیلہ بنتا ہے۔ بالفاظِ دیگر عرفان الٰہی اور معرفت نفس بھی بازار کی اجناس ہیں جو بیچی جاتی ہیں۔ پیشہ ور پنڈتوں، پروہتوں اور پادریوں کے جال میں ہر قسم کے لوگ گرفتار ہوتے ہیں۔ بھولے بھالے، سیدھے سادے عوام بھی گناہگار بھی جو تائب ہونے کے بعد تقربِ الٰہی کے جویا ہیں اور وہ خدا پرست بھی جو حقیقت کی جستجو میں نکلتے ہیں اور حقیقت کی جنس بیچنے والوں کی دکانوں پر چلے جاتے ہیں تاریخ شاہد ہے کہ ان پیشہ ور عارفوں کا بازار بہت گرم رہا ہے اور انہوں نے ہر موقع پر نہ صرف رسوخ اور اقتدار سے فائدہ اٹھایا ہے (یعنی مالی) بلکہ ان کی اور بھی اغراض پوری ہوئی

ہیں۔اس کی وجہ یہ ہے کہ مستبد فرماں روا اور قہرمان حکمران عوام پر تسلط جمانے کے لیے اس گروہ کو ہمیشہ اپنے ساتھ رکھتے رہے ہیں۔ انگلستان کا بادشاہ اب تک کلیسا کا نگہبان اور محافظ کہلاتا ہے۔ یہ اس کا سرکاری لقب ہے۔اسلام نے ان پیشہ ور عرفانِ فروشوں کو راستے سے ہٹا کر مسلمانوں کو یہ سبق پڑھایا تھا کہ ہر شخص بغیر کسی واسطے کے فرمانِ الٰہی کی پابندی کر کے عرفان حاصل کر سکتا ہے اور اسے بھی کسی نہ کسی صورت میں خدا سے ہمکلامی کا شرف حاصل ہو سکتا ہے۔ جب اسلام کی تعلیمات کا چشمہ عجمی تصورات اور افکار سے گدلا گیا تو یہاں بھی پیشہ ور عرفان فروشوں کی ایک جماعت پیدا ہوگئی جو اس بات کی مدعی تھی کہ جب تک اس کی مدد شامل حال نہ ہو اس وقت تک معرفتِ الٰہی کا حصول ناممکن ہے۔''(۱۳)

ان کا یہ خیال بے حد اہم ہے کہ اقبال سوچے سمجھے منصوبے کے تحت خدا اور اس کے بندے کے بیچ سے واسطوں کو نکال باہر کرتے ہیں، یہ بھی ایک وضع کی ردتشکیل ہے جو عابد علی عابد نے اس متن سے متبادر کی ہے۔شکوہ کے اس حصے کا یہ تجزیہ انتہائی عمیق ہے اور شکوہ کناں فرد کے زبان بندی کی ان دیکھی زنجیروں کو توڑنے اور اپنا مطلب راست طور پر خدا کے حضور پیش کر سکنے کا حوصلہ رکھنے اور اپنا شکوہ خدا کے حضور خود پہنچانے کی عمل کی توضیح کرتا ہے۔

اس تعبیر کے مطابق نظم کا دوسرا حصہ تیسرے سے تیرہویں بند تک محیط ہے، ان اجزا میں اقبال توحید کے حوالے سے نکتہ آفرینی کرتا نظر آتا ہے، عابد کا خیال ہے کہ اشاعت اسلام سے قبل جو مرض انسانیت کو معاشرتی سطح پر لاحق تھا وہ توحید سے روگردانی تھی۔ دوئی کے تصور کی بھیانکتا جب معاشرتی سطح پر پھیلتی تو تصورِ حیات سے لیکر سفر حیات تک سب باتوں کو متاثر کرتی ہے۔ اقبال کے اس تعبیر کنندہ نے اس حصے میں بھی عمرانی/مارکسی تنقید کے اصولوں کی مدد سے حقیقت اور تصورِ حقیقت کے پیچیدہ تعلق کو دریافت کیا ہے۔

ان کا خیال ہے کہ مذہب اور معاشرت کا تعلق تجریدی نہیں ہوتا عملی ہوتا ہے اور آپ جس تصورِ حیات کے ساتھ زندگی بسر کرتے ہیں وہی تصورِ حیات آپ کی حیات کو ساخت عطا کرتا ہے۔عابد علی عابد کے یہ الفاظ غور کرنے کے قابل ہیں:۔

''مذہبی دائرے سے نکل کر یہ دوئی (جو توحید کی ضد ہے) معاشرتی دائرے میں آتی ہے تو انسان کو دو گروہوں، کنبوں، خاندانوں، قبیلوں، پیشوں میں بانٹتی ہے۔ پنڈت اور شودر (سید اور شیخ) پیدا کرتی ہے پھر ان میں اختلاف کی ایسی دیوار کھینچتی ہے کہ ایران قدیم ہو یا ہندوستانِ قدیم ایک طبقے کا فرد، دوسرے طبقے کا رکن نہ کبھی بن سکتا ہے نہ بنتا ہے۔ ایک طبقہ مخصوص فرائض ادا کرتا ہے اور اس کے خاص امتیازات ہوتے ہیں۔ یہاں تک کہ مقدس وید کے اشلوک اگر شودروں کے کان سن لیں تو ان میں پگھلا ہوا سیسہ ڈال دیا جاتا ہے۔ ایران میں موبد یا پیرِ مغاں کی تقدیس اور برتری قائم رکھنے

کے لیے نئی زبان ایجاد کی گئی ہے جسے صرف خداوندانِ مذہب ہی سمجھ سکتے تھے۔ دوئی کی کرشمہ سازیاں یہیں نہیں ختم ہوجاتیں۔ اکثر اوقات مستبد فرمانروا مذہبی روایات و رسوم کے اجارہ داروں کو ساتھ ملا کر فرمانروائی کرتے ہیں لیکن جہاں ایسا نہ ہو سکے وہاں حاکم اور ارباب اقتدار ایسے نظریات وافکار کو ہوا دیتے ہیں جن سے یہ ثابت کرنا مقصود ہوتا ہے کہ مذہبی رہنماؤں کو سلطنت یا مملکت کے معاملات میں دخیل ہونے کا کوئی حق نہیں پہنچتا چنانچہ اب سلطان اور عرفان فروشوں میں ٹھن جاتی ہے۔ مملکت ایک خالص سیاسی تصور بن کر رہ جاتی ہے۔ اس کے اپنے رموز ومصالح ہوتے ہیں۔ مذہب سے نہ کوئی تعلق ہوتا ہے نہ وہ مذہب کے علمبرداروں کا عمل دخل ملکی معاملات میں برداشت کرتی ہے۔ اسی طرح ثنویت یا دوئی حقیقت کبریٰ سے لیکر طبقاتِ افراد تک ہر چیز کو گویا بانٹتی اور تقسیم کرتی چلی جاتی ہے۔ فرد کے اندر گونا گوں طاقتیں مخفی ہیں اور ان کی ترکیب اور امتزاج سے مکمل شخصیت وجود میں آتی ہے اور وہ صاحب ادراک بھی ہے سائنسی یا علمی مشاہدات اور تجربات سے بھی فائدہ اٹھاتا ہے لیکن وجدان کشف، شہود، القا اور الہام کی قوتوں کے سرچشمے سے بھی اسے فیض حاصل ہوتا ہے۔ دوئی فرد کی ان صلاحیتوں یا قابلیتوں کو تقسیم کر دیتی ہے۔ دل اور عقل، خبر اور نظر، کشف اور ادراک کی کش مکش شروع ہوجاتی ہے۔ اس اختلاف سے شریعت اور طریقت یا تصوف اور مذہب سب ایک ہی صداقت اعلیٰ کی جستجو میں سرگرم کار ہوتے ہیں۔''(۱۴)

عابد علی عابد کا یہ طویل اقتباس اس امر پر دلالت کرتا ہے کہ آزاد دانشور ایک زمانے میں ایک ہی انداز میں سوچتے ہیں، کیا عابد کے ان الفاظ کی فوکو اور دریدا کے سماجی، تہذیبی تصورات کے ساتھ مماثلت کوئی اتفاقی امر ہے یا پھر آپ اسے روح عصر کہیں گے۔ دریدا اور فوکو کی طرح عابد علی عابد بھی حقیقت اور تشکیل کے بیچ اور علم اور قوت واقتدار کے رشتوں کو سمجھانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ وہ بھی اقبال کے اس سلسلہ فکر کی ردتشکیل کر رہے ہیں، وہ جدید اور مابعد جدید تنقید کی اصطلاحات استعمال کئے بغیر اقبال کے کلام کی اس طرح تعبیر کر رہے ہیں جس طرح دریدا اور فوکو نے مختلف مغربی مفکرین کی پڑھت کرتے ہوئے نئے زاویے دریافت کئے ہیں۔

نظم کی ساخت کا تیسرا حصہ عابد علی عابد کے بقول چودھویں سے چوبیسویں بند پر محیط ہے اور اس میں امتِ مسلمہ کے زوال کے اسباب کا تعین کیا گیا ہے، یہ حصہ خود تنقیدی کے ساتھ ساتھ اس امر کی نشاندہی بھی کرتا ہے کہ وہ خدا جو کبھی ہمارا تھا اب ہم سے روٹھ گیا ہے، کیوں روٹھ گیا ہے اور اس کا کیا نقصان ہوا ہے اور کس کس سطح پر ہوا ہے، عابد صاحب کا خیال ہے کہ فیضانِ الٰہی شامل حال نہ ہونے کی وجہ سے مسلمانوں کو اقبال کے خیال میں سیاسی، اقتصادی اور مذہبی سطح پر ناقابلِ تلافی نقصان ہوا ہے۔ سیاسی زوال کی ذمہ داری ان کے خیال میں ان فرماں رواؤں کی وجہ سے ہوا

جو مسلمانوں کے لیے کوئی سیاسی نظام نہ بنا سکے اور قدیم بادشاہی طرز کی حکمرانی نے مسلمانوں کو تقسیم در تقسیم کے عمل سے گزارا یوں مسلم امت تمدنی اور ثقافتی سطح پر بھی ہم رنگ نہ رہ سکی، اقتصادی زوال کا سبب بھی سیاست تھی۔ مذہبی زوال سے مراد یہ لی گئی کہ اسلام زندہ طاقت اور توانا نظامِ حیات کا ضامن نہ رہا بلکہ محض رسوم اور رواج کا مجموعہ بن گیا۔ یوں عابد علی عابد نے اقبال کی فکر کا جو تجزیہ کیا ہے وہ بعد میں اقبال کی معروف نظم اسرارِ خودی میں خواجہ حافظ شیرانی کے حوالے سے اٹھائے گئے اعتراضات کو بھی اپنے اندر سمو لیتا ہے، مسلمانوں کی زبوں حالی کا یہ تجزیہ قابلِ قدر ہے:۔

''اقبال کے خیال میں اس مرحلے پر مسلمان کو سب سے زیادہ اسی بات کی ضرورت تھی کہ کوئی مجدد یا مصلح پھر اسلام کے صحیح عقائد کی ترجمانی کرے اور اس طرح کرے کہ نئی نسل کے نوجوان بھی جو مغرب کے افکار و تصورات سے بہت متاثر ہو چکے تھے۔ اسلام کی طرف لوٹ آئیں۔ یہ حصہ یعنی تیسرا حصہ اس شعر پر ختم ہوتا ہے:۔

اے خوش آں روز کہ آئی و بصد ناز آئی
بے حجابانہ سوے محفلِ ما باز آئی''(۱۵)

نظم کا چوتھا حصہ عابد علی عابد کے مطابق محض تین بندوں پر مشتمل ہے۔ یہ پچیسویں بند سے ستائیسویں بند تک محدود ہے۔ عابد علی عابد کا خیال ہے کہ اس حصے میں اقبال اپنی زمین پر کھڑا ہے اور ہندوستانی مسلمان اور ان کا مستقبل اس کے پیشِ نظر ہے۔

عابد نے اس نظم کے آخری حصے میں موجود اسلام کی ثقافت کے تشکیلی عناصر کی مناسب تحسین کی ہے اور اسلامی جغرافیے کا تعین اور اسلامی ثقافت کے ان تین عناصر کی طرف بلیغ انداز میں اشارہ کیا ہے۔

''معلوم نہیں انتشار کے لیے نقطۂ عروج تک پہنچنا ممکن اور جائز ہے یا نہیں، بہر حال اقبالؔ ہندوستان ہی میں رہتا ہے۔ اس لیے یہیں کے مسلمانوں کے مسائل سے اسے پہلے واسطہ پڑتا ہے۔ ان کی لامرکزیت کا احساس دلاتے ہوئے وہ یہ کہتا ہے:۔

جنس نایابِ محبت کو پھر ارزاں کردے
ہند کے دیر نشینوں کو مسلماں کردے

یہ بہت بلیغ شعر ہے کہ ہندوستان میں ہزاروں سال رہنے کے باعث ہند کے مسلمان بھی اس طرح ہندی ثقافت، تمدن اور فلسفے میں رنگے گئے ہیں۔ ان کو ''دیر نشین'' کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔''(۱۶)

اس تجزیاتی مطالعے کے اگلے دو حصے اس نظم میں شامل تلمیحات اور فنی رموز کی گرہ کشائی پر مشتمل ہیں۔

عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ اس طرح کی تنقید محض مکتبی یا مدرسانہ رویوں کی حامل ہے لیکن کیا اس نظم میں موجود مختلف تلمیحات کی گرہ کشائی کے بغیر ایک عام آدمی تو کیا ایک پڑھا لکھا قاری بھی نظم کو سمجھنے میں کامیاب ہو سکے گا۔ اس مطالعۂ نظم کا دوسرا حصہ قاموسی حیثیت رکھتا ہے جبکہ تیسرا حصہ اقبال کے فنی رموز کی نقاب کشائی کرتا ہے، چند اقتباسات نظم کی تحسین کے حوالے سے یہاں درج کئے جا رہے ہیں۔

''اس حصے میں اقبال نے بہ صراحت یہ بات بیان کر دی کہ میں اگرچہ عجمی طریقے پر شعر کہتا ہوں۔ ایرانی شاعری کی روایات کا پابند ہوں۔ ہندی الاصل ہوں لیکن اسلامی تعلیمات کی روح سے واقف ہوں۔ اور اگر مسلمان میرے کلام کا مطالعہ غور سے کرینگے تو انہیں عجمی روایات کے پردے سے اسلام کے مطالب دقیق جھانکتے ہوئے نظر آئیں گے۔ یہ حصہ اس بلیغ اور معنی افروز شعر پر ختم ہوتا ہے:۔

عجمی خم ہے تو کیا مئے تو حجازی ہے مری
نغمہ ہندی ہے تو کیا لَے تو حجازی ہے مری''(۱۷)

''اقبال ان دونوں کلمات کو علایم کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ محمود صاحبِ اقتدار حاکم یا فرماں روا ہے اور ایاز محکوم قوم کا فرد ''خضرِ راہ'' میں یہ علامتیں بہت وضاحت سے متعین کی گئی ہیں:

جادُوئے محمود کی تاثیر سے چشمِ ایاز
دیکھتی ہے حلقۂ گردن میں ساز دلبری

ایاز واقعی ایک تاریخی شخصیت ہے اور سلطان محمود واقعی اسے بہت عزیز رکھتا تھا۔ یہ کہنا دشوار ہے کہ آقا کے دل میں جو جذبات تھے وہ کس حد تک اس مقام پر اسرار تک جا پہنچے تھے جسے عشق و محبت کہتے ہیں۔ کچھ معاصرانہ شہادت سے صاحب چہار مقالہ کے اس دعویٰ کو تقویت پہنچتی ہے کہ محمود کو ایاز سے اس لیے انس تھا کہ صاحبِ جمال اور شیریں مقال تھا۔ ایران میں مردوں کی باہمی محبت (محمود کا زمانہ خاص طور پر ملحوظ خاطر ہے) معیوب نہیں رہی ہے۔''(۱۸)

''لَے موسیقی کی اصطلاح میں تال کو کہتے ہیں جو نغمے کے بول کو بانٹتی ہے اور جس کے ذریعے آہنگ کا موزوں چکر قائم ہوتا ہے لیکن اصطلاحی معنی سے قطع نظر دھن و لہجے اور آواز کو بھی لے کہتے ہیں۔ یہاں علامہ کی مراد یہ ہے کہ میں ہندی الاصل ہوں لیکن اس کے باجود میری شاعری کا لہجہ حجازی ہے اور حجاز علامہ کے کلام میں عربی تہذیب کے اس دور عبارت ہے جو خلافت راشدہ سے منسوب تھا۔ اس بات کا کہ میں ہندی الاصل ہو

لیکن اسلام کے وقائع سے باخبر ہوں۔ اقبال بار بار ذکر کرتا ہے (لَے کے اصطلاحی معانی کے لیے دیکھیے غنچۂ راگ تالیف نواب محمد مرجان علی خان، نولکشور، ۱۸۷۹ء)''(۱۹)

''چڑھی ہوئی تیور یا شوخ سرتیاں جذبے کی شدت کا اظہار کرتی ہیں۔ اب اقبال کا یہ بند ملاحظہ فرمائیے جس میں ق۔ک اور ر کی سرتیوں کی تکرار سے ترنم پیدا کیا گیا ہے:۔

تو ہی کہہ دے کہ اکھاڑ اور خیبر کس نے؟
شہر قیصر کا جو تھا اُس کو کیا سر کس نے؟
توڑے مخلوق خداوندوں کے پیکر کس نے؟
کاٹ کر رکھدیئے کفار کے لشکر کس نے؟
کس نے ٹھنڈا کیا آتش کدۂ ایراں کو
کس نے پھر زندہ کیا تذکرہ یزداں کو''(۲۰)

''اب ذرا بیان کے سلسلے میں اقبال کی صنعت گری پر غور کر لیجئے۔ ایک بند میں کہتا ہے:۔

محفل کون و مکاں میں سحر و شام پھرے
مئے توحید کو لے کر صفتِ جام پھرے

اس شعر میں مسلمانوں کی گردشِ جام سے تشبیہ دی گئی ہے وہ بہت بلیغ اور سنسنی خیز ہے۔ ایران میں قاعدہ تھا کہ جب بادہ گساروں کی محفل جمتی تھی تو لوگ دائرہ بنا کر علیحدہ بیٹھ جاتے تھے اور ساقی ماہ رُو جام لے کر ہر ایک کے حصے کی اسے پلاتا جاتا تھا۔ جو دوست غیر موجود ہوتا تھا اس کی یاد میں تھوڑی شراب زمین پر گرا دیتے تھے۔ دنیا میں یکسر پھرنے کے لیے صفت جام پھرنا بہت موزوں تشبیہ ہے۔ پھر یہ اشارہ اس میں بہت بلیغ ہے کہ مئے توحید مختلف قوموں اور ملکوں کو بقدر ظرف پلائی گئی۔''(۲۱)

تکثیریت پر مبنی اس مطالعے کو اقبال شناسی کی روایت میں ایک نادر الوقوع کارنامہ سمجھنا چاہیے۔ یہ اردو میں امتزاجی تنقید کی اولین مثال ہے۔ فکر، فن اور تناظرات پر مبنی یہ سہ جہاتی تجزیہ تنقید کے نئے طالب علموں کے لیے اس فن کا ایک مثالی نمونہ ہے جس سے بہت کچھ سیکھا جا سکتا ہے۔

.....

اس سلسلے کا اگلا مضمون سلیم احمد کا ہے، ان کی کتاب ''اقبال ایک شاعر'' ۱۹۷۸ء میں شائع ہوئی۔ سن و سال کی تصریح اس لیے بھی ضروری ہے کہ یہ دورِ ضیاع و زیاں میں مملکتِ خدادِ پاکستان میں ضیائی اسلام کے لیے نظریہ سازی کی ادبی سطح پر اولین کوشش ہے۔ سلیم احمد، شمیم احمد، سراج منیر، تحسین فراقی وغیرہ اس دور کے ریاستی

دانشور اور نظریہ ساز تھے۔ سلیم احمد نے ۱۹۷۰ء کے عام انتخابات میں ایک مذہبی جماعت کی شکست پر ایک نوحہ لکھا تھا (جس کے نتیجے میں محمد حسن عسکری کے ان سے تعلقات ختم ہو گئے تھے) اس نوحے یا مرثیے نے جولائی ۱۹۷۷ء میں خود کو ضیائی شب خون کے، قصیدے میں منقلب کر لیا۔ اس کتاب کی اشاعت سے لیکر اب تک اقبال شناس اس بات کا فیصلہ نہیں کر پائے کہ یہ کتاب اقبال کے نظریات کی ترسیل میں معاون ہے یا اقبال کے نام پر کسی اور قبیل کی نظریہ سازی کی کوشش کی جارہی ہے۔

سلیم احمد نے تحقیر آمیز انداز میں اقبال کی اس نظم کے تجزیے کا عنوان ''موچی دروازے کی شاعری'' رکھا ہے اور فرمایا ہے کہ فیض صاحب نے اقبال کی شاعری کو موچی دروازے کی شاعری کہا ہے۔ یہاں یہ بات پوری ذمے داری کے ساتھ کہی جارہی ہے کہ فیض صاحب نے جس قدر تنقید لکھی ہے یا ان کے جتنے مصاحبے شائع ہوئے ہیں ان میں کہیں بھی انہوں نے اقبال اور ان کی شاعری کے لیے اس طرح کا لب ولہجہ اختیار نہیں کیا۔ اقبال فیض کے پسندیدہ شاعروں میں سے ہیں اور انہوں نے ہمیشہ اقبال اور کلامِ اقبال کی قدر شناسی میں اپنے ترقی پسند دوستوں سے برملا اور دوٹوک اختلاف کیا ہے، بانگِ درا میں شامل ان کی نظم اقبال اور ان کی شاعری کے حضور ایک شاندار تخلیقی خراجِ تحسین ہے۔

ع آیا ہمارے دیس میں ایک خوش نوا فقیر

سلیم احمد اپنے یا مغرب سے مستعار نظریات یا جملوں کے ذریعے سنسنی پھیلانے میں یدطولیٰ رکھتے ہیں۔ فیض پر ان کی اس تنقیدی اتہام کو بھی اس زمرے میں شامل کرنا چاہیے۔ اب تو لوگوں پر ان کی کتاب ''نئی نظم اور پورا آدمی'' کی طباعی کا راز بھی کھل گیا ہے، پورے اور ادھورے یا کسری آدمی کی بحث اٹلی میں کس نے اٹھائی تھی اس کا اپنی مرضی سے اردو ادب پر انطباق کیسے کیا۔

سلیم احمد کی شکوہ کی اس تعبیر کے اہم نکات یہ ہیں:۔

الف) شکوہ مقبول شاعری ہے اور مقبول عام شاعری پر پڑھے لکھے لوگ توجہ نہیں کرتے، سو شکوہ بھی اس روش عدم التفات کا شکار رہا ہے۔

ب) مقبول عام سے بھی بڑھ کر یہ کہ یہ خالص مسلمانوں کی شاعری ہے اور یہ تخصیص اس کو آفاقی حوالوں سے دور لے جاتی ہے لیکن کیا ایک محدود طبقے کے لیے کی گئی شاعری کو اس لیے نظر انداز کر دیا جائے کہ وہ محض ایک طبقے کے لیے لکھی گئی۔

ج) ڈی ایچ لارنس کے حوالے سے انہوں نے کائنات کے ایک مخصوص تصور کو پیش کیا ہے کہ کائنات انتشار سے وجود میں آتی ہے اور انسان اپنے شعور و عمل سے اس انتشار کو ختم کرتا ہے کیوں کہ وہ انتشار میں جی

نہیں سکتا اور اپنے لیے بے مہر آسمان کے نیچے عافیت کی ایک چھتری تعمیر کرتا ہے، ایک گھر بناتا ہے، پھر وہ مارٹن بوبر کے الفاظ دہراتے ہیں کہ:

''انسانی جذبے کی تاریخ میں دو دور ہیں جن کے درمیان میں فرق کرتا ہوں؛ دور سکونت اور دورِ گمشدگیِ سکونت۔ دورِ سکونت میں آدمی دنیا میں یوں رہتا سہتا ہے جیسے ایک عمارت میں رہ رہا ہو، بلکہ ایک گھر میں۔ دورِ گمشدگیِ سکونت میں آدمی دنیا میں یوں رہتا ہے جیسے کسی کھلے میدان میں رہ رہا ہو، اور بسا اوقات یوں معلوم ہوتا ہے جیسے اس کے پاس خیمہ لگانے کے لیے چار چوبیں بھی نہیں ہیں۔''(۲۲)

د) لارنس اور بوبر کی بات ملا کر دیکھیں تو انسان کا دورِ سکونت وہ ہے جب وہ ایک انفرادی یا اجتماعی چھتری کے نیچے ہو اور دورِ گم شدگی سکونت وہ ہے جب اس کی چھتری اس سے چھن جائے یا پارہ پارہ ہو جائے، اقبال یہ نظم مسلمانوں کے دورِ گمشدگیِ سکونت کی حالت کو ظاہر کرتی ہے۔

ر) مسلمانوں کا بھی ایک خاص تصورِ کائنات ہے اور اس تصورِ کائنات میں خدا کے ان کے ساتھ کچھ وعدے ہیں لیکن اب وہ دورِ گم شدگی سکونت کی حالت میں ہیں تو عقیدے اور حقیقت کے ٹکراؤ کے نتیجے میں پیدا ہونے والا المیہ ایک تخلیقی اظہار کی تلاش میں ہے۔ شکوہ مسلمانوں کی روحانی کش مکش کے المیے سے پیدا ہوا ہے لیکن خود المیے کے رتبے کو نہیں پہنچ سکا۔

ہ) پھر وہ عہد نامہ عتیق کے پیمبروں کے نوحوں اور کتاب ایوب سے شکوہ کا تقابل کرتے ہیں اور ان کی یہ خیال آرائی خبر نہیں شکوہ کی تحسین ہے یا کچھ اور کہ

''بہر حال ''شکوہ'' ایک بڑے موضوع عہد نامہ عتیق کے بعض حصوں کو چھوڑ کر اس سے ملتی جلتی کوئی اور چیز بھی نہیں کر سکتے تھے۔ خیر ''شکوہ'' کی برائی میں ہم جو کچھ بھی کہیں اسے برحق مانتے ہوئے اقبال کو اس بات کی داد دینی چاہیے کہ انہوں نے مسلمانوں کے ایک زبردست اجتماعی تجربے کو ان کے عقائد کے مابعد الطبیعاتی پس منظر میں رکھ کر دیکھا اور خاکم بدہن کہہ کر اس سے پیدا ہونے والے سوالات اور رویوں کا اظہار کر دیا۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ تجربہ اقبال کے اندر کوئی دہشت ناک استعجاب پیدا کرنے کے بجائے ایک قسم کی شوخ بیانی کی تحریک پیدا کرتا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے اقبال اس تجربے کی شدت اور گہرائی کو بیان کرنے کے بجائے صرف اپنی ''تابِ سخن'' کی داد وصول کرنا چاہتے ہیں اور گویا اس بات پر کچھ نازاں سے ہیں کہ دیکھو جو باتیں دوسرے نہیں کہہ سکتے، وہ میں کہہ سکتا ہوں۔ پھر بھی خطابت، شوخ بیانی اور تابِ سخن کے اظہار سے گزر کر جب وہ ''شکوہ'' کے انجام تک پہنچتے ہیں تو ایک حزنیہ کیفیت غالب آجاتی ہے۔''(۲۳)

ی) اسی طرح ان کا کہنا ہے کہ شکوہ تقدیر کے تصور کو ہضم نہ کر سکنے کی دلیل بھی ہے اور صبر ایوب کی روایت کا تسلسل بھی، تو قاری حیران رہ جاتا ہے کہ وہ آخر کیا کہنا چاہتے ہیں۔

اپنے اس مضمون کے ذریعے سلیم احمد نے ایک طرف تو ترقی پسندوں سے حساب چکانے کی خاطر ایک گمراہ کن بات فیض صاحب سے منسوب کی ہے۔ دوسرے وہ خود اقبال یا اقبال کے اس متن کے استحسان کی بجائے اسے کم تر درجے کی تخلیق قرار دیتے ہیں، جو کسی قوم کے المیے کی وضاحت یا تخلیقی اظہار کی بجائے محض اجتماعی مابعد الطبیعات سے ہندوستان کے مسلمانوں کو جوڑ دیتی ہے۔ سلیم احمد نے اس نظم پر واسوخت اور مرثیے کے اثرات کی بات بھی کی ہے اور کہا ہے کہ اگر اقبال مرثیے کی روایت سے فائدہ نہ اٹھاتے تو زورِ خطابت اور رجزیہ آہنگ سے یہ نظم محروم رہتی لیکن قولِ فیصل وہی ہے:۔

> ''شکوہ'' المیے کے عناصر سے محفوظ ایک پرجوش خطیبانہ سی تخلیق ہے جس کی یہ اہمیت تو اپنی جگہ ہے کہ اس میں مسلمانوں کے دلوں کا ایک چور پکڑا گیا ہے، لیکن اقبال میں یہ سہارا نہیں ہے کہ اس تجربے کی تہہ میں ذرا دور تک اُتر سکیں۔''(۲۴)

ڈاکٹر عبدالمغنی اور ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی کا سرحد کے دونوں اطراف ایک نیم مذہبی سیاسی جماعت سے تعلق کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں، سو ان دونوں اصحاب کا اس نظم کا تجزیہ بنیادی طور پر اس سیاسی جماعت کے نیم ادبی موقف پر ہی مشتمل ہے۔ ڈاکٹر عبدالمغنی نے اس نظم کے بارے میں ایک خاص وضع کے یکسانیت زدہ جملے ہی لکھے ہیں۔ انہوں نے اقبال کے بارے میں عمومی سرکاری/قومی بیانیے کی لغت استعمال کی ہے۔ وہ اس نظم کا گہرائی کے ساتھ تجزیہ نہیں کر سکے۔ دو اقتباسات ملاحظہ ہوں:۔

> ''شکوہ جواب شکوہ'' کو مذہبی نظم قرار دے کر شاعری کی حیثیت سے رد کرنا سخت بے ذوقی کی دلیل ہے۔ مسدس حالی کے مقابلے میں اس نظم کی تاثیر اور مقبولیت کا راز ہی یہ ہے کہ جس ملی موضوع کو حالی نے ایک دردمندی کے ساتھ نظم کر دیا تھا اسے اقبال نے دردمندی کے علاوہ فن کاری سے کام لے کر ایک زبردست شاعری بنا دیا۔''(۲۵)

> ''ان نظموں کی اشاعت سے آج تک ان کی تاثیر اور مقبولیت کا عالم یہ ہے کہ بچوں سے بوڑھوں تک پوری اردو دنیا میں لوگ اسے یاد بھی کرتے ہیں اور گاتے بھی ہیں۔ اس مجموعۂ نظم کے اشعار سے محفلیں گرمائی جاتی ہیں۔ مساجد کے ممبروں سے سیاسی جلسہ گاہوں تک اس کے مصرعے ہر انجمن میں ایک برقی رو دوڑا دیتے ہیں، نجی مجلسوں میں بھی اس کے بند کے بند پڑھے جاتے ہیں۔ اس نظم کے الفاظ تراکیب محاورہ زبان بن چکے ہیں۔''(۲۶)

ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی ہمارے زمانے میں اقبال شناس ہونے کی شہرت رکھتے ہیں لیکن ان کا اس نظم کا

تجزیاتی مطالعہ سید عابد علی عابد سے اخذ و استفادہ اور جماعت اسلامی کے اسلام اور اقبال کے حوالے سے تشکیل دیئے ہوئے بیانیے پر مبنی ہے۔ انہوں نے کچھ مقامات پر عابد علی عابد کا حوالہ ضرور دیا ہے لیکن فکر اور فن کے حوالے سے انہی باتوں کی تکرار کی ہے جو عابد کے عالمانہ تجزیہ کا حصہ ہیں بشرطیکہ یہ باتیں قومی بیانیے اور جماعت اسلامی کے نقطہ نظر سے متضاد نہ ہوں۔ عابد نے فکری سطح پر نظم کی ساخت کو پانچ حصوں میں منقسم کیا تھا۔ رفیع الدین ہاشمی نے اسے چھ حصوں میں منقسم بتایا ہے، دو تین ایسے اقتباسات ملاحظہ ہوں جو عابد علی عابد سے مستفاد ہیں:

> ''واضح رہے کہ جملہ مذاہب میں یہ انفرادیت صرف اسلام ہی کو حاصل ہے، ورنہ ہندومت اور نصرانیت میں پروہت اور پادری بندے اور خدا کے درمیان واسطہ بنتے ہیں۔''(۲۷)
>
> ''شکوہ'' ہمہ پہلو حسن زبان و بیان کا شاہکار ہے۔ انتخاب الفاظ، بندش تراکیب، صنعت گری، حسن تشبیہ و استعارہ، مناسب بحر، موزوں قوافی، وسعت معانی اور زبان و بیان کی خوبیوں کے سبب نظم اس قدر دل کش اور جذبہ انگیز ہے کہ قاری کے دل کو متاثر و متحرک کیے بغیر نہیں رہتی۔ مسلمانوں کی بدحالی و پستی کو حالؔی نے بھی اپنی مسدس میں بیان کیا ہے مگر اقبال کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے تذکرے کا سپاٹ انداز اختیار کرنے کے بجائے شکوہ کا جدید انداز اختیار کیا ہے۔ اس جدتِ بیان نے ''شکوہ'' کو ایک یادگار نظم بنا دیا ہے۔''(۲۸)

ڈاکٹر منہاج الدین جیسے لوگوں کے مضامین بی ایڈ اور ایم ایڈ میں اقبال کا پرچہ پڑھنے والے طالب علموں کی ضروریات پورا کرنے کے لیے لکھے گئے ہیں اور یہ رفیع الدین ہاشمی کے عابد علی عابد سے مستفاد اور مسروقہ لوازمے کی طالب علمانہ نقل ہیں اس لیے ان کا ذکر کرنا ہی فضول ہے۔

اقبال کی اس نظم کے تجزیاتی مطالعات اس امر کی طرف نشاندہی کرتے ہیں۔ سیاسی، سماجی، تہذیبی اور تاریخی تناظرات پر مشتمل فن پارے اکہرے مطالب کے حامل نہیں ہوتے بلکہ ان کے اندر بھی تکثیریت موجود ہوتی ہے، ان مطالعات سے واضح ہوتا ہے کہ سر عبدالقادر، ایم ڈی تاثیر اور عابد علی عابد نے بہت طباعی اور خلاقی کے ساتھ ان نظموں کا مطالعہ کیا ہے جبکہ سلیم احمد، ڈاکٹر عبدالمغنی اور رفیع الدین ہاشمی کی تعبیرات یا تو ایک خاص نقطۂ نظر سے کی گئی ہیں یا پھر اقبال شناسی کی عمومی روایت کے کلشتر میں نظم کی تشریح کرنے کی کوشش کی گئی ہے یا اپنے سے پہلے کسی عالمانہ تجزیہ سے استفادہ کیا گیا ہے۔ اقبال کی اس نظم کی تعبیر اپنے اپنے زمانے میں اپنے اپنے تناظرات میں کی جاتی رہے گی، یہ اکہرا نہیں تکثیری متن ہے۔

## حوالہ جات


۱۔ دیکھئے آئی رچرڈز کی کتاب Practical Criticism

۲۔ تنقید، شعبہ اُردو، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ (مدیر قاضی افضال حسین)، شمارہ-۳، ۲۰۰۸ء

۳۔ جاوید اقبال، ڈاکٹر، ''زندہ رُود''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص۱۸۳

۴۔ سر عبدالقادر، ''میر کی واسوخت کا شکوہ''، مشمولہ علامہ اقبال حیات ۔فکر وفن، (مرتب ڈاکٹر سلیم اختر)، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص۷۰۸

۵۔ ایضاً، ص۷۰۸ ۶۔ ایضاً، ص۷۰۸ ۷۔ ایضاً، ص۷۰۹

۸۔ ایضاً، ص۷۱۰، ۷۱۱ ۹۔ ایضاً، ص۷۱۲

۱۰۔ تاثیر، ایم ڈی، اقبال کا فکر وفن (مرتب)، افضل حق قریشی، ۱۹۹۷ء، لاہور، بزمِ اقبال، ص۱۲۱

۱۱۔ ایضاً، ص۱۲۵، ۱۲۶

۱۲۔ عابد علی عابد، سید، ''نقائس اقبال'' (مرتب شیما مجید)، ۱۹۹۰ء، لاہور، اقبال اکادمی، ص۵۷

۱۳۔ ایضاً، ص۵۸، ۵۹ ۱۴۔ ایضاً، ص۶۱، ۶۲ ۱۵۔ ایضاً، ص۶۴

۱۶۔ ایضاً، ص۶۵ ۱۷۔ ایضاً ۱۸۔ ایضاً، ص۶۷، ۶۸

۱۹۔ ایضاً، ص۷۳ ۲۰۔ ایضاً، ص۸۵، ۸۶ ۲۱۔ ایضاً، ص۸۹

۲۲۔ سلیم احمد، اقبال ایک شاعر، ۱۹۸۷ء، بار دوم، لاہور، قوسین، ص۸۶، ۸۷

۲۳۔ ایضاً، ص۹۱

۲۴۔ ایضاً

۲۵۔ عبدالمغنی، ڈاکٹر، ''اقبال کا نظامِ فن''، ۱۹۹۰ء، بار دوم، لاہور، اقبال اکادمی پاکستان، ص۲۳۴

۲۶۔ ایضاً، ص۲۳۳

۲۷۔ رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر، ''اقبال کی طویل نظمیں: فکری وفنی مطالعہ''، ۲۰۰۴ء، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۳۷

۲۸۔ ایضاً، ص۴۷