جلد ۳۵
ISSN. 1726-9067 (Print) ISSN. 1816-3424 (Online)
شمارہ ۲

ہائیر ایجوکیشن کمیشن پاکستان سے منظور شدہ 'Y' کیٹگری

جرنل آف ریسرچ
(اردو)

شعبۂ اردو، فیکلٹی آف لینگویجز اینڈ اسلامک اسٹڈیز

شعبۂ اُردو
بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
jorurdu.bzu.edu.pk

جرنل آف ریسرچ (اردو) ۳۵
شعبۂ اُردو
بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

ISSN: 1726-9067 (Print)
ISSN: 1816-3424 (Online)

ھائیر ایجوکیشن کمیشن پاکستان سے منظور شدہ وائی کیٹگری جرنل

جرنل آف ریسرچ (اردو)

دسمبر ۲۰۱۹ء ——— جلد: ۳۵، شمارہ: ۲

شعبۂ اردو، فیکلٹی آف لینگوئجز اینڈ اسلامک اسٹڈیز

بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان (پاکستان)

مجلسِ ادارت

سرپرستِ اعلیٰ

پروفیسر ڈاکٹر منصور اکبر کنڈی

وائس چانسلر، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان

مدیر

ڈاکٹر ممتاز خان کلیانی

پروفیسر، شعبہ اردو

نائب مدیران

ڈاکٹر محمد ساجد خان

پروفیسر، شعبہ اردو

ڈاکٹر محمد خاور نوازش

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو

مجلسِ مشاورت

بیرونِ ملک:

- پروفیسر ڈاکٹر ابراہیم محمد ابراہیم (قاہرہ۔مصر)
- پروفیسر ڈاکٹر ارشد مسعود ہاشمی (جے پور۔انڈیا)
- پروفیسر ڈاکٹر سویامانے (اوساکا۔جاپان)
- ڈاکٹر محمد کیومرثی (تہران۔ایران)
- ڈاکٹر تغرید محمد البیومی السید (قاہرہ۔مصر)
- ڈاکٹر آئی کت کشمیر (انقرہ۔ترکی)

اندرونِ ملک:

- پروفیسر ڈاکٹر سلمان علی (پشاور)
- پروفیسر ڈاکٹر نجیبہ عارف (اسلام آباد)
- پروفیسر ڈاکٹر طاہرہ اقبال (فیصل آباد)
- ڈاکٹر ناصر عباس نیئر (لاہور)
- ڈاکٹر محمد شفیق انجم (اسلام آباد)
- ڈاکٹر محمد افضال بٹ (سیالکوٹ)

اداریہ

جرنل آف ریسرچ (اردو) کی جلد نمبر ۳۵ کا شمارہ نمبر ۲ حاضرِ خدمت ہے۔ اس شمارے کے لیے ہمیں چالیس سے زائد مضامین موصول ہوئے جن میں پندرہ کو مثبت رپورٹس کی بنیاد پر اشاعت کے لیے منتخب کیا گیا ہے۔ ہائر ایجوکیشن کمیشن آف پاکستان کی طرف سے سوشل سائنسز اور لینگوئجز میں پی ایچ ڈی ڈگری کے حصول کے لیے وائی کیٹگری جرنل میں مقالے کی اشاعت کی شرط عائد ہونے کے بعد جرنل آف ریسرچ (اردو) کو موصول ہونے والے مقالات کی تعداد میں یک دم بہت اضافہ ہوا ہے۔ دوسری طرف ایچ ای سی کی پالیسی کے مطابق ایک شمارے میں زیادہ سے زیادہ پندرہ مضامین شائع ہو سکتے ہیں سو بہت سے اسکالرز کی طرف سے مقالے کی جلد اشاعت کا مطالبہ ہوتا رہتا ہے لیکن ادارتی بورڈ کی طرف سے از خود کسی مقالے کی اشاعت میں تیزی یا تاخیر ممکن نہیں۔ ہر مقالے کو جانچ کے تمام مراحل سے گزرنا ہوتا ہے اور یقیناً اس کے لیے خاطر خواہ وقت درکار ہوتا ہے۔ بے جا تاخیر سے بچنے کے لیے مقالہ نگاروں کو چاہیے کہ وہ سبمشن فیس ادا کر کے رسید مقالے کے ساتھ ارسال فرمائیں اور دوسرا یہ کہ مقالہ جرنل آف ریسرچ (اردو) کے مصنفین کے لیے ویب سائیٹ پر دی گئی ہدایات کی روشنی میں تیار کیا اور بھیجا جائے۔ پی ایچ ڈی کی ڈگری کے لیے مقالے کی اشاعت کے ضمن میں مناسب تجویز یہ ہو سکتی ہے کہ اسکالرز اپنا مضمون تھیسس لکھنے کے دوران ہی کسی مجلّے کو بھیج دیں تا کہ تاخیر سے بچا جا سکے۔

جرنل آف ریسرچ (اردو) کے مدیرِ اعلیٰ پروفیسر ڈاکٹر شفقت اللہ (ڈین، فیکلٹی آف لینگوئجز اینڈ اسلامک اسٹڈیز) تیس برس سے زائد عرصہ درس و تدریس کے شعبے میں اپنی خدمات انجام دے کر سبکدوش ہو گئے ہیں۔ ادارتی بورڈ اُن کی صحت و تندرستی کے لیے دعا گو ہے اور اُنھیں اپنے کیریئر کے پُر اطمینان اختتام اور جرنل آف ریسرچ (اردو) کے لیے گراں قدر خدمات پر خراجِ تحسین پیش کرتا ہے۔

(مدیران)

مقالہ نگاروں کے لیے ہدایات

مقالہ نگار 'جرنل آف ریسرچ (اردو)' کو اپنا مقالہ ارسال کرنے سے پہلے ہدایات ضرور پڑھ لے۔ ان ہدایات کو نظر انداز کر کے بھیجا گیا کوئی بھی مقالہ اشاعت کے لیے قابلِ قبول نہ ہوگا۔ ہدایات کے لیے مندرجہ ذیل لنک دیکھیے:

http://jorurdu.bzu.edu.pk/website/page/author-guidelines

مقالہ بھیجنے کے لیے پتا

مقالہ نگاروں سے گزارش ہے کہ ہمارے درج ذیل آفیشل ای میل ایڈریس پر ہی اپنا مقالہ ارسال فرمائیں:

jorurdu@bzu.edu.pk

اگر مقالہ بھیجنے کے ایک ہفتے کے اندر آپ کو اپنے ای میل ایڈریس پر رسید موصول نہ ہو تو کم از کم ایک دفعہ یاد دہانی کا پیغام (ریمائنڈر) ضرور بھیجیے۔

Submission Fee

بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان نے جرنل آف ریسرچ (اردو) میں اشاعت کے لیے مقالہ جمع کرانے کی فیس -/5000 روپے مقرر کی ہے۔ مقالات بھیجنے والے تمام اسکالرز جرنل کی ویب سائٹ پر دیے گئے بنک اکاؤنٹ نمبر میں مقرر فیس جمع کرا کر رسید کا عکس مقالے کے مسودہ کے ساتھ ای میل کریں۔

فہرست

⊙ اُردو میں مابعد نوآبادیاتی مطالعات (ایک جائزہ)

شائستہ شریف

1

⊙ میر انیسؔ کے مرثیے کا انسلا کی تجزیہ

ڈاکٹر سید عامر سہیل / ڈاکٹر شہزاد فرید

33

⊙ ناول امراؤ جان ادا کا نفسیاتی تجزیہ

ڈاکٹر راحیلہ / ڈاکٹر محمد الطاف یوسف زئی

47

⊙ اُردو شاعری، موسیقی اور عروض کا باہمی تعلق

طارق جاوید

53

⊙ فنونِ لطیفہ اور انسان

احمد عبداللہ / ڈاکٹر غلام عباس گوندل

59

⊙ مورخینِ ادب سے نظر انداز ہونے والے جعفر زٹلی

حفصہ ثانیہ / سارہ عنبر

75

⊙ اُردو بحیثیت سرکاری / دفتری زبان: ایک قانونی بحث

رئیس نعمان احمد / ڈاکٹر راؤ عمران حبیب / ڈاکٹر نورین اختر

85

⊙ عبدالحمید عدم: ایک مطالعہ
کاشف عمران / ڈاکٹر روبینہ ترین
97

⊙ غالب اور مسلمات کی ردِ تشکیل
محمد راشد سعیدی / ڈاکٹر عاصمہ رانی
105

⊙ فیضؔ کی معنویت: فکری و فنی تناظر میں
ڈاکٹر رخسانہ بلوچ
123

⊙ اُردو املا کا رقا اور مولوی نذیر احمد کا رسالہ رسم الخط: تحقیقی و تنقیدی جائزہ
ابرار خٹک / یاسر ذیشان
131

⊙ عالمی شاعری کی نمائندہ اصناف: تعارف و تفہیم
ڈاکٹر میمونہ سبحانی / نرگس بانو
145

⊙ مارکسی تنقید اور علی احمد فاطمی
ماہ رُخ / ڈاکٹر ممتاز خان کلیانی
155

⊙ ***The Dynamics of Language in National Perspective:***
Can We Ignore Lingua Franca?
Dr. Asia Zulfqar / Dr.Muhammad Khawar Nawazish / Syed Nasir Hussain
164

⊙ ***The Embroidery of Emotions - Phulkari Bagh's of Punjab***
Wardah Naeem Bukhari
182

⊙ شائستہ شریف

اسسٹنٹ پروفیسر، گورنمنٹ کالج برائے خواتین، گلبرگ، لاہور

اُردو میں مابعد نوآبادیاتی مطالعات (ایک جائزہ)

Abstract:

In order to strengthen their faltering economies, European Nations came out of their frontiers and occupied the vast part of the world to set up their colonies. The impact of colonialism on native culture, language, literature, history, the roll of power narrative and the natural factors acted in favor of colonial powers form the substance of post-colonialism. There were a number of theories on post-colonialism in the west towards the end of 20th century. However, the subject was introduced in Urdu literature only in 21st century. Main content of post-colonialism in Urdu literature comprises indigenous literary and resistance movements and narrative of renaissance in the 19th and 20th century. Paper concludes that Post-colonialism liberated the Urdu critique from the shackles of taken for granted myths and introduced various new strands in the Urdu literature.

Keywords:

Colonialism, Post-colonialism, Renaissance, Theory, European

مابعد نوآبادیات کیا ہے؟

۱۹۷۸ء میں ایڈورڈ سعید کی تصنیف شرق شناسی (Orientalism) کی اشاعت کے بعد سے اب تک مباحث کا ایک سلسلہ جاری ہے جن میں مابعد نوآبادیات کی حدود اور دائرہ کار کے تعین کے لیے مختلف زاویہ ہائے نظر ملتے ہیں۔ زمانی حوالے سے مابعد نوآبادیات کا تعین کریں تو دو طرح کی آرا سامنے آتی ہیں: ایک کے خیال میں مابعد نوآبادیات ۱۹۵۰ء سے شروع ہو کر لمحہ موجود تک جاری ہے۔ اِس کا استدلال یہ ہے کہ یہی وہ دورانیہ ہے جب کثیر تعداد میں یورپی نوآبادیوں کو آزادی ملی اور تاریخ میں واحد یہی وہ عرصہ ہے جب دُنیا کے بہت بڑے حصّے پر نوآبادیاتی نظام کے

پروردہ لوگ آباد ہیں مگر اِس پر اعتراض یہ بھی وارد ہوتا ہے (اور یہی دوسرے مکتبِ خیال کی دلیل بھی ٹھہرتی ہے) کہ اگر نو آبادیاتی نظام کا خاتمہ ہی مابعد نوآبادیات ہے تو پھر اِس کا آغاز اٹھارویں صدی کے اواخر میں امریکہ کی آزادی سے ہونا چاہیے۔ اِس دوران اُنیسویں صدی کے نصف اوّل میں لاطینی امریکی ریاستوں کی آزادی، افریقہ کی آزادی اور پھر بیسویں صدی میں ایشیائی ریاستوں کی آزادی اور یہ عمل ابھی بھی مکمل نہیں ہوا کہ دُنیا میں ایسی ریاستیں (ہانگ کانگ) بھی موجود ہیں جہاں غیر اعلانیہ نوآبادیاتی نظام قائم ہے۔ اِس نقطہ نظر سے مابعد نوآبادیات کا دائرہ کار اٹھارویں صدی سے شروع ہو کر دورِ حاضر تک وسعت اختیار کر جاتا ہے۔ محولہ بالا خیالات تاریخ کے مستقیمی تصوّر کے ساتھ منسلک ہیں جس میں مرکزیت ایک بار پھر 'نوآبادیات' کو حاصل ہو جاتی ہے اور یہ تصوّر تاریخ کو اساطیری دور (سنسار چکر) سے نکال کر آغاز و انجام ابتدا و انتہا، خیر و شر اور احد و کثیر کی ثنویت کے حوالے کر دیتا ہے۔ جہاں مہابیانیے جنم لیتے ہیں اور آفاقی اقدار پیدا ہوتی ہیں جبکہ مابعد نوآبادیات تضادات کی تصادماتی فضا کو ردّ کرتے ہوئے آفاقیت اور عمومیت کے تصوّرات کو جھٹلاتے ہوئے تاریخ کے تقلیبی تصوّر پر یقین رکھتی ہے۔ یوں مابعد نوآبادیات کے آغاز کے لیے تاریخ کے سیدھے خط پر کسی نقطے کی تلاش نہیں کی جاتی بلکہ یہ طرزِ فکر اُس وقت بھی وجود میں آ سکتا ہے جب سیاسی اور انتظامی لحاظ سے کوئی خطّہ زمین استعماری غلبے کا شکار ہو۔

> "Post-Colonialism, rather, begins from the very first moment of colonial contact. It is the discourse of oppositionality which colonialism brings into being."(1)

بل اشرافت کا خیال ہے کہ مابعد نوآبادیات کی اصطلاح نوآبادیاتی نظام کے آغاز سے لے کر لمحہ موجود تک سامراجی نظام سے متاثرہ تمام ثقافتوں کو احاطہ مطالعہ میں لاتی ہے کیونکہ یورپی جارحیت کی پوری تاریخ نفسیاتی غلبے کا تسلسل پیش کرتی ہے۔ مابعد نوآبادیات کا تعلق بلاشبہ ثقافت سے بہت گہرا ہے۔ نوآبادیات نے اپنی جڑیں سب سے پہلے نوآبادیاتی دُنیا کے ثقافتی قلب (زبان) میں ہی مضبوط کیں۔ نوآبادیاتی دُنیا کی ثقافتی توضیح (بزعم خود) اپنی برتر ثقافت کی عینک لگا کر کی۔ اسی لیے مابعد نوآبادیاتی مفکرین اس کا آغاز اُس وقت سے کرتے ہیں جب سے نوآبادیاتی طاقتوں نے اپنے ''غیر'' یعنی نو آبادیاتی باشندوں کی تاریخ اور ثقافت کو لکھنا شروع کیا یا اُن پر اپنے اثرات مرتب کیے۔ سٹیفن سلیمن (Stephen Slemon) پوسٹ کولونیلزم کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> "Definitions of the post-colonial of course vary widely, but for me the concept proves most useful not when it is used synonymously with a post independence historical period in once-colonized nations. But rather when it locates a specifically anti or post-colonial discursive purchase in culture, one which begins in the moment that colonial power inscribes itself onto the body and space of its others and which

continues as an often occulted tradition into the modern theatreofneocolonialistinternationalrelations."(2)

مابعدنوآبادیات تاریخی عمل کی معروضیت اور اِس سے گزرنے والوں کے تجربات کی موضوعیت کے درمیان تعلق قائم کرنے کا نام ہے۔اس کی یہی خصوصیت اسے دوسری سماجی سائنسوں سے ممتاز کرتی ہے۔ مابعدنوآبادیات میں ادب کی اہمیت کا تناظر بھی بلاشبہ یہی ہے کیونکہ انسانی تجربات کی سچی تصویر کشی اور کسی ذریعے سے ممکن نہیں۔رابرٹ یُونگ کے مطابق مابعد نوآبادیات کی ابتدا اُس سیاسی بصیرت اور اُن تجربات سے ہوتی ہے جو نوآبادیاتی ثقافتی سیاسی غلبے کے خلاف مزاحمت کے دوران سامنے آئے۔ مابعدنوآبادیات مغربی اور غیر مغربی دُنیا کے مابین ثقافتی، معاشی اور سیاسی رشتوں کو دیکھنے کا نیا طریقہ ہے۔''یونگ'' کے مطابق مابعدنوآبادیات تب تک موجود رہے گی جب تک معاشرے میں ناانصافی اور جواب دہی کے خوف سے آزاد طاقت کے رشتے موجود ہیں۔

"Post-Colonialismclaimstherightsofthepeopleonthis earthtothesamematerialandculturalwellbeing."(3)

گویا مابعدنوآبادیات کی اصطلاح اپنے مخصوص دائرے سے نکل کر کُھلی فضاؤں میں اُڑانیں بھرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ یہاں مفکرین نے اِس کا تعلق معاشرے کی مجموعی صورتِ حال سے جوڑا ہے۔قطع نظر اِس بات کے کہ کوئی معاشرہ نوآبادیات کے تجربے سے گزرا ہے یا نہیں، معاشرے میں رائج استحصال کی صورتوں کے خلاف آواز اُٹھانا اور اُن کا شعور ہونا، طاقت کے مرکز کو چیلنج کرتے ہوئے حاشیے پر موجود نظر انداز کیے گئے وجود کو آواز عطا کرنا مابعدنوآبادیات ہے۔ مابعدنوآبادیات کی اصطلاح کو اگر اِس وسعت سے ہم کنار کریں تو پھر دیکھنا پڑے گا کہ کیا سابقہ استعماری ممالک کی اپنی سرحدوں میں ظُلم، استحصال اور ناانصافی کی اِن شکلوں کے خلاف مزاحمت کو مابعدنوآبادیات کا نام دیا جا سکے گا یا نہیں۔ڈاکٹر ناصر عباس نیّر کہتے ہیں کہ مابعدنوآبادیاتی مطالعہ ثقافت اور فکر کو استعمار کی مخفی اور عیاں زنجیروں سے رہائی دلاتا ہے(۴) گویا ثقافت اور فکر کی مکانی توسیع کے ساتھ ساتھ استعمار کی ایک سے زیادہ شکلوں کے بھی امکانات موجود رہتے ہیں۔

المختصر مابعدنوآبادیات ایک طرزِ مطالعہ ہے۔فکریات کا ایک نظام ہے۔مسلّمہ اُصولوں اور متعین اقدار سے قدرے فاصلے پر سوچ کا وہ پڑاؤ ہے جہاں سے دیکھی ان دیکھی، ہونی اِن ہونی، ظاہری باطنی حاضر، غائب، قدیم جدید ہر جہت کو اِس طرح کھنگالا جائے کہ اُن میں کوئی تصادم برپا نہ ہو۔ مابعدنوآبادیات، نوآبادیاتی بیانیوں کی حقیقت تک رسائی کی کوشش ہے۔شناختوں کے کھیل کے پیچھے کارفرما سامراجی عزائم کو بے نقاب کرنے کا نام ہے۔

نوآبادیات اور مابعدنوآبادیات میں فرق:

''میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں'' ڈیکارٹ کے اِس جُملے سے شروع ہونے والا مغربی فکر کا علمی سفر ثبوتیت اور عقلیت پسندی تک آتے آتے دورِ گزشتہ کے مابعدالطبیعاتی افکار کو کہیں پیچھے چھوڑ گیا۔فرانسس بیکن نے مغربی انسان کو یوٹوپیا کے جس سفر پر روانہ کیا اُس کے راستے میں انسانی استحصال کی کتنی ہی کہانیاں رقم ہوئیں۔ یورپی اقوام نے مذہبی، تہذیبی اور علمی تفاخر کے ساتھ دیگر تہذیبوں، ثقافتوں، مذاہب، رنگ اور نسل کے حامل معاشروں کو حقارت کی نظر سے

دیکھا۔ اپنے متعین کردہ معیاروں کی روشنی میں اُن پر جاہل، غیر مہذب، وحشی اور نامکمل انسان کا حکم لگایا۔ یورپی اقوام کی سائنس اور ٹیکنالوجی میں ترقی نے اُنھیں اُس نشے میں دھت کیا جس میں ڈوب کر وہ پوری دُنیا کے وسائل کو اپنا حق سمجھنے لگے۔ امریکہ، افریقہ اور ایشیا کی اقوام پر تسلّط حاصل کیا۔ کہیں پر تشدّد اور کہیں ثقافتی غلبے کے ذریعے زمین کے ایک تہائی حصّے کو اپنا مغلوب بنالیا۔ ہندوستان میں استعماریت قائم کرنے کے لیے اُنھوں نے آخرالذکر حکمتِ عملی کو اپنایا۔ یہاں کے باشندوں کو وحشی، بندروں سے مشابہہ، علم اور تہذیب سے محروم قرار دے کر اپنی تہذیب اور علمیت کے بیانیوں کو فروغ دیا۔

> "The history of colonialism is deeply linked to the exploitation of colonized people. The exploitation has taken many different forms, but we might mention, among other policies, the slave trade, the misappropriation of cultural property and natural resources, the establishment of exploitative trade relations, and the forcible introduction of capitalist forms of production."(5)

نوآبادیات سیاسی، ثقافتی اور علمی استحصال کی ایک صورت ہے۔ اِس میں سیاسی طاقت کو استعمال کرتے ہوئے ثقافتی اور علمی سطح پر ایسی آراء کو فروغ دیا جاتا ہے جن سے مقامی ثقافتی اور علمی ورثہ بہ یک جنبشِ قلم ردّ قرار پاتا ہے۔ اِس مقصد کے لیے وہ ریاستی اِداروں اور ذرائع ابلاغ پر انحصار کرتے ہیں۔ نوآبادیات کے قیام کے لیے عسکری اور سیاسی غلبے کے ساتھ ساتھ نوآبادیاتی باشندوں کی ذہنی اور نفسیاتی تسخیر بھی لازم ہے۔ مگر تسخیر کا یہ مقام اُس صورتِ حال سے حاصل ہوتا ہے جس کو نوآبادکار تشکیل دیتے ہیں۔ برتر تہذیب، ثقافت اور علم کا بیانیہ مقامی باشندوں کو اپنی تہذیب و ثقافت کے حوالے سے احساسِ کمتری کا شکار بنا دیتا ہے۔ ہندوستان میں نوآبادکاروں نے نفسیاتی غلبہ حاصل کرنے کے لیے زبان اور کلاسیکل مشرقی علوم سے واقفیت کو استعمال کیا۔ نوآبادیات یا نوآبادیاتی نظام میں مشرق و مغرب، جاہل اور عالم، غیر مہذب و مہذب، غلام اور آقا کی کش مکش نہ صرف جاری رہتی ہے بلکہ اس کا انجام بھی ایک کی برتری اور دوسرے کی کمتری کے ساتھ ہوتا ہے۔ نوآبادیات کا فلسفیانہ جواز یہ فراہم کیا جاتا ہے کہ وہ دُنیا کو نیکی، خیر اور فلاح کی طرف بُلانے کے لیے قائم کی جا رہی ہیں۔ یُوں اُن کے ہر قسم کے استحصال اور ظُلم کو علمی استدلال سے جائز قرار دے دیا جاتا ہے:

> ''نوآبادیاتی دُنیا نہ صرف کش مکش اور تصادم کو پیش کرتی ہے بلکہ تشدّد کے امکانات سے بھی لیس ہوتی ہے۔ یہ تشدّد فقط جسمانی اور سیاسی نہیں ہوتا بلکہ علمیاتی بھی ہوتا ہے۔ یہ سمجھا جانے لگتا ہے کہ حقیقت یا تو مشرق کے ماضی میں ہے یا مغرب کے حال میں علم، فنون، سیاست سب اِسی تشدّد کا شکار ہوتے ہیں۔''(۶)

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نوآبادیات کو ایک صورتِ حال قرار دیتے ہیں۔ جس کی تشکیل نوآبادکار، نوآبادیاتی باشندوں کی ذہنی، سیاسی اور ثقافتی دُنیا پر تصرّف کے ذریعے کرتا ہے۔ نوآبادیات کو اِن تین خصوصیات میں سمیٹا جا سکتا ہے۔

> "It has been argued that, despite its institutional variation,

colonialism typically displays three characteristics:
domination, exploitation, and cultural imposition."(7)

جہاں تک نوآبادیات اور مابعد نوآبادیات میں فرق کا سوال ہے تو اِن دونوں کے راستے مخالف سمتوں میں جاتے ہیں۔ نوآبادیات جن خصوصیات کی حامل ہے۔ مابعد نوآبادیات اُن کے مطالعے کا نام ہے۔ معاشی، سیاسی اور ثقافتی میدانوں میں نوآبادیات جس تفاعل کا مظاہرہ کرتی ہے۔ مابعد نوآبادیات اُس کے پیچھے کارفرما سوچ اور مقاصد کو بے نقاب کرتی ہے۔ نوآبادیات اضدادی رشتوں کا جو اختلافی نظام قائم کرتی ہے۔ مابعد نوآبادیات اُن کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔ نوآبادیات علم اور اقتدار کے گٹھ جوڑ سے طاقت کی مختلف صورتوں کے نفاذ کا نام ہے جبکہ مابعد نوآبادیات طاقت کی ان صورتوں سے آگاہی اور مقامی دُنیا میں ان کے اثرات کا جائزہ لیتی ہے۔ فلسفیانہ سطح پر نوآبادیات طاقت کے واحد مرکز پر ایمان رکھتی ہے جبکہ مابعد نوآبادیات تکثیریت کی قائل ہے۔ نوآبادیات آئیڈیالوجی اور نظریات کی دُنیا ہے جبکہ مابعد نوآبادیات مقامیت، علاقائی اور نسلی گروہوں کو اہمیت دیتی ہے، نوآبادیات محدود شناختوں کے تسلّط کا کھیل ہے جبکہ مابعد نوآبادیات انسانی آزادی کے امکانات کی دُنیا ہے۔ نوآبادیات مصنف کو متن پر حاوی قرار دیتی ہے اور مابعد نوآبادیات تناظر کو اہمیت دیتی ہے۔ نوآبادیات عقل اور حقیقت کا ماخذ محض حِسی اور تجربی دُنیا کو قرار دیتی ہے جبکہ مابعد نوآبادیات حقیقت تک پہنچنے کے دیگر ذرائع (خواب، لاشعور وغیرہ) کو بھی اہمیت دیتی ہے۔ نوآبادیات ایسی صورتِ حال کا نام ہے جس میں برتر مغربی تہذیب کے بیانیے کو قبول کرتے ہوئے اپنی تہذیب سے منہ موڑ کر مغرب کو گلے لگا لیا جاتا ہے یا ردِّعمل میں اپنے قدیم اصل کے احیا کی کوشش کی جاتی ہے مگر مابعد نوآبادیات موجودہ صورتِ حال کے مطابق قدیم اصل کی بازیافت کے ذریعے متبادل تشکیل دیتی ہے۔ نوآبادیات مشرقی دُنیا کو مغربی معیاروں سے جانچنے کا نام ہے، اِس میں مشرق کی جانکاری مغرب کے علم سے حاصل کی جاتی ہے پھر اِس آگاہی کے آئینے میں مغرب کا اعلیٰ وارفع تصوّر قائم کیا جاتا ہے جبکہ مابعد نوآبادیات میں اِس آگاہی کا پردہ چاک کرنے کے ساتھ ساتھ مشرق کو اپنے تصوّرِ کائنات کی روشنی میں جانچنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

مابعد نوآبادیات کے نظریہ ساز:

مابعد نوآبادیات کے بنیادی نظریہ سازوں میں ایڈورڈ سعید کا نام اہم ہے۔ اُن کی تصنیف شرق شناسی (Orientalism) ۱۹۷۸ء میں منظر عام پر آئی۔ جس نے مابعد نوآبادیات کی فکری تشکیل میں اہم کردار ادا کیا۔ اگرچہ اِس سے قبل فرانز فینن کی اُفتاد گان خاک میں افریقہ میں نوآبادیاتی نظام کی چیرہ دستیوں کو بے نقاب کیا گیا، نوآبادکار اور نوآبادیاتی باشندوں کے مابین موجود طاقت اور تشدّد کے رشتوں کا انکشاف کر کے مابعد نوآبادیات کی بنیاد رکھ دی گئی تھی مگر مابعد نوآبادیات بطور نظریہ استحکام حاصل کرنے میں ایڈورڈ سعید کی شرق شناسی کا محتاج ہے۔ شرق شناسی میں ایڈورڈ سعید نے اُس طریقہ کار اور حکمتِ عملی کو طشت از بام کرنے کی کوشش کی ہے جس کے تحت مغرب نے مشرق کی ایک غیر مہذب ''غیر'' کے طور پر تصویر بنائی۔ ایڈورڈ سعید کے مطابق اورینٹلزم کا آغاز ۱۷۹۸ء میں مصر پر نپولین کے قبضے کے بعد مشرق کے متعلق یورپی ادیبوں کی تحریروں سے ہوا۔ اُنھوں نے مشرق کے متعلق لکھتے ہوئے عمومیت کا اصول اختیار کیا۔ اور ان کی علمی کاوشوں کے پسِ پردہ وہ بیانیہ کارفرما تھا جس نے مغرب اور اُس کی تہذیب کو برتر جبکہ مشرق کو کم تر قرار

دیا۔ یورپ کے وضع کردہ علم میں مشرق کو انفعالی جبکہ مغرب کو فعال کردار سونپا گیا۔ سعید نے جن بنیادوں پر مشرق کے متعلق علم کو ایک تشکیل قرار دیا اُس میں ایک تو یورپ کا اپنی علمی اور ثقافتی برتری کا زعم ہے۔ دوسرے مقامی ثقافتوں کو نظر انداز کرنے کا رویہ ہے۔ اُنھوں نے مشرق کا مطالعہ مغربی ثقافتی اقدار کے تناظر میں کیا۔ سعید کا نقطہ نظر یہ ہے کہ مشرق کی جو جغرافیائی، علمی، ثقافتی، لسانی، تاریخی اور سیاسی تصویر مستشرقین کی تحریروں میں دکھائی جاتی ہے اُس کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں بلکہ وہ نوآبادکاروں کے سیاسی، معاشی مقاصد کے حصول کے لیے مستشرقین کی وضع کردہ ہے۔ اِسی طرح مستشرقین کا علم بھی خالص شکل میں نہیں تھا بلکہ اِس کے پیچھے یورپ کی افادیت پسندی کا تصوّر کارفرما تھا۔ نوآبادکار جس احساسِ برتری کے ساتھ مشرق کا علم حاصل کرتے ہیں اُسی برتری اور عظمت کی تصدیق کے لیے تشکیل کردہ مشرقی ''غیر'' (Other) کے آئینے میں اپنا عکس دیکھتے ہیں۔ یورپی سیاحوں، مستشرقین اور نوآبادیاتی منتظمین کی جانب سے حاصل کی گئی مشرق کی معلومات اور تخلیق کردہ علم کو اورئنٹلزم کہا گیا۔ ایڈورڈ سعید نے اِسی اورئنٹلزم کو اپنے مطالعے کا موضوع بنایا اور اِسے یورپ کے علم کے افادی تصوّر کی پیداوار قرار دیا۔ اُنھوں نے اُن رجحانات اور میلانات سے پردہ اُٹھایا جن کی بنیاد پر یہ علم وجود میں آیا۔ سعید نے اورئنٹلزم کو بیانیہ قرار دیا جو طاقت اور علم کے گٹھ جوڑ سے وجود میں آیا۔

نوآبادیاتی دور میں مشرق کے متعلق پیدا کردہ ادب، تاریخ اور دوسرے تصوّرات میں اصل حقیقت نوآبادکار کی علمی اور سیاسی طاقت کے پیچھے چُھپ جاتی ہے۔ محکوم باشندے اپنی ثقافت، روایات، تاریخ اور اصل کے متعلق مغربی بیانیے پر یقین کر کے ایک قسم کے تاریخی نسیان کا شکار ہوتے ہیں۔ گائتری چکرورتی سپیوک کہتی ہیں کہ نوآبادکاروں کے متون میں محکوم باشندوں کی نمائندگی نہیں ہے اگرچہ وہ آواز رکھتے ہیں مگر نوآبادیاتی نظام میں یہ آواز نوآبادکاروں کی سماعتوں تک نہیں پہنچتی۔ گائتری مابعد نوآبادیاتی مفکر ہیں اُن کی فکر پر دریدا کے اثرات ہیں جس کو تنقید کا نشانہ بھی بنایا گیا کہ حاشیے پر موجود لوگوں کے مطالعے کے لیے یورپ کی تھیوری سے مدد لینا یورپ کو دراصل ایک بار پھر طاقت کا مرکز ماننا ہے۔ گائتری کا سوال Can the Subaltern Speak? اِس جواب کی طرف بڑھتا ہے کہ ''محکوم گونگے ہیں'' کیونکہ جب محکوم کی ترجمانی نوآبادکار کرتا ہے تو وہ اپنے سامنے اپنے معیارات اور اپنے مفاد کو رکھتا ہے لہٰذا مقامی ثقافت کی گہرائیوں سے نابلد ہونے کی وجہ سے وہ مقامی رسومات کے حساس پہلوؤں پر نظر نہیں کر سکتا۔ نوآبادکار کے بیانیے میں محکوم کی آواز نہیں ہوتی کیونکہ اُسے محکوم کی آواز سننے کے لیے تشکیل ہی نہیں دیا جاتا۔ اِس دُنیا میں آنکھ کھولتے ہی بچپن سے انسان اپنے اِردگرد جو کُچھ دیکھتا ہے اُسے جن چیزوں، رویوں اور مسائل سے واسطہ پڑتا ہے وہ اُس کے حافظے کا حصّہ بنتے جاتے ہیں۔ گائتری کے مطابق تاریخی طور پر محکوم سے مکالمہ کرنے کے لیے فراموش کرنے کے عمل سے گزرنا پڑے گا۔

> "This systematic unlearning involves learning to critique postcolonial discourse with the best tool it can provide and not simply substituting the lost figure of the colonized."**(8)**

Can the Subaltern Speak? گائتری اِس سوال کے جواب کی تلاش میں کچھ حقائق تک پہنچتی ہیں:

(i) یہ نوآبادکار ہی ہے جو نوآبادیاتی باشندوں کے بارے میں بات کرنے اُن کے حوالے سے فیصلے کرنے کا استحقاق

نوآبادیاتی صورتِ حال میں حاصل کرتا ہے۔

(ii) وہ اس استحقاق کو استعمال کرتے ہوئے ریاستی اور انتظامی طاقت کے ساتھ علم کو منسلک کرتا ہے اور ایسا ڈسکورس تشکیل دیتا ہے جو اُس کی طاقت کو مزید مستحکم کرنے کے لیے استعمال ہو۔

(iii) نوآبادکار کسی ایک واقعے کو منتخب کر کے عمومی اور آفاقی اصول قائم کرتا ہے۔

(iv) نوآبادکار ثقافتی رسوم اور اقدار کے ظاہری معانی کے تناظر میں اپنی رائے قائم کرتا ہے۔

(v) مقامی لوگوں کے بارے میں قانون سازی کرتے ہوئے یا اُن کی مذہبی رسوم پر پابندی لگاتے ہوئے کسی نوآبادیاتی باشندے کو اِس عمل میں شریک نہیں کرتا۔

گائتری نے ۱۸۲۹ء میں ستی کی رسم پر برطانوی حکومت کی طرف سے عائد کردہ پابندی کو اسی تناظر میں دیکھا ہے۔ گائتری کہتی ہیں کہ نوآبادکار کا قانون میں مداخلت کا یہ عمل دراصل اُس کی تجارتی حیثیت کا انتظامی اور حاکمانہ حیثیت میں منتقلی کی طرف قدم ہے(۹)۔

نوآبادیاتی تاریخ ہمیں بتاتی ہے کہ صرف تعلیمی اصطلاحات ہی نہیں بلکہ قانون سازی کے ذریعے بھی نوآبادکار نے اپنے استعماری مقاصد کی تکمیل میں مدد لی۔ نوآبادیاتی صورتِ حال کا جبر ہی ہوتا ہے جس کی وجہ سے محکوم اپنے بارے میں علم نوآبادکار کے تشکیل کردہ متون اور بیانیوں سے حاصل کرتے ہیں۔ ان کی تشکیل میں رنگ نوآبادکار اپنی مرضی کے استعمال کرتا ہے۔ محکوم اگر دہری محکومیت کا شکار ہے تو اُس کی آواز سننے کے امکانات اور بھی کم ہو جاتے ہیں۔ پدری معاشرے کے قوانین عورت کو مرد کی چتا پر جلنے کی تلقین کرتے ہیں۔ ایسا کرنے کی صورت میں اُس کے لیے عورت پن سے نجات (مُکتی) اور نہ کرنے کی صورت میں بیوہ کا ذلیل جیون سزا کے طور پر بھگتنا پڑتا ہے۔ گائتری کے مطابق اس کی وجہ پدری معاشرے کی جانب سے درگا کی فعالیت کو نظر انداز کر کے ستی ساوتری کی اطاعت کو فروغ دینا ہے۔ یہی محکوم جب نوآبادیاتی صورتِ حال کا سامنا کرتا ہے تو استعماری جبر اور اِس کے کردار کی مذہبی تشریح دونوں مل کر آواز کا گلا گھونٹ دیتے ہیں۔ اگر کہیں کوئی احتجاجی عمل جنم بھی لیتا ہے تو اُس کا چرچا بھی مرد سیاسی رہنماؤں کی سیاسی حکمتِ عملی کی تکمیل کے لیے ہوتا ہے(۱۰)۔ گویا گائتری کی یہ Subaltern Theory یہیں تک محدود نہیں رہتی بلکہ اس کا دائرہ نوآبادیاتی باشندوں کی محکومی سے لے کر نوآبادیات میں موجود مختلف گروہوں کی محکومی تک پھیلا ہوا ہے۔

سپیوک اپنی تحقیق میں اُٹھائے گئے سوال کا حتمی جواب یہی دیتی ہیں کہ Subaltern Cannot Speak اگرچہ اُن کی یہ حتمیت ایک دوسری قسم کے جبر کو راہ دیتی ہے مگر وہ معاشرے کے ان کچلے ہوئے لوگوں کی خاموشی میں کارفرما عوامل تک رہنمائی تو کرتی ہیں۔ چندرا تالپیڈ موہانتی یہاں گائتری سے اختلاف کرتے ہوئے کہتی ہیں کہ:

> ''نوآبادیاتی معاشرے کی عورت مختلف سماجی رشتوں سے مربوط ہوتی ہے۔ اِس لیے کچھ حیثیتوں میں ہمیں اُس کی آواز تاریخی متون میں سنائی دے سکتی ہے۔ جیسے ایک دیوداسی، ایک فنکارہ یا ایک جوگن ایسی خواتین ہیں جو آزادی اور انتخاب کا محدود حق استعمال کرتی ہیں۔''(۱۱)

ہومی بھابھا مابعد نوآبادیاتی مفکر کے طور پر چوتھی کھونٹ کا پتہ دیتے محسوس ہوتے ہیں۔ وسیع پیمانے پر انسانی

استحصال کے ایک اہم دور کو سمجھنے کے لیے استحصال کی صورتوں کو بے نقاب کرتے ہوئے بیسویں صدی کے اواخر میں کئی مفکرین نے مختلف زاویوں سے حقائق تک پہنچنے کی کوشش کی۔ (یہ الگ بات ہے کہ دورِ مابعد جدیدیت حقیقت کو بھی تناظر پر منحصر قرار دیتا ہے) مگر ہومی بھابھا نے اپنے پیش رووں اور اپنے ہم عصروں کے کام کو کہیں آگے بڑھاتے ہوئے (ایڈورڈ سعید) اور کہیں اُن کی فکر کو نئی جہت دیتے ہوئے (فینن کا Mimicry کا تصورّ) مابعد نوآبادیات میں فکر انگیز تصورات متعارف کروائے ہیں۔ ہومی بھابھا نے ثقافت کے مطالعات کو مابعد نوآبادیات کے ساتھ ملا کر سوچ کو نئی صورت دی ہے۔ نوآبادیاتی نظام کا اگر جائزہ لیں تو یہ تضادات پر قائم نظر آتا ہے۔ آقا اور غلام، حاکم اور محکوم، مہذب اور وحشی، جدید اور روایتی جیسے تضادات میں کسی ایک کو غالب اور دوسرے کو لازمی طور پر مغلوب سمجھا گیا۔ یہی تضادات نوآبادکار اور نوآبادیاتی باشندے کی شخصیت میں بھی موجود ہوتے ہیں۔ جنھیں ہومی بھابھا نے نوآبادکار کی مشنری سرگرمیوں میں بھی نشان زد کیا ہے کہ ایک طرف تو مقامی لوگوں کو مہذب بنانے اور اُن کی اصلاح کے لیے عیسائیت کی تعلیم دی جاتی ہے دوسری طرف اصلاح کے ساتھ ساتھ روشن خیالی اور آزادی کی منتقلی کے خدشے کے پیشِ نظر گریز کا رویہ بھی ہے۔ نوآبادکار کو اپنے لیے ایسے نمائندے درکار ہیں جو صرف رنگ اور نسل کے لحاظ سے ہندوستانی ہوں۔ ایسے نمائندے نوآبادکار کی نقل یا مضحک نقل تو ہو سکتے ہیں مگر اُن کی ترجمانی نہیں کر سکتے نہ ہی اُس طاقت کے حامل ہوتے ہیں جو نوآبادکار کے پاس ہے۔ بھابھا یہاں پر نقل (Mimicry) میں دو جذبیت کا مشاہدہ کرتے ہیں کہ یہ اگر ایک طرف نوآبادکار کے لیے مثبت اُس کی استعماری طاقت کی مددگار ہے تو دوسری طرف نوآبادکار کی طاقت کے لیے ایک چیلنج بھی بنتی ہے کیونکہ نقل میں یہ گنجائش ہمہ وقت رہتی ہے۔ جہاں نوآبادیاتی باشندے نوآبادکار کے کردار و عمل کی نقل کرتے ہیں وہیں وہ نوآبادکار کو حاصل آزادی، حاکمانہ حیثیت اور اختیار کی خواہش بھی رکھتے ہیں:

> "Colonial mimicry is the desire for a reformed recognizable "other", as a subject of difference that is almost the same but not quite. Which is to say that the discourse of mimicry is constructed around ambivalence in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference?" **(12)**

نوآبادیاتی ڈسکورس مقامی باشندوں کو نوآبادکار کی مشابہت دان کرنا چاہتا ہے۔ تاکہ اُس کے نظریات اور مفادات کو فروغ دے کر اُس کی ترجمانی کی جائے مگر بھابھا کہتے ہیں کہ ایسی مکمل نقل (Mimicry) ناممکن ہے۔ یہ نوآبادکار کی طاقت کو کمزور کرتی ہے۔ اِسی لیے بھابھا کے مطابق نوآبادیات کے مادی اثرات اور اِس کے اخلاقی اور علمی برتری کے ڈسکورس میں واضح فرق ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ نقل (Mimicry) نوآبادیاتی صورتِ حال میں ایک خلا کو جنم دینے کے ساتھ ساتھ نوآبادیاتی معروض کی جزوی موجودگی کو بھی ممکن بناتی ہے۔

دوغلے پن (Hyberdity) کا تصورّ مابعد نوآبادیاتی فکر میں بھابھا نے متعارف کروایا۔ دوغلا پن اپنے اندر دو جذبی خصوصیات رکھتا ہے۔ یہ ثقافتی لزومیت کی اسطورہ کو چیلنج کرتا ہے۔ بھابھا کہتے ہیں کہ نوآبادیاتی موجودگی ہمیشہ دو جذبی

ہوتی ہے۔ موجودگی کے لحاظ سے اصلی اور حاکمانہ جبکہ اظہار کے لحاظ سے تکرار اور امتیاز میں بٹی ہوئی۔ ثقافتی دوغلے پن کے حوالے سے وہ کہتے ہیں کہ ثقافتیں جامد نہیں ہوتیں بلکہ بہاؤ میں رہتی ہیں۔ ایک دوسرے سے اثرات قبول بھی کرتی ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتی ہیں۔ بھابھا کا یہ ثقافتی دوغلے پن کا نظریہ ثقافتی لزومیت کو رد کرتے ہوئے نوآبادکار کے تہذیبی برتری کے بیانیے پر ضرب لگاتا ہے۔ یہاں بھابھا اُس بارڈر لائن کا ذکر کرتے ہیں جہاں نئے ثقافتی معنی تشکیل پاتے ہیں۔ یہ بارڈر لائن/Liminal وہاں نمودار ہوتی ہے جہاں ثقافتیں ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتی ہیں۔

ہومی بھابھا کے مطابق نوآبادیاتی نظام کا قیام دو بنیادوں پر ممکن ہوا ایک تو جمود (Fixity) کا تصورّ یعنی ثقافتی رشتوں میں کوئی تبدیلی ممکن نہیں دوسری بنیاد ثنویت کا تصورّ ہے۔ اِس میں بھی ایک غالب اور دوسرا مغلوب۔ جمود یا Fixity کے حوالے سے ہومی بھابھا کہتے ہیں:

> "Fixity as the sign of culture / historical / racial difference in the discourse of colonialism is a paradoxical mode of representation: it connotes rigidity and an unchanging order as well as disorder, degeneracy and daemonic repetition."**(13)**

یہ وہ صورتِ حال ہے جس کا تصورّ نوآبادکار کرتا ہے۔ مگر جب یہ تصورّ حقیقت کے ساتھ معاملہ کرتا ہے تو نتائج وہ نہیں رہتے جنھیں Fixity کے تصورّ کی بنیاد پر فرض کیا گیا تھا۔ یہیں سے نوآبادکار کی طاقت کا زوال شروع ہوتا ہے۔

نوآبادیاتی دور میں مغرب نے مشرق کو اپنے ''غیر'' کی حیثیت دینے اور پھر اِسی غیر کے مقابل اپنی برتری کا احساس پختہ کرنے کے لیے ڈسکورس کا آغاز کیا۔ ہومی بھابھا کے مطابق مقامی ثقافت اور باشندوں کی حقیقت سے کافی دور سٹریوٹائپ تصویر رائج کی اسی تصویر کو سامنے رکھ کر مشرق سے متعلق اپنی حکمت عملی وضع کی۔ نوآبادیاتی دور کے خاتمے کے بعد بھی مشرق کو ''غیر'' کے طور پر تشکیل دینے کا یہ عمل جاری رہا۔ اعجاز احمد کہتے ہیں کہ نوآبادیاتی دور کے آغاز میں یورپ کے علمی تحقیقی اِداروں میں مستشرقین اور منتظمین کی مشرق سے متعلق معلومات نے باقاعدہ علم کی صورت اختیار کر لی۔ اُن کا کہنا ہے کہ یہ سلسلہ اب بھی کسی نہ کسی صورت میں جاری ہے اور اس کا حاصل ''تیسری دُنیا کا ادب'' ہے۔ یہاں اعجاز احمد اعتراض کرتے ہوئے تیسری دُنیا کے ادب کی اصطلاح کو نوآبادیاتی ذہنیت کا تسلسل قرار دیتے ہیں۔ اس کی کچھ ٹھوس وجوہات ہیں۔ سب سے بڑی وجہ تو یہی ہے اعجاز احمد کے خیال میں یہ محدود ادبی کاوش سارے ہندوستان کی ثقافت کی نمائندگی نہیں کر سکتی۔ مقامی زبانوں میں تخلیق ہونے والا تمام ادب استعمار کی زبان میں ترجمہ نہیں ہوتا یوں نظریہ سازوں کی رسائی ادب کے جس حصّے تک ہوتی ہے اُسی کو سامنے رکھ کر تیسری دُنیا کے ادب کی اصطلاح کو جنم دیا جاتا ہے اور اُسی ادب کے ذریعے عمومی اصول قائم کیے جاتے ہیں اور اُن کا اطلاق تیسری دُنیا کے سارے ادب پر کر دیا جاتا ہے۔ اعجاز احمد کسی واحد نظریے کے ہاتھ میں طاقت دینے کے خلاف ہیں۔ وہ ثقافتی رنگارنگی اور اس میں تخلیق ہونے والے کثیر سمتی ادب کو نظر میں رکھتے ہوئے قومیت کے اُس تصورّ کے خلاف آواز اُٹھاتے ہیں جو نوآبادکاروں کا پیدا کردہ تھا اور جس کے نتائج ۱۹۴۷ء میں انبوہِ کثیر نے بھگتے۔

''تیسری دُنیا کے ادب'' کے نظریے پر اعتراض کرتے ہوئے اعجاز احمد کہتے ہیں ''بہت سے ایسے متون موجود ہیں جنھیں ہم کسی ایک اُصول کے تحت پہلی، دوسری یا تیسری دُنیا کی درجہ بندی میں نہیں رکھ سکتے۔''(۱۴)

اس لیے تیسری دُنیا کے ادب کی اصطلاح نوآبادیاتی ذہنیت کی اختراع کے سوا کچھ نہیں۔ ۱۹۶۰ء کے بعد دُنیا کو تین حصّوں میں تقسیم کیا گیا۔ پہلی دُنیا (سرمایہ دارانہ ممالک) دوسری دُنیا (اشتراکی ممالک) تیسری دُنیا (غیر جانبدار ممالک یا سابق نوآبادیاں)۔ اعجاز احمد اس تقسیم کے حوالے سے کہتے ہیں:

"The East, reborn and greatly expanded now as a "Third World" seems to have become, yet again, a career even for the oriental this time, and within the occident, for." **(15)**

دُنیا کی یہی تقسیم، سابق نوآبادیاتی ممالک کے ادیبوں کی مرکز میں موجودگی اور انگریزی زبان میں تخلیقی عمل کے ساتھ مل کر تیسری دُنیا کے ادب کی اصطلاح کو جنم دیتی ہے۔ یہ اصطلاح اپنے اندر وہی تضاد رکھتی ہے جسے ہومی بھابھا نوآبادیاتی دور کی خصوصیت قرار دیتے ہیں یعنی پہلی دُنیا اور تیسری دُنیا یا پھر برتر اور کم تر وہ اپنے مضمون Jameson's Rhetoric of Otherners and the National Allegory میں اِس حوالے سے تفصیلاً بحث کرتے ہیں۔ اعجاز احمد مارکسزم کے ساتھ تعلق کی وجہ سے نوآبادیاتی نظام کے قیام میں سرمایہ داریت کو بنیادی عامل قرار دیتے ہیں کہ کلاس، صنف، نسل اور مذہب کی تقسیم ہر معاشرے میں موجود رہی ہے خواہ وہ یورپی ہو یا غیر یورپی مگر جس نے یورپ کے تعصب کو خاص طاقت عطا کی وہ نوآبادیاتی سرمایہ دارانہ نظام تھا۔

انسان کے نظریات اور تصوّرات زبان کے اندر اپنا اظہار پاتے ہیں اور زبان کسی قوم اور معاشرے کی ثقافتی، علمی، لسانی اور معاشرتی تاریخ کے عناصر کا انجذاب اِس طرح سے کرتی ہے کہ کوئی بھی نظریہ یا تصوّر اُن سے الگ رہ کر جنم نہیں لے سکتا۔ اِسی طرح مابعد نوآبادیاتی معاشروں میں زبان کی بدولت استعماری غلبے کی پوری تاریخ موجود رہتی ہے۔ وہ سٹریوٹائپ اور بیانیے بھی جن کی بنیاد پر نوآبادکاری ممکن ہوئی۔ اِسی تناظر میں سٹیفن سلیمن سوال کرتے ہیں کہ مابعد نوآبادیاتی تنقید اِن حدود سے دامن بچاتے ہوئے کس طرح استعماریت کے خلاف مزاحمت کا بیانیہ تشکیل دے سکتی ہے(۱۶) وہ ایک اور حقیقت کی طرف بھی توجہ مبذول کراتے ہیں کہ مابعد نوآبادیاتی مطالعات کا مرکز مغربی علمی ادارے ہیں اور عصری تعلیمی فضا میں نشوونما پانے والی یہ تھیوری (مابعد نوآبادیات) یورپ مرکزیت کے کلامیے اور گلوبل تھیوری سے لاتعلق نہیں رہ سکتی۔ نوآبادیاتی ڈسکورس کے حوالے سے انفرادی کاوشوں سے قطع نظر زیادہ کام تحقیقی اداروں کی سطح پر ہوا یہ صورتِ حال بجا طور پر سٹیفن کے سوال کو جگہ فراہم کرتی ہے۔ مابعد نوآبادیات کا اصرار ہے کہ مختلف سابقہ نوآبادیوں میں نوآبادیات کے مشترکہ تجربے کے باوجود اُن میں آفاقیت کی تلاش نہیں کی جا سکتی کیونکہ ثقافتی اختلافات اِن معاشروں کو اپنی اپنی شناخت دیتے ہیں۔ اِن اختلافات کو ذہن سے محو کرنا یورپی ادبی تنقید کا نتیجہ ہے۔

اُردو میں مابعد نوآبادیاتی مطالعات:

مابعد نوآبادیاتی تنقید کی فکری بنیادیں بیسویں صدی کے اواخر میں مستحکم ہو چکی تھیں۔ مغرب میں مابعد نو آبادیات کے مباحث مختلف صورتیں اختیار کرتے رہے۔ علمی اداروں کی سطح پر بھی مابعد نوآبادیاتی مطالعات کو فروغ حاصل ہوا الغرض اکیسویں صدی کا سُورج طلوع ہونے سے پہلے مابعد نوآبادیات مغرب میں ایک مقبول ڈسکورس کی حیثیت اختیار کر چکی تھی مگر اُردو سے اس کی شناسائی تاخیر سے ہوئی اور وہ بھی محض تعارفی نوعیت کی ہی رہی البتہ اس حوالے سے سنجیدہ مباحث کا آغاز ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے کیا اِس سے پہلے کہ اُن مطالعات پر بات کی جائے ابتدائی حوالے سے تحریر کردہ چند مضامین کا ذکر کرنا اُردو میں اِس ڈسکورس کے تسلسل کو سمجھنے میں مدد دے گا۔

ڈاکٹر احمد سہیل کا مضمون ''ردِّ نوآبادیاتی تنقید'' ۱۹۹۸ء میں شائع ہوا۔ ان کے اِس مضمون میں نوآبادیات، پسِ نوآبادیات اور ردِّ نوآبادیات پر تعارفی نوعیت کی بحث ملتی ہے۔ اُنھوں نے البرٹ کامیو، برٹرینڈ رسل ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اور سارتر کے حوالوں سے ادب میں سامراجی مزاج کی نشاندہی کی ہے۔ اُن کے خیال میں پسِ نوآبادیاتی تنقید دراصل اِسی سامراجی مزاج سے آگاہی کا نام ہے۔ ردّ نوآبادیات کے حوالے سے وہ مزید کہتے ہیں کہ یہ اُس صورتِ حال کا رد ہے جو آزادی کے بعد سابقہ نوآبادیوں کو درپیش تھی۔ ترقی پسند تحریک اگرچہ بظاہر نوآبادیات کا رد تھی مگر وہ کہتے ہیں کہ پچاس کی دہائی میں جب اشتراکیت کے پردے میں پوشیدہ سامراجیت ظاہر ہوئی تو مزاحمتی اور احتجاجی ادب کی صورت میں ردِّ نوآبادیاتی فکر کا اظہار شروع ہوا۔ انھوں نے لاطینی امریکی ریاستوں اور اُن کے ادب کے حوالے سے بھی ردِّ نوآبادیاتی فکر کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ ردِّ نوآبادیاتی تنقید کی اشتراکیت میں موجود سامراجیت سے آگاہی کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''ردِّ نوآبادیاتی تنقید سامراجی قدروں اور نظریات کو ہی نشانِ ہدف نہیں بناتی بلکہ دیگر جمہوری، معاشرتی اور سیاسی نظاموں میں چھپے ہوئے نوآبادیاتی سامراجی عناصر کو بھی شناخت کر لیتی ہے۔''(۱۷)

ڈاکٹر احمد سہیل کا یہ مضمون اردو دنیا کو مابعد نوآبادیات سے محض آگاہ کرنے کی ایک کوشش ہے۔

ریاض صدیقی ''نوآبادیاتی اور مابعد نوآبادیاتی تناظر میں سرسیّد تحریک کا مطالعہ'' میں کہتے ہیں کہ برصغیر کی نوآبادیاتی دور کی شعری اور ادبی تاریخ کی اب تک کی تشریح و توضیح صحیح رُخ نہیں دِکھاتی وہ کہتے ہیں کہ سرسیّد کے دوقومی نظریے کی تفسیر و تشریح بھی اُسی سیاسی اور نظریاتی مصلحت کا نتیجہ ہے جو آزادی کے بعد دونوں ملکوں نے اپنے اپنے مقاصد کے لیے اختیار کی۔ ریاض صدیقی نے سرسید کے نظریات اُن کی علی گڑھ تحریک، سیاسی اور تعلیمی پالیسیوں اور اُردو ہندی جھگڑے کے حوالے سے اُن کے اقدامات کا جائزہ نوآبادیاتی تناظر، نوآبادکاروں کی پالیسیوں اور حکمتِ عملی کی روشنی میں لیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی میں انگریز کے مؤقف کی حمایت علی گڑھ کا نظامِ تعلیم، طلبا کو انگریز کی وفاداری کا درس، رسالہ در بابِ طعام کی تصنیف ایسے اقدامات ہیں جو بالکل نوآبادیاتی حکمتِ عملی کے مطابق تھے۔ اُنھوں نے اپنے مضمون میں سرسید تحریک کے منفی اثرات کے ساتھ ساتھ مثبت کردار کا بھی اعتراف کیا ہے مگر وہ کہتے ہیں کہ اِس کردار کی افادیت کو انگریز کی غیر مشروط وفاداری اور قصیدہ خوانی کے رجحان نے خاصا کمزور کر دیا تھا(۱۸)۔

یہاں اِس طرف توجہ دلانا ضروری ہے کہ ریاض صدیقی نے سرسید تحریک کے مثبت کردار کی طرف صرف اشارہ

کیا ہے۔ جبکہ نوآبادیاتی تناظر میں غیر جانبداری کا مظاہرہ کرتے ہوئے اِس تحریک کے ہر پہلو کو نوآبادیاتی دور کے بیانیوں، نظریوں، تصوّرات اور کلامیوں کی چھلنی سے گزارنا ضروری تھا۔

وہاب اشرفی کا مضمون ''مابعد جدیدیت: نوآبادیات و پسِ نوآبادیات'' تشریحی و توضیحی نوعیت کا ہے اِس میں اُنھوں نے ایڈورڈ سعید، ہومی بھابھا اور گائتری چکرورتی کی شخصیات، تصانیف اور تصورات اور اِن تصورات کی تشکیل میں کارفرما محرکات سے سرسری گزرتے ہوئے نوآبادیاتی اور مابعد نوآبادیاتی صورتِ حال کی تفہیم اور ابلاغ کی کوشش کی ہے(۱۹) اگرچہ اُنھوں نے مابعد نوآبادیات کے اِن تینوں نظریہ سازوں کے نظریات اور مابعد نوآبادیات میں اُن کی اہمیت کی وضاحت نہیں کی۔ مگر یہ مضمون اُردو دُنیا کو مغرب میں مقیم اِن مفکرین کے کام سے ضرور آگاہ کرتا ہے (فکر سے نہیں)۔ ابوالکلام قاسمی نے اُنیسویں صدی کے اواخر میں ادبی اور علمی حلقوں میں فروغ پانے والی نوآبادیاتی فکر کو سرسید احمد خان، مولانا محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی کے حوالوں سے بیان کیا ہے۔ اُن کے خیال میں نوآبادیاتی فکر کا غلبہ اِس قدر تھا کہ آزاد جدید نظم کی تحریک میں قلی قطب شاہ اور نظیر اکبرآبادی کی نظم کی روایت کو فراموش کر گئے(۲۰)۔ اُنیسویں صدی کے اواخر میں اُردو کی شعری اور ادبی روایت صدیوں کے ردّوانجذاب کا نتیجہ تھی۔ شعروادب کے اُن معیارات کا خمیر اسی تہذیب اور ثقافت سے اُٹھا تھا۔ اِس روایت میں مشرقی انسان کی فکر کا ارتقا کا تھا مگر اس ارتقا کو نظر انداز کر کے نئے پیمانوں اور نئی قدروں کی تشکیل کی گئی۔ اگر ادب تہذیبی اظہار ہے تو کیا راتوں رات ادبیات کے معیاروں میں مشرق و مغرب کا فرق پیدا ہوسکتا ہے؟ اگر تاریخ کے کسی دور میں یہ انہونی ہوئی ہے تو اس کے محرکات کیا تھے؟ وہ کون سے عوامل تھے جنھوں نے اس تبدیلی کی راہ ہموار کیے بغیر ایسا بھونچال پیدا کیا کہ ادبی فکر کے تسلسل میں کئی خلا پیدا ہو گئے اور کئی سوالات نے جنم لیا۔ ابوالکلام قاسمی نے الطاف حسین حالی کے تنقیدی نظریات میں بھی نوآبادیاتی صورتِ حال کے جبر کی نشاندہی کی ہے۔ اُنھوں نے حالی کے مقدمہ شعروشاعری میں موجود تنقیدی خیالات کو مغربی نظری؟ شعر کی تقلید قرار دیا ہے۔ ابوالکلام قاسمی اس بات کی طرف بھی توجہ دلاتے ہیں کہ ادبی اور شعری معیار بندی میں آنے والی تبدیلی باقاعدہ منصوبے کے تحت تھی۔ اس کے لیے نوآبادکاروں نے سب سے پہلے مشرقی کلاسیکل سرمائے کو بے وقعت قرار دیتے ہوئے ہندوستانی اذہان پر غلبہ حاصل کیا۔ یہی وجہ ہے کہ اُس وقت کے نابغوں نے مشرق کی شعری و ادبی روایت اور تصورِ تہذیب کے آپس کے تعلق کو نظر انداز کر کے نوآبادیاتی ایجنڈے کی تکمیل میں مدد دی۔

ابوالکلام قاسمی نے ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں میں مشرق و مغرب کی کش مکش کی طرف اشارہ کیا ہے۔ نصوح اور کلیم کے کرداروں میں کلیم کو مغرب جبکہ نصوح کو مشرق کا وکیل قرار دیا ہے تاہم اس حوالے سے ڈاکٹر ناصر عباس نیّر کا نقطہ نظر زیادہ قرین صداقت لگتا ہے کہ نصوح اُس مغربی سوچ کا نمائندہ ہے جو نوآبادکار یہاں پیدا کرنا چاہتا تھا جبکہ کلیم مشرق کے شرفا کی تہذیب کا نمائندہ ہے۔

ابوالکلام قاسمی نے بیسویں صدی کے اوائل میں ہندوستان کی ادبی فکر میں مزاحمت کا بیانیہ تلاش کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ مغربی تہذیب کی یلغار اور مغرب کی برتری پر مبنی بیانیے کے مقابل اپنا احساس کمتری ایسی صورتِ حال ہے جس میں مغربی فکر کے دائرے سے باہر نکل کر تمام حالات کا غیر جانبداری سے مشاہدہ کرنا اور تجزیہ کرنا مشکل کام ہے لیکن اُس

دور میں ایسی شخصیات بھی موجود تھیں جنھوں نے اپنے زمانے کی علمی اور تہذیبی فضا سے ماورا ہو کر سچائی کی تلاش کی۔ اقبال ایسی ہی شخصیت تھی وہ مغرب کی صنعتی و سائنسی ترقی اور تعقل پرستی سے بھی آگاہ تھے اور مشرق کی مابعد الطبیعات سے بھی واقفیت رکھتے تھے۔ ابو الکلام قاسمی اقبال کی ردِّ نو آبادیاتی فکر کا جائزہ اُن کے تصورِ قوم، تصورِ عشق جمہوریت اور اشتراکیت، مذہب و سیاست کے بارے میں اُن کے نظریات کے حوالے سے لیتے ہیں اور انھیں کہیں بھی مرعوبیت کا رویہ نظر نہیں آتا۔ یہاں اقبال کے حوالے سے ایک اور بات بھی ذہن میں رکھنی چاہیے کہ اقبال عربی اور حجازی علامات کو جدید تصوّرات کے لئے استعمال کرتے ہیں تو دراصل نو آبادیاتی فکر کے خلاف مزاحمت کے ساتھ ساتھ متبادل بیانیہ بھی پیش کرتے ہیں۔ ابوالکلام قاسمی نے اشتراکیت کے حوالے سے اقبال کے ہاں جس ردو قبول کا ذکر کیا ہے یہ وہ دہرا شعور نہیں جو نوآبادیاتی ایجنڈے کی تکمیل میں مددگار ثابت ہوا تھا بلکہ یہ ایک دانشور کی بصیرت ہے جو اِن معاشی نظاموں کے معائب اور محاسن پر نظر رکھتا اور متبادل کے طور پر اپنی فکر پیش کرتا ہے۔

شمس الرّحمٰن فاروقی کہتے ہیں کہ اکبر الٰہ آبادی اور اقبال ہمارے سب سے بڑے پسِ نو آبادیاتی ادیب ہیں (۲۱)۔ اکبر کی شاعری اور فکر کا جائزہ لیتے ہوئے کہتے ہیں کہ اکبر ترقی اور روشن خیالی کے مخالف نہیں تھے بلکہ اُس استعماری غلبے کے خلاف تھے جسے مستحکم کرنے کے لیے نو آبادکاروں نے ترقی اور تہذیب کے ستونوں کا سہارا دیا تھا۔ فاروقی صاحب اکبر کی شاعری میں پسِ نو آبادیاتی فکر کو کئی پہلوؤں سے موجود پاتے ہیں۔ نوآبادیات کی وجہ سے ہندوستان میں جو تہذیبی بحران تھا اُس کا ادراک اکبر کو بخوبی تھا۔ وہ کہتے ہیں کہ جدید تہذیب کے نمائندہ الفاظ، پانی کا نل، ریل گاڑی، ٹیلی فون اخبار وغیرہ کی اکبر نے اپنی شاعری میں مذمّت کی ہے۔ فاروقی صاحب کہتے ہیں کہ اِس مذمّت کے پیچھے ترقی کی مخالفت پر مبنی سوچ نہیں تھی بلکہ اِس ترقی کے ساتھ آنے والی استعمار کی غلامی کی مذمت تھی۔ اکبر نے نوآبادیاتی نظام کو مستحکم کرنے والے تعلیمی نظام کی مخالفت ضرور کی مگر تعلیم کی نہیں جیسا کہ اُن کے بارے میں کہا جاتا ہے۔ نوآبادیاتی دور کے خاتمے کو ایک عرصہ گزر چُکا مگر اِس کے اثرات اور مختلف شکلوں میں استعمار کی توسیع کے تجربے سے تیسری دُنیا آج بھی گزر رہی ہے۔ نوآبادیات کے قیام میں سرمایہ دارانہ نظام اور ذرائع ابلاغ کو مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ اِسی سرمایہ دارانہ نظام کی تخریبی قوّتوں سے آج دُنیا نبرد آزما ہے۔ ماحول کی آلودگی کے مسائل اور طبقاتی تقسیم بھی اِس حوالے سے بڑے مسائل ہیں۔ شمس الرّحمٰن فاروقی کہتے ہیں کہ اکبر پہلے شخص تھے جنھوں نے اِن مسائل کا ادراک کیا اور اِن کو شاعری میں بیان کیا۔ انگریزی تعلیم کے مقاصد کا ادراک رکھتے ہوئے اُس تعلیم کی مخالفت کی کیونکہ اکبر کو مغربی تعلیم کے مضمرات کا پورا احساس تھا (۲۲) اُردو میں مابعد نوآبادیات کے حوالے سے ڈاکٹر ناصر عباس نیّر کا نام بنیاد گزار کی حیثیت سے جانا جاتا ہے۔ انھوں نے گزشتہ صدی سے عالمی سطح پر جاری مابعد نوآبادیاتی مباحث کا جائزہ اُردو زبان و ادب کے تناظر میں لیا، نو آبادیاتی صورتِ حال، اُردو زبان و ادب میں نوآبادیاتی فکر اور اُردو ادیبوں کے ہاں مابعد نوآبادیاتی تصوّرات ان کے دائرۂ بحث میں شامل ہیں۔ اگر مجموعی حیثیت سے دیکھیں تو ناصر صاحب کی مابعد نوآبادیاتی تنقید کے تین بڑے زمرے نظر آتے ہیں۔ ہر ایک کے تحت مزید مباحث ہیں۔ جن کا مطالعہ ڈاکٹر صاحب کے ہاں مابعد نوآبادیاتی تنقید کے مکمل اور منضبط نظام کو منکشف کرتا ہے۔ اُنہوں نے برِّصغیر میں نوآبادیاتی صورتِ حال کی تشکیل میں درج ذیل عوامل کا تذکرہ کیا

ہے:

(i) علم کا افادی تصوّر

(ii) علمی اور ثقافتی اداروں کا قیام

(iii) بیانیے کی طاقت

پھر اس نوآبادیاتی صُورتِ حال کو استحکام عطا کرنے والے عناصر کے ضمن میں زبان کے کردار، یورپی برتری کے بیانیے کے ردِعمل میں اصلاحی اور احیائی رویوں اور اُنیسویں صدی کے اواخر میں اُردو ادیبوں کے ہاں نوآبادیاتی فکر کا جائزہ لیا ہے۔ اُنہوں نے نہ صِرف نوآبادیاتی ادیبوں کی ادبی کاوشوں کا جائزہ تصوّرِ نقل، تصوّرِ قوم، دو جذبیت اور دہرے شُعور کے تناظر میں لیا ہے بلکہ اِن مباحث کو اُردو زبان و ادب کے حوالے سے منفرد زاویہ نظر بھی عطا کیا ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر کے تنقیدی نظام میں نوآبادیاتی تصوّرات کے خلاف مزاحمت پر مبنی فکر کا بھی جائزہ ملتا ہے۔ اِس ضمن میں اُنہوں نے متبادل بیانیہ اور حاشیائی متن کے تصوّر کو مختلف ادیبوں کے حوالے سے شاملِ بحث کیا ہے۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے برّصغیر میں نوآبادیاتی صورتِ حال کی تشکیل میں نوآبادکاروں کے تصوّرِ علم کو اہم اور بنیادی عامل قرار دیا ہے۔ یورپی آبادکار علم کا افادی تصوّر رکھتے تھے۔ طبعی مظاہر کے مانند علم کو ثقافتی مظاہر کی تسخیر کا بھی ذریعہ سمجھتے تھے۔ یعنی اُن کے ہاں ثقافت کا جامد تصوّر تھا۔ جِس کا وہ دُرست علم حاصل کر سکتے ہیں اور اُس کی دُرست تعبیر کی بھی صلاحیت رکھتے ہیں۔ مصنف نوآبادکاروں کے علم کو اُن کی آئیڈیالوجی کی طاقت کے ساتھ منسلک قرار دیتے ہیں۔ اِس حوالے سے اُن کا مزید کہنا ہے کہ نوآبادکاروں نے علم کو طاقت سے جوڑنے کے لئے ایک تو مشرق کے علم کو کم تر، دقیانوسی، زمانے کے تقاضوں سے بے خبر قرار دیا دوسرے اُنہوں نے ہندوستانی باشندوں کی فطرت اُن کے توّہمات، رسم و رواج اور ثقافتی مظاہر کا علم یورپی تصوّرِ کائنات کی روشنی میں حاصل کیا۔ اُنہیں کاہل، سست، وحوش اور غیر مہذب قرار دے کر اپنے آقاؤں کی تہذیب، زبان، اور رسم و رواج اپنانے کی ترغیب دی۔ ڈاکٹر صاحب مقامی ثقافتوں کے علم کو ایسی تخلیق قرار دیتے ہیں جس میں نوآبادکار منتظم اور متشرق دونوں شریک رہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ یہ علم حقیقی نہیں نہ ہی معلومات حقیقی سیاق و سباق میں اکٹھی کی جاتی ہیں اِس علم کی تخلیق میں عمومیت کا اصول کارفرما رہتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ نوآبادکار مقامی ثقافت کی جانکاری کو اقتدار اور غلبے کے حصول کے لئے استعمال کرتا ہے۔

> ''نوآبادیاتی سباق میں علم اور طاقت کا گٹھ جوڑ کئی صورتیں اختیار کرتا ہے ایک سیدھی سادی صورت تو یہ ہے کہ جتنا زیادہ جتنا صحیح علم اتنی ہی طاقت ''ہم'' یعنی آبادکار ''وہ'' یعنی نوآبادیاتی علاقوں کا جتنا زیادہ اور جتنا سائنسی علم رکھتا ہے اتنا ہی ''وہ'' کے معاملات کو ہاتھ میں لینے اور 'وہ' کے معاملات میں دخل اندازی کے قابل ہوتا ہے۔''(۲۳)

سوال تو یہ ہے کہ کیا نوآبادیات کا سائنسی اور زیادہ علم دُرست یا صحیح ہوسکتا ہے۔ نوآبادکار کے پیشِ نظر مقصد دُرست علم کا حصول نہیں ہوتا بلکہ حاصل شدہ علم کی کتر بیونت کر کے اپنے مقاصد کے لئے استعمال کرنا ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر ولیم جونز اور رائل ایشیاٹک سوسائٹی کے حوالے سے ہندوستان کی کلاسیکل زبانوں کے متون کے علم کو بھی نو

آبادیاتی صورتِ حال کی تشکیل میں اہم گردانتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ:

''اٹھارویں صدی کے نصف آخر میں ہندوستانی اصولوں یا مقامی طور طریقوں سے مُراد وہ سارا مذہبی، ادبی، علمی اور ثقافتی سرمایہ تھا جو ہندوستان کی کلاسیکی زبانوں، سنسکرت، فارسی اور عربی میں موجود تھا۔''(۲۴)

مستشرقین نے اِسی کلاسیکل سرمائے کی بازیافت اور تفہیم کے ذریعے استعماری حکمت عملی کے لئے راہ ہموار کی، ولیم جونز ایک ماہرِ لسانیات اور محقق کی حیثیت سے قابلِ قدر مگر اُس کی تحقیقات کا مقصد برطانوی ایمپائر کے اثر و رسوخ کو ہندوستان میں طویل عرصے کے لئے اور گہرائی تک قائم کرنا تھا۔ ڈاکٹر صاحب اِس حوالے سے نوآبادکار کی حکمتِ عملی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''انگریزوں کی آمد سے پہلے یہی کثیر اللسانی ہندوستانی معاشرے میں لسانی درجہ بندی موجود تھی اور اِس کی بنیاد پر سماجی طبقاتی تفریق بھی وجود میں آ گئی تھی۔ انگریزوں نے اِس تفریق کا علم حاصل کیا اور سیاسی ضرورت کے تحت اِسے بڑھایا۔''(۲۵)

مصنف نے یہاں انگریزی پسند طبقات اور مستشرقین میں لسانی طاقت کے استعمال کے حوالے سے اُن کے طریق کار میں فرق جب کہ مقصد میں وحدت دریافت کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ انگریزی پسند طبقہ ہندوستان کے زوال کا تعلق ماضی اور حال دونوں سے جوڑتے ہوئے انگریزی زبان اور علوم کو اِس زوال سے نکلنے کا ذریعہ بتاتا تھا۔ درپردہ مقصد انگریزی کے رواج سے نوآبادکار کی تہذیب کی برتری کا تصوّر راسخ کرنا تھا۔ جب کہ مستشرقین (ولیم جونز) صرف معاصر ہندوستان کو زوال پذیر کہتے تھے۔ اور اُن کے خیال میں صرف کلاسیکی ہندوستان کی بازیافت ہی اِس انحطاطی صورتِ حال سے نجات دلا سکتی ہے۔ ناصِر صاحب کے خیال کے مطابق محولہ بالا فرق کے باوجود دونوں کا مقصد ہندوستان کے علم کو نوآبادیاتی طاقت میں بدلنا تھا۔

''ولیم جونز نے ایشیاٹک سوسائٹی کے پلیٹ فارم سے ماضی بعید کے ہندوستان کے آدمی اور فطرت کے پیدہ کردہ اور اُن کے متعلق اُس علم کی تحقیق کو مطمع نظر بنایا جو یورپی مفہوم میں تاریخ، سائنس اور آرٹ میں منقسم تھا.....وہ سوسائٹی کے ذریعے ماضی بعید کے ہندوستان سے متعلق علم کی امپائر تشکیل دینے کا وہی عزم رکھتا تھا جو برطانوی اور فرانسیسی آبادکاروں کے دل میں تھا۔''(۲۶)

ولیم جونز کے کلاسیکی ہندوستان کے علم کے حصول کے پیچھے افادیت پسندی کا تصوّر موجود تھا یعنی ایسا علم جِس کو حاصل کر کے مادی مسرت ملے اور تکالیف سے بچا جا سکے۔ ڈاکٹر ناصِر عباس نیّر نے ہندوستان میں نوآبادیاتی صورتِ حال کی تشکیل میں دو مستشرقین کے کردار کا جائزہ لیا ہے اُن کے خیال میں اِن دونوں مستشرقین کو نوآبادیاتی اِداروں کی طاقت حاصل تھی۔ اور دونوں کا مقصد زبان کی ثقافتی طاقت کی دریافت اور اِسے نوآبادکار کی استعماری طاقت کی صورت عطا کرنا تھا۔ ولیم جونز اور گلکرسٹ دونوں کا دائرہ تحقیق الگ مگر مقصد ایک تھا۔ گلکرسٹ کے حوالے سے ڈاکٹر صاحب کا کہنا ہے کہ اُس نے ہندوستانی زبانوں کے علم کو تحقیق و تجزیے اور تعبیر کے مواد کے طور پر ستعمال کیا مگر تجزیہ کرتے ہوئے واضح

جانبداری اور تعصب کا مظاہرہ بھی کیا۔ ہندوستانی زبانوں کے اُن امکانات کو وجود عطا کیا جو استعماری مقاصد کی تکمیل کرتے تھے۔ پریم ساگر اور باغ و بہار میں جدید ہندی اور اُردو کی تشکیل کے دوران لسانی آویزش کو اُجاگر کیا۔ ہم آہنگی کے امکانات کو بدنیتی کے تحت دبا ڈالا۔ گلکرسٹ نے ہندوستانی کے ذریعے طاقت کا کلامیہ تشکیل دیا اور بعض تاریخی حقائق وضع کیے (۲۷)۔ اِن وضع کردہ حقائق میں مسلمانوں کی آمد سے پہلے ہندوی کی موجودگی اور اِس ہندوی پر عربی اور فارسی کی یورش جیسے کلامیے شامل ہیں۔ مصنف اِن حقائق کو اِس لئے وضع کردہ حقائق کہتے ہیں کیونکہ اِن کے متعلق کسی تاریخی واقعے کا باضابطہ حوالہ نہیں ملتا۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے ہندوستان میں نوآبادیات کے قیام میں رائل ایشیاٹک سوسائٹی، فورٹ ولیم کالج اور انجمن پنجاب جیسے اداروں کے کردار کو اُجاگر کیا ہے۔ رائل ایشیاٹک سوسائٹی میں ہندوستان کی کلاسیکل زبانوں کے متون اور فورٹ ولیم کالج میں ہندوستان کی لنگوافرانکا کے علم کے ذریعے استعماری مقاصد کی تکمیل میں مدد لی گئی۔ نوآبادکاروں نے علم کو طاقت اور اقتدار کے لئے کیسے استعمال کیا اِس حوالے سے ڈاکٹر صاحب نے نوآبادیاتی حکمت عملی میں یورپ کے کبیری بیانیے کا کردار دریافت کیا ہے، اُنہوں نے برِّصغیر کی صورتِ حال کا تجزیہ کرتے ہوئے بہت سے ایسے پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے جن پر ابھی تک پُرانے اور روایتی طرزِ فکر کا پردہ پڑا ہوا تھا۔ اُن مبہم الفاظ اور مدہم نقوش کو وجود عطا کیا جن کی مدد سے تاریخ کے سٹیج پر کھیلا جانے والا نوآبادیاتی ڈرامہ کامیاب رہا۔ اُنہوں نے برِّصغیر کی تاریخ و ثقافت میں راہ پانے والے اُن شگافوں اور رخنوں کی گہرائیوں کو ماپنے کی کوشش کی ہے جن کے تشکیل کار بھی یورپی تھے اور اُن کو اپنی پسند کے مواد سے بھرنے والے بھی وہی کردار تھے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے برِّصغیر میں بیانیے کی طاقت کا تجزیہ کرتے ہوئے بہت سے چشم کشا حقائق کا پتہ لگایا ہے۔ اُنہوں نے لارڈ میکالے اور چارلس ٹریویلین کی پالیسیوں کے تحریری متون سے وہ کلید حاصل کی جس کے بل پر برطانیہ اپنی حکومت کو ۱۹۴۷ تک طُول دے سکا۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ بات غیر متشبہ ہے کہ بیانیے کو نوآبادیاتی طرزِ حکمرانی میں ایک بنیادی ستون کی حیثیت حاصل ہے (۲۸)۔

اُن کا ماننا ہے کہ نوآبادیاتی ہندوستان کو انگریزی تہذیب و ثقافت سے مرعوب کرنے کے لئے نوآبادکاروں نے بیانیہ نہ صرف وضع کیا بلکہ اُسے طُول و عرض میں فروغ بھی دیا۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستانی اپنی تہذیب و ثقافت اور زبان کو حقیر سمجھنے لگے اور یورپ کی عظمت کے تصوّر پر یقین کرنے لگے۔ بیانیے کے فروغ کے سلسلے میں مصنف نے نوآبادکار کی ایک مؤثر حکمتِ عملی کی طرف اشارہ کیا ہے کہ نوآبادکار مسلسل حقائق کو کیموفلاژ کرتا ہے۔ برِّصغیر میں داخلے کے وقت سے یہ عمل شروع ہو گیا تھا جب اُنہوں نے اپنے تجارتی مقاصد کو ڈھال بنا کر غلبے کے پوشیدہ عزائم کو کیموفلاژ کیا۔ نوآبادیاتی دور کے خاتمے تک وہ اِس حکمتِ عملی پر کاربند رہے۔ چارلس ٹریویلین، طامس رو، مسٹر ہمفرے کے تحریری متون کے حوالے سے مصنف نے نوآبادیاتی صورتِ حال کی تشکیل میں آبادکاروں کے مکر و فریب سے پردہ اُٹھاتے ہوئے برِّصغیر کی تاریخ اور تاریخی حقائق کو مختلف زاوی؟ نظر عطا کرنے کی کوشش کی ہے۔

> ''ڈبلیو کروک جب لگی لپٹی رکھے بغیر یہ کہتے ہیں کہ اُنہوں نے شمالی ہندوستان کے دیہی نیٹوز کے عقائد اور توّہمات کو برطانوی انتظامی افسروں ہی کے لئے جمع کیا ہے تاکہ وہ ہندوستانیوں کی پُراسرار داخلی زندگی کا علم حاصل کر سکیں تو وہ اِس علم کو کولونائزڈ کی طاقت بنانے کا اعلان کرتا ہے۔'' (۲۹)

علم کو کولونائزڈ کی طاقت بنانے کے لئے اُنہوں نے اپنے مفادات کو سہارا دیتا ہوا بیانیہ تشکیل دیا، ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے برِّصغیر میں بیانیے کی تشکیل کے سلسلے میں نوآبادکار کی ایک اور حکمت عملی کا بھی انکشاف کیا ہے۔ کہ مقامی باشندوں کے حوالے سے متشریقین یا برطانوی انتظامی افسران نے جو معلومات حاصل کیں اور مقامی ثقافت، رسم و رواج، تعصّبات و توہمات کا جو علم حاصل کیا اُسے مسخ کر کے ثقافتی غلبے کے حصول کے لئے استعمال کیا۔ پھر اِن مسخ شدہ معلومات پر نہ صرِف نوآبادکار بلکہ محکوم باشندوں کو بھی یقین ہوتا ہے۔ یہی مسخ شَدہ معلومات یورپی تہذیب کی برتری کے بیانیے کی تشکیل میں اینٹ گارا مہیا کرتی ہیں۔ ڈاکٹر ناصِر کے خیال کے مطابق چارلس ٹریویلین نے نوآبادیات کے سیاسی مدِبّر کے طور پر نوآبادیاتی غلبے کو طُول دینے کے لئے ہندوستان کی اصلاح کی تجویز پیش کی۔ جِس کی بنیاد یورپی تہذیب کی آفاقیت اور برتری کے بیانیے پر رکھی وہ کہتے ہیں کہ اِس بیانیے نے طلسمانی اثر پیدا کیا اور برِّصغیر میں آزادی کی تحریکیں زیادہ تر اِسی راستے پر چلیں جِس کا خاکہ چارلس ٹریویلین کے یہاں ملتا ہے **(۳۰)**۔

ڈاکٹر صاحب بیانیہ وضع کرنے کے حوالے سے کہتے ہیں:

> ''چنانچہ برِّصغیر میں یورپی ثقافت کے تہذیب آموز ہونے کا بیانیہ لکھنے والے دراصل بری کولیئر (Bricaleur) تھے اُنھیں اِس بیانیے سے طرح طرح کے بے شمار کام لینے کے لئے جو کُچھ یہاں وہاں (مشرق و مغرب) سے دستیاب ہوا یا جسے موزوں سمجھا اسے کہانی میں کھپا دیا۔ انھیں کہانی یا پلاٹ کے گٹھے یا ڈھیلے ہونے، واقعات میں تضاد ہونے منتخب مواد کے مستند اور غیر مستند ہونے سے غرض نہیں تھی۔'' **(۳۱)**

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے لارڈ میکالے کے خیالات کے حوالے سے بیانیے کی تشکیل میں نوآبادکار کی ایک اور حکمتِ عملی کا ذکر کیا ہے کہ نوآبادکار نے مشرق و مغرب کا تقابل کر کے اُن میں تضاد دریافت کیا۔ اس تضاد میں برتری اور کمتری کا تناسب رکھا گیا۔ تاریخ میں سے منتخب واقعات کو مختلف سیاق و سباق میں جوڑ کر اپنی مرضی کی کہانی وضع کی جس نے نوآبادیاتی صورتِ حال کی تشکیل اور اِس کے استحکام میں مدد دی۔

> ''یورپ بہ طور کبیری بیانیے میں یورپ اور مشرق (ایشیا) ہندوستان کی تفریق بنیادی تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ اِس بیانے کی شعریات کی تشکیل میں اِس تفریق نے مرکزی کردار ادا کیا..... یورپ سے متعلق ہر بات، ہر چیز، ہر واقعہ شخص، خیال، مستند طاقت کا حامل، تہذیب آموز، روشن خیال، قابلِ قدر و تحسین تھا اور مشرق/ ہندوستان سے وابستہ ہر بات، ہر چیز اِن کے برعکس خصوصیات رکھتی تھی۔'' **(۳۲)**

نوآبادیاتی نظام کے قیام کے سلسلے میں نوآبادکار کا تصوّرِ علم ہو یا یورپ کی تہذیبی و علمی برتری کا بیانیہ ہر دو کی تخلیق اور اطلاق میں ڈاکٹر صاحب نے ہندوستانی تناظر میں زبان کے کردار کو مرکزی حیثیت دی ہے۔ پہلے نوآبادکاروں کا ابلاغی ضروریات کی تکمیل کے لئے مقامی زبانوں کا علم حاصل کرنا پھر اِس علم کی بنیاد پر ہندوستانی زبانوں کو پسماندہ اور روانی اور ایجاز سے تہی قرار دینا دراصل اُس استعماری منصوبے کا حصّہ تھا جس کے تحت وہ انگریزی کا تسلّط قائم کرنا چاہتے تھے۔

ہندوستان میں دوغلی شناختوں کے پیچھے بھی انگریزی زبان کی استعماریت کارفرما تھی اِس حوالے سے ڈاکٹر صاحب نے لارڈ میکالے کے اُس منصوبے کا حوالہ دیا ہے جس کے تحت وہ ہندوستانیوں کی ایسی جماعت تیار کرنا چاہتا تھا جو رنگ اور نسل کے اعتبار سے ہندوستانی اور باقی انگریز ہو۔ یوں، انگریزی زبان کے ذریعے ہی ہندوستانیوں کی یورپی طرز پر اصلاح کا نوآبادیاتی منصوبہ بروئے کار لایا گیا۔ ڈاکٹر صاحب کہتے ہیں کہ متشرقین اور برطانوی انتظامی عہدے داروں نے ہندوستان کے کلاسیکل سرمائے سے آگاہی کے ذریعے براہِ راست یہاں کے لوگوں کے بارے میں جاننے کے لئے مقامی زبانوں کو سیکھنے کی کوشش کی، ہماری زبان اور ادب کو ترقی سے روشناس کرایا۔ ہمیں زبان کا سائنسی علم عطا کیا۔ یہ وہ خیالات ہیں جو عرص؟ دراز تک علمی و ادبی حلقوں میں اور عوام الناس میں بھی موجود رہے بلکہ لمح؟ موجود تک بعض حلقوں میں گلکرسٹ کی خدمات کا صرف ایک ہی رُخ دیکھنے کو ترجیح دی جاتی رہی ہے مگر اُردو میں اِن کے مسلّمات کو مابعد نوآبادیاتی فکر کے تحت چیلنج کیا گیا۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیرّ نے مستشرقین کی اِن علمی اور ادبی خدمات کے پیچھے موجود محرکات کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے اور متون کی تہہ میں موجود غیر تحریری متن کو پڑھنے کی سعی کی ہے۔ اُنہوں نے اِس ضمن میں برنارڈ ایس کوہن، ایڈورڈ ڈیٹری، جان گلکرسٹ اور گریرسن کے حوالوں سے نوآبادیاتی مقاصد کا جائزہ لیا ہے وہ کہتے ہیں کہ برطانوی استعمار نے برِّصغیر میں زبان کو ثقافتی تصوّر کے طور پر دیکھا گویا زبان کا علم حاصل کرنا اُن کے نزدیک ثقافت کا علم حاصل کرنا تھا۔ نوآبادکاروں نے زبان کو یورپی معیاروں سے جانچا اور اِسے غیر ترقی یافتہ قرار دیا۔ زبان کی اقداری حیثیت سے انکار کیا۔ اُن کے لئے زبانیں محض معلومات ہیں، جن کو وہ اپنے مقاصد کے لئے کسی بھی طرح استعمال کر سکتے تھے۔ ڈاکٹر صاحب کے مطابق نوآبادکار نے زبان کی استعماری قوّت کو بروئے کار لانے کے لئے ہندوستان میں انگریزی زبان کی تعلیم کا آغاز کیا۔

اُنیسویں صدی کے اواخر میں قائم ہونے والی انجمن برائے اشاعت مطالب مفیدہ کو مستقبل میں اُردو زبان و ادب کی جہتیں متعین کرنے میں بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اِن جہتوں کے تعین میں کون سے تصوّرات اور نظریات کارفرما تھے؟ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے اُن کا تجزیہ کرتے ہوئے انجمن کو ''اسٹیٹ اپریٹس'' کہا ہے اور نوآبادیاتی مقاصد کا آل؟ کار قرار دیا ہے۔ بظاہر انجمن کا قیام مشرقی علوم کی ترقی اور مغربی علوم سے آشنائی کے ساتھ ساتھ صنعت و تجارت کے فروغ اور ادبی، سماجی اور معاشی موضوعات پر مباحث کی تحریک تھا مگر ڈاکٹر نیرّ کہتے ہیں کہ انجمن درحقیقت نوآبادیاتی حکومت کا ایک ادارہ تھا اور اس کا تنظیمی ڈھانچہ، اس کے ممبران کی سرکاری ملازمت سے وابستگی اس کے مقاصد کی قلعی کھول دیتے ہیں۔ ڈاکٹر صاحب نے انجمن کے مقاصد میں موجود تضادات کا ذکر کرتے ہوئے واضح کیا ہے کہ اِن سب کے پیچھے ایک ہی آئیڈیالوجی کارفرما تھی جس کی وجہ سے تضادات کی موجودگی میں بھی مقصد میں وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔ انجمن کا ایک اہم کارنامہ جدید شاعری کا فروغ سمجھا جاتا ہے۔ ڈاکٹر صاحب کہتے ہیں کہ جدید شاعری کی تخلیق اور فروغ میں مغربی شعریات کے تصوّرِ نقل کا کردار تھا۔ جس نے استعارے کی آزادی کو رد کرتے ہوئے شاعر کے تخیل پر قدغن لگا دی، استعارے کی لگا میں ریاستی آئیڈیالوجی کے ہاتھ میں تھما دیں۔ ڈاکٹر ناصر عباس نے کرنل ہالرائیڈ کے بیانات، مولانا محمد حُسین کے لیکچرز اور مولانا حالی کے مقدمے میں موجود مماثلتوں کی نشاندہی کرتے ہوئے انجمن کے نوآبادیاتی مقاصد کا

انکشاف کیا ہے اور یہ مقاصد انجمن کے یورپی عہدے داروں نے اپنے مقامی معاونین آزاد اور حالی کی مدد سے حاصل کئے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے نوآبادیاتی صورتِ حال کو استحکام بخشتی ہوئی، استعماری مقاصد کی تکمیل میں معاونت کرتی ہوئی اُس نوآبادیاتی فکر کا تجزیہ کیا ہے جو اُنیسویں صدی کے اواخر میں اُردو ادب میں فروغ پا رہی تھی۔ نوآبادیاتی فکر کو فروغ دینے والے ادیبوں کی یہ جماعت اُن معاونین پر مشتمل تھی جس کی تیاری کے اشارے لارڈ میکالے کے بیانات میں ملتے ہیں۔ ڈاکٹر صاحب قومی شاعری کے حوالے سے مولانا الطاف حسین حالی کو نوآبادیاتی حکومت اور ان کے ادبی نظریات کا مدح قرار دیتے ہیں۔ جب وہ یہ سوال اُٹھاتے ہیں کہ آخر کیا وجہ ہے کہ قومی ادب کا تصور انیسویں صدی کے اواخر میں ہی سامنے آیا (۳۳)۔ تو سب سے پہلے ذہن اُنیسویں صدی کے شروعات کے کچھ اقدامات کی جھلک دِکھانے لگتا ہے۔ نو آبادیاتی حکمرانوں کی طرف سے ورنیکلرز کی تعلیم کے حصول کے لئے اِدارے قائم کرنا، فنڈ مختص کرنا اور مقامی لوگوں کو اس حوالے سے ترغیب دینا خالی از مصلحت ہرگز نہ تھا۔ جیسا کہ مابعد نوآبادیاتی تنقید یقین رکھتی ہے کہ نوآبادکار کی اپنی نوآبادیوں کے حوالے سے کوئی بھی پالیسی ایسی نہیں ہوتی جس سے اُن کے معاشی اور سیاسی اقتدار کو فائدہ نہ پہنچے۔ پھر انجمن پنجاب کا قیام اور اِس کے پلیٹ فارم سے اُردو کی پُرانی شاعری کو لغو کہہ کر رد کرنا اور انگریزی صندوقوں سے نئے چمک دار زیوروں کا حصول جیسے اقدامات مصنف کے سوال کے پس منظر میں موجود رہتے ہیں۔ ڈاکٹر صاحب نے ایف۔ جے گولڈاسمڈ کے مضمون ''مشرق میں قومی ادب کے تحفظ پر چند خیالات'' اور شیخ عبدالقادر کے مضمون ''اُردو لٹریچر'' کے حوالوں سے اِس سوال کا جواب تلاش کرتے ہوئے وضاحت کی ہے کہ قومی ادب کا تاریخ کے اِس موڑ پر پیدا ہونا وقت کی نہیں نوآبادیاتی نظام کی ضرورت تھی۔ وہ کہتے ہیں کہ کثیر قومی معاشروں میں نوآبادکار کی حکمت عملی مقامی آبادی کو مختلف گروہوں میں تقسیم کرنا تھی اور یہی حکمت عملی اُنہوں نے ہندوستان میں ہندو اور مسلمان کے معاملے میں اختیار کی۔ اِس کو عملی جامہ پہنانے کے لئے اُنہوں نے نہ صرف سیاسی طاقت استعمال کی، اسٹیٹ اپریٹس قائم کئے بلکہ حالی اور آزاد جیسے مقامی معاونین بھی تلاش کئے جن کی بات ہندوستانیوں کے لئے معتبر ٹھہرتی تھی۔ مصنف مزید وضاحت کرتے ہیں کہ ورنیکلرز کی تعلیم اور ورنیکلرز میں قومی ادب کی تخلیق کی تحریک دراصل مقامی لوگوں میں نئی حسیت کو جنم دینے اور اُن کے خیالات اور باطنی کیفیات تک رسائی کے لئے برپا کی گئی تھی۔ ڈاکٹر صاحب کا خیال ہے کہ قوم کا تعلق عام انسانی تخیل سے ہے جو ایک منفعل اور باہر کے وقوعات سے اپنی صورت اور نہج حاصل کرنے والی انسانی صلاحیت ہے (۳۴) اور جو صلاحیت باہر سے متاثر ہو کر اپنی سمت متعین کرے وہ آسانی سے سامراجی اور استعماری عزائم کا آلہ کار بھی بن جاتی ہے۔ مصنف کہتے ہیں کہ اُنیسویں صدی میں قوم کا جو تصوّر اُبھرا وہ بھی ایک تشکیل تھا اور خارجی حالات سے متاثر تھا۔ اُنھوں نے حالی کی نظموں میں تصوّرِ قوم کی ارتقائی صورت دریافت کی ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ حالی کی قومی شاعری میں قوم پسندی کا تصوّر زمین سے ترقی کرتا ہوا مذہبی شناخت تک پہنچتا ہے۔ جو ایک محدود شناخت پر اصرار ہے۔ مختلف عوامل اور حقائق کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر صاحب نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ حالی کی قومی شاعری قوم سے متعلق مغربی تشکیلات سے انحراف نہیں کرتی (۳۵) اور یہ استعمار کے مقابل آتی ہے نہ اِس میں مزاحمت کی گنجائش نکلتی ہے بلکہ یہ استعمار کی مزاحمت کی بجائے اُس سے مرعوبیت اور اُس کی مدحت کا بیانیہ بن جاتی ہے۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیرؔ جب محمد حُسین آزاد کی لسانی خدمات کا نوآبادیاتی تناظر میں جائزہ لیتے ہیں تو اُن کے سامنے اُنیسویں صدی کا وہ منظر نامہ موجود ہے جہاں تقابلی اور تاریخی لسانیات کی یورپی روایت تشکیل پا چکی ہے۔علوم شرقیہ کی تحصیل کا شعبہ جامعات میں قائم ہو چکا ہے۔ بہارِ عجم، مشمر اور دریائے لطافت کی روایت جو زبان کے لغاتی پہلوؤں سے معاملہ کرتی ہے وہ یورپ اور یورپی تہذیب کے کبیری بیانیے کی نذر ہو چکی ہے اِس کے بجائے ولیم جونز اور میکس مولر کے نظریات نوآبادیاتی سیاق میں اپنا اثر دِکھا رہے ہیں۔ڈاکٹر صاحب اس منظر نامے کو سامنے رکھتے ہوئے آزاد کے لسانی تصوّرات کا جائزہ لیتے ہیں۔اُن کے یورپی روایت سے استفادے کے حوالے سے لکھتے ہیں آزاد نے دہلی کالج سے استفادے کی وہ صورت سیکھی ہے جسے ہومی بھابھا کی اصطلاح میں نقل کہنا چاہیے(۳۶)۔

آزاد اُس دور میں سے گزرے جس میں نوآبادیاتی غلبے کی تکمیل ہوئی نہ صرف اِس عمل کو دیکھا بلکہ اُس کو اپنی اور اپنے خاندان کی زندگی پر ایک عذاب کی صورت بھگتا۔ اُردو شاعری کو نظم جدید کا تحفہ دیا۔آبِ حیات کی صورت میں تذکرے اور ادبی تاریخ نویسی کے مابین ایک پُل تیار کیا۔تنقید کے معیارات کو بہتر کیا۔یہ محمد حُسین آزاد کی وہ تصویر ہے جسے روایتی تاریخ نویسی اور روایتی زاویہ نظر آج تک دیکھتا اور دِکھاتا آیا ہے۔اگرچہ ان کی اِن حیثیتوں سے انکار نہیں مگر ذوق کے اِن شاگرد کی پیچیدہ زندگی اور گھمبیر سیاسی اور سماجی حالات اُن کے نظریات اور ادبی خدمات کو دیکھنے کے لئے نئے روزن کا تقاضا کرتے ہیں۔یہ نیا روزن مابعد نوآبادیاتی مطالعے کے ذریعے ڈاکٹر ناصر عباس نیرؔ نے فراہم کیا ہے۔اُنہوں نے سخن دان فارس اور آبِ حیات کے دیباچے میں محمد حُسین آزاد کے لسانی نظریات کو تحقیق کی کسوٹی پر رکھا اور یہ جانچنے کی کوشش کی کہ جس ثقافتی مظہر (زبان) کی جان کاری کے ذریعے انگریز نے ہندوستان کے متعلق اپنا علم تخلیق کیا پھر اس علم کو اپنے مقاصد کے لئے استعمال کرتے ہوئے اِس خطّے میں اپنے غلبے کو طول دیا وہی زبان جب کسی نوآبادیاتی باشندے کے تصرّف میں آتی ہے تو کس طرح استعمار کی مدد کرتی ہے۔ڈاکٹر ناصر عباس نیرؔ نے آزاد کے لسانی نظریات کو یورپی روایت و خیالات کی مضحک نقل قرار دیتے ہوئے اُن کے تشکیلی محرکات کا جائزہ لیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ایک آزاد کے لسانی تصوّرات ان درسی اور تعلیمی ضروریات کے تحت وضع اور ظاہر ہوئے جن کا تعین سررشتہ تعلیم پنجاب نے کیا تھا، دوسرے ایشیائی زبانوں میں تحقیقات فلالوجی کا ابھی تک رواج نہیں ہوا تھا(۳۷)۔لہٰذا آزاد کے سامنے تقابلی لسانیات کی کوئی مشرقی روایت موجود نہیں تھی۔ڈاکٹر صاحب کہتے ہیں کہ آزاد نے اُنیسویں صدی کی مستشرقین کی لسانی تحقیق سے استفادہ ضرور کیا مگر وہ اس کی تخلیق میں شریک نہ تھے۔ وہ آزد کے لسانی نظریات کی وجہ اُن کی دو جذبیت کو قرار دیتے ہیں۔جس کے تحت آزاد کے ہاں یورپی لسانی نظریات کے حوالے سے طلب و تردید کے جذبات بیک وقت پیدا ہو رہے تھے۔ڈاکٹر صاحب نے ان نتائج کا استخراج اُنیسویں صدی کے حالات، مستشرقین کے خطبوں اور آزاد کی تحریروں کے مطالعے سے کیا۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیرؔ نے ڈپٹی نذیر احمد کی ادبی کاوشوں کا تجزیہ کرتے ہوئے اُن کے ہاں نوآبادیاتی دور کی ایک اہم خصوصیت ثنویت کی نشاندہی کی ہے۔ جو نذیر احمد کے ناولوں میں ہیئت اور مواد کی دوئی کی صورت میں موجود ہے۔اُنہوں نے توبتہ النصوح کے حوالے سے نہ صرف نوآبادیاتی مقاصد کی تکمیل میں معاونت کی نشاندہی کی ہے بلکہ متن کی آزادی کی علامتیں بھی نشان زد کی ہیں اس کے ساتھ اُنہوں نے اُردو کے نقادوں کی تشکیل کردہ اس متھ کو بھی چیلنج کیا ہے کہ اُردو ناول

کی صنف مغرب سے اُردو میں آئی ہے بلکہ وہ کہتے ہیں کہ ناول کی صنف نوآبادیاتی مقاصد کی تکمیل کے لئے اُردو میں حکمرانوں کی منشا کے مطابق تشکیل دی گئی اس حقیقت کا انکشاف اُنہوں نے کیمپسن اور ولیم میور کے خیالات و بیانات کے تجزیاتی مطالعے سے کیا۔ اُن کا کہنا ہے کہ نذیر احمد کے ناول انگریزوں کی اُس تعلیمی پالیسی کا حصّہ تھے جو فلٹر تھیوری کے ذریعے ہندوستان میں رائج کی جا رہی تھی۔ یعنی یورپی معیاروں کے مطابق نوآبادیاتی باشندوں کی اصلاح اِسی اصلاحی منصوبے کا حِصّہ تھا۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیرؔ توجہ دلاتے ہیں کہ ناول کی صنف مشرقی کلاسیکل نثر (بہارِ دانش جیسی نصابی کتابیں) کو فحش قرار دے کر اُس کی جگہ رائج کی گئی تھی۔ اُن کے مطابق یہ دراصل استعمار کی آزادی کے مقابل محدود اور واحد معنی کی غلامی کو رائج کرنا تھا۔ ڈاکٹر صاحب کہتے ہیں کہ نذیر احمد نوآبادیاتی فکر کو پھیلانے میں اُن کے معاون ہوئے تو اِس کے پیچھے کچھ اُس وقت کی علمیاتی فضا، غالب آئیڈیالوجی اور پھر دہلی کالج میں نذیر احمد کی تعلیم و تربیت جس نے اُن کے ہاں مذہب کے سلسلے میں تشکیک کو جنم دیا۔ جیسے عناصر کارفرما تھے۔ ساتھ ہی ڈاکٹر صاحب توجہ دلاتے ہیں کہ یہ تشکیک نذیر احمد کے ہاں استعماری پالیسیوں اور نئی تعلیمی و ثقافتی صورت حال کے حوالے سے پیدا نہ ہوئی۔ وہ توبتہ النصوح کو مفید ادب کے بیانیے کے بالکل مطابق اور اخلاقی و اصلاحی رنگ کا حامل قرار دیتے ہیں۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیرؔ نصوح اور کلیم کے کرداروں کو معنی واحد اور معنی اضافی کی کش مکش قرار دیتے ہوئے نصوح کو نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کی علامت اور کلیم کو مغل ہندوستان کا پروٹو ٹائپ کہتے ہیں۔ ان کے مطابق نصوح یورپی مقتدرہ کی متعین کردہ واحد مذہبی شناخت کی تائید کرتا ہے، جب کہ کلیم اس شناخت کے خلاف مزاحمت کا بیانیہ ہے۔ وہ ان دو کرداروں کے تجزیے کے ذریعے نذیر احمد کے ہاں دو جذبیت کی نشاندہی کرتے ہیں۔ اُن کا کہنا ہے کہ ناول ایک تجرید ہے۔ اس کی تجسیم کے لئے واقعات کے انتخاب کی آزادی ناول نگار کے پاس ہوتی ہے۔ نذیر احمد نے اِس آزادی سے کام لیتے ہوئے جہاں اصلاح کے جبر سے قدرے بچنے کی کوشش اور مقامی تشخص کو برقرار رکھنے کی کچھ صورتیں پیدا کیں وہیں مستعار استعماری منصوبے کو کہیں کہیں اُلٹ پلٹ دیا(۳۸)۔

اس تمام تجزیے کے دوران سب سے اہم یہ کہ ڈاکٹر صاحب نے مشرق کی کلاسیکل تہذیب میں جدیدیت کے نشانات دِکھائے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیرؔ دو جذبیت کی تین اقسام، (i) مرتکز (ii) منتشر (iii) متذبذب، کا ذکر کرتے ہوئے آخری دو کو دوہرے شعور کا نام دیتے ہیں۔ اُن کے تجزیے کے مطابق دوہرا شعور نوآبادیاتی باشندوں کا نصیب ہے۔ سرسید احمد خان نوآبادیاتی دور کی اہم شخصیت ہیں جنہوں نے اُردو زبان و ادب پر دوررس اثرات مرتب کئے۔ ڈاکٹر صاحب نے سرسید احمد خان کے ہاں موجود جدیدیت کے محرکات کا جائزہ لیا ہے۔ جاننے کی کوشش کی ہے کہ اُنہوں نے دوہرے شعور کی کش مکش سے آزادی حاصل کرنے کے لئے کیا راستہ اختیار کیا۔

سرسید مقامی ذہن کی حقیقی آزادی اور انگریز کی رضا جوئی دونوں چاہتے تھے۔

> ''مگر سرسید کی عملیت پسندی نے جلد ہی اس تذبذب پر قابو پا لیا۔ اُنہوں نے مصالحت کا راستہ اختیار کیا۔ مصالحت مکمل ناکامی نہیں محدود کامیابی تھی..... حق تو یہ ہے کہ اُنہوں نے جدید تخیل کو نئی باتوں کے خوف سے آزاد کرایا۔''(۳۹)

ڈاکٹر ناصر عباس نیرؔ نے سرسید کی جس محدود کامیابی کا ذکر کیا ہے دراصل یہی محدود کامیابی مکمل کامیابی کی عدم موجودگی میں ایسے خلا کو جنم دیتی ہے جس میں استعماری فکر اور نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کو جگہ ملتی ہے۔ تاہم ڈاکٹر ناصر عباس نیرؔ ۱۸۸۴ء میں مسٹر بلنٹ کے لئے منعقدہ عشائیے میں کی گئی سرسید کی تقریر میں موجود 'ہم مسلمان'، اور 'انگلش نیشن' جیسے جداگانہ شناختوں پر مبنی الفاظ کی تہہ میں کارفرما سرسید احمد خان کی نوآبادیاتی آئیڈیالوجی سے انحراف کرتی ہوئی سوچ اور فکر کی نشاندہی بھی کرتے ہیں۔ ڈاکٹر صاحب کہتے ہیں کہ:

> ''واحد مذہبی شناخت پر اصرار کرتی ہوئی نوآبادیاتی فکر کے مقابل سرسید کے ہاں ہم مسلمان کی شناخت کا یہ تصوّر سر بسر مذہبی نہیں ثقافتی تھا۔ مذہب اِس کا ایک اہم حصّہ تھا مگر واحد اور مطلق بنیاد نہیں تھا۔''(۴۰)

ڈاکٹر ناصر صاحب سرسید کی فکر میں دنیوی اور مذہبی زندگی، مادی کمالات اور دینی عقائد کا الگ الگ تصوّر دیکھتے ہیں۔ دین اور دُنیا کی یہ دوئی دوہرے شعور کی ایک صورت ہونے کے ساتھ ساتھ سرسید کی جدیدیت بھی ہے۔ ڈاکٹر صاحب کہتے ہیں کہ اس تضاد کو حل کرنے کے لئے سرسید نے اخلاقی اور علمی جہت اختیار کی۔ علمی جہت یہ ہے کہ خُدا کے کام اور خُدا کے کلام میں کوئی فرق نہیں۔ سرسید کے مذہبی معاملات میں اجتہاد کی بنیاد بھی یہی تصوّر تھا اور سرسید پر کفر کے فتوے کی وجہ بھی ڈاکٹر صاحب اسی تصوّر کو قرار دیتے ہیں۔ مزید آگے بڑھتے ہوئے ڈاکٹر ناصر عباس نیرؔ سرسید کی فکر میں فطری اور سماجی دُنیا میں امتیاز کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ڈاکٹر صاحب نے اگر ایک طرف سرسید کے ہاں نوآبادیاتی دور کی واحد مرکزی شناخت کے خلاف مزاحمت دیکھی ہے تو دوسری طرف مذہبی اور ثقافتی سطح پر دوہرے شعور میں توازن قائم کرنے کی کوششوں کے دوران استعماری منصوبے کی تکمیل میں معاونت بھی دیکھی ہے۔ اس کا اظہار اُن کے انگریزی زبان کو قومی اتحاد و ترقی کا ذریعہ سمجھنے میں ہوتا ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے سرسید احمد خان کی جدیدیت کو پرومیتھیس کی اسطور کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کی ہے کہ سرسید نے پرومیتھیس کی طرح دیوتاؤں سے آگ تو چرالی مگر وہ اسے قوم کی فلاح کے لئے استعمال کرنے کی بجائے دیوتاؤں کی مرضی سے استعمال کرنے لگے۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیرؔ نے اکبرالہ آبادی کی طنزیہ اور ظریفانہ شاعری کے تجزیے سے اُن کی نوآبادیاتی فکر کی مختلف تہیں سطح پر لانے کی کوشش کی ہے۔ وہ اکبر کو بھی دوہرے شعور کا حامل قرار دیتے ہیں کہ ایک طرف اکبر سرکاری ملازم ہونے کی حیثیت سے ملکہ وکٹوریہ کی شان میں جب قصیدہ لکھتے ہیں تو انگریزی تہذیب کی مدح سرائی کرتے ہیں جب کہ دوسری طرف اودھ پنچ کے پلیٹ فارم سے سرسید احمد خان اور اُن کے رفقا کی جدیدیت کے ساتھ ساتھ جدید تہذیب کو بھی تنقید کا نشانہ بناتے ہیں۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیرؔ کہتے ہیں کہ اکبر ثقافت کے خود مختار تصوّر کے قائل تھے اور اِسی تصوّر پر اُن کی ردِّ استعماریت مبنی ہے۔ وہ اکبر کے ہاں استعماریت کی خارجی اور داخلی دونوں صورتوں سے آگاہی کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ وہ سرسید اور اکبر دونوں کو جدید قرار دیتے ہیں مگر سرسید مستقبل بیں ہیں جب کہ اکبر ماضی پرست اور پُرانی فکر کا احیا چاہتے ہیں اکبر کے پاس یہی یورپی ثقافت سے بچنے کا حل تھا۔ ڈاکٹر صاحب کہتے ہیں کہ اکبر اس بات کا شعور رکھتے تھے کہ موجودہ حالات میں تاریخ کے دھارے کا رُخ موڑا نہیں جا سکتا مگر وہ اس جبر میں اپنی گزشتہ عظمت پر تفاخر کی آزادی کو کھونا نہیں

چاہتے تھے۔ اکبر کے دہرے شعور کے حوالے سے ان کا تجزیہ ہے کہ اکبر نے اپنے خطوط کے علاوہ ملکہ وکٹوریہ کے قصیدے میں بھی انگریزی نظام کے حاصلات کی تعریف کی تو اس کے پیچھے کوئی جبر نہیں تھا بلکہ اکبر کا دوہرا شعور تھا کہ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے اکبر کے اشعار کا تجزیہ کرتے ہوئے اُن کے تعلیمی نظریات تک رسائی حاصل کی ہے۔ اُن کے خیال میں اکبر عام انگریزی تعلیم کے مخالف تھے مگر فنی تعلیم کے حق میں تھے۔ یہاں مصنف پھر تضاد کی نشاندہی کرتے ہیں کہ اکبر جس فلسفہ اور سائنس کی تعلیم کے مخالف تھے اُسی فلسفے کی پیدا کردہ ٹیکنالوجی کی تعلیم کو جائز سمجھتے تھے۔ وہ مزید کہتے ہیں کہ اکبر سرسید کی اجتہادی فکر کے ناقد تھے۔ اور اس کو دین اور مذہب کے لئے خطرہ تصوّر کرتے تھے۔ ناصر صاحب نے اکبر کے ضمن میں اپنے نظریات کی بنیاد اکبر کے اودھ پنچ کے حوالے سے خیالات، اکبر کی پیشہ ورانہ زندگی، مذہب اور فلسفہ کا تقابل پیش کرتے ہوئے اشعار تعلیمی نظریات پر مبنی شاعری اور ملکہ وکٹوریہ کے قصیدے نیز مشرقی تہذیب وثقافت کے نوحے پر مبنی اشعار کے تجزیے کو بنایا ہے اور آخری تجزیے میں نتیجے پر پہنچے ہیں کہ اکبر کی فکر یورپی تہذیب کے برتر بیانیے کو رد کرتے ہوئے ماضی کے احیا میں اپنی نجات کا راستہ تلاش کرتی ہے اور یہ دراصل نوآبادکار کی ہی مسلّط کردہ دو صورتوں میں سے ایک کا انتخاب ہے۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے سرسید، آزاد، شبلی، حالی اور نذیر سب کو یورپ کے حوالے سے کم یا زیادہ دو جذبی رجحان کا حامل بتایا ہے کہ وہ یورپ کی آرزو بھی کرتے ہیں، یورپ کی نقل کی سعی بھی کرتے ہیں اور یورپ کی آرزو اور نقل کرنے والوں پر تنقید بھی کرتے ہیں (۴۱)۔

ڈاکٹر صاحب شبلی کی دو جذبیت کے تناظر میں اُن کے تنقیدی تصوّرات کا جائزہ لیتے ہوئے بتاتے ہیں کہ شبلی نے جہاں یورپ کی تنقیدی فکر سے استفادہ کیا وہیں گریز وکوشش کے متضاد جذبات کا شکار ہوئے؟ اس سلسلے میں وہ شعرالعجم کے دو مختلف مقامات سے اقتباسات کا حوالہ دیتے ہیں جہاں شبلی نے شعر کی ماہیت کے بارے میں جان اسٹوارٹ مل کی ایک ہی رائے کی ایک جگہ تردید اور دوسری جگہ تائید کی ہے۔ ڈاکٹر صاحب کہتے ہیں کہ شبلی کے تنقیدی نظریات میں شروع میں تو یہ معاملہ زیادہ نمایاں ہے مگر آہستہ آہستہ وہ جدیدیت کے مقابلے میں رجعت پندی کی جانب بڑھنے لگتے ہیں۔ اُنہوں نے شبلی کے تصوّرِ شعر۔۔۔ کہ تنہانشینی اور مطالعہ نفس کا نام شاعری ہے اور تخیل اور محاکات شاعری کے بنیادی عناصر ہیں..... کی تفہیم سے شبلی کی فکر میں موجود تضادات تک رسائی حاصل کی ہے۔ ڈاکٹر صاحب کہتے ہیں کہ شبلی نے ارسطوئی فکر کے حوالے سے فلسفے اور تخیل میں فاصلہ کم کر کے تخیل اور محاکات کے تضاد کے مسئلے کو حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ مگر اس کوشش میں اُنہوں نے تخیل کی کارفرمائی کو محدود کر کے شاعری کا تعلق حسی تجربات اور مشاہدے سے جوڑا ہے۔ مصنف نے شبلی کی تنقیدی فکر میں لفظ ومعنی میں سے لفظ کو بنیادی جب کہ معنی کو ثانوی سطح پر دیکھا ہے۔ اس کی وجہ یہ بیان کی ہے کہ لفظ مستحکم اور معنی سیال ہے اس لئے نوآبادیاتی فکر معنی کے تحرک کی بجائے لفظ کے استحکام کی دلدادہ ہے۔ ڈاکٹر صاحب شبلی کے تنقیدی نظریات کا جائزہ لیتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ شبلی دوراز کار تشبیہ اور استعارے کی بجائے قریب الماخذ تشبیہ کو شعر کی خوبی تصوّر کرتے ہیں۔ یہاں بھی نوآبادیاتی آئیڈ؟ یالوجی کی کارفرمائی ہے۔ وہ شبلی کی متکلّمانہ فکر سے مثالیں دے کر شبلی کو معنی کی سیاست اور اہمیت سے آگاہ قرار دیتے ہیں۔ یہی آگاہی شبلی کی تنقیدی فکر میں دو جذبیت کو جگہ دیتی

ہے۔ڈاکٹر صاحب شبلی کے تنقیدی تصوّرات کے جائزے سے رائے قائم کرتے ہیں کہ شبلی کی فکر کا رُخ معنی کی بجائے لفظ، تخیل کی بجائے مشاہدے اور حسی تجربات، استعارے کی بجائے تشبیہ، فلسفہ کی بجائے علمِ کلام، باطن کی بجائے خارج کی طرف ہے۔اور شبلی کی ان ترجیحات کا محرک ریاستی آئیڈیالوجی اور نوآبادیاتی دور کی علمیاتی فضا ہے جو تخیل کے پر کترنے اور معنی کی آزادی کو محبوس کرنے کے لئے تشکیل دی جاتی ہے۔یہی حکمتِ عملی نوآبادیاتی دور کو طول بخشتی ہے۔

> ''مابعدنوآبادیات کے سب طالب علم جانتے ہیں کہ استعمار کاروں نے یہاں کے لوگوں (اور لکھنے والوں) کی ایک اسطوری تصویر بنائی تھی جس کے مطابق وہ سوچنے کی قوّت سے محروم ڈنگر (Unthinking Animal) تھے۔استعمارزدہ سماج کے کچھ طبقوں (کچھ لکھنے والوں) نے خود کو اس اسطوری شبیہہ میں ڈھال لیا تھا لیکن استعمارزدوں میں ہی ایسے لوگ بھی تھے جو اپنے متعلق اسطوری دعووں کو تہہ و بالا کرتے تھے۔نوآبادیات کے ابتدائی عہد میں تہہ و بالا کرنے کا ہمیں خاموش عمل ملتا ہے مگر بعد کے زمانوں میں یہ عمل واضح محسوس ہوتا ہے۔ہم نے اس عمل کو ہی متبادل بیانیے کا نام دیا ہے۔''(۴۲)

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر تہ و بالا کرنے کے جس عمل کی طرف مذکورہ بالا اقتباس میں اشارہ کرتے ہیں۔درحقیقت اکیسویں صدی کے آغاز سے ہی وہ خود بھی اِس عمل میں شریک رہے۔اِس بات سے قطع نظر کہ بیانیے کی علمیاتی تعریف کے مطابق اِس عمل سے حاصل ہونے والے نتائج کو سیاسی طاقت ملی یا نہیں مگر ثقافتی اداروں میں اِن متبادل بیانیوں کو قبولیت حاصل ہوئی نہ صرف قبولیت بلکہ ان کے زیرِ اثر تاریخ کے روایتی نوآبادیاتی بیانیے سوال اور شکوک کی زد پر آئے ہیں۔ناصر صاحب نے متبادل بیانیے کی جو خصوصیات بیان کی ہیں اُن کے مطابق متبادل بیانیے دھیمے لہجے میں مقتدرہ کی آئیڈیالوجی اور اُس کے زیرِ اثر اداروں پر سوال اُٹھاتے ہیں اور وہ آزاد ہوتے ہیں۔بنیادی بیانیے کے متوازی چل رہے ہوتے ہیں۔قوّت اپنی زبان اور ثقافت سے حاصل کرتے ہیں۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے منٹو کے افسانوں کی مابعدنوآبادیاتی فکر کی روشنی میں تفہیم کی ہے اور منٹو کے افسانوں کو مرکز کے مقابل حاشیے پر موجود ایسا بیانیہ قرار دیا ہے جو مسلسل مرکز پر اثر انداز ہوتا ہے۔وہ نہ صرف مرکز کی کُلیت میں مداخلت کرتا ہے بلکہ مرکز کی ترتیب کو اُلٹ پلٹ کر استعماری قوتوں کو ردّ کرتا ہے۔نوآبادیاتی فکر اور مرکزی مقتدرہ کے بنے بنائے نظاموں پر ضرب لگاتے ہوئے اپنی آزادی کا اعلان کرتا ہے۔منٹو کے افسانے ''یزید'' کے حوالے سے کہتے ہیں کہ دادا نے بچے کا نام یزید رکھا تو اِس میں ایک طرف نوزائیدہ بھارت کی یزیدیت کی طرف اشارہ ہے تو دوسری طرف ایک مردود کردار کی نئی شناخت قائم کی گئی ہے۔

> ''ہم اِن کے افسانوں کے مطالعے سے نئی اجتماعی اور انفرادی شناختوں سے آگاہ ہوتے ہیں۔ خاطر جمع رہے کہ یہ شناختیں نہ صرف مانوس نہیں ہوتیں بلکہ مانوس شناختوں کے رائج تاریخی بیانیوں پر کہیں سوالیہ نشان ہوتی ہیں اور کہیں ان سے انحراف کا درجہ رکھتی ہیں۔''(۴۳)

منٹو کے افسانے کے کردار کریم دادا نے بیٹے کا نام یزید رکھ کر مرکزی اقتداری اصولوں سے انحراف کیا ہے۔

یہی انحراف مابعدنوآبادیاتی فکر کی خصوصیت ہے۔ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے منٹو کے حاشیائی متن کو نئی فکر (ژاک دریدا) کی روشنی میں سمجھا ہے۔جس میں حاشیہ بھی متن پر دباؤ رکھتا ہے۔وہ منٹو کے موضوعات کا ماخذ بیسویں صدی کے نصف اوّل کی سماجی اور سیاسی فضا کو قرار دیتے ہیں جس میں تمام لکھنے والے ہندوستانی اپنی قومی شناختوں کی حاشیائی اور استعمار کی مرکزی حیثیت سے واقف تھے۔مصنف منٹو کے فسادات کے موضوع پر لکھے ہوئے افسانچوں کو استعماری مرکز کے حاشیے کی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔مگر ایک ایسا حاشیہ جو استعمار کی مرکزیت پر دباؤ بڑھانے کے لیے حاشیائی باشندوں کے قتلِ عام کو ممکن بناتا ہے مگر سوال تو یہ ہے کہ کیا استعمار کے کبیری متن کا یہ حاشیہ خاک وخون سے گزر کر مرکز میں کچھ جگہ پانے میں کامیاب ہوتا ہے یا نہیں۔اِس کے لیے ۱۹۴۷ئکے بعد کی صورتِ حال کا جائزہ لینا پڑے گا۔دیکھنا یہ ہوگا کہ استعماری قوتوں سے آزادی کے بعد اُن کی جگہ پر ہمیں کون سے چہرے نظر آتے ہیں۔یہ وہی چہرے ہیں جو اُن کی موجودگی میں حاشیے پر نہیں تھے بلکہ ایک وضاحتی جُملے کی مانند قوسین میں درج تھے اور محفوظ تھے لہٰذا نوزائیدہ ممالک کے مستقبل میں مرکزی حیثیت کے حامل اقتدار کی مسند پر یہی چہرے بیٹھے جنھوں نے حاشیائی متن کی قطع بُرید سے دوررہ کر اُس وقت کو گزارا۔

> ''مرکز کی کوئی پہچان نہیں ہے۔کہیں یہ ریاستی مشینری کی صورت میں ہے کہیں ریاستی آئیڈیالوجی کی صورت میں کہیں قومی، مذہبی، اخلاقی بیانیوں کے طور پر اور کہیں سماجی مقتدرہ کے روپ میں، کہیں صنفی امتیاز کے طور پر اور بعض اوقات تو یہ بیک وقت کئی صورتوں میں ملفوف ہوکر ظاہر ہوتا ہے۔''(۴۴)

ناصر صاحب منٹو کے افسانوں 'نیا قانون' 'بُو' کا تجزیہ بھی متن اور حاشیے کی اِس کش مکش کی روشنی میں کرتے ہیں تو تفہیم یک سمتی نہیں رہتی بلکہ نئی جہتوں کو قاری کے سامنے روشن کرتی ہے۔مابعدنوآبادیاتی تفہیم منٹو کے افسانے 'بُو' کو جنسیت کے الزام سے بری کراتی ہے۔اور اس کے کردار رندھیر کو مرکز سے گریزاں اور حاشیے سے قریب دکھاتی ہے۔یوں منٹو کا افسانہ مرکز کے کبیری متن کے مقابل متبادل بیانیہ بن جاتا ہے جو حاشیے پر رہ کر مسلسل مرکزی بیانیے کو چیلنج کرتا ہے۔مصنف نے منٹو کے حوالے سے مابعدنوآبادیاتی فکر کے ایک بنیادی مسئلے کی نشاندہی کی ہے کہ جس طرح نوآبادیات میں مشرق کو یورپ کی نظر اور اِس کے معیارات کی مدد سے جانچا گیا۔اِسی طرح منٹو کے فحش قرار دیے جانے والے افسانوں کو بھی غیر کی یا دوسرے کے معیارات کی روشنی میں دیکھا کہ انھیں سماجی اور اخلاقی کینن میں پرکھا گیا ہے جبکہ ادب کے ساتھ انصاف یہ ہے کہ ادب پارے کی تفہیم وتجزیہ ادبی جمالیات کی روشنی میں ہو۔ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے منٹو کے افسانوں بُو اور ٹھنڈا گوشت میں عورت اور مرد کے مراسم کو سماجی اور قومی شناخت کی تمثیل بتایا ہے۔وہ کہتے ہیں کہ ایشر سنگھ کی پُرانی شناخت میں ناکامی ہندوستان کے رہنے والوں کی اُس اصل شناخت کی طرف مراجعت میں ناکامی کی تمثیل ہے جو استعمار کی پیدا کردہ نئی شناختوں سے قبل تھی اور جس کا حصول تقسیمِ ہند اور فسادات نے ناممکن بنا دیا تھا۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر میراجی کی شاعری میں متبادل بیانیوں کی نشاندہی کرتے ہوئے اُن کے نظامِ شعر کی مختلف جہات کا ذکر کرتے ہیں۔میراجی کی گزشتہ تفہیم خواہ وہ نفسیاتی حوالے سے ہو یا جنسی حوالے سے، پر سوالیہ نشان لگاتے ہیں۔میراجی کی شاعری کو اُن کی ظاہری شخصیت سے منسلک کرنے کو ایک مغالطہ قرار دیتے ہیں۔وہ کہتے ہیں کہ میراجی زندگی کا جو تصوّر رکھتے تھے وہ کبیری بیانیوں اور اُن نظریات سے جو عام تخلیق کار کی شعور سازی کرتے ہیں سے کوسوں دور تھا۔اُن کا

تصورّ زندگی لاشعوری طور پر اُن کی شاعری کے پسِ پُشت موجود ہے۔ مسلّمہ نظریات اور آدرشوں کو خاطر میں نہ لانا بجائے خود استعماریت اور اِس کی زائیدہ شکلوں کا انکار ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر میراجی کی شاعری کے حوالے سے کہتے ہیں:

> ''میراجی کی نظم شاعری کی جدید شعریات میں جڑیں رکھتی ہے۔ جدید شعریات خود کو پُرانی شعریات کے مقابل ظاہر کرتی ہے۔ شاعری کی پُرانی یا کلاسیکی شعریات خاص موضوعات اور مخصوص جمالیاتی اقدار کی پابند تھی مگر جدید شعریات پابندیوں سے بغاوت کرتی ہے۔''(۴۵)

مطلب یہ کہ میراجی کی شاعری کی جہات کسی نظریے یا کسی موضوع کی پابند نہیں ہیں۔ جدید شعریات میں ہر موضوع خواہ وہ انفرادی ہو یا اجتماعی، عالمی ہو یا مقامی، تاریخی ہو یا ثقافتی پر لکھنے کی آزادی ہوتی ہے۔ اسی لیے جدید شاعر اپنے وجود سے باہر نظریات اور بیانیوں سے متاثر ہونے کی بجائے اپنے اندر سے تخلیقی قوت کشید کرتا ہے۔ مصنف کی اس سے یہ مُراد ہرگز نہیں کہ میراجی یا جدید شعرا کی شاعری سماج سے لاتعلق رہی ہے۔ بلکہ وہ سماج کے ساتھ رشتے اپنے بنائے ہوئے تصورّات کی روشنی میں قائم کرتے ہیں۔ یوں شعری سلطنت میں مقتدرہ کی حاکمیت سے انکار کیا جاتا ہے۔ میراجی کے متکلم کا تجربہ متنوّع تجربات سے معانی کا حامل ہے وہ ایک ہی وقت میں ایک سے زیادہ معانی کا تخیل باندھ سکتا ہے(۴۶)۔ اور یہی معنی کی کثرت استعمار کے مسلّط کردہ واحد معنی کا متبادل بیانیہ ہے۔ میراجی کی نظم ''عکس کی حرکت'' کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ایک ہی وقت میں ایک سے زیادہ حسی تمثالوں کا اجتماع دراصل جدید شاعر کی کثیر گرفتگی ہے۔ جو اُس واحد معنی کو ردّ کرنے کے مترادف ہے جس کے تحت استعماری نظام نے ہندوستانی قوموں کو اپنے ماضی میں واحد شناخت کا تصورّ دیا۔ واحد مقتدرہ اور واحد قوّت کے تصورّات اِس کے آگے مات ہیں۔ ناصر صاحب کہتے ہیں کہ میراجی شاعری میں کثیر اور متضاد شخصیات کی نمائندگی کی نشاندہی کرتے ہیں۔ اِن کا وجود اِس اعتقاد سے پھوٹتا ہے کہ کوئی حقیقت سادہ اور یک رُخی نہیں اِسے جاننے اور اِس سے معاملہ کرنے کے لیے ایک سے زیادہ تناظرات درکار ہیں(۴۷)۔

اُن کا کہنا ہے کہ میراجی کی نظم کا متکلم سمت اور جہت سے وابستگی اور تنہائی سے نجات پا کر حرکتِ ذات کی بحالی چاہتا ہے۔ اس سلسلے میں جستجوئے مسلسل کی حکمتِ عملی اختیار کرتا ہے۔ وہ میراجی کی نظموں میں انسان کے آدرشی اور مثالی تصورّ کی بجائے مادی حقیقی وجود کا مشاہدہ کرتے ہیں اور یہ بات تو اظہر من الشّمس ہے کہ آدرش اور مثالیت استعماری نظام کی خصوصیات ہیں بلکہ ان کے مقابل حقیقی مادی وجود پر اصرار اِس آدرش کا متبادل بیانیہ ہے جس کی نشاندہی ڈاکٹر صاحب نے میراجی کی شاعری میں کی ہے۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر کے مابعد نوآبادیاتی تنقیدی نظام میں اگلا مرحلہ اُن متبادل بیانیوں کا ذکر ہے جو نوآبادیاتی دور کے خاتمے کے بعد تخلیق ہونے والے فکشن میں ظاہر ہوئے۔ یہ متبادل بیانیے استعماری بیانیے کو نہ تو ردّ کرتے ہیں اور نہ قبول کرتے ہیں کیونکہ دونوں صورتوں میں کبیری بیانیے پر انحصار ضروری ہے جبکہ یہ خود انحصاری رکھتے ہیں اور اپنے راستوں کا تعین خود کرتے ہیں۔ نوآبادیاتی نظام کی فراہم کردہ قومی شناختوں کی بنیاد پر وہ قومیں اور وہ ملک آزادی کے بعد وجود میں آئے اور اکثریت نے نہ صرف اِس ثنویت کو قبول کیا بلکہ اِس میں شدّت پسندی کا ثبوت دیا۔ مگر کچھ خلّاق اذہان اِس دائرے کو توڑنے میں کامیاب ہوئے۔ نوآبادیاتی دور کے بیانیوں سے لبریز سماجی عرصے سے ماورا ہوئے۔ تخلیقی آزادی کی

طرف قدم بڑھایا۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے اِنھی خلاّق اذہان کی تخلیقات کا مابعد نوآبادیاتی تناظر میں مطالعہ کیا اور اُن متبادل بیانیوں کی نشاندہی کی ہے جو نوآبادیاتی دور کی حقیقت پسندی سے الگ اپنی راہ بنانے میں کامیاب ہوئے۔ اُنھوں نے منٹو، قراۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے افسانوں میں جادوئی حقیقت نگاری کے نشانات نمایاں کیے ہیں۔ جو کہ ۶۰ کی دہائی کے بعد سے مابعد نوآبادیاتی ادب کی پہچان بن چکی ہے۔ وہ جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کو نوآبادیاتی دور کی واقعیت نگاری کا متبادل بیانیہ قرار دیتے ہیں۔ پسِ نوآبادیاتی فکشن کی تعریف کرتے ہوئے ناصر صاحب کہتے ہیں:

> ''پس نوآبادیاتی فکشن اپنی شعریات سے پہچانا جاتا ہے۔ جو اصل میں آزادی بخش ہے اُن ثقافتی جمالیاتی کینن کے استبداد سے جو نوآبادیاتی چیرہ دستیوں کے جلو میں رائج ہوئے۔ پس نوآبادیاتی فکشن ہمیں فکشن کی ایک متبادل صورت مہیا کرتا ہے۔ جو سامنے کی یک رُخی حقیقت پر مبنی نہیں ہوتی بلکہ فراموش کردہ مطعون مگر مقامی عناصر سے ماخوذ ہوتی ہے۔ یہ فکشن اِس سب کی واپسی کو ممکن بناتا ہے جسے نوآبادیاتی سیاسی اور علمیاتی جبر نے حقارت سے حاشیے پر دھکیل رکھا ہوتا ہے اور اس کے سلسلے میں قسم قسم کی بدگمانیاں پیدا کی ہوتی ہیں۔''(۴۸)

مصنف نے پس نوآبادیاتی فکشن کو حقیقت پسندی کی علمیات سے انحراف قرار دیا ہے وہ کہتے ہیں کہ اِس کا تعلق تاریخی طور پر نوآبادیاتی نظام کے خاتمے سے نہیں بلکہ اُس شعریات سے گریز اور انحراف سے ہے جو نوآبادیاتی عرصے میں موجود رہی۔ منٹو کے افسانوں ''فرشتہ'' اور ''پھندنے'' کو اُنھوں نے پسِ نوآبادیاتی فکشن کا نقیب بتایا ہے۔ اُن کے خیال میں اِن افسانوں کے کردار وحدانی شخصیت نہ رکھنے کا تجربہ کرتے ہیں۔ خواب و بیداری کے امتزاج سے یہ افسانے وجود میں آتے ہیں کسی واحد معنی کی طرف اشارہ نہیں کرتے بلکہ معنی کی امکانیت کو پیش کرتے ہیں۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر اپنے تجزیے میں اِن افسانوں کے کرداروں کی کثیر سمتیت اور کثیر جذبیت کی طرف توجہ دلاتے ہیں۔ یہ کثیر سمتیت، یک سمتیت کی جبریت سے نجات دلاتی ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے جادوئی حقیقت نگاری پر مبنی افسانے کو مشرقی روایت کا مغربی ہیئت سے امتزاج قرار دیا ہے۔ یہ افسانے پس نوآبادیاتی فکشن اِس لیے ہیں کیونکہ ان میں خواب اور بیداری سے تشکیل دی گئی افسانوی حقیقت نوآبادیاتی دور کی حقیقت پسندی سے انحراف کرتی ہے۔ نوآبادیاتی دور کی حقیقت نگاری براہِ راست سماج اور اپنے حال سے مواد حاصل کر کے کسی ایک واحد اور مستحکم معنی کا ابلاغ کرتی ہے۔ جبکہ جادوئی حقیقت نگاری کسی ایک نقطے پر ٹھہراؤ نہیں کرتی۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر پھندنے اور فرشتہ کے مرکزی کرداروں کے 'غیر (جوان کے لباس کی صورت میں ہے) سے نجات پانے کے عمل کا تجزیہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ پسِ نوآبادیاتی فکشن کا مقصد نوآبادیاتی لاشعور کو غیر کے کلامیے (ڈسکورس) سے آزاد کرانا ہے اور یہ آزادی اپنی اصل ثقافتی علامتوں کو دریافت کرنے کا نام ہے(۴۹)۔ پسِ نوآبادیات جادوئی حقیقت نگاری حقیقت تک رسائی کے عقل کے علاوہ دوسرے راستوں کی بھی نشاندہی کرتی ہے۔ جن میں تخیل کو اہمیت حاصل ہے۔ یہاں ناصر صاحب نے آفاقی صداقت تک رسائی کے ابنِ عربی کے بیان کردہ تین مراحل کا حوالہ دیا ہے۔ تجریدی یا عقلی صلاحیت جو اعلیٰ ترین صلاحیت ہے۔ احساس اور حواس جن کا مرتبہ کم ترین اور اِن دونوں کے بیچ تخیل اور فنتاسی(۵۰)۔ وہ کہتے ہیں کہ جادوئی حقیقت نگاری عقل و تخیل کی جدلیات سے نہیں بلکہ ہم آہنگی سے وجود میں

آتی ہے۔جس سے متنوّع معانی کی دُنیا تخلیق ہوتی ہے۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر آگ کا دریا کا پسِ نوآبادیاتی تناظر میں جائزہ لیتے ہوئے قراۃ العین حیدر کے اِس ناول میں ردِّ استعماری پہلو کی نشاندہی کرتے ہیں وہ ڈھائی ہزار سال کے عرصے پر محیط اِس ناول میں وقت کی غارت گری اور تعمیر کی قوّت کا نوآبادیاتی دور سے تقابل کرتے ہیں۔

''قراۃ العین کے یہاں وقت کی غارت گری کا یہ عظیم الشان تصوّر ایک خاص ردِّ استعماری جہت رکھتا ہے۔یہ تصوّر طاقت پر اجارے اور طاقت کی نخوت کا متبادل تصوّر ہے۔''**(۵۱)**

نوآبادکاروں نے کثیر شناختوں کے ملک ہندوستان میں تصادم کی آرزو کی۔اِس حوالے سے مصنف نے ناول میں رادھے چرن کے بیان کا حوالہ دیا ہے۔جس میں یہ باور کرایا جاتا ہے کہ ہندوستان میں کثیر شناختیں تھیں مگر اُن میں کوئی دُشمنی یا تصادم نہیں تھا جبکہ پادری جو استعماریت کا نمائندہ ہے۔اِس بیان کو اپنی آرزو کے مطابق لکھتا ہے کہ اِن شناختوں میں تصادم تھا۔ناصر صاحب کہتے ہیں کہ یہ نوآبادکاروں کی طرف سے اپنا ''غیر'' تخلیق کرنے اور اُسے حقیقی صورت دینے کے مترادف تھا۔ناصر صاحب نے ناول کے دو انگریز کردار سرل ایشلے اور پیٹر جیکسن کو ہندوستان میں محض طاقت کے مظاہرے سے منسلک اور اُنھیں تجربے کے متنوّع تخیل کی زرخیزی، محبت کی گرمی اور خیالات کی فراوانی سے خالی بتایا۔اُن کے مقابلے میں وہ ابوالمنصور کمال الدین کے کردار کا تجزیہ کرتے ہوئے اُسے ایسا آخری کردار کہتے ہیں جو خود کو ہندوستانی ثقافتی روح کے سپرد کر دے۔یہ وہی فرق ہے جس کی نشاندہی ڈاکٹر صاحب نے مسلم ثقافتی اثرات اور نوآبادیاتی ثقافتی اثرات کے مابین کی ہے۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر انتظار حسین کے افسانوں کا پس نوآبادیاتی تناظر میں تجزیہ کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ اُنھوں نے اپنے افسانے میں اُس دُنیا کو زبان دی جو نوآبادیاتی دور میں گم ہوگئی تھی۔قراۃ العین حیدر کی طرح انتظار حسین نے بھی حال کے متوازی ماضی کی بازیافت کرتے ہوئے نوآبادیاتی کلامیے کو چیلنج کیا۔نیز وہ ماضی سے کسی ایک عرصے یا کسی ایک جہت کا انتخاب نہیں کرتے بلکہ انسان کے وجودی سوالات کے لیے ہندی، عجمی اور سامی اساطیر سے بیک وقت استفادہ کرتے ہیں۔انتظار حسین کے افسانوں میں غیر کو شناخت کرنے اُسے الٹ دینے، اِس سے مکالماتی رشتہ قائم کرنے کی متنوّع صورتیں ملتی ہیں **(۵۲)**۔

مصنف انتظار حسین کے افسانوں میں غیر کے خلاف مسلسل جدوجہد کی دریافت کرتے ہیں۔اُنھوں نے انتظار حسین کے افسانوں میں اصل سے دوری اور معزولی کو اُن کا اہم موضوع قرار دیا ہے۔اصل سے دوری پہچان کی گُمشدگی ہے۔شہر افسوس کے حوالے سے ڈاکٹر صاحب کہتے ہیں کہ اِس افسانے کے تینوں کردار زندہ ہونے کے باوجود اپنی اپنی لاش کاندھے پر اُٹھائے ہوئے ہیں اور اُسے اپنا اپنا غیر تصوّر کرتے ہیں۔افسانہ نرناری میں بھی غیر انتظار حسین کا موضوع بنا۔اس افسانے میں مدن سندری دیوی کے وردان کے بعد اپنے خاوند اور بھائی کے سر دھڑ سے جوڑتی ہے مگر بوکھلاہٹ میں سر بدل دیتی ہے یوں اُن کو اپنے ہی دھڑ یا جسم کی صورت میں غیر کا سامنا کرنا پڑتا ہے **(۵۳)**۔ناصر صاحب نے غیر کے اس تصور کو پس نوآبادیاتی تناظر میں سمجھا ہے اور پاکستان کی صورت حال پر منطبق کیا ہے انھوں نے اُردو میں

مابعد تنقید کی جہتوں کا تعیّن کرتے ہوئے آئندہ محققین کے لیے راہیں ہموار کی ہیں۔انھوں نے مابعد نوآبادیاتی فکر میں ہندوستان کی نوآبادیاتی صورتِ حال کے تناظر میں اضافے کئے ہیں۔

اُردو تنقید میں مابعد نوآبادیاتی مطالعات کا حصّہ:

اُردو تنقید محض ایک صدی کا قصہ ہے۔اسی مختصر سے عرصے میں پیدائش سے بلوغت تک کا سفر طے کیا۔اس سفر کے دوران اُردو تنقید کو بہت سے پڑاؤ ملے جن پر ٹھہر کر کبھی تو اُسی سمت سفر جاری رکھا اور کبھی وہاں سے سمت تبدیل کر لی مگر اتنا طے ہے کہ سمت جو بھی اختیار کی اس کے لیے رہنمائی اور بصیرت ترقی یافتہ معاشروں سے ہی حاصل کی۔آغاز میں یورپی نظریہ سازوں کی طرف اُردو تنقید نظر اُٹھا کر دیکھتی رہی اور وہیں سے رنگ و نُور کی اُمید لگائے رکھی مگر بیسویں صدی کا نصف آتے آتے امریکہ بھی اُمید کے اِس مرکز میں شامل ہو گیا۔بہر حال اُردو تنقید کی تاریخ کے مطالعے سے ظاہر ہے کہ پُرانی تنقید میں صرف فن اہم تھا۔تنقید کے رومانی اور تاثراتی دبستان نے فنکار کو بھی اہم جانا مگر تنقید کی جدید صورتوں نے قاری کو بھی اہمیت دی۔ ہیئت اور مضمون کی تقسیم کے تحت ایک طرف رومانوی، جمالیاتی، ہیئتی اور نئی تنقید جبکہ دوسری طرف مارکسی، نفسیاتی، اساطیری، عمرانی اور ساختیاتی تنقید کی صورتیں تخلیق کے معیار و قدر کا تعین کرتی رہیں۔مختلف طریقوں سے ادب کی تفہیم اور تخلیق کے محرکات کو جاننے کی کوشش کی گئی۔تمام مراحل سے گزرتے ہوئے اُردو تنقید جب اکیسویں صدی میں داخل ہوتی ہے تو مابعد نوآبادیات کی شکل میں اِس کے ہاتھ ایک ایسی کلید آ جاتی ہے جو اسے ادب پارے کی تخلیق کے محرکات، معیار اور اقدار کو پرکھنے کے نئے زاویے فراہم کرتی ہے۔ مابعد نوآبادیات علم کی وہ شاخ ہے جو تاریخ کے ایک مخصوص دور میں جاری رہنے والی سرگرمیوں، عمل اور ردِّ عمل کے تفاعل، ردّ و انجذاب کی قوتوں اسی دور میں انسانی نفسیات کے کرشموں، سماجی اور ثقافتی مظاہر کے زیریں سطح کارفرما مقتدر طاقتوں، نظر آنے والے سراب اور دکھائی نہ دینے والی حقیقت سے معاملہ کرتی ہے۔تاریخ اور تاریخیت کی از سرِ نو وضاحت کرتی ہے۔ طے شدہ اصولوں اور مسلمہ نظریات کی صداقت کو معرضِ سوال میں لے کر آتی ہے۔انسانی استحصال اور زوال کو مقتدرہ کے فراہم کردہ جواز کی حقیقت کھولتی ہے۔ انسانی اعمال کی مخصوص جہتوں کے تعین میں انسانی نفسیات پر مقتدرہ کے کردار کا جائزہ لیتی ہے۔بیسویں صدی میں اُردو تنقید نے دوسرے علوم کی مدد سے ادب پاروں کی تفہیم کا راستہ اختیار کیا۔ادب پارے کی تفہیم اور تعینِ قدر میں محض ہیئت اور فنی خصائص کو اہمیت نہ دے کر معنی کی طرف متوجہ ہونے کا یہ نتیجہ تھا کہ دوسرے علوم کی اہمیت کو محسوس کیا گیا۔افسانوی کرداروں کے نفسیاتی مسائل کی گرہ کُشائیوں کے لیے نفسیات سے مدد لی گئی۔ مارکسی فلسفہ کی مدد سے ادب میں موجود طبقاتی اور معاشی اُلجھنوں کو سمجھا گیا۔علمِ بشریات اور اساطیر کی مدد سے ادب میں راہ پانے والے مخصوص موضوعات اور تصورات کی پشت پر موجود نسلِ انسانی کی لاشعوری ساختوں کا علم حاصل کیا گیا۔المختصر تنقید کی دیگر علوم کے ساتھ وابستگی نے معنی کا طلسم باندھ دیا مگر مابعد نوآبادیات نے جب تنقید سے تعلق قائم کیا تو اِس نے محولہ بالا تمام علوم کی بصیرتوں سے فائدہ اُٹھایا۔ مابعد نوآبادیات میں چونکہ تاریخی صورتِ حال کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔تاریخی تشکیل میں کارفرما استعماری جبر کی نشاندہی کے لیے تاریخی واقعات کی وسیع سیاسی اور سماجی صورتِ حال میں توضیح کی جاتی ہے اِس لیے یہاں تاریخ اور تاریخیت مابعد نوآبادیاتی تنقید کا جزو ٹھہرتی ہے۔خاص طور پر نئی تاریخیت کیونکہ معاملہ بہر حال نظریے کے جبر سے نجات اور لامرکزیت کا

ہے۔ مابعد نوآبادیات میں ثقافتی مظاہر کو مرکزی حیثیت حاصل ہے خصوصی طور پر زبان کو۔ لہٰذا مابعد نوآبادیاتی تنقید لسانیات سے معاملہ کرتی ہوئی بھی نظر آتی ہے۔ جب نوآبادکار اور نوآبادیاتی باشندوں کی نفسی کیفیتوں کو موضوع بنایا جاتا ہے تو مابعد نوآبادیاتی تنقید علم نفسیات سے معانقہ کرتی ہے۔ ثقافتی مطالعات بھی مابعد نوآبادیات کا حصّہ ہیں۔ استعماری اور نوآبادیاتی ثقافتوں میں فرق کے مطالعے سے ہی نوآبادیاتی صورتِ حال کی بہت سی جہتیں سامنے آتی ہیں۔ مابعد نوآبادیاتی تنقید کی مندرجہ بالا جہات سے تو یہی ظاہر ہوتا ہے کہ مابعد نوآبادیات دیگر علوم کی بصیرتوں سے تشکیل پا کر اپنی ایک الگ سمت اور الگ شناخت قائم کرتی ہے۔ اُردو کے حوالے سے مابعد نوآبادیاتی تنقید کو اگر بت شکن کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ بہت سے مسلّمات اور عقائد پر سوال اُٹھانے کی جرأت اُردو تنقید کو مابعد نوآبادیاتی تناظر نے ہی بخشی ہے۔ جدید ادب کی تشکیل کو بنیاد فراہم کرنے والے ادیبوں سرسیّد، آزاد، حالی، شبلی اور نذیر احمد کے ادبی اور تنقیدی متون کا جائزہ لے کر اُن میں موجود تضادات تک رسائی بھی مابعد نوآبادیاتی فکر کا کارنامہ ہے۔ اُردو تنقید نہ صرف اِس قابل ہوئی کہ تضادات کی نشاندہی کرے بلکہ ان تضادات کے تشکیلی عناصر کا بھی انکشاف کرتی ہے۔ اُردو تنقید گزشتہ صدی میں اُردو ادب کے عناصر خمسہ کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے ساتھ ساتھ وقتاً فوقتاً اُن کے ہاں ادبی سطح پر موجود کسی نہ کسی اُلجھن اور تضاد سے اُلجھ جاتی۔ کبھی انتہا پسندانہ رویہ اختیار کرتے ہوئے اُن کی عظمت کے تردیدی بیانیوں میں پناہ لیتی اور کبھی عظمت کے بت کو ٹوٹنے سے بچانے کے لیے دور از کار تاویلوں کا سہارا لیتی مگر اکیسویں صدی میں مابعد نوآبادیات نے اُردو تنقید کو ایسا تناظر فراہم کیا جہاں سے وہ اُلجھنوں کا غیر جانبدارانہ حل پیش کر سکے۔ اِس تناظر میں اُردو تنقید نے اُن محرکات کو طشت از بام کیا جو ادب میں ثقافتی دوغلے پن، نقل اور دوجذبیت جیسے رجحانات کو جگہ دیتے ہیں۔

مابعد نوآبادیاتی تنقید نے اُردو کے ایسے ادیبوں کو اُردو ادب کے مرکز میں جگہ دلانے کی کوشش کی جن کو درست تفہیم نہ ہونے کی بدولت فراموش کر دیا گیا تھا۔ یہاں ایک بات قابلِ ذکر ہے کہ اگرچہ مابعد نوآبادیات دوسرے علوم سے خوشہ چینی کرتی ہے مگر ان علوم کو جب اپنا تناظر فراہم کرتی ہے تو نتائج مختلف ہو جاتے ہیں۔ نفسیاتی تنقید نے میراجی کی تفہیم جنسی حوالے سے کی۔ مگر جب مابعد نوآبادیاتی تنقید نے نفسیاتی علوم کی بصیرت سے کام لے کر میراجی کا مطالعہ کیا تو حقیقت کسی اور رُخ پر نظر آئی۔ مابعد نوآبادیات اُردو تنقید کو نظریات کے جبر اور تسلّط سے آزاد کراتی ہے۔ ادب میں واحد معنی کی تلاش اور اُس کے جبر سے رہائی دلاتی ہے۔ واحد مرکز کے تصوّر کو چیلنج کرتے ہوئے نظر انداز کیے گئے عناصر کو روشنی میں لے کر آتی ہے۔ مابعد نوآبادیاتی تنقید کی بدولت سماجی اور ثقافتی مظاہر کو نئے معانی مل رہے ہیں۔ اُردو کے ادبی حلقوں میں نئے مباحث کا آغاز ہوا ہے اور سب سے بڑھ کر سوچ کو نیا زاویہ ملا ہے۔

حوالہ جات

1. Bill Ashcroft, Griffith, Tiffin, (Editors), The Post Colonial Studies Reader, London, Routledge, 1995, p. 117
2. Stephen Slemon, Modernism's Last Post in Ian Adan and Helen Tiffen (ed) Past the Last Post-Colonialism and Post Modernism, Hemel Hempstead, Harrester Wheatsheaf, 1991, p. 3
3. Robert J.C. Young, An Intrdouction to Post-Colonialism, p. 17

۴۔ ناصر عباس نیئر، مابعد نو آبادیات: اُردو کے تناظر میں، (کراچی: اوکسفرڈ، ۲۰۱۳ء)، ص ۶۲

5. Daniel Butt, Colonialism and Post-Colonialism, Hugh Lafollette (ed). The International Encyolopedia of Ethics, Wiley-Blackwell, 2013, p. 2

۶۔ ناصر عباس نیئر، اُردو ادب کی تشکیلِ جدید، (کراچی: اوکسفرڈ، ۲۰۱۶ء)، ص ۲۷۰

7. Daniel Butt,Colonialism and postcolonialism, Hugh Lafollette (ed). The International Encyolopedia of Ethics, Wiley-Blackwell, 2013, p. 2
8. Gayatri Chakravorty, Reflections on the History of an Idea, Colombia University Press, 2010, p. 91
9. Ibid, p. 94
10. Ibid, p. 105
11. Benita Parry, Post Colonia Studies, Routledge, 2004, p. 14
12. Homi Bhabha, The Location of Culture, Routledge, 1994, p. 86
13. Ibid, p. 66
14. Aijaz Ahmad, Intheory, Classes, Nations, Literature, London, Verso, 1992, p. 122
15. Ibid, p. 94
16. Stephon Slemon, The Scramble for Postcolonialism, (Included) The Postcolonial Studies Reader, Edited by Bill

Aschroft, Griffiths, Tiffen, London, Routledge, 1995, p. 45

۱۷۔ احمد سہیل، ردِّ نوآبادیاتی تنقید، مشمولہ: تسطیر (راولپنڈی، ۱۹۹۸ء)، ص ۱۲۲

۱۸۔ ریاض صدیقی، نوآبادیاتی اور بعد نوآبادیاتی تناظر میں سرسید تحریک کا مطالعہ، مشمولہ: ماہنامہ تخلیق، (لاہور، جلد ۳، شمارہ ۱۲، ۲۰۰۰ء)، ص ۱۴

۱۹۔ وہاب اشرفی، مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات، (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ء)، ص ۱۳۲

۲۰۔ ناصر عباس نیئر، مابعد جدیدیت: اطلاقی جہات، مرتبہ، (لاہور: بیکن بکس، ۲۰۱۵ء)، ص ۳۵۹

۲۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی، مشمولہ: شب خون، (الٰہ آباد، ۲۰۰۲ء)، ص ۳۷

۲۲۔ شمس الرحمٰن فاروقی، صورت و معنیِ سخن، (کراچی: اوکسفرڈ، ۲۰۱۱ء)، ص ۱۶۴

۲۳۔ مابعد نو آبادیات: اُردو کے تناظر میں، ص ۴۶

۲۴، ۲۵۔ ایضاً، ص ۱۰۰ ۲۶۔ ایضاً، ص ۱۰۴

۲۷۔ ایضاً، ص ۱۲۹ ۲۸۔ ایضاً، ص ۵۰

۲۹۔ ایضاً، ص ۳۵ ۳۰۔ ایضاً، ص ۶۰

۳۱۔ ایضاً، ص ۶۱ ۳۲۔ ایضاً، ص ۷۱

۳۳۔ اُردو ادب کی تشکیلِ جدید، ص ۴۶

۳۴۔ ایضاً، ص ۶۳ ۳۵۔ ایضاً، ص ۷۰

۳۶۔ ناصر عباس نیئر، مابعد نو آبادیات: اُردو کے تناظر میں، (کراچی: اوکسفرڈ، ۲۰۱۳ء)، ص ۱۴۱

۳۷۔ ایضاً، ص ۱۴۷

۳۸۔ ناصر عباس نیئر، اُردو ادب کی تشکیلِ جدید، (کراچی: اوکسفرڈ، ۲۰۱۶ء)، ص ۱۱۹

۳۹۔ ایضاً، ص ۱۴۰ ۴۰۔ ایضاً، ص ۱۴۱

۴۱۔ ایضاً، ص ۳۲۶ ۴۲۔ ایضاً، ص 'ش'

۴۳۔ ایضاً، ص ۲۰۶ ۴۴۔ ایضاً، ص ۲۱۲

۴۵۔ ایضاً، ص ۲۳۹ ۴۶۔ ایضاً، ص ۲۴۲

۴۷۔ ایضاً، ص ۲۴۳ ۴۸۔ ایضاً، ص ۱۶۲

۴۹۔ ایضاً، ص ۲۶۸ ۵۰۔ ایضاً، ص ۲۷۳

۵۱۔ ایضاً، ص ۲۸۲ ۵۲۔ ایضاً، ص ۳۰۱

۵۳۔ ایضاً، ص ۳۱۱

⊙ ڈاکٹر سید عامر سہیل

پروفیسر، شعبہ اُردو، دی اسلامیہ یونیورسٹی بہاول پور

⊙⊙ ڈاکٹر شہزاد فرید

لیکچرر، شعبہ عمرانیات، اوکاڑہ یونیورسٹی، اوکاڑہ

میر انیسؔ کے مرثیے کا انسلا کی تجزیہ

Abstract:

The construction of neo-poetic aesthetic of Urdu language could have not been possible without Marsiyah -a form of Urdu poetry - of Meer Anis. Although, there are bundle of researches, commentaries and critiques of the poet yet there was a major gap of quantitative modelling of the poetry which the present article attempted to build. In the article, we have selected a Marsiyah of and quantitative data on Meer Anis from "Tajzia yadgar-e-Anis", compiled and edited by Dr. Sayed Taghi Abedi. We used Multiple Correspondence Analysis (MCA) to build a model of the Marsiyah and One-Way Analysis of Variance (ANOVA) in relation with Post-hoc Duncan test to understand the pattern of differential use of different languages in the Marsiyah.

Keywords:

Marasiyah Anis Correspondence Analysis Variance

تعارف:

اُردو کی شعری جمالیات کی تشکیل میں دیگر اصناف کی طرح اردو مرثیہ کے فکری وفنی اور اسلوبیاتی تنوعات کو کسی طور نظر انداز نہیں کیا جا سکتا مگر بدقسمتی سے اردو زبان کو نئے معنوی منطقوں، بیان کی جدت واختراعات اور لسانی صحت ووسعت سے مالا مال کرنے کے باوجود شعری جمالیات کی تشکیل پذیری میں اِس صنفِ سخن کو ہمارے ناقدین کی وہ توجہ حاصل نہ ہو سکی جو عمومی طور دوسری اصناف کے حصہ میں آئی۔ اِس عدم توجیہی کے بہت سے اسباب گنوائے جا سکتے ہیں تاہم ان سے قطع

نظر یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ مرثیہ اس لحاظ سے ایک دلچسپ صنف ہے کہ اِس کا دائرہ دوسری اصناف کے مقابلے میں بہت وسیع ہے (۱)۔اس رائے پر بحث کی جا سکتی ہے مگر مرثیہ پر محدود موضوعاتی صنف کا حکم لگانا بھی شاید درست عمل نہیں کیونکہ ہر صنف اپنے مخصوص موضوعات اور طرزِ بیان (جو یقیناً اس کی صنفی شناخت بھی ہے) کے سبب محدود دائرہ کار ہی کی حامل ہوتی ہے۔ یوں اصل مسئلہ محدودیت کا نہیں بلکہ اُن امکانات کی دریافت کا ہے جو روایت اور تخلیق کار کی اپچ کے باعث فکری وفنی دائرے کو پھیلاتے چلے جاتے ہیں اور کسی بھی صنف کو ثمر آور بنا دیتے ہیں۔اردو مرثیے کو بہر حال یہ امتیاز حاصل ہے کہ اردو کی خالص صنف ہونے کے ناتے اس میں ہندوستانی تہذیب، تاریخ، طرز معاشرت، جمالیات اور اقداری نظام کی نمایاں جھلکیاں نظر آ جاتی ہیں۔محمد سیادت نقوی کے خیال میں:

''مرثیہ اردو شاعری کی وہ ممتاز و منفرد صنف ہے جو ایک طرف اپنی ہیئت و ساخت کے اعتبار سے ایسی جامعیت رکھتی ہے کہ مثنوی کا واقعاتی تسلسل بھی اس میں پایا جاتا ہے، قصیدہ کی شان وشکوہ بھی اس میں ملتی ہے اور غزل کی غزلیت بھی اور دوسری طرف اپنے موضوعات سیمھا من کے لحاظ سے تمام اقدارِ حیات کو یہ خود میں اس طرح سموئے ہوئے ہے کہ عام انسانی سماج اور معاشرے کا کوئی پہلو ایسا نہیں ہے جس کی ترجمانی مرثیے میں نہ کی جاتی ہو، جس میں ہندوستانی اخلاق و آداب، طرزِ معاشرت اور تہذیب وثقافت کو اہم خصوصیت حاصل ہے۔''(۲)

اگرچہ رثائی ادب میں شخصی مرثیہ عرب اور ایران سے ہوتا ہوا ہندوستان تک پہنچا ہے مگر اصطلاحی معنی میں صنفِ مرثیہ واقعاتِ کربلا اور اہل بیت کے فضائل ومصائب کو ہی اپنا موضوع بناتی ہے۔اردو مرثیہ کے ابتدائی نقوش دکن میں نظر آتے ہیں مگر یہ صنف لکھنو کے عہد انیس (۱۸۰۳ء۔۱۸۷۴ء) میں اپنے بامِ عروج تک پہنچی جہاں اِسے موضوعاتی اور ہیئتی ہر دو سطح پر اپنی الگ شناخت بھی حاصل ہوئی (۳)۔انیس اپنی خلاقی، معجز بیانی اور قادرالکلامی کے سبب اس نقطۂ کمال تک پہنچے جہاں میر و غالب جیسے شاعر فائز ہیں۔گوپی چند نارنگ کے خیال میں انیس کے کمالِ فن، یعنی معجز بیانی اور تخلیقیت کی جو جہتیں تہذیبی زاویہءنظر سے کھلتی ہیں وہ کسی اور طرح ممکن نہیں۔اسی طرح مجرد ادبی یا مجرد ہیئتی تجزیے سے بھی ان تمام بھیدوں کو پانا آسان نہیں۔شاعری میں جس چیز کو معجز بیانی کہتے ہیں اگر وہ فقط ہیئتی ہوتی تو معجز بیانی ہو ہی نہیں سکتی (۴)۔

انیس کی مرثیہ گوئی جس تہذیبی اور تاریخی تناظر میں سامنے آتی ہے وہ عہد اپنی زوال آمادگی کے باوجود نئی شعری جمالیاتی کی تشکیل کا عہد تھا۔بدلتے ہوئے حالات میں سماجی زندگی کی ضروریات اور تعلقات بھی تیزی سے تبدیل ہو رہے تھے۔لامحالہ زبان اور اس کا برتاؤ بھی اسی سماجی تبدیلی کی زد پر تھا۔اس موقع پر انیس نے زبان کو اپنے تہذیبی دھارے کے ساتھ اس طرح جوڑ دیا کہ زبان کا حسن اور اس میں معنی کے امکانات وسیع تر ہو گئے۔انیس وہ پہلا شاعر ہے جس نے لفظوں کے رائج الوقت تصرف میں مناسب تبدیلیاں کیں اور لفظوں کو ان کے معروضی تصورات سے باہر نکالا (۵)۔ انیسؔ کے انھی لسانی استعمالات، طرزِ اسلوب کی ندرت، واقعاتی بیان پر قدرت اور بلند آہنگ اور پُر جوش اندازِ اظہار کے سبب ان کے مرثیوں کو ایپک کا درجہ دیا گیا ہے کہ دورِ زوال میں رزمیہ شاعری کو نقطہءعروج تک لے جانا صرف انیس کی

خلاقی ہے(۶)۔انیس نے اس عہد میں اردو شاعری کا نیا عہد نامہ تحریر کیا جس نے زبان و بیان میں ایسے اسالیب اور انداز ہائے بیاں متعارف کروائے جو آگے چل کر نئی شعری جمالیات کی تشکیل میں مدد و معاون ثابت ہوئے۔

مواد اور طریقہ تحقیق:

میر انیس کے مرثیہ (جب قطع کی مسافتِ آفتاب نے) کا مقداری تجزیہ کرنے کے لئے، ہم نے تمام تر مواد ڈاکٹر سید تقی عابدی کی کتاب "تجزیہ یادگارِ انی؟ س" (ترتیب، تحقیق و تنقید) سے حاصل کیا ہے۔تقی عابدی نے اس مُرتبہ کتاب میں میر انیس کے ایک طویل مرثیہ کی بنیادی مقداری کوڈنگ کی ہے (اس کوڈنگ کی مختصر نقل ضمیمہ 01 میں دی گئی ہے) جس سے جامع شماریاتی تجزیہ اسی کتاب میں پیش کر دیا گیا ہے جیسا کہ مرثیہ میں حروف، الفاظ، زبان، تجنیس وغیرہ کی کل تعداد کیا ہے۔البتہ اس مقداری مواد کا شماریاتی تجزیہ ایسی بنیادی معلومات سے کہیں زیادہ ہوسکتا ہے جس بنا پر ہم عتیقی عابدی کی مقداری کوڈنگ و تحقیق سے مستفید ہوتے ہوئے یہ مقالہ تحریر کیا ہے۔

تقی عابدی نے جو کوڈنگ تجزیہ یادگارِ انیس میں درج کی ہے وہ ''خطی تجزیہ''(Linear Analysis)(۷) کے لئے تقریباً موزوں ہے مثلاً اردو، عربی اور فارسی زبان کی پیش کردہ معلومات Simple Linear Regression Analysis کیا اطلاق کے بنیادی قوانین پر پوری اترتی ہے مگر ایسے شماریاتی تجزیے کا استعمال غیر منطقی ہوگا کیونکہ یہ تجزیہ ایک متغیر کا دوسرے متغیر پر اثر معلوم کرنے لئے استعمال کیا جاتا ہے، مزید برآں، ایسے شماریاتی تجزیے علت و معلول کے قوانین کے تابع ہیں جبکہ ہم مرثیہ میں پیش کردہ معلومات کو علت و معلول کی طرز پر نہیں پرکھ سکتے ہیں۔اس لئے میر انیس کے مرثیہ کا مقداری تجزیہ کرنے کے لئے ہم نے کثیر الجہت انسلا کی تجزیہ (Multiple Correspondence Analysis) کا استعمال کیا ہے۔یہ شماریاتی تجزیہ، انحصاری و خودمختار متغیرات (Dependent and Independent Variables) سے مبراء ہوکر انتخاب کردہ مختلف متغیرات کے مابین انسلاک دریافت کرتا ہے یعنی شماریاتی انسلا کی تجزیہ، مقداری علت و معلول کی منطق سے مبراء رہتے ہوئے دو یا دو سے زیادہ متغیرات کے مابین انسلاک دریافت کرتا ہے(۸)۔مثلاً انسلا کی تجزیہ متغیر "ج" اور "د" کے درمیان مقداری وابستگی دریافت کرے گا نا کہ یہ واضح کرے گا کہ "ج"، "د" کی علت ہے یا "ج"، "د" پر اثر انداز ہوتا ہے۔اسی سبب مرثیہ کے شماریاتی تجزیہ کے لئے ہم نے انسلا کی تکنیک کا استعمال کیا کیونکہ مرثیہ کا تجزیہ کرتے ہوئے ہم غیر منطقی نتائج وضع نہیں کر سکتے جیسا کہ "تضمن المزدوج" علت ہے "مراعات النظیر" کی۔یعنی ہم مرثیہ میں علت و معلول کو صادق نہیں لا سکتے کیونکہ تحریر ایسی منطق سے ماورا ہے۔البتہ یہ ممکنات میں سے ہے کہ ہم لغت یا دوسری حاصل کردہ معلومات کے درمیان انسلاک دریافت کر سکیں یعنی ہم یہ تو معلوم نہیں کر سکتے کہ "تضمن المزدوج" علت ہے "مراعات النظیر" کی، مگر ہم ان دونوں کے مابین انسلاک ضرور دریافت کر سکتے ہیں جس سے میر انیس کے انتخاب کردہ مرثیہ کا ایک ایسا ماڈل تیار ہو جائے گا جو اس مرثیہ کا جامع خلاصہ ہوگا جو قاری پر انیس کی لسانی فصاحت و بلاغت کو وا کرنے کے ساتھ ساتھ مرثیہ کے مجموعی و اوسطاً لسانی میلان کے بارے میں جامع آگاہی فراہم کرے گا۔جس طرح خطی تجزیے کے اطلاق پر چند قوانین صادق آتے ہیں اس طرح "غیر خطی تجزیے" (Non-Linear Analysis) بھی چند اصولوں کی پابندی

کئے بغیر استعمال نہیں کئے جاسکتے مثلاً مواد کی پیائش Ratio یا Continuous سطح(۹) پر نہ ہو بلکہ "Nominal" سطح پر ہو۔ اگر چہ تقی عابدی نے مرثیہ کی مقداری پیائش بہ احسن طریق کی ہے مگر وہ Nominal نہیں ہے۔ اسلئے انسلا کی تجزیہ کے اصولوں پر پورا اترنے کے لئے ہم نے تمام تر مقداری مواد کو بائنری کوڈنگ میں منتقل کیا ہے۔ اس کوڈنگ کے مطابق اگر ایک شعر میں فارسی زبان کا کوئی لفظ استعمال ہوا ہے تو اسے "1 = فارسی زبان استعمال ہوئی ہے" کوڈ دیا گیا ہے اور اگر اس زبان کا لفظ استعمال نہیں کیا گیا تو اسے " 2 = فارسی زبان استعمال نہیں ہوئی ہے" کا کوڈ دیا گیا ہے۔ اس کوڈنگ کے لئے یہ بتانا بہت ضروری ہے کہ اگر ایک شعر میں فارسی کے پانچ یا سات الفاظ آئیں ہے تو ہم نے اسے ایک (1) میں تبدیل کر دیا ہے یعنی اس کے برعکس کے فارسی زبان کے کتنے الفاظ ایک شعر میں استعمال ہوئے ہیں ہم نے اسے صرف اس زبان کے استعمال ہونے یا نہ ہونے کے ساتھ مقداری طور پر رقم کیا ہے۔

تجزیہ ونتائج:

ٹیبل 01 اسی تجزیے کی اہم مقداروں پر مشتمل ہے جن کے بغیر اس تجزیے کی تفسیر ناممکن ہے۔ انسلا کی تجزیہ دو جہات (جہت یک و دوم) میں منقسم ہے۔ جہت یک کا ایلفا = 0.502، آئیگن ویلیو = 1.933، انرشیا = 0740. اور ویری اینس 7.44 فیصد ہے۔ جبکہ جہت دوم کا ایلفا = 0.441، آئیگن ویلیو = 1.736، انرشیا = 0.067 اور ویری اینس = 6.677 فیصد ہے۔ یہ مقداریں واضح کرتی ہیں کہ شماریاتی معیارات کے مطابق ہمارا تجزیہ بہتر ہے البتہ ایلفا کی مقداریں تھوڑی کم ہیں جس کی وجہ تجزیے میں متغیرات کی بائنری کوڈنگ ہے جو زیادہ ویری اینس پیدا نہیں کر سکتے ہیں۔

ٹیبل 01: انسلا کی تجزیاتی ماڈل کی اہم شماریاتی مقداریں

جہات	کرون بیک ایلفا (α)	درج ذیل کا ویری اینس		
		مجموعہ (آئیگن ویلیو)	انرشیا	%ویری اینس
یک	0.502	1.933	0.074	7.436
دوم	0.441	1.736	0.067	6.677
مجموعہ	–	3.669	0.141	–
اوسط	0.473ب	1.835	0.071	7.056

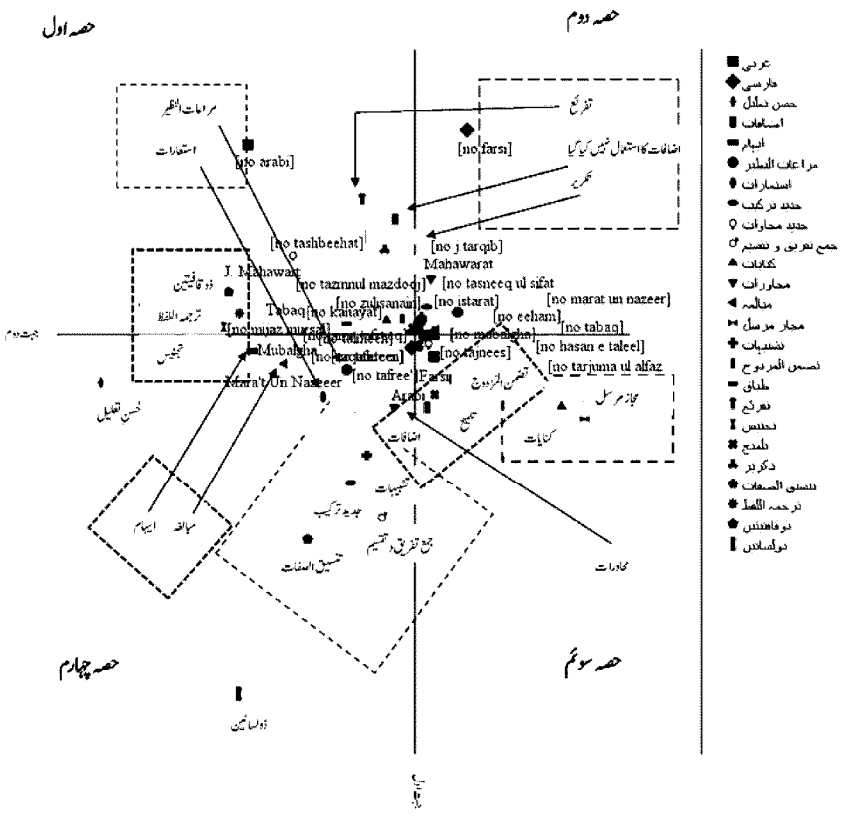
ب: یہاں اوسط کرون بیک ایلفا کا حصول، اوسط آئیگن ویلیو پر منحصر ہے۔

تصویر "ج" مرثیہ پر اطلاق کئے گئے کثیر الجہت انسلا کی تجزیے کی تصویری صورت ہے(۱۰)۔ قارئین کی سہولت کے لئے ہم نے اس تصویر کو چار حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ ہم ہر حصے کی علیحدہ علیحدہ تفسیر تحریر کریں گے۔ حصہ اول یہ ظاہر کر رہا ہے کہ مرثیہ میں ''ذوقافیتین، ترجمہ اللفظ اور تجنیس'' ایک دوسرے کے ساتھ وابستہ ہیں یعنی مرثیہ کا زیادہ تر رجحان یہ رہا ہے کہ جہاں ذوقافتین استعمال کئے گئے ہیں اس کے ہمراہ ترجمہ اللفظ یا تجنیس، یا پھر دونوں استعمال ہوئے ہیں۔ اس وابستگی کو تینوں میں سے کسی بھی متغیر کو حوالہ بنا کر بیان کیا جاسکتا ہے مثلاً جہاں تجنیس استعمال کی گئی ہے وہاں ترجمہ اللفظ یا ذوقافتین یا پھر دونوں استعمال کئے گئے ہیں ہاں البتہ یہ بات قابلِ غور ہے کہ یہاں ان کی وابستگی سے یہ مراد

بھی ہے کہ مرثیہ میں ان تینوں متغیرات کا باہم استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ان دو اقسام کی وابستگی کی توثیق ہم درج ذیل اشعار سے کریں گے۔

بند نمبر 47، شعر 3: (جہاں ترجمہ اللفظ اور ذوقافیتین اکٹھے استعمال ہوئے ہیں)

بَر میں درست و چُست تھا جامہ رسولؐ کا رو مال فاطمہ کا، عمامہ رسولؐ کا



تصویر "ج": میر انیس کے مرثیے کا احاطہ

(ترجمہ اللفظ = درست- چست؛ ذوقافیتین = تھا، جا، کا، عمامہ)

بند نمبر 108، شعر 1: (جہاں ترجمہ اللفظ اور تجنیس اکٹھے استعمال ہوئے ہیں)

پوچھو اُسی سے جسکے جگر پر ہوں اتنے داغ اک عُمر کا ریاض تھا جس پر لٹا وہ باغ

(ترجمہ اللفظ = ریاض- باغ؛ تجنیس = ریاض)

بند نمبر 118، شعر 3: (جہاں ترجمہ اللفظ، ذوقافیتین اور تجنیس اکٹھے استعمال ہوئے ہیں)

سُرخی اُڑی تھی پھولوں سے سبزی گیاہ سے پانی کنووں میں اُترا تھا سائے کی چاہ سے

(ترجمہ اللفظ = سبزی- گیاہ؛ تجنیس = چاہ بمرادخواہش؛ ذوقافیتین = سبزی گیاہ سے اور کی چاہ سے)

مزید برآں، بند نمبر 139 کے پہلے شعر میں ذوقافیتین اور تجنیس اکٹھے استعمال کئے گئے ہیں جبکہ اسی بند کے تیسرے شعر میں ترجمہ اللفظ اور ذوقافیتین اکٹھے استعمال ہوئے ہیں۔ جیسا کے پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ ان کا تعلق معکوس نوعیت کا بھی ہے اور یہ تعلق مرثیے کا زیادہ تر حصہ بھی واضح کرتا ہے کیونکہ مرثیے کے بیشتر اشعار میں ان تینوں متغیرات کو باہم استعمال نہیں کیا گیا ہے۔

تصویر کا حصہ دوم یہ عیاں کر رہا ہے کہ مرثیے میں تفریع اور تکریر کا باہم تعلق ہیا لبتہ یہ حصہ یہ بھی واضح کر رہا ہے کہ ان کے باہمی استعمال کے ہمراہ اضافات کا استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ ہم یہ واضح کرنا چاہتے ہیں کہ اس نتیجے سے یہ مطلق مراد نہیں کہ اضافات کا استعمال بالکل بھی نہیں کیا گیا بلکہ یہ مراد ہے کہ اضافات کے ساتھ تکریر و تفریع کے باہمی استعمال کو زیادہ تر ترجیح نہیں دی گئی ہے جس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ اضافات کے ساتھ دوسرے متغیرات کے استعمال کو ترجیح دی گئی ہے جیسا کہ حصہ سوئم واضح کر رہا ہے کہ ان کا تعلق تلمیح، تضمن المزدوج، فارسی اور عربی سے ہے۔ حصہ دوم میں ظاہر ہونے والے نتائج کی توثیق درج ذیل اشعار سے کی جا سکتی ہے۔

بند نمبر 181، شعر 2: (جہاں تکریر و تفریع اکٹھے استعمال ہوئے ہیں)

بھالے وہ اور پہلوے شبیر ہائے ہائے　　وہ زہر میں بجھائے ہوئے تیر ہائے ہائے

(تکریر = ہائے ہائے؛ تفریع = ے)

بند نمبر 195، شعر 1:

ہے ہے تمہارے آگے نہ خواہر گزر گئی　　بھیا! بتاؤ! کیا تمہے خنجر گزر گئی ؟

(تکریر = ہے ہے؛ تفریع = ے)

بند نمبر 195، شعر 1:

آئی صدا نہ پوچھو جو ہم پر گزر گئی　　صد شکر جو گزر گئی بہتر گزر گئی

(تکریر = گزر گئی ؛ تفریع = ے)

بند نمبر 158، شعر 1: (جہاں تکریر و تفریع و اضافت اکٹھے استعمال ہوئے ہیں)

گھوڑے کی وہ تڑپ وہ چمک تیغِ تیز کی　　سَو سَو صفیں کچل گئیں جب جست و خیز کی

(تکریر = سَو سَو؛ تفریع = ی، اضافت = تیغِ تیز)

تصویر کا تیسرا حصہ یہ ظاہر کر رہا ہے کہ کنایات اور مجاز مرسل آپس میں منسلک ہیں۔ یہی حصہ یہ بھی واضح کر رہا ہے کہ تضمن المزدوج، تلمیح، اضافات، عربی اور فارسی کا بھیمر ثیے میں باہمی ربط موجود ہے۔ یہاں یہ بیان کرتے چلیں کہ ہم نے اس تجزیے میں اردو زبان کو شامل نہیں کیا کیونکہ اس سے بیشتر متغیرات کا تعلق سُکڑ کر محض اردو زبان کے ساتھ واضح ہوتا۔ اس کا سب سے کلیدی سبب یہ ہے کہ سارا مرثیہ اردو زبان میں کہا گیا ہے۔ اولاً ہم مجاز مرسل اور کنایات کے باہمی تعلق کی اسناد پیش کریں گے اور اس کے بعد اس حصہ کے دیگر تعلقات کی اسناد پیش کی جائیں گی۔ درج ذیل اشعار مجاز مرسل اور کنایات کے باہمی استعمال کا واضح اظہار ہیں۔

بندنمبر25،شعر3:

شعبے صَدَا میں پنکھڑیاں جیسے پھول میں　　بُلبل چَہک رَہا ہے ریاضِ رسول میں

(کنایہ قریب=ریاضِ رسول؛مجازمرسل=ریاضِ رسول)

بندنمبر110،شعر1:

خیمے سے دَوڑے آلِ محمدؐ بَرہنہ سَر　　اصغرؑ کو لائیں ہاتھوں پہ بانوے نوحہ گر

(کنایہ قریب=آلِ محمدؐ؛مجازمرسل=(آلِ محمدؐ)کُل کہہ کر جزو مراد لینا)

بندنمبر168،شعر1:

آواز دی یہ ہاتفِ غیبی نے تب کہ ہاں　　بسم اللہ اے امیر عرب کے سرورِ جاں

(کنایہ قریب=امیر عرب(حضرت محمدؐ)؛مجازمرسل=بسم اللہ سے مراد بسمه الله الرحمن الرحيم)

بندنمبر08،شعر1:　(جہاں تضمن المزدوج،تلمیح اور اضافت اکٹھے استعمال ہوئے ہیں)

لب پر ہنسی، گُلوں سے زیادہ شگفتہ رُو　　پیدا تنوں سے پَیرہنِ یوسفی کی بُو

(تضمن المزدوج=تنوں،گُلوں؛تلمیح=پیرہنِ یوسفی ؛اضافت=پیرہنِ یوسفی)

بندنمبر08،شعر1:　(جہاں تضمن المزدوج،تلمیح اور اضافت اکٹھے استعمال ہوئے ہیں)

بے چوبہء سپہرِ بریں جس کا سائبان　　بیت العتیق دیں کا مدینہ جہاں کی جان

(تضمن المزدوج=بریں،دیں؛تلمیح=بیت العتیق؛اضافت=بے چوبہء سپہرِ بریں)

حصہ سوئم یہ بھی ظاہر کرتا ہے کہ اس مرثیے میں اضافات اور تلمیح کا پختہ تعلق ہے البتہ ان دونوں متغیرات کے ساتھ محاروات کی وابستگی بھی دریافت ہوئی ہے۔مثلاً بندنمبر7 کے تیسرے شعر میں دو محاورات،ایک اضافت اور ایک تلمیح استعمال ہوئی ہے؛ بندنمبر11 کے پہلے شعر میں ایک تلمیح ،دو اضافات اور دو محاورات استعمال ہوئے ہیں؛ بندنمبر25 کے دوسرے شعر میں ایک محاورا،ایک تلمیح اور تین اضافات استعمال کی گئی ہیں۔اس کے علاوہ بیشتر اشعار میں یہی وابستگی موجود ہے جیسا کہ درج ذیل شعر ظاہر کر رہا ہے۔

بندنمبر184،شعر1:

دشمن تھا شہ کا اعورِ سلمی عدد ے دیں　　سر پر لگائی تیغ کہ شق ہوگئی جبیں

حصہ چہارم: جدید تراکیب اور تشبہات

بند15،شعر3:

خواہاں تھے زَہرِ گلشنِ زَہرا جو آب کے　　شبنم نے بھر دیے تھے کٹورے گُلاب کے

(تشبیہات=کٹورے گلاب کے؛جدید تراکیب=زَہرِ گلشنِ زَہرا)

بند36،شعر3:

پَروَانہ تھے سراجِ امامت کے نور پر　　روکی سپر، حضور کرامت ظہور پر

(تشبیہات = رو کی سپر، رو بمعنی رخسار یا چہرے؛ جدید تراکیب = سراجِ امامَت)

بند122،شعر1:

گرداب پر تھا شعلۂ جوالہ کا گُماں　　　انگارے تھے حبَاب تو پانی شرر فشاں

(تشبیہات = گرداب؛ جدید تراکیب = شعلۂ جوالہ)

بند185،شعر3:

قرآں رحلِ زیں سے سَرِ فرش گر پڑا　　　دیوارِ کعبہ بیٹھ گئی ، عرش گر پڑا

(تشبیہات = قرآن اور عرش بمعنی امام حُسین؛ جدید تراکیب = رحلِ زیں)

اسی شعر میں تنسیق الصفات، جدید تراکیب اور تشبیہات کی باہمی وابستگی کی سند بھی ملتی ہے جسے تجزیاتی تصویر کا حصہ چہارم ظاہر کر رہا ہے۔شعلہ، انگارے اور شرر، تنسیق الصفات ہیں۔

مبالغہ وایہام: ج (مبالغہ = پہلے مصرعے میں ذرہ کو آفتاب کرنا صنعت مبالغہ غلو ہے؛ ایہام = پھر، مولا)

بند142،شعر3:

رُکتا تھا ایک وار نہ دس سے نہ پانچ سے　　　چہرے سیاہ ہو گئے تھے اُس کی آنچ سے

(مبالغہ = دوسرا مصرعہ صنعت مبالغہ اغراق میں ہے؛ ایہام = چہرے سیاہ ہونا)

مزید برآں، لسانی تجزیہ کے لئے ہم نیمرثیے میں تین زبانوں کے استعمال کا تجزیہ کیا جس کے لئے One-Way Analysis of Variance (ANOVA) کا اطلاق کیا گیا ہے۔ٹیبل 02 اس تجزیہ کے نتائج پر مشتمل ہے جو یہ ظاہر کر رہی ہے کہ مرثیہ میں استعمال کی گئی زبانوں کے الفاظ میں اوسطاً مقداری فرق ہے ($p < .05$؛ $p < .001$) یعنی کسی شعر میں اردو اور کسی میں عربی یا فارسی کے الفاظ ایک دوسرے کی نسبت کم یا زیادہ ہیں مگر یہ معلوم کرنے کے لئے کہ مکمل مرثیے میں اوسطاً کن اشعار میں کس زبان کا استعمال ہے ہم نے ANOVA کے ساتھ ایڈوانس تجزیاتی تکنیک بھی استعمال کی جس کا نام Post-Hoc Duncan ہے۔ٹیبل 03 اس تجزیے سے حاصل کردہ مقداری نتائج پر مشتمل ہے۔

ٹیبل 02: مختلیف زبانوں کے مقداری استعمال کا اشعار کے مابین تفریق کا تجزیہ

زبان		سم آف سکیر (SS)	ڈگری آف فریڈم (df)	مین سکیر (MS)	*F*
	گروہوں کے مابین	178.952	02	89.476	
اردو کے الفاظ	گروہوں کے اندر	5805.842	585	9.925	9.016**
	مجموعہ	5984.794	587		
	گروہوں کے مابین	44.463	02	22.231	
فارسی کے الفاظ	گروہوں کے اندر	2375.066	585	4.060	5.476*
	مجموعہ	2419.529	587		
	گروہوں کے مابین	49.534	02	24.767	
عربی کے الفاظ	گروہوں کے اندر	2176.133	585	3.720	6.658*
	مجموعہ	2225.667	587		

**. $p<.001$, *. $p<.05$

یہ تجزیہ انتخات کردہ متغیرات کے اقلی گروہ، ان کی مماثلت کی بنیاد پر بناتا ہے جیسا کہ ٹیبل 03 یہ عیاں کر رہی ہے کہ پورے مرثیے میں شعر نمبر دو (9.33) اور ایک (9.35) میں اردو زبان کے الفاظوں کا استعمال اوسطاً یکساں ہے جبکہ تیسرے شعر (10.95) میں اردو الفاظ کا استعمال ان دونوں اشعار کی نسبت اوسطاً زیادہ ہے مگر فارسی اور عربی زبانوں کے لفظوں کے اعتبار سے حاصل ہونے والے نتائج، اردو زبان کے استعمال کی نسبت مختلف ہیں۔ فارسی زبان کا تجزیہ یہ عیاں کرتا ہے کہ تیسرے (3.20) اور پہلے (3.34) شعر میں اس زبان کے لفظوں کا استعمال اوسطاً یکساں ہے مگر دوسرے شعر (3.96) میں فارسی زبان کے لفظوں کا استعمال پہلے اور تیسرے شعر کی نسبت اوسطاً زیادہ ہے۔ عربی زبان کے لفظوں کے حوالے سے شعر نمبر تین (2.86) اور دو (2.99) اوسطاً یکساں ہیں مگر شعر نمبر ایک (3.93) میں اس زبان کے الفاظ دوسرے اور تیسرے شعر کی نسبت زیادہ استعمال کئے گئے ہیں (اوسطاً پیش کردہ نتائج کے علاوہ، مجموعی طور پر ان نتائج کی توثیق کے لئے ضمیمہ 02 پڑھیں)۔

ٹیبل 03: Post-Hoc Duncan Test کے نتائج کا خلاصہ

زبان	شعر	مکمل بند	0.05 = ایلفا کے لئے اقلی گروہ	
			اقلی گروہ 1	اقلی گروہ 2
اردو	دو	196	9.33	
	ایک	196	9.53	
	تین	196		10.59
	Sig.		0.543	1.000
فارسی	تین	196	3.02	
	ایک	196	3.34	3.34
	دو	196		3.69
	Sig.		0.109	0.089
عربی	تین	196	2.68	
	دو	196	2.99	
	ایک	196		3.39
	Sig.		0.111	1.000

ماحاصل:

میر انیس کے مرثیہ (جب قطع کی مسافتِ شب آفتاب نے) کے مقداری تجزیات سے مجموعی طور پر یہ نتائج برآمد ہوتے ہیں کہ اس مرثیہ میں (اوسطاً) تکریر کے ساتھ اضافات کا استعمال بہت کم کیا گیا ہے، مراعات النظیر کے ہمراہ

استعارات، مجاز مرسل کیساتھ کنایات اور مبالغہ کے ساتھ ایہام کا استعمال زیادہ ہوا ہے۔اس کے علاوہ ذوقافیتین، ترجمہ اللفظ اور تجنیس (اوسطاً) اکٹھے استعمال ہوئے ہیں جبکہ تضمن المز دوج، تلمیح، اضافات، عربی اور فارسی زبان کا مشترکہ استعمال ہوا ہے۔البتہ عربی، فارسی اور محاورات دوسرے متغیرات کی نسبت ایک دوسرے سے زیادہ استحکام سے وابستہ ہیں۔تجزیات سے یہ بھی برآمد ہوا ہے کہ مرثیے میں تشبیہات اور جدید تراکیب ایک دوسرے سے وابستہ ہیں۔اگرچہ جمع، تفریق و تقسیم اور تنسیق الصفات ایک دوسرے کے قریب واقع ہوئے ہیں مگر ان دونوں متغیرات کا ایک دوسرے سے قدرے مضبوط استحکام نہیں ہے۔

مزید برآں، مرثیے کے لسانی تجزیے سے برآمد ہونے ہوالے حقائق یہ بیان کرتے ہیں کہ مرثیے کے پہلے اور دوسرے اشعار میں (اوسطاً) اردو زبان کے لفظوں کا استعمال یکساں ہے مگر تیسرے شعر میں زیادہ ہے۔ پہلے اور تیسرے اشعار میں (اوسطاً) فارسی زبان کے لفظوں کا استعمال یکساں ہے جبکہ دوسرے شعر میں زیادہ ہے۔تیسرے اور دوسرے اشعار میں (اوسطاً) عربی زبان کے لفظوں کا استعمال یکساں ہے لیکن پہلے شعر میں زیادہ ہے۔

حوالہ جات

۱۔ شارب ردولوی، مراثی انیس میں جمالیاتی عناصر، مشمولہ: انیس و دبیر (حیات و خدمات)، (نئی دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۷ء)، مرتبہ: صدیق الرحمٰن قدوائی، ص ۱۰۶

۲۔ محمد سیادت نقوی، اردو مرثیے کی ثقافتی اہمیت، مشمولہ: اردو مرثیہ، (دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۱ء)، مرتبہ: شارب ردولوی، ص ۳۰۵

۳۔ تفصیل کے لیے دیکھیں:

(ا) شمشاد حیدر زیدی، اردو مرثیے میں ہیئت اور موضوعات کے تجربات، (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۹ء)

(ب) مسیح الزماں، اردو مرثیے کا ارتقا، (لکھنو: کتاب نگر، ۱۹۶۸ء)

(ج) عبدالرؤف عروج، اردو مرثیہ کے پانچ سو سال، (کراچی: شارق پبلی کیشنز، س ن)

(د) اسدار یب، اردو مرثیے کی سرگزشت، (لاہور: کاروان ادب، ۱۹۸۹ء)

۴۔ گوپی چند نارنگ، انیس کی معجز بیانی: تہذیبی جہات، مشمولہ: انیس و دبیر، دو سو سالہ سیمینار، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء)، مرتبہ: ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ص ۱۰

۵۔ اسدار یب، اردو مرثیے کی سرگزشت، ص ۳۲

۶۔ محمد عقیل، رزمیہ اور انیس، مشمولہ: انیس: ایك مطالعه، (لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۸۲ء)، مرتبہ: ڈاکٹر احرار نقوی، ص ۴۲۳

مزید تفصیل کے لیے دیکھئے:

(ا) علامہ عقیل الغروی، انیس و دبیر کی رزمیہ نگاری، مشمولہ: انیس و دبیر (حیات و خدمات)، (نئی دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۷ء)، مرتبہ: صدیق الرحمٰن قدوائیص ۸۹

(ب) قمر اعظم ہاشمی، مرثیہ بطور رزمیہ، مشمولہ: اردو مرثیہ، (دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۱ء)، مرتبہ: شارب ردولوی، ص ۲۸۱

(ج) اکبر حیدری کاشمیری، میر انیسؔ کی رزمیہ شاعری، مشمولہ: اردو مرثیہ نگاری، (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۲ء)، مرتبہ: ڈاکٹر ام ہانی اشرف، ص ۱۳۲

(د) حسن مثنی، مراثی انیس میں رزمیہ عناصر، مشمولہ: انیس و دبیر، دو سو سالہ

سیمینار، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۶ء)، مرتبہ: ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ص ۹۷

۷۔ جیسا کہ Simple Linear Regression Analysis

۸۔ اس مقالے کا بنیادی مقصد میر انیسؔ کے کہے گئے مرثیہ کی مجموعی شناسائی ہے نا کہ اردو ادب میں مقداری تحقیق پر مفصل بحث کرنا، اس لئے ہم قارئین کو تجویز کریں گے کہ وہ انسلا کی تجزیہ کا مزید مطالعہ درج ذیل کتب سے کریں تا کہ انہیں اس مقالہ میں پیش کردہ تجزیات و نتائج کا بہتر طور ادراک ہوں:

☆ Greenacre, Michael, J. (2017). Correspondence Analysis in Practice, Third Edition. CRC Press Chapman and Hall.

☆ Eric J. Beh and Rosaria Lombardo (2014). Correspondence Analysis: Theory, Practice and New Strategies. Wiley Series in Probability and Statistics.

۹۔ یادگارِ انیس میں اردو، عربی اور فارسی زبان کی پیش کردہ مقداری معلومات کی پیمائش Ratio یا Continuous سطح پر کی گئی ہے۔

۱۰۔ ہم نے انسلا کی وتفریقی تجزیہ Version 20 Statistical Package for Social Sciences (SPSS) کا استعمال کرتے ہوئے کیا ہے اس سوفٹ ویئر میں اردو زبان کی سہولت موجود نہیں اسلئے قارئین کی سہولت کے لیے نمایاں نتائج کو اردو زبان میں تحریر کر دیا گیا ہے۔ تصویر "د" میں ہر متغیر کے لئے جو علامات استعمال ہوئی ہیں وہ ان کے نام سے زیادہ اہمیت رکھتی ہیں کیونکہ یہ علامات ہی ہر متغیر کی شماریاتی وقعت و مرتبہ کو ظاہر کرتی ہے۔

ضمیمہ جات

ضمیمہ 01: یادگار انیس میں مرثیہ کی کوڈنگ کی مختصر نقل

بند	شعر	تعداد شعر الفاظ	تعداد حروف	اردو	فارسی	عربی	اضافات	جدید ترکیب	محاورات	جدید محاورات	تشبیہات	استعارات	کنایات
1	1	15	41	6	4	5	0	2	1	0	0	0	0
1	2	16	47	9	4	3	2	1	0	0	0	0	0
1	3	13	42	7	1	5	3	0	0	0	0	0	0
2	1	17	48	12	1	4	1	0	0	0	0	0	1
2	2	16	47	9	4	3	1	0	1	0	0	0	1
2	3	19	55	17	0	2	0	0	0	0	0	0	0

جاری ہے

ضمیمہ 02:- اشعار کے اعتبار سے مرثیہ میں مختلف زبانوں کا مجموعی مقداری استعمال

اشعار نمبر	زبان			مجموعہ
	اردو	فارسی	عربی	
ایک	1867	655	665	3187
دو	1829	723	587	3139
تین	2075	591	526	3192
مجموعہ	5771	1969	1778	**9518**

⊙ ڈاکٹر راحیلہ

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، جامعہ جموں وکشمیر، مظفر آباد

⊙⊙ ڈاکٹر محمد الطاف یوسف زئی

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، ہزارہ یونیورسٹی، مانسہرہ

ناول امراؤ جان ادا کانفسیاتی تجزیہ

Abstract:

"Umrao Jan Ada" is an Urdu novel written by Mirza Hadi Ruswa and first published in 1899. Mirza Ruswa is the first writer of psychic novel in Urdu literature. By discussing psychological factors he has given new dimensions to Urdu literature. His characters in novel "Umrao Jan Ada" suffer from psychological problems and they are the best example of their kind. The way he created the psychic character of prostitute has made him the first psychic critic in Urdu literature.

Keywords:

Umrao-Jan-Ada Hadi Ruswa Psychological Novel prostitute

ادب اور نفسیات کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ انسان کی زبان سے نکلنے والے ہر لفظ کے پیچھے نفسی عوامل کی کارفرمائی ہوتی ہے چونکہ ادب خالصتاً انسانی تخلیق ہے اس اعتبار سے ناول نگاری میں ناول نگار کا تحریر کردہ ہر جملہ نفسیاتی پہلوؤں کی عکاسی کرتا ہے۔ افسانوی ادب ہو یا غیر افسانوی ادب، منظوم کلام ہو یا منثور تحریر، ہر جگہ نفسیاتی عوامل حرکت میں دکھائی دیتے ہیں، ۔نفسیاتی نقادوں نے جب ادب پاروں کا اس لحاظ سے جائزہ لیا تو نہ صرف فنکاروں کی شخصیت کی نفسیاتی و میکانکی تشریح کی گئی بلکہ ان کے اثرات کیحوالے سے جب نثر پاروں کا مطالعہ کیا گیا تو معلوم ہوا کہ تحریر کا ایک ایک حرف اصل میں کسی نہ کسی نفسی پہلو کے تابع ہے غزل کے ایک مصرعے سے لے کر افسانہ اور ناول تک میں نفسیاتی جھلکیاں اپنا اثر دکھاتی محسوس ہوتی ہیں۔ ناول کی وسعتوں میں بے شمار نفسیاتی اقسام اور ان گنت نفسی پہلو رواں دواں ہیں۔ ناول کا وسیع کینوس کہیں جبلّی ضروریات کے ساتھ جبلّی تشنگی کا بھی احاطہ کر رہا ہے تو کہیں اس کا پلاٹ شعور اور لاشعور کے تابع ہو رہا ہے۔

مرزا محمد ہادی رسوا اردو کے پہلے نفسیاتی ناول نگار ہیں کیوں کہ انہوں نے فلسفے اور نفسیات کے ذریعے اردو ادب کو نئے زاویے عطا کیے یہی وجہ ہے کہ علم نفسیات کے زیر اثر ناول امراؤ جان ادا کے کردار داخلی کشمکش اور نفسیاتی

الجھنوں کی بہترین عکاسی کرتے ہیں۔ دراصل رسوا نے امراؤ جان ادا کے ذریعے ایک مٹتی ہوئی معاشرت کی تصویر کشی کی۔ اگرچہ مرزا محمد ہادی رسوا نے بے شمار ناول لکھے مگر جو شہرت امراؤ جان ادا کو حاصل ہوئی وہ شہرت طوائف کے موضوع پر لکھے گئے کسی اور ناول کو نہ مل سکی۔ رسوا نے ایک طوائف کا کردار جس انسانی اور نفسیاتی انداز میں تخلیق کیا ہے۔ اس نے رسوا کو اردو کا پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیا ہے۔ ڈاکٹر شارب ردولوی تحریر کرتے ہیں:

''رسوا کو اردو ادب میں یہ اولیت حاصل ہے کہ انہوں نے باقاعدہ طور پر علم النفس کی روشنی میں ادب کو سمجھنے کی کوشش کی اس لیے ان کو بجا طور پر پہلا نفسیاتی نقاد کہا جا سکتا ہے۔''(۱)

ادب کو نفسیاتی شعور کے مطابق پرکھنے اور سمجھنے کی پہلی کوشش کا سہرا رسوا کے سر جاتا ہے۔ مرزا محمد رسوا نے اس بات کا اظہار بھی کیا ہے کہ ادب کو سمجھنے کے لیے علم النفس کا جاننا بہت ضروری ہے۔ مرزا رسوا نے شعور اور لاشعور کے ذریعے انسانی نفسیات کو اجاگر کیا۔ مرزا رسوا نے طوائف کے کوٹھے کو لکھنؤ کی تہذیب کی علامت بنا کر پیش کیا ہے وقار عظیم تحریر کرتے ہیں:

''رسوا نے امراؤ جان ادا لکھ کر پہلی مرتبہ لکھنے والوں کو یہ سبق دیا کہ زندگی کے سیدھے سادھے معمولی اور بظاہر غیر اہم مشاہدات کے پیچھے تہذیب، معاشرت، سیاست، معیشت، اخلاق اور بعض اوقات تاریخ کے حقائق پوشیدہ و پنہاں ہوتے ہیں۔''(۲)

رسوا کے فن کا کمال ہے کہ انہوں نے اس ناول میں ایسے حقائق بیان کئے ہیں کہ جو عام انسان کی ذہنی سطح سے مطابقت نہیں رکھتے۔ ناول کا مرکزی کردار امیرن ہے۔ جسے دلاور نامی بدمعاش اغوا کر کے خانم کے کوٹھے پر پہنچا دیتا ہے۔ خانم امیرن کو امراؤ جان ادا کے روپ میں ڈھال دیتی ہے۔ امراؤ جان ادا ناول کا سب سے دلکش، ذہین اور متحرک کردار ہے۔ مرزا رسوا نے ناول میں تمام کرداروں کو اس انداز میں پیش کیا کہ ہر کردار مختلف نفسیاتی کیفیت کی عکاسی کرتا ہے۔ ناول میں خانم اور بوا حسینی جیسے کردار بھی ہیں۔ جو اپنی عادت سے مجبور ہو کر دوسروں کو فریب دینے میں ماہر ہیں۔ گوہر مرزا جیسے ناکام عاشق بھی موجود ہیں۔ کرداروں کی اس بھیڑ میں امراؤ جان ادا کا کردار اہم بھی ہے اور نفسیاتی مسائل میں الجھا ہوا بھی ہے۔ امراؤ جان ادا کی نفسیاتی کیفیت کے متعلق ڈاکٹر غلام حسین اظہر تحریر کرتے ہیں:

''طوائف زادی کے اندر ہمیشہ ایک شریف عورت زندہ رہتی ہے۔ کیونکہ عورت کی فطرت کا یہ خاصہ ہے کہ وہ چار دیواری کے اندر ہی تحفظ بھی محسوس کرتی ہے اور پیار سے بھری فضا اس کے لیے باعث سکون بھی ہوتی ہے۔''(۳)

چار دیواری سے محبت کا جذبہ اور تحفظ محسوس کرنا عورت کے دیگر تمام جذبات پر حاوی آ جاتا ہے۔ امراؤ جان ادا کوٹھے کے ماحول سے سمجھوتہ تو کر لیتی ہے مگر ساری زندگی کامیاب طوائف نہیں بن پاتی۔ امراؤ جان ادا کی شخصیت کا نفسیاتی جائزہ لیتے ہوئے جو بنیادی نفسیاتی عنصر سامنے آتا ہے وہ نرگسیت (Narcissim) ہے۔ نرگسیت نفسیات کی اہم اصطلاح ہے جو الفت ذات یا خود پسندی کے معنوں میں استعمال ہوتی ہے نرگسیت کی تعریف تشریحی لغت میں یوں کی گئی ہے:

''تحلیل نفسی کی اصطلاح میں یہ لفظ اپنی ذات سے بے انتہا الفت کے لیے استعمال ہوتا ہے۔''(۴)

امراؤ جان ادا کا کردار نرگسی سانچے میں جس طرح ڈھلا ہوا ہے۔ وہ عورت کی فطرت کی عکاسی کرتا ہے۔ مرزا ہادی رسوا نے اس کا اظہار امراؤ کے زبان سے اس طرح پیش کیا ہے۔

''اچھے سے اچھا کھاتی تھی اور بہتر سے بہتر پہنتی تھی کیوں کہ ہمجولی لڑکے لڑکیوں میں کوئی مجھے اپنے سے بہتر نظر نہ آتا تھا۔''(۵)

نرگسیت ایک نفسیاتی بیماری ہے جو الفت ذات یا خود پسندی کے معنوں میں استعمال ہوتی ہے۔اس خود پسندی کا تعلق جسم، شخصیت اور اس سے وابستہ کیفیات سے ہے۔عمر کے اعتبار سے اتنی کم عمری میں کسی لڑکی کے دل میں خود کو باقی ہم جولیوں سے بہتر اور برتر سمجھنے کے جذبات پیدا ہونا نفسیاتی بھی ہیں اور فطری بھی۔اسی الفت ذات، تقابل اور احساس برتری کی ایک اور مثال کہ جہاں امراؤ جان ادا اپنے پھوپھی زاد منگیتر کا موازنہ اپنی سہیلی کریمن کے منگیتر سے کرتی ہے:

''واہ میرے دولہا کی صورت کریمن (ایک دھنیے کی لڑکی کا نام تھا) کے دولہا سے اچھی ہے وہ تو طوطا کالا کالا ہے۔میرا دولہا گورا گورا ہے۔کریمن کے دولہا کے منہ پر کیا بڑی سی داڑھی ہے۔میرے دولہا کی ابھی مونچھیں بھی نہیں نکلیں، کریمن کا دولہا ایک میلی سی دھوتی باندھے رہتا ہے۔ماشی رنگی مرزئی پہنے رہتا ہے۔میرا دولہا عید کے روز کس ٹھاٹھ سے ا؟ یا تھا۔سبز چھینٹ کا دگلا گلبدن کا پائجامہ، مصالحہ کی ٹوپی مخملی جوتا، کریمن کا دولہا سر میں ایک پھنٹا باندھے ہوئے ننگے پاؤں پھرتا ہے۔''(۶)

مندرجہ بالا اقتباس لڑکیوں کی نفسیات کی بخوبی عکاسی کرتا ہے کہ ان میں موازنہ کے ساتھ ساتھ برتری کا احساس بھی باعث تسکین ہوتا ہے۔عام استعمال کی چیزوں سے لے کر لباس، گھر بار، شخصیت، روپے پیسے کا موازنہ اور خاص طور پر شریک حیات کے موازنے سے بھی گریز نہیں برتا جاتا۔

فرائڈ نے اپنی تحریروں میں اوڈی پس (Complex oedipus) کو بنیادی اہمیت کا حامل قرار دیا ہے اوڈی پس سے مراد:

"Oedipus complex, is a term used by sigmund Freud in his theory of psychosexual stages of development to describe a child's feelings of desire for his or her opposite sex parent and Jealousy and anger toward his or her same sex parent."(7)

اوڈی پس نظریے کے مطابق بچے جنس مخالف کے زیادہ قریب ہوتے ہیں۔لڑکیاں باپ کو توجہ کا مرکز بناتی ہیں اور لڑکے ماں کو۔اس نفسیاتی اصطلاح کے متعلق پروفیسر ساجدہ زیدی تحریر کرتی ہیں:

''فرائڈ نے اوڈی پس کمپلیکس کی اصطلاح دراصل لڑکوں کی ماں سے محبت اور وابستگی اور باپ سے مخاصمت اور عداوت کے لئے استعمال کی ہے اور لڑکیوں کی باپ سے وابستگی و محبت اور ماں سے عداوت و رشک کو Complex Electra کا نام دیا ہے۔''(۸)

امراؤ جان ادا نے بھی اسے ہی جذبات کا اظہار کیا ہے وہ رسوا کو اپنی زندگی کی داستان سناتے ہوئے بتاتی ہے:

''بے شک ابا مجھے اماں سے زیادہ چاہتے تھے ابا نے کبھی پھول کی چھڑی نہیں چھوائی۔اماں ذرا ذرا

سی بات پر مار بیٹھتی تھیں اماں چھوٹے بھیا کو زیادہ چاہتی تھیں۔''(۹)

امراؤ جان ادا باپ سے وابستگی اور ماں کے لئے عداوت کے جذبات رکھتی ہے مگر دوسری جانب ماں بھی اپنے بیٹے کے قریب ہے۔امراؤ جان ادا ناول میں متضاد جذبات کی حامل دکھائی دیتی ہے اس وجہ سے امراؤ جان ادا کی زندگی عجیب کشمکش سے دوچار نظر آتی ہے اسے دو مخالف طاقتیں اپنی طرف کھینچنے کی کوشش کرتی ہیں ایک طرف وہ کامیاب طوائف بھی بننا چاہتی ہے مگر دوسری طرف اس کے لئے گھریلو عورتوں کی زندگی بھی باعث کشش ہے۔علم نفسیات میں ایسی صورت حال کو جذبیت (Ambivalence) کا نام دیا جاتا ہے۔جس میں کوئی دو طرح کے متضاد جذبات کے رحم و کرم پر ہوتا ہے Plotnik کے مطابق:

> "In psychology, ambivalence is definded as the mental disharmony or disconnect a person may feel when having both positive and negative feelings regarding the same individual."(10)

چونکہ وہ خاندانی لڑکی تھی پیدائشی طوائف نہ تھی اس لئے شروع سے آخر تک وہ متضاد کیفیت کا شکار رہی۔وہ نہ مکمل طور پر طوائف بن سکی نہ گھریلو عورت۔بعض مقامات پر وہ اس خواہش کا اظہار بھی کرتی ہے کہ تمام طوائفوں کے چاہنے والے صرف مجھے دیکھیں اور مجھے چاہیں مگر دوسری طرف وہ توبہ تائب ہو کر باعزت زندگی گزارنے کی بھی خواہش مند ہے۔مگر رسوا ماہر نفسیات کی طرح اسے اصل حیثیت سے آگاہ کرتے ہیں اور اسے سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔امراؤ گھریلو عورتوں پر رشک کرتی ہے اور طوائف زادیوں کو حقیر سمجھتی ہے۔دراصل امراؤ جان ادا فطرتاً طوائف نہ تھی بلکہ شریف خاندان سے تعلق رکھتی تھی۔وہ اس حقیقت سے واقف تھی کہ گھریلو عورت اور پیشہ ور طوائف زادی کے معیار زندگی میں نمایاں فرق ہے۔

امراؤ جان ادا کے کردار میں ایک اور نفسیاتی پہلو Exhibitionism نمائشیت ہے۔وہ سب کی جانب سے خود کو سراہے جانے کی خواہش مند ہے۔اس کے ساتھ ساتھ اپنے چاہنے والوں کے علاوہ دوسروں کے طلبگاروں کو بھی اپنی ذات میں محود یکھنا چاہتی ہے۔پروفیسر ساجدہ زیدی نمائشیت کی وضاحت اس طرح کرتی ہیں:

> ''نمائشیت کے تحت انسان خود کو دوسروں کی نظروں کا مرکز بنا کر خوش ہوتا ہے۔خودنمائی کے اس عمل میں اسے جو لذت ملتی ہے وہ افعالی لذت ہے یعنی خود کو معروض باشے کی حیثیت سے دیکھنے کی لذت، عام زندگی میں اسے عورتوں کا طرہ امتیاز سمجھا جاتا ہے۔''(۱۱)

ناول کے ابتدائی مکالمات سے ثابت ہوتا ہے کہ امراؤ جان ادا عورت ہونے کے ناطے نمائشیت کے جذبوں کے سامنے مغلوب ہے وہ جس طرح رسوا کے سامنے اپنے دل کا حال کھول کر بیان کرتی ہے اس سے عورت کی نفسیات کی بہترین عکاسی ہوتی ہے:

> ''عورت کو عورت سے جو رشک ہوتا ہے اس کی کچھ انتہا نہیں ہے۔سچ تو یہ ہے، اگرچہ مجھ کو کہتے ہوئے شرم آتی ہے۔میرا دل چاہتا تھا کہ سب کے چاہنے والے مجھے چاہیں اور سب کے مرتے مجھ ہی پر مریں، نہ کسی کی طرف آنکھ اٹھا کر دیکھیں نہ کسی پر جان دیں۔''(۱۲)

مذکورہ اقتباس کے ذریعے عورت کی نفسیات کو سمجھنا آسان ہے کہ عورت ہر صورت اپنی ذات کو اہمیت دینے کی خواہش مند ہوتی ہے۔ چاہے وہ اہمیت اسے اپنی زبان و عمل سے ملے یا باقی افراد کے ذریعے۔

امراؤ جان ادا میں خانم کا کردار بہت اہمیت کا حامل ہے۔ خانم لکھنوی طوائف کی مکمل عکاسی کرتی ہے وہ طوائف زادیوں کے ان تمام حربوں سے اچھی طرح واقف ہے جن کو استعمال کر کے تماش بینوں کو اپنی طرف مائل کیا جا سکتا ہے۔ وہ نگار خانے پر حکومت کرتی ہے۔ طوائف زادیاں، گاہک، نواب بھی اس سے دبتے ہیں وہ جلال اور جمال کا مجموعہ ہے بازغہ قندیل خانم کی شخصیت کی عکاسی اس طرح کرتی ہیں:

> ''خانم۔۔۔۔زبان کی میٹھی۔۔۔۔۔واقعات کے در پردہ اصل سے تو واقف ہے مگر کسی کا دکھ درد محسوس نہیں کر سکتی بلکہ فائدہ اٹھاتی اور اپنا مرکب بناتی ہے۔''(۱۳)

خانم کا کردار پورے ناول میں مفاد پرستی کی طرف راغب دکھائی دیتا ہے۔ خانم کی شخصیت کا نمایاں پہلو دوسروں کو اپنے مفاد کے لیے استعمال کرنا ہے وہ نئی لڑکیوں کو بھی ایسے ہی حربے استعمال کرنے پر مجبور کرتی ہے اور انہیں سکھاتی ہے کہ زندگی میں کسی ایک مرد کو لازمی اپنا بنا کر رکھیں۔ اس کے بے شمار فوائد ہیں۔ بیماری میں ان سے خدمت کرائی جاتی ہے سودا سلف لاتے ہیں۔ رات بھر پاؤں دباتے ہیں۔ ہر جگہ حمایت کے لئے تیار رہتے ہیں۔ خانم کی اس سوچ اور عمل کو نفسیات میں نظر بازی (Schomophilia) کہتے ہیں۔ خانم کے کردار کی بنت سے مصنف نے لکھنؤ میں طوائفوں کی اہمیت اور فروغ کو خوبصورتی سے بیان کیا ہے۔ خانم کا کردار ناول میں بہت اہم ہے۔ اس نے زندگی میں آنے والے ہر مرد سے فائدہ اٹھایا اور اسے چلتا کیا۔ غرض خانم بغیر مفاد اور مطلب کے کسی کے ساتھ رشتہ قائم رکھنے کی مجاز نہیں۔

خانم کی شخصیت کا ایک اور پہلو ہر صورت نئی چھوکریوں کو کمتر اور اپنی ذات اور تجربے کو برتر ثابت کرنا ہے۔ وہ سترہ اٹھارہ برس کی چھوکریوں کو باور کرا دیتی تھی کہ میرے عاشقوں کی مثال ڈھونڈے سے بھی نہیں ملتی۔ کوئی کم عمر طوائف کتنی ہی بحث کیوں نہ کرے مگر خانم کا جواب سب کو خاموش کرا دیتا تھا۔ خانم بہت فخر سے کہتی تھی:

> ''جاؤ چھوکریو! نہیں معلوم اس زمانے کی محبتیں کس قسم کی ہیں جیسی رنڈیاں ویسے ان کے آشنا۔ ایک ہمارا زمانہ تھا دیکھو (مرزا صاحب کی طرف اشارہ کرتے ہوئے) ایک یہی مرد آدمی بیٹھے ہیں جوانی میں مجھ سے آشنائی ہوئی ماں باپوں نے شادی ٹھہرائی۔ آپ مانجھ کا جوڑا پہن مجھے دکھانے آئے۔ میں نے مانجھے کے جوڑے کے پرزے پرزے کر دیئے ہاتھ پکڑ کر بیٹھ گئی کہ میں تو نہ جانے دوں گی۔ اس کو چالیس برس کا زمانہ گذرا آج تک تو گھر نہیں گئے کہو ہے کوئی ایسا تمہارا بھی، سب نے سر جھکا لیا۔''(۱۴)

خانم نے نئی چھوکریوں کے سامنے عمر بھر کی ریاضت اور تجربے کا نچوڑ پیش کیا۔ یقیناً ان میں اتنا دم نہیں تھا کہ وہ اس کا توڑ رکھتیں جو تجربہ خانم کو حاصل تھا وہ نئی لڑکیوں کو کہاں۔ رسوا نے امراؤ جان ادا کی نفسیاتی کردار نگاری سے ناول کے فن کو بلندی و عظمت عطا کی۔ امراؤ جان ادا کا پس منظر بھی لکھنؤ کا شکست خوردہ معاشرہ ہے، لکھنؤ کی دم توڑتی تہذیب ہے۔ امراؤ جان ادا طوائف بن کر بھی اندر کی شریف عورت کو زندہ رکھتی ہے۔ ناول کے کرداروں کے ذریعے انسانی نفسیات کے اتار چڑھاؤ کو بیان کیا گیا۔ خانم مفاد پرست عورت کے روپ میں سامنے آتی ہے اور امراؤ جان عورت کی فطرت کی عکاسی کرتے ہوئے چار دیواری کی خواہاں ہے۔

حوالہ جات

۱۔ شارب ردولوی، جدید اردو تنقید (اصول و نظریات) ،(لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۲۰۰۶ء)، ساتواں ایڈیشن، ص ۲۳۰

۲۔ وقار عظیم، داستان سے افسانے تك، (کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۶۶ء)، ص ۷۷۔۷۸

۳۔ غلام حسین اظہر، اردو افسانے کا نفسیاتی مطالعہ، (کراچی: ۱۹۷۵ء)، ص ۲۶۸

۴۔ محمد اکرم چغتائی، تشریحی لغت، (لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۲۰۰۱ء)، ص ۵۵۷

۵۔ مرزا محمد ہادی رسوا، امراؤ جان ادا، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء)، ۲۴

۶۔ ایضاً، ص ۴۶

7. http//:www.verywellmind.com

۸۔ ساجدہ زیدی، انسانی شخصیت کے اسرار و رموز ،(نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، ۱۹۹۹ء)، ص ۳۵۴

۹۔ امراؤ جان ادا، ص ۱۷

10. Plotnik. R. (1989), *Introduction to Psychology*, (2nd Ed), Newbery Award Records (Inc)

۱۱۔ ساجدہ زیدی، انسانی شخصیت کے اسرار و رموز، ص ۲۸۹

۱۲۔ امراؤ جان ادا، ص ۵۸

۱۳۔ بازغہ قندیل، اردو ناول میں زوال فطرت انسانی کی تمثیلات ،(اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان، ۲۰۱۴ء)، ص ۵۰

۱۴۔ امراؤ جان ادا، ص ۵۱۔۶۰۔

⊙ طارق جاوید
پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو، منہاج یونیورسٹی، لاہور

اُردو شاعری، موسیقی اور عروض کا باہمی تعلق

Abstract:

In this article attempt has been made to find co-relation between Urdu Poetry, music and 'Arooz'. These three arts each have their own identity, but these three fields are closely linked with each other. Music and poetry are natural arts but Arooz has been invented by human beings. Arooz is the measuring tool for poetry. If the poetry is clawed with music it becomes a song and melody. Prose cannot be put into music. Only that poetry can fit into music that has rhythm, harmony and weight, unmetered poetry cannot fil into music, therefore, a scale must be established to measure the meter. This scale is called Arooz. These three arts despite their separate entities are joint together because of rhythm, temp and harmony. Therefore these three arts are attached together and are inseparable.

Keywords:

Urdu Poetry Urooz Music Art Painting Rhythm Harmony

اردو شاعری، موسیقی اور عروض تینوں الگ الگ فنون ہیں مگر ان تینوں کا آپس میں گہرا تعلق ہے۔ ان تینوں فنون کا چولی دامن کا ساتھ ہے بلکہ یہ تینوں ایک دوسرے کے لئے لازم وملزوم ہیں۔ یہ تینوں فنون ایک طرف اپنی اپنی انفرادی اور جُداگانہ حیثیت رکھتے ہیں اور دوسری طرف ان کے درمیان مماثلت اور ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔

علمِ عروض سے شعر کے موزوں یا نہ موزوں ہونے کا پتہ چلتا ہے۔ عروض سے شاعری کو پرکھا جاتا ہے۔ عروض ایک ایسا پیمانہ ہے جس سے شعر کے وزن کو تولا جاتا ہے۔ وزن کی یہ اہمیت ہے کہ اس کے بغیر شاعری بن نہیں سکتی۔ آہنگ نہ ہو تو شعر شعر نہیں ہوتا محض نثر ہی ہوتا ہے۔ موسیقی آوازوں کی ایک خاص ترتیب ربط ہم آہنگی اور تکرار ہے جو سامعین کو لطف فراہم کرتی ہے اور وہ ایک خاص حظ محسوس کرتے ہیں۔ آوازوں اور الفاظ کے متناسب نظام کے بغیر نہ شاعری بن سکتی

ہے نہ موسیقی اور عروض ان کو پرکھنے کی کسوٹی ہے۔ الفاظ کے برمحل استعمال اور آہنگ (وزن) سے شعر بنتا ہے۔ سروں کی تکرار اور کمی بیشی سے مختلف راگ اور راگنیاں بنتی ہیں۔ اس طرح چند حروف فعل کے تصّرف سے مختلف الفاظ بنا کر ان کی تکرار سے بحروں کے ارکان قائم کئے گئے ہیں۔ موسیقی کی بنیادی سات سُر مندرجہ ذیل ہیں:

سا رے گا ما پا دھا نی

کھرج رکھب گندھار مدھم پنچم دھیوت نکھاد

مندرجہ بالا سروں کی آمیزش سے راگ بنتے ہیں۔ اور ایسے ہی 'ف'، 'ع'، 'ل' کی آمیزش اور اُلٹ پھیر سے دس ارکان یعنی مفاعیلن، مستفعلن، فاعلاتن، مفاعِلتن، متفاعلن، مفعولات، فعولن، فاعلن، فاع لاتن اور مس تفع لن بنتے ہیں اور ان ارکان کی مدد سے بحریں بنتی ہیں۔

موسیقی محض مہمل آوازوں سے موسیقی نہیں کہلا سکتی۔ موسیقی کو ایسے الفاظ کی ضرورت ہے جو اس کی عمارت کو کھڑا کر سکیں۔ الفاظ تو نثر بھی ہوتے ہیں لیکن موسیقی کو ایسے الفاظ چاہئیں جس کو کلام موزوں کہتے ہیں۔ کلام موزوں شاعری ہے اور کلام کو موزوں ثابت کرنے کی کسوٹی یا پیمانہ عروض ہے عروض ہی کلام موزوں کی سند عطا کرتا ہے۔

طبع موزوں رکھنے والا شخص اگرچہ شاعری کر سکتا ہے۔ مگر عروض اس شاعری کا تجزیہ کرتا ہے کہ آیا موزوں طبیعت رکھنے والے شاعر کا شعر بھی موزوں ہے یا نہیں اور اگر شعر موزوں نہیں ہے تو ایک طرف تو اچھی شاعری نہیں کہلا سکتا اور دوسری طرف اگر اس شاعری کو موسیقی کا جامہ پہنانے کی کوشش کی جائے تو وہ موسیقی کا لبادہ نہیں اوڑھ سکتی لہٰذا یہاں عروض کا کام شروع ہو جاتا ہے جو شعر کو موزوں بنانے کی سعی کرتا ہے۔ شاعری وہی موسیقی میں ڈھل سکتی ہے جس کو عروض کی سند ملی ہو۔ ایسی شاعری جو وزن سے خارج ہو موسیقی کے معیار پر بھی پورا نہیں اتر سکتی۔ اسی طرح موسیقی بھی محض چیخ و پکار کا نام نہیں۔ موسیقی ہلا گلا شور شرابا نہیں ہوتی۔ موسیقی بہترین شاعری کا انتخاب کر کے اپنے وجود کو امر کرتی ہے شعر اگر با وزن نہ ہوں تو موسیقی نہیں ہو سکتی اور اگر موسیقی میں ردھم، سُر اور لے نہ ہو تو شاعری بھی اپنا تاثر قائم نہیں کر سکتی۔ گائے گئے بہترین نغمے، گیت اور غزلیں بہترین اور اعلیٰ کیوں ہیں؟ اس لئے ہیں کہ ان میں شاعری موسیقی اور عروض کا ایک باہم توازن اور تال میل ہوتا ہے۔ محمد نواب علی خاں کے مطابق

> ''نظم کو موسیقی سے بہت کچھ تعلق ہے اور یہ مشابہت پیدا کرنے والی شے لے ہے۔ کوئی مضمون کیسا ہی پاکیزہ کیوں نہ ہو۔ کیسے ہی عمدہ الفاظ میں کیوں نہ بیاں کیا گیا ہو۔ لیکن عروض کے قواعد کے باہر ہے تو اسے شعر نہیں کہہ سکتے۔ بحر کیا ہے؟ لے کی ایک قسم ہمارے لکھنؤ میں اب بھی ایک قابل اور نازک خیال شاعر اپنے تلامذہ کو عروض کی بحریں طبلے پر یاد کرایا کرتے ہیں اور سچ تو یہ ہے کہ اس سے بہتر طریقہ غیر ممکن ہے۔ موسیقی بھی نظم کی طرح لے کی محتاج ہے۔'' (۱)

قدیم زمانے میں موسیقی اور شاعری دونوں ایک ہی فن تھے۔ دونوں کو الگ الگ نہیں جانا جاتا تھا۔ جو بھی گایا جاتا تھا اس کو شاعری کہا جاتا تھا۔ اس کی مثال یونانی شاعری ہے جس کو وہ ڈارمہ کہا کرتے تھے۔ یہ تمام ڈرامے جو کہ شاعری کہلاتے تھے دراصل شاعری اور موسیقی دونوں کا باہم امتزاج ہے۔ یونانی دونوں کو ایک ہی خیال کرتے تھے اور پھر

رفتہ رفتہ شاعری اور موسیقی نے اپنی اپنی راہیں جدا کر لیں۔ دونوں نے اپنا علیحدہ وجود اور تشخیص قائم کیا تاہم ان دونوں فنون کے الگ الگ ہونے کے باوجود ان کے سوتے ایک ہی چشمہ سے پھوٹتے ہیں۔

یونانی ادب میں شاعری اور موسیقی کو ایک ہی فن گردانا جاتا تھا اسی طرح قدیم ہندوستان میں بھی شاعری اور موسیقی ساتھ ساتھ چلتے تھے اور شاعری اور موسیقی کی کچھ اصناف ایک ہی طرح سے شمار کی جاتی تھیں اور ان کو ایک ہی وضع سے پہچانا جاتا تھا۔ رشید ملک کے مطابق:

> ''چنانچہ موسیقی کی تاریخ کے ایک عمومی مطالعے سے فن موسیقی میں ایک انتہائی اہم اصول برسرکار نظر آتا ہے۔ اصول یہ ہے کہ صدیوں سے شاعری کی اوضاع کو موسیقی بلاتکلف اپناتی چلی آ رہی ہے۔ دھرد، پربندھ، دھروپد اور ماضی قریب میں ٹھمری، ہوری، یعنی ہولی، کجری، چیتی، غزل وغیرہ پہلے شاعری کی اوضاع تھیں، یعنی ایسی شاعری جو گائی جاتی تھی۔'' (۲)

> ''راگ درپن میں بیان کردہ موسیقی کی کچھ فارمز مثلاً پد، دھرو، پربندھ، دھرد پد، دھمار، تیوت یا تروٹ، خیال اور ترانہ ہماری کلاسیکی موسیقی کی فارمز ہیں۔ کسی زمانے میں چیتی، کجری، ٹھمری، ٹپا، ہوری وغیرہ لوک شاعری کی فارمز تھیں۔ ویسے ہی پد دھرو، پربندھ اور دھروپد مختلف مقامات کی لوک شاعری کی وضعیں تھیں یا ہیں۔'' (۳)

سید عابد علی عابد نے اردو حروف تہجی کی غنائی اہمیت کے بارے میں ایک تفصیلی مضمون لکھا۔ جو رسالہ مخزن میں شائع ہوا اس میں انھوں نے بڑی تفصیل کے ساتھ موسیقی ترنم نغمہ اور شاعری پر لکھا ہے جس طرح موسیقی کے سات سُروں، یعنی، سا، رے، گا، ما پا، دھا، نی میں کومل تیور ہوتے ہیں۔ انھوں نے اردو کے حروف تہجی میں بھی کومل تیور حروف کی نشاندہی کی ہے اور ان کے صوتی آہنگ اور تاثیر کا ذکر کیا ہے۔ سید عابد علی عابد کے مطابق:

> ''اب حروف علت کو لیجئے، حروف علت یعنی ا، و، ی درحقیقت اردو شاعری میں وہی حیثیت رکھتے ہیں جو سنگیت میں ٹھاٹھ، تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ پنڈتوں نے لکھا ہے کہ سنگیت کے تین گرام ہیں یعنی کھرج گرام، گندھار گرام اور مدھم گرام، اور ان تمام گراموں میں سات سروں کے سلسلہ وار یا معین چڑھاؤ اتار کی مختلف شکلوں سے تمام راگ پیدا ہوتے ہیں، یعنی سارے گا ما پا دھانی اور سانی دھا پا ما گا رے سا۔ اسی چیز کو آج کل ٹھاٹھ کہتے ہیں۔'' (۴)

موسیقی اور شاعری کا باہم تجزیہ کرتے ہوئے اگر ہم قدیم و جدید شعراء کے کلام پر نظر ڈالیں تو ہمیں اندازہ ہوگا کہ ان کی شاعری موسیقی اور ترنم سے بھرپور تھی۔ غالب کی زیادہ تر غزلیں اسی لئے گائی گئی ہیں کہ ان میں روانی موسیقی اور ترنم تھا۔ امیر خسرو، ولی دکنی، میر تقی میر، مومن خاں، داغ دہلوی، حسرت موہانی، فیض احمد فیض، ناصر کاظمی، احمد فراز وغیرہ کے کلام میں روانی سلاست اور موسیقیت تھی اسی لئے ان کے کلام کو موسیقی کے سانچے میں ڈھالا گیا۔

بقول عنائت الٰہی ملک:

> ''ہر شاعر بنیادی طور پر موسیقار ہوتا ہے بلکہ یوں کہیے کہ وہ موسیقار پہلے ہے اور شاعر بعد

میں شاعر کو موسیقار بنانے کا ذمہ دار اس کا جذبہ آہنگ ہے۔ یہی وہ جذبہ ہے جس سے گزر کر احساس ایک وزن کا حامل ہو جاتا ہے۔ یہی جذبہ آہنگ الفاظ کو شعر کا جامعہ پہنانے کے لئے الفاظ کے صوتی وزن کی مناسبت سے ان کی نشست بدل کے ان کو تال اور ہم آہنگی سے آشنا کر کے ایک شعر کا رنگ وروپ دیتا ہے۔ ضروری نہیں کہ ہر شاعر اس جذبہ آہنگ سے شعوری طور پر واقف ہو لیکن ہر شعر اس جذبہ آہنگ کے طفیل وزن کے پیمانے میں ڈھل ڈھل کر آتا ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ فلاں صاحب نے موزوں طبیعت پائی ہے تو کہنے کا مقصد یہی ہوتا ہے وہ شعوری طور پر ان الفاظ کے صوتی اثرات ان کے وزن اور زیر و بم سے آگاہ ہے۔''(۵)

عروض میں دس بنیادی ارکان کے الٹ پھیر سے بحریں بنتی ہیں، موسیقی کے سات سروں کے تال میل اور کمی بیشی سے راگ راگنیاں بنتے ہیں۔ یعنی عروض کی زبان کے حروف تہجی دس اور موسیقی کی زبان کے حروف تہجی سات ہیں۔ اور شاعری جن حروف تہجی سے بنتی ہے وہ سینتیس ہیں ان تینوں فنون کے حروف تہجی کے نمبر اگر چہ کم زیادہ ہیں لیکن ان تینوں میں گہری مماثلت اور ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ حروف میں ا، و، ی حروف علت ہیں جو ٹھاٹھ سے مماثلت رکھتے ہیں۔ اور ردیف میں موسیقیت پیدا کرتے ہیں۔ یہ تینوں حروف موسیقی کے سات سُروں اور ماتروں جیسا وزن پیدا کرنے کا سبب بنتے ہیں۔ عروض میں مہمل حروف ف، ع، ل سے مشابہ ہیں۔

توازن ایک فطرتی اور قدرتی امر ہے پوری کائنات ایک توازن اور لے سے چل رہی ہے جیسے انسانی دل کی دھڑکن نظام شمسی وغیرہ یہ سب فطرت اور قدرت کے کرشمے ہیں۔ لے، سُر، تال ردھم اور وزن کے سبب یہ دنیا قائم ہے۔ اگر اس میں سے توازن نکال دیا جائے تو کائنات تباہ و برباد ہو جائے گی۔ سورج چاند ستارے، دن رات گرمی سردی دھوپ چھاؤں، بارش، بہار خزاں، وغیرہ وغیرہ، سب ایک لے اور توازن کے تابع ہیں انسان کے اندر قدرتی طور پر لے، تال اور توازن ہے انسان کا بولنا اور سُننا ایک ردھم اور توازن کے تابع ہے۔ ایک انسان کا پیدل چلنا ایک ردھم اور توازن ہے دونوں پاؤں قدرتی طور پر ایک مناسب وقفے سے اٹھتے ہیں دونوں کے درمیان ایک جیسا فاصلہ ہوتا ہے اگر وقت اور فاصلے میں فرق آ جائے تو انسان گر جاتا ہے۔ محمد ہادی حسین کے خیال کے مطابق

''صوتی خوش گواری کی بہترین صورت گانا ہے۔ لحن انسانی میں یہ صفت ہوتی ہے کہ وہ جن آوازوں کو ادا کرے ان میں سُر تال کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے، جس کا سبب ارتعاشوں کا ایک عددی تناسب ہوتا ہے جو کانوں کو اچھا لگتا ہے۔''(۶)

''انیسویں صدی کے نقادوں کے نزدیک غنائی شاعری شاعری کی بلند ترین صنف تھی۔ شاعری میں جب وصف اور اعلیٰ معیار کی بات کی جاتی ہے تو دیکھا جاتا ہے کہ آیا اس میں روانی، موسیقیت اور نغمگی ہے یہ یا نہیں اگر شاعری ان صفات سے خالی ہو تو اس کو اعلیٰ شاعری نہیں کہا جا سکتا بلکہ اس کو شاعری ہی سے خارج سمجھنا چاہیے'' (۷)

اس ضمن میں ڈاکٹر سنبل نگار کا نظریہ ہے:

''شعر کو دلکش اور پر تاثیر بنانے کے لئے شاعر بہت سی تدبیریں کرتا ہے ان میں پہلی تو یہ ہے کہ لفظ ایسے ہوں اور ان کی ترتیب ایسی ہو کہ ان میں نغمگی پیدا ہو جس شعر میں یا جس نظم میں غنائیت و ترنم نہ ہو اسے شاعری کے دائرے سے خارج کر دینا چاہیے۔''(۸)

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ شاعری اور موسیقی دونوں احساسات اور جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ شاعر اور موسیقار دونوں ایک جیسی مشقت سے گزرتے ہیں دونوں کو اپنے فن کی تخلیق کے لئے انتہائی مستعدی اور ہنرمندی دکھانی پڑتی ہے دونوں پر ایک ہی طرح کی واردات گزرتی ہے دونوں بہترین سے بہترین کام کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ دونوں پر وجدانی اور جنونی کیفیت طاری ہوتی ہے۔ پھر کہیں جا کر کوئی فن پارہ وجود میں آتا ہے۔

شاعری کے بغیر موسیقی کی کوئی حقیقت نہیں شاعری اور موسیقی کی ہم آہنگی کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ دونوں کے مزاج ایک جیسے ہیں ان کو الگ الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اگر شاعری حزنیہ اور المیہ ہے تو موسیقار اسی نسبت سے المیہ سُر لگا کر موسیقی ترتیب دے گا اور اگر شاعری طربیہ اور نشاطیہ ہے تو موسیقار ویسی ہی سُریں لگائے گا جو خوشی اور مسرت کا تاثر دے سکیں ایسا نہیں ہو سکتا کہ شاعری غمگین دُکھ اور درد پر مبنی ہے تو موسیقی تیز اور طربیہ ہو۔ شادی بیاہ کے موقع پر گائے گئے گیت اور کسی مرنے والے اور بچھڑنے والے کی یاد میں گائے گئے گیت اس کی واضع مثالیں ہیں۔

اچھی شاعری انسان کو دم بخود کر دیتی ہے اسی طرح اچھی موسیقی بھی انسان پر جادو کر دیتی ہے انسان پر اس کا اثر بے بیان ہے اس طرح ایک شعر ایک طوفان برپا کر سکتا ہے اور ایک سُریلا نغمہ جنون پیدا کر سکتا ہے۔ دونوں کا اثر بے بیان ہے اور تیسرا یعنی عروض ان دونوں کی خوبصورتی اور حسن کا ضامن ہے۔ ان دونوں علوم کو جو الگ الگ ہو کر بھی اکٹھے ہیں عروض کی ضرورت ہے۔ اور عروض بذات خود کچھ نہیں ہے۔ کیونکہ اس کا عمل شاعری پر ہوتا ہے۔ شاعری نہ ہو تو عروض کی ضرورت نہیں۔ عروض کی مثال اس سہاگے کی ہے جو سونے پر لگتا ہے تو سونا اور زیادہ نکھرتا ہے اگر سونا ہی نہ ہو تو سہاگے کی ضرورت کیا ہے اور اگر سونا پڑا پڑا میلہ کچیلا ہو جائے تو اس کو کس سے نکھاریں گے لہٰذا عروض کی اہمیت اپنی جگہ بہت ہی اہم ہے یہ تینوں فنون ایک دوسرے کے محتاج ہیں اور معاون بھی ہیں، الگ الگ بھی ہیں اور ہم آہنگ بھی ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ نواب علی خاں محمد، معارف النغمات، (لاہور: ادارہ فروغ فن موسیقی، ۲۰۱۴ء)، حصہ اول، ص ۵۴۱۔۵۴۲

۲۔ رشید ملک، راگ درپن کا تنقیدی جائزہ، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۸ء)، ص ۴۹۲

۳۔ ایضاً، ص ۴۶۲

۴۔ عابد علی عابد، اسلوب، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء)، ص ۲۱۲

۵۔ عنایت الٰہی، برصغیر کی موسیقی، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۹ء)، ص ۱۵

۶، ۷۔ ہادی حسین، شاعری اور تخیّل، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۵ء)، ص ۱۶۔۱۷

۸۔ سنبل نگار، اُردو شاعری کا تنقیدی مطالعہ، (لاہور: زبیر بکس، ۲۰۱۴ء)، ص ۲۸۳

⊙ احمد عبداللہ

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا

⊙⊙ ڈاکٹر غلام عباس گوندل

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، سرگودھا یونیورسٹی (میانوالی کیمپس)، میانوالی

فنونِ لطیفہ اور انسان

Abstract:

Arts are concerned with human emotions. In this regard, aural faculty and visual perceptions are very important. The development and decline of the arts in a country or nation is based on her doctrine. Therefore, we see that certain pieces of arts have evolved rapidly in some nations, or that some arts may be overlooked because of systemic ideas. How this fabrication of human life, emotions and doctrine affects fine arts is described in this article.

Keywords:

Arts Emotions Visual Perception Fabrication Poety Music

فن اور جمالیات:

فنون لطیفہ کا تعلق انسان کے محسوسات سے ہے۔ عام طور پر حصول مسرت و انبساط ہی فنِ لطیف کا منشا سمجھا جاتا ہے۔ اس لیے فن کی اہمیت معاشرے میں باوقار مقام حاصل نہیں کر سکتی کہ اس مادی دنیا کے مسائل دیگر ہیں اور یہ تو بھرے پیٹ کی عیاشی ہے کہ جس کے پاس اور کوئی کام نہیں وہ دنیا میں جمالیاتی احساس کی تسکین کے سامان فراہم کرے تاہم یہ فکر کافی سطحی ہے۔ دنیا محض وہ دنیا نہیں ہے جس میں ہم رہتے ہیں بلکہ عقلی اور جذباتی حیوان کے لیے دنیا وہ ہے جس کی تلاش و جستجو ازل سے انسان کے اندر بسی ہوئی ہے اور وہ دنیا کو اس مثالی مرتبے پر لے جانے کے لیے کوشاں ہے۔ ارون ایڈمن اس حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''جمالیاتی مسرتیں اور فنی تخلیقات ہمارے معاشرے میں اس زندگیِ مطلوب کا پیش خیمہ ہیں جسے قائم ہونا ہے۔ وہ مسرت جو ہمارے معاصر آج حاصل کر رہے ہیں وہ دراصل ان لوگوں کی

مسرت کا سایہ ہے جو تخلیقی کام کر رہے ہیں (اور اس لگن میں انہیں مسرت حاصل ہوتی ہے) تخلیقی کام خود عمل اور نتائج کے اعتبار سے مسرت بخش ہے۔''(۱)

سو یہ مسرت جو فنون لطیفہ سے حاصل ہوتی ہے اور جسے ہر دو فریق، کرنے والا اور دیکھنے، سننے، سمجھنے والا محسوس کرتے ہیں محض وقتی مسرت و انبساط نہیں بلکہ انسانی ذہن میں اس مثالی دنیا کے سفر سے عبارت ہے جس کے لیے خدا نے یہ تجربہ گاہ (دنیا) قائم کی۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو فن سے وابستہ دونوں نظریے 1۔ فن برائے فن، 2۔ فن برائے مقصد، اپنی پوری اہلیت سے جلوہ گر ہوتے ہیں اور دونوں اپنی اپنی جگہ بہت اہم ہیں کہ ایک موجود جمالیات کا اظہار کرتا ہے تو دوسرا جمالیات کو وجود میں لانے کا محرک بنتا ہے۔ تاہم دونوں ارفع اس وقت ہوتے ہیں جب ان میں بالترتیب ارفع جمالیاتی لطف اور ارفع مقصد پیش نظر ہو۔ ورنہ دونوں شہرت عام اور بقائے دوام سے محروم ہو جاتے ہیں۔ محمد ہادی حسین کے خیال میں:

''جب فن کار کا منشا محض جمالیاتی لطف پیدا کرنا ہو (یا جب تخلیق فن کار کے لیے مقصود بالذات ہو اور یا اسے اس کی بھی پروانہ ہو کہ دوسروں پر اس کا کیا تاثر ہوگا) تو اس کی تخلیق ایک خالصتاً فنی تخلیق ہوتی ہے اور جس فن کی وہ پیداوار ہوتی ہے اسے فن برائے فن کہتے ہیں اس کے برخلاف جب فن کار کا منشا شعوری اور بنیادی طور پر ایسے جذبات پیدا کرنا ہو جو انسانی زندگی سے اور بالخصوص انسان کی اجتماعی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں تو اس کا فن اس وقت فن برائے زندگی ہوتا ہے۔''(۲)

یوں فنون لطیفہ محض وقتی حظ یا محض جمالیات نہیں ہیں بلکہ انسانی ذہن میں موجود زندگی اور کوائف سے ارفع تاثر قائم کرتے ہیں اور رفتہ رفتہ یہ لطیف احساسات انسانی ذہن سے کثافتوں کو کھرچ دیتے ہیں یہ بالکل ایسا ہی ہے جیسے مذہب نیکی سکھاتا ہے فرق اس قدر ہے کہ وہاں نیکی باہر سے لاگو کی جاتی ہے اور اس کا حاصل ان دیکھی دنیا سے وابستہ ہوتا ہے اور یہاں نیکی (لطافت) اندر سے ہوتی ہے اور اس کا حاصل خوبصورت دنیا کی طرف ایک چھوٹا سا قدم ہوتا ہے۔ اس لیے فنون لطیفہ کسی قوم کے اجتماعی شعور کے عکاس ہوتے ہیں کہ وہ قوم مجموعی طور پر لطافت کے کس درجے پر ہے۔ تاتاری وحشت و بربریت کی مثال بنے تو یہ ان کا اجتماعی شعور تھا ورنہ ان میں بھی اِکاذکا ہمدرد دل موجود ہوں گے۔

فن لطیف کو نیکی سے منسلک کرنا ایک عجیب بات ہے تاہم انسانی احساسات کا نظام ان فنون سے غذا حاصل کر کے طبعی نیکی کو جس طرح پروان چڑھاتا ہے اس کا مشاہدہ بآسانی ممکن ہے۔ فلسفہ کی ایک اصطلاح ایپقوریت ہے جو فلسفی ایپقورس کے نظریہ خیر کو بیان کرتی ہے۔ وہ لذت کو ہی خیر قرار دیتا ہے جب کہ ہمارے عمومی نظام ہائے اخلاق لذت کو شر سے منسلک کرتے ہیں اس لیے ایپقورس کے اس فلسفے کو سمجھنا چاہیے۔ ایپقورس کے خیال میں:

''لذت کا حصول ہی خیر ہے اور یہی انسان کا مقصدِ حیات ہونا چاہیے لیکن وہ لذات میں فرق کرتا ہے۔ اس کے خیال میں نفسانی لذات گریز پا ہوتی ہیں ان میں مداومت کرنے سے انسان اکتاہٹ اور بے زاری کا شکار ہو جاتا ہے اس لیے دانشمند ذوقی و فکری لذت کو زیادہ اہم سمجھتے ہیں جو ہمیں فنونِ لطیفہ اور تدبر و تفکر سے میسر آتی ہیں۔ یہ لذات دیرپا ہوتی ہیں اور سادہ زندگی گزارنے سے میسر آتی ہیں۔''(۳)

فکر وفن کی عظمت اس کی لذت کے تسلسل کی وجہ سے ہی ہے، وقت گزرنے کے ساتھ اس میں اضافہ اور ذوق کی بہتری پیدا ہوتی ہے تاہم بعض لوگ تو فن کو محض حصول مسرت وانبساط قرار دینے پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ اسے منظّم ہوس رانی قرار دیتے ہیں ایسے بیمار اذہان خوبصورتی کو صرف جنسی اشتعال کا محرک سمجھتے ہیں۔ارون ایڈمن کے بقول:

''پیورٹین حضرات نے فنون کو ہوس رانی کا آلہ سمجھا ہے۔سیاست دان نے اکثر فنون کو خواب ہائے پریشان کہہ کر مسترد کر دیا ہے کہ مہیب خطرات پیدا کرنے کے موجب ہو سکتے ہیں۔عملی آدمی نے بھی فنون لطیفہ پر ایک اعتراض کیا ہے جو اپنی مثال آپ ہے۔اسے فنون کی تخلیقات اور مسرتوں میں بیکار کی تسکین اور خواہ مخواہ کی سعادت نظر آتی ہے۔دنیا کے مردان کار فنون لطیفہ کو''منظّم ہوس رانی کی طرف فرار'' کہتے ہیں۔''(۴)

تاہم یہ سارے اعتراض جمالیاتی احساس کی عدم تفہیم، دنیا میں جمالیات کی موجودگی اور انسانی نفسیات پر جمالیات کے اثرات سے بےخبری اور جمالیات کی غلط تفہیم کے باعث ہیں۔پیورٹین اور ناشائستہ افراد کے اعتراضات سے صرفِ نظر کرتے ہوئے عملی افراد کے اعتراض پر بھی غور کریں تو بےمحل محسوس ہوتا ہے کہ وہ اس تسکین کو بےکار یا بےجا قرار دیتے ہیں۔یوں لگتا ہے کہ ان کی تسکین انسان کو مشین کی طرح بےحس بنا دینے میں ہے اور وہ فن پر یہ اعتراض کرتا ہے کہ فن سے روٹی نہیں پک سکتی اور دنیا کو فن کی نہیں روٹی کی ضرورت ہے۔وہ یہ کہتے ہوئے بھول جاتا ہے کہ انسان محض روٹی کے لئے زندہ نہیں ہے زندگی کا ایک ارفع تصور انسان کے سامنے ہمیشہ رہا ہے اور اس زندگی کو کھوجنے میں اس نے بے پناہ محنت کی ہے یہ ارفع زندگی مادی ارفعیت اور روحانی ارفعیت ہر دو کے اعتبار سے ہے اور مختلف نظام ہائے فلسفہ جو روحانی ارفعیت کے لیے وجود میں آئے اپنے نظام میں ایسی بےشمار نیکیاں بیان کرتے ہیں اور لوگوں کو ان کی طرف بلاتے ہیں جس کو اپنا کر انسان، انسانیت کے مدارج کو طے کرتا چلا جاتا ہے اور فن بھی اس راستے میں ممد ومعاون ہے بلکہ یہ نیکی کے احساس کو انسان کے اندر ایک بیج کی طرح بو دیتا ہے جو رفتہ رفتہ نمو پا کر تناور درخت بن جاتا ہے۔ارون ایڈمن لکھتے ہیں کہ:

''جہاں تک اہمیت کا تعلق ہے کسی پیورٹین اور عملی انسان اور ناشائستہ افراد کے اعتراضات ایک ہی طرح کے ہیں۔غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ فنون اپنی تخلیقات اور مسرتوں میں اس مطلوب زندگی کی صحیح علامتیں ہیں جو معلم اخلاق کے پیش نظر ہیں۔اُس سعادت کا نشان ہیں جو عملی آدمی وسائل حیات کے ذریعے حاصل کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔''(۵)

فنون لطیفہ کی ایک بہت بڑی اہمیت زندگی میں خوبصورتی کی تلاش اور اس خوبصورتی میں اضافہ ہے۔اس لیے حسن و خوبصورتی کے اعتبار سے فنون لطیفہ کا منصب بہت اہم ہے محمد ہادی حسین لکھتے ہیں:

''فنون لطیفہ جمالیاتی ذوق کی تسکین کر کے انسانی زندگی میں رنگا رنگی دلچسپی، خوش گواری، ہم آہنگی، توازن اور زیب وزینت پیدا کرتے ہیں۔یہ سب کی سب کلچر کے نقطہ نگاہ سے اہم قدریں ہیں جذباتی، فکری، ذہنی، اخلاقی، روحانی قدریں۔فنون لطیفہ کی تخلیقات بجائے خود حسین ہوتی ہیں اور دنیا میں حسین چیزوں کا جو فطری سرمایہ ہے اس میں قابل قدر اضافہ کرتی ہیں۔خود حسن

حقیقت کے پہلو بہ پہلو کائنات کی ایک بنیادی قدر ہے۔اس قدر کے مادی مظاہروں میں اضافہ کر کے فنون لطیفہ کائنات کے مقصد کی تکمیل میں ایک نمایاں کردار ادا کرتے ہیں۔حسین چیزیں تخلیق کرنے کے علاوہ فنون لطیفہ انسان میں کائنات کے حسن کا شعور پیدا کرتے ہیں اور اس طرح فطرت کے ساتھ محبت اور موانست کیرشتے میں منسلک کر دیتے ہیں۔''(۶)

فنون کی حمایت ومخالفت:

فن کی مخالفت اول اول افلاطون کی طرف سے ہوئی جس نے اپنی مثالی ریاست میں شاعر کو جگہ دینے سے انکار کر دیا۔حالانکہ افلاطون خود پیدائشی شاعر تھا تاہم اس نے اپنی تخلیقات اپنے خیالات کے باعث جلا دیں۔ارون ایڈمن لکھتے ہیں:

''افلاطون نے جو فلسفیوں میں سب سے زیادہ شاعرانہ مزاج رکھتا تھا سب سے پہلے اخلاقی بنا پر اصلاً شعرا کو ہدف انتقاد ٹھہرایا اور پھر مصوروں اور موسیقاروں کو اس نے یہ کہا (اور معلمین اخلاق اب تک یہی کہتے چلے آرہے ہیں) کہ فن انسان کے ضبط ونظم فکری کو انتشار میں تبدیل کر سکتا ہے اور اعمال کو بھی۔شاعر جو خواب تخلیق کرتا ہے ان کی بنا پر انسان زندگی کے لزوم وجبر سے کہ حقیقت سے خاص ہیں، نا آشنا ہو جاتے ہیں اسی طرح موسیقی کی کومل سُریں انسان کے سپاہیانہ جوش کو دبا دینے کا باعث بن سکتی ہیں۔مصور جو حیرت انگیز نقالیاں کرتے ہیں انہیں دیکھ کر انسان اشکال واقعی سے بے نیاز ہو کر خیالی دنیا میں پہنچ سکتا ہے۔''(۷)

افلاطون شاعر کے حوالے سے جو کہتا ہے وہ ملاحظہ کریں:

''کیوں کہ شاعر ایک روشنی ہے اور پرواز کرنے والی پاک چیز ہے۔وہ اس وقت تک تخلیق نہیں کرتا جب تک الہامی قوت اس پر غالب نہ آجائے اور وہ اپنے حواس زائل نہ کر دے اور عقل یکسر غائب نہ ہو جائے۔جب تک وہ عالم جذب میں نہیں آجاتا وہ بے قوت رہتا ہے اور اپنے الہام ربانی کو الفاظ کا جامہ نہیں پہنا سکتا۔وہ بڑے شاندار الفاظ ہوتے ہیں جن میں شاعر انسان کے عمل کو پیش کرتے ہیں لیکن یہ الفاظ اصول فن کی مدد سے ان کے اندر پیدا نہیں ہوتے صرف شاعر کی دیوی ان میں الہامی قوت کا صور پھونکتی ہے۔اس عالم جذب میں ان میں سے کوئی کیف آور، پر جوش بھجن لکھتا ہے کوئی حمدیہ گیت لکھتا ہے کوئی کورس تخلیق کرتا ہے، کوئی ایپک لکھتا ہے اور کوئی ''آئی امبک'' شعر لکھتا ہے۔جو ایک صنف میں اچھا ہوتا ہے وہ دوسری صنف پر قدرت نہیں رکھتا کیوں کی شاعر فن کی مدد سے نہیں بلکہ آسمانی قوت سے نغمہ سرا ہوتا ہے۔''(۸)

افلاطون نے شاعر کے حوالے سے جو کہا وہ شاعری یا شاعری کو کم تر نہیں بلکہ ارفع اور برتر بناتا ہے اور شاعر کو عظیم منصب پر فائز کرتا ہے تاہم وہ چونکہ ایک فلسفی تھا اس لیے شاعری کی بے خود کیفیت پر معترض ہے کیونکہ اس میں فکر کو دخل نہیں بلکہ ماورائی قوت شاعر پر اثر انداز ہو کر اس سے تخلیق فن کرواتی ہے اس لیے فن انسانی فکر میں حارج ہوتا ہے۔جب کہ افلاطون کے خیال میں معلم اخلاق اس کام میں کامیاب ہے کہ سوچ سمجھ کر نظام خیال وضع کرتا ہے۔پھر افلاطون شاعر کو یکسر اپنے ریاستی

خاکے سے نکال باہر نہیں کرتا بلکہ انہیں رعایت بھی دیتا ہے گویا وہ ان کی اہمیت سے انکار نہیں کرتا۔

''شاعروں کو فاتحین کی تعریف کرنے کی اجازت دی جائے۔ ہر شاعر کو نہیں صرف ان شاعروں کو جو پچاس سال سے کم عمر کے نہ ہوں اور وہ ایسے نہ ہوں، خواہ ان کی شاعرانہ و موسیقانہ قوتیں کتنی ہی زیادہ کیوں نہ ہوں، جنہوں نے کوئی عظیم کام انجام نہ دیا ہو۔''(۹)

افلاطون کی مندرجہ بالا فکر اصل میں شاعری یا فن سے فرار نہیں، بلکہ فن پر اعتراض سے زیادہ یہ فن کے منصب کا تعین ہے۔ اس لیے وہی شاعری جو فکری انتشار کا سبب بننے کے باعث معتوب ٹھہرائی گئی، ایک خاص مقصد کے لیے اسے جائز قرار دیا گیا، موسیقی کے باب میں بھی اس نقطہ نظر کے حاملین کی رائے ہے کہ یہ سپاہیانہ جوش کو دبا دیتی ہے لیکن جنگوں کی تاریخ گواہ ہے کہ سپاہیانہ جوش کو بڑھانے کے لیے بھی موسیقی ہی کو استعمال کیا گیا۔ یوں فن پر افلاطون کا اعتراض فن پر اعتراض کی بجائے فن کے منصب پر اعتراض سمجھا جائے تو اس باب میں بحث آج بھی موجود ہے اور فن برائے فن، فن برائے مقصد کے نظریات اسی بحث کے ترجمان ہیں۔ افلاطون سے قبل ہومر نے بھی شاعری کو دیوتاؤں کی قوت سے منسوب کیا تھا تاہم وہ شاعری کے نتائج مثبت بتاتا ہے۔ جمیل جالبی لکھتے ہیں:

''ہومر (۹-۲۱ صدی قبل مسیح) کے نزدیک شاعری کا مقصد ''لطف'' ہے جو ایک خاص قسم کے جادو سے پیدا ہوتا ہے۔ ہومر شاعرانہ قوت کو الہامی قوت کہتا ہے اور اُسے دیوتاؤں سے منسوب کرتا ہے جن کی مدد اور دعا سے وہ اپنی نظمیں تخلیق کرتا ہے۔ ایک جگہ وہ اکیلز کی ڈھال کے ذکر میں لکھتا ہے کہ ہل کے پیچھے کی زمین کالی معلوم ہوتی ہے اور اس زمین کی طرح جس پر ہل چل چکا ہو، حالانکہ وہ سونے کی بنی ہوئی تھی اور یہ صناعی کا کمال تھا، ہومر کی اس بات سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاعری کا اصل کام کیا ہے؟ وہ کالی زمین جو تا ہے مگر اس کے ہل سے جو زمین نکلتی ہے وہ سونے کی ہو جاتی ہے۔ تخلیق بھی ایک ایسا ہی عمل ہے جو معمولی چیزوں کو غیر معمولی اور اصل سے زیادہ حسین بنا دیتا ہے۔ تخلیق کی خوبی یہ ہے کہ وہ تمام تجربے کو دل کش بنا دیتی ہے۔''(۱۰)

معلم اخلاق سینٹ آگسٹائن نے کہا کہ فن انسان کو ہوس رانی کی ترغیب دیتا ہے جدید دور کے مفکر ٹالسٹائی نے بھی فنون لطیفہ پر ہوس رانی کا اعتراض لگایا۔ ارون ایڈمن لکھتے ہیں:

''ٹالسٹائی نے بہ کمال بلاغت اور بہ انتہائے شدت، لپک کھانے کے بغیر اسی رسمی خوف کا بیان کیا کہ فنون لطیفہ ہوس رانی کا آلہ ہیں لیکن فن سے محض اس لیے خوف کھانا کہ اس کے موضوع کا جز یا اس کی کشش کا کوئی پہلو جنسی ہے ایسے محرک سے خوف کھانا ہے جسے عصر حاضر کی بصیرت کسی طرح شبے یا خوف کی نظر سے نہیں دیکھ سکتی۔ جذبات اور فکر کی وہ پاکیزگی جو اکثر اخلاقی دبستانوں کا منشا ہے احساسات ہی سے شروع ہوتی ہے اور فنون بھی بدرجہ اولیٰ حسی تجربات کی لطافت اور پاکیزگی کے خواہاں ہوتے ہیں۔''(۱۱)

یہ تمام لوگ جو اصلاً معلم اخلاق ہی تھے جمالیات کے زیر اثر انسان کو اخلاقی خرابی کے راستے پر گامزن سمجھتے تھے ان کا خیال یہ

تھا کہ خوبصورت اشیا کو دیکھ کر بنانے والے کی طرف کم ہی دھیان جاتا ہے اور خوب صورتی انسان کے پاؤں میں لغزش پیدا کر سکتی ہے تاہم تمام معلمین اخلاق فن کی عظمت کو تسلیم کرتے ہیں اور دبے لفظوں میں فن کی ارفعیت کا اقرار کرتے ہیں۔

گزشتہ تمام کلام کا حاصل یہ ہے کہ تخلیق، فن، شاعری انسانی زندگی میں مزید خوبصورتی لانے اور اسے ارفع تر بنانے میں معاون ہوتے ہیں یہ صرف وقتی مسرت کا باعث نہیں ہوتے بلکہ زندگی کے دھارے میں ساتھ چلتے ہوئے اس کی ارفعیت میں حصہ لے کر مسلسل لطف کا باعث بنتے ہیں۔ یہ محض حواس کی تسکین کا معاملہ بھی نہیں بلکہ ایک مرتب تہذیب کا مقصد ہی یہ ہوتا ہے کہ وہ زندگی کو متنوع بنائے۔ احساسات سے عاری ہونے اور احساس کے حامل ہونے کو ارون ایڈمن نے یوں بیان کیا:

> ''احساس کے نقطہ نظر سے مردہ ہونا گویا واقعی موت کلی کی طرف بڑھنا ہے۔ تاثراتی ردعمل میں نفاست ونزاکت پیدا کرنا گویا زندگی میں نزاکت اور نفاست پیدا کرنا ہے۔ جن لوگوں کے حواس خمسہ زندہ اور توانا ہوتے ہیں روحانی دنیا کی سیر بھی وہی کرتے ہیں بجائے ان لوگوں کے جو اس دنیا کے رنگ سے ہی آشنا نہیں جہاں ان کی روح مقیم ہے۔''(۱۲)

فن کے حامی اور مخالفین کی گفتگو پر نظر کی جائے تو قطبین کے درمیان کی راہ درست دکھائی دیتی ہے۔ فن کے حامی کسی تخلیق پر کوئی اخلاقی قدغن برداشت نہیں کرتے۔ اخلاق کے علمبردار فن کو سرے سے قبول نہیں کرتے اور اسے سفلی قرار دیتے ہین۔ ان دو کے درمیان ایک تیسرا گروہ ہے جو فن کو فی نفسہ برا نہیں کہتا، تاہم فن سے اخلاق اور نیکی کی ترغیب کا مطالبہ کرتا ہے لیکن اس میں بھی ایک دقت ہے کہ فن کار عام طور پر آفاقی ذہن کا حامل ہوتا ہے جب کہ اخلاق اور نیکی کے تصورات علاقائی اعتبار سے زیادہ اہم ہوتے ہیں اس لیے فن کار کسے نیکی سمجھے اور کسے نہیں یہ بھی ایک اہم سوال ہے۔

حفیظ جالندھری نے لکھا:

یہ خوب کیا ہے، یہ زشت کیا ہے جہاں کی اصلی سرشت کیا ہے
بڑا مزہ ہو تمام چہرے اگر کوئی بے نقاب کر دے

تو یہ الجھن فن کار کے سامنے بہر حال ہوتی ہے وہ اگر معاشرے کے رائج اخلاق اور نیکی کا معیار سامنے رکھے تو آفاقیت سے محروم شہ کار تخلیق کرے گا اس لیے ہادی حسین کی یہ بات لائق توجہ ہے فن کار کے لیے اپنے معاشرے اور زمانے کے اخلاقی معیاروں سے بھی اونچا ایک اخلاقی معیار ہے اور وہ یہ کہ اسے اپنے فنی ضمیر کی اطاعت اور اپنی فنی بصیرت کے ساتھ وفاداری کرنی چاہیے(۱۳)۔

فنون لطیفہ کے انسانی زندگی پر اثرات:

زندگی کو ایک بہتی ندی کہا جاتا ہے جو متاثر ہونے اور متاثر کرنے کی صلاحیت کی حامل ہے جیسے ایک ندی پہاڑی علاقے میں چلتی ہے تو شور وشغب سے بھرپور اچھلتی جھاگ اڑاتی، غصیلے انداز میں پتھروں سے سر پٹک پٹک کر اپنا راستہ بناتی ہے اور جب وہ میدان میں پہنچتی ہے تو وسعتوں میں پھیل کر پرسکون ہو جاتی ہے رفتار دھیمی ہو جاتی ہے اور شور کم۔ یعنی وہ زمین کے سینے پر بہتے ہوئے اس جغرافیائی صورتحال سے متاثر ہوتی ہے اور اسے متاثر کرتی بھی ہے جہاں وہ

رواں ہوتی ہے۔اسی طرح فنون لطیفہ بھی انسانی زندگی سے اپنا خام مواد حاصل کرتے ہیں اور پھر جب اسے لوٹاتے ہیں اور کوئی فن پارہ تخلیق ہوتا ہے تو انسانی تخیل کی پرواز اس میں شامل ہو کے عام درجے سے اوپر اٹھا چکی ہوتی ہے۔

ساحر لدھیانوی لکھتے ہیں:

دنیا نے تجربات وحوادث کی شکل میں
جو کچھ مجھے دیا ہے وہ لوٹا رہا ہوں میں

یہ لوٹایا ہوا مواد خام نہیں ہوتا بلکہ جیسے کچے لوہے کو مختلف مراحل سے گزار کر ایک خوبصورت کارآمد مشین کی شکل دے دی جاتی ہے اسی طرح معاشرے سے حاصل کردہ خام مواد انسانی تخیل میں سے گزر کر ایک ارفع شان سے ظہور پذیر ہوتا ہے اور انسانی زندگی کو متاثر کرتا ہے۔فن کے انسانی زندگی پر جو اثرات ہوتے ہیں ان کو جاننے سے قبل یہ بھی دیکھ لینا چاہیے کہ فنون لطیفہ سے بالخصوص کون کون سے حواس متاثر ہوتے ہیں۔ارون ایڈمن کہتے ہیں:

''فنون لطیفہ میں تجربے کی گہرائی یوں پیدا ہوتی ہے کہ محسوسات کی رفتار روک کر انہیں ایک مقام پر قائم کر کے دکھایا جاتا ہے۔کسی تصویر کے رنگ اور صورتیں دیکھ کر یا کسی وائلن کی غنائی کیفیت سے متاثر ہو کر ہمارا بدن جیسے کپکپا اٹھتا ہے۔دوسرے حواس بھی جمالیاتی طور پر کارفرما ہوتے ہیں لیکن لامسہ، ذائقہ اور شامہ تینوں باصرہ کی طرح ہمارے تصرف میں نہیں ہوتیں نہ ان قوتوں کو بآسانی فنون لطیفہ کے کوائف کا ذریعہ اظہار بنایا جا سکتا ہے کہ یہ قوتیں حیاتیات کے عملی پہلو سے بہ وجہ احسن مربوط ہیں۔یوں کہنا چاہیے کہ فنون لطیفہ بیشتر باصرہ اور سامعہ سے کام لیتے ہیں کہ یہ حواس نہایت نفیس ہیں۔''(۱۴)

اب یہ طے ہونے کے بعد کہ فنون لطیفہ میں بیشتر استعمال ہونے والے حواس سامعہ اور باصرہ ہیں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ فنون لطیفہ کے انسانی زندگی پر کیا اثرات ہوتے ہیں گزشتہ میں پیش کیا گیا شعر زیادہ اظہار اسی بات کا کرتا ہے کہ فنکار زندگی سے متاثر ہو کر فن پارہ تخلیق کرتا ہے لیکن یہ فن پارہ حظ اندوزی کے علاوہ زندگی کے کوائف پر اثر انداز بھی ہوتا ہے۔اقبال کہتے ہیں:

شاعر دِل نواز بھی بات اگر کہے کھری
ہوتی ہے اُس کے فیض سے مزرعِ زندگی ہری

تاہم اقبال برصغیر کے فنکاروں کے شاکی رہے کہ ان میں وہ ہنر نہیں جو ان کی خواہش کے مطابق انسانی زندگی کو متاثر کرے۔ضرب کلیم میں شامل نظم ہنروران ہند ملاحظہ کیجیے:

عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیل ان کا
ان کے اندیشہ تاریک میں قوموں کے مزار
موت کی نقش گری ان کے صنم خانوں میں
زندگی سے ہنر ان برہمنوں کا بے زار

چشم آدم سے چھپاتے ہیں مقامات بلند
کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیدار
ہند کے شاعرو صورت گر و افسانہ نویس
آہ بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

گویا فن کا منصب مقامات بلند کا بیان ہے اور اگر فن ان سے انحراف کرتا ہے تو لائق تعریض ہے۔ اقبال فن کے اثرات سے کامل آگاہی رکھتے تھے اس لیے انہوں نے اپنے فن کو ایک خاص مقصد کے لیے وقف کر دیا۔ البتہ فن جسمانی تقاضوں کی تسکین کرتا ہے یا روح کو ارفعیت آشنا کرتا ہے یہ اقبال کا نظریہ فن تھا اور وہ دوسرے نقطہ نظر کے قائل تھے۔ ضربِ کلیم میں شامل نظم ''فنون لطیفہ'' ملاحظہ ہو:

اے اہل نظر ذوق نظر خوب ہے لیکن
جو شے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا
مقصود ہنر سوزِ حیات ابدی ہے
یہ ایک نفس یا دو نفس مثل شرر کیا
جس سے دل دریا متلاطم نہیں ہوتا
اے قطرہ نیساں وہ صدف کیا وہ گہر کیا
شاعر کی نوا ہو کہ مغنی کا نفس ہو
جس سے چمن افسردہ ہو وہ باد سحر کیا
بے معجزہ دنیا میں ابھرتی نہیں قومیں
جو ضربِ کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا

طولِ کلام سے گریز کرتے ہوئے عرض ہے کہ ضرب کلیم میں مندرجہ ذیل نظمیں دیکھ لیجئے۔ ''جلال و جمال''، ''مصور''، ''سرودِ حلال''، ''سرودِ حرام''، ''شعرِ عجم''، موسیقی''، ''رقص و موسیقی''، ''رقص'' یہ تمام نظمیں اقبال کے نظریہ فن کی عکاس ہیں اور اس کثرت سے فن کے منصب پر لکھنا اس بات کا غماز ہے کہ اقبال انسانی زندگی پر فن کے گہرے اور دوررس اثرات سے بخوبی آگاہ تھے اور فن کار کو جگر کاوی کی تلقین کرتے تھے تاکہ وہ معاشرے کی درست تعمیر میں اپنا کردار ادا کر سکے۔ فن کا معاشرے کے لیے یہ منصب قدیم سے انسان کے پیش نظر رہا ہے۔ فن برائے فن اور فن برائے مقصد انسان کے قدیم نظریے ہیں جو فن کی افادیت کے حوالے سے اس کے سامنے رہے ہیں اور ہر دور میں دونوں نظریات کے حاملین موجود رہے ہیں اس کو باقاعدہ بحث کی صورت جدید دور نے دی ہے تاہم عمل کے اعتبار سے قدیم دور کے فن کار بھی ان پر عامل رہے ہیں۔ صاحبزادہ عبدالرسول لکھتے ہیں:

''مصری آرٹ کے اغراض و مقاصد سیاسی و معاشرتی حالات کے ساتھ بدلتے رہے۔ بحیثیت مجموعی یہ آرٹ اجتماعی قومی زندگی کی امنگوں کا ترجمان تھا۔ مصری آرٹ فن برائے فن کے نظریہ کی

نمائندگی نہیں کرتا تھا اور نہ ہی وہ کسی مسئلہ پر ایک فرد کے ذاتی ردعمل کا ظہار تھا۔ اس کے باوجود کبھی کبھی ذاتی جذبات کی ترجمانی مثلاً پھول کے حسن یا کسی خوبصورت چہرے کی شعلہ روئی کا ظہار بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔''(۱۵)

یاد رہے کہ مصری تہذیب اور آرٹ کا زمانہ، جسے وادی نیل کی تہذیب بھی کہتے ہیں 5000 ق م سے 525 ق م تک شمار کیا گیا ہے، آرٹ کے اعتبار سے اسے ابتدائی دور تصور کیا جاتا ہے اس لیے اس قدیم دور کا انسان فن کی معاشرے کے لیے افادیت سے بے خبر نہ تھا، حسن کا دلدادہ ہونے کی حیثیت سے وہ معاشرتی حسن کے لیے فنون کی اہمیت اور استعمال خوب سمجھتا تھا۔ بہت بعد میں پیش کیا جانے والا میتھیو آرنلڈ کا نظریہ کہ ''شعر انتقادِ حیات ہے'' قدیم انسان اس کا عملی اظہار کر رہا تھا۔ فن کے انسانی زندگی سے اثر پذیر ہونے اور فن کے انسانی زندگی پر اثر انداز ہونے کی انسانی بصیرت اتنی ہی قدیم دکھائی دیتی ہے جتنی خود انسانی تہذیب۔ فن انسان پر کس طرح اثر انداز ہوتا ہے اس سے متعلق محمد ہادی حسین لکھتے ہیں:

''فنون لطیفہ کا طریق کار یہ ہے کہ وہ حسی تجربے کی دنیا کا کوئی واقعہ کوئی منظر، کوئی شے، کوئی پہلو لے کر اسے کسی مجسمے، کسی تصویر، کسی نغمے، کسی شعر، کسی ادب پارے یا اسی قسم کی کسی اور تخلیق میں یوں مجسم کر دیتے ہیں کہ اس سے متعلق فن کار کا جو حسی، عقلی اور جذباتی تجربہ تھا وہ دوسرے لوگوں تک ان کی حسی، عقلی اور جذباتی استعداد کے مطابق منتقل ہو جاتا ہے اور جب یہ تجربہ منتقل ہوتا ہے تو دیکھنے سننے یا پڑھنے والے کو ان جذبات کے علاوہ جن کا محرک اصلی شے کا تصور ہوتا ہے (مثلاً خوشی، غم، ہمدردی، رحم، غصہ، نفرت، محبت) اپنی ہی قسم کا ایک لطف جسے جمالیاتی لطف کہتے ہیں محسوس ہوتا ہے۔''(۱۶)

دنیا میں فنون کے ابتدائی نمونے:

مصوری:

انسان کی قدیم ترین پناہ گاہ غار رہے ہیں جن میں وہ موسم کی شدت سے بچتا تھا اور ساتھ ہی ساتھ یہ غار اس کی سوچ اور اس کے ابتدائی فنکارانہ نقوش بھی اپنے اندر محفوظ رکھے ہوئے ہیں۔ غاروں میں تصاویر کے جو نمونے ملے ہیں ان سے جو تصویری داستان مرتب ہوتی ہے اسے نفیسہ قاسمی نے یوں بیان کیا ہے۔

1۔ Dooding: نرم مٹی میں بننے والے نشان جب انسان کے مشاہدے میں آئے تو غاروں کی دیواروں کی مٹی پر انگلیوں سے لائنیں لگا دیں۔

2۔ Printing: اس میں انسان نے ہاتھوں پر رنگ لگا کر غاروں پر ٹھپے لگائے۔

3۔ Stenciling: ہاتھ دیواروں پر رکھ کر ارد گرد سیاہی پھیر دی گئی۔ کئی غاروں میں ایسے نشانات ملے ہیں۔

4۔ Symbols: جانوروں کی تصاویر بنا کر ان کے ساتھ نقطہ، چوکور، شطرنج وغیرہ طرز کے نشانات بنائے گئے (یہ علامتی انداز تصویری رسم الخط کی ابتدا ہو سکتا ہے: راقم) (۱۷)

غاروں میں ایسی تصاویر بھی ملی ہیں جن میں جانوروں کے شکار کے منظر کو بیان کیا گیا ہے۔ایسی تصویر سے یہ خیال عام ہے کہ انسان نے ابتدائی تصویریں جادوئی مقاصد کے لیے بنائیں تاہم اگر نفسیات کے پس منظر میں اس انسانی عمل کو دیکھا جائے تو لگتا ہے کہ وہ اپنے آپ کو شکار کے مقصد کے لیے تیار اور زیادہ کامیاب بنانے کے لیے تصویری عمل سے گزر رہا تھا یہ تصویریں جن میں زیادہ تر انسان جانوروں کی تصویر کشی کرتا تھا اور انہیں شکار کرتے دکھاتا تھا اس کے مشاہدے اور تخیل کی مشترکہ پیش کش تھی ان میں وہ خود کو اور دوسرے دیکھنے والوں کو جانوروں سے آگاہی اور انہیں شکار کرنے کے طریقے سکھا رہا تھا تاہم چونکہ سیکھنے کے اس عمل سے شعوری طور پر آگاہ نہیں تھا اس لیے اسے جادو سے موسوم کرتا کہ اگر اس تصویر کو دیکھ کر شکار کرنے جایا جائے تو شکار میں کامیابی ہوتی ہے۔انسان کی ابتدائی تصویری کاوشیں آج سے 32 ہزار سال قبل مسیح کی ہیں۔ذوالفقار ارشد گیلانی لکھتے ہیں:

> ''جنوب مشرقی فرانس میں شوویٹ غاروں میں انسان نے دیواروں پر جانوروں کی تصویریں بنانی شروع کیں۔32 ہزار قبل مسیح میں بنائی جانے والی غالباً دنیا کی پہلی تصاویر ہیں۔بعض جدید محققین کا خیال ہے کہ غاروں میں تصاویر کاری کا یہ فن جادوئی یا مذہبی مقاصد کے لیے تھا۔کچھ کے خیال میں یہ تصاویر مغربی یورپ میں اوریگ نیشن کلچر سے وابستہ افراد نے 40 ہزار قبل مسیح میں بنائیں۔''(۱۸)

> ''غاروں کے ساتھ ساتھ چٹانوں پر بھی تصویر کشی کا آغاز ہو گیا تھا۔آسٹریلیا اور تسمانیہ میں چٹانوں پر تصویر کشی کا آغاز 30 ہزار قبل مسیح میں ہوا۔یہ تصویریں دائروں، ہلالی شکلوں، لکیروں، انسانی قدموں اور جانوروں کے نقوش کی صورت میں تھیں۔اسی اثنا میں انسان نے دیواروں پر کندہ کاری بھی شروع کی جسے پیلیولیتھک افراد سے منسوب کیا جاتا ہے۔''(۱۹)

> ''3800 قبل مسیح میں چینیوں نے برش سے تصویریں بنانے کا آغاز کیا.....آرائشی برتنوں کو بھی فنون لطیفہ میں شمار کیا جاتا ہے۔برتنوں پر آرائش کے ابتدائی نمونے 6500 قبل مسیح کے بتائے جاتے ہیں جو میسوپوٹیمیا میں دریافت ہوئے اور یہ فن ترقی کرتا کرتا 4700 قبل مسیح میں اپنے عروج پر پہنچ گیا تھا۔''(۲۰)

> ''موہن جوداڑو میں منقش برتن بننے کا آغاز 2500 قبل مسیح میں ہوا۔''(۲۱)

موسیقی:

موسیقی کا کائنات سے رشتہ اتنا ہی پرانا ہے جتنی یہ کائنات۔کائنات میں پیدا ہونے والی پہلی آواز یقینی طور پر کسی نہ کسی ردھم میں ہوگی۔یوں تو فنونِ لطیفہ کا تعلق ہی فطرت سے ہے تاہم آواز کا فطرت سے تعلق تو ظاہر و باہر ہے۔پانی کے جھرنے جس صوتی آہنگ کو جنم دیتے ہیں وہ پرندوں کی آوازوں سے مل کر آرکسٹرا کی صورت اختیار کر لیتا ہے جس میں درختوں کے پتے داد و تحسین بھری تالیوں کے ساتھ شریک ہوتے ہیں اور کائنات کی یہ فطری موسیقی انسانی ذہن کو آواز اور سُر سنگیت کا ابتدائی شعور دیتی ہے جو آگے بڑھتا ہوا ساز و آواز کی دنیا بساتا چلا جاتا ہے۔موسیقی کے حوالے سے ابتدائی نمونہ

بیان کرنے سے قبل خود موسیقی پر کچھ بات کی جائے۔ مرزا احسان احمد لکھتے ہیں:

''قدرت نے ہر شے اور ہر وجود اور ہر مادہ میں سُر اور باجہ کی قوت پیدا کر رکھی ہے۔ ہر چیز، ہر شے ہر وجود ضربات سے آواز دیتا ہے اور وہ آواز کوئی نہ کوئی رنگ لیے ہوتی ہے، ایک لکڑی کا کندا بجا کر دیکھو اوس میں سے بھی کوئی نہ کوئی آواز نکلے گی اور اس میں بھی کوئی جذب اور کوئی اثر ہوگا۔ چاہے وہ اثر دل کش اور دل ربا ہو اور چاہے کرخت اور دل خراش۔''(۲۲)

''ساز و آواز کے حوالے سے قدیم ترین ساز ڈھول تصور کیا جاتا ہے 6000 قبل مسیح میں موراویا میں ڈھول کے ذریعے موسیقی کی ابتدا ہوئی۔''(۲۳)

''بانسری اور بربط مصر میں 4000 قبل مسیح میں بنائے اور بجائے گئے۔''(۲۴)

برصغیر کی موسیقی کو خرم سہیل اپنے مضمون ''سُر کتھا'' میں تفصیل سے بیان کرتے ہیں جو سہ ماہی فنون کے شمارہ نمبر ۳۱ ۷ میں موجود ہے۔

فن تعمیر:

فن تعمیر کے حوالے سے ذوالفقار ارشد گیلانی لکھتے ہیں:

''انسان نے خوبصورت لکڑی، چونے کے پتھروں اور جانوروں کی ہڈیوں سے اپنے لیے مکان بنانے شروع کیے۔ ان مکانوں کی بعض باقیات جمہوریہ چیک میں ڈولنی ویسٹونیس سے ملی ہیں جن کے بارے میں خیال ہے کہ یہ 30 ہزار قبل مسیح سے 25 ہزار قبل مسیح کے درمیان بنائے گئے۔''(۲۵)

''قدیم ترین تعمیری باقیات اہراموں کی صورت میں اب تک موجود ہیں ان میں سب سے اہم خوفو کا اہرام ہے جو 2550 قبل مسیح کے لگ بھگ مکمل ہوا اور زیادہ شکست و ریخت کا شکار نہیں ہوا۔'' اندازہ لگایا گیا ہے کہ اس اہرام میں استعمال ہونے والے پتھر کے بلاکس کی مجموعی تعداد 23 لاکھ ہے۔ ان پتھروں کا اوسط وزن ڈھائی ٹن کے قریب ہے جبکہ بعض پتھر 15 ٹن تک وزنی ہیں۔ اس کی اطراف کی لمبائی 230 میٹر ہے اس ڈھانچے کی مجموعی اونچائی 146.6 میٹر (481 فٹ) تھی لیکن اب یہ قدرے کم ہوگئی ہے۔''(۲۶)

قریباً 13 ایکڑ رقبے میں پھیلا ہوا یہ قدیم تعمیراتی نمونہ دنیا کے قدیم عجائبات میں شمار کیا جاتا ہے۔

سنگ تراشی (مجسمہ سازی):

عام خیال یہ ہے کہ سنگ تراشی کی بنیاد فن تعمیر کے بعد پڑی، تاہم اگر انہیں ہم عصر قرار دیا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ غاروں کا کھودنا بیک وقت فن تعمیر اور فن سنگ تراشی کی ابتدا تھا تاہم پتھر کو آرائشی صورت دینے اور مجسموں کی صورت ڈھالنے کا کام یقیناً فن تعمیر جتنا قدیم نہیں۔ فن سنگ تراشی کی بنیاد کیوں پڑی کا جواب دیتے ہوئے مرزا سلطان احمد کے

خیال میں اس کی دو وجوہات ہوسکتی ہیں:

1۔ بہ خیال یادگار

2۔ بہ خیال بت پرستی

یہی بڑے دو موجبات تھے جن کی بدولت دنیا میں سنگ تراشی کی بنیاد پڑی۔ جن قوموں میں یہ احساس زیادہ تر پائے جاتے ہیں ان ہی میں سنگ تراشی نے کمال حاصل کیا ہے۔ یونانیوں، روسیوں، ہندیوں اور مصریوں میں چونکہ ان خیالات کا زور تھا اس واسطے ان ہی کی گود میں اس فن نے پرورش پائی (۲۷)۔ شعوری طور پر سنگ تراشی کو اختیار کرنے سے پیشتر پہلے سے قدرتی طور پر پائے جانے والے مختلف اشیا سے ملتے جلتے پتھر کے نمونے انسان نے اکٹھے کیے اور انھیں سنبھالنے کے ساتھ ساتھ اس میں حسبِ خواہش کچھ تبدیلیاں بھی کیں۔ اس بات کو اگر فنِ تعمیر سے ملا کر دیکھا جائے تو بات اور واضح ہو جاتی ہے کہ جیسے قدرتی رہائش سے گزر کر انسان مصنوعی رہائش تک پہنچا بالکل اسی طرح اس نے مجسمہ سازی بھی فطرت سے سیکھی اور پھر اس میں اپنی تخلیقی صلاحیت کا پیوند لگایا۔ نفیسہ قاسمی لکھتی ہیں:

> ''محققین کے مطابق سنگ تراشی کے لیے ایک اور چیز بھی انسان کو متاثر کرنے کا سبب بنی ہوگی اور وہ ہوں گے 'قدرتی پتھر' جو کسی نہ کسی جانور سے ملتے جلتے پائے گئے ہوں گے۔ اسی مشابہت کی وجہ سے انہوں نے انسان کی توجہ اپنی طرف مبذول کروالی ہوگی اور ایسے پتھروں کو اپنے پاس رکھ لیا ہو گا۔ بعد ازاں اس نامکمل شبیہہ کو مکمل صورت دینے کے لیے تراش خراش کی ضرورت بھی مناسب سمجھی گئی ہوگی اور یوں سنگ تراشی وجود میں آئی۔ غاروں کی کھدائی کے دوران ایسے بھی کئی چھوٹے چھوٹے پتھر ملے ہیں کہ کسی جانور سے مشابہت رکھنے کی وجہ سے انسانوں نے انہیں ان کی اصل صورت میں ہی اپنے پاس سنبھال لیا۔ یہ قدرتی اشکال کے حامل پتھر صرف قدرتی عمل کا نتیجہ تھے۔ ان کی بناوٹ میں کسی انسان کا فنکارانہ ہاتھ شامل نہ تھا، نہ ہی ان انتہائی قدیم ترین پتھروں پر تراشے جانے کے کوئی آثار تھے۔ دراصل قابلِ قدر انسانی تخلیقی عمل تو بعد میں شروع ہوا۔''(۲۸)

پھر جب انسان اس فن میں تخلیقی صلاحیت کے ساتھ ملوث ہوا تو اس کی بصری اور لامسی جمالیات نے فن کے نادر نمونے تخلیق کیے۔ یورپ نے اس ضمن میں سٹیچو بنانے کے فن کو اپنایا جس کا مطلب ہے یادگار کے خیال سے زندہ یا مرے ہوئے لوگوں کے مجسمے بنانا۔ فنِ مجسمہ سازی میں دو موضوعات انسان کے بہت پسندیدہ رہے ہیں ان میں ایک تو جانور ہے اور دوسرا اہم موضوع عورت ہے۔ نفیسہ قاسمی نے مذکورہ بالا مضمون میں اس پر تفصیلی اظہارِ خیال کیا ہے۔ مجسمہ سازی کے حوالے سے دیکھا جائے تو مٹی کے بت بنا کر آگ میں پکانے کا رواج بہت پہلے ہو چکا تھا۔ کاروان تہذیب (ص48) کے مطابق 27 ہزار قبل مسیح میں ڈولنی ویسٹونیس (موجودہ جمہوریہ چیک) کے باشندوں نے انسانوں اور جانوروں کے مٹی کے بت بنا کر انہیں آگ میں پکایا جو وہاں سے دریافت ہوئے ہیں۔ تاہم پتھر میں بت تراشی کی قدیم مثال میمنس نامی فرعون کی ہے جس کی شبیہہ 2850 قبل مسیح میں چٹان پر کندہ کی گئی (ص65) برصغیر میں قدیم ترین تہذیب کا علاقہ جسے وادی سندھ کہتے ہیں، میں خوبصورت مورتیاں بنانے کا آغاز 2500 قبل مسیح میں ہوا اور یہ نفیس پتھروں میں تراشی جاتی تھیں (۲۹)۔

جہاں تک اس فن کو فیشن کے طور پر اپنانے اور عام انسانی مجسمے بنانے کا تعلق ہے اس کا آغاز ایک خاص معاشرتی تبدیلی اور رجحان سے ہوتا ہے جب معاشرے میں انسان کو کچھ اہمیت ملنے لگی اور انسانی کارنامے زبان زد عام ہو کر معاشرے میں پھیلنے لگے تو نام ونمود کے طالب ذی حشم انسانوں نے مختلف فنون سے وابستہ لوگوں کی سرپرستی کر کے اپنے کارناموں کے ذریعے خود کو معروف اور محفوظ کرنا شروع کیا۔ تاہم اس کا ایک اور فائدہ فنون بالخصوص مصوری اور مجسمہ سازی کو ہوا کہ ان فنون کے روایت سے ہٹ کر نئے زاویے تلاش کیے گئے اور انسان کی خوبصورتی موضوع بننے لگی۔ ڈاکٹر مبارک علی لکھتے ہیں:

> ''اس رجحان کی وجہ سے دولت مند تاجروں نے مصوروں، مجسمہ سازوں اور ادیبوں اور شاعروں کی سرپرستی کی۔ مصوری اور مجسمہ سازی کے فنون نے فطرت اور انسان میں خوبصورتی کو تلاش کرنا شروع کیا اور اس کے اثر سے توازن، پیمائش، زاویے اور روشنی کے اثرات ان فنون میں آئے۔''**(۳۰)**

مونالیزا کی تصویر جو لیونارڈو دونچی کا شاہ کار ہے ایک تاجر کی بیوی کی تصویر ہے جس کے بنوانے میں یقیناً یہی بقا اور اہمیت کا جذبہ کارفرما رہا ہوگا۔

فن کا تخلیقی رشتہ:

فنون کی ابتدا کو دیکھا جائے تو انسانی ذہن میں کسی نادر خیال کا اچانک آ جانا بیان کیا جاتا ہے اور اس کے ڈانڈے کشفی کیفیت سے ملائے جاتے ہیں۔ شاعری کو پیغمبری جیسی کیفیت قرار دیا جاتا ہے غالب کہتے ہیں:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں
غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

لیکن تھوڑا سا غور کیا جائے تو کھلتا ہے کہ ذہن میں آنے والا کوئی خیال بھی Baseless نہیں ہوتا اس کی بنیاد میں پہلے سے موجود کوئی بہت معمولی بات ہو سکتی ہے عین ممکن ہے کہ وہ شعور سے اتر کر تحت الشعور میں کہیں بیٹھی ہوئی ہو، فن کار کو یاد بھی نہ ہو کہ اس نے اسے کب دیکھا یا محسوس کیا تاہم شعور میں اُترنے والی کوئی چیز یا بات رائیگاں نہیں جاتی وہ محو ہوتے ہوتے بھی اپنا کچھ اثر وہاں چھوڑ جاتی ہے اور وہی اثر کبھی فن کار کے ارفع تخیل کے گھوڑے پر سوار ہو جاتا ہے۔ یہ تو انفرادی شعور کی بات ہے اسی طرح کسی قوم، علاقے، ملک، مذہب، براعظم یا یہاں تک کہ پوری دنیا کے انسانوں کا ایک اجتماعی شعور بھی ہے۔ جس پر انفرادی شعور کی عمارت ٹکی ہوئی ہے یہ اجتماعی شعور عام طور پر محسوس نہیں کیا جاتا تاہم اس کی موجودگی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ Langue اور Parol کا نظریہ جیسے اور بہت سی چیزوں کو سمجھنے کے حوالے سے معاون ہے اسی طرح اسے انفرادی شعور اور اجتماعی شعور کو سمجھنے کے لیے بھی استعمال کیا جا سکتا ہے۔

فن کار کا تخیل چونکہ ارفعیت اور گہرائی ہر دو اعتبار سے ایک عام انسان سے زیادہ ہوتا ہے اس لئے اس کی گرفت میں آنے والے خیالات عام انسانی ذہن سے ارفع اور گہرے ہوتے ہیں اس خیال کو تھرتھراہٹ قرار دیا جائے تو فنکار کے تخیل کی لہریں زیادہ دور تک جاتی ہیں۔ اسی لیے یہ خیال پیغمبری یا کشف، الہام، نوائے سروش وغیرہ قرار دیے گئے۔ افلاطون نے بھی جو یہ کہا تھا کہ شاعر پر شاعری کی دیوی کا سایہ ہوتا ہے تو وہ اسی بنیاد پر تھا، تاہم ہم سمجھتے ہیں کہ یہ

پروازِ تخیل کا فرق ہے جو عموماً پیدائشی ہوتا ہے اور اخذ و اکتساب اس میں مزید چمتکار پیدا کر دیتے ہیں۔ اس لیے کسی بھی فن پارے کا تعلق فن کار کے انفرادی شعور اور معاشرے کے اجتماعی شعور سے ہوتا ہے۔

جس طرح انسانی زندگی ارتقا کی ایک مسلسل داستان ہے اسی طرح انسانی تخیل بھی ارتقائی اعتبار سے افقی اور عمودی دونوں اطراف مسلسل محوِ سفر ہے۔ اس لیے ہر نیا خیال اس ارتقائی سفر کا ایک سنگ میل ہوتا ہے۔ اگر فن کار اس فطری ارتقا سے جان بوجھ کر اعراض کرتا ہے اور ماضی سے چمٹنے کو بہتر جانتا ہے تو فنی ارتقا رک جاتا ہے۔ گردشِ ایام کو پیچھے کی طرف دوڑانے والے اس ارتقائی سفر سے محروم ہو کر اپنی قوم کے اجتماعی شعور میں ثبات و قیام یا بعض اوقات پسپائی کا سبب بنتے ہیں۔ روایت کا گہرا شعور رکھنے والے علامہ اقبال بھی یہ لکھے بنا نہ رہ سکے:

آئین نو سے ڈرنا، طرز کہن پہ اَڑنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

صاحبزادہ عبدالرسول لکھتے ہیں:

''جب فن اپنی تخلیقی تحریک ماضی سے حاصل کرنا شروع کر دے تو وہ بے جان ہو جاتا ہے۔''(۳۱)

انسانی شعور کو ارتقا سے منسوب کرنے کا یہ مطلب ہے کہ وہ ماضی سے بھی رشتہ نہیں توڑتا اور مستقبل کی طرف بھی سفر کرتا ہے۔ یوں روایت کا متحرک تصور اس ارتقا میں ہمہ وقت موجود رہتا ہے تاہم ہر روایت اپنی توانائی کے اعتبار سے طبعی زندگی پوری ہونے کے بعد رخصت ہو جاتی ہے۔ یہ بالکل ایسا ہی ہے جیسے برف میں چلنے کے لیے لمبے لمبے بانس استعمال کیے جاتے ہیں مبادا برف کی کسی دراڑ میں گر پڑیں۔ یہ بانس جتنا انسان سے آگے ہوتا ہے اُتنا ہی پیچھے بھی ہوتا ہے تاہم آگے بڑھنے کے عمل میں یہ مسلسل پیچھے سے منقطع ہوتا جاتا ہے اور آگے سے اپنا تعلق بڑھاتا چلا جاتا ہے اور یوں سفر جاری رہتا ہے۔ انسان کا تہذیب اور فنون سے یہی رشتہ تخلیقی کہلاتا ہے اور یہ ایک فطری رفتار سے کبھی سست کبھی تیز ارتقا پذیر رہتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ارون ایڈمن، فنون لطیفه اور انسان، (لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۹۶ء)، (مترجم، سید عابد علی عابد)، ص ۶۱

۲۔ محمد ہادی حسین، کلچر اور فنون لطیفہ، مشمولہ: کلچر: منتخب تنقیدی مضامین، (لاہور: بیت الحکمت، ۲۰۰۷ء)، مرتبہ، اشتیاق احمد، ص ۲۹۸

۳۔ علی عباس جلالپوری، خردنامه جلالپوری، (لاہور: تخلیقات، ۲۰۰۶ء)، ص ۱۷

۴۔ فنون لطیفه اور انسان، ص ۵۶

۵۔ ایضاً، ص ۵۹

۶۔ کلچر: منتخب تنقیدی مضامین، ص ۲۹۸

۷۔ فنون لطیفه اور انسان، ص ۵۰

۸۔ جمیل جالبی، ارسطو سے ایلیٹ تك، (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۸ء)، ص ۱۹

۹۔ ایضاً، ص ۲۲

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۷

۱۱، ۱۲۔ فنون لطیفه اور انسان، ص ۵۳

۱۳۔ محمد ہادی حسین، کلچر اور فنون لطیفہ، مشمولہ: کلچر: منتخب تنقیدی مضامین، ص ۳۰۵

۱۴۔ فنون لطیفه اور انسان، ص ۲۹

۱۵۔ صاحبزادہ عبدالرسول، تاریخِ تهذیب انسانی (اول)، (سرگودھا: یونیورسٹی آف سرگودھا، ۲۰۱۱ء)، ص ۵۲

۱۶۔ محمد ہادی حسین، کلچر اور فنون لطیفہ، مشمولہ: کلچر: منتخب تنقیدی مضامین، ص ۲۹۸

۱۷۔ نفیسہ قاسمی، رگِ سنگ، مشمولہ: سہ ماہی فنون، شمارہ ۱۳۵، ص ۴۹۱

۱۸۔ ذوالفقار ارشد گیلانی، کاروانِ تهذیب، ص ۴۷

۱۹۔ ایضاً، ص ۴۸

۲۰۔ ایضاً، ص ۵۱۔۵۳

۲۱۔ ایضاً، ص ۷۱

۲۲۔ مرزا احسان احمد، فنون لطیفه، ص ۱۳۳۔۱۳۴

۲۳۔ کاروانِ تهذیب، ص ۵۲

۲۴۔ ایضاً، ص ۵۴

۲۵۔ ایضاً، ص ۴۸

۲۶۔ ایضاً ص ۶۹

۲۷۔ فنون لطیفہ، ص ۱۹۹

۲۸۔ فنون، شمارہ ۱۳۶، ص ۴۴۵

۲۹۔ کاروانِ تہذیب، ص ۴۷

۳۰۔ مبارک علی، تاریخ اور مذہبی تحریکیں، (لاہور: تاریخ پبلی کیشنز، ۲۰۱۳ء)، ص ۱۲۰

۳۱۔ صاحبزادہ عبدالرسول، تاریخِ تہذیب انسانی (سوم)، (سرگودھا: یونیورسٹی آف سرگودھا، جون ۲۰۱۱ء)، ص ۲۲۶

⊙ حفصہ ثانیہ

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو، ویمن یونیورسٹی ملتان

⊙⊙ سارہ عنبر

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو، ویمن یونیورسٹی ملتان

مورخینِ ادب سے نظر انداز ہونے والے جعفر زٹلی

Abstract:

Generally our historian of language and literature has neglected those poets who were unpopular or less credible in power corridors or their mock language was never reconstructed to determine the metaphoric resistance on their part. Likewise our critics neglected less talked sources in contemporary history which adopted a tone different to the 'official' tone. Pointing out of such evidences give us an insight and view of indigenous perception of growth of language and literature. In this article these omissions have been unfolded.

Keywords:

Unpopular Resistance Poetry Satire Urdu Jafar Zatali

اردو شاعری کے ابتدائی ذخیرے کا تنقیدی جائزہ لیا جائے تو احساس ہوگا کہ اس میں بہت کچھ نظر انداز ہوگیا کیوں کہ فارسی کی مقبول صنف غزل کی پیروی میں ہمارے نقادوں، تذکرہ نگاروں اور مورخین ادب نے کسی بھی شاعر کی تخلیقی صلاحیت کی عکس جمیل یا نقشِ مقبول غزل کو ہی سمجھا اس طرح مثنویاں، قصائد، شہر آشوب اور ہجویات کا ایک بڑا سرمایہ اپنے سیاق وسباق کے ساتھ نظر انداز ہوا ہے۔ یوں صرفِ نظر کرنے کی دوسری بڑی وجہ مرکز اِقتدار یا شاہی دربار میں قبولیت کے پیمانے تھے، جن کے مطابق حسن وعشق کے بیشتر تلازمات کو بھی طوائف کی جلوہ سامانی سے منسلک کر دیا گیا تھا۔

مبالغہ، حاجت طلبی، اور دورِ زوال کو قریب تر لانے والے حکمرانوں کی خوشامد طلبی نے اہم شعراء کا عمومی اعتبار بھی گرا دیا، پھر جب ۱۸۵۷ء کے بعد انگریزوں کا اقتدار کلی طور پر قائم ہوا تو پھر حاکم کی ترجیحات کے مطابق اُردو شعروادب پر ایک طرح سے حقارت کی نظر ڈالی گئی کہ یہ تو خلاف حقیقت ہے، خلاف فطرت ہے، ابتذال کا رنگ لئے

ہوئے ہیں وغیرہ وغیرہ[مقدمہ شعر و شاعری میں اردو غزل پر حالی کے اعتراضات ہی دیکھ لیجئے]۔ یہی وجہ ہے کہ ناقدین اور مورخین ادب کے ہاں ایک کم مقبول یا کم باریاب شاعر جعفر زٹلی (۱۶۵۸ء۔۱۷۱۳ء) کا جب ہم ذکرِ مزاحمت اور حاکم کے ہاتھوں اس کی موت کا ذکر سنتے ہیں تو چونک جاتے ہیں۔

جعفر زٹلی کا ذکر ہمیں اس لئے چونکا دیتا ہے کہ ایک سادہ لوح شاعر جو دوسروں کے اندرونی جذبات کو مزاحیہ انداز میں بطور تمسخر بیان کرتا ہے، تو پھر کیوں بادشاہِ وقت (فرخ سیر، تسمہ کش) کو اپنے ہاتھوں اپنے مخصوص تسمے سے گلا گھونٹ کے بظاہر اس 'عام سے شاعر' کو موت کی گھاٹ اُتارنے کی ضرورت محسوس ہوئی؟ آیئے ایک اجمالی نظر ذرا جعفر زٹلی کے احوال پر:

جعفر زٹلی (۱۶۵۸۔۱۷۱۳) دہلی کے گاؤں نرنیال موجودہ ہریانہ میں پیدا ہوئے۔ زٹلی کے لکھنے کا آغاز مغل بادشاہ اورنگ زیب کے عہد سے ہوتا ہے۔ جعفر زٹلی کا اصل نام میر محمد جعفر تھا۔ زِٹلی، کا ملامتی تخلص انہوں نے اپنے نام کے ساتھ جوڑ لیا تھا، جیسا کہ نامور محقق رشید حسن خاں (۱۹۲۵۔۲۰۰۶) لکھتے ہیں:

''زٹلی نام کا جزو بن گیا، یہ خود جعفر کا اختیار کردہ ہے اس نے اسی نسبت سے اپنے دیوان کا نام ''زٹل نامہ'' رکھا تھا۔''(۱)

اس سلسلے میں جعفر کا شعر بھی موجود ہے:

جعفر شکر کن کہ در عالم
جا بہ جا نام تو زٹلی شد

رشید حسن خاں لکھتے ہیں:

''محمد جعفر'' اصل نام ہے اور میر سابقہ ہے، جو سید ہونے کو ظاہر کرتا ہے۔''(۲)

اردو ادب کے روایتی طالب علم کی سمجھ میں نہیں آتا کہ ایک شاعر جو جبر کے ماحول میں جرات سے اپنے عہد کے حالات کی بے نظمی اور بے ترتیبی بیان کرتا ہے۔ اُس دور کے تذکرہ نگار اِس کو محض ہزل گو، منہ پھٹ، شوخ مزاج، کہہ کے کیوں قصہ ختم کرتے ہیں؟ بجائے اس کے کہ اس کی فحش گوئی یا ہزل گوئی یا پردہ ابتذال کج کی تنقیدی زبان میں 'ردِ تشکیل' کر کے تب کی سماجی اور سیاسی تاریخ کی اس معنویت کو تلاش کرتے جسے سرکاری مورخ قلم زد کر دیتے ہیں۔

جعفر زٹلی کو ہمارے ناقدین وہ مقام نہ دے سکے جو اُس دور کے شعراء خاص طور پہ ولی دکنی (۱۶۶۷ء۔۱۷۰۷ء) یا سراج اورنگ آبادی (۱۷۱۲ء۔۱۷۶۳ء) کو دیا گیا۔ کیا اس لئے کہ وہ درباری شاعروں کی طرح خوشامدی نہ تھا، یا یہ کہ وہ فحش گو تھا یا پھر وہ فارسی کے سائے میں پروان چڑھنے والے مصنوعی پیرایہ اظہار سے انحراف کر رہا تھا؟! مورخین ادب نے یہ دیکھنے کی کوشش ہی نہیں کی کہ وہ کونسے سیاسی، سماجی محرکات ہیں جو جعفر کو فحش گوئی پہ اُکساتے ہیں، حالانکہ انہی مورخین نے قائم چاند پوری (۱۷۲۲ء۔۱۷۹۳ء)، اور مرزا رفیع سودا (۱۷۱۳ء۔۱۷۸۱ء) کے شہر آشوب کو سماجی اور سیاسی تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ اصل میں ہمارے ناقدین کا قلم اِس عہد کے ہمارے اُن شعراء کے گرد گھومتا محسوس ہوتا ہے جو اس پُر آشوب زمانے میں بھی قصہ بتاں، یا گل و بلبل سے آگے نہ بڑھے۔ اِس پُر آشوب عہد میں جعفر اپنے کھردرے لہجے

میں کبھی ہنساتے ہوئے کبھی رلاتے ہوئے اِس سماج کی کھوکھلی امارت، اور بغیر پیندے کی سرداری کی بظاہر مزاحیہ دراصل سنجیدہ تاہم مضحکہ خیز تصویر کشی کرتے رہے:

رُوز بہ ہیبت گذرد، شب بہ ہول
خاک بریں زیستن و فعل و قول
پُر خس و خاشاک بہ سر ٹوکری
نزدِ زخرد بہتر ازیں نوکری

(مورچل نامہ، زٹل نامہ، ص۱۴۳)

اگر جعفرؔ کو اُردو کا جراتِ اظہار کا پہلا عوامی شاعر کہا جائے تو بے جا نا ہوگا۔ کیوں کہ اُردو شاعری جب فارسی سے اُردو کا سفر طے کر رہی تھی اور ریختہ کا نام پا رہی تھی۔ اس وقت جعفرؔ زٹلی اس ریختہ زبان میں شاعری کر رہا تھا، جس کا خمیر عوامی بول چال سے اٹھایا گیا تھا مگر تذکرہ نویسوں نے اس کی اس خدمت کو نمایاں کرنے کی کوئی خاص سعی نہیں کی، جبکہ زٹل نامہ میں اس حوالے سے اُردو زبان کا ایک بہت بڑا ذخیرہ موجود ہے۔

رشید حسن خاں اپنی مرتبہ کتاب زٹل نامہ میں ہی لکھتے ہیں:

''حقیقت یہ ہے کہ جعفرؔ کا کلام جس طرح شمالی ہند میں اِرتقائے زبان کی پہلی کڑی کی حیثیت ہے۔ اسی طرح سماجی مسائل و مشکلات کے پُر زور اور پُر شعور بیان کے لحاظ سے جعفرؔ اُردو کا اولین شاعر ہے۔ جس نے اپنے عہد کی ترجمانی کی۔ جس کا کلام اس بات کی گواہی دیتا ہے کہ دہلی میں اردو شاعری کا آغاز غزل کی روایت سے نہیں ہوتا بلکہ احتجاجی شاعری نے نظموں کی صورت میں اپنے نقش درست کئے تھے۔''(۳)

آج نئے تنقیدی اور لسانی پیمانے ادب کے طالب علم کے مددگار ہو سکتے ہیں کہ وہ شمالی ہند میں شاعری کے اس دور سے واقفیت حاصل کریں جس کا سب بڑا نمائندہ جعفرؔ ہے۔ جعفرؔ کلام میں موضوع کی مناسبت سے اپنے لہجے میں کھردرا پن اور بے باکی کی کیفیت پیدا کر لیتا ہے۔ حالانکہ دیکھا جائے تو خدائے سخن میر تقی میر (۱۷۲۳ء۔۱۸۱۰ء) کے کلام میں موجود پُر آشوب زمانے کا درد (بدنظمی، سیاسی بگاڑ، غربت و افلاس) اپنے تمام تر داخلی، خارجی تاثرات کے ساتھ موجود ہے، اس کی ابتدائی جھلک جعفرؔ کے کلام میں موجود ہے۔

رکت کے آنسوؤں دل روؤتا ہے
نہ میٹھی نیند کوئی سوؤتا ہے

☆

صدائے توپ و بندوق است ہر سو
بہ سر اسباب و صندوق است ہر سو

(مقدمہ مرتب، زٹل نامہ ص۱۸)

جعفؔر کے کلام میں کھر دراپن اور بے باکی جابجا ملتی ہے۔اس کے لہجے سے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ سماجی حالات پر ایسا نشتر چلارہا ہے، جس سے بادشاہ وقت کی حیثیت معلوم ہوتی ہے اور تاریخ اپنے خون ہونے کی زبان خود بولنے لگتی ہے:

من آں رستمِ وقت روئیں تنم
کہ دہ پاپڑ ، از مشتِ خود بشکنم
کنم روزن اندر چپاتی بہ تیر
بر آرم دمار از سرِ مور پیر
من آ نم اگر اسپ جولاں کنم
چہل خانہ موش ویراں کنم
دریں دو ر ثانی رستم منم
بتاشہ بہ گُرزِ گراں بشکنم

(ایضاً،ص۲۱)

آگے چل کے جعفؔر اپنے عہد کے زوال کی ترجمانی کرتا ہے جبکہ حاکم کو بھی زچہ بننے اور امرا کو بھی مفعولیت کا شوق ہے، وہ عوامی زبان میں ان کے حاکمانہ کھیل کا نام بھی لے لیتا ہے جو محلات سے باہر عوامی چوپالوں پر ٹھٹھے کا موضوع تھا۔

بادشاہی ہے بہادر شاہ کی
بن بنا کر 'گنڈ مروا' کھیلیے

حکم قاضی محتسب زائل شُد
دل بڑھا کے' گنڈ مروا' کھیلیے

(گنڈمرّوانامہ،زٹل نامہ،ص۱۴۹)

اب اگر دیکھا جائے تو یہی روایت جو جعفؔر کے ہاں ملتی ہے، آگے چل کے شہرآشوب کے لئے پیش قدم ثابت ہوتی ہے۔جیسا کہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے (۱۹۲۹ء۔۲۰۱۹ء) میں لکھا ہے:

'' اسکی ہجویہ شاعری کا مزاج شہرآشوب کی صنف کا ہے۔اُس کے لب و لہجے سے آیندہ دور میں لکھےئ جانے والے شہرآشوبوں کا مزاج متعین ہوتا ہے۔''(۴)

جعفؔر کو اُردو کا نمائندہ شاعر بنانے میں اہم کردار اسکی احتجاجی شاعری کا ہے۔جعفر کے کھردرے پن ہی کا امتیاز

ہے کہ اس کا لہجہ اُن ریشمی گلابوں کی لپیٹ محفوظ سے رہا جو ذومعنیت پیدا کرتا رہا۔

جعفؔر کے کلام کا مطالعہ کرنے کا بعد اس بات کا احساس مزید بڑھتا جاتا ہے۔ کہ ہمارے بہت سے تذکرہ نگاروں نے جعفر کے کلام کا صرف وہ حصہ دیکھا، جس میں اسکا مختصر سا حصہ فحش گوئی پر مشتمل تھا۔ مگر ہمارے پہلے اور بعد میں آنے والوں میں سے بہت سوں نے اسی حصے کو جعفؔر کا پورا کلام تصور کر لیا۔ مولانا محمد حسین آزاد (۱۸۳۰ء۔۱۹۱۰ء) نے بھی کچھ اسی طرح لکھا ہے:

''میر جعفؔر زٹل کے کلام کو میں محمد شاہی، بلکہ اس سے پہلے زمانے کا نمونہ کہتا؛ مگر زٹل کا اعتبار کیا۔'' (۵)

مزید افسوس ہے کہ اتنا عرصہ گزر جانے کے بعد بھی نئے زمانے کے ناقدین اور مرتبین کا یہ تغافل جعفر زٹلی کے ساتھ روا رکھا جا رہا ہے۔ ۲۰۱۷ء میں ہندی اردو کے ایک سینئر ادیب، مدیر اور محقق نند کشور وکرم [و:۲۰۱۹ء] نے تذکرہ شعراء نامی اپنی کتاب میں تاریخ زبان اردو کے اوراق پہ چمکنے والے سو شعراء کا ذکر کیا ہے، مگر وہ اس کتاب میں جعفؔر کے لیے وہ ایک صفحہ تو کیا ایک سطر بھی مختص نہ کر سکے (۶)۔

جعفر کے حالاتِ زندگی بہت کم کتب میں ملتے ہیں حالانکہ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ ''نادرۂ زمان اور اعجوبۂ دوران تھا، زبان گزیدہ رکھتا تھا'' (۷)۔ چند تذکرہ نگاروں نے اس کا ذکر کیا ہے جیسے کہ قائمؔ نے لکھا ہے کہ ''سخن وری کی بنیاد زیادہ تر ہزل پر تھی، اس بنا پر وہ زٹلی کہلانے لگا تھا اور اسی باعث اس کے کلام نے عوام میں مقبولیت حاصل کر لی تھی'' (۸)۔ شفیق اورنگ زیب آبادی نے لکھا ہے کہ ''منہ پھٹ اور شوخ مزاج آدمی تھا، اس کے اشعار مشہور عالم اور محتاج تحریر نہیں ہیں۔ مضامین صاف اور روزمرہ کے مطابق ہوتے تھے'' (۹)۔ محمد اعظم بادشاہ کا قول تھا ''اگر جعفر زٹل نہ کہتا تو ملک الشعرا کا درجہ پاتا۔ یقیناً اس کے روزمرہ کا انداز جداگانہ طرز رکھتا ہے۔ اس کے وقائع اور رقعات مشہورِ آفاق ہیں'' (۱۰)۔ شورش نے لکھا ہے ''ساکن شاہ جہاں آباد اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا۔ استعداد درست رکھتا تھا۔ اس فن میں اپنے وقت کا کامل ہو گیا تھا، فرخ سیر کا سکہ لکھنے پر بادشاہ کا مزاج برہم ہوا۔ ان کو جنت بھجوا دیا'' (۱۱)۔ مجموعہ نغز میں لکھا ہے کہ ''مردے مزاح و ہزال وذی علم و موزوں طبع از نواح دہلی بود'' (۱۲)۔ صرف یہ حالات ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نارنول کا رہنے والا تھا اور دہلی میں مدت سے سکونت رکھتا تھا۔ ذی علم و موزوں طبع تھا۔ اپنے فن میں نادرۂ زمان تھا اور اس کا کلام عالمگیر و مشہور تھا۔ زٹل نہ کہتا تو ملک الشعرا ہوتا۔ اس کا طرز علیحدہ و منفرد ہے۔ اس نے نظم اور نثر دونوں میں اپنے جوہر کا کمال دکھایا ہے۔ انیسویں صدی کے آخر میں زر جعفری (۱۳) کے نام سے جو کتاب شائع ہوئی تھی اس میں جعفر کے کلیات کو سامنے رکھ کر محض قصہ کہانیوں کے خالی پیچ لڑائے گئے ہیں۔ جعفر کا پورا نام محمد جعفر تھا۔ وہ میر نہیں مرزا تھے جیسا کہ اس مثنوی سے ظاہر ہوتا ہے جو جعفر نے ''کنخدائی میرزا جعفر'' کے نام سے اپنی بیوی کی ہجو میں لکھی تھی (۱۴)۔

مرزا محمد جعفر خود کو بھی جعفر زٹلی کے نام سے موسوم کرتے ہیں جیسا کہ اکثر اشعار اور رقعات نثر سے معلوم ہوتا ہے:

کشتیٔ امیدِ جعفر در بھنور افتادہ است
ڈبکوں ڈبکوں می کند از یک توجہ پارکن
(رقعہ بہ شیخ الاسلام، زٹل نامہ، ص۸۹)

بہادر شاہ کی بادشاہی ۱۱۱۸ھ سے ۱۱۲۴ھ (۱۷۰۷ء سے ۱۷۱۲ء) تک رہی۔ کلیات میں خان جہاں بہادر کوکلتاش کی ایک ہجو ملتی ہے۔ یہ ایک عالمگیری سردار تھا جس نے ۱۱۰۹ھ بمطابق ۹۸۔۱۶۹۷ء میں وفات پائی۔ کلیات میں ''ہجو شاکر خاں فوج دار'' کے نام سے ایک نظم ملتی ہے۔ نواب شاکر خاں کو اورنگ زیب نے ۱۱۱۰ھ /۹۹۔۱۶۹۸ء میں حکومت شاہ جہاں آباد سے سرفراز کیا تھا اور بیدل نے چند فقرات تاریخ لکھ کر نواب کی خدمت میں بھیجے تھے جن سے ۱۱۱۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ فرخ سیر نے تخت پر بیٹھتے ہی میر جملہ کے مشورے پر مخالف گروہ کے بہت سے لوگوں کو قتل کر دیا تھا جن میں سعد اللہ خاں، ہدایت کیش، سیدی قاسم، شاہ قدر اللہ الہ آبادی اور ذوالفقار خاں امیر الامراء شامل تھے۔ ذوالفقار خاں کے دیوان سبھا چند کی زبان کٹوا دی تھی۔ جہاندار شاہ کے بڑے بیٹے عزالدین کو، محمد اعظم شاہ کے بیٹے والا تبار کو اور اپنے چھوٹے بھائی ہمایوں بخت کو، جس کی عمر دس سال تھی، اندھا کرا دیا تھا۔ کچھ عرصے بعد شادمان خواص اور جعفر زٹلی کو بھی نئی بادشاہت کی تضحیک پر قتل کرا دیا(۱۵)۔

سکہ زداز فضل حق برسیم وزر　　پادشاہ بحر وبر فرخ سیر

جعفر زٹلی نے اس کے جواب میں یہ ''سکہ'' لکھ کر اپنے غم وغصہ کا اظہار کیا:

سکہ زد بر گندم وموٹھ ومٹر　　بادشاہ ہے تسمہ کش فرخ سیر

یہ شعر جیسے ہی جعفر زٹلی کے منہ سے نکلا لوگوں کے جذبات کا ترجمان بن کر مشہور ہو گیا۔ بادشاہ کو خبر پہنچی تو اسے بھی قتل کرا دیا۔ ایک بیاض میں جعفر زٹلی کی یہ تاریخ وفات ملتی ہے(۱۶)۔

چو جعفر زٹلی تہ خاک شد　　خرد گفت ''خس کم جہاں پاک شد''

لیکن اس سے ۱۱۰۶ھ /۹۵۔۱۶۹۴ برآمد ہوتے ہیں اور محولہ بالا شواہد کی روشنی میں یہ تاریخ ہرگز صحیح نہیں ہوسکتی۔ ایک اور بیاض میں یہ قطعہ تاریخ وفات ملتا ہے(۱۷)۔

چھٹے سب با وفا جیون کے ساتھی　　لگی تن من میں اب ویتاگ کی آگ
''حویلی'' چھوڑ ، یو بولا زٹلی　　''اندھیری گور میں لٹکن لگے پاگ''

(۱۱۸۹۔۶۴=۱۱۲۵ھ)

جعفر کے کلام کو زٹل، پوچ، ہزل کہنے والوں نے شاید کبھی اس کے کلام میں درد، ہمدردی اور کرب کی یہ لہریں اٹھتے نہیں دیکھیں، یکلخت منظر بدل جاتا ہے اور شاعر کی تخلیقیت کی اور ابعاد بھی سامنے آتی ہیں۔

در بیکسی ہا بودۂ ، بادرد وغم آلودۂ
مفلس شدی ودر بدر کہ جعفر اب کیسی بنی

از ہجو آں سلطانِ خود کردی پریشاں جانِ خود
درماندۂ بے بال و پر کہ جعفر اب کیسی بنی
آں دیدن شہزادہ کوں، آں ساقی وآں بادہ کوں
کردی خطا خود سر بسر کہ جعفر اب کیسی بنی
مرہون خار و خس شدی، ممنونِ ہر ناکس شدی
گشتی چو سنگِ رہ گزر کہ جعفر اب کیسی بنی
دل کوں ٹھکانے لاؤ اب کر صبر مت پچھتاؤ اب
ہرگز مگو بارِ دگر کہ جعفر اب کیسی بنی

(حسبِ حال خود گفتہ، زٹل نامہ، ص ۱۴۷)

زٹلی تخلص ایک طرح سے لقب بن گیا، جسے اختیار کرنے سے متعلق دو مختلف روایتیں ہم تک پہنچی ہیں۔ قاسم لکھتا ہے کہ جعفر کہا کرتا تھا کہ میں کتنی بھی کوشش کروں، سعدی یا فردوسی نہیں بن سکتا۔ پس زٹل کہتا ہوں کہ کسی طور ممتاز عالم تو ہو جاؤں۔

شورش کا بیان ہے کہ جعفر نے ایک بار ہمعصر شاعروں کے سامنے اپنا یہ فارسی شعر پڑھا:

مارا اگرچہ دیدن دُرِ یتیم نیست — نظارہ سوے دانۂ شبنم غنیمت است

ان شعرا نے رشک کے مارے اس شعر کو زٹل قرار دیا۔ جعفر نے جواب دیا کہ اگر یہ زٹل ہے تو میں زٹل ہی کہوں گا:

گر نیچہ پیچدار میسر نہ آیدت — ناچار چمراحقۂ سگ دُم غنیمت است

(۱۸)

یہ درست ہے کہ اس کے زمانے کے عوام، ان کے سینہ گزٹ یا مجلسوں میں جعفر کا یہ لب ولہجہ مقبول ہوا اور یہی معروف معنوں میں ان کا فن سمجھا گیا۔

بیٹھا رہوں میں حجرے بھیتر — پنجرے میں جوں لنڈا تیتر
چار پانچ دن بیاہی بیتے — بی بی نے تب راہی کیتے
جھگڑا رگڑا بڑا پسارا — لاگی ہونے مارک مارا
دئی دھما دھم ایدھیر اودھر — اب مولا میں جاؤں کیدھر
بات بات میں کنٹھی دابے — ہڈی کڈی میری چابے
ہاتھی ہو کر مجھ کو پیلا — چیل جھپٹا مجھ سے کھیلا

(۱۹)

اسی طرح بڑھاپے میں انسان کی جو حالت ہو جاتی ہے اسے جعفر بڑے دلچسپ استعاروں میں بیان کرتا ہے۔ پیری کو

وہ دیوار کو کلڑھ لگ جانا، پرانی اینٹوں کا گھسنا، چھان اور بندھن کا بودا ہونا، گلگلوں کا پلپلا ہونا اور برتن جھوجھرا ہونا کہہ کر ہمارا ذہن انسان کی فنا پذیر جسمانی حالت کی طرف منتقل کر لیتا ہے۔

کلّر لگا دیوار کو کہ جعفر اب کیا کیجئے — خطرہ ہوا آثار کو ، کہ جعفر اب کیا کیجئے
اینٹیں پرانی گھس چلیں ، ماٹی تمامی رِس چلی — کیا دوس ہے معمار کو ، کہ جعفر اب کیا کیجئے
بودے ہوئے ہیں چھان بھی اور بانس بندھن بان بھی — کیوں کر رکھوں گھر بار کو ، کہ جعفر اب کیا کیجئے
میں جو پکائے گلگلے وہ ہوگئے ہیں پلپلے — کیوں کر چلوں سسرار کو ، کہ جعفر اب کیا کیجئے
برتن بھیا ہے جھو جھرا ، لاگا نکلنے کھو جڑا — کیا مہنا کمہار کو ، کہ جعفر اب کیا کیجئے

(کلّر نامہ، زٹل نامہ، ص۲۲۴)

یہی نہیں اس زمانے میں عورتوں میں بھی تلذذ بالذات کا رجحان زور پکڑ گیا تھا۔ اس جنسی مرض میں عورت کو مرد سے نفرت ہو جاتی ہے اور اسے ہم جنس ہی سے تسکین حاصل ہوتی ہے۔ جعفر کی مثنوی در مذمت زنان و چپٹی نامہ کہ زنان قحبہ را بہتر می نماید میں اس مرض کی علامتوں اور ایسی مریض عورتوں کے احساسات اور تاثرات بڑی صراحت سے بیان ہوئے ہیں۔ یہ نظم جعفر کی باریک بینی اور اپنے گردوپیش سے بخوبی باخبر ہونے پر دلالت کرتی ہے۔ اسے اپنے ان تجربات اور مشاہدات کی وجہ سے عورتوں کے بارے میں اتنی معلومات حاصل ہوگئی تھیں کہ وہ ان کی ہر حرکت اور ادا سے فوراً ان کے کردار کا اندازہ لگا لیتا ہے۔ اس نے اپنا یہ علم ''دستور العمل نصیحت آمیز و علت انگیز'' میں منتقل کر دیا ہے۔ وہ جو مشورے دیتا ہے ان سے معلوم ہوتا ہے کہ مخاطب کنندہ، بے حیائی اور ناروا حرکتوں کو قطعاً پسند نہیں کرتا۔

یہی نہیں وہ حاکموں کے پسندیدہ قلعوں، شہروں اور دمدموں کا بھی مذاق اڑاتا ہے، بلکہ ظالم یا بے تدبیر کی ناخلف ہو جانے والی اس اولاد کا ذکر کر دیتا ہے جن کی بدولت کئی برس خانہ جنگی رہی، یہ انداز بھی ایک سطح پر اس کی مزاحمت یا باغیانہ لہجے کی گونج لئے ہوئے ہے۔

عجب اوٹ ایں کوٹ بیچا پوراست — کہ ہر برج او مشکل بھینسا سراست
چہ گویم ازیں قلعۂ بے لگاؤ — کہ انگشت رانیست دروے ٹکاؤ

☆

بڑے جھاڑ جھنکاڑ اورنگ شاہ — کندکارِ صد تیغ دریک نگاہ
بڑی دُند ڈالی دکن بیچ آئے — سکندر حسن کو کیا رنج لائے
زحولِ خیال شہِ داد گر — تفرقہ پڑا مہر اور ماہ پر

☆

زہے بادشاہ اوجڑا دیو بھوت — بلے و ولی نعمت چار پوت

ازیں تین بیٹے نپٹ نا خلف　　پسر خود خلف بہ ، دگر نہ تلف
دگر یک پسر بر سر رہ شود　　شہنشاہ از سکہ برمہ شود

(درتعریف اورنگ زیب، زٹل نامہ، ص۱۲۵تا۱۲۹)

جعفر زٹلی کے کلیات میں بے شک الحاقی کلام بھی شامل ہو گیا ہے، اسی طرح اختلاف نسخ بھی ہے مگر عوامی پذیرائی، خواص کی وحشت اور زبان کا 'کھردراپن' یا کھراپن ہر مقام پر چغلی کھاتا ہے کہ یہ جعفر زٹلی کا کلام ہے۔

حوالہ جات

۱۔ جعفر زٹلی، زٹل نامہ :کلیاتِ جعفر زٹلی، (دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۲۰۰۳ء)، ص ۱۴

۲۔ ایضاً، ص ۱۳

۳۔ ایضاً، ص ۱۲

۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، (لاہور: مجلس ترقی ادب، س۔ن)، جلد دوم، ص ۱۰۸

۵۔ محمد حسین آزاد، آبِ حیات، (لاہور، ۱۸۹۹ء)، ص ۲۱

۶۔ نند کشور وکرم، اردو کے ۱۰۰ نامور شاعر (جہلم: بک کارنر، ۲۰۱۷ء)، ص ۵۴۷

۷تا۱۴۔ بحوالہ: علی جاوید، جعفر زٹلی کی احتجاجی شاعری، (دہلی: رائٹرز گلڈ انڈیا، ۲۰۰۰ء)، ص ۱۶۔۱۷

۱۵۔ ایضاً، ص ۲۰

۱۶۔ ایضاً، ص ۲۱

۱۷۔ زٹل نامہ، ص ۹۴

۱۸۔ جعفر زٹلی کی احتجاجی شاعری، ص ۵۹۔۶۰

۱۹۔ ایضاً، ص ۶۱

⊙ رئیس نعمان احمد

اسسٹنٹ پروفیسر، یونیورسٹی گیلانی لاء کالج، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان

⊙⊙ ڈاکٹر راؤ عمران حبیب

اسسٹنٹ پروفیسر، یونیورسٹی گیلانی لاء کالج، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان

⊙⊙⊙ ڈاکٹر نورین اختر

اسسٹنٹ پروفیسر، یونیورسٹی گیلانی لاء کالج، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان

اُردو بحیثیت سرکاری/دفتری زبان: ایک قانونی بحث

Abstract:

English has triumphed over all attempts to make Urdu a national language of Pakistan. During 2015, a three-member bench of Supreme Court led by Chief Justice Jawad S Khawaja combined three petitions alleging violation of article 251 of Constitution of Islamic Republic of Pakistan. After court proceedings, the judgment directed both federal and provincial government to make Urdu as the official language within the period of three months. Although there are various social, political, and demographic aspects of debate related to adoption of Urdu as national language, this paper will focus on legal aspects of the decision pronounced by the Supreme Court of Pakistan. The research will critically analyse interpretation of the apex court with the perspective of its enforcement at Federal and Provincial levels. The paper will present a systematic analysis of legal arguments presented in for and against adopting Urdu as national language of Pakistan. Moreover, it will highlight legal implications of enforcing the decision of honourable Supreme Court of Pakistan.

Keywords:

National Language Constitution 1973 Supreme-Court Legal

تعارف:

زبان اظہار، بیان اور کلام کا ذریعہ ہے۔ زبان ہی قوم کو تہذیبی و ثقافتی شناخت عطا کرتی ہے۔ زبان تعلم کا ایک ذریعہ ہے۔ زبان ہی کے ذریعے ہم اپنے خیالات اور احساسات دوسروں تک منتقل کرتے ہیں۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ برصغیر پاک و ہند کی تاریخ سے لیکر اب تک زبان ہمارے ہاں ایک تنازع بنی رہی (۱)۔ پہلے ہندی- اردو تنازع نے سر اُٹھایا پھر پاکستان کے قیام کے بعد بنگالی- اردو تنازع نے ملک دولخت کر دیا۔ پاکستان ایک مضبوط وفاق کیساتھ چار صوبوں پر مشتمل ملک ہے جہاں ہر صوبہ اپنی زبان کیساتھ اپنی مخصوص تہذیب و ثقافت رکھتا ہے، علاقائی زبانیں اپنے مخصوص علاقوں میں بولی سمجھی جاتیں ہیں اور ان علاقائی زبانوں کا علم وفن قومی زبان میں ترجمہ کر کے عقل و دانش کے گوہرِ نایاب سے پورے ملک کو مستفید کیا جاتا ہے۔ ۱۹۷۳ء میں جب پاکستان کا تیسرا باقاعدہ آئین نافذ کیا گیا تو اس میں زبان کے تنازع کو قائدِ اعظم کے فرمودات کی روشنی میں حل کرنے کی سنجیدہ کاوش دکھائی دی۔ آئین میں درج ہے کہ نفاذ کے پندرہ سال کے اندر اردو کو سرکاری/ دفتری زبان بنانے کیلئے انتظامات کیے جائیں (۲)۔ ۸ ستمبر ۲۰۱۵ء کو پاکستان کی عدالتِ عظمیٰ نے ایک تاریخ ساز فیصلہ دیتے ہوئے اس بات کا حکم جاری کیا کہ حکومتِ پاکستان اور صوبائی حکومتیں تین ماہ کے اندر اردو کو سرکاری زبان کے طور پر رائج کریں۔

تاریخی پس منظر:

اردو کی تاریخ اور ارتقاء کے متعلق کافی آراء پائی جاتی ہیں اور ماہرین لسانیات کے اس بابت عقائد و نظریات کافی منقسم ہیں۔ ۱۸۶۷ء میں جب ہندوؤں نے شمال مغربی صوبے (یو۔ پی) میں اردو کی بجائے ہندی کو دوسری سرکاری زبان رائج کرانے کیلئے کوششیں تیز کیں تو سرسید احمد خان نے اپنے خدشات سے علاقہ کی برطانوی کمشنر شکسپیئر کو مطلع کیا اور کہا کہ شاید اب ہندوؤں اور مسلمانوں کا یکجا رہنا محال ہو گیا ہے (۳)۔ ۱۹۰۰ء میں جب یو۔ پی کے گورنر سر انٹونی میکڈانلڈ نے ہندی کو سرکاری زبان اور دیوناگری رسم الخط کو رائج کرنے کی اجازت دے دی تو سرسید احمد خان اور نواب محسن الملک نے اردو ڈیفنس کونسل کی بنیاد رکھی جو بعد ازاں ۱۹۰۱ء میں مسلمانوں کی پہلی سیاسی جماعت محمڈن پولیٹیکل آرگنائزیشن کی تشکیل کا پیش خیمہ ثابت ہوئی اور یہی سیاسی جماعت ۱۹۰۶ء میں مسلم لیگ کے قیام تک قائم رہی (۴)۔ ۱۹/اپریل ۱۹۳۵ائمیں قائداعظم نے ایک اخبار کو انٹرویو دیتے ہوئے اردو سے متعلق اپنے خدشہ کا اظہار کرتے ہوئے فرمایا کہ اگر ہم اردو کیلئے سینہ سپر نہ ہوئے تو غالب گمان ہے کہ ہندی کو ہم پر مسلط کر دیا جائے گا۔ قائداعظم کی زندگی اور سیاسی جدوجہد کا مطالعہ کرنے والا ہر فرد اس بات سے بخوبی آگاہ ہو جاتا ہے کہ آپ نے اردو کی بقا اور تحفظ کیلئے بھرپور کوشش کی اور مسلمانوں کو متحد رہنے کیلئے اور اسلام سے جڑے رہنے کیلئے اردو کی اہمیت کو اجاگر کیا یہاں تک کہ قیامِ پاکستان کے بعد ۲۱/مارچ ۱۹۴۸ء کو ڈھاکہ میں فوجی پریڈ سے خطاب کرتے ہوئے آپ نے واشگاف الفاظ میں فرمایا:

> ''لیکن میں واضح الفاظ میں بتا دینا چاہتا ہوں کہ پاکستان کی سرکاری زبان اردو ہوگی۔ جو شخص آپ کو اس سلسلے میں غلط راستے پر ڈالنے کی کوشش کرے وہ پاکستان کا پکا دشمن ہے۔ ایک مشترک

قومی زبان کے بغیر کوئی قوم نہ تو پوری طرح متحد رہ سکتی ہے اور نہ کوئی کام کر سکتی ہے۔''(۵)

اسی طرح ۲۴/مارچ ۱۹۴۸ء کو ڈھاکہ یونیورسٹی کے جلسہ تقسیم اسناد کی تقریر میں آپ نے فرمایا کہ:

''پاکستان کی مشترکہ قومی زبان جو مملکت کے مختلف صوبوں کے درمیان تبادلہ خیال کا ذریعہ ہو صرف ایک ہی ہو سکتی ہے اور وہ اردو ہے۔ اردو کے سوا کوئی اور زبان نہیں ہو سکتی۔ ملک کی سرکاری زبان بھی ظاہر ہے کہ اردو ہی کو ہونا چاہئے۔ یہ وہ زبان ہے جسے برصغیر کے لاکھوں مسلمانوں نے پروان چڑھایا ہے اور جسے پاکستان کے اس سرے سے لیکر اس سرے تک سمجھا جاتا ہے اور سب سے بڑھ کر یہ ہے کہ اردو میں دوسری صوبائی زبانوں سے کہیں زیادہ اسلامی تہذیب وثقافت کا بہترین سرمایہ پایا جاتا ہے اور اردو ہی دوسرے اسلامی ملکوں میں بولی جانے والی زبانوں سے قریب تر ہے۔''(۶)

پاکستان کی دستور ساز اسمبلی نے ۲۵/فروری ۱۹۴۸ء کو قائداعظم کی خواہش کا احترام کرتے ہوئے اپنے اجلاس میں اردو کو قومی زبان ہونے کا اعزاز بخشا۔ بعدازاں پاکستان کے تینوں دساتیر میں اردو کو پاکستان کی قومی زبان قرار دیا گیا ۱۹۵۶ء کے آئین کے آرٹیکل ۲۱۴، ۱۹۶۲ء کے آئین کے آرٹیکل ۲۱۵ اور ۱۹۷۳ء کے آئین کے آرٹیکل ۲۵۱ میں اردو کو قومی زبان کے طور پر تسلیم کیا گیا ہے۔ ۱۹۷۳ء کے دستور میں جہاں اردو کو قومی زبان قرار دیا گیا ہے وہاں حکومتِ پاکستان کو اس بات کا پابند بھی کیا گیا ہے کہ وہ اس دستور کے نفاذ کے پندرہ سال کے اندر ملک کی سرکاری زبان بنانے کے اقدامات مکمل کرے اور اس کے ساتھ ہی صوبائی حکومتوں کو بھی یہ حق دیا گیا ہے کہ وہ اردو کے علاوہ اپنی صوبائی زبانوں کی ترقی وترویج کیلئے قانون سازی کر سکتی ہیں۔ اسی آرٹیکل کو مدِنظر رکھتے ہوئے صوبہ سندھ کی حکومت نے سندھی زبان کو اختیار کیا ہے جبکہ پنجاب، خیبر پختونخواہ اور بلوچستان کی قانون ساز اسمبلیوں نے قرارداد پاس کر کے اردو زبان اختیار کی ہے(۷)۔

اس تاریخی پس منظر سے ہم اس بات کا اندازہ با آسانی لگا سکتے ہیں کہ قیامِ پاکستان سے قبل برصغیر پاک وہند میں مختلف علاقائی زبانوں کے بولے جانے کے باوجود اردو کو قومی زبان کی حیثیت حاصل رہی اور دو قومی نظریہ میں زبان کی اہمیت اور افادیت کو کھل کر بیان کیا گیا اور خوب سیاسی فائدہ اٹھایا گیا۔ قیام پاکستان کے بعد لسانی تعصب اور سیاست کو ہوا دی گئی اور بنگلہ-اردو تنازع کھڑا کیا گیا جس سے ملک کو نا قابلِ تلافی نقصان پہنچا۔ دساتیر میں اردو کو قومی زبان کا درجہ تو دیا جاتا رہا مگر عملی طور پر اس کے نفاذ کیلئے اشرافیہ نے کوئی قابلِ قدر اقدامات تا حال نہیں کیے۔

نفاذِ اردو کے لئے عدالتی چارہ جوئی:

قائدِاعظم کے فرمودات اور عوامی امنگوں کو مدِنظر رکھتے ہوئے قیامِ پاکستان کے دس سال بعد جب پہلا دستور بنایا گیا تو اس میں اردو اور بنگالی کو پاکستان کی قومی زبان کا درجہ دیا گیا اور اس کے ساتھ ہی بیس سال کا وقت دیا گیا کہ اس عرصے میں حکومتیں انگریزی کی بجائے اردو کو سرکاری زبان بنانے کے اقدامات کریں(۸)۔ اس کے ساتھ ہی صوبوں کو بھی حق دیا گیا کہ کہ وہ اپنی مرضی سے کوئی بھی قومی زبان اختیار کر سکتے ہیں۔ پاکستان کا پہلا آئین زیادہ دیر نہ چل سکا اور ۷/اکتوبر ۱۹۵۸ء کو ملک میں مارشل لاء نافذ کر دیا گیا۔ ۱۹۶۲ء میں ایک بار پھر نئے آئین کا نفاذ کیا گیا اور اس میں بھی اردو اور

بنگالی کو قومی زبان کے طور پر قبول گیا۔ اس آئین میں کسی بھی دوسری زبان کے استعمال کو نہیں روکا گیا اور انگریزی ہی کو سرکاری زبان کے طور پر استعمال کرتے رہنے کا عندیہ دیا گیا تا وقت کہ قومی زبانوں کے سرکاری استعمال کیلئے ضروری اقدامات مکمل کر لئے جائیں اور اس کام کے لئے دس سال کا وقت دیا گیا(۹)۔

1962 کے آئین کے تحت پہلی پٹیشن عدالتِ عالیہ ڈھاکہ کے ڈویژن بینچ کے سامنے ۱۹/دسمبر ۱۹۶۶ء میں پیش کی گئی جو کہ مسترد ہوئی درخواست گزار شمس الدین احمد ایڈوکیٹ نے ایک فوجداری اپیل دائر کی جو انگریزی کی بجائے بنگالی زبان میں تحریر کی گئی تھی اس کو عدالتِ عالیہ کے رجسٹرار نے اعتراض لگا کر مسترد کر دیا اور پھر رجسٹرار کے اعتراض کو درخواست گزار وکیل نے ڈویژن بینچ میں چیلنج کیا جو وہاں سے بھی خارج ہوئی اور پھر یہی درخواست گزار عدالتِ عظمیٰ میں دادرسی کیلئے پیش ہوا اور کہا کہ آئین کے آرٹیکل 215 میں اردو اور بنگالی کو قومی زبان کا درجہ دیا گیا ہے اور میں نے اپنی قومی زبان میں درخواست تحریر کی تھی جو عدالتِ عالیہ نے خارج کر دی ہے اس سے میرے بنیادی حقوق متاثر ہوئے ہیں لہذا عدالتِ عظمیٰ میری دادرسی کرے۔ عدالتِ عظمیٰ کے تین انتہائی قابل اور لائقِ تکریم جج صاحبان نے اپنے فیصلے میں کہا کہ درخواست گزار کا کوئی حق متاثر نہیں ہوا اور آئین کے آرٹیکل میں واضح طور پر درج کیا گیا ہے کہ جب تک قومی زبانوں کو سرکاری سطح پر نافذ کرنے کے اقدامات مکمل نہیں کر لئے جاتے انگریزی ہی سرکاری زبان کے طور پر رائج رہے گی اور اس فیصلے کیساتھ درخواست گزار کی اپیل خارج کر دی گئی(۱۰)۔ یہ زبان سے متعلق پہلی قانونی چارہ جوئی تھی جو ۱۹۶۲ء کے آئین کے تحت کی گئی۔ آئین اس کے متعلق بالکل واضح تھا کہ دس سال کا عرصہ بھی ابھی نہیں گزرا تھا۔ اس آئینی درخواست سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ عوام اپنی قومی زبان کے متعلق کس قدر حساس واقع ہوئے ہیں اور ان کی یہ شدید خواہش رہی ہے کہ آزاد ملک میں رہتے ہوئے ان کی اپنی زبان جس میں وہ مہارت رکھتے ہیں اسی کو سرکاری بول چال اور دفتری امور کی زبان بھی ہونا چاہئے۔ ۱۹۶۲ء کے دستور میں یہی واحد قانونی چارہ جوئی کی گئی اور پھر ۱۹۷۳ء کا آئین نافذ ہو گیا جو بلاشبہ عوامی امنگوں کا ترجمان تھا۔ ملک ایک سانحہ سے گزر چکا تھا ایک بازو کٹ چکا تھا اور اب صرف وفاقِ پاکستان کے زیرِ اثر چار صوبے تھے اور یہ صوبے لسانی بنیادوں پر استوار ہیں جیسا کہ نام سے ہی ظاہر ہے سندھ، پنجاب، بلوچستان اور شمالی مغربی سرحدی صوبہ (خیبر پختون خواہ)۔ ۱۹۷۳ء کے دستور میں اردو ہی کو قومی زبان کا درجہ عطا ہوا اور اس کو سرکاری زبان کے طور پر اختیار کرنے کیلئے انتظامات مکمل کرنے کو پندرہ سال کا وقت دیا گیا۔ ۱۹۷۳ء کے آئین کے آرٹیکل ۲۸ میں زبان رسم الخط اور ثقافت کے تحفظ کی واضح ضمانت مہیا کی گئی:

> ''آرٹیکل ۲۵۱ کے تابع شہریوں کے کسی طبقہ کو جس کی ایک الگ زبان رسم الخط یا ثقافت ہو اسے برقرار رکھنے اور فروغ دینے اور قانون کے تابع، اس غرض کیلئے ادارے قائم کرنے کا حق ہوگا''۔(۱۱)

آئین کے اس بنیادی آرٹیکل کا بغور جائزہ اشد ضروری ہے جس کے تحت قومی زبان کو سرکاری اور دفتری زبان بنانے کی ضمانت دستور مہیا کرتا ہے۔ آرٹیکل ۲۵۱ میں (۱۲):

☆ شق (۱) کے مطابق پاکستان کی قومی زبان اردو ہے اور یومِ آغاز سے پندرہ برس کے اندر اندر اس کو سرکاری و

دیگر اغراض کیلئے استعمال کرنے کے انتظامات کئے جائیں گے۔

☆ شق (۳) الف کی رُو سے انگریزی زبان اس وقت تک سرکاری اغراض کیلئے استعمال کی جا سکے گی، جب تک کہ اس کے اردو سے تبدیل کرنے کے انتظامات نہ ہو جائیں۔

☆ (۳) قومی زبان کی حیثیت کو متاثر کئے بغیر، کوئی صوبائی اسمبلی قانون کے ذریعہ قومی زبان کے علاوہ کسی صوبائی زبان کی تعلیم، ترقی اور اس کے استعمال کیلئے اقدامات تجویز کر سکے گی۔

اس آرٹیکل میں قومی زبان اردو ہی کو رکھا گیا البتہ سرکاری و دیگر اغراض کیلئے انگریزی ہی کو ذریعہ بنایا گیا ہے اور اس بات کا عندیہ دیا گیا ہے کہ یومِ آغاز سے پندرہ سال کہ اندر انگریزی کو اردو سے بدل دیا جائے اور اس کے لئے انتظامات مکمل کئے جائیں۔ ہر شخص اس بات سے آگاہ ہے کہ برطانیہ سے آزادی کے بعد ہمارے تمام قوانین اور حتی کہ پہلا آئین بھی گورنمنٹ اف انڈیا ایکٹ ۱۹۳۵ء تھا۔ ان تمام قوانین اور اصول وضوابط کو اردو میں منتقل کیے بغیر اردو کو سرکاری زبان قرار دے دینا ایک مذاق کے سوا کچھ نہ ہوتا پس انتظامات کی تکمیل تک انگریزی ہی کو سرکاری زبان برقرار رکھا۔ آئین نے صوبائی زبانوں کی اہمیت کو ہرگز ختم نہ کیا اور مادری زبان کی اہمیت کا اندازہ کرتے ہوئے صوبائی حکومتوں کو اپنی اپنی بولی کی ترقی اور تعلیم جاری رکھنے اور مناسب اقدامات تجویز کرنے کا اختیار دیا۔ آئین میں دیئے گئے پندرہ سال کی مدت ختم ہونے پر اصولی طور پر تو ۱۹۸۸ء میں اردو کو انگریزی کی جگہ سرکاری زبان کا درجہ مل جانا چاہئے تھا مگر ایسا نہ ہو سکا۔ اس دوران کافی محبِّ وطن لوگوں نے اردو کو سرکاری زبان کا درجہ دلوانے کیلئے صوبائی ہائیکورٹس اور سپریم کورٹ کا دروازہ کھٹکھٹایا مگر شنوائی نہ ہو سکی بالآخر ۸ ستمبر ۲۰۱۵ء کو جسٹس جواد ایس خواجہ، جسٹس دوست محمد اور جسٹس قاضی فائز عیسیٰ نے درخواست گزار ایڈووکیٹ کوکب اقبال (دائر کردہ آئینی درخواست نمبر ۲۰۰۳/۵۶) اور سید محمود اختر نقوی (دائر کردہ آئینی درخواست نمبر ۲۰۱۲/۱۱۲) پر تاریخ ساز فیصلہ سناتے ہوئے وفاقی اور صوبائی حکومتوں کو اس بات کا پابند کیا کہ فیصلہ سے تین ماہ کے اندر اردو کو سرکاری زبان کے طور پر رائج کریں۔ یہ فیصلہ ہر لحاظ سے عوامی امنگوں کا ترجمان مانا گیا اور پورے ملک میں اس کو قدر کی نگاہ سے دیکھا اور سراہا گیا۔ دونوں درخواست گزاران خود عدالتِ عظمیٰ میں پیش ہوئے اور آئین کے آرٹیکل ۲۵۱ کے نفاذ کی استدعا کی جس پر عدالتِ عظمیٰ نے نہ صرف وفاقی حکومت کو احکامات جاری کیے بلکہ صوبائی حکومتوں کو بھی آئین کی پاسداری کی تلقین کی۔

درخواست گزاران نے استدعا کی کہ ریاست جان بوجھ کر دستور کے آرٹیکل ۲۵۱ کے نفاذ سے گریزاں ہے جس پر عدالت نے واضح کیا کہ ملک کی اعلیٰ عدالت بارہا اس جانب حکومت کو توجہ دلاتی رہی ہے اس بابت مقدمہ بعنوان راولپنڈی بار ایسوسی ایشن بنام وفاقِ پاکستان آئینی درخواست نمبر ۲۰۱۰/۱۲ اور حامد میر بنام وفاقِ پاکستان (۲۰۱۳ ایس سی ایم آر ۱۹۸۰) خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ عدالت نے اس بات کو تسلیم کیا کہ حکومت آرٹیکل ۲۵۱ کے نفاذ میں غیر سنجیدہ ہے۔ حکومتی غیر سنجیدگی کی وجہ صرف یہی معلوم ہوتی ہے کہ ہر نئی آنے والی حکومت اتنے مسائل کا شکار ہوتی ہے کہ نفاذ اردو کا مسئلہ ان مسائل کے سامنے کوئی حیثیت ہی نہیں رکھتا۔ حکومتیں معاشی، سیاسی، قانونی اور بین الاقوامی تنازعات میں اس قدر الجھ جاتیں ہیں کہ پھر وہ ان مسائل سے نکل کر کسی دوسرے مسئلہ کو حل کرنے میں دلچسپی نہیں لیتیں۔ عام طور پر خیال کیا جاتا

ہے کہ کاروبارِ مملکت سے وابستہ لوگوں کا مسئلہ اردو نہیں ہے اور جن لوگوں کا مسئلہ اردو ہے وہ کاروبارِ مملکت سے وابستہ نہ ہیں۔ عدالتِ عظمیٰ نے آئین کے آرٹیکل ۵ اور ۲۵۱ کو مدنظر رکھتے ہوئے درخواست گزاران کی اپیل منظور کی اور مندرجہ ذیل احکامات صادر فرمائے:

۱۔ وفاقی اور صوبائی حکومتیں آرٹیکل ۲۵۱ کا فوری اور بلا تاخیر نفاذ یقینی بنائیں۔

۲۔ حکومت کا جاری کردہ مراسلہ ۶ رجولائی ۲۰۱۵ء جس میں حکوت نے خود نفاذِ اردو کے لیے معیاد کا تعین کیا ہے اس کی پابندی کرے۔

۳۔ قومی اور صوبائی حکومتیں رسم الخط میں یکسانیت پر اتفاقِ رائے پیدا کریں۔

۴۔ تین ماہ کے اندر صوبائی اور وفاقی قوانین کا ترجمہ اردو کے اندر کرلیا جائے۔

۵۔ وہ ادارے جو نگرانی اور باہمی ربط قائم رکھنے کے ذمہ دار ہیں بلا تاخیر آرٹیکل ۲۵۱ کا نفاذ یقینی بنائیں اور تمام متعلقہ اداروں میں اس آرٹیکل کو نافذ کریں۔

۶۔ وفاقی سطح پر مقابلہ کے امتحانات میں قومی زبان کے استعمال کی بابت حکومت کی تجویز کردہ سفادشات پر بلا تاخیر عمل کیا جائے۔

۷۔ وہ عدالتی فیصلے جو عوامی مفاد سے تعلق رکھتے ہوں یا آئین کے آرٹیکل (۱۳)۱۸۹ کے تحت اصولِ قانون کی وضاحت کرتے ہوں ایسے فیصلہ جات کو لازماً اردو میں تحریر کرایا جائے۔

۸۔ عدالتی مقدمات میں سرکاری محکمے اپنے جوابات اردو زبان میں پیش کریں تاکہ عوام الناس اپنے حقوق کو بہتر انداز میں نافذ کرا سکیں۔

۹۔ اس فیصلے کے بعد اگر کوئی سرکاری ادارہ یا اہلکار آرٹیکل ۲۵۱ کی خلاف ورزی کرے اور اس خلاف ورزی سے اگر کسی شہری کو نقصان اٹھانا پڑے تو وہ شہری خلاف ورزی کرنے والے ادارے یا اہلکار کے خلاف قانونی چارہ جوئی کا حق رکھے گا۔

ان احکامات سے عدالتِ عظمیٰ نے اتمامِ حجت کر دیا۔ ایک جمہوری ملک میں فیصلے اسی انداز میں ہوا کرتے ہیں۔ ریاست کی عدالتی اگر حکامِ بالا کو اپنے فرائض سے غفلت کا مرتکب پائیں تو وہ اس بانت مناسب احکامات صادر فرما کر حکومتوں کو متنبہ کر دیا کرتی ہیں۔ معزز عدالت نے اپنے فرائض بخوبی انجام دے کر معاملہ وقت کے حکمرانوں پر چھوڑ دیا ہے کہ اب انتظامیہ اپنی آئینی ذمہ داریاں پوری کرے۔ اب اگر انتظامیہ اپنی ذمہ داریوں سے غفلت برتتی ہے تو پھر مجبوراً کسی درخواست گزار کی درخواست پر سپریم کورٹ توہینِ عدالت پر فیصلہ صادر فرمائے گی اور ایسا حکم نامہ جمہوری ملک میں خوش آئندہ تصور نہیں ہوتا۔

قومی زبان بنیادی حقوق کی محافظ:

عدالتِ عظمیٰ نے اپنے فیصلے (۱۴) میں قرار دیا کہ حکومت اس بات کو نہیں سمجھ رہی کہ آرٹیکل ۲۵۱ دستور سے کوئی الگ چیز نہیں ہے بلکہ آئین میں درج بنیادی حقوق کا اس آرٹیکل سے گہرا تعلق ہے اور ہم بنیادی حقوق کو جن کی ضمانت

دستور مہیا کرتا ہے آرٹیکل ۲۵۱ کیساتھ مربوط دیکھتے ہیں۔ آئین کے آرٹیکل ۱۴ میں انسانی وقار کے حق کو تسلیم کیا گیا ہے، آرٹیکل ۲۵ میں مساویانہ سلوک کے حق اور ۲۵-الف میں تعلیم کے حق کو تسلیم کیا گیا ہے اب ان آرٹیکلز کو قومی زبان کے تناظر میں دیکھا جائے تو صاف ظاہر ہوتا ہے کہ بیان کردہ حقوق آئین کے آرٹیکل ۲۵۱ سے مربوط وہم آہنگ ہیں۔ کسی بھی شخص کو ایک غیر ملکی زبان سے ناواقفیت کی بنا پر کمتر یا غیر تہذیب یافتہ تصور نہیں کیا جا سکتا۔ جس زبان میں وہ اظہار و بیان کو آسان فہم سمجھے اسی زبان میں اس کو اظہار کے موقع فراہم ہونے چاہئے یہی انسانی شرف و وقار کا تقاضہ ہے۔ ملک میں زبان کی بنیاد پر امتیازی سلوک اور اہم سرکاری عہدوں پر انگریزی بولنے سمجھنے والوں کو ترجیح دینے کا طرز آئین میں درج مساویانہ سلوک کی نفی ہے۔ اسی طرزِ عمل نے اردو بولنے والے اور انگریزی سے ناآشنا لوگوں کے اندر ایک احساسِ محرومی کو جنم دیا ہے اور یہ محرومی اربابِ اقتدار کی خود ساختہ ہے۔ اسی طرح دستور کے آرٹیکل میں درج ۲۵-الف کہتا ہے کہ ''ریاست پانچ سے سولہ سال کی عمر تک کہ ہر بچے کو مزکورہ طریقہ کار کے مطابق جیسا کہ قانون طے کرے گا مفت اور لازمی تعلیم فراہم کرے گی'' اب یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ بچے اپنی زبان میں بہتر تعلیم حاصل کر سکتے ہیں اور بچوں کو ان کی زبان میں تعلیم دینے سے نہ صرف بچے کو فائدہ زیادہ ہوتا ہے بلکہ معاشرے میں اس کے فوائد زیادہ واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں (۱۵)۔ عدالتِ عظمیٰ نے اپنے فیصلہ میں ان امور کو نہ صرف اجاگر کیا بلکہ حکومتی سست روی پر تشویش کا اظہار بھی کیا۔ شاید یہ عدالتی فیصلہ ہی کا اثر ہے کہ پانچ سال بعد حکومتِ پنجاب نے اس بات کا اعادہ کیا ہے کہ مارچ ۲۰۲۰ء سے سرکاری سکولوں میں پرائمری تک ذریعہ تعلیم اردو ہوگا اور انگریزی ایک زبان کی حیثیت سے پڑھایا جانے والا مضمون ہوگا (۱۶)۔ سپریم کورٹ نے تحریر کیا کہ:

> ''آرٹیکل ۲۵۱ کا عدم نفاذ پاکستانی شہریوں کی اکثریت کو، جو ایک غیر ملکی زبان سے ناواقف ہے، ان کے بنیادی حقوق سے محروم کرنے کا سبب بن رہا ہے۔'' (۱۷)

اگر ہم آئین کے آرٹیکل ۵ (۱۸) کا مطالعہ کریں تو اس میں واشگاف الفاظ میں لکھا ہے کہ دستور کی پابندی ہر شہری پر لازم ہے اور کوئی بھی فرد جو ریاست کا شہری ہو اپنے اس قومی فریضہ سے سبکدوش نہیں ہو سکتا تاوقتیکہ دستور خود اسے اس بات کی استثناء مہیا کرتا ہو۔ جب برسرِ اقتدار طبقہ آئین کی پابندی سے صرفِ نظر کرے گا تو عوام سے یہ امید کیسے لگائی جا سکتی ہے کہ وہ آئین و قانون کی پابندی کریں گے۔ عدالتِ عظمیٰ نے اسی بات کو اپنے فیصلے میں بھی لکھا ہے اور حوالہ دیا ہے کہ سابقہ فیصلہ میں اس بات کی نشاندہی کی گئی ہے کہ کہیں عوام کی باغیانہ طبیعت اس باعث تو نہیں کہ قانون صرف عام عوام کیلئے ہے اور اربابِ حل وعقد اس پر عمل پیرا نہیں ہوتے (۱۹)۔

سماجی تبدیلی اور قانون:

معاشرتی تبدیلی ایک سست عمل ہے اور قانون ہمیشہ معاشرتی تبدیلی کے پیچھے چلتا ہے۔ سماج میں تبدیلی یا تو نظریات سے جنم لیتی ہے یا پھر استحصال کا عمل اس کی تشکیل کرتا ہے۔ تاریخ اس بات کی غماز ہے کہ جن قوموں میں استحصال بڑھا وہاں تبدیلی آئی لوگ اپنے حقوق کے لئے اُٹھ کھڑے ہوئے اور کاخ امرا کے در و دیوار ہلنے لگے۔ پاکستان میں عرصہ دراز سے جو طبقہ منصبِ حکمرانی پر فائز ہے وہ اکثریتی لوگوں کی امنگوں کی ترجمانی سے قاصر ہے۔ دستور دیئے گئے حقوق عام عوام کی دسترس سے باہر ہیں۔ عدالتیں فیصلہ تو کر دیتی ہیں لیکن ان فیصلوں پر عملدرآمد نہیں ہوتا۔ یہ صورت حال میں

عوام کے اندر غم وغصہ کو جنم دیتی ہے اور پھر عوام اپنے حقوق بازورِ بازو حاصل کرنے کی سعی کرتے ہیں یا پھر غلط راستوں کا انتخاب کرتے ہیں۔ معاشرے کا اجتماعی رویہ جارحانہ ہوتا جاتا ہے اور ملکی نظم وضبط کی حالت تشویشناک صورت اختیار کر جاتی ہے۔ کسی بھی ملک میں یا قوموں کے نظمِ اجتماعی کے اندر قانون کی حکمرانی کا تعلق قانون سازی کی بجائے معاشرتی اقدار پر استوار ہوتا ہے، اور معاشرتی اقدار نسلوں میں مسلسل سینہ بہ سینہ منتقل ہوتیں ہیں۔ پاکستان کے باسی اپنی سماجی، مذہبی اور سیاسی اقدار میں ہمیشہ مقلد رہے ہیں۔ کبھی عرب کے طالع آزما ان کو زیر کرتے رہے تو کبھی ترک ان پر حکمرانی کرتے رہے، کبھی برطانوی سامراج ان کو سرنگوں کرتا رہا تو کبھی مقامی قبیلے اور راج واڑوں نے اس کے ناک میں دم کیے رکھا۔ یہاں کے مقامی باشندے اپنی شناخت کی تلاش میں ہیں۔ یہاں پیدا ہونے والے بچے کی ماں بولی ہوسکتا ہے سرائیکی ہو، اردو قومی زبان ہے، عربی مذہبی زبان جس میں بچہ اپنی مذہبی تعلیم حاصل کرتا ہے (۲۰)، انگلش سرکاری/ دفتری زبان۔ ایک ہزار سال تک ہندوؤں کے ساتھ رہنے کی وجہ سے ایک جیسے رسم ورواج اور ثقافتی مماثلت پائی جاتی ہے۔ ہندی زبان اردو کیساتھ ملتی جلتی زبان ہے اور عام طور پر اردو یا ہندی بولنے سمجھنے والا انسان ہندی بھی اسانی سے بول سمجھ لیتا ہے۔ زبان سماجی روایات کی امین ہوتی ہے ہماری سماجی اقدار زبان کی مرہونِ منت ہیں۔ جتنا معاشرہ خوش حال ہوگا اتنی ہی زبان بھی بلیغ ہوگی۔ زبان قوموں کے عروج وزال کی داستان ہے۔

تجاویز:

عدالتِ عظمیٰ نے اپنے تفصیلی فیصلہ میں جن سفارشات کو تحریر کیا تھا انھی سفارشات پر اگر خلوصِ نیت سے عمل کر لیا جائے تو نفاذِ اردو کی مشکل منزل کو پایا جاسکتا ہے۔ ذیل میں ان سفارشات کو درج کیا جارہا ہے۔ یہ سفارشات مقتدرہ قومی زبان (موجودہ ادارہ فروغ قومی زبان) نے ۱۹۸۱ء میں عدالت کے سامنے پیش کیں۔

الف۔ دفتری اور کاروباری زبان کے طور پر اردو کو اپنانے کیلئے سفارشات:

۱۔ صدرِ پاکستان ایک آرڈیننس کے ذریعے مرحلہ وار اردو کو دفتری اور کاروباری زبان بنانے کیلئے ایک حکم نامہ جاری کریں۔

۲۔ اردو زبان میں رودادیں، مسودوں کی تیاری اور خلاصہ نویسی کا کام کیا جائے۔

۳۔ ۱۹۸۲ء کے آخر تک اردو زبان میں دفتری کاموں کو انجام دینے کا تقریباً تین چوتھائی کام مکمل ہوجائے گا اور حکومت ٹائپ مشین کی خریداری کیلئے رقم مہیا کرے

۴۔ ۱۹۸۳ء تک کابینہ ڈویژن اپنے تمام خلاصہ جات اردو میں منتقل کرالے گی اور اس کے ساتھ وفاقی سیکریٹریٹ اور ایوانِ صدر اپنے تمام امور اردو زبان میں انجام دیں گے۔

ب۔ اردو کو بطور ذریعۂ تعلیم رائج کرنے کے لئے سفارشات:

۱۔ ۱۹۸۴ء کے بعد انٹرمیڈیٹ، پیشہ ورانہ ڈپلومہ، بی اے، ایم کام، بی ایڈ اور ایل ایل بی کی تعلیم اردو زبان میں دیں۔

۲۔ ۱۹۸۶ء کے بعد بی ایس سی، ایم ایس سی، بی ای، ایم اے، ایم کام، ایم ایڈ، بی بی اے اور ایل ایل ایم

کے تمام امتحانات اردو زبان میں کرائے جائیں۔

۳۔ ۱۹۸۷ء کے بعد ایم ایس سی اور ایم بی اے کے امتحانات بھی اردو میں منعقد ہوں۔

۴۔ ایک سفارش یہ بھی تھی کہ ہر ڈویژن میں ایک ماڈل اردو سکول قائم کیا جائے گا۔ اردو میں تعلیم دینے اور اردو کو ذریعہ تعلیم بنانے کیلئے ورکشاپس منعقد کرائی جائیں گی۔ تمام پی ایچ ڈی مقالہ جات کا اردو میں ترجمہ کیا جائے گا اور تمام نئے لکھے جانے والے مقالہ جات کا خلاصہ اردو میں تحریر کرنا ضروری قرار دیا جائے اس کے ساتھ ہی انگریزی ذریعہ تعلیم کے سکولوں کی حوصلہ شکنی کی جائے (۲۱)۔

ج۔ مقابلے کے امتحانات میں اردو کو ذریعۂ تعلیم بنانے کے لئے سفارشات:

۱۔ مقابلے کے امتحان میں عملی اردو کا ایک پرچہ لازمی ہوگا جس کے کل نمبر ۵۰ ہوں گے۔

۲۔ اردو ادب کا اختیاری پرچہ متعارف کرایا جائے گا جو ۲۰۰ نمبر پر مشتمل ہوں گے۔

۳۔ مقابلے کے امتحانات میں اردو کو فوری طور پر زبان کے طور پر رائج کیا جائے تمام پرچہ جات اور انگریزی میں دیے جائیں۔

یہ سفارشات ۱۹۸۱ء میں مقتدرہ قومی زبان اردو نے ڈپٹی اٹارنی جنرل کے ذریعے عدالت میں جمع کرائی تھیں لیکن ۳۸ سال گزر جانے کے بعد بھی ان سفارشات پر عمل نہیں ہو سکا۔ حکومتیں آتی اور جاتی رہیں افسر شاہی اس قومی فریضہ کی انجام دہی سے یکسر لاتعلق رہی اور بالآخر ۸ ستمبر ۲۰۱۵ء کو ملک کی سب سے بڑی عدالت نے نفاذِ اردو کے حوالے سے فیصلہ جاری کیا اور حکومت کو اس کی کارکردگی سے بھی آگاہ کیا۔ اس فیصلے کو آئے ہوئے بھی چار سال بیت گئے مگر تا حال اردو کو سرکاری/ دفتری زبان کا درجہ نہیں دیا گیا۔ ابھی بھی حکومتی احکامات انگریزی زبان ہی میں نکالے جا رہے ہیں۔ اور اس پر خاطر خواہ پیش رفت نہ ہوئی ہے۔ عدالت نے فیصلہ میں لکھا کہ ''ان سفارشات کے علاوہ اور بھی کئی کمیٹیاں بنائی گئیں اور وقتاً فوقتاً اپنی سفارشات پیش کرتی رہیں۔ لہٰذا کمی صلاحیت یا استعداد کی نہیں بلکہ آئین کی بقا اور تحفظ اور اسکی پابندی کے عزم اور ارادے کی ہے (۲۲)۔

۶/ جولائی ۲۰۱۵ء کو کابینہ ڈویژن نے کچھ اقدامات کی ہدایت (۲۳) تمام وزارتوں اور ڈویژنوں کو ارسال کی۔ یہ اقدامات ایک مراسلہ کے طور پر سیکرٹری وزیر اعظم، سیکرٹری وزارت اطلاعات ونشریات وقومی ورثہ کو بحیثیت لائحہ عمل اپنانے کیلئے ارسال کیا گیا۔ یہ سفارشات اور اقدامات انتہائی اہمیت کی حامل اور حکومتی احکامات کے طور پر ارسال کی گئیں۔ اگر نیک نیتی سے ان قدامات پر عمل کر لیا جائے تو نفاذِ اردو میں کوئی امر مانع نہ ہو۔

وفاق کے زیرِ انتظام کام کرنے والے تمام ادارے (سرکاری و نیم سرکاری) اپنی پالیسیوں، قوانین، فارمز، ویب سائٹس، چھوٹی بڑی سڑکوں کے کناروں پر نصب سنگِ میل، تمام سرکاری تقریبات/ استقبالیوں کی کاروائی مرحلہ وار تین ماہ کے اندر اُردو میں شائع کریں۔ تمام عوامی اہمیت کی جگہوں عدالتوں، تعلیمی اداروں، پارکوں، ہسپتالوں، تھانوں اور بینکوں میں عوامی رہنمائی کیلئے انگریزی کے ساتھ اردو میں بھی بورڈ آویزاں کیئے جائیں۔ محکمہ انکم ٹیکس، پاسپورٹ آفس، اے جی پی آر، آڈیٹر جنرل اف پاکستان، واپڈا، سوئی گیس، الیکشن کمیشن اف پاکستان، ڈرائیونگ لائسنس اور یوٹیلٹی بلوں

سمیت تمام دستاویزات تین ماہ میں اردو میں مہیا کی جائیں اور پاسپورٹ کے تمام اندراجات انگریزی کیساتھ اردو میں بھی منتقل کیے جائیں۔ صدرِ پاکستان، وزیرِ اعظم اور تمام وفاقی سرکاری نمائندے اور افسر اندرون اور بیرونِ ملک اردو میں تقریر کریں اور اس کا بھی مرحلہ وار تین ماہ کے اندر آغاز کر دیا جائے۔ ادارہ فروغِ قومی زبان کو اردو کے نفاذ اور ترویج میں مرکزی حیثیت دی جائے تا کہ اس قومی مفاد کے کام کی تکمیل کی راہ میں حائل مشکلات کو جلد از جلد دور کیا جا سکے (۲۴)۔

حاصلِ کلام:

جب آئین کہتا ہے کہ سرکاری/ دفتری زبان اردو ہوگی اور اس کے لئے ایک وقت بھی مقرر کر دیا گیا تھا تو پھر ایک عام شہری یہ سوال پوچھتا ہے کہ اب تک کیوں اردو کا نفاذ نہیں ہو سکا ہے؟ کیا پاکستان پر اب بھی گوروں (۲۵) کی حکومت ہے جو شہری عدالتوں میں نفاذ اردو کی درخواستیں دائر کرتے پھر رہے ہیں؟ اردو آج کے جدید دور میں جہاں سائنس اور صنعت و حرفت کی زبان انگلش ہے اور بدلتے ہوئے تقاضوں سے ہم آہنگ بھی ہے کیا اردو آج کے دور میں انگریزی کا مقابلہ کر سکتی ہے؟ اگر اردو کو رائج نہ کیا گیا تو اردو ایک جامد زبان کیطرح بہت پیچھے رہ جائے گی اور اس کے ترقی کے اگر کوئی امکانات ہیں بھی تو وہ بالکل معدوم ہو جائیں گے۔ ہمارے ملک کی افسر شاہی نفاذ اردو کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے (۲۶)۔ وقت کی قید، انسانی اور مالی سرمایہ اور تراجم کیلئے ماہر لوگوں کا فقدان بھی نفاذِ اردو کی راہ میں رکاوٹ ہے۔ اگر اشرافیہ جو کہ کل آبادی کا دو فیصد سے بھی کم ہے پورے ملک کی تقدیر کا فیصلہ کرنے کی مجاز ہے تو عوام کے باشعور ہونے تک انتظار کے سوا اور کوئی چارہ نہیں۔ عدالتیں مبنی بر انصاف فیصلے تو صادر فرما دیتی ہیں لیکن ان فیصلوں پر عملدرآمد کا آختیار پھر ان اشرافیہ کے پاس ہے۔ عدالتِ عظمیٰ نے ایک تاریخ ساز فیصلہ کرتے ہوئے تمام متعلقہ اداروں اور وفاقی و صوبائی حکومتوں کو یہ حکم دے دیا ہے کہ وہ بغیر کسی لیت ولعل کے اپنے آئینی فریضہ سرانجام دیں۔ یاد رہے معاشروں میں قانون کی حکمرانی قانون سازی یا سخت عدالتی فیصلوں سے قائم نہیں کی جا سکتی بلکہ قانون کی حکمرانی کا تعلق اس معاشرے کی سماجی اقدار کیساتھ ہوتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ صفدر محمود، آئینِ پاکستان ۱۹۷۳ء، (لاہور: جہانگیر بکس، ۲۰۰۶ء)، ص ۶۱

۲۔ آئینِ پاکستان ۱۹۷۳ء، آرٹیکل ۲۵۱

۳،۴۔ خواجہ رضی حیدر، اردو بحیثیت قومی زبان اور قائدِ اعظم، مشمولہ: روزنامہ جسارت (۱۶ ستمبر ۲۰۱۸ء)

۵۔ بہ حیثیت گورنر جنرل آف پاکستان (۱۹۴۷ء-۱۹۴۸ء) قائدِ اعظم محمد علی جناح کی تقریریں، (کراچی: فیروز سنز لمیٹڈ، س۔ن)، ص ۸۳

۶۔ فرمان فتح پوری، ہندی اردو تنازع (ہندو مسلم سیاست کی روشنی میں)، (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۷۷ء)

۷۔ آئینِ پاکستان ۱۹۷۳ء، ص ۶۱

۸۔ آئینِ پاکستان ۱۹۵۶ء، آرٹیکل ۲۱۴

۹۔ آئینِ پاکستان ۱۹۶۲ء، آرٹیکل ۲۱۵

۱۰۔ پی ایل ڈی ۱۹۶۷ء، سپریم کورٹ ۵۰۱

۱۱۔ آئین اسلامی جمہوریہ پاکستان ۱۹۷۳ء، آرٹیکل ۲۸

۱۲۔ ایضاً، آرٹیکل ۲۵۱

۱۳۔ عدالتِ عظمیٰ کے فیصلے دوسری عدالتوں کیلئے واجب التعمیل ہیں

۱۴۔ اسلام آباد۔ محمد کوکب اقبال بنام حکومتِ پاکستان بذریعہ سیکریٹری کیبنٹ ڈویژن PLD 2015 SC 1210

۱۵۔ تعلیم سب کیلئے عالمی نگرانی رپورٹ:
https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000232205

۱۶۔ روزنامہ دی نیشن، ۲۷ جولائی ۲۰۱۹ء
https://nation.com.pk/27-Jul-2019/punjab-to-take-up-urdu-as-medium-of-instruction-at-primary-level-cm

۱۷۔ سندھ ہائی کورٹ بار ایسوسی ایشن بنام وفاقِ پاکستان، مندرجہ PLD 2009 SC 8761242

۱۸۔ ''دستور اور قانون کی اطاعت ہر شہری خواہ وہ کہیں بھی ہو اور ہر اس شخص کی جو فی الوقت پاکستان میں ہو واجب التعمیل ذمہ داری ہے" آرٹیکل 5(ب)

۱۹۔ سندھ ہائی کورٹ بار ایسوسی ایشن بنام وفاقِ پاکستان، مندرجہ PLD 2009 SC 8761242

۲۰۔ نماز قرآن پڑھنا اور مذہبی فرائض ومناجات

۲۱۔ یاد رہے کہ یہ ضیاالحق کے مارشل لاء کا زمانہ تھا اور اس دور میں بہت سی ایسی سفارشات پیش کی جاتیں تھیں جو اسلام اور قانون سے میل نہ کھاتی تھیں۔

۲۲۔ اسلام آباد۔ محمد کوکب اقبال بنام حکومتِ پاکستان بذریعہ سیکریٹری کیبنٹ ڈویژن، PLD 2015 SC 1210

۲۳۔ مورخہ ۶/جولائی ۲۰۱۵ء (ڈاکٹر ارم انجم خان جوائنٹ سیکرٹری کابینہ) 1/Prog/2015 مراسلہ نمبر

۲۴۔ اسلام آباد۔ محمد کوکب اقبال بنام حکومتِ پاکستان بذریعہ سیکریٹری کیبنٹ ڈویژن، PLD 2015 SC 1210

۲۵۔ برطانوی شہری، انگریزوں کی

26. Maria Isabel Maldonado Garcia "Debate on urdu as the official language of Pakistan: English versus Urdu"(Almas Vol:18, 2016) Page. XLVI

⊙ کاشف عمران

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان

⊙⊙ ڈاکٹر روبینہ ترین

پروفیسر (ریٹائرڈ)، شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان

عبدالحمید عدم: ایک مطالعہ

Abstract:

Syed Abdul Hameed Adam (1910-1981) was one of the famous Urdu ghazal poets. Adam hailed from Gujranwala and was brought up in Lahore. He was a student of 9th class when his father Syed Haider Ali died of overdrinking. After passing matriculation examination, Adam started his job in military accounts as a clerk and at the same time he started composing his poetry. Poetry of Adam covers many topics but womanly beauty and wine are his favourite areas. Adam successfully promoted Urdu ghazal in the times when popularity of Urdu poem was on a rise. Adam's health deteriorated rapidly towards the end of his life because of excessive drinking. This article is an attempt to show some salient features of Adam's poetry and share some important information about his life. This article concludes that Abdul Hameed Adam was an important poet in the tradition of Urdu ghazal and his contributions as a poet are valuable.

Keywords:

Adam Hameed Drinking Ghazal Poetry Wine Poet

سید عبدالحمید عدمؔ (۱۰/اپریل ۱۹۱۰ء۔۱۰/مارچ ۱۹۸۱ء) کا شمار بیسویں صدی کے مقبول اُردو شعرا میں ہوتا ہے(۱)۔عدم کے خاندان میں فوجی نوکری کرنے کا رواج تھا تاہم اس کے والد سید حیدر علی نے کاروبار کو نوکری پر ترجیح دی۔عدم ابھی میٹرک کا طالب علم تھا کہ اس کے والد کا کثرتِ شراب نوشی کی وجہ سے انتقال ہوگیا۔عدمؔ نے میٹرک کے بعد ملٹری اکاونٹس میں کلرک کے طور پر ملازمت اختیار کی اور مختلف محکمانہ امتحانات پاس کرنے کے بعد عدمؔ نے بہت تیزی کے

ساتھ کامیابی کے زینے طے کر لیے (۲)۔عدؔم کا شعری سفر نوکری کے ساتھ ساتھ جاری رہا۔شروع میں عدم کا رجحان نظم کی طرف زیادہ تھا لیکن بعد میں غزل نے اپنی جانب کھینچ لیا۔ پہلا مجموعہ ۱۹۳۰ء کے لگ بھگ شائع ہوا اور پھر یہ طویلسلسلہ جاری رہا۔عدؔم کے کل ۸۴ شعری مجموعے شائع ہوئے (۳)۔ڈاکٹر خواجہ زکریا اور ڈاکٹر ثمینہ محبوب نے دو الگ الگ کلیاتِ عدم ترتیب دیے ہیں (۴)۔عدؔم کی شاعری میں بہت سے موضوعات پائے جاتے ہیں مگر اس کے پسندیدہ موضوعات میں سرِفہرست شباب و شراب ہیں جن کا بار ہا تذکرہ کیا گیا ہے اور اس کے کئی پہلو ہیں مثلاً اپنے دل کی اداسی یا مایوسی کو شاعر نے یوں بیان کیا ہے کہ شیشۂ دل کی شکست ایسا حادثہ ہے جس کے بعد زندگی کے تمام تر شراب خانے کا چہرہ اتر جاتا ہے:

کیا حادثہ ہے شیشۂ دل کی شکست بھی
میخانۂ حیات کا چہرہ اتر گیا (۵)

جامِ شراب عدم کے لیے فکرِ دوراں سے فرار کا ذریعہ ہے۔شاعر زمانے کی رفتار سے گھبرا کر میکدے میں پناہ ڈھونڈتا ہے:

اُٹھا ساغرِ مے نہ کر فکرِ دوراں
زمانہ ہے ، چلتا چلاتا رہے گا (۶)

ساغر کی یہ طلب اگرچہ بہت اہم ہے لیکن عدم ساقی سے یہ توقع رکھتا ہے کہ ساقی اپنی ساقی گری کا لحاظ رکھتے ہوئے خود پیاسوں کو سیراب کرے، عدم مانگ کر جام پینے کا قائل نہیں ہوتا:

ہم مانگ کے پینے پہ رضا مند نہیں تھا
ساقی کو پلانے سے تو انکار نہیں تھا (۷)

شرابیوں کو چاندنی راتوں میں مے نوشی کرنا بہت مرغوب ہوتا ہے لیکن لوازمِ مے والے اشعار میں بھی عدم نے حسن کو ساتھ ساتھ رکھا ہے، شعر دیکھئے:

جی چاہتا ہے چاندنی راتوں کی یاد میں
منہ چوم لوں بہار کی کالی گھٹاوں کا (۸)

اس شعر کو پڑھ کر یہ گمان ہوتا ہے کہ جیسے شاعر بہار کی کالی گھٹائیں کہہ کر اس سے مراد محبوب کی کالی گھنی زلفیں لے رہا ہو۔ عدؔم نے حسن کا ذکر بڑے والہانہ انداز میں کیا ہے اور اس کے کلام میں شباب و شراب آپس میں گھل مل گئے ہیں اور کئی اشعار میں یہاں تک محسوس ہوتا ہے جیسے عدؔم کے لیے حسن میں نشہ اور نشے میں جوانی اور حسن کا ظہور ہے:

کہتے ہیں عمرِ رفتہ کبھی لوٹتی
جا میکدے سے میری جوانی اٹھا کے لا (۹)

☆

ہر میکدے سے ایک عقیدت تھی اے عدم
ہر مہ جبیں سے آنکھ ملاتا چلا گیا (۱۰)

☆

تری نگاہ نے تھوڑی سی روشنی کردی
ورنہ عرصۂ کونین میں اندھیرا تھا (۱۱)

☆

یہ کائنات اور اتنی شراب آلود
کسی نے اپنا خمارِ نظر بکھیرا تھا (۱۲)

☆

وہ چیز جس سے عدم میکدہ عبادت ہے
وہ چشمِ یار ہے یا دورِ جام ہے میرا (۱۳)

اس سے بھی ایک قدم آگے بڑھ کر عدم حسن کی باقاعدہ پوجا کرتا دکھائی دیتا ہے کہیں اسے لگتا ہے کہ اس کے ساقی کا سینہ دھڑک جائے تو اسی کو قیامت کہا جائے گا۔ کبھی تجلی طور کا راز اس طرح فاش کرتا ہے کہ میرے محبوب کا آنچل ڈھلک گیا ہوگا:

حشر کا دن تو دور تھا ساقی
تیرا سینہ دھڑک گیا ہو گا (۱۴)

☆

برق کیا طور پر گری ہو گی
تیرا آنچل ڈھلک گیا ہو گا (۱۵)

اسی طرح عدم کے نزدیک کوثر و تسنیم کے بارے میں جو کہانیاں سنائی جاتی ہیں ان کی حقیقت اس سے زیادہ نہ ہوگی کہ عدمؔ کے کسی ہم مشرب کا ساغر چھلک گیا ہوگا:

ساقی حدیثِ کوثر و تسنیم سب غلط
ساغر چھلک گیا تھا کسی میگسار کا (۱۶)

عدم کے نزدیک زندگی میں نشہ و کیف و سرور کشید کرنے کے دو ہی ذرائع ہیں یا تو ساقی کی مست انکھڑیوں کو یاد کیا جائے یا پھر میخانے کا طواف کیا جائے:

آہ وہ دورِ زندگی ساقی
جب ترا فیض والہانہ تھا (۱۷)

☆

یا تری انکھڑیوں کی باتیں تھیں
یا طوافِ شراب خانہ تھا (۱۸)

محبوب کا ''دھڑکتا ہوا شباب'' نہ صرف عدم کو زہر کھا لینے پر مجبور کرتا ہے بلکہ دیوتاوں کے دل بھی دھڑک اٹھتے ہیں:

میں میکدے کی راہ سے ہو کر نکل گیا

ورنہ سفر حیات کا کافی طویل تھا (۱۹)

☆

ساقی سیاہ خانۂ ہستی میں دیکھنا
روشن چراغ کس نے سرِ شام کر دیا (۲۰)

☆

زندگی دے رہے ہو آنکھوں سے
کیا سلیقہ ہے بھیک دینے کا (۲۱)

☆

وہ پہلے ہی تصویر سے کم نہ تھے
مگر اب تو عہدِ شباب آ گیا (۲۲)

ڈاکٹر ثمینہ محبوب عدم کے بارے میں رقم طراز ہیں:

''وہ بادہ وساغر کی باتیں کرتے کرتے ان راجدھانیوں تک پہنچتا دکھائی دیتا ہے کہ جہاں سرمستی و سرشاری کے علاوہ عقل وشعور کی حکمرانی بھی ضروری ہے

مری جوانی کے گرم لمحوں پہ ڈال دے گیسوؤں کا سایہ
یہ دوپہر کچھ تو معتدل ہو ، تمام ماحول جل رہا ہے '' (۲۳)

جب کہ کاظم جعفری نے عدم کی شاعری کی خوبیاں بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:

''عدم کی شاعری عام فہم، بیان سیدھا سادہ اور الفاظ عام ہوتے تھے، اس لیے ان کی بات دل پر اثر کرتی تھی، ادبی اصطلاح میں ایسی شاعری کو سہلِ ممتنع کہا جاتا ہے۔'' (۲۴)

مثلاً

رند ہوں میرا احترام کرو
حسن والو اُٹھو سلام کرو (۲۵)

☆

اس درندوں کے جہاں میں ترکِ مے نوشی عدم
سوچ لو کیا حال ہو گا ہوش میں آنے کے بعد (۲۶)

عدؔم کا یہ دوسرا شعر کافی شہرت کا حامل ہے اور جوازِ مے پر لکھے گئے بڑے اشعار میں شمار ہوتا ہے۔ صادق قمر نے اپنے مضمون میں عدم کا تقابل عمر خیام سے کرتے ہوئے رائے دی ہے کہ تغزل کے حوالے ہی سے خمریات کا موضوع ایک ایسا رسیلا اور سلونا احساس ہے کہ جو بیان کا محتاج نہیں تاہم ہر صاحبِ ذوق کے ذہن میں خوشبو کی طرح محفوظ ہے اور یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ خمریات کے سلسلے میں عمر خیام کے بعد جو بڑا نام سامنے آتا ہے وہ سیّد عبدالحمید عدم کا ہے (۲۷)۔ مثلاً:

جام جو آتا ہے آنے دے ادھر
انقطاعِ فضلِ ربّانی نہ کر (۲۸)

☆

وہ چشمِ مست کتنی خبردار تھی عدم
خود ہوش میں رہی ، ہمیں بدنام کر دیا (۲۹)

جمیل ملک کا خیال ہے کہ:

''عدم بھی غالب کی طرح مشاہدۂ حق یا مشاہدۂ زندگی کو بادہ وساغر کی ہمہ رنگی میں ڈوب کر پیش کرنا چاہتا ہے کہ اس کے ایک ایک شعر سے ابھرنے والی تصویریں چلتی پھرتی، رقصاں وغزل خواں، متحرک ورواں دواں، زندگی کی تمام رعنائیوں اور جولانیوں کے ساتھ دکھائی دیتی ہیں۔''(۳۰)

مختار ہے تو ، پرکار ہے تو ، جوبن کی چلتی دھار ہے تو
خود بہکی بہکی باتیں کر اور مجھ کو شرابی کہتا جا (۳۱)

☆

مجھے تو خیر تمنا تھی زہر نوشی کی
تمھیں بھی ایک دھڑکتا ہوا شباب ملا (۳۲)

☆

جھٹکے جو اس نے بال نہا کر ہواؤں میں
عالم تمام سلکِ گہر بار ہو گیا (۳۳)

ڈاکٹر ثمینہ محبوب کے الفاظ میں عدم کی شاعری میں لفظی موسیقی اور اسلوب کی شگفتہ بیانی کا دریا ٹھاٹھیں مارتا ہوا معلوم ہوتا ہے(۳۴)۔ چند مزید مثالیں دیکھئے:

مسکرا کر بات کرتے جایئے
ردِ تکلیفات کرتے جایئے (۳۵)

ڈاکٹر ثمینہ محبوب کے بقول عدم کی تراکیبڑی شگفتہ اور دلآویز ہیں ان میں فکر وفن کا شعور اور گہرائی موجود ہے(۳۶)۔اس کی مثال کے لیے دو شعر ملاحظہ ہوں:

زہد و تقویٰ کے چلن اتنے دل آزار رہے
عمر بھر ہم اسی تکلیف سے مے خوار رہے (۳۷)

☆

ہمیں تو خوئے شرافت ہی زیب دیتی ہے
فقیہہِ شہر کو سودائے اشتعال رہے (۳۸)

زہد وتقویٰ، میخوار، خوئے شرافت، فقیہہِ شہر اور سودائے اشتعال کی تراکیب ڈاکٹر ثمینہ کے اس تجزیے پر دال ہیں۔ اگر عدم کی پیشہ وارانہ اور سماجی زندگی کی بات کی جائے تو عدم دو الگ الگ دنیاوں کا باشندہ نظر آتا ہے اپنے دفتر میں وہ ملٹری اکاونٹس کا ایسا افسر تھا جو اپنے کام کا ایسا ماہر تھا کہ اپنی میز پر موجود کئی دنوں سے اکٹھی ہو چکی فائلوں کو چند گھنٹوں میں مکمل کر سکتا تھا اور دفتر سے باہر وہ مشہور شاعر عبدالحمید عدم تھا جو بے تحاشا پی کر گھر کا راستہ تک بھول جاتا تھا۔ عدم کی وفات سے چند دن قبل اسرار زیدی نے آخری انٹرویو کیا تو کثرتِ شراب نوشی کی وجہ سے عدم کی صحت کافی خراب ہو چکی تھی اور چڑچڑا پن مزاج پر حاوی ہو چکا تھا۔ عدم کی پہلی اور تمام عمر ساتھ نبھانے والی بیوی کے انتقال (۳۹) نے عدم پر گہرا اثر ڈالا اور اس کی وفات کے بعد عدم خود کو سنبھال نہ پایا (۴۰)۔

مجموعی طور پر جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی کے ابتدائی زمانے میں جب نظم مقبول ہو رہی تھی، غزل پر مشکل وقت تھا اور اُردو غزل اپنی بقا کی جنگ لڑ رہی تھی تو عبدالحمید عدم نے غزل کو زندہ رکھا اور درجنوں مقبول غزلیں اور مشہور اشعار تخلیق کیے۔ شباب و شراب، اخلاص، معاشرتی رویے، جوازِ مے، ساقی، بہار، میکدہ درجنوں موضوعات پر قلم اُٹھایا اور بہت سے یادگار اشعار کا تحفہ اردو غزل کے چاہنے والوں کو دیا۔

حوالہ جات

۱۔ بشارت فروغ، وفیاتِ مشاهیرِ اردو (لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکیڈمی، ۲۰۰۰ء)، ص ۴۳۰

۲۔ سلیم اختر، حضور عدم آیا ہے، مشمولہ: عدم شخصیت اور فن، (لاہور: شیخ غلام علی پبلشرز، ۱۹۸۲ء)، مرتبہ: اسرار زیدی، ص ۸۸۔۹۲

۳۔ خواجہ محمد زکریا، مقدمہ: کلیاتِ عدم، (لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء)، ص ۶۵۔۶۸

۴۔ خواجہ زکریا کا مرتب کردہ کلیاتِ عدم ۲۰۰۹ء میں الحمد پبلی کیشنز لاہور سے شائع ہوا۔ ثمینہ محبوب کا مرتبہ کلیاتِ عدم ۲۰۱۱ء میں سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور سے شائع ہوا۔

۵۔ عبدالحمید عدم، کلیاتِ عدم، (لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء)، مرتبہ: خواجہ زکریا، ص ۲۸۹

۶۔ ایضاً، ص ۱۶۹ ۷۔ ایضاً، ص ۱۰۹

۸۔ ایضاً، ص ۱۴۷ ۹۔ ایضاً، ص ۹۰۲

۱۰۔ ایضاً، ص ۵۸۲ ۱۱۔ ایضاً، ص ۸۹

۱۲۔ ایضاً ۱۳۔ ایضاً، ص ۱۳۲

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۸۶ ۱۵۔ ایضاً

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۴۱ ۱۷۔ ایضاً، ص ۱۱۱

۱۸۔ ایضاً ۱۹۔ ایضاً، ص ۱۰۶

۲۰۔ ایضاً، ص ۲۶۷ ۲۱۔ ایضاً، ص ۱۵۲

۲۲۔ ایضاً، ص ۲۸۲

۲۳۔ ثمینہ محبوب، سیّد عبد الحمید عدم: شخصیت و فن، (لاہور: پولیمر پبلی کیشنز، ۱۹۸۲ء)، ص ۸۱

۲۴۔ کاظم جعفری، عبدالحمید عدمؔ، وہ باتیں تری وہ فسانے ترے، مشمولہ: روزنامہ دنیا (لاہور، ۱۶/ اپریل، ۲۰۱۴ء)

۲۵۔ کلیاتِ عدم، ص ۷۷۹

۲۶۔ ایضاً، ص ۳۳۰

۲۷۔ صادق قمر، سرورق: دستورِ وفا، (راول پنڈی: ماورا پبلشرز، ۱۹۷۵ء)

۲۸۔ کلیاتِ عدم،ص۳۶۰

۲۹۔ ایضاً،ص۲۶۸

۳۰۔ جمیل ملک،عدم ہے کہ آئینہ دارِ ہستی ہے،مشمولہ:روزنامہ دنیا(لاہور،۱۶/اپریل،۲۰۱۴ء)

۳۱۔ کلیاتِ عدم،ص۲۲۱

۳۲۔ ایضاً،ص۵۰۲

۳۳۔ ایضاً،ص۲۹۹

۳۴۔ سیّدعبد الحمید عدم: شخصیت و فن،ص۱۰۲

۳۵۔ کلیاتِ عدم،ص۱۶۲۱

۳۶۔ ایضاً

۳۷۔ سیّدعبد الحمید عدم: شخصیت و فن،ص۱۱۰

۳۸۔ کلیاتِ عدم،ص۱۶۲۲

۳۹۔ ص۱۶۲۳

۴۰۔ جنگِ عظیم کے دوران عدم کو مشرقِ وسطیٰ بھیجا گیا جہاں اس کی ڈیوٹی عراق میں بھی رہی، بغداد کی ایک نوجوان بیوہ اور عدم ایک دوسرے کی محبت میں مبتلا ہوئے اور جنگ کے بعد ہندوستان واپسی پر عدم کی تعیناتی پونہ میں کی گئی تو عراقی بیوی ملیکہ اس کے ساتھ تھی،اس خاتون نے خود عدم کو شراب نوشی پر لگایا اور بعد میں عدم راتوں کو دیر سے اور نشے میں دھت ہو کر گھر واپس آتا تو اکثر ان کے جھگڑے رہا کرتے۔ ملیکہ تقسیمِ ہند سے کچھ سال قبل طلاق لے کر واپس عراق چلی گئی تھی جبکہ سیدانی بیگم نے تادمِ آخر عدم کا ساتھ نبھایا۔ برائے تفصیل:

سلیم اختر،حضور عدم آیا ہے،مشمولہ:عدم شخصیت اور فن

۴۱۔ اسرار زیدی،عدم کا آخری انٹرویو،مشمولہ: عدم شخصیت اور فن، (لاہور: شیخ غلام علی پبلشرز، ۱۹۸۲ء)، مرتبہ اسرار زیدی،ص۱۳۔۱۴

⊙ محمد راشد سعیدی

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اُردو، اسلامیہ یونیورسٹی بہاول پور

⊙⊙ ڈاکٹر عاصمہ رانی

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، گورنمنٹ صادق کالج ویمن یونیورسٹی، بہاول پور

غالب اور مسلمات کی ردِ تشکیل

Abstract:

The interpretational method of deconstruction is introduced in 20th century by Jacques Derrida. It is against the authority of meaning. However, we see instances of deconstruction in Ghalib's poetry, a poet of 19th century. Ghalib has used deconstruction in different ways in his poetry consciously. He reshaped common ideas in uncommon way. He deconstructed religious, social and civilizational meta-narratives and initialized new forms of conceiving. His deconstructive approach proves him a postmodern poet of 19th century.

Keywords:

Deconstruction Jacques Derrida Ghalib Narrative Poetry

مابعد جدیدیت کے ذیل میں موجود نظریات میں سے ردّ تشکیل ایسا نظریہ ہے جسے سب سے زیادہ تنقیدی تناظر میں برتا گیا ہے۔ ردّ تشکیل کا نظریہ فرانسیسی فلسفی ژاک دریدا نے پیش کیا جس نے اپنی ہنگامہ خیزی اور متنازعہ فکر کی بناء پر بیسویں صدی کے آخری عشروں میں بے حد شہرت حاصل کی۔ دراصل یہ ایسا نظریہ ہے جو معنی کی وحدت کا یکسر استرداد کرتا ہے۔ دریدا کا مطمع نظر مغربی فلسفے کی تاریخ کی ردّ تشکیل کرنا تھا جو کہ واحد معنی پر اصرار کرتی ہے اور جس کی بنیاد موجودگی کی مابعد الطبیعات پر ہے(۱)۔ مغربی فلسفے کی روایت میں ردّ تشکیل کی اہمیت جو بھی ہو، ادبی تنقید میں اِس نے اپنی جگہ بنا لی ہے۔ تنقیدی تناظر میں ردّ تشکیل تہہ در تہہ قرأت ہے جو متن کی قرأت کے دوران اس معنی کی سطح کے نیچے ایک معنی کی جھلک دکھاتی ہے۔ یعنی متن میں سے پہلے ایک معنی نظر آتے ہیں تو ردّ تشکیل کے عمل میں ظاہر ہونے والے دوسرے معانی پہلے معنی کو ردّ کر دیتے ہیں۔ ردّ تشکیل کو متن اور معنی کو تباہ نہیں کرتی بلکہ مختلف معنوی تہوں کے برآمد ہونے سے اس کو دوبارہ تشکیل دیتی ہے۔ یہ مرکزیت کا مخالف نظریہ ہے جو کسی بھی قسم کے مرکز کی ردّ تشکیل کرتا ہے اور اُسے لامرکز کر دیتا ہے۔ ایک معنی

دوسرے معنی کا ردّ ہے اور اِس ردّ ہی میں تیسرے معنی کے پھوٹ نکلنے کا امکان بھی موجود ہے۔ یہ عمل غیر تعین پذیر مستقبل تک جاری رہتا ہے جس کا کام معنیاتی وحدت کو تہس نہس کرتے رہنا ہے۔ معنی کے آثار ہمیشہ قائم رہتے ہیں، ان کا اختتام کہیں نہیں ہے اور نہ ہی معنی یا دلالتوں کی کثرت پر پابندی عائد کی جاسکتی ہے۔ ردّ تشکیل یا پس ساختیات کا نظریہ معنی کی وحدت یا مرکزیت کا مخالف نظریہ ہے جو کسی بھی قسم کے مرکز کی تشکیل کر کے اُسے لامرکز کر دیتا ہے۔ اسے تجزیاتی تفتیش کا نام دیا جاسکتا ہے جو کہ معنی کی جڑوں تک پہنچنے کی مسلسل کوشش ہے۔

مطالعۂ غالبؔ کے سلسلے میں ردّ تشکیل کے اطلاق کی دو صورتیں نظر آتی ہیں۔ پہلی صورت تو یہ کہ خود غالب کے ہاں چیزوں کو پرکھنے، حقیقت کی جستجو میں اشیا کی تشکیل کو ادھیڑنے اور منقلب کرنے کا جو رویہ ہے وہ کسی حد تک ردِ تشکیل سے مماثل ہے، یعنی غالب ردِ تشکیل کی عینک لگا کر مشاہدہ کرتے اور اپنے اس طور کے مشاہدہ کو تخلیقی تجربہ بناتے ہیں۔ غالب مسلمات کی ردِ تشکیل کرتے ہیں۔ ان کے یہاں یہ ردِ تشکیل بھی دو سطحوں پر دیکھی جاسکتی ہے۔ پہلا مذہبی مسلمات کی ردّ تشکیل دوسرا تہذیبی و ثقافتی مسلمات کی ردّ تشکیل، جب کہ ردّ تشکیل کے اطلاق کی دوسری صورت متنِ غالب کی ردِ تشکیلی تعبیر ہے، جو ردِ تشکیل اور دوسرے مماثل نظریات کے ساتھ مل کر مابعد جدید قرأت قرار دی جائے گی۔

غالب کی ذہنی تشکیل کچھ اس طرح تھی کہ وہ دنیا کی مسلمہ حقیقتوں کو بعینہٖ قبول نہیں کر سکتے تھے۔ ان کی فطرت میں موجود جدلیاتی وضع نے ان کے اندر اس تشکیک کا اتنا اور ایسا مادہ پیدا کر دیا تھا کہ وہ ہر طرح کی مسلمہ حقیقتوں کو شک کی نگاہ سے دیکھتے تھے اور زیریں سطح پر چھپی حقیقت کو باہر نکالنے کی کوشش کرتے تھے۔ مابعد جدیدیت بھی حقیقتوں کو سماجی تشکیل قرار دیتی ہے جس کے پیچھے طاقت کا مرکز ہوتا ہے جس کی وجہ سے تشکیل کی گئی حقیقت غیر جانبدار نہیں ہوتی اس لیے رد تشکیل کے ذریعے اس کی ساخت شکنی کر کے حقیقت کے دوسرے پہلوؤں تک رسائی کی کوشش کی جاتی ہے (۲)۔ غالب بھی ہر قسم کی مسلمہ حقیقت کو تسلیم کرنے کی بجائے اس کی تہہ میں اترنے کی کوشش کرتے ہیں۔

غالب کے ہاں ایسے اشعار وافر مقدار میں پائے جاتے ہیں جن میں مذہبی امور و اقدار پر چوٹ کی گئی ہے اور ان اقدار پر کچھ اس طرح غور و فکر کیا گیا ہے کہ روایتی تصورات کی ردّ تشکیل کے بعد نئے ڈھنگ سے سوچنے کے در وا ہوئے ہیں۔ مغرب میں جدیدیت کی تحریک نے مذہب کو ردّ کر دیا تھا کہ یہ ایک مخصوص طبقے کی اجارہ داری کا ذریعہ اور آزاد معاشی ترقی راہ کی میں رکاوٹ ثابت ہوتا ہے۔ مابعد جدیدیت بھی مرکز شکن رویہ رکھتی ہے، جس کی زد میں مذہب بھی آتا ہے۔ ردِ تشکیل مہابیانیے کا خاتمہ چاہتی ہے تاہم مغرب اور مشرق کے مہابیانیوں میں فرق ہے۔ مغرب میں اُن نظریات کو مہابیانیہ قرار دیا جاتا ہے جو مسائل کا کلی حل ہونے کا دعویٰ رکھتا ہے، جیسے عقلیت، سائنس، جمہوریت اور مارکسیت وغیرہ۔ مشرق میں مہابیانیے اِس طور کے نہیں ہیں۔ مشرقی مہابیانیے مذہب کے سوا، انسانیت کی کلی فلاح کی بجائے زندگی کے مختلف پہلوؤں کی یک رُخی تعبیر اور استحقام پر زور دیتے ہیں۔ مشرق میں موجود اِس قسم کے نظریات اور تصورات مہابیانیے کی بجائے آئیڈیالوجی کے زیادہ قریب نظر آتے ہیں۔ آئیڈیالوجی بھی اپنی خطرناکی اور مرکزیت کی بنا پر مہابیانیے سے کم درجہ نہیں رکھتی۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر آئیڈیالوجی کی وضاحت کچھ اس طرح کرتے ہیں:

''(الف) آئیڈیالوجی کا اظہار کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ وہ عین فطری محسوس ہوتی ہے۔

(ب) آئیڈیالوجی یہ باور کراتی ہے کہ وہ تاریخی طور پر پیدا ہوئی ہے۔ انسانی تاریخ کا بہاؤ جس مخصوص رُخ میں تھا، اسی رخ میں آئیڈیالوجی کا ظہور لازم تھا۔

(ج) آئیڈیالوجی خود کو ابدی اور مستقل صداقت کے طور پر پیش کرتی ہے۔''(۳)

آئیڈیالوجی فطری طور پر نہیں ابھرتی بلکہ اِسے تشکیل دیا جاتا ہے اور چونکہ اِسے تشکیل کیا جاتا ہے لہٰذا یہ غیر جانب دار نہیں ہوتی بلکہ یہ اپنے تشکیل کرنے والوں کے مفادات کی حفاظت کرتی ہے۔ آئیڈیالوجی معاشرے میں اقدار کا نظام فراہم کرتی ہے جو کہ رفتہ رفتہ عقلِ عام (Comman Sense) بن جاتے ہیں، جنہیں عام لوگ فطری سمجھ کر بلا چون و چرا قبول کر لیتے ہیں۔

مرزا غالب اپنے رویے کی بنا پر معاشرتی اقدار کے نقاد بن کر سامنے آتے ہیں۔ وہ ہر قدر کو شک کی نگاہ سے دیکھتے ہیں اور اُس کی ردّ تشکیل کرتے ہیں۔ وہ بعض ایسی جہات پر بھی چوٹ کرتے ہیں جن پر سوچتے ہوئے بھی عام لوگ گھبراتے ہیں۔ مرزا غالب نے مذہب کی ہر جہت کو شک کی نگاہ سے دیکھا اور اُس کی زیریں سطح میں جھانک کر، اوپری سطح پر سوال اُٹھائے۔ انہوں نے خدا، عبادت اور آخرت جیسے کئی تصورات پر سوال اٹھا کر ایسی نکتہ آفرینی کی کہ حیرت، فرحت اور خوف جیسے ملے جلے جذبات اُمڈ آتے ہیں۔

کسی بھی مذہب میں تصورِ خدا ایک نازک معاملہ ہوتا ہے۔ اسلام میں خدا کو قہار اور جبّار کے اسماء سے بھی یاد کیا جاتا ہے تاہم غالبؔ کا خدا کے ساتھ معاملہ جُدا ہے۔ غالب خدا پر بھی طنز کرنے سے باز نہیں آتے:

زندگی اپنی جب اس شکل پہ گزری غالب ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے (۴)

اس شعر میں 'خدا رکھتے تھے' کہہ کر غالب نے مذہب کو ذاتی معاملہ کہہ دیا اور دوسری طرف اپنی بدحال زندگی کا قصوروار بھی خدا کو ٹھہرا دیا۔ خدا جو قادرِ مطلق ہے، کائنات کی ہر شے اُس کے قبضۂ قدرت میں ہے اور غالب نے اُس سے بے حد توقعات وابستہ کر رکھی ہیں جن کے پورا نہ ہونے پر غالب کو دکھ ہوتا ہے اور وہ خدا سے اپنے غم و غصے تک کا اظہار کرتے ہیں:

مے عشرت کی خواہش ساقیِ گردوں سے کیا کیجے لیے بیٹھا ہے اک دو چار جامِ واژگوں وہ بھی (۵)

غالب کا یہ رویہ روشِ عام سے بالکل ہٹ کر ہے۔ وہ خدا کے حوالے سے بات کرتے ہوئے اِس قدر بے باکی اور جرات مندی کا مظاہرہ کرتے ہیں کہ مے عشرت نہ ملنے کا سبب اس بات کو قرار دیتے ہیں کہ خدا کے پاس بھی آسمانوں کی صورت میں دو چار اُلٹے یعنی خالی پیالے رکھے ہیں جن میں شراب ہونے کا کوئی امکان نہیں اور نہ خدا کے پاس دینے کے لیے کچھ ہے۔

دراصل غالب نے خدا کے روایتی تصور کی ردّ تشکیل کر دی ہے۔ روایتی خدا جو دراصل مولوی کا خدا ہے اور اُس کی تنگ ذہنیت کا عکاس بھی۔ مولوی کا خدا فقط مخصوص طبقے کا خدا ہے جو اُن کے کہنے پر لوگوں سے خوش اور ناراض ہوتا ہے اور ان لوگوں کے کہنے پر ہی عوام کے مسائل حل کرتا ہے۔ غالبؔ کو اِس قسم کا تصورِ خدا کسی قسم میں قبول نہ تھا۔ وہ وسیع المشرب تھے اور خدا کا ایک بلند اور کشادہ تصور پیش کرتے ہیں جس سے بندہ بے باک بھی ہو سکے اور اس کے نظام کے متعلق سوال کرنے کی جرأت بھی کر سکے:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے　　عرش سے ادھر ہوتا کہ کاشکے مکاں اپنا (۶)

غالب کی یہ جرأت مندی اور بے باکی ایک آزاد فرد کا ذاتی رجحان ہے، جسے اپنی آزادی سب سے زیادہ عزیز ہے۔ وہ خدا کی ذات کو ردّ نہیں کرتا تاہم قبول بھی اپنے پیمانوں کے مطابق کرتا ہے۔ غالبؔ نے بھی خدا اور اُس کے نظام کو ردّ کرنے کی بجائے اس کی تہوں میں جھانکنے کی کوشش کی ہے اور جھانکنے کے بعد بہت سے تصورات پر سوال اٹھائے ہیں۔ روایتی مسلمانوں کے لیے یہ سوالات گستاخی کی حدوں کو چھونے والے ہیں تاہم غالب کا مطمعِ نظر گستاخی یا تردید کی بجائے طنز، معنی آفرینی اور وضاحت تھا۔ غالب نے اپنے افکار کو ذرا طربیہ اور ظریف پیمانے میں پیش کیا ہے جس سے غیض کے بجائے تبسم ابھرتا ہے اور ذہنی در بھی وا ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر سب سے مشکل کام اپنی ذات پر ہنسنا ہے اور غالب ہنستے تھے۔ شعر دیکھیے:

یہ مسائل تصوف، یہ ترا بیان غالبؔ　　تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا (۷)

یہ بات واضح رہے کہ غالب صوفی نہیں تھے اور انہی کے بقول بادہ خواری صوفی نہ ہونے کی وجہ تھی۔ صوفی نہ ہونے کے باوجود غالب کا ذہنی رویہ اور طرزِ استدلال صوفیا کی طرح ہے۔ صوفیا بھی اللہ تعالیٰ کے ساتھ اپنا تعلق خوف کی بجائے محبت کے حوالے سے اُستوار کرتے ہیں اور بعض سلاسل کے صوفیا اظہارِ محبت کے معاملے میں بے باک بھی ہوتے ہیں۔ غالبؔ بھی خدا سے خوف کھانے کی بجائے آگے بڑھ کر سوال اٹھاتے اور ہر عقدے کو کھولنے کی کوشش کرتے ہیں۔ غالب نے سوال اٹھاتے ہوئے نبیوں، فرشتوں، جنت، دوزخ اور عبادت کے تصورات کو بھی نہیں بخشا اور نئے نکات اٹھا کر ان سب تصورات کی ردّ تشکیل کر دی۔

فرشتے جو اللہ تعالیٰ کی نوری مخلوق ہیں، اللہ تعالیٰ نے انہیں خواہش اور گناہ سے پاک رکھا ہے، اُن سے غلطی سرزد ہونے کے امکانات موجود نہیں۔ غالبؔ نے فرشتوں پر بھی سوال اٹھایا اور ان کے اس عمومی تصور کی ردّ تشکیل کر دی:

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق　　آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا (۸)

انسان چونکہ تمام مخلوقات سے افضل ہے، اس لیے غالب کو یہ منظور نہیں کہ انسان کو فرشتوں کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا جائے۔ کراماً کاتبین جو اعمال لکھنے والے فرشتے ہیں اور ان ہی کے لکھے پر انسانوں کا فیصلہ ہوگا، غالب کے مطابق ہم ان پر اعتبار نہیں کر سکتے کیونکہ وہ انسان نہیں اور نہ ان کے لکھتے وقت انسان بطور گواہ موجود تھا۔ ان کے ہاں فرشتوں سے برتر ہونے کا اظہار ملتا ہے حالانکہ مرزا غالب کو فرشتوں نے تو پکڑا ہو یا نہ پکڑا لیکن انسانوں نے پکڑا بھی اور جیل میں بھی رکھا۔ بہرحال ایک اور شعر دیکھیے:

دیتے ہیں جنت حیات دہر کے بدلے　　نشہ بہ اندازہ خمار نہیں ہے (۹)

ایسے اشعار کہہ کر غالب فرد کو مذہب پر فوقیت دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک وہ اپنے نقطۂ نظر اور اظہارِ رائے میں آزاد ہیں۔ دانیال طریر کے مطابق:

> ''غالب کے لیے اپنی طبیعت، مزاج اور اپنی شخصیت ہر حقیقت سے زیادہ اہم ہے۔ وہ اپنے نقطۂ نظر میں آزاد ہیں اِس لیے مذہبی تصورات کی قبولیت کے لیے وہ خود کو مجبور نہیں مختار تصور کرتے

ہیں ۔یہی وجہ ہے کہ مذہبی تصورات ان کے ہاں اظہار پانے کے بعد مذہبی سے زیادہ انفرادی تصورات محسوس ہوتے ہیں۔''(۱۰)

غالب کو زندگی گزارنے کے لیے یک رُخے پیمانے قبول نہ تھے ۔وہ مذہب کی کئی اقدار کو آئیڈیالوجی کے طور پر دیکھتے تھے جو سماجی تشکیل تھی اور اُس کے پیچھے مخصوص افراد کے اغراض و مقاصد جڑے ہوئے تھے ۔غالبؔ نے روایتی طور پر تشکیل کیے گئے مذہب کے تصورِ حقیقت پر گہری چوٹ کی ہے اور اسے ردّ کر دیا ہے :

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے (۱۱)

جنت بظاہر بڑی پرکشش دکھائی دیتی ہے کہ اُس میں ہر طرح کا سامانِ تعیش موجود ہوگا ۔تاہم غالب کے مابعد جدید ذہن نے اِسے بھی تشکیک کی عینک سے دیکھا، جس سے انہیں جنت یکسانیت سے بھرپور اور فقط دل کے خوش رکھنے کا ذریعہ نظر آئی:

طاعت میں تار ہے نہ مے و انگبیں کی لاگ دوزخ میں ڈال دے کوئی لے کر بہشت کو (۱۲)

مذہبی عمائدین نے دوزخ سے محبت اور اُس کے مقابل دوزخ کے خوف کو اِس قدر بڑھا چڑھا کر بیان کیا ہے کہ ایک عام شخص راہِ خدا پر خدا کی وجہ سے نہیں بلکہ جنت کے لالچ اور دوزخ سے خوف کے باعث چلتا ہے، جو کہ غالب کی نظر میں بالکل لغو بات ہے:

کیوں نہ فردوس کو دوزخ میں ملا لیں یارب سیر کے واسطے تھوڑی سی جگہ اور سہی (۱۳)

غالب میں روشِ عام سے ہٹ کر چلنے کا جذبہ جس شدت سے موجود تھا اِس کا اظہار اس شعر میں کھل کر ہوتا ہے۔غالب کو فردوس کا اعلیٰ ترین درجہ اپیل نہیں کر رہا بلکہ وہ دوزخ کو بھی جنت میں ملانے کی بات کرتے ہیں تاکہ سیر کے لیے جگہ بڑھ جائے ۔اِس شعر میں غالب نے دوزخ کی ردّتشکیل کرتے ہوئے اُس میں سے خوف کا عنصر ختم کر دیا ہے جب کہ دوسری طرف مسلمہ اعتقادات کے بالمقابل انہوں نے انفرادیت کو لا کھڑا کیا ہے۔یہ رویہ اپنی نوعیت میں وجودی رویہ ہے۔غالب اپنے ذات اور اپنے افکار کو اس قدر بلند کر کے دکھا رہے ہیں کہ باقی اشیا کم تر نظر آتی ہیں۔(۱۴) غالبؔ جنت کے ساتھ متعلقاتِ جنت کو بھی ردّتشکیل کا نشانہ بناتے ہیں ۔حوریں اور شرابِ طہور بھی غالب کے ردّتشکیل کے تیروں سے نہیں بچ سکے۔مثلاً غالب کہتے ہیں:

جب مے کدہ چُھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید مسجد ہو ،مدرسہ ہو ،کوئی خانقاہ ہو (۱۴)

سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف ،سب درست لیکن خدا کرے ،وہ ترا جلوہ گاہ ہو (۱۵)

غالب کے لیے دنیاوی لذتیں جنت سے بھی بڑھ کر ہیں ۔وہ جنت میں بھی دنیا کی اشیا کے طلب گار نظر آتے ہیں۔غالب جو معروف بلانوش تھے لیکن اُس شراب کے رسیا تھے جو پی جا سکے۔اُن کے نزدیک ناصح کی شراب بے کار ہے جسے نہ خود ناصح پی سکے اور نہ کسی دوسرے کو پلا سکے۔غالب کہتے ہیں:

واعظ نہ تم پیو نہ کسی کو پلا سکو کیا بات ہے تمہاری شرابِ طہور کی (۱۶)

غالب مذہب کو عقیدے اور عقیدت کی بجائے عقل اور تشکیک کے معیارات پر تولتے ہیں ۔ان کے نزدیک

جنت یا متعلقاتِ جنت کسی زندہ شخص کا تجربہ نہیں بلکہ یہ وعدے ہیں جو لوگوں کو تقدیر پرستی کی طرف مائل کرتے ہیں۔ شیخ یا واعظ جو ہر وقت شرابِ طہور کے تذکرے کرتے ہیں، موقع ملنے پر دنیاوی عشرت کشید کرنے میں پیچھے نہیں رہتے :

کہاں مے خانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ　　پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا، کہ ہم نکلے (۱۷)

مرزا غالب کے مزاج میں مسلمات شکنی کا عنصر اِس قدر زیادہ تھا کہ وہ کسی بھی قسم کی مسلمہ حقیقت کی ردِ تشکیل سے باز نہیں آتے۔ مختلف پیغمبروں اور ان کے واقعات کو اردو شاعری میں بطور تلمیح استعمال کرنے کی روایت بہت پرانی ہے، تاہم غالب ان کو کچھ اس طریقے سے برتتے ہیں کہ ان کے مروجہ تصور کی تقلیب ہو جاتی ہے اور معنی آفرینی کے نئے در وا ہوتے ہیں:

ابن مریم ہوا کرے کوئی　　مرے دکھ کی دوا کرے کوئی (۱۸)

یعنی حضرت عیسیٰؑ جو لوگوں کے دکھ، درد اور تکلیفیں زائل کرنے میں شہرت رکھتے ہیں، غالبؔ کو ان کی عظمت تسلیم کرنے میں تامل ہے۔ وہ اُس وقت حضرت عیسیٰؑ کی عظمت تسلیم کریں گے جب وہ غالب کے لیے کچھ کریں۔ ایک اور شعر میں اپنی انانیت کا اِس سے بھی بڑھ کر اظہار کیا ہے:

مر گیا صدمہِ یک جنبشِ لب سے غالب　　ناتوانی سے حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا (۱۹)

حضرت موسیٰؑ کے طور پر تجلی دیکھنے کے واقعہ کو بہت زیادہ شعری پیرائے میں ڈھالا گیا ہے تاہم غالب نے اِس تصور کی بھی ردِّ تشکیل کر دی ہے:

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی نہ طور پر　　دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر (۲۰)

حضرت خضرؑ جو اللہ تعالی کے برگزیدہ بندے ہیں اور حیاتِ دائمی کے حصول کے بعد پوشیدہ رہ کر خلق کی مدد کرتے ہیں۔ ان کے بارے میں غالب کا ردِ تشکیلی مزاج ابھر کے سامنے آجاتا ہے:

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں　　مانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے (۲۱)

حضرت خضرؑ ایسے بزرگ ہیں جن کی پیروی جید رسول حضرت موسیٰؑ نے بھی کی تھی تاہم غالبؔ کو حضرت خضرؑ کی پیروی قبول نہیں اور وہ مثال دے کر ثابت کرتے ہیں کہ حضرت خضرؑ کوئی اچھے رہنما نہیں:

کیا کیا خضر نے سکندر سے　　اب کسے رہنما کرے کوئی (۲۲)

غالبؔ نے خضرؑ کی مسلمہ شخصیت کی ردِّ تشکیل کرتے ہوئے ایک اور جگہ بھی نکتہ آرائی کی ہے۔ کہتے ہیں:

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر　　نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے (۲۳)

یعنی غالب کے نزدیک عوام کے روبہ روزندہ رہنا عمرِ جاوداں سے بڑھ کر ہے، کیوں کہ خضرؑ زندہ ہونے کے باوجود لوگوں کے سامنے نہیں آتے۔ تہذیب جن اقدار و اعمال کو مہابیانیہ بنا کر سماج میں لاگو کرنا چاہتی ہے اور ان کے مطابق زندگی گزارنے کو عظیم آدرش قرار دیتی ہے، انسانی تجربہ ان کی تائید و توثیق نہیں کرتا۔ انسان فطرتاً آزاد خیال پیدا ہوا ہے۔ اگرچہ انسان کا ماحول اور تہذیبی عناصر انسان کی فکری پرواز پر قدغن لگا کر اُسے کوتاہ فکر بنا دیتے ہیں تاہم غالبؔ جیسے تخلیق کار اپنی الگ راہ تلاش لیتے ہیں اور اپنی آزادہ روی کے باعث ہر مذہبی، تہذیبی و ثقافتی مظہر پر سوال اٹھاتے ہیں۔ غالب

کسی روش یا طے شدہ راستے پر چل کر زندگی گزارنے کو کامیابی نہیں مانتے۔ وہ ہر اُس چیز کا ردّ کرتے ہیں جو انسان کو محدود اور مقید کرتی ہے:

مٹتا ہے فوت فرصتِ ہستی کا غم کوئی؟ عمرِ عزیز صرف عبادت ہی کیوں نہ ہو (۲۴)

غالب کے نزدیک عمرِ عزیز کو عبادت میں صرف کرنا ایک عظیم آدرش یا مہابیانیہ ہوسکتا ہے، تاہم اِس سے فوت فرصتِ ہستی کا غم نہیں مٹتا۔ تمام عمر کی عبادت کا حاصل بہشت بھی غالب کے لیے متاثر کن نہیں جب تک اُس میں دوزخ کو نہ ملا لیا جائے۔ غالب اپنی شرائط پر بندگی کرتے ہیں:

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم اُلٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا (۲۵)

اِس طرح غالب بندہ و معبود کے رشتے کی بھی ردِتشکیل کر دیتے ہیں کہ اُنہیں بندے کا بالکل عاجز ہونا برداشت نہیں۔ غالب اپنی فکر میں اکثر دو انتہاؤں کو ملانے کی بات کرتے ہیں۔ غالبؔ کا یہ فکری رویہ اِس لیے ہے کہ اُنہیں اپنے آزاد ہونے کا احساس ہے اور وہ مسلمات کی ردِّتشکیل کر کے دوسروں کو بھی اس بات کا احساس دلاتے ہیں۔ آج کے مابعد جدید فرد کو بھی اپنی یہی آزادی عزیز ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے غالب کے اِس رویے کی وضاحت یوں کی ہے:

> ''غالب نے اِس وجودی صورتِ حال میں جس راستے کا انتخاب کیا، وہ زندگی کے کبیری بیانوں پر ایک ایسی رمزیہ یعنی Ironic نظر ڈالتا ہے جس سے وہ فاصلہ نمایاں ہو جائے جو 'عظیم آدرشوں' اور انسانی تجربے میں ہے۔ غالب کوئی متبادل بیانیہ پیش نہیں کرتے، پرانے آدرشوں کے مقابلے میں زندگی کے نئے آدرش پیش نہیں کرتے؛ وہ خود کو ایسے مصلح کے طور پر سامنے نہیں لاتے جو پرانے پر تنقید، اپنے نئے نظام کی تبلیغ کی خاطر کرتا ہے۔ تاہم غالب جب سماجی آدرشوں اور انسانی تجربے میں فاصلہ نمایاں کرتے ہیں تو یہ فاصلہ، ایک ایسا عرصہ یعنی space ثابت ہوتا ہے جس میں معنی آفرینی کا ملکہ رہتا ہے؛ ایک سے زیادہ معنی خلق کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔''(۲۶)

مابعد جدیدیت وحدت کی بجائے تکثیریت اور مذہبی شدت پسندی کی جگہ سیکولر رویے کی حامل تحریک ہے۔ جدیدیت نے مذہب کو جڑ سے اکھاڑنے کی کوشش کی تھی جب کہ مابعد جدیدیت میں مذہب کے خاتمے کی بجائے اُسے انفرادی اور متوازن سطح پر رکھنے کی بات کی جاتی ہے۔ سیکولر فکر شاعری کی حد تک لامذہبیت کے انفرادی تصور کی ترجمان رہی ہے۔ مابعد جدیدیت کے لحاظ سے ہر وہ شاعر سیکولر ہوگا جو دینی امور کے برعکس دنیاوی معاملات میں زیادہ دلچسپی رکھتا ہو۔ دوسرا وہ مذہب کی روایتی توضیحات کے برعکس اس کے حوالے سے ذاتی تاثرات اور ذاتی فہم و ادراک کو زیادہ اہمیت دیتا ہو۔ غالب کے ہاں بھی یہی سیکولر رویہ پایا جاتا ہے۔ وہ مذہبی امور کی شخصی و انفرادی تفہیم کرتے ہیں اور نئے معانی تلاش لیتے ہیں:

کفر ہے غیراز و فور شوق رہبر ڈھونڈھنا راہِ صحرائے حرم میں ہے، جرس، ناقوس و بس (۲۷)

راہِ صحرائے حرم میں وفورِ شوق کے علاوہ کوئی رہبر نہیں ہوسکتا۔ آوازِ جرس یعنی قافلے کی گھنٹی بھی بُت خانے کے ناقوس کی طرح ہے۔ غالب کی جدلیاتی فکر کفر و ایمان دونوں کو ردّ کر دیتی ہے کہ دونوں تعینات کا شکار ہیں۔ غالب کی

آزادہ روی سوائے اپنے ذہن وشعور کے کسی کو راہنما ماننے کے لیے تیار نہیں:

اسد کو بت پرستی سے غرض درد آشنائی ہے　　نہاں ہیں نالہ ناقوس میں در پردہ یارب ،ہا (۲۸)

یہ شعر غالب کے سیکولر رویے کا عکاس ہے۔ غالبؔ ہر مذہب کو حق کی تلاش میں مگن قرار دے کر بین المذاہب ہم آہنگی کا درس دے رہے ہیں:

دیر و حرم آئینہ ِ تکرار تمنا　　واماندگی ِ شوق تراشے ہے پناہیں (۲۹)

☆

گرواں نہیں ،وہاں کے نکالے ہوئے تو ہیں　　کعبے سے ان بتوں کو بھی نسبت ہے دور کی
کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب　　آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی (۳۰)

☆

وفاداری بشرطِ اُستواری اصل ِ ایماں ہے　　مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو (۳۱)

☆

زنار باندھ سبحہ ِ صد دانہ توڑ ڈال　　رَہرو چلے ہے راہ کو ہموار دیکھ کر (۳۲)

☆

ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجود　　قبلہ کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں (۳۳)

یہ تمام اشعار مذہب کے بارے میں غالب کی فکر کے عکاس اور غالب کے سیکولر اور تکثیری نقطۂ نظر کے مظہر ہیں۔ دیر وحرم کے بیچ خلیج اور شدت مٹانے کی خواہش، بتوں کی کعبے سے نسبت ظاہر کرنے کی سوچ اور برہمن کا زنار اور مومن کی تسبیح توڑ ڈالنے کی آرزو کے پیشِ نظر معاشرے میں امن، بھائی چارہ اور یگانگت کا حصول ہے اور یہ فکر وہی پرکھ سکتا ہے جس کا مسجود سرحدِ ادراک سے آگے ہو۔

عہدِ غالب کا ہندوستانی معاشرہ دراصل تکثیریت اور رنگا رنگی کا حامل معاشرہ تھا۔ اُس وقت ہندوستان کے مختلف مذاہب ومسالک کے درمیان شدت پسندی، منافرت اور تعصب کے بیج نہیں اُگے تھے۔ نہایت وسیع المشرب مزاج کے حامل غالب کے نزدیک زندگی کو اپنی طرز کے مطابق جینا ہر شخص کا بنیادی حق تھا۔ مذہب کی حد بندیاں انسانی فکر کی بھی تجدید کر دیتی ہیں۔ غالب ان سے ماورا ہو کر فقط محبت، امن اور رنگا رنگی کے حامل سماج کے متمنی تھے جہاں انسان صحیح طور آزاد نہ مطمئن زندگی گزار سکے۔

غالب اور تہذیبی وثقافتی تصورات کی ردِ تشکیل:

کلامِ غالب کی حقیقی وتفصیلی تفہیم سے یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ غالب کے ہاں ردِ تشکیل کی کئی صورتیں ہیں۔ مذہبی تصورات، تاریخی مسلمات اور عمومی تصورات ان کے ہاں منقلب ہو جاتے ہیں اور روپ بدل کر نئی اور انوکھی معنویت کا اظہار کرتے ہیں۔ غالب ایک عام انسان نہیں تھے اور نہ ہی وہ کسی عام انسان کی طرح ہر مظہر پر آنکھ بند کر کے یقین کر سکتے تھے۔ وہ نابغہ تھے اور ان کی قوتِ مشاہدہ اور طریقِ استدلال غیر معمولی تھا۔ غالب کے نزدیک عشق میں اپنی

جان دینے کے باوجود حسین منصور حلاج قابل توجہ نہیں، تبھی مرزا غالب کہتے ہیں:

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن ہم کو تقلیدِ تنک ظرفیِ منصور نہیں (۳۴)

غالب حُسین بن منصور حلاج کو تنگ ظرف قرار دیتے ہیں کیوں کہ وہ حقیقت کا مشاہدہ نہیں کر پائے اور 'انا الحق' کا نعرہ بلند کر دیا، حالانکہ ظرف کا تقاضا تھا کہ حقیقت کا دراک ہونے کے بعد ضبط کو اپنا شعار بنایا جاتا۔ عشق کی راہ میں فرہاد کا مقام مسلمہ ہے کہ اُس نے شیریں کی خاطر نہر کھود ڈالی اور مقصود نہ ملنے پر اپنے ہی تیشے سے خود کو فنا کر ڈالا۔ تاہم غالب کی رائے ذرا مختلف ہے:

عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو کیا خوب ہم کو منظور نکو نامیِ فرہاد نہیں (۳۵)

فرہاد نے عشق میں جو نہر کھودی وہ خسرو کے محل کی جانب جاتی تھی، جو کہ شیریں کا شوہر تھا۔ اِس بنا پر غالب نے کوہکن کے عشق کو مزدوری سے تعبیر کیا ہے اور اِسی باعث فرہاد کا مقام مشکوک ہو گیا۔ غالب فرہاد کے راہ عشق میں ہلاک ہونے کو بھی اہم نہیں جانتے۔ لہٰذا کہتے ہیں:

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسد سرگشتۂ خمارِ رسوم قیود تھا (۳۶)

غالب کے نزدیک تیشے سے خودکُشی کرنا یک روایتی طریقہ ہے۔ عشق کی صداقت کا اس وقت پتا چلتا جب کوہکن کو جان دینے کے لیے تیشے جیسے کسی اوزار کی ضرورت نہ پڑتی۔ حسن یوسف ایک مسلمہ حقیقت ہے جسے بہ طور تشبیہ اردو و فارسی شاعری میں برتا گیا ہے، تاہم غالب نے اس کی بھی ردّ تشکیل کر دی ہے:

یوسف اُس کو کہوں اور کچھ نہ کہے خیر ہوئی وہ بگڑ بیٹھے تو میں لائق تعزیر بھی تھا (۳۷)

'ساغرِ جم' ایک ایسا پیالہ ہے جو جہاں نمائی کا کام کرتا تھا، تاہم غالب کے نزدیک ساغرِ جم سے جامِ سفال اچھا ہے کیوں کہ اُس کے ٹوٹ جانے سے فرق نہیں پڑتا کہ بازار سے دوبارہ خریدا جا سکتا ہے جب کہ جامِ جم میں یہ خوبی نہیں ہے:

او ر بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا ساغرِ جم سے مرا جام سفا ل اچھا ہے (۳۸)

غالب نے ردّ تشکیل سے معنی آفرینی میں مدد لی ہے۔ وہ اشیا کی ظاہری ماہیت کو بدل کر اُن کے نئے نئے رُخ سامنے لاتے ہیں۔ اشیا کے بعض ایسے معانی ڈھونڈتے ہیں جو بہ ظاہر متن میں دکھائی نہیں دیتے۔ ڈاکٹر اسلم انصاری کے مطابق:

> ''متنی تنقید کی وہ صورت جس میں کسی متن کی ظاہری صورت کے پس منظر میں پوشیدہ مفروضوں یا تعصّبات کو تلاش کیا جائے اور ان مقاصد کا کھوج لگایا جائے جن کا بظاہر متن میں کوئی تذکرہ نہیں..... غالب ایک ایسے تخلیق کار ہیں جو اپنے تخلیقی عمل میں ردِ تشکیل کی صورتیں پیدا کرتے ہیں، یعنی اشیا اور تصورات کی ظاہریت کے پردے ہٹا کر ان کی اصل حقیقت کو دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔'' (۳۹)

کلامِ غالب میں ایسے اشعار کی بہتات ہے جس میں الفاظ کو ان کے عمومی معانی سے ہٹ کر استعمال کیا گیا ہے وہ اپنے اشعار میں ایک عام سی چیز کو بیان کرتے ہیں مگر ان کا بیان اُس چیز کو چیزِ دیگر بنا دیا جاتا ہے۔ دیوانِ غالب متداول کا پہلا شعر ہی ردّ تشکیل کی مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا　　کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا (۴۰)

یہ شعر اپنی تفہیم کے اعتبار سے ہر شارح کے لیے دلچسپی کا باعث رہا ہے، تاہم ہمیں فقط لفظ ''نقش'' سے غرض ہے جس کو غالب نے ردّ تشکیل کر دیا ہے۔ 'نقش' کو تحریر کے معنوں میں استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ تصویر اور نقش بھی ایک دوسرے کے مماثل ہیں۔ اِس شعر میں 'کاغذی پیرہن' کسی کے فریادی ہونے کی بھی علامت ہے۔ یعنی نقش ہی پیکر تصویر ہے جو کہ کاغذی پیراہن کی وجہ سے فریادی بھی ہے۔ فریاد کا عمل انسان ہی سے منسوب ہے۔ پیکرِ تصویر انسان ہے اِس میں اچنبھے کی بات نہیں۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ غالب نے لفظ 'نقش' کو مروجہ معانی سے ہٹا کر انسان کے طور پر استعمال کر کے اس کی ردّ تشکیل کر دی ہے۔ غالب نے اپنے کئی اشعار میں اسی طرح 'انکارِ ہئیت' کیا ہے۔ یعنی کسی چیز کی ظاہری صورت یا ہئیت کو تسلیم نہ کر کے اُسے کوئی اور چیز قرار دے دیا۔ چاہے وہ چیز اصل کے خلاف ہی کیوں نہ ہو۔ غالبؔ کی ایک معروف غزل کے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے　　ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
اک کھیل ہے اورنگِ سلیماں مرے نزدیک　　اک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے
جُز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور　　جُز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے
ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے　　گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے (۴۱)

ان تمام اشعار میں غالب نے مختلف تصورات کی ردّ تشکیل کی ہے۔ انہوں نے چیزوں کے ظاہر اور تسلیم شدہ تصورات کو ماننے سے انکار کر کے ان کے لیے نئے اور اچھوتے معانی وضع کیے ہیں۔ دنیا جو کہ اپنی وسعت وطوالت کے باعث پیمائش اور تعین سے ماورا رہی ہے، غالبؔ اُسے بچوں کے کھیل کا میدان کہہ رہے ہیں جس پر ہونے والا ہر عمل اُن کے لیے قابل مشاہدہ اور سہل ہے۔ 'اورنگِ سلیماں' جس پر معروف بادشاہ اور پیغمبر حضرت سلیمانؑ اپنے تمام لشکر کے ساتھ ہوا میں سفر کرتے تھے، غالبؔ کے نزدیک کھیل سے زیادہ کچھ نہیں، اِسی طرح غالب حضرت عیسیٰؑ کے معجزے کو بھی محض ایک بات قرار دیتے ہیں۔ اِسی طرح وہ صورت عالم اور ہستی اشیا کے بارے میں بالکل مختلف اور منفرد رائے رکھتے ہیں۔ روایتی تنقید نے غالب کے اِس رویے کو انانیت اور شاعرانہ تعلّی قرار دیا حالانکہ یہ رویہ غالب کے ردّ تشکیل کے حامل ذہن کا عکاس ہے۔ آخری شعر ردّ تشکیل کی عمدہ مثال ہے۔ صحرا جو ریت اور گرد ہی کا مجموعہ ہے غالب کے مطابق وہ گرد میں نہاں ہو جاتا ہے اور دریا جو زمین پر ہی اپنا بہاؤ برقرار رکھتا ہے وہ غالب کے مطابق زمین پر اپنا ماتھا گھسیٹتا ہے۔ اِس شعر میں صحرا اور دریا جو اپنی وسعت اور قوت کی وجہ سے شہرت رکھتے ہیں، غالب کے ہاتھوں ردّ تشکیل ہو گئے۔ غالب نے ان کی عظمت کو ذلت اور کمتری میں بدل کر رکھ دیا ہے۔ غالب کے ہاں صحرا کو ایک جگہ بھی مروجہ تاثر سے ہٹ کر استعمال کیا گیا ہے:

سر پر ہجومِ دردِ غریبی سے ڈالیے　　وہ ایک مشتِ خاک کہ صحرا کہیں جسے (۴۲)

صحرا جو اپنی بے کراں وسعت کی بنا پر شہرت رکھتا ہے، غالب نے اس کی ردّ تشکیل کر کے اُسے ایک مٹھی بھر صحرا قرار دیا ہے۔ ایک اور شعر میں بھی غالب نے صحرا کو مشتِ غبار قرار دیا ہے:

جوشِ جنوں میں کچھ نظر آتا نہیں اسد　　صحرا ہماری آنکھ میں مشت غبار ہے (۴۳)

جس طرح غالب نے صحرا کی ردّ تشکیل ایک سے زائد جگہوں پر کی ہے۔ دریا کی ہئیت بھی ایک سے زائد دفعہ مرتبہ بدلی ہے۔ مثلاً شعر دیکھیے:

وحشت کو میری عرصۂ آفاق تنگ تھا　　دریا زمین کو عرق انفعال ہے (۴۴)

وسیع و بسیط چیزوں کو چھوٹا کر کے دکھانے کی تکنیک غالب کے ہاں کئی جگہوں پر دیکھی جا سکتی ہے۔ غالب چیزوں کو اِس قدر چھوٹا کر کے دکھاتے ہیں کہ ان کی نوعیت بالکل بدل جاتی ہے یا وہ وسیع و عریض اور بلند و بالا اشیا کو اس قدر چھوٹا کر کے دکھاتے ہیں کہ وہ چیز معدوم ہوتی نظر آتی ہے۔

کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے　　جس میں ایک بیضۂ مور آسمان ہے (۴۵)

اور اسی طرح کا ایک اور شعر دیکھیے:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب　　ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا (۴۶)

صحرا کو مشتِ غبار، آسمان کو مور کے انڈے کے برابر اور پوری کائنات کو فقط ایک نقشِ پا قرار دینا ردّ تشکیل کی انوکھی صورتیں ہیں جو شاعری میں صرف غالب ہی کے ہاں نظر آتی ہیں۔ ڈاکٹر اسلم انصاری نے غالب کے ہاں اس قسم کی ردّ تشکیل کو تصغیریت (Reduction or miniaturization) کا نام دیا ہے:

> ''یہ نہ حسن تعلیل ہے، نہ تمثیل ہے نہ استعارہ ہے نہ مجازِ مرسل ہے، اسے بلاغت کی معروف انواع میں سے کسی کے تحت نہیں لایا جا سکتا، یہ وہ کچھ ہے جو ہم نے عرض کیا ہے۔ یعنی ردّ تشکیل بذریعہ تصغیریت۔''(۴۷)

اُردو شاعری میں اشیا اور مظاہر کو جوں کا توں بیان کر دیا جاتا تھا یا اشیا کے بیان سے خوب صورتی پیدا کی جاتی تھی جب کہ غالب کا یہ خاصہ ہے کہ وہ مروجہ پیمانوں سے ہٹ کر اور چیزوں کی ماہیت بدل کر اپنا مقصد بیان کرتے ہیں۔ اِس طرح وہ اُن اشیا کو بھی تحدید اور تعینات سے آزاد کر دیتے ہیں:

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ　　اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے (۴۸)

غالب نے قمری کے خاکستری رنگ کی بہ نسبت اسے مٹھی بھر راکھ قرار دیا ہے اور بلبل کے رنگیں پروں کی رعایت سے اُسے قفس رنگ ٹھہرایا، یعنی غالب نے قمری کی اس کے انجام کی نسبت سے اور بلبل کی اس کی حالیہ صورت کی وجہ سے ردّ تشکیل کر دی:

بہ ہوس دردِ سرِ اہل سلامت تا چند　　مشکلِ عشق ہوں مطلب نہیں آساں میرا (۴۹)

اِس شعر میں غالب نے اپنی طرزِ فکر کا اظہار کیا ہے کہ اہلِ سلامت مجھے بہ ہوس سمجھتے ہوں اور میں ان کے لیے دردِ سر ہوں جب کہ میں عشق کی مشکل میں گرفتار ہوں لہٰذا اس لیے میرے معانی تک رسائی آسان نہیں۔ غالبؔ نے ہوس اور عشق کے درمیان کشاکش ظاہر کر کے نئے معنی وضع کیے ہیں جب کہ اہلِ سلامت سے مراد وہ میانہ رو لوگ ہیں جو روشِ عام، روایتی زبان اور سہل پسندی کے مارے ہوئے ہیں۔ عام لوگوں کے عمومی تصورات سے نفرت کرنا اور عمومی توقعات و روایتی تصورات کی ردّ تشکیل کرنا غالب کا خاص مزاج ہے:

دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا بارے اپنی بیکسی کی ہم نے پائی دادیاں (۵۰)

غالب اپنے کلام میں افعال کی ذرا سی اُلٹ پھیر سے معنی کو منقلب کر کے رکھ دیتے ہیں۔ اِس شعر میں بیکسی کے ذکر کے ساتھ شوخی اور خوشی کا بھی اظہار موجود ہے کہ دیکھو جو ہم پر ہنستے تھے قسمت اُن سے کیا سلوک کر رہی ہے۔ لفظ 'لگنا' میں بے اختیاری اور جبر کی کیفیت ہے جب کہ 'لگانا' میں اختیار اور مرضی کا شائبہ ہے۔ یعنی دل لگایا مرضی سے مگر 'لگ گیا' اُن کو بھی تنہا بیٹھنا' میں مجبوری ہی مجبوری ہے۔ اِس طرح لگانا کے معنی بھی منقلب ہو گئے اور دوسرے مصرعے میں بیکسی کی بھی تقلیب ہو گئی کہ اب لوگ اُس کی داد دے رہے ہیں۔ یوں دوسرے کی تنہائی پر خندہ زن لوگ خود تنہائی اور خندہ زنی کا شکار ہو گئے۔ دیکھا جائے تو اِس شعر میں دل لگانا، تنہائی اور بیکسی تینوں کی ردّ تشکیل ہو گئی اور یہ مضحک صورتِ حال پیش کرنے لگے ہیں:

ہے طلسمِ دہر میں صد حشر پا داشِ عمل آگہی غافل کہ ایک امروز بے فردا نہیں (۵۱)

غالب کے نزدیک یہ دنیا فریب ہے جسے طلسم دہر کہا ہے۔ یہاں اہم 'صد حشر' ہے۔ قیامت کا ایک دن مقرر ہے، تاہم غالب روایتی مفہوم کی ردّ تشکیل کرتے ہیں کہ اے غافل ہوش سے کام لے، جس طرح ہر آج کے بعد کل کا آنا لازم ہے، عمل کی پاداش بھی لازم ہے۔ سزا اور جزا کے روپ میں قیام کے سینکڑوں روپ ہیں جو زندگی کے بعد نہیں بلکہ اسی جادو کے کارخانے یعنی دنیا میں سامنے آئیں گے:

ہے سبزہ زار ہر در و دیوارِ غم کدہ جس کی بہار یہ ہو پھر اُس کی خزاں نہ پوچھ

ہندوستان سایۂ گل پائے تخت تھا جاہ وجلالِ عہدِ وصالِ بتاں نہ پوچھ (۵۲)

بہار اور خزاں میں رشتۂ نفی ظاہر ہے۔ تاہم یہاں ان دونوں کی ردّ تشکیل ہو گئی ہے۔ یہ بہار ایسی جس میں در و دیوار پہ بھی سبزہ اُگ آیا ہے، یعنی یہ بہار ویرانی کا عروج ہے۔ بہار کا یہ حال ہے تو خزاں کا کیا عالم ہوگا۔ 'جاہ وجلال عہدِ وصال بتاں' کو لفظی معنی کے مطابق پرکھنے سے زیادہ اِس شعر کے سیاق میں جھانکنے کی ضرورت ہے۔ یہ شعر اُنیسویں صدی کے اوائل کا ہے جب آگرہ پر قبضے کے بعد لارڈ لیک دلی پر بھی قابض ہو چکا تھا اور قلعۂ معلیٰ میں فاقے پڑنے لگے تھے۔ پہلے مصرع کے آخری لفظ 'تھا' اور دوسرے مصرعے میں 'نہ پوچھ' میں تمام تر معنویت سمٹ کر آ گئی ہے۔

آرزوئے خانہ آبادی نے ویراں تر کیا کیا کروں گر سایۂ دیوار سیلابی کرے (۵۳)

خانہ آبادی کی آرزو تھی لیکن گھر کو جتنا آباد کیا اتنا ہی ویران ہوتا گیا۔ ظاہراً یہ قول محال (Paradox) ہے کہ گھر آباد کرنے کی کوشش سے گھر ویران نہیں ہو سکتا۔ اس نکتے کی وضاحت غالب نے دوسرے مصرعے میں کی ہے وہ یہ استدلال لاتے ہیں کہ دیوار گھر کا لازمہ ہے، لیکن کیا کیا جائے کہ دیوار ہی کا سایہ نمی قائم کر کے دیوار کے انہدام کا باعث بن رہا ہے۔ چنانچہ گھر آباد کیا ہوتا الٹا سایہ دیوار کی وجہ سے ڈھے رہا ہے۔ یہ جدلیاتی استدلال پیش کر کے غالب کے خانہ آبادی کی ردّ تشکیل کر دی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ غالب کی معنی آفرینی اور ردّ تشکیل کی وضاحت کچھ اس طرح کرتے ہیں:

''ہستی میں نیستی کا جلوہ دیکھنا، دکھانا متصوفانہ شاعری میں عام ہے لیکن اس طرف توجہ کم کی گئی ہے کہ غالب آبادی میں ویرانی، اچھائی میں برائی، کردہ گنا ہمیں ناکردہ گناہی، نشاط میں غم یا غم میں

نشاط یعنی binaries کا بالعکس بھی اکثر لوگوں کو کیوں دکھاتے ہیں، اور دکھاتے ہی نہیں، معمائی طور پر یا بطور قولِ محال اس کو قائم کر کے شعری منطق سے اسے گھما دیتے ہیں۔ غالب کے لیے حقیقت کے وہ تمام تصورات (concepts) جو عرفِ عام میں سادہ ہیں، دراصل سادہ نہیں۔ فقط اتنا نہیں کہ غیاب نظر نہیں آتا یا روایتی مفاہیم بطور مفاہیم رائج ہو گئے ہیں، اور اب یہ معمولہ مفاہیم اتنے معمولہ ہیں کہ معنی کی گہرائی اور گیرائی سے یکسر تہی ہو چکے ہیں۔ غالب کی طرفگی کا سب سے اہم دستور یہ ہے کہ وہ روایتی تصورات کے بے تہ ہونے کو بے نقاب کرتے ہیں، بالواسطہ یہ دکھا کر کہ اصل مفہوم تو اس سے ہٹ کر اور ورا ہے۔''(۵۴)

دیکھا جائے تو غالب کی یہ طرزِ فکر مابعد جدیدیت سے بے حد قریب ہے۔ دونوں مرکز کو توڑنے، تہوں میں جھانکنے، حقائق کی پردہ کشائی کرنے اور حاشیائی موضوعات کو مرکز میں لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ غالب کے ہاں ان پہلوؤں کا مشاہدہ آسانی سے کیا جا سکتا ہے۔ غالب کی مقبول اور عام فہم غزل کے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

غنچۂ نا شگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں — بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے بتا کہ یوں
پرسشِ طرزِ دلبری کیجیے کیا کہ بن کہے — اس کے ہر اک اشارے سے نکلے ہے یہ ادا کہ یوں
رات کے وقت مے پیے ساتھ رقیب کو لیے — آئے وہ یاں خدا کرے پر نہ کرے خدا کہ یوں
بزم میں اس کے رو برو کیوں نہ خموش بیٹھیے — اس کی تو خامشی میں بھی ہے یہی مدعا کہ یوں
میں نے کہا کہ بزمِ ناز چاہیے غیر سے تہی — سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں (۵۵)

'کہ یوں' کی ردیف سے تشکیل پانے والی فضا میں ہلکی سی شوخی اور ڈرامائی کیفیت کو صاف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ 'غنچۂ نا شگفتہ' محبوب کے بند منہ کا استعارہ ہے، غالب جنہیں بوسے سے غرض ہے، کہتے ہیں کہ بند دہن دور سے مت دکھا بلکہ منہ سے بتا۔ 'منہ سے بتا' سے مراد بوسہ ہے جو قربتِ تام ہے، اور اس سے بولنا بھی مراد ہے۔ دوسرے شعر میں غالب نے زبان کی نارسائی پر انگلی رکھی ہے کہ محبوب کچھ بھی نہ بولے تاہم اس کا ہر اشارہ معنی سے بھرپور ہے۔ تیسرے شعر میں نہایت عمدہ ڈرامائی کیفیت پیدا کی گئی ہے۔ خدا کرے اور خدا نہ کرے سے الگ الگ مقدمات وابستہ ہیں اور ان میں نفی کا رشتہ ہے۔ اول تو رات کے وقت، دوسرے مے پیے، تیسرے ساتھ رقیب کو لیے، عاشق کے لیے یہ سب غیر کی ہمرہی میں نہایت افسوس ناک اُمور ہیں۔ خدا کرے کہ وہ یہاں آئے پر خدا نا کرے کہ 'یوں' آئے۔ داخلی سطح پر 'یوں' کی ردِ تشکیل ہو گئی ہے۔ چوتھے شعر میں خاموشی کی حرکیات کو بیان کیا گیا ہے۔ محبوب کی خاموشی عاشق کو خاموش رہنے کا اشارہ ہے، مگر عاشق کی خاموشی فقط خاموشی ہے، تاہم محبوب کی خموشی بھی کلام سے بھرپور ہے۔ آخری شعر میں معنی کو پلٹ دینے کا ڈرامائی عمل کمال پر ہے۔ 'غیر' اور 'مجھ' کی تقلیب ہو گئی ہے۔ اعتبارِ عشق کا یہ عالم تھا کہ میں نے تجویز کیا کہ تمہاری بزم میں غیر کا کیا کام، غیر کو اٹھا دینا چاہیے۔ ظالم محبوب نے مجھے ہی غیر قرار دے کر اٹھا دیا۔ 'کہ یوں' میں معنی کو پلٹ دینے والے عمل کی پوری منظر کشی موجود ہے۔ غالب نے irony کے ذریعے معنیِ معمولہ کو معنیِ معکوس میں بدل دیا ہے:

دہر میں نقشِ وفا وجہِ تسلی نہ ہوا — ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندۂ معنی نہ ہوا

میں نے چاہا تھا کہ اندوہ ِ وفا سے چھوٹوں　　وہ ستم گر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا (۵۶)

دنیا میں وفا کا لفظ بھی تسلی کی وجہ نہیں بن سکتا۔ لفظ 'وفا' معنی تو رکھتا ہے لیکن محبوب یا دنیا چونکہ وفا سے عاری ہے، اِس لیے لفظ وفا شرمندۂ معنی نہیں ہوسکتا، یعنی لفظ کے معنی کے لیے دنیا کا بدلنا بھی ضروری ہے۔ دوسرے شعر میں بھی اِسی موضوع کو آگے بڑھایا گیا ہے۔ محبوب میں وفا تو ہے نہیں، اِس لیے اندوہِ وفا کی ایک ہی صورت نظر آتی ہے یعنی مر جانا۔ اُصولاً محبوب کو اِس امر پر اعتراض نہیں ہونا چاہیے تھا، لیکن وہ عاشق کے مرنے پر بھی راضی نہیں۔ ردِ تشکیل کا پیچ محبوب کے راضی نہ ہونے کی وجہ سے نفی کی نفی پر ہے یعنی اندوہِ وفا سے چھوٹنے کی بھی نفی ہوگئی۔

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہوتے تک　　کون جیتا ہے تیری زلف کے سر ہوتے تک (۵۷)

اس شعر میں غالب نے زلف کے سر ہونے کی ردِ تشکیل کر دی ہے۔ ایک تو یہ ایک محاورہ ہے بہ معنی اچھی جان پہچان ہونا، قربت ہونا، دوسرا لفظ زُلف سر کی رعایت سے استعمال ہوا ہے، تاہم سَر ہونا کے معنی فتح کرنا، تسخیر کرنا کے بھی ہیں۔ غالب نے آہ کی حدت تاثیر اور زلف کی درازی کے پیشِ نظر زلف کا سر ہونا باندھ کے زُلف کا ناقابل تسخیر کے معنی میں ردِّ تشکیل کر دیا ہے۔ عمر، اثر، جینا، زلف کی درازی، سر، سب اثبات کے نشانات ہیں ان کی نفی 'کون جیتا ہے' سے کر دی گئی ہے۔

اِس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا　　لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں (۵۸)

اس شعر میں غالب نے سادگی کی ردِ تشکیل کر دی ہے۔ سادگی اس لیے کہ ہاتھ میں وار کرنے کو کچھ نہیں ہے۔ معناً سادگی طنزیہ ہے یعنی غمزہ و ناز و ادا یا کافر ادائی پر تو ہم ہی مر مٹے ہیں، یہاں تو قتل کا پورا سامان موجود ہے۔ غالب نے irony سے معمولہ معنی کو ردّ کر کے پنہاں معنی کو ابھارا ہے:

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو　　یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں (۵۹)

روایتی تنقید کی رو سے یہ شعر رشک کا مضمون لیے ہوئے ہے، تاہم غور کرنے پر زخمِ جگر کی تقلیب ہوتی نظر آتی ہے۔ اگر ذکر زخمِ جگر کا ہے تو لازمی طور پر تکلیف بھی ہوگی، لیکن تکلیف اور زخم لگنے کو موضوع نہیں بنایا گیا بلکہ عاشق کے ذہن کی اس طرح عکاسی کی گئی ہے کہ زخمی عاشق یہ سوچ رہا ہے کہ لوگوں کا دھیان زخمِ جگر کو دیکھ کر مارنے والے کے دست و بازو کی جانب جائے گا جو کہ اُس کی غیرت کو گوارا نہیں:

میری قسمت میں غم گر اتنا تھا　　دل بھی یا رب کئی دیے ہوتے

آ ہی جاتا وہ راہ پر غالب　　کوئی دن اور بھی جیے ہوتے (۶۰)

پہلے شعر میں شکوہ کرنے کا نرالا انداز اپنایا گیا ہے۔ غم کی زیادتی کی وجہ سے غالب اُس میں کمی کی دعا کرنے کی بجائے ایک سے زیادہ دل مانگ رہے ہیں تاکہ جتنا بھی درد آئے وہ دلوں میں سما سکے۔ مقطع میں توقع کو قائم بھی کیا گیا ہے اور اس کی ردّ تشکیل بھی کی گئی ہے۔ ردیف 'ہوتے' میں تمنا کا رنگ تو ہے لیکن شعر کا مزہ اسی تمنا کی شکست میں ہے۔ یعنی زندگی میں تو راہ پر نہ آیا پھر موت نے راہ قطع کر دی۔ توقع ہے کہ کوئی دن اور جیے ہوتے تو وہ راہ پر آ جاتا۔ افتراکیت راہ پر آ جانے اور کوئی دن اور جینے میں ہے لیکن نفی کا پہلو یہ بھی ہے کہ اگر کچھ دن اور جی لیتے تب بھی وہ مہلت اختتام کو پہنچتی اور مدعا بر نہ آتا:

تا پھر نہ، انتظار میں نیند آئے عمر بھر　　آنے کا عہد کر گئے آئے جو خواب میں (۶۱)

غالب کی تشکیلِ شعر کا یہ کمال ہے کہ وہ سامنے کے لفظوں کو گردش میں لا کر سیال بنا دیتے ہیں جس سے اُن کی قطعیت ختم ہو جاتی ہے۔ نیند، خواب، انتظار اور محبوب کا وعدہ روایتی مضامین ہیں مگر غالب نے ایک عام فعل 'آنا' کی ردّ تشکیل کرتے ہوئے اسے اس طرح استعمال کیا ہے کہ روایتی مضمون میں نیا پن پیدا ہو گیا۔ محبوب کا خواب میں آنا اور آنے کا وعدہ کرنا عام بات ہے۔ لیکن اس شعر میں نیند آنا، خواب میں آنا، اور آنے کا وعدہ کر کے نہ آنا، شعر کا لطف ''آنا'' کے تکثیری استعمال میں ہے۔ غالب کہتے ہیں کہ اب انتظار میں نیند تو آئے گی نہیں، اب چونکہ نیند نہیں آئے گی، اس لیے خواب بھی نہیں آئے گا۔ یوں زندگی بھر کا جاگنا اور انتظار کرنا مقدر ہے:

ایماں مجھے روکے ہے، جو کھینچے ہے مجھے کفر　　کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے (۶۲)

غالب کے ذہن میں موجود جدلیات نفی اور تشکیک کے اِس شعر میں کمالِ فن کا مظاہرہ کرتے ہوئے ایماں اور کفر کے مابین تحدید کی ردّ تشکیل کر دی ہے۔ غالب کا تعلق قلعہ معلّٰی اور مغل روایت سے ہے جس کے وہ امین بھی ہیں جب کہ دوسری طرف انگریزوں کے ساتھ بھی ان کے مراسم زیادہ گہرے نہیں تھے۔ لہٰذا ۱۸۵۳ء کے اس شعر میں غالبؔ کی کشمکش کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ معنی کی شدید کشاکش دونوں مصرعوں میں موجود ہے اور شدت بھی فزوں ہے۔ دعوی و دلیل کی صورت بھی ہے اور نفی اساس و پیکریت بھی۔ انسان یا تو صاحبِ ایمان ہو گا یا کافر، دونوں ہونا بیک وقت ممکن نہیں۔ ایماں اور کفر میں نفی اور تخالف کا رشتہ ہے، اس طرح روکنا اور کھینچنا بھی متضاد ہیں، گویا مصرع دُہری نفی کا حامل ہے۔ دوسرے مصرعے میں کعبہ / کلیسا اور آگے / پیچھے بھی نفی بنیاد ہیں۔ معنی تحدید سے آزاد ہو گیا ہے، سچائیاں اپنی اپنی حدود میں موجود ہیں۔ شاید معنی کا مرکز کہیں موجود نہیں۔ رد در رد سے مطلقیت کوئی نہیں رہی۔ غالب ہر انتہا اور مطلقیت کو ردّ کر دیتے ہیں۔ بصورت آزادگی وہ اِس طرح کے نقطہءاتصال پر کھڑے ہیں کہ پوری طرح کسی کے ساتھ نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ عملی زندگی میں بھی غالب کا رویہ اِسی طرز کا تھا۔ بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

> ''غالب بالکل سیاہ و سفید کے شاعر نہیں۔ بیچ کے عرصہ کے شاعر ہیں، جہاں اندھیرا، اجالا بن جاتا ہے اور اجالا اندھیرا، اور جہاں سے نئے نئے معنی کے شرارے جلتے بجھتے رہتے ہیں۔ غالب کا ذہنی طلسمات کا زمان و مکان کی گردشِ مدام کی صورت نہیں کہ معنی کے جوہر کو ہر تحدید سے آزاد دیکھ سکتا ہے۔''(۶۳)

دراصل غالب سیماب صفت شاعر تھے۔ ان کی طبیعت میں موجود بے قراری انہیں ایک نقطے اور ایک معنی پر قناعت نہیں کرنے دیتی تھی۔ اُن کا متشکک اور جدلیاتی مزاج انہیں مجبور کرتا تھا کہ وہ بظاہر مشاہدہ دریافت شدہ اطراف سے کریں جس کے نئے نئے پہلو سامنے آئیں گے۔ لہٰذا غالب نے ہر مظہر کی ردّ تشکیل کی اور روایتی و پیش پا افتادہ موضوعات کو بھی نادر و نایاب طریقے سے پیش کیا۔ معلوم اور روایتی معنی کلیشے بن جاتے ہیں تاہم غالب کلیشے کو توڑ کر اس میں نیا پن تلاش کرتے ہیں اور اسے تخلیقی سطح پر برت کر دکھاتے ہیں:

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے　　ہوئے تم دوست جس کے دشمن اُس کا آسماں کیوں ہو (۶۴)

اِس شعر میں غالب نے دوست کے معمولہ کی ردّ تشکیل کر دی ہے۔ اِس میں فتنہ اور خانہ ویرانی دو مسئلے ہیں۔ فتنہ

کی مناسبت دوست ہے جب کہ خانہ ویرانی دشمن کی مناسبت ہے۔ دوست پر طنز کیا جا رہا ہے، شعر کا لطف اِس میں ہے کہ ضمیر 'تم' کو طنزاً دوست کہہ کر دوستی کی نفی اس حد تک کی جا رہی ہے کہ آسمان بھی اس دوست کے سامنے ہیچ ہے۔ دوسرا مصرع قولِ محال (Paradox) پر مشتمل ہونے کے باوجود ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکا ہے۔ دیکھا جائے تو یہ تصورات کی ردّ تشکیل اور معانی کی تحدید شکنی ہے جو غالبؔ کو زمانی رکاوٹوں سے ذرا اوپر لے جا کر معاصریت کے درجے پر پہنچا دیتی ہے۔ اِسی وجہ سے غالب کی جس عہد میں جس نوعیت کی بھی قرأت کی جاتی ہے اطمینان بخش نتائج سامنے آتے ہیں، تاہم غالب کی ہر تفہیم باوجود کوشش کے تشنۂ تکمیل رہتی ہے۔ اُس میں اتنی گنجائش بہر حال رہتی ہے کہ مستقبل میں بھی غالب فہمی کا سفر جاری رہ سکے۔

حوالہ جات

۱۔ عمران شاہد بھنڈر، فلسفہ مابعد جدیدیت ،(لاہور: صادق پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء)، ص ۶۷

۲۔ شارب ردولوی، جدید اردو تنقید :اصول و نظریات ،(لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء)، ص ۵۱۲

۳۔ ناصر عباس نیئر، مابعد جدیدیت: اطلاقی جہات ،(ملتان: بیکن بکس، ۲۰۱۴ء)، ص ۲۷۶-۲۷۷

۴۔ غالبؔ، دیوان غالب کامل، (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۱۲ء)، ص ۳۱۴

۵۔ ایضاً، ص ۲۶۸ ۶۔ ایضاً، ص ۳۲۶

۷۔ ایضاً، ص ۳۲۷ ۸۔ ایضاً، ص ۳۲۶

۹۔ ایضاً، ص ۲۷۳

۱۰۔ دانیال طریر، جدیدیت ،مابعد جدیدیت اور غالب ،(کوئٹہ: مہر در انسٹی ٹیوٹ آف ریسرچ پبلی کیشنز، ۲۰۱۳ء)، ص ۱۷

۱۱۔ دیوان غالب کامل، ص ۳۳۰

۱۲۔ ایضاً، ص ۱۷۹

۱۳۔ ایضاً، ص ۴۱۲

۱۴۔ نعیم احمد، غالب اور فلسفہ وجودیت، مشمولہ: ماہِ نو (غالب نمبر)، (لاہور: مارچ ۱۹۸۸ء)، ص ۴۷

۱۵۔ دیوان غالب کامل، ص ۳۲۸

۱۶۔ ایضاً، ص ۳۳۹ ۱۷۔ ایضاً، ص ۳۶۴

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۳۲ ۱۹۔ ایضاً، ص ۲۵۲

۲۰۔ ایضاً، ص ۳۰۷ ۲۱۔ ایضاً، ص ۳۲۸

۲۲۔ ایضاً، ص ۳۲۲ ۲۳۔ ایضاً، ص ۳۱۹

۲۴۔ ایضاً، ص ۲۸۵ ۲۵۔ ایضاً، ص ۳۶۸

۲۶۔ ناصر عباس نیئر، متن ،سیاق اور تناظر ،(اسلام آباد: پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۲ء)، ص ۲۴۳

۲۷۔ دیوان غالب کامل، ص ۱۷۲

۲۸۔ ایضاً، ص ۱۲۳ ۲۹۔ ایضاً، ص ۱۸۱

۳۰۔ ایضاً،ص۳۳۹ ۳۱۔ ایضاً،ص۳۶۲

۳۲۔ ایضاً،ص۳۰۷ ۳۳۔ ایضاً،ص۳۲۰

۳۴۔ ایضاً،ص۳۰۰ ۳۵۔ ایضاً،ص۳۰۰

۳۶۔ ایضاً،ص۲۰۵ ۳۷۔ ایضاً،ص۳۲۶

۳۸۔ ایضاً،ص۳۳۰

۳۹۔ اسلم انصاری،غالب کا جہانِ معنی،(ملتان:بیکن ہاؤس،۲۰۱۵ء)،ص۱۷۸

۴۰۔ دیوان غالب کامل،ص۱۴۰

۴۱۔ ایضاً،ص۳۶۴ ۴۲۔ ایضاً،ص۲۱۷

۴۳۔ ایضاً،ص۲۱۸ ۴۴۔ ایضاً،ص۲۲۹

۴۵۔ ایضاً،ص۲۸۷ ۴۶۔ ایضاً،ص۲۵۱

۴۷۔ غالب کا جہانِ معنی،ص۱۸۱

۴۸۔ دیوان غالب کامل،ص۳۹۲

۴۹۔ ایضاً،ص۱۵۵ ۵۰۔ ایضاً،ص۱۸۲

۵۱۔ ایضاً،ص۱۸۲ ۵۲۔ ایضاً،ص۲۸۵

۵۳۔ ایضاً،ص۲۲۴

۵۴۔ گوپی چند نارنگ،غالب : معنی آفرینی ،جدلیاتی وضع،شونیتا اور شعریات،(دہلی: ساہتیہ اکادمی،دہلی،۲۰۱۳ء)،ص۳۳۵

۵۵۔ دیوان غالب کامل،ص۲۸۴

۵۶۔ ایضاً،ص۲۵۲ ۵۷۔ ایضاً،ص۲۶۲

۵۸۔ ایضاً،ص۲۹۲ ۵۹۔ ایضاً،ص۳۰۳

۶۰۔ ایضاً،ص۳۳۳ ۶۱۔ ایضاً،ص۳۲۱

۶۲۔ ایضاً،ص۲۶۲

۶۳۔ غالب :معنی آفرینی ،جدلیاتی وضع ،شونیتا اور شعریات ،ص۴۴۰

۶۴۔ دیوان غالب کامل،ص۳۲۹

⊙ ڈاکٹر رخسانہ بلوچ
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج ویمن یونیورسٹی فیصل آباد

فیضؔ کی معنویت: فکری وفنی تناظر میں

Abstract:

Faiz Ahmad Faiz is ranked among highly significant modern poets of Urdu. Faiz's poetry has been extensively studied and sufficiently comprehended. The general emphasis of existing literature remained focused on Faiz's thought. Still there are multiple dimensions of Fai's artistic skill which necessitate adequate scholarly attention. An attempt has been initiated in this research paper to explore some of the multiple dimensions related to the exquisite article skills of Faiz.

Keywords:

Faiz Poetry Contemporary Revolutionary Dimensional

بیسویں صدی کی دو عالمی جنگوں نے جہاں معاشرتی سطح پر بہت سے تبدلیاں پیدا کیں وہاں سیاسی اور نظریاتی سطح پر بھی جوار بھاٹا کا باعث بنیں، ایسے میں ادب میں بھی تموج ہوا اور اردو ادب کے افق پر اور بہت سے شعرا اور ادباء کے ساتھ ساتھ فیض بھی ابھرے۔ فیض کی معنویت کی دو سطحیں ہیں، پہلی فکری اور دوسری فنی۔ پہلے فکری سطح پر بات کرتے ہیں۔ اردو کی کلاسیکی شاعری حسن وعشق سے عبارت ہے، آنند وردھن نے جس نظریہ رس دیا اس میں جذبات کی دس اقسام ہیں، پہلا رس شرنگار رس، یعنی رتی، محبت کا جذبہ ہے، یہ جذبہ حسن وعشق سے متعلق ہے، انگریزی ادب میں اسے رومانیت سے جوڑ سکتے ہیں، رومانیت صرف حسن وعشق سے متعلق ہی نہیں ہوتی بلکہ فطرت سے وابستگی کے رویے میں بھی ظاہر ہوتی ہے، یہ یاد ماضی سے بھی وابستہ ہے اور نادیدہ بستیوں کی تلاش سے بھی متعلق ہے۔ رومانیت کا تعلق دراصل جذبات و احساسات اور تخیلات سے بھی ہے۔ وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''رومانی تحریک ایک وسیع تر شئے ہے، جو یقیناً جوانی کے معاشقے تک محدود نہیں۔ رومانی تحریک تو ایک تخلیقی ابال کے تحت پامال راستوں کو ترک کرنے اور فرسودہ ڈھانچوں کو توڑ پھوڑ کر نئی قدروں کی تلاش میں ہونے کا ایک عمل ہے۔''(۱)

گویا جدید نظریات نے حسن وعشق کے روایتی تصور کو بدل دیا، رومانیت کا تصور اپنے اندر تجسس کا مادہ رکھتا ہے

، چوں کہ برصغیر کی تاریخ میں بھی یہ زمانہ انتشار اور کھلبلی کا زمانہ تھا جس نے سیاسی اور سماجی سطح پر ہی نہیں۔ ذہنی اور نفسیاتی سطح پر ایک ہیجان پیدا کیا۔ دوسرا دو عالمی جنگوں کی پیدا کردہ تباہی اور بدامنی نے مروجہ سامراجی نظام کے خلاف غم و غصے کے جذبات ابھارے۔

فیض کی ابتدائی رومانی نظموں میں بھی اس کلاسیکی روایت کے نقوش دیکھے جاسکتے ہیں۔ یہ نظمیں ان کے جذبات اور احساسات کا اظہار ہیں۔ جو نوجوانی کے دنوں میں رگ و پے میں چراغاں کرتے ہیں۔ ان میں انتظار، سرود شبانہ، خدا وہ وقت نہ لائے، میری جان اب بھی اپنا حسن واپس پھیر سے مجھ کو، اور یاس وغیرہ اس کی چند مثالیں ہیں۔ وہ خارجی حقیقتوں سے گھبرا کے ایک خیالی دنیا آباد کرتے ہیں۔ یہ دنیا رومانی دھندلکوں کی دنیا ہے، جہاں ایک بے قرار عاشق اپنی محبوبہ کا انتظار کرتا ہے، اور اس کی یادوں سے اپنے لمحوں کو آباد کرتا ہے۔ ایسے میں اس کی محبوبہ کی شخصیت کے خوب صورت نقوش ابھر کر سامنے آتے ہیں:

تہِ نجوم:

چھلک رہی ہے جوانی ہر اک بن مو سے
رواں ہو برگ گل تر سے جیسے سیل شمیم

☆

سیاہ زلفوں میں وارفتہ نکہتوں کا ہجوم
طویل راتوں کی خوابیدہ راحتوں کا ہجوم

فیض کے یہاں ابتدا میں رومانی عناصر عشقیہ موضوعات تک محدود رہے لیکن آگے چل کر ان میں وسعت اور تنوع پیدا ہو گیا۔ محبت کے درد نے انھیں غریبوں اور مزدوروں سے محبت کرنا سکھائی۔ ان کے دل میں اجتماعی درد کا احساس عشق و محبت کی کسک نے ہی پیدا کیا۔ انھوں نے محبت کے ساتھ ساتھ احساس دل، شاعر کی حیثیت سے سسکتی ہوئی انسانیت کے کرب کو محسوس کیا ہے۔ دراصل فیض کی رومانیت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ وہ حقیقت کا سامنا کر کے اسے خواب میں منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ جب وہ حقیقت کا سامنا کرتے ہیں تو ان کے یہاں ایسے نادر لمحے بھی آتے ہیں، جب خارجی حقیقتوں کا تاثر ان کے کلام میں شخصیت کی تخیل کاری اور حسن پرستی کو متحرک کرتا ہے۔ اور جو اشعار معرض وجود میں آتے ہیں، وہ ان کے رومانی رویے کی غمازی کرتے ہیں۔ انھوں نے رومانیت کو اپنے عہد کی سیاسی کشمکشوں اور سماجی مسائل سے ہم آہنگ کیا۔ خارجی اور داخلی تجربات کی یہ ہم آہنگی اردو شاعری میں ایک نئے اور درخشندہ باب کا اضافہ کرتی ہے۔ یہ اردو کی رومانی شاعری میں بالکل نئی اور نادر چیز تھی۔

اشتراکی حوالے سے دیکھیں تو ہندوستان بھی اشتراکی نظریات سے پوری شدت سے متاثر ہوا۔ یہ ملک اس زمانے میں اشتراکی خیالات کی نشو ونما کے لیے سازگار فضا رکھتا تھا۔ ہندوستانی صدیوں کی غلامی کی نیند سے بیدار ہو چکے تھے۔ برطانوی سامراج کے استحصال کے خلاف شدید نفرت کا اظہار کیا جا رہا تھا۔ نوجوان اور تعلیم یافتہ طبقہ بین الاقوامی سطح پر رونما ہونے والے واقعات سے متاثر ہو رہا تھا۔ ادیبوں اور شعرا نے بھی ان خیالات کا گہرا اثر قبول کیا اور وہ زندگی، سماج

وادب میں انقلاب لانے کے خواب دیکھنے لگے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں:

''اردو ادب کی یہ ولولہ انگیز تبدیلیاں نوجوان تعلیم یافتہ طبقے کو آزادی، مساوات، بغاوت اور انقلاب کے تصور سے سرشار کررہی تھیں۔ اور قدیم اخلاق وعقائد کے بندھنوں سے چھٹکارا حاصل کرنے کا خیال عام ہورہا تھا۔ دوسری طرف پوری دنیا میں اشتراکیت اور عوامی انقلاب کی لہر نے نوجوانوں کو نیا سیاسی شعور دیا تھا۔''(۲)

ہندوستان میں بھی سیاسی بحران کے ساتھ ساتھ معاشی بحران نے جنم لیا۔ ہندوستان کا تعلیم یافتہ طبقہ اور متوسط طبقہ اس بحران سے بہت متاثر ہوا۔ روس میں سوشلسٹ انقلاب کی کامیابی نے ہندوستان کے مظلوم طبقہ کو بھی سوچنے پر مجبور کردیا۔ اسی دوران مزدوروں کا طبقہ بھی سرمایہ داروں کے مقابلے میں سینہ سپر ہونے لگا۔ اس طبقے کے وجود میں آنے سے قومی آزادی کو مزید تقویت ملی۔ جنگ عظیم کے خاتمے کے بعد ہندوستان میں مزدوروں کی تحریک صحیح معنوں میں شروع ہوئی۔ ہندوستانی نوجوانوں کو روس کے خیالات سے روشناس ہونے کا موقع ملا تو انھوں نے روس کے اشتراکی خیالات کو اپنے ملک میں عام کیا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

''ملک کے اندر کسانوں اور مزدوروں میں ایک خاص احساس ترقی پذیر ہوا، جس کی وسعت اور شدت یہاں تک پہنچی کہ ۱۹۳۵ء میں آل انڈیا کانگریس کے پلیٹ فارم سے بھی اشتراکی اصولوں کی آواز اٹھی۔''(۳)

۱۹۳۰ء کے لگ بھگ اقتصادی حالات کی پیچیدگی اور روسی اشتراکی خیالات کی ترویج کے نتیجے میں یہاں کے لوگوں کے رویوں میں گہری تبدیلی آنے لگی۔ پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں:

''جن گذشتہ قدروں کے سہارے برسوں سے سکون اور اطمینان کی زندگی گزر رہی تھی۔ خود بخود کھوکھلی معلوم ہونے لگیں۔ ہندوستان کی بڑھتی ہوئی آبادی قدرت کے سارے وسائل کے باوجود ویسی ہی ننگی بھوکی رہی۔ جتنی ننگی بھوکی ہمیشہ سے تھی۔ لیکن پہلے اپنے تن پر کپڑا دیکھ کر ہم سمجھ لیتے تھے کہ سب کا تن ڈھکا ہوا ہے۔ لیکن اب ہمارا جنون اس قدر بڑھ گیا کہ سب کو کپڑا نہیں پہنا سکتے تو اپنے کپڑے بھی نوچ لینے کو جی چاہتا ہے۔''(۴)

اس طرح کے خیالات اس زمانے میں تقریباً سب شاعروں، ادیبوں اور نقادوں کے تھے۔ ہندوستان کی فضا میں سیاسی آزادی کے ساتھ ساتھ معاشی آزادی کا نعرہ بھی گونجنے لگا۔ ہوشعبۂ زندگی میں اشتراکی خیالات ونظریات پیش کیے جانے لگے۔ فیض جیسے حساس شاعر اپنے زمانے کے سیاسی انتشار اور معاشرے کے بحران سے بے نیاز نہیں رہ سکتے تھے۔ وہ ان حالات سے گہرے طور پر متاثر ہوئے۔ انھیں یوں محسوس ہونے لگا کہ دل ودماغ کے سبھی راستے بند ہوگئے ہیں۔ ۳۴-۱۹۳۳ء کے بعد فیض نے دیدۂ دل وا کرکے بدلتے ہوئے عالمی حالات کا مشاہدہ کرنا شروع کیا اور اپنے خیالات کا اظہار اپنی بیشتر نظموں۔ مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ۔ رقیب سے۔ سوچ۔ میرے ندیم اور یاس میں کیا ہے۔ یہ نظمیں زندگی اور معاشرے کے بارے میں ان کے بدلے ہوئے رویے کی غماز ہیں۔ فیض احمد فیض نے رومان

کے اثر سے نکل کر اپنی گردوپیش کی تغیر آشنا زندگی کا جائزہ لیا۔ انھوں نے زندگی اور اس کے مسائل پر گہری نظر ڈالی۔ غریب عوام کے مسائل نے انھیں خوابِ عشق سے جھنجھوڑ کر بیدار کیا۔ اور وہ حسن کی دل کشی کو بھول کر زمانے کے دکھ درد کو شدت سے محسوس کرنے لگے۔

اس معنوی توسیع کے حوالے سے معروف کشمیری نژاد امریکی شاعر آغا شاہد علی اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

> ''اردو شاعری میں محبوب سے مراد دوست، عورت اور خدا ہوسکتا ہے۔ فیض نے نہ صرف اس مفہوم کو قائم رکھا بلکہ اس کو انقلاب کے تصور تک وسیع کر دیا۔ انقلاب کا انتظار کرنا بھی شاید محبوب کے انتظار کی طرح ایک جاں گسل اور مخمور کن کیفیت اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔''(۵)

نئی شاعری کی ایک اہم خصوصیت حسن وعشق کے بارے میں تبدیل شدہ رویے سے نمایاں ہوتی ہے۔ نئے شعرا نے روایتی حسن وعشق کے تصور سے انحراف کیا۔ نئے شعرا عشقیہ تصورات میں جنس کو بھی شامل کرتے ہیں۔ اس لیے جنسی آگہی اور اس سے وابستہ نفسیاتی مسائل کا شعور ان کے یہاں عام ہے۔ فیض کا عشق رومانی انداز کا ہے۔ وہ محبوب کو مثالی درجہ عطا کرتے ہیں۔ اور اس کے بدن اور لباس کے رنگ و بو کو بھی ارفع سطح پر لے جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ عشق جمالیات کا درجہ حاصل کرتا ہے۔ نئے شعرا عشق کے جنسی پہلو کو نظر انداز کرنے کے روادار نہیں۔ وہ بے باکی اور صفائی سے عورت کے بدن کی جنسی لطافتوں کو بیان کرتے ہیں اور ساتھ ہی ان نفسیاتی الجھنوں کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ جو تہذیبی موانعات کی بنا پر جنسی گھٹن سے پیدا ہوتی ہے۔ فیض کے یہاں البتہ عشق ایک داخلی تجربہ ہے۔ وہ عشق کے داخلی تجربات کو شخصی آنچ کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ وہ رسمی یا روایتی طور پر عشق نہیں کرتے بلکہ لالہ عزاروں سے شدید جذباتی وابستگی کو محسوس کرتے ہیں۔ یہ جذباتی وابستگی ان کی پوری داخلی شخصیت کو اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے۔ وہ ذہنی طور پر بھی اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ نتیجے میں صنف نازک سے ان کا تعلق انھیں نفسیاتی الجھنوں سے بھی آشنا کرتا ہے۔ وہ مختلف النوع کیفیات، مثلاً خوشی، غم، کرب، اندوہ، حیرت، لذت، دیوانگی سے دوچار ہوتے ہیں۔ یہ وہ جذباتی اور نفسیاتی کیفیات ہیں جو انسانی شخصیت سے گہرے طور مربوط ہیں اور ہر دور میں اسے اضطراب سے آشنا کرتی رہی ہیں۔ فیض نے ان کیفیات کو گہرے فن کارانہ شعور سے پیش کیا ہے۔ ان میں ندرت کا پہلو ابھرتا ہے۔ اس لیے ہم یہ بات بلا خوف تردید کہہ سکتے ہیں کہ فیض کی عشقیہ شاعری انسانی معنویت سے مالا مال ہے۔ اور یہ ہر دور کے انسان کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ یہ سچ ہے کہ ان کے یہاں عشق میراجی یا راشد کی طرح جنسی آگہی سے متعلق نہیں۔ لیکن یہ کیا کم ہے کہ عشق ان کے یہاں ایک جمالیاتی تجربہ بن جاتا ہے۔ اور قاری کی رگ وپے میں چراغاں کر دیتا ہے۔ عشق کے ضمن میں خاص طور پر یہ بات قابل ذکر ہے کہ اسے صرف عورت کے حسن و جمال کی کشش تک محدود نہیں کرتے بلکہ وہ اسے دل عاشق کی ایک ازلی جستجو میں ڈھالتے ہیں۔ انسان ہمیشہ خوب سے خوب تر کی تلاش میں رہتا ہے۔ وہ نادیدہ منزلوں کے خواب دیکھتا ہے۔ اور انسان کا یہی ذہنی رویہ تخلیقیت کا نقطۂ آغاز ہے۔ فیض کے یہاں عشق کے مختلف عناصر نظر آتے ہیں۔ یہ ان کے یہاں زندگی کی صداقت، حسن اور تلاش کا رمز بن جاتا ہے۔ ساتھ ہی یہ ان کے لیے ایک تخلیقی محرک بھی بن جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ فیض کا عشقیہ کلام محض ان کے دور ہی تک محدود نہیں۔ یہ عصر

کے حصاروں کو پھاند کر نئے ذہن کے لیے بھی معنویت رکھتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

کسی کا درد ہو کرتے ہیں ترے نام رقم
گلہ ہے جو بھی کسی سے تیرے سبب سے ہے

☆

جب تجھے یاد کرلیا صبح مہک مہک اٹھی
جب ترا غم جگا لیا رات مچل مچل گئی

☆

اپنی تکمیل کررہا ہوں میں
ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیار نہیں

☆

سہل یوں راہ زندگی کی ہے
ہرقدم ہم نے عاشقی کی ہے

فنی سطح پر دیکھیں تو لفظ اور جملے کی ساخت کے علاوہ بھی قرأت متن کی معنویت میں اضافے کو موجب بنتی ہے۔ تفہیم شعر کے حوالے سے فارسی میں ایک اصطلاح ہے ''عاطفہ''۔ اس میں کئی چیزیں شامل ہوتی ہیں:

(۱) جذبہ (۲) تخیل (۳) لہجہ (۴) اسلوب (۵) معانی

کسی شعر کی مختلف انداز سے قرات، اس کے معنی میں اضافہ کر دیتی ہے۔ کیوں کہ لہجہ اپنے اندر معانی کے کئی جہان لیے ہوتا ہے۔ فیض کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جن کو اگر لہجہ بدل کر پڑھا جائے تو یہ کثیر المعانی کی زمرے میں آتے ہیں۔ الفاظ و معانی کی یہ کثرت بہت کم شاعروں کے حصے میں آئی ہے۔

فیضؔ کی نظم 'رقیب سے' ایک تاثراتی نظم ہے۔ جس میں خلاقانہ فن کاری کا ایسا خوب صورت امتزاج پایا جاتا ہے کہ نظم قاری کے دل میں اپنا نقش ثبت کر دیتی ہے۔ فیض نے لفظوں کے تصور سے آرٹ (Art) اور کرافٹ (Craft) کے فرق کو جاننے اور سمجھنے کے لیے فن کارانہ تجسیم کا انداز اپناتے ہوئے اسے تخیل کی بلند سطح پر لا کھڑا کیا ہے۔ اردو شاعری میں رقیب کا روایتی تصور موجود ہے یعنی رقیب عاشق کی راہ کا کانٹا ہے۔ مگر فیضؔ نے پہلی بار ''رقیب'' کو دوہری معنویت سے آشنا کیا۔ شاعر 'رقیب کو محبوب کی ذات سے نسبت میں اسے اپنا ہم سفر سمجھتا ہے اور وہ اُس سے یوں مخاطب ہے:

تجھ سے کھیلی ہیں وہ محبوب ہوائیں جن میں
اس کے ملبوس کی افسردہ مہک باقی ہے
تجھ پہ بھی برسا ہے اس بام سے مہتاب کا نور
جس میں بیتی ہوئی راتوں کی کسک باقی ہے

ان اشعار میں نئی معنویت کی وسعت اور لہجے کی فراوانی ہے۔ اگر لب ولہجہ تبدیل کر کے ان اشعار کو پڑھیں تو

ہمیں اس میں الفاظ ومعانی کی گہرائی اور کثیر الجہتی نظر آتی ہے۔ہمیں یہاں طنز، رشک اور شکست نظر آرہی ہے۔ایک طنز ہے، حسرت ہے ،خواہش ہے، رشک ہے اور شکست کی آواز نے بھی اپنے لیے جگہ بنالی ہے۔''تجھ سے کھیلی ہیں وہ محبوب ہوائیں جن میں'' کو کئی انداز سے پڑھا جاسکتا ہے:

تجھ سے کھیلی ہیں وہ محبوب ہوائیں جن میں

(۱) کیا تجھ سے واقعی کھیلی ہیں؟ ایسا نہیں ہوسکتا۔

(۲) تجھ سے کھیلی ہیں، واقعی تجھ سے کھیلی ہوں گی۔

(۳) حیرت ہے، تجھ سے کھیلی ہیں۔

(۴) ہم سے تو نہیں کھیلی، تجھ سے کھیلی ہیں۔

(۵) تجھ سے کھیلی ہیں، ہوسکتا ہے تجھ سے کھیلی ہوں۔

(۶) تجھ سے کھیلی ہیں، تو مجھے کیوں بتا رہے ہو۔

(۷) تجھ سے کیوں کھیلی ہیں؟

فیض کے مجموعے ''دستِ صبا'' میں ایک نظم ''دو عشق'' بھی اپنے اندر معنویت کا ایک جہاں لیے ہوئے ہے ۔اس نظم میں بیک وقت اتنی خوبیاں اور معنویت پوشیدہ ہے کہ ایک ایک پرت کھولتے جائیں نئے نئے معانی اپنا وجود لے کر باہر آجاتے ہیں:

تنہائی میں کیا کیا نہ تجھے یاد کیا ہے
کیا کیا نہ دلِ زار نے ڈھونڈی ہیں پناہیں

''تنہائی میں کیا کیا نہ تجھے یاد کیا ہے'' اس مصرعے میں ''کیا کیا'' کی تکرار سے سوچ وفکر کو کئی نئی راہیں دکھادی ہیں۔اگر اس مصرعے کے دو حصے ''تنہائی میں کیا کیا'' اور ''نہ تجھے یاد کیا ہے'' کرکے پڑھیں تو اس کے لب ولہجے میں کتنا صاف اور واضح فرق محسوس ہوتا ہے۔اسی طرح دوسرے مصرعے میں بھی ''کیا کیا'' کی تکرار نے کئی پوشیدہ معانی کو وجود کا پیکر دے دیا ہے۔''کیا کیا'' پڑھ کر بعد میں یہ پڑھیں ''نہ دلِ زار نے ڈھونڈی ہیں پناہیں'' تو اس مصرعے میں کتنی خوبصورتی کشش اور وسعتِ معانی ہے۔

''زنداں نامہ'' کی نظم ''ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے'' کا ایک شعر اپنے اندر لب ولہجے کے کتنے زاویے لیے ہوئے ہے اور اس کے کتنے شاندار ودلکش معانی نکلتے ہیں:

قتل گاہوں سے چن کر ہمارے علَم
اور نکلیں گے عشاق کے قافلے

(۱) اور قافلے بھی نکلیں گے۔

(۲) کیا یہ ہوسکتا ہے کہ اور قافلے نکلیں؟

(۳) اور قافلے نہیں نکلیں گے۔

(۴) یہ قافلے جو نکل رہے ہیں علم چن کر نکلیں گے۔

(۵) اپنے علم نہیں ہیں، جو ہمارے علم چنیں گے۔

(۶) ہمارے علم چنے بغیر قافلے نہیں نکل سکتے۔ (مجبوری کا عالم)

(۷) ہمارے علم چنے بغیر قافلے نہیں نکلیں گے۔ (چننے کا شوق)

زبان و بیان کے حوالے سے فیض کی معنویت کے کئی نئے در ابھی وا ہونے ہیں۔ جو مستقبل کے ناقدین اور محققین کو ہمیشہ دعوت فکر دیتے رہیں گے۔

حوالہ جات

۱۔ وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج ، (لاہور: اکادمی پنجاب ٹرسٹ، مارچ ۱۹۵۸ء)، بار اول، ص ۴۲۰

۲۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، اردو میں ترقی پسند تحریک ، (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۸ء، ص ۳۲

۳۔ سید عبداللہ، اردو ادب کی ایک صدی، (دہلی: چمن بک ڈپو، اردو بازار، س ن)، ص ۱۰۲

۴۔ آل احمد سرور، نئے اور پرانے چراغ، (دہلی: حالی پبلشنگ ہاؤس، کتاب گھر، دسمبر ۱۹۴۶ء)، ص ۱۵

5. Agha, Shahid Ali. The True Subject: The poetry of Faiz Ahmad Faiz , Grand Street , Vol 9, No 2 (Winter , 1990), pp.132

⊙ ابرار خٹک
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج، نوشہرہ

⊙ یاسر ذیشان
لیکچرر، شعبہ اُردو، گورنمنٹ جناح اسلامیہ کالج، سیال کوٹ

اردو املا کا ارتقا اور مولوی نذیر احمد کا رسالہ رسم الخط: تحقیقی و تنقیدی جائزہ

Abstract:

Deputy Nazeer Ahmad is widely known for his novels and translated works in Urdu language and literature. His book "Rasm ul Khat"was among the first ever books of Urdu orthography published in 1877.In his book; the author has discussed Urdu letters of the alphabet, their composition in words and different shapes of an Urdu letter in different uses. Moreover, the author has also introduced new terms in Urdu orthography .the book primarily covers elementary and tertiary level activities of Urdu orthography for native and foreign learners. However some disputed notions also exist in the book about alphabets and their uses in Urdu language. The researcher has attempted a critical and research based study of the book in this paper.

Keywords:

Nazeer Imla Rasm-ul-khat Language Linguistics Urdu

رسالہ رسم الخط از مولوی نذیر احمد پہلی بار علی گڑھ سے ۱۸۷۷ء(۱) میں چھپا جب کہ دیباچے کے ساتھ دہلی سے ۱۹۱۲ء(۲) میں شائع ہوا تھا۔ اس کی اشاعت کے متعلق ان کا خیال تھا کہ ''میں مدتیں ہوئیں اس رسالے کو رو بیٹھا تھا، نذیر حسین تاجر کتب کے اصرار سے مکرر چھپوانے کی اجازت دے دی''(۳) سرورق پر قرآن کی آیت: ''وہ بڑا مکرم ہے ،جس نے علم سکھایا قلم سے، سکھایا آدمی کو جو نہیں جانتا تھا''(۴) مع ترجمہ لکھی ہوئی ہے۔ پھر یہ جملہ: ''دیباچہ پڑھو تو معلوم ہو کہ یہ کیا چیز ہے'' لکھا ہے جب کہ عنوان یوں لکھا ہے: ''رسم الخط یعنی قواعدِ املا و انشائے خط عربی، فارسی و اردو'' مصنفہ

مولوی حافظ محمد نذیر احمد خاں صاحب بہادر، سابق ڈپٹی کلکٹر و ممبر بورڈ آف ریونیو، ریاست حیدرآباد دکن، حال وظیفہ خوار سرکار عالی نظام ۱۹۱۲، نذیر حسین، نظام الرحمٰن تاجرانِ کتب کی فرمائش سے صدیقی پریس دہلی سے منشی فضل حسین کے اہتمام سی [سے] چھپا(۵)۔

دیباچے کے صفحات کو الف، ب، ج کی بجائے ۱، ۲، ۳ سے شمار کیا گیا ہے، اسی لحاظ سے اگلے صفحات کی ترتیب بھی رکھی گئی ہے۔ مولوی نذیر احمد کی دیگر اصلاحی یا تدریسی کتب کی طرح یہ رسالہ بھی طلبہ و اساتذہ کی رہنمائی کے لیے لکھا گیا ہے، جیسے کہ وہ خود لکھتے ہیں:

> ''میری تصنیف و تالیف کا سلسلہ اس وقت شروع ہوا جب میرے بچے تعلیم کے قابل ہوئے۔ آخر آپ پڑھا تھا، پڑھایا تھا۔ سر رشتہ تعلیم کی نوکری کے ذریعہ پڑھنے پڑھانے [پڑھنے پڑھانے] کی نگرانی کی تھی۔ طریقہ تعلیم کے خلل اور کتابوں کے نقص مجھکو [مجھ کو] ذرا ذرا معلوم تھے۔ آنکھوں دیکھے مکھی نگلی نہیں جاتی۔ میں نے اپنے طور کی کتابیں بنائیں اور آپ ہی پڑھائیں [پڑھائیں]۔''(۶)

طلبہ، اساتذہ اور زبان سیکھنے والوں کے لیے اس رسالے کی اہمیت کے متعلق ان کا خیال تھا:

> ''میرے نزدیک یہ رسالہ اس قدر ضروری ہے کہ کوئی مکتب، کوئی سکول اس سے مستغنی نہیں۔ اس لیے کوئی اردو، فارسی عربی پڑھنے [پڑھنے] والا مبتدی اس سے بے نیاز نہیں..... اہل یورپ جن کو مشرقی زبانیں سیکھنی [سیکھنی] پڑتی ہے کہیں مدتوں میں جا کر زبان تو ٹوٹی پھوٹی بولنے لگتے ہیں مگر کتابتہ [کتابت] پر بالکل قادر نہیں ہوتے۔ ان کو ان قواعد کا سیکھنا نہایت ضروری ہے۔ بشرطیکہ جو منشی ان کو پڑھاتا ہے ان قواعد کو خود سمجھکر [سمجھ کر] ان کو سکھا دے۔''(۷)

اگرچہ اردو املا کے مسائل و مباحث کی تاریخ و روایت (۸) کے مطالعے سے مختلف کتب، تذکروں اور خطوط میں علما کے نظریات، تصریحات اور اصلاحات ملتی ہیں تاہم اس رسالے کا شمار باضابطہ اردو املا کے موضوع پر شائع ہونے والی اولین اور ابتدائی کاوش میں ہوتا ہے۔ باوجود انشا و املائے عربی و فارسی کے حوالوں کے یہ براہِ راست اردو املا کے موضوع سے متعلق ہے، جیسے کہ وہ خود بھی لکھتے ہیں:

> ''تاہم (درست املا) بے تکمیل استعداد تحریر کے صحیح ہو جانا ممکن نہیں۔ دوسری مشکل (کم استعمال ہونے والے الفاظ کا املا) جو پہلی مشکل (زیادہ استعمال ہونے والے الفاظ کا املا) کی نسبت نہایت سہل ہے قواعدِ ترکیبِ حروف سے ناواقف ہونا ہے۔ یہ قواعد نہ تو کسی کتاب میں جمع ہیں اور نہ مبتدی لڑکوں کو بتائے اور سکھائے جاتے ہیں۔''(۹)

حرف، رکن اور لفظ کی صورت گری اور ترکیب حروف کے مسائل کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''اردو میں ابجد کے حروف مفرد کی اصل صور؟ [صورت] ترکیب میں ایسی بدل جاتی ہے کہ مبتدیوں کو شناختِ حروف میں بڑی دشواری واقع ہوتی ہے اور وہ دشواری جو مبتدیوں کو

عبارِ اردو [عبارتِ اردو] کے لکھنے میں پیش آتی ہے بہت زیادہ ہے اس دشواری سے جو پڑھنے [پڑھنے] میں ان کو تحمل کرنا پڑتی ہے۔۔ذہین لڑکے عبارِ اردو [عبارتِ اردو] کا پڑھنا جلد سیکھ جاتے ہیں لیکن ان کی کتابتہ [کتابت] مدتوں تک درست نہیں ہوتی..... یہ رسالہ اس غرض سے تالیف نہیں ہوا کہ لڑکے اس کو پڑھیں [پڑھیں] بلکہ اس مطلب سے کہ معلم اس رسالے کے قواعد زبانی طور پر لڑکوں کو سمجھائیں [سمجھائیں] اور سکھائیں۔"(۱۰)

رسالے کا بنیادی موضوع املا ہے تاہم اس کا نام رسم الخط رکھا گیا ہے۔اردو املا کے موضوع پر لکھتے ہوئے رسم الخط اور املا میں ہمیشہ مغالطہ رہا ہے، رسم الخط کے مباحث کو املا اور املا کے مباحث کو رسم الخط تصور کرنا ہماری روایت کا حصہ رہا ہے اور بڑے بڑے علما اس غلطی کا شکار رہے ہیں۔مناسب ہوگا کہ پہلے ہم رسم الخط اور املا کے امتیاز کا تعین کرتے ہوئے اُن کے درمیان فرق واضح کریں۔

رشید حسن خاں کے مطابق رسم الخط سے مراد کسی زبان کے مخصوص حروف کے ذریعے تحریری اظہار ہے، یا رسم الخط کسی زبان کے لکھنے کی معیاری صورت کا نام ہے(۱۱)۔املا دراصل لفظوں میں صحیح حرفوں کے استعمال کا نام ہے اور جو طریقہ ان حرفوں کے لکھنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے وہ رسم الخط کہلاتا ہے(۱۲)۔رسم الخط کسی زبان کو لکھنے کی معیاری صورت کا نام ہے جبکہ صحت سے لکھنے کا نام املا ہے(۱۳)۔اردو کے رسم الخط کے مطابق لفظ میں حرفوں کی ترتیب کا تعین، ترتیب کے لحاظ سے اس لفظ میں شامل حروف کی صورت اور حرفوں کے جوڑ کا متعارف طریقہ؛ ان سب کے مجموعے کا نام املا ہے(۱۴)۔ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان کے خیال میں املا دراصل لفظوں میں صحیح صحیح حرفوں کے استعمال کا نام ہے اور جو طریقہ ان حرفوں کے لیے اختیار کیا جاتا ہے، وہ رسم الخط کہلاتا ہے(۱۵)۔

مولوی نذیر احمد نے اس رسالے میں املا یا لفظ کی تصویر کشی ہی کو بنیادی موضوع بنایا ہے نہ کہ رسم الخط کو۔یہ آموزشی اور تحریری سرگرمیوں کا احاطہ کرتی ہے۔حروف کی شکل، ابتدائی، وسطی اور آخری شکل، جوڑ، رکن بنانا وغیرہ۔اس لحاظ سے یہ اردو میں اپنی نوعیت کی پہلی کاوش کہلانے کی مستحق ٹھہرتی ہے۔انھوں نے حروف تہجی، ہم آواز حروف، اردو میں مستعمل عربی اور فارسی کے حروف، حروف کی اصلی صورت کا ترکیب میں بدلنا، قواعد ترکیبِ حروف، مختلف حروف کی اصلیت و استعمال اور متفرق قاعدوں میں بعض اہم تصریحات بھی پیش کی ہیں جن کا احاطہ اور ہمہ جہت جائزہ دلچسپی کا باعث بنے گا۔

حروف تہجی کے متعلق اہم نکات:

تحریر عبارت کی مشکلات میں سے ایک مشکل ہم مخرج حروف میں امتیاز ہے، جیسے: ث، س، ص، ت، ط، ذ، ز، ض، ظ، ح، ہ، ع، ا(۱۶)۔

مولوی نذیر احمد نے ہم مخرج کی اصطلاح استعمال کی ہے، جب کہ یہ متشابہ آوازوں کے حامل ہیں۔عربی کے نظام تجوید اور جدید لسانیات کی رو سے بھی یہ حروف الگ الگ مخارج کے حامل ہیں اور یہ مختلف آوازیں کہلائی جاتی ہیں نہ

کہ ہم مخرج۔

مولوی نذیر احمد نے عربی، فارسی اور اردو حروفِ تہجی کو الگ الگ کیا ہے تا کہ مبتدی ان کا فرق جان سکیں۔ فارسی کیگ، چ، پ لکھے ہیں تاہم ڑ کا ذکر نہیں کیا۔ حروف کی شکلیں یوں دی ہیں: ا، ب، پ، ت، ٹ، ث، ج، ح، خ، د، ڈ، ذ، ڈ، ر، ڑ، ذ، ڑ، س، ش (کش والا) ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ک (کہ) گ، ل، م، ن، و، ہ، ھ، ء، ی، ے۔ حرف کاف کو لوگ دو صورتوں میں لکھتے ہیں ک اور کہ، لیکن صحیح صور (صورت) ک ہی [ہے] اور ک نرا کاف نہیں بلکہ وہ کاف مکسور ہی [ہے] جس کا زیر ظاہر کرنے کو (ہ) کا شوشہ آخر میں لگا دیا جاتا ہے (۱۷)۔

مولوی نذیر احمد نے حروف تہجی میں ''ک'' کے ساتھ ''کہ'' لکھا ہے تاہم یہ روایت بہت کم رہی ہے، مولوی عبدالحق کے مطابق اردو میں ''کہ'' حرفِ بیانیہ ہے، اور ہمیشہ دو جملوں کے ملانے کے لیے آتا ہے۔ جیسے: میں سمجھا کہ اب وہ نہ آئے گا (۱۸)۔

جو حروف شکلیں بدلتے اور جو نہیں بدلتے: ا، ب، ج، د، ر، س، کش والا س، ص، ط، ع، ف، ق، ک، ل، م، ن، و، ھ۔ جو نہیں بدلتے: ا، و، ڈ، ذ، ر، ڑ، ز، ط، ظ، و، ھ؛ ۱۱ حروف۔ جو الفاظ شکل نہیں بدلتے ان کے لیے ''برحال خود'' کی اصطلاح استعمال کی ہے (۱۹)۔

اس سلسلے میں انھوں نے تختیاں بنا کر عملی مثالوں کے ذریعے مشقی سرگرمیاں کی ہیں۔ بچوں کی دلچسپی اور شوق کے مطابق ان کی عمر اور ابتدائی تدریسی و آموزشی مقاصد و اہداف کو ملحوظ رکھ کر ان کے ذخیرہ الفاظ میں اضافہ کیا ہے۔ مثلاً مرغا، چوہا، گرگٹ، بط، مرغابی، باجرہ وغیرہ (۲۰)۔ گویا تصویری (Pictorial) مثالیں دی ہیں۔

مولوی نذیر احمد نے حروف کی پوری، جزوی شکلیں بنا کر طلبہ اور اساتذہ کو منطقی انداز سے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کا طریقہ تحریر ہی نہیں بلکہ تعلیمی نفسیات، تدریس و آموزش کے بنیادی اصولوں کے بھی عین مطابق ہے اور ان کے فہم و ذکاوت کی دلالت کرتے ہیں۔

ہم شکل حروف:

> ''اگر حرفوں کی تختی پر اس اعتبار سے نظر کی جائے کہ کن حرفوں کی صور [صورت] ایک دوسرے سے ملتی ہے تو ب، پ، ت، ٹ، ث ایک شکل کے ہیں صرف نقطے یا نشان کا فرق ہے۔ جو اصلی شکل سے خارج ہی [ہے]۔ اس طرح ج، چ، ح، خ اور د، ڈ، ذ، ر، ڑ، ز، ژ، اور ص، ض، ط، ظ اور ع، غ اور ک، گ ایک صور [صورت] کے ہیں۔ س اور ش حرف بھی دو اور صورتیں بھی دو۔ مگر استعمال میں س نقطہ دار ش اور س بے نقطہ س پڑھا جاتا ہے۔ جتنے حرفوں کی صورتیں ملی ہوئی ہیں ان کے لکھنے [لکھنے] اور دوسرے حرفوں سے انکو ترکیب دینے اور ملانے کا قاعدہ بھی یکساں ہے۔'' (۲۱)

ہم شکل حروف اردو کی بے مثل خوبی ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ ب، پ، ت، ٹ، ث گویا ریل گاڑی چل رہی ہے، ج، چ، ح، خ گویا لقا کبوتروں کی ایک قطار ہے، ہمارے حروف تہجی میں قانونِ مشابہت ہے جس نے تخیل اور

تعجب کو بیدار کیا ہے، جو شناخت کے اعتبار سے مفید ہے۔ ہمارے رسم الخط میں ابتدائی تدریس کے نقطہ نظر سے Romance اور Wonder ہے(۲۲)۔

مولوی نذیر احمد لکھتے ہیں کہ حروف جب تک مفرد ہیں یعنی اکیلے ہیں ان کو پوری شکل ہی لکھنا چاہیے لیکن جب ان کو ترکیب دی جائے یعنی دوسرے حرفوں سے ملائے جائیں تو ان کی صور [صورت] مختصر ہو کر بدل جاتی ہے۔ پھر بھی اصلی صور [صورت] کا نشان باقی رہتا ہے۔ جو تختی لکھی جاتی ہے اس سے معلوم ہو جائے گا کہ ہر ایک حرف کی اصلی اور پوری صور [صورت] میں سے ترکیب میں کیا باقی رہتا اور کیا چھوڑ دیا جاتا ہے۔ جس قدر چھوٹ جاتا ہے نقطوں سے بنا دیا جاتا ہے(۲۳)۔ گویا جدید دور میں تحریر کی ابتدائی سرگرمیاں، فضا میں، ریت یا مٹی پر انگلی سے لکھنا، لمس کے ذریعے حرف کی تحریر کی پہچان اور ورک بک کی تحریری سرگرمیاں اسی منطق پر قائم ہیں۔ یہ باریکیاں مولوی نذیر احمد کی علمی بصیرت اور تجربے پر دلالت کرتی ہیں۔ ان کی توجیحات سائنٹفک، نفسیاتی لحاظ سے موزوں، قابلِ فہم، دلچسپ اور ابتدائی تدریس کے اصولوں کے عین مطابق ہیں۔ انھوں نے ترکیب لاحق، ترکیب سابق اور ترکیبِ طرفین میں اس عمل کو خصوصی طور ملحوظ رکھا ہے۔

مرکبات کا تعارف حروف کے جوڑ کا طریقہ:

قواعد متعلقہ ترکیبِ لاحق:

جو اگلے حرف سے ترکیب دی گئی ہو اور پچھلے حرف سے نہ ملا ہو، جیسے باب میں ''الف کا ب'' سے ملنا۔ اس سلسلے میں انھوں نے مختلف قاعدے بیان کیے ہیں، قاعدہ؟ اول، دوم، سوم اور چہارم۔ ترکیب لاحق کی تختی بنا کر عملی مثالیں بھی دی ہیں۔ علاوہ ازیں اساتذہ کے لیے رہنما اصول بھی دیے ہیں(۲۴)۔

ترکیب سابق:

ایک حرف کسی حرفِ ماقبل یعنی ایسے حرف سے ملا ہو جو اس سے پہلے ہو، جیسے رنج میں ''ن کا ج'' سے ملنا۔ بس یہ حرف خود آخری ہوگا اور اگر یہ حرف آخر نہ ہوگا تو ترکیبِ طرفین کی صورت پیدا ہوگی۔ انھوں نے ترکیبِ سابق کے پانچ قاعدے بھی لکھتے ہیں(۲۵)۔

ترکیبِ طرفین:

وہ حرف جو اگلے، پچھلے دونوں حرف سے ملا ہو جیسے ثمن، علم، عقل، عمل(۲۶)۔

اس رسالے میں مولوی نذیر احمد نے حروف کو جوڑنے کے جو اصول بیان کیے ہیں، جس قسم کی ترکیب بندی اور اصطلاحات سازی کی ہے، اردو املا کی تاریخی روایت میں اس نوعیت کی مثال ان سے پہلے نہیں ملتی۔ خود رشید حسن خاں نے اپنی کتاب اردو املا میں تراکیب کے ذیل میں ان کی عظمت کا اعتراف ان الفاظ میں کیا ہے کہ یہ اصطلاحیں، مولوی نذیر احمد کے رسالے رسم الخط سے ماخوذ ہیں(۲۷)۔

ذ اور ز کی بحث:

مولوی نذیر احمد کی رائے تھی کہ چونکہ ذ، ض، ظ عربی سے مخصوص ہیں ضرور ہے کہ لفظ گزر میں ز ہوگی(۲۸)۔

حرف ''ز'' عربی سے مخصوص ہے تاہم لفظ ''گزر'' عربی کا نہیں بلکہ بقول طالب الہاشمی یہ اردو کے مصدر ''گزرنا'' اور ''گزارنا'' سے ہیں۔ان دونوں مصدروں کے مشتقات کو ''ز'' سے لکھنا درست ہے اور ''ذ'' سے لکھنا غلط۔اس قبیل کے الفاظ کا صحیح املا ''گزرا، گزر گیا، گزار دینا، گزارا (یا گزارہ) گزر بسر'' ہوگا(۲۹)۔

ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کے خیال میں اردو میں گذر، اور گذارا اور اس کے مشتقات کو ''ز'' سے لکھتے ہیں اور کچھ بے جا بھی نہیں۔مگر ''ذ'' بھی ان لفظوں میں صحیح اور جائز ہے(۳۰)۔احسن مارہروی کے مطابق گزارش، گزرا، گزشتن کے الفاظ ''ز'' سے درست ہیں(۳۱)۔رشید حسن خان(۳۲) ڈاکٹر گوپی چند نارنگ(۳۳) بھی ''ز'' سے درست قرار دیتے ہیں، البتہ مقتدرہ قومی زبان کی سفارشاتِ املا میں ''ذ'' سے گذارش لکھا گیا ہے(۳۴)۔ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی نے ''ز'' سے لکھا ہے، ان کا بھی یہی خیال ہے کہ اگر گذارش لکھیں گے تو یہ گذاشتن سے مشتق قرار پائے گا، جس کا مطلب ہوگا چھوڑنا۔ گزرنا، گزارنا، اردو کے مصادر ہیں، ان سے بننے والے لفظ ''ز'' سے لکھے جائیں گے، مثلاً: گزرا، گزرے ہوا، گزر جانا، گزارا، گزر بسر، گزار لینا، گزار دینا وغیرہ۔خیال رہے کہ اردو، ہندی اور انگریزی الفاظ میں ہمیشہ ''ز'' لکھی جائے گی(۳۵)۔گویا مولوی نذیر احمد کی رائے بالکل درست تھی کہ گزر ''ز'' کے ساتھ لکھا جائے گا نہ کہ ''ذ'' کے ساتھ۔

ت اور ٹ کی بحث:

''ٹ اور ڈ اور ڑ کے اوپر ''ط'' کا نشان ہے اور اب یہ جدید شان نکلی ہے کہ ''ط'' کے عوض چھوٹی سی فرضی لکیر کر دیتے ہیں جیسے (ت کے اوپر لکیر یعنی انگریزی کے (-) کی طرح، اسی طرح ''ز'' اور ''ٹ'' کے لیے ''ت'' کے اوپر بھی یہی ڈیش لکھ دیتے ہیں۔''(۳۶) ٹ، ڈ اور ڑ پر ط اور – کا نشان اور اس کی روایت: ۲۲-۱۴۲۱ تک ٹ، ڈ اور ڑ کے لیے کوئی نشان نہ تھا بلکہ ت، داور ''ز'' ہی استعمال ہوتا تھا۔کوئی مخصوص ضابطہ نہ تھا۔ٹ، ڈ اور ڑ کی نمائندگی کرنے کے لیے اس کے نیچے تین نقطے لگائے جاتے تھے(۳۷)۔۱۵۰۰ء و مابعد تک ت، داور ر کی طرح ہی لکھتے جاتے تھے، ۱۵۰۶ء تک تین اور کہیں چار نقطے اوپر لگانے کا رجحان ملتا ہے۔۱۵۹۴ تک یہی روایت ملتی ہے(۳۸)۔۱۶۷۳ تک ٹ، ڈ اور ڑ کے لیے یہی علامت رہی۔ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان کے مطابق ابن عماد کاشانی کے شمائل الاتقیا میں فقرہ یا عبارت ختم ہونے پر ہر جگہ ایک بڑا گول دائرہ (سرخ) دیا جاتا گویا اس زمانے سے ہماری زبان میں علاماتِ وقف نظر آنے لگے تھے(۳۹)۔ حافظ محمود شیرانی کے مطابق ۱۷۸۶ء و مابعد گجرات میں ان پر ضرب × کا نشان بھی ملتا ہے(۴۰)۔۱۶۶۸ میں ''ز'' پر چار نقطے ملتے ہیں۔اسی صدی کے ایک مخطوطے میں ''ڈ'' کے اوپر دو نقطے اور اس کے اوپر – کا نشان ملتا ہے۔گویا مولوی نذیر احمد جس کو نئی روایت کہتا ہے وہ روایت ان تک پہنچتے عملاً پرانی ہو چکی تھی۔بعد میں یہ انداز اٹھارھویں صدی کے آخر میں نستعلیق ٹائپ میں بھی ملتا ہے۔

غرائب اللغات، نوادر الفاظ ۱۷۵۲ء کے مختلف نسخوں کا املائی مطالعہ اس سلسلے میں اہم ہے۔عموماً خیال کیا جاتا ہے کہ تائے ہندی (ٹ) رائے ہندی یعنی (ڑ) اور دالِ ہندی (ڈ) کے لیے موجودہ علامت (ط) انگریزوں کے زمانے کی یادگار ہے مگر ان نسخوں کو دیکھ کر یہ غلط فہمی دور ہو جاتی ہے کیوں کہ ان میں ان حروف کے لیے (ط) کی علامت موجود ہے،

اس کے علاوہ ایک علامت یہ بھی ہے کہ ان حروف کے اوپر چار نقطے ڈال دیے گئے ہیں۔(ط) علامت نسخہ (الف) میں مکمل (ط) نہیں بلکہ عربی ہندسہ ۴ سے مشابہ ہے۔ممکن ہے چار نقطوں کی بجائے محض (۴) کا عدد مختصر اور سہل سمجھ لیا گیا ہو اور بعد میں یہی (۴) بگڑتے بگڑتے (ط) بن گیا ہو(۴۱)۔۱۷۸۷ء کے فارسی ،اردو اخبارات کے نستعلیق ٹائپ نمونوں میں ٹ،ڈ اور ڑ کے لیے دو نقطے اور اوپر ڈیش کا نشان ملتا ہے(۴۲)۔

ی اور ے کی بحث:

مولوی نذیر احمد کے خیال میں ''ی اور ے'' ایک حرف کی دو صورتیں ہیں(۴۳)۔بڑی ''ے'' الگ حرف تہجی ہے کیونکہ اردو میں یائے مجہول ''ے'' کا الگ استعمال ہے(۴۴) ان دونوں حروف کی آوازوں اور استعمال میں فرق ہے، مانا کہ کہیں کہیں ان کی آوازیں ایک جیسی سنائی دیتی ہیں تاہم صوتیات کی ترقی نے آوازوں کے فرق، الفاظ میں ان کے استعمال یہاں تک کہ شکلوں اور جوڑوں میں بنیادی فرق کو بھی واضح کر دیا ہے۔

ہ اور ھ کی بحث:

''ہ اور ھ'' ایک حرف کی دو شکلیں ہیں،''ہ کو ہے اور ھ'' کو دو چشمی ھ کہتے ہیں۔''ہ اور ھ'' حرف واحد لیکن دستور یہ ایسا ہے کہ مخلوط میں ہمیشہ دو چشمی ھ لکھی جائے گی۔تھا،تھاں(۴۵)''ہ'' کہاں، بہاروں، کہا(۴۶)۔لسانیات کی زبان میں یہ الگ صوتیے (فونیم) ہیں(۴۷)۔مولوی عبدالحق نے پہلی بار ہائیہ آوازوں (بھ، پھ، جھ) کو حروفِ تہجی میں شامل کیا(۴۸)۔بیسویں صدی کے پہلے ۵۲ برسوں تک یہ حروف تہجی میں شامل نہ تھے۔دو چشمی ''ھ'' الگ حرفِ تہجی ہی نہیں بلکہ (۵۱)soundsAspirated یعنی مخلوط آوازیں ہیں وہ اب ہمارے حروفِ تہجی کا حصہ ہیں۔

مولوی نذیر احمد کا خیال تھا کہ ''ی'' کی تین اقسام ہیں۔(۱) معروف جیسے آری، ساتھی۔(۲) مجہول جیسے تمنے [تم نے] واسطے، لیے۔اہم نکتہ یہ ہے کہ انھوں نے لیے لکھا ہے نہ کہ لئے (۳) ماقبل مفتوح جیسے طَی ،ہیَ۔وہ لکھتے ہیں: کہ پس یائے معروف ہمیشہ گول لکھی جاتی ہے اور یائے مجہول لمبی اور یا قبل مفتوح آدھی جیسے طَی ،ہیَ۔[نصف دائرہ](۴۹) احسن مارہروی کا بھی یہ خیال تھا کہ یائے معروف و مجہول کا لحاظ تو عام طور پر کیا جاتا ہے مگر یائے قبل مفتوح کی کتابت کوئی خاص نہیں۔اس کے لیے نصف دائرہ مناسب ہے جیسے ''ہی ،شی ،ھی'' وغیرہ۔[نصف دائرہ](۵۰) اردو میں نصف دائرے کی روش کافی طویل عرصے تک رہی ہے۔بشمول دیگر تحریری آثار غالب کے خطوط میں بھی یہ انداز کثرت سے ملتا ہے، جیسے: جہان [جہاں] ہزار داغ ہیں [ہیں] ایک ہزار ایک سہی۔میر سرفراز حسین کے زیرِ باریے سی [سے] دل کڑتا ہی [ہے](۵۱)۔

اردو میں ٹائپ اور بعد ازاں کمپیوٹر کمپوزنگ کی دشواریوں سے بھی یائے ماقبل مفتوح کی تحریر مشکل ہونے لگی۔ علاوہ ازیں بحیثیت مجموعی علمائے املا کے ہاں بھی اس روش کو پذیرائی نہ مل سکی اور بیسویں صدی کی ابتدائی چند دہائیوں میں ہی یہ روش مفقود ہونے لگی۔

نون غنہ:

''دستور ہے کہ نون غنہ جب آخر کلمے میں ہو تو نصف دائرہ لکھا جائے گا اور نونِ ظاہر پورا۔ اور اب لوگ یوں بھی فرق کرنے لگے ہیں کہ نونِ ظاہر کے پیٹ میں نقطہ دیتے ہیں غنہ میں نہیں۔''(۵۲)

یاد رہے کہ مقتدرہ قومی زبان اور اردو لغت بورڈ نے ''ں'' کو اردو میں اب الگ حرف تہجی کے طور پر تسلیم کر لیا ہے(۵۳)۔

الف مقصورہ، ممدودہ اور ہمزہ کی بحث:

الف دو قسم کا ہے مقصورہ اور ممدودہ۔ مقصورہ: جس کا تلفظ اختصار کے ساتھ ہو جیسے امرود، انار۔ ممدودہ: جس کے بولنے میں دیر لگے۔ آلو، آڑو، آم۔ ممدودہ کے اوپر اس صورت (~) کا نشان لگاتے ہیں(۵۴)۔

اردو میں الف مقصورہ اور ممدودہ الگ شناخت کے حامل ہیں اور صوتی اور صوری لحاظ سے ایک دوسرے سے الگ الگ تصور کیے جاتے ہیں۔ الف مقصورہ یعنی کھڑا الف جیسے مصطفیٰ، عقبیٰ کے استعمال کا ذکر انھوں نے یہاں نہیں کیا البتہ خلافِ تلفظ املا میں کے باب میں کیا ہے۔

ہمزہ کی بحث:

مولوی نذیر احمد کے مطابق ہمزہ کوئی حرفِ مستقل نہیں ہے، وہی ایک حرف کہ ساکن ہو تو الف جیسے کا، لا، کھا اور متحرک ہو تو ہمزہ جیسے اگر، اکثر، امرود، اوپر، اس، لیکن ان سب صورتوں میں ہمزہ اور الف کی ایک شکل ہے اور جو قواعد الف سے متعلق ہیں وہ سب ہمزہ پر بھی موثر ہیں۔ ایک خاص صورت بھی ہے اور خاص اردو میں لفظ کے بیچ میں الف اوری، و، ے کے پہلے آتا ہے۔ مثلاً آؤ، کھاؤ، جاؤ، لاؤ، رائی، کائی، نائی، بھائی؛ ایسی صورت میں ہمزہ علیحدہ اوپر لکھ دیا جاتا ہے۔ اور جو الفاظ عربی اردو میں مستعمل ہیں ان میں اکثر فاعل کے صیغے ہیں جیسے لایق، شایق تو یہ ہمزہ بقاعدہ عربی اصل میں ''ی'' ہے اس واسطے ''ی'' لکھکر [لکھ کر] اوپر ہمزہ بنا دیا جاتا ہے جس سے معلوم ہوا کہ اصل میں ''ی'' اور تلفظ میں ہمزہ ہے(۵۵)۔

مولوی نذیر احمد کا نظریہ کہ ہمزہ حرفِ مستقل نہیں ہے، اردو کے حوالے سے محل نظر ہے۔ اردو حروفِ تہجی میں ہمزہ طویل عرصے تک علمائے املا کے درمیان اختلاف کا باعث رہا ہے۔ اس کو اردو میں مستقل حرف کی حیثیت حاصل ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے مطابق ہمزہ کی تہنید ہو چکی ہے اور اس کے بغیر رسم الخط نامکمل ہے(۵۶)۔ ہمزہ کو ''آ، ی، ے، ہ اور مخلوط حروف کی طرح الگ حرفِ تہجی تسلیم کیا جا چکا ہے (۵۷)۔ جہاں تک؛ آؤ، کھاؤ، جاؤ، لاؤ، رائی، کائی، نائی، بھائی، لائق، شائق کے املا کا تعلق ہے، علمائے املا میں اس حوالے سے اختلاف ملتا ہے۔ تاہم مولوی نذیر احمد کے اس نظریے سے کافی حد تک اتفاق بھی ملتا ہے۔

حفیظ الرحمان واصف کے مطابق جن الفاظ کے آخر میں الف ہوتا ہے، مضاف ہونے کی صورت میں ایک ''ئے، ئی'' کا اضافہ کیا جاتا ہے، جیسے خدائے سخن وغیرہ(۵۸)۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا خیال ہے کہ اگر کسی لفظ میں دو

مصوتے ساتھ ساتھ آئیں تو اسے ہمزہ سے لکھنا چاہیے، جیسے: غائب، فائدہ کھائے وغیرہ(۵۹) وہ بابائے اردو لکھتے ہیں جب کہ ڈاکٹر عبدالستار صدیقی (۶۰) رشید حسن خاں (۶۱) ڈاکٹر رؤف پاریکھ (۶۲) اور ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی (۶۳) ے پر ہمزہ لگانے کے حق میں نہیں۔ اسی طرح رشید حسن خاں (۶۴) اور رفیع الدین ہاشمی (۶۵) نمائش، زیبائش وغیرہ جیسے الفاظ پر ہمزہ لگانے کے حق میں نہیں۔ البتہ حفیظ الرحمان واصف (۶۶) خلیق انجم (۶۷) شمس الرحمان فاروقی (۶۸) مرزا خلیل احمد بیگ (۶۹) اور ڈاکٹر رؤف پاریکھ (۷۰) ان الفاظ پر ہمزہ لگانے کے حق میں ہیں۔ رشید حسن خاں (۷۱) ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی (۷۲) اور ڈاکٹر رؤف پاریکھ (۷۳)؛ بناو، بچاو وغیرہ جیسے الفاظ کے اوپر ہمزہ لگانے کے حق میں نہیں البتہ دیگر علما اس کی تائید کرتے ہیں۔

تنوین:

''بعض الفاظِ عربی فصیح اردو میں مستعمل ہوتے ہیں جن کی کتابت خلافِ تلفظ ہے جیسے جبراً، قہراً، طوعاً، کرہاً، اشارۃً، کتابۃً (۷۴)۔ اب اشارتاً اور کتابتاً کی تحریر عام ملتی ہے۔ شان الحق حقی (۷۵) اور رشید حسن خاں (۷۶) نے بھی الف پر تنوین لگا کر لکھنے کی سفارش کی تھی۔

حروف شمسی:

عبدالرحیم، عبدالصمد، عبدالستار، فریدالدین، محی الدین (۷۷)۔

رشید حسن خاں کا خیال تھا کہ حروف شمسی میں الف لام خاموش ہے اور تلفظ میں نہیں آتا (۷۸)۔ وہ جیسا بولو ویسا لکھو کے حق میں تھے یہی وجہ ہے کہ عربی کے بہت سارے الفاظ کا املا انھوں نے تبدیل کرنے کی کوشش کی تھی، تاہم پذیرائی نہ مل سکی۔

حروف قمری:

حتی الوسع، حتی الامکان، حتی المقدور، بولہوس، بولعجب، بوالفضول، عبدالمغنی، ابوالفضل، ابوالحسن (۷۹)۔

رشید حسن خاں امکان بھر، مقدور بھر، بل ہوس، بل عجب اور بل فضول لکھنے کے حق میں تھے (۸۰)۔ مولوی نذیر احمد نے عربی انداز املا کو برقرار رکھا ہے، انھوں نے رسالے کا نام ہی رسم الخط یعنی قواعدِ املا و انشائے خط عربی، فارسی و اردو رکھا گویا ان کے پیشِ نظر ان زبانوں کے املا میں کوئی خاص فرق نہ تھا۔

الف مقصورہ:

موسیٰ، عیسیٰ، یحییٰ، مصطفیٰ، مرتضیٰ، مجتبیٰ، اللہ تعالیٰ، دعویٰ، تقویٰ، الفاظ کا طریقہ تحریر بھی یاد کر لینا چاہیے (۸۱)۔

الف مقصورہ (کھڑا الف) متنازعہ فیہ رہا ہے۔ قرآنی الفاظ کے املا کے حوالے سے بھی علما کے درمیان اختلاف کا عنصر نمایاں رہا ہے۔ ڈاکٹر عبدالستار صدیقی (۸۲) جوش ملیح آبادی (۸۳) غلام رسول (۸۴) ترقی اردو بورڈ (۸۵) اردو انسائیکلوپیڈیا (۸۶) انجمن ترقی اردو، مقتدرہ قومی زبان درج بالا الفاظ پر الف مقصورہ کے حق میں تھے۔ تاہم رشید حسن خان کا خیال تھا کہ موسا، مصطفا، مجتبا، عیسا، دعوا اور تقوا لکھنا چاہیے (۸۷)۔ رفیع الدین ہاشمی ادنا، اعلا، دعوا، وغیرہ لکھنے کے حق

میں ہیں البتہ درج بالا اسمائے معرفہ کے حوالے سے وہ بھی الف مقصورہ لکھتے ہیں (۸۸)۔ رسالے میں بعض الفاظ کے املا کا جو انداز ملتا ہے وہ اب کافی حد تک بدل گیا ہے۔ ایک سطر میں پڑھا اور پڑھایا جب کہ دوسری سطر میں پڑہا اور پڑہایا لکھا ہے (۸۹)۔ گویا کاتب نے یکسانیت املا کا خیال رکھا اور نہ ہی مولوی صاحب نے پروف خوانی کو زیادہ اہمیت دی۔ لوگونکو [لوگوں کو] یھ [یہ] پہروں [پھروں] جگھ جگھ [جگہ جگہ] مدتون تک [مدتوں تک] (۹۰) مہارۃ [مہارت] نسبتہً [نسبتاً] صورۃً [صورتاً] لفظ دھوکے اس طرح لکھا ہوا ملتا ہے [دہوکے] کثرۃ، عادۃ، نرہنا [نہ رہنا] وغیرہ (۹۱)۔

حوالہ جات

۱۔ مولوی نذیر احمد، رسم الخط یعنی قواعدِ املا و انشائے خط :عربی ،فارسی و اردو ،(علی گڑھ: مطبع انسٹیٹیوٹ، ۱۸۷۷ء)

۲۔ مولوی نذیر احمد، رسم الخط یعنی قواعدِ املا و انشائے خط ،عربی ،فارسی و اردو ،(دہلی: صدیقی پریس، ۱۹۱۲ء)، باردوم

۳۔ رسم الخط یعنی قواعدِ املا و انشائے خط ،عربی ،فارسی و اردو، باردوم، ص۳

۴۔ القرآن ۳۰:۲

۵۔ مولوی نذیر احمد، رسم الخط ،سرورق

۶۔ رسم الخط، ص۱

۷۔ ایضاً، ص۲

۸۔ فرمان فتح پوری، اردو املا و قواعد، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷ء)، مرتبہ، طبع اول

۹۔ رسم الخط، ص۵

۱۰۔ ایضاً، ص۶

۱۱۔ رشید حسن خاں، اردو املا ،(دہلی: نیشنل اکادمی، ۱۹۷۴ء)، طبع اول، ص۱۲

۱۲۔ اردو املا، ص۲۱

۱۳۔ ایضاً، ص۱۲

۱۴۔ ایضاً، ص۲۲

۱۵۔ غلام مصطفیٰ خان، اردو املا کی تاریخ، مشمولہ: اردو املا و رموزِ اوقاف ،(اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۶ء)، مرتبہ: گوہر نوشاہی، ص۲

۱۶۔ رسم الخط، ص۵

۱۷۔ ایضاً، ص۴

۱۸۔ مولوی عبدالحق، قواعدِ اردو، (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۱۳ء)، مرتبہ، ص۲۵۲

۱۹۔ رسم الخط، ص۷

۲۰۔ ایضاً، ص۱۷

۲۱۔ ایضاً، ص۶

۲۲۔ سید عبداللہ، اردو رسم الخط کی فلسفیانہ بنیادیں، مشمولہ: اردو رسم الخط، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۹ء)، مرتبہ: شیما مجید، طبع اول، ص ۲۷۲

۲۳۔ رسم الخط، ص ۷ ۲۴۔ ایضاً، ص ۱۰

۲۵۔ ایضاً، ص ۱۸ ۲۶۔ ایضاً، ص ۲۰

۲۷۔ اردو املا، ص ۵۰۳

۲۸۔ رسم الخط، ص ۵

۲۹۔ طالب الہاشمی، اصلاح تلفظ و املا، ۱ (لاہور: القمر انٹر پرائزز، اردو بازار، ۲۰۰۳ء)، ص ۱۰۲

۳۰۔ غلام مصطفیٰ خان، جامع القواعد، (لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۲۰۰۰ء)، ص ۱۷۷

۳۱۔ جامع القواعد، ص ۱۷۱

۳۲۔ رشید حسن خان، اردو کیسے لکھیں، (لاہور: رابعہ بک ہاؤس، ۱۹۸۳ء)، طبع اول، ص ۳۶

۳۳۔ گوپی چند نارنگ، املا نامہ، (دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۰ء)، طبع اول، ص ۶۰

۳۴۔ اعجاز راہی، سفارشاتِ اردو املا و رموزِ اوقاف، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء)، مرتبہ، طبع اول، ص ۱۸

۳۵۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، صحتِ املا کے اصول، (لاہور: مطبوعاتِ سلیمانی، ۲۰۰۹ء)، طبع اول، ص ۱۱

۳۶۔ رسم الخط، ص ۶

۳۷۔ غلام مصطفیٰ خان، اردو املا کی تاریخ، مشمولہ: علمی نقوش، (حیدر آباد: شعبۂ اردو سندھ یونیورسٹی، ۱۹۸۷ء)، طبع اول، ص ۱۰۹۔۱۱۰

۳۸۔ اردو املا کی تاریخ، مشمولہ: علمی نقوش، ص ۱۱۰۔۱۱۱

۳۹۔ ایضاً، ص ۱۱۴

۴۰۔ حافظ محمود شیرانی، پنجاب میں اردو، حصہ اول، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۸ء)، ص ۱۶

۴۱۔ سراج الدین علی خان آرزو، نوادر الالفاظ، (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۲ء) مرتبہ: ڈاکٹر سید عبداللہ، طبع دوم، ص ۴۵۔۴۶

۴۲۔ اردو املا کی تاریخ، مشمولہ: علمی نقوش، ص ۱۳۳

۴۳۔ رسم الخط، ص ۶

۴۴۔ رؤف پاریکھ، صحافت کی زبان اور اردو املا کا انتشار، مشمولہ: قومی زبان، (کراچی: انجمن ترقی اردو، اپریل ۲۰۱۶ء)، جلد ۸۸ شمارہ ۶، ص ۱۷

۴۵۔ رسم الخط، ص ۶

۴۶۔ ایضاً، ص۲۶

۴۷۔ رؤف پاریکھ، اردو میں حروف تہجی کی تعداد، ملاحظہ ہو:
https//:jang.com.pk/amp/662616

۴۸۔ قواعدِ اردو، ص۲۵۲

۴۹۔ رسم الخط، ص۲۶

۵۰۔ جامع القواعد، ص۱۷۱

۵۱۔ رشید حسن خاں، انشائے غالب، (کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب، ۲۰۰۱ء)، طبع اول، ص۱۷۰

۵۲۔ رسم الخط، ص۲۶

۵۳۔ رؤف پاریکھ، اردو میں حروف تہجی کی تعداد، ملاحظہ ہو:
https//:jang.com.pk/amp/662616

۵۴۔ رسم الخط، ص۲۷

۵۵۔ ایضاً، ص۲۷۔۲۸

۵۶۔ گوپی چند نارنگ، اردو زبان اور لسانیات (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء) طبع اول، ص۱۳۵

۵۷۔ رؤف پاریکھ، اردو میں حروف تہجی کی تعداد، ملاحظہ ہو:
https//:jang.com.pk/amp/662616

۵۸۔ حفیظ الرحمان واصف، ادبی بھول بھلیاں: زبان و قواعد اور اردو املا پر تنقید، (دہلی: کلر پرنٹنگ پریس، ۱۹۷۹ء)، طبع اول، ص۱۱۹۔۱۲۰

۵۹۔ اردو زبان اور لسانیات، ۱۳۶

۶۰۔ جامع القواعد، ص۱۴۲

۶۱۔ اردو املا، ص۳۶۴

۶۲۔ رؤف پاریکھ، صحافت کی زبان اور اردو املا کا انتشار، مشمولہ: قومی زبان، ص۱۷

۶۳۔ صحتِ املا کے اصول، ص۱۰

۶۴۔ اردو املا، ص۴۱۲

۶۵۔ صحتِ املا کے اصول، ص۱۰

۶۶۔ حفیظ الرحمان واصف، ادبی بھول بھلیاں، ص۱۱۹۔۱۲۰

۶۷۔ خلیق انجم، اردو املا مسائل اور تجویزیں، مشمولہ: اخبارِ اردو، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، جلد

۶، شمارہ ۸، ۱۹۸۹ء)، ص ۲۶

۶۸۔ شمس الرحمان فاروقی، لغاتِ روزمرہ، (کراچی: آج پبلشرز، ۲۰۰۹ء)، طبع چہارم، ص ۵۷

۶۹۔ مرزا خلیل احمد بیگ، آئیں اردو سیکھیں، (دہلی: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۷ء)، طبع اول، ص ۶۳

۷۰۔ صحافت کی زبان اور اردو املا کا انتشار، مشمولہ: قومی زبان، ۷۱

۷۱۔ اردو املا، ص ۴۱۲

۷۲۔ صحتِ املا کے اصول، ص ۱۰

۷۳۔ صحافت کی زبان اور اردو املا کا انتشار، مشمولہ: قومی زبان، ص ۷۱

۷۴۔ رسم الخط، ص ۲۸

۷۵۔ شان الحق حقی، لسانی مسائل و لطائف، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۶ء)، طبع اول، ص ۱۷۷

۷۶۔ اردو کیسے لکھیں، ص ۱۱۵

۷۷۔ رسم الخط، ص ۲۸

۷۸۔ اردو املا، ص ۵۹

۷۹۔ رسم الخط، ص ۲۸

۸۰۔ اردو ملا، ص ۲۶۷

۸۱۔ رسم الخط، ص ۲۸

۸۲۔ عبدالستار صدیقی، اردو املا، مشمولہ: اردو املا و رموزِ اوقاف کے مسائل، ص ۳۴۔۳۵

۸۳۔ جوش ملیح آبادی، امالہ، لغوی تشریح اور قواعد، مشمولہ: اردو املا و قواعد، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷ء)، مرتبہ: فرمان فتح پوری، طبع اول، ص ۳۸

۸۴۔ غلام رسول، اردو املا، (دکن: ادبیاتِ اردو، ۱۹۶۰ء)، طبع اول، ص ۶۰

۸۵۔ گوپی چند نارنگ، سفارشاتِ املا کمیٹی، ترقی اردو بورڈ (بھارت) مشمولہ: اردو املا و رموزِ اوقاف، ص ۲۹۷۔۳۰۱

۸۶۔ سید عبداللہ، اردو انسائیکلوپیڈیا آف اسلام میں املا کے معمولات، مشمولہ: اردو املا و رموزِ اوقاف، ص ۱۷۸

۸۷۔ اردو املا، ص ۶۸

۸۸۔ صحت املا کے اصول، ص ۸

۸۹۔ رسم الخط، ص ۱

۹۰۔ ایضاً، ص ۲۱

۹۱۔ ایضاً، ص ۳۱

⊙ ڈاکٹر میمونہ سبحانی

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

⊙ نرگس بانو

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

عالمی شاعری کی نمائندہ اصناف: تعارف وتفہیم

Abstract:

Study of literature is macrocosm study. In the beginning total asset of human being was vicinage. He used pending and versification of tree and cornu as tool. The object of language and geometry of deceit was abortive charsis of inditement, civilization and kultur. After many centuries a civilization thrive when a civilization influences another cultivation it conpite its infuse.

Keywords:

Poetry Language Sonnet Triolet Haiku Poetry

کوئی بھی سماج اور تہذیب وثقافت منجمد حالت میں نہیں رہتا، تاریخ کے تموجات، حملہ آوروں کی یلغاریں، مال غنیمت اور اطاعت کی شرائط میں خواتین اور نوعمر لڑکوں کو بطور خراج پیش کرنا مختلف معاشروں میں ہی نہیں، ان کی زبان اور ادب میں پیوندکاری کو کبھی فطری اور کبھی غیر فطری بناتا رہا، ہندوستان کو کم وبیش ہر حملہ آور نے سونے کی چڑیا سمجھا، اس لئے کئی مرتبہ یہ چڑیا بسمل یا نیم ذبح ہوئی مگر اس کے پنجرے کی نوعیت بلکہ ہئیت بدلتی رہی حتیٰ کہ صیاد کے پچکارنے کے اسلوب بھی بدلتے رہے، تاہم جب ہند مسلم تہذیب کی ایک عکس جمیل یعنی اردو زبان نے ارتقائی مراحل طے کئے، تو اس نے معلوم تاریخی اور تہذیبی اسباب کی بنیاد پر پہلے عربی اور پھر فارسی زبان کو اپنا مربی اور معلم خیال کیا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو شاعری میں انہی اصناف کا چلن ہوا، اور مقبول ہوئیں جو ان دو زبانوں کے وسیلے سے آئیں، بدقسمتی سے اردو کو سنسکرت یا ہندوستانی سرزمین سے منسلک کرنے کے رجحان کی حوصلہ شکنی کی گئی، میراجی یا ایک دو گیت نگار استثنا کا درجہ رکھتے ہیں، مگر گیت کا رس، نغمہ یا رہس یا ڈرامے کے سنسکرتی رنگ یا انگ کو اہمیت نہ دی گئی۔ ترقی پسند تحریک کے عروج کے زمانے میں تو خیال یا موضوع کو اہمیت دی گئی، ہیئت، صنف یا تکنیک کے مسائل کو کم تر درجہ دیا گیا، کیونکہ ترقی پسند شاعروں کا ادبی نقطۂ نظر مقصدی اور افادی تھا اس لئے ہیئت میں تجربے کا مسئلہ ان کے لئے ثانوی حیثیت رکھتا تھا۔ ان کا مقصد اپنے افکار کی

تبلیغ اور اشاعت تھا، ایسی صورت میں کسی نئی ہیئت کا تجربہ ان کے مقصد کی راہ میں حائل ہوسکتا تھا اس لئے کہ اگر کوئی نامانوس ہیئت سامنے آتی ہے تو فطری طور پر نظم کا قاری ہیئت کی گتھیوں کو سلجھانے میں لگ جاتا ہے اور اصل مقصد سے دور ہوجاتا ہے۔ اس طرح ایک لمبے عرصے تک قاری خود کوئی ہیئت سے متعارف کرانے میں صرف کرسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب ن۔م۔راشد، میرا جی اور دوسرے نظم نگاروں نے' آزاد نظمیں' لکھیں اور ان پر ایک حلقہ سے اعتراضات ہوئے تو ترقی پسند ادیبوں نے اس تجربے سے اپنی برأت کا اظہار کیا۔ ڈاکٹر عبدالعلیم ترقی پسند ادیبوں کو متنبہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ترقی پسند ادیبوں کے لئے اسلوب اور طرزِ ادا کا سوال موضوع سے اس طرح وابستہ ہے کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اگر وہ اپنے خیالات کو زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانا چاہتے ہیں تو ان کو چاہیے کہ ادب کے مسلمہ اسلوبوں کو اس وقت تک ترک نہ کریں جب تک وہ بالکل ناموزوں نہ ثابت ہوجائیں۔ اس بات کی ہمیشہ احتیاط کرنی چاہیے کہ نئے اسالیب کے گورکھ دھندے میں کہیں ان کا مقصد اور مطلب ہی خبط نہ ہوجائے۔ نت نئے اسلوب کی تلاش درحقیقت ایک طرح کی خود پرستی اور انفرادیت پسندی ہے جس سے ترقی پسند ادیب کو بچنا چاہیے۔''(۱)

ترقی پسند شاعروں میں فیض کے علاوہ کسی اور نے ہیئتی تجربے کی نمایاں کوشش نہیں کی، فیض کی بیشتر نظمیں نیم پابند اور معریٰ ہیئت میں ہیں۔ ان کی نظموں میں قوافی کی ترتیب اکثر غیر متوقع ہوتی ہے۔ نظم ''تنہائی'' میں قوافی کے استعمال کے اعتبار سے مصرعوں کی عددی صورت اس طرح بنتی ہے: ۱۔۲۔۳۔۴۔۲۔۴۔۴۔۵۔۲۔ انو مصرعوں کی اس نظم میں دوسرا اور نواں مصرع ہم قافیہ ہے، تیسرا اور پانچواں ایک قافیہ اور چوتھا، چھٹا اور ساتواں مصرع ایک قافیہ رکھتے ہیں۔ پہلا اور آٹھواں مصرع خود مختار ہے۔ یہ صورت بہرحال نامانوس ہے لیکن اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ فیض نے قوافی کو مروجہ طریقہ سے استعمال نہ کرکے نظم کی داخلی ضرورت کے مطابق برتا ہے۔ فیض نے آزاد نظم کے تجربے بھی کئے ہیں، ان کی پہلی آزاد نظم' 'بول کہ لب آزاد ہیں تیرے'' ہے۔ دوسری زیادہ کامیاب نظم' 'ایک منظر'' ہے۔ ترقی پسند شاعروں نے رفتہ رفتہ آزاد نظم کی ہیئت قبول کی ہے اور اس کے امکانات سے فائدہ اٹھایا ہے۔ مخدوم کی پہلی آزاد نظم ''اندھیرا'' ہے۔ ''گل تر'' کی نظموں میں زیادہ کامیاب آزاد نظم' 'چاند تاروں کا بن'' اور ''لختِ جگر'' ہے۔ سردار جعفری ابتدا میں آزاد نظم کے شدید مخالف رہے ہیں لیکن ۱۹۴۷ء کے آس پاس انہوں نے اپنے تصور میں تبدیلی پیدا کی اور طویل نظم ''نئی دنیا کو سلام'' آزاد ہیئت میں لکھی۔ اس کے علاوہ شعری مجموعے پیراھن شررر ،ایك خواب اور اورلھو پکارتا ھے میں شامل متعدد نظمیں آزاد ہیئت میں ملتی ہیں ان میں' اودھ کی خاک حسین' انفرادی طرزِ احساس اور نئی امیجری کے سبب ان کی بہترین نظم ہے۔''(۲)

ہمارے ہاں ویسے تو مرزا غالب نے سفر کلکتہ کے بعد اندازہ لگا لیا تھا کہ انگریز اپنی ایجادات اور علم و فن کے ساتھ ہندوستان میں کسی نہ کسی شکل میں مقیم رہے گا، تاہم جدید نظم کی ہیئت کو متعارف کرانے میں عبدالحلیم شرر اور اسمٰعیل میرٹھی کو تقدیم حاصل ہے: ابتدائی دور ہی سے اسماعیل میرٹھی اور شرر کے زمانے میں نظم کی نئی شکلیں تلاش کی جانے لگیں ان

میں ایک شکل معریٰ نظم کی تھی جس میں بحرار بحر کے ارکان کی تعداد اور ترتیب تو وہی رہتی ہے جو پابند نظموں کی ہوتی ہے مگر قافیہ اور ردیف کی قید نہیں تھی یعنی ہر مصرعہ تو ایک ہی بحر میں تھا اور برابر تھا مگر پہلے مصرعے کے قافیے یا ردیف کا پابند نہیں تھا مثلاً یہ مصرعے:

ارے چھوٹے چھوٹے تارو
کہ چمک دمک رہے ہو
تمہیں دیکھ کر نہ ہووے
مجھے کس طرح تحیر

یہاں ہر مصرعہ کی ردیف اور قافیہ الگ ہے۔ معریٰ نظم کا یہ تجربہ عام نہیں ہوا۔ بعد کے دور میں آزاد نظم کا عروج ہوا۔ ن۔م۔ راشد کے مجموعہ کلام ماورا کی نظموں سے یہ صنف مقبول ہوئی۔ جواز یہ تھا کہ ردیف اور قافیہ کی پابندی خیالات کے اظہار میں رکاوٹ ڈالتی ہے قافیہ خود مضمون سمجھانے لگتا ہے اور شاعر کبھی قافیے اور ردیف کے لالچ میں آ کر روایتی مضمون باندھتا ہے یا پھر اپنے دل کی بات کہنے کیلئے مناسب قافیہ نہ ملنے کی وجہ سے کتر بیونت کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے اس کے علاوہ قافیہ اور ردیف والی شاعری میں نظم کی مختلف تکنیک کو برتنے کی سہولت بھی بہت کم ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

''انہی ضرورتوں کے ماتحت آزاد نظم لکھی جانے لگی۔ آزاد نظم میں بھی خیال اور کیفیت کی وحدت دوسری نظموں کی طرح ضروری ہے تسلسل کے ساتھ ارتقاء یہاں بھی لازم ہے۔ ہر مصرعہ دوسرے سے اس طرح پیوست اور ہم آہنگ ہونا چاہیے کہ اسے حذف نہ کیا جا سکے گویا آزاد نظم کا ہر مصرعہ خواہ چھوٹا ہو خواہ بڑا پوری نظم کے لئے ناگزیر ہونا چاہیے۔ فرق صرف بحر کے مختلف ارکان کی ترتیب میں ہوتا ہے اور اس اعتبار سے آزاد نظم لکھنے والا شاعر قافیہ عام مروجہ سہاروں سے کام لئے بغیر نظم میں ترنم شعریت اور کیفیت برقرار رکھنے کا چیلنج قبول کرتا ہے۔ البتہ اس کو یہ آسانی ضرور ہے کہ وہ قافیے کی مجبوری کے بغیر جس طرح چاہے اپنی نظم کے ہر مصرعہ کو اپنے خیال اور کیفیت کے مطابق ڈھال سکتا ہے۔ مثلاً ن۔م۔ راشد کی 'خودکشی' یا 'درپیچے کے قریب' میں نظم قصے کے بیچ سے شروع ہوتی ہے اور ایک ڈرامائی کیفیت کا حصہ ہے اسی طرح سلام مچھی شہری کی نظم 'اندیشہ' محض مکالمہ ہے یا اختر الایمان کی نظم 'سبزۂ بیگانہ' ایک مکمل تمثیل ہے۔ غرض نظم اب نت نئے پیرایوں میں لکھی جانے لگی اور لکھی جانے رہی ہے۔ آزاد نظم کے ساتھ ساتھ چار پانچ عشرے پہلے نثری نظم کا بھی چلن ہو گیا ہے نثری نظم لکھنے والوں کا کہنا یہ ہے کہ شاعری کا جوہر اسی وقت نکھرتا ہے جب وہ قافیے اور ردیف کے سہارے کے بغیر ہی نہیں بحر اور وزن کے سہاروں کے بغیر شعریت اور کیفیت پیدا کر سکے اور چونکہ اعلیٰ ترین شاعری عہد قدیم سے وہی مانی گئی ہے جو نثر سے قریب تر ہو اور روزمرہ کی زبان سے قریب ہو جائے اس لئے نثری نظم نے اپنے طور پر شاعری کی شعریت برقرار رکھتے ہوئے اسے نثری ترتیب دینے کی کوشش کی ہے یہاں مصرعوں کی وحدت

کے بجائے پوری نظم یا اس کے مختلف ٹکڑوں کی وحدت ہی کو پیش نظر رکھنا چاہیے''۔ (۳)

جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، ان اصناف سے تو ہم عام طور پر ہم مانوس ہیں، جو عربی اور فارسی سے آئیں، مگر انگریزی، فرانسیسی، اطالوی یا جاپانی سے جو اصناف ہمارے ہاں آئیں، ان کے مشاعرے بھی ہوئے اور بعض مشاق شاعروں نے مجموعے بھی چھاپے، ان کا تعارف تو کرا دیا جائے۔

سانیٹ:

سانیٹ انگریزی سے درآمد شدہ ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ خود انگریزی میں یہ اطالوی سے آیا ہے۔ سانیٹ غنائی شاعری کے ذیل میں آتی ہے۔ غنائیت، غزل کی روانی اور اتار چڑھاؤ کی باریکیاں، قافیہ و بحر کے استعمال اور ترتیب میں چابکدستی ایسے فنی تقاضے ہیں جنھوں نے سانیٹ کو مشکل صنف بنا دیا ہے۔ سانیٹ کے لیے بحر کے انتخاب میں بڑی بصیرت صرف کرنا پڑتی ہے۔ اس میں زیادہ طویل یا مختصر بحر بے سود ثابت ہوتی ہے۔

سانیٹ اس نظم کو کہتے ہیں جس میں عموماً چودہ مصرعے ہوتے ہیں جو ایک ہی بحر میں ہوتے ہیں۔ ترتیب ان کی یوں ہوتی ہے۔ پہلے ایک مصرعہ ایک ردیف قافیہ کا، پھر ایک شعر (مطلع کی شکل کا) پھر ایک مصرع پہلے مصرعے سے مربوط۔ اس طرح تین بند لکھنے کے بعد آخر میں ایک شعر مطلع لکھ کر نظم پوری ہوتی ہے۔ پروفیسر احتشام حسین لکھتے ہیں:

> ''سانیٹ چودہ مصرعوں کی ایسی نظم ہے جس میں ایک بنیادی جذبہ یا خیال دو ٹکڑوں میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس کا ہیئتی تصور مختلف اوقات میں تبدیل بھی ہوتا رہا ہے، لیکن کسی نہ کسی شکل میں بنیادی خصوصیت برقرار رہی ہے۔'' (۴)

سانیٹ مغرب کی شاعری میں غنائیت کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس میں یہ خصوصیت ہے کہ غزل اور نظم کے درمیانی فاصلے کو ختم کر سکے۔ اس کا رواج پندرھویں صدی میں فرانس اور برطانیہ سے ہوا۔ یہ ایک اطالوی لفظ پر مبنی ہے جس کے معنی چھوٹا نغمہ یا چھوٹی آواز میں۔ سانیٹ بعض استثنائی صورتوں کو چھوڑ کر چودہ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ قوافی لازم ہیں اور تعداد میں پانچ سے سات ہو سکتے ہیں۔ یہ دور جدید کی پیداوار ہے۔ اسے نظم کی ایک شکل کہہ سکتے ہیں۔ ڈاکٹر خلیل الرحمٰن راز لکھتے ہیں:

> ''سانیٹ کو ایک محدود مختصر نظم ایک طویل قطعہ یا ایک مصنوعی غزل قرار دیا جا سکتا ہے جس کے مصرعوں کی تعداد چودہ متعین ہے جس کی ایک روایتی ترتیب ہے۔'' (۵)

سانیٹ کے بارے میں خیال کیا جاتا ہے کہ اطالوی شاعر پیٹرارک نے اس کی بنیاد رکھی۔ ویاٹ (Wyat) انگریزی کا پہلا شاعر تھا جس نے اس صنف میں طبع آزمائی کی۔ وہ بحیثیت سفیر اطالیہ اور فرانس کے درباروں سے وابستہ رہا اور اُسی سے اس نئی ہیئت کی خوشہ چینی کی۔ ملکہ الزبتھ کے عہد میں جب علوم وفنون کی نشاۃ ثانیہ ہو رہی تھی۔ انگریزی سانیٹ اپنے عروج کو پہنچا۔ اطالیہ سے یہ صنف فرانس اور فرانس سے دوبارہ انگلستان کی مختصر سی مسافت طے کرنے کے بعد برطانیہ پہنچی۔ برطانیہ میں سانیٹ کو قبول ہونے میں زیادہ دیر نہیں لگی۔ اہم شاعروں میں ویاٹ (Wyat)، سرے (Surrey)، ڈرائیڈن (Dryden)، شیکسپیئر (Shakespeare)، اسپنسر (Spenser) اور سر فلپ سڈنی

(Sir Philip Sydney) شامل ہیں۔ جے۔اے کڈن لکھتے ہیں:

"The term derives from the"Italian Sonette" a little sound or bang, except for the curtal sonnet (q.v) to ordinary Sonnet consist of fourteen lines, usually in Iambic pentameters considerable variations in rhyme scheme".**(6)**

انگریزی میں سانیٹ کو ایک اہم مقام حاصل ہونے کے باعث بہت سے اہم شعرا نے اس ہیئت پر عبور حاصل کرنے پر فخر محسوس کیا۔ ملٹن (Milton)، ورڈزورتھ (Wordsworth)، کیٹس (Keats)، براؤننگ (Browning)، میتھیو آرنلڈ (Mathew Arnold)، روزٹی (Reaetti)، سون برن (Suin Burne) اور روپرٹ بروک (Rupert Brook) نے انگریزی میں اعلیٰ پائے کے سانیٹ لکھے ہیں۔ سانیٹ کی تین اقسام ہیں:

i۔ اطالوی (Italian) یا پیٹراکن (Petrachan) سانیٹ

ii۔ انگریزی (English) یا شیکسپیئری (Shakespearian) سانیٹ

iii۔ اسپنسری (Spensirian) سانیٹ

کئی وجوہات کی بنا پر بیسویں صدی انگریزی سانیٹ کے لیے زوال کا زمانہ ہوا۔ پھر بھی بیسویں صدی میں جن شعرا نے اس کو کسی نہ کسی روپ میں قائم رکھنے کی کوشش کی۔ ان میں ٹاس ہارڈی، بیلفر یڈ، ڈگلس، جان میفلیڈ، روپرٹ بروک، وولفریڈ اورین اور رابرٹ کنگز وغیرہ کے نام شامل ہیں۔ ان میں سب سے نمایاں نام روپرٹ بروک کا ہے۔ ان شعرا کے بعد انگریزی سانیٹ عدم توجہی کا شکار ہوگئی۔

ترائیلے:

ترائیلے فرانسیسی زبان کا لفظ ہے۔ اس کے معنی میں چھوٹے تین، فرانسیسی شاعری میں بندوں کے ایک نظام کو ترایوئے (Troliet) کہتے ہیں، اس کا استعمال بہت قدیم زمانے نہیں ملتا۔ مگر جس ہیئت کے لیے یہ لفظ استعمال کیا جارہا ہے۔ وہ ہیئت متعین اور بہت قدیم ہے اور فرانس میں تیرہویں صدی میں بھی نظر آئی ہے، اس ہیئت کا قرونِ وسطیٰ کے شاعروں خصوصاً ڈکا چیمپس (Dechamps) اور فروئسارٹ (Froussart) نے اپنایا، مگر پندرھویں صدی کے اختتام پر اس کو نظر انداز کیا جائے لگا۔

ترائیلے میں آٹھ مصرعے ہوتے ہیں لیکن ان میں قافیوں کا تنوع نہیں ہوتا۔ صرف دو قافیے ہی استعمال ہوتے ہیں پہلا مصرع تین بار اور دوسرا مصرع دو بار دہرایا جاتا ہے۔ یعنی پہلا، چوتھا اور ساتواں مصرع ایک ہی ہوتا ہے اور دوسرے مصرعے کو آٹھواں بنا دیا جاتا ہے۔ اس کی ترتیب یہ ہوتی ہے:

الف ب الف الف الف ب الف ب

قافیوں کی اس ترتیب سے ہم قافیہ مصرعوں کو ترتیب یوں بنتی ہے۔

پہلا، تیسرا، چوتھا، پانچواں، ساتواں/ دوسرا، چھٹا، آٹھواں

یہ آٹھ مصرعے دراصل پانچ مصرعوں سے وجود میں آتے ہیں جس کا مطلب ہے کہ تین مقامات پر ترجیحی مصرعے لائے جاتے ہیں، دہرائے جانے والے مصرعوں کی صورت یہ ہوتی ہے۔ چوتھے اور ساتویں مصرعے کے مقام پر پہلا مصرع دہرایا جاتا ہے اور آٹھویں مصرع کے مقام پر دوسرا اس طرح پانچ مصرعوں سے آٹھ مصرعے وجود میں آتے ہیں، قوافی کی اس ترتیب کی اہم خوبی یہ ہے کہ دہرائے جانے والے مصرعے اس مقام پر جہاں انھیں دہرایا گیا ہے غیر مناسب، بے جوڑ اور محض پیوند کاری معلوم نہ ہوں بلکہ یہ احساس ہو کہ ان مقامات پر ان مصرعوں سے زیادہ بہتر یا مناسب کوئی اور مصرع ہو ہی نہیں سکتا۔ اس ہیئت کی سب سے دل چسپ بات یہی ہے۔ ڈاکٹر حنیف کیفی لکھتے ہیں:

''Trolet تری اولے فرانسیسی شاعری کا ایک سانچہ ہے جس میں پانچ مصرعوں کے الٹ پھیر سے آٹھ مصرعے بنائے جاتے ہیں۔''(۷)

انگریزی زبان میں ترائیلے لکھنے والوں میں آسٹن ڈولسن (Austin Dobson) اور ڈبلیو۔ ای۔ ہینلے (W.E.Henly) مشہور ہیں۔ یہ صنف کافی عرصہ سے مفقود ہو چکی ہے۔ ترائیلے میں خیال کی وحدتی اکائی کو برقرار رکھا جاتا ہے۔ یعنی مصرعوں کو دہرا کر حسن پیدا کیا جاتا ہے۔

"webspace.webring.com" پر Troilet کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

"Troilet is form of shyming poetry. The shyme scheme is Aba AabAB. The upper case letter denote refrains that are repented the lower case letter denote line which must shyme" **(8)**

کینٹوز:

کینٹوز مغرب کی دین ہے۔ یہ شعر و ادب کا قدیم سرمایہ ہے۔ سب سے پہلے مغربی شاعروں نے اسے متعارف کرایا۔ کینٹو اطالوی زبان کا لفظ ہے جو لاطینی زبان کے لفظ Cantusfirmus سے ماخوذ ہے۔ کینٹوز کی زبان سیدھی سادی ہے اور الفاظ کے پیچھے معنی چھپے ہوتے ہیں۔ اس کا اہم مقصد قاری کو سادہ، آسان اور خوش کن الفاظ میں اخلاقی سبق دینا ہوتا ہے۔ ایڈن برگ اور جان گریٹ نے اس کی وضاحت یوں کی ہے:

"The Treble or highest post in choral music."**(9)**

کینٹو کا لفظ اپنے اندر وسیع مفہوم رکھتا ہے کسی خاص نقطہ نظر کی وضاحت کے لیے اسے استعمال کیا جاتا ہے۔ اس کے الفاظ میں گفتار کی طاقت ہوتی ہے جس طرح ہر صنفِ ادب روحِ عصر کی ترجمان ہوتی ہے اور عصری تقاضوں کی کوکھ سے جنم لیتی ہے اور ان کو پایہ تکمیل تک پہنچانے کے لیے اپنی نشو و نما کا اہتمام کرتی ہے۔ شمیم احمد لکھتے ہیں:

''کینٹو کے لغوی معنی ہیں ''نظم کا باب یا فصل'' کسی رزمیہ نظم کے ذیلی حصے کو بھی کینٹو کہتے ہیں۔''(۱۰)

قدیم یونانی عہد میں طویل نظمیں جس میں جنگجو اور سورماؤں کی بہادری کے واقعات بیان کیے جاتے ہیں۔ ہومر کی رزمیہ نظمیں ایلیڈ اور اوڈیسی خاص اہمیت کی حامل ہیں۔ ہومر کے بعد طویل نظموں کے ضمن میں ورجل کا نام آتا ہے۔ قدیم دور میں کسی طویل نظم خصوصاً رزمیہ کا آغاز کرتے ہوئے شعری کی دیوی (Muse) سے مدد طلب کی جاتی اور نفس مضمون کو ادا کرنے کے لیے مختلف حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ ان حصوں کو کینٹو کہتے تھے۔ کینٹوز یعنی کینٹس (Cantus) دراصل گرجا گھر میں گائے جانے والے ایک قسم کے گیت کو کہتے ہیں۔ یا وہ نغمہ جو صوتی تاثر پیدا کرے۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی نے کینٹو کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

''کینٹو کے لغوی معنی گیت اور مغربی شاعری کی اصطلاح میں کینٹو سے مراد ہے کسی طویل نظم کا ایک معین حصہ۔''(۱۱)

اس کا مفہوم خوب صورت گائیکی ہے۔ کینٹو اس وقت کی یاد دلاتی ہے جب شاعری گنگنانے کے عمل کے ساتھ مشروط تھی۔ کینٹو کی اصطلاح بطور طویل نظم کا ایک حصہ سب سے پہلے اطالوی شاعر دانتے، بو۔ای آرڈو (Boiardo) اور آری اسٹو (Ariosto) نے استعمال کی۔ انگریزی شاعری میں اکثر بڑے بڑے شعرا نے طویل نظمیں لکھی ہیں اور ان کو مختلف حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ہر حصے کو کینٹو کہا گیا ہے۔ خاطر غزنوی لکھتے ہیں:

''کینٹو ایک ہی نظم کے ایک ہی موضوع کے مختلف ابواب کی حیثیت رکھتے ہیں۔''(۱۲)

غنائیہ انداز میں کہی جانے والی رزمیہ اور بزمیہ نظم کو بھی کینٹو کہہ سکتے ہیں۔ بیسویں صدی میں مغربی نظم نگار ایذرا پاؤنڈ (Ezra Pound) نے ہیئتوں کے مختلف تجربات کیے۔ انھی تجربات میں اس نے صنف نظم کینٹو کو بھی متعارف کرایا اور انسانی تاریخ و تہذیب پر ایک طویل نظم لکھ کر اس کے مختلف ٹکڑوں کو کینٹو کا نام دیا۔ ناصر حسین لکھتے ہیں:

''کینٹو اطالوی شاعری کا طرّہ امتیاز ہے۔ اطالوی ادب میں کینٹوز سے مذہب (Religion) ثقافت اور تاریخ کا کام لیا گیا ہے۔''(۱۳)

اطالوی ادب میں کینٹوز کا لفظ سب سے پہلے دانتے نے استعمال کیا۔ دانتے نے (۱۲۶۵ء۔۱۳۲۱ء) کینٹو کا لفظ شاعری میں بطور نظم کا ایک ٹکڑا استعمال کیا۔ نظم کا وہ ٹکڑا جو گا کر پڑھا جا سکے اور جو کینٹی کل (Centicle) کہلائے۔ کینٹی کل دراصل ''گیت یا مناجات'' ہیں۔ گویا ایک طویل نظم کئی بڑے حصوں پر مشتمل ہو اور پھر یہ حصے ذیلی حصوں میں تقسیم ہوں جسے کینٹو کہا جائے۔

اس کے لیے کسی مخصوص بحر کی ضرورت نہیں۔ اس کے مصرعوں میں قوافی کی ترتیب مقررہ اصولوں کے مطابق ہوتی تھی۔ کینٹوز کو ہیئت اور تکنیک کے اعتبار سے مختلف گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ کینٹوز کی مندرجہ ذیل اقسام ہیں:

i۔ اطالوی (Italian) کینٹوز
ii۔ انگریزی کینٹوز
iii۔ ایذرا پاؤنڈ کے کینٹوز

کینٹو کی حیثیت نظم میں وہی ہوتی ہے جو ایک ناول میں باب (Chapter) کی ہوتی ہے۔ جس طرح ناول

میں کہانی خاص ترتیب سے آگے بڑھتی ہے اور ہر باب کا اختتام کہانی کو ایک خاص موڑ پر لے آتا ہے جو قاری کے لیے دل چسپی کا باعث بنتا ہے۔

ہائیکو:

عربی، فارسی اور ہندی کے برعکس ہائیکو خالصتاً جاپانی صنف ہے۔ یہ صنف مکمل طور پر فطرت نگاری کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ اس میں مصوری اور تصویر کشی کا عنصر نمایاں ہے۔ یہ تین مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے اور پنجابی ماہیے کے بہت قریب ہے۔ جاپان میں ۵۔۷۔۵ کی ہیئت میں لکھی جاتی ہے۔ جاپانی ہائیکو میں قافیہ نہیں ہوتا لیکن اگر آ جائے تو کوئی مضائقہ نہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

> ''ہائیکو' نامی مختصر نظم صرف تین مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ پہلے مصرعے میں پانچ دوسرے میں سات اور تیسرے میں پانچ صوتی آہنگ ہوتے ہیں۔ یعنی پوری نظم سترہ صوتی آہنگوں پر مشتمل ہوتی ہے۔''(۱۴)

یہ بہت نرم و ملائم الفاظ میں وجود پاتی ہے۔ ایجاز و اختصار اس کا حسن ہے اور اس کا مفہوم دھیمے اور شائستہ لہجے میں بیان کیا جاتا ہے۔ اس کا آغاز جاپان میں سولہویں صدی میں ہوا۔ جاپانی زبان میں شیکی، بوسن اور رِسا ہائیکو ہائیکو کے ارکان ربعہ کا درجہ رکھتے ہیں۔ ہائیکو کی وضاحت ڈاکٹر سحر انصاری ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''سولہویں صدی کی ایک مقبول صنف شاعری تھی۔ عموماً اس میں ۶۳، ۵۰ یا ۱۰۰ اشعار ہوا کرتے تھے۔ اس کی تکمیل اکثر اوقات کئی شعرا مل کر کرتے تھے اور اس ضمن میں طے شدہ قوانین کی پابندی کرتے تھے۔''(۱۵)

جاپان میں مختلف اصنافِ سخن مثلاً ہائیکو، تانکا، رینکا، امایو، ہائیکانی وغیرہ بہت مشہور ہیں لیکن ان میں سب سے زیادہ شہرت ہائیکو کو ملی۔ جاپان میں ہر چھوٹے بڑے شہر میں ہائیکو کلب موجود ہیں۔ اس کے علاوہ رسائل و جرائد میں اس کی بھرمار اس بات کا ثبوت ہے کہ وہاں عوام و خواص اسے پسند کرتے ہیں اور ہر سال تقریباً ایک لاکھ کے قریب ہائیکو تخلیق کرتے ہیں۔ علیم صبا نویدی ہائیکو کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''جس طرح قصیدے سے تشبیب کا حصہ جدا ہو کر غزل کے روپ میں ڈھل گیا۔ اسی طرح جاپانی صنفِ سخن تنکا (Tanka) کا پہلا حصہ اس سے الگ ہو کر ہائیکو کی شکل اختیار کر گیا۔''(۱۶)

تنکا کے پانچ مصرعے بالترتیب پانچ، سات، پانچ، سات، سات یعنی کل ۱۲ سالموں یا صوتی ارکان (Syllables) پر مشتمل ہوتے ہیں۔ جاپان میں شروع ہی سے مختصر نظموں کا رواج عام ہے۔ مختصر اصناف میں کشٹاڑ ٹا، سیڈوکا، سوہیکا، چوکا، تنکا اور رینکا وغیرہ بہت مشہور اور پسندیدہ ہیں۔ تاہم ان میں سب سے مختصر ترین ہائیکو ہے اور اس کی مقبولیت عدیم المثال ہے۔ عنوان چشتی لکھتے ہیں:

> ''جاپانی شاعری میں نہ قافیہ ہوتا ہے۔ نہ بحر مگر آہنگ ہوتا ہے۔ دراصل اس میں صورت رکن Syllables کو گنا جاتا ہے۔''(۱۷)

اس میں کتابوں سے تربیت کرنے کی بجائے ایسی ذاتی تعلیم وتربیت پر زور دیا جاتا ہے جس کا تعلق براہِ راست فطرت سے ہوتا ہے۔اس کا مقصد ایسی جبلت کو بیدار کرنا ہے جو لاشعور کی تہہ میں خوابیدگی کے عالم میں پڑی ہو۔

ہائیکو کا آغاز دراصل مزاحیہ اور تفریحی صنف ہائیکانی سے ہوا۔ یہ سولہویں صدی کی ایک مشہور صنف شاعری ہے۔ ہائیکو کو پہلے جاپان میں ہائی کائی یا ہوہی کہا جاتا تھا۔ جاپان میں ہائیکو کا موجد تاکاہاما کوشی کو مانا جاتا ہے۔خیال کیا جاتا ہے کہ پہلا ہائیکو جسے رینکا سے الگ کر کے لکھا گیا غالباً شہنشاہ ہوری کاوا کا ہے۔رفیق سندیلوی لکھتے ہیں:

> ''جاپانی ہائیکو کا مزاج بدھ مت اور ششومت کے داخلی اثرات سے مرتب ہوا۔زین بدھ مت مظاہرِ فطرت سے بہت نزدیک ہے۔یہ مذہب یا مسلک انسان کے قلب میں ارتکازِ فکر اور تطہیری امکانات پیدا کرتا ہے۔زین راستی اور نیک نیتی سے انسان کی داخلی سرمستیوں سے مسرور ومحظوظ ہونے کا نام ہے۔زین مت میں دھیان کے حصول پر زور دیا جاتا ہے۔''(۱۸)

ہائیکو جاپانی صنفِ نظم ہے لیکن مغرب میں بھی اسے مقبولیت حاصل ہوئی۔مغرب میں ہائیکو کا پہلا تعارف بی۔ایچ۔چیمبر کی کتاب جاپانی شاعری (Japanese Poetry) کے ایک باب بعنوان ''باشو اور جاپانی اپی گرام'' کی وساطت سے ہوا۔یوں ہائیکو کے ضمن میں اپی گرام (Epigram) کی اصطلاح چل نکلی۔ہائیکو ایک ایسی نظم کو کہتے ہیں جو بذلہ سنجی اور طنزیہ اشارات کی حامل ہو۔سانیٹ مغربی صنف ہے۔فنی لحاظ سے یہ ایک مشکل صنف ہے۔الفاظ کے انتخاب، اختیار اور تسلسل خیال اس کے بنیادی عناصر ہیں۔یہ دورِ جدید کی پیداوار ہے،اسی طرح انگریزی شاعری میں اکثر شعرا نے طویل نظمیں لکھی ہیں اور ان کو مختلف حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ہر حصہ کینٹو کہلاتا ہے۔عام طور پر کینٹو ''گا'' کر پڑھی جانے والی نظم ہے۔فرانسیسی شاعری میں ترائیلے بندوں کے ایک نظام کو کہتے ہیں جس ہیئت کے لیے یہ لفظ استعمال کیا جارہا ہے وہ ہیئت متعین اور بہت قدیم ہے۔جاپانی ہائیکو خاص وزن اور آہنگ رکھتی ہے۔یہ وزن اور آہنگ کم سے کم ارکان پر مشتمل ہوتا ہے۔

یہی نہیں ہمارے ہاں تو جیلانی کامران کا ایک مجموعہ استانزے کے نام سے ہے، جو Stanza کی یاد دلاتا ہے، حالی کے ایک شاگرد پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی نے ۱۸۸۷ء میں ایک نظم ملکہ وکٹوریہ کی تاج پوشی کی گولڈن جوبلی کے موقع پر مدح میں اسٹینز ا کی ہیئت میں لکھی تھی، انہوں نے خود لکھا ہے:

> ''ہر بند کے چار مصرعے تھے،اس طرح کہ پہلا، تیسرا اور دوسرا، چوتھا مصرع ہم قافیہ تھے۔''(۱۹)

حقیقت یہ ہے کہ ان تمام اصناف یا ہیئتوں کو کسی بڑے شاعر نے چھوا اور اسے تخلیقی اظہار کے لئے عارضی طور ہی سہی وسیلہ بنایا تو ان میں ایک چمک پیدا ہوئی وگرنہ یہ قدرت کلام کے اظہار کی مشقیں بنی رہیں۔

حوالہ جات

۱۔ عبدالعلیم، پانچ ہم عصر شاعر، مشمولہ: شعر، غیر شعر اور نثر، (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ۱۹۹۸ء)، ص ۴۶

۲۔ عقیل احمد صدیقی، جدید اُردو نظم: نظریہ و عمل، (ملتان: بیکن بکس، ۲۰۱۴)، ص ۸۸۔۸۹

۳۔ محمد حسن، ادبیات شناسی، (نئی دہلی: ترقی اُردو بیورو، ۲۰۰۰ء)، ۶۵۔۶۶

۴۔ احتشام حسین، سانیٹ کیا ہے؟ مشمولہ: نگار، (سالنامہ، ۱۹۶۷ء)، ص ۳۶۱

۵۔ خلیل الرحمٰن راز، سوا سو سانیٹ، (دہلی: مکتبہ دین و دانش، س ن)، ص ۳۷

6. Cudden, J.A., The Penguine Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, 1992. P-843

۷۔ حنیف کیفی، اردو میں نظمِ معریٰ اور آزاد نظم، (دہلی: اردو اکیڈمی، اتر پردیش، ۱۹۸۲ء، ص ۱۰۹۔۱۱۰

8. www.webspace.webring.com.dated23-2-16Time5:30P.M

9. Edin Burg and John Great, Dictionary of Foreign Phrases and Classical, Vol:1, 1964, P-31

۱۰۔ شمیم احمد، اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں، (بھوپال: انڈیا بک امپوزیم، ۱۹۸۱ء)، ص ۲۰۱

۱۱۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، اصنافِ ادب، (لاہور: سنگت پبلشرز، ۲۰۱۶ء)، ص ۲۰۷

۱۲۔ خاطر غزنوی، جدید اردو ادب، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان ۱۹۹۲ء)، طبع اول، ص ۱۸۹

۱۳۔ ناصر حسین، ادب اور ادیب، (لاہور: نگارشات، ۱۹۸۸ء)، ص ۳۰

۱۴۔ فرمان فتح پوری، اردو شاعری کا فنی ارتقا، (لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء)، ص ۵۳۸

۱۵۔ سحر انصاری، پاکستان میں اردو ہائیکو، (کراچی: جاپانی ثقافتی مرکز، ۱۹۸۵ء)، ص ۲۱

۱۶۔ علیم صبا نویدی، تشدید، (سرگودھا: مکتبہ اردو زبان، ۱۹۸۹ء)، ص ۸۹

۱۷۔ عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۵ء)، ص ۲۴۳

۱۸۔ رفیق سندیلوی، پاکستان میں اردو ہائیکو، (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، س ن)، ص ۸۶

۱۹۔ برج موہن دتاتریہ کیفی، کیفیہ، (دہلی: ۱۹۴۲ء)، ص ۹۲

⊙ ماہ رُخ

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

⊙ ڈاکٹر ممتاز خان کلیانی

پروفیسر، شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان

مارکسی تنقید اور علی احمد فاطمی

Abstract:

Marxist criticism presents the analysis of literature from the angle of class relations and social conflicts. Most of the times the interpretation made in the light of Marxist theory is materialistic and addresses the historical development of human struggle. Therefore, Marxist Urdu critics and creative writers have focused on the relationship of life and literature. They are of the opinion that literature is all about the representation of life from every aspect. Progressive Writers Movement (PWA) of Urdu was based upon Marxist theory. This article introduces Ali Ahmad Fatmi, a renowned figure of PWA and prominent Marxist critic of Urdu, and his works.

Keywords:

Fatmi Marx Karl Marxism Theory Progressive Urdu

تنقید کے دوسرے دبستانوں کی نسبت مارکسی تنقید کا اختصاص یہ ہے کہ یہ ادب پارے کے داخلی اور خارجی دونوں پہلوؤں کو پیش نظر رکھتی ہے اور اس بات میں کسی حد تک صداقت ہے کہ اس تنقیدی فکر کا آغاز بھی خالص ادبی مقاصد کے لیے نہیں بلکہ سماجی نوعیت کا تھا۔ کیوں کہ اس کی بنیاد میں اشتراکیت کی صورت میں ایک نظریہ کارفرما نظر آتا ہے۔ اس دبستانِ تنقید نے پہلی مرتبہ اپنے ڈسکورس میں سماج اور اس سے وابستہ عوامل کی ان کارفرمائیوں کو خاص اہمیت دی ہے جو کسی طور بھی ادب اور ادیب پر اثر انداز ہو سکتی ہیں۔ چونکہ مارکسی تنقید ادبی تنقید کا جدید ترین اسکول ہے اس لیے یہ موجودہ دور کے تمام نفسیاتی، جمالیاتی، عمرانی اور فنی علوم کو ارتقائی نقطہ نظر سے اپنانے کی دعویدار ہے۔ یہ ادب پاروں کے داخلی اور خارجی دونوں عناصر کا تجزیہ کرتے ہوئے معاشرہ کی تبدیلیوں اور انقلابوں کا ادب کے موضوعات پر اطلاق کرتی

ہے۔مزید براں یہ کہ اس کے ذریعے تمام صحت منداور جدید نفسیاتی تجزیوں کا ادب میں احترام دکھائی دیتا ہے۔ یہ فارم اور ہیئت کے معاملہ میں ایسے تناسب اور جمال کی قائل ہے جو گردوپیش کی موضوع حقیقتوں سے تخلیقی طور پر پیدا کیے گئے ہوں، یہ اظہار وابلاغ ان کے تمام جدید ترین تشریحوں کو اپناتی ہے جو انسان اور تاریخ کو آگے بڑھانے میں مدد ثابت ہوسکیں (۱)۔

مارکسی نقادوں نے ادبی مسائل، تنقیدی معیارات اور فنی ضوابط کے مباحث میں تنقیدی بصیرت سے کام لیتے ہوئے اردو تنقید کو نہ صرف شخصیت پرستی اور لفظی بحث سے آزاد کرایا بلکہ اُسے سائنسی مزاج کا حامل بھی بنا دیا۔ ڈاکٹر شارب ردولوی کے مطابق:

> ''مارکسی تنقید کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ بنیادی طور پر اُس نے یہ تسلیم کیا کہ فن کار اپنے طبقے اور زمانے کا عکاس ہوتا ہے۔''(۲)

اردو تنقید کے فروغ میں مارکسی نقادوں کی بھرپور خدمات ہیں۔ ان ناقدین نے ادب اور سماج کے باہمی رشتوں کے انسلاک سے قاری کے لیے تنقید کی نئی راہیں کھولیں۔ اس ضمن میں اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، سجاد ظہیر، عزیز احمد، ڈاکٹر عبدالعلیم، احمد علی، احتشام حسین، ممتاز حسین، ڈاکٹر عبادت بریلوی، فیض احمد فیض، علی سردار جعفری، اختر انصاری، احمد ندیم قاسمی، ظہیر کاشمیری، ڈاکٹر محمد حسن، قمر رئیس، محمد علی صدیقی، ڈاکٹر آغا سہیل، ڈاکٹر شارب ردولوی، اصغر علی انجینئر، عتیق احمد، ڈاکٹر اے بی اشرف اور شہزاد منظر وہ نام ہیں جنھوں نے اردو مارکسی تنقید میں فکری تنوع اور سوشلسٹ تصور ادب کی تشریح کی معتبر مثالیں پیش کیں۔

مارکسی تنقید میں احتشام حسین کا شمار اُن ناقدین میں ہوتا ہے جو کسی فن پارے کو پرکھنے کے لیے ادبی اور جمالیاتی قدروں کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے بلکہ یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ اس سے اشتراکیت کو کتنا فائدہ پہنچا، اور محنت کشوں کی حمایت میں جو جنگ لڑی جارہی ہے اس میں کتنی مدد ملی یہاں یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ اصول تنقید کے معاملے میں احتشام حسین کا رویہ کتنا ہی سخت اور بے لچک سہی لیکن عملی تنقید میں یعنی جب وہ کسی فن کار یا فن پارے پر تنقید کرتے ہیں تو یہ شدت کسی حد تک کم ہوجاتی ہے اور افادیت کے علاوہ وہ ادب کے دوسرے پہلوؤں کو بھی نظر میں رکھتے ہیں۔

ڈاکٹر محمد علی صدیقی ہمارے عہد کے سب سے اہم ترقی پسند نقاد گزرے ہیں۔ ان کا اختصاص یہ ہے کہ انھوں نے نظری اور عملی دونوں حوالوں سے متواتر اور مسلسل لکھا ہے جس کی تائید ان کی شائع ہونے والی کتابوں سے ہوتی ہے۔ توازن، کروچے کی سرگزشت، نشانات، مضامین، اشاریے، جہات، ادراك، جوش ملیح آبادی: ایك مطالعه، غالب اور آج کا شعور جیسی وقیع تنقیدی کتب اس بات کا بین ثبوت ہیں کہ انھوں نے نظریاتی تنقید کو سنجیدگی کے ساتھ اختیار کیا۔

مارکسی ناقد کو یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ ادیب کیا کہتا ہے اسے اس سے اتنی دلچسپی نہیں کہ وہ کیسے کہتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ انتہا پسند ناقدین نے ادب کو محض اشتراکیت کے پرچار کا ذریعہ تصور کرتے ہوئے تخلیق کو صرف نعرہ بازی بنا دیا اور پراپیگنڈہ پر ادبی حسن کو بھینٹ چڑھا دیا۔ ادب کے مقصد سے شاید کسی کو بھی انکار نہ ہوگا لیکن جب ایک مخصوص نوع کا مقصد ہی ادب سمجھا جائے تو تنقید تخلیق کی راہنمائی کی بجائے راستہ کا پتھر بن جاتی ہے، چنانچہ اردو کے بعض مارکسی ناقدین

نے ماضی کے بعض عظیم شعراء کو محض اس بنا پر درخور اعتنا نہ سمجھا کہ انہوں نے اس جاگیردارانہ نظام کو مخالفت نہ کی جس میں وہ سانس لینے پر مجبور تھے۔

عہدِ حاضر میں ترقی پسند تنقید کا ایک اہم ترین نام ڈاکٹر علی احمد فاطمی کا بھی ہے۔ وہ شعبۂ اردو، الٰہ آباد یونیورسٹی میں استاد ہیں۔ ان کا شمار عصر حاضر کے مایہ ناز اور معتبر نقادوں میں ہوتا ہے۔ وہ سکہ بند ترقی پسند ناقد ہیں اور آج اس تحریک کی ذمہ داری انھوں نے ہی سنبھال رکھی ہے۔ ان کے لب و لہجے میں نرمی، وضع داری اور خوش گفتاری ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ وہ منطقی استدلال سے کام لیتے ہیں اور بہت سلجھے ہوئے انداز میں اپنی رائے پیش کرتے ہیں۔

علی احمد فاطمی نے ادب کے مختلف اصناف پر کتابیں لکھنے کے علاوہ سیاست اور تاریخ پر بھی گراں قدر کتابیں تصنیف کی ہیں۔ پروفیسر علی احمد فاطمی کی اب تک ایک درجن سے بھی زائد کتابیں منظر عام پر آ چکی ہیں:

۱۔ اختشام حسین: ذکر و فکر	۲۔ ترقی پسند تحریک: سفر در سفر
۳۔ تین ترقی پسند شاعر: سردار، مجروح، کیفی	۴۔ سجاد ظہیر: ایک تاریخ، ایک تحریک
۵۔ فیض: ایک نیا مطالعہ	۶۔ جوش ملیح آبادی - نئے تناظر میں
۷۔ نظیر اکبر آبادی	۸: اقبال اور الٰہ آباد
۹۔ تخلیق کار: قمر رئیس	۱۰۔ شاعر دانشور: فراق گورکھپوری
۱۱۔ پریم چند نئے تناظر میں	۱۲۔ کلیات علی سردار جعفری جلد دوم
۱۳۔ کلیات علی سردار جعفری جلد اوّل	۱۴۔ باقیاتِ علی سردار جعفری
۱۵۔ سات سمندر پار	۱۶۔ نئی تنقید نئے اقدار
۱۷۔ عبدالحلیم شرر بحیثیت ناول نگار	۱۸۔ تاریخی ناول: فن اور اصول
۱۹۔ سفر ہے شرط	۲۰۔ جرمنی میں دس روز
۲۱۔ جڑیں اور کونپلیں	

ہندوستان میں اردو کے ایسے ادیبوں کی تعداد بہت کم ہے، جو مختلف موضوعات پر یکساں دسترس رکھتے ہوں۔ اس حوالے سے علی احمد فاطمی کو یہ اختصاص حاصل ہے کہ انھوں نے مختلف النوع موضوعات پر جم کر لکھا ہے۔ مختلف شخصیات پر لکھی گئی کتب میں انھوں نے روایتی انداز سے ہٹ کر لکھا ہے اور سوانحی حالات بھی یکسر مختلف انداز سے دیکھنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

احتشام حسین : ذکر و فکر علی احمد فاطمی کی اہم ترین کتاب ہے جس میں انھوں نے مختلف موضوعات پر پوری ذمہ داری سے لکھا ہے۔ اس کتاب میں انھوں نے احتشام حسین کے فکری ارتقا کو تلاش کیا ہے۔ وہ کونسے اسباب و عوامل تھے کہ احتشام حسین نے اپنے لیے ترقی پسند فکر کو منتخب کیا۔ اس کتاب میں فاطمی نے احتشام حسین کے اہم ترین موضوعات پر کھل کر لکھا ہے۔ مثال کے طور پر غالب کے حوالے سے احتشام حسین کی فکری یگانگت کو تلاش کیا ہے۔ انھوں نے تہذیب اور ادب کے تال میل کے رشتوں کو جوڑا ہے۔ اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ تہذیب اور ادب ہم آمیز

ہو جائیں تو ایک لافانی تخلیق جنم لیتی ہے۔

احتشام حسین کے نزدیک ہر وہ نقاد قابل رحم ہے کہ جو ہر ادبی کارنامہ پر زمین و آسمان کے قلابے ملا دیتا ہے۔ ایک عام سی تخلیق کو ایک اعلیٰ پائے کی تخلیق قرار دیتا ہے۔ اُس کے نزدیک ہر ادیب اور شاعر با کمال ہے اور وہ کسی نقطہ نظر سے تعارض نہیں کرتا۔ اس صورت حال کو پیش نظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ اس ادیب کی کیفیت اُس دکاندار جیسی ہے جو اپنے ہر مال کی تعریف کرتا ہے۔ اس حوالے سے علی احمد فاطمی نے اس کتاب کے آغاز میں احتشام حسین کی ایک تحریر کا درج ذیل اقتباس بھی دیا ہے:

> ''ادب مقصد نہیں ذریعہ ہے۔ ساکن نہیں متحرک ہے۔ جامد نہیں تغیر پذیر ہے۔ اسے تنقید کے چند اصولوں اور نظریوں کی مدد سے نہیں سمجھا جا سکتا بلکہ ایک فلسفیانہ تجربہ ہی کام آ سکتا ہے، جس کی بنیاد تاریخ کے مادی ترجمان اور ارتقا بالضد کے اصولوں پر رکھی گئی ہو۔''(۳)

ترقی پسند تحریک اور احتشام حسین ایک لازم و ملزوم کی سی حیثیت رکھتے ہیں۔ جب اور جہاں بھی ترقی پسند تنقید کا تذکرہ آتا ہے تو احتشام حسین کا تذکرہ ضرور ہوتا ہے۔ اس حوالے سے علی احمد فاطمی نے اس کتاب میں بالخصوص اس موضوع بھی لکھا ہے اور ترقی پسند تنقید کے تناظر میں احتشام حسین کی فکر کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔

اگرچہ احتشام حسین کو ہمیشہ سے مارکسی نقاد سمجھا جاتا رہا ہے مگر وہ مارکس کے تصورات تک براہ راست نہیں بلکہ مختلف فکر و مراحل طے کر کے پہنچے جیسا کہ قاسم صدیقی کے نام مکتوب میں انھوں نے خود بھی اس کی وضاحت کی ہے۔

> ''مغربی نقادوں میں میں نے کسی کو اپنا ماڈل بنانے کی کوشش نہیں کی۔ متاثر کئی ایک سے ہوا ہوں بلکہ یوں کہو کہ بعض اوقات متضاد قسم کے لوگوں سے، مجھے بہت سی باتیں میتھیو آرنلڈ کی پسند آئیں، بعض ایلیٹ اور رچرڈسن کی اور بعض ہربرٹ ریڈ کی پھر مارکسزم سے متاثر ہونے کی وجہ سے مارکسی نقادوں سے زیادہ فائدہ اٹھاتا رہا۔ کسی کی پیروی نہیں کی۔''(۴)

لیکن اس کے باوجود احتشام حسین ایک مخصوص نظریے کے حامل تحریک سے وابستہ تھے، اسی لیے وہ بھی اس کے حسن و قبح میں برابر کے شریک تھے۔ وہ اس لحاظ سے نظریاتی نقاد تھے کہ مارکسی تصور ادب و نقد کے حامی تھے لہٰذا اسی تصور سے وابستہ نزاعی مباحث سے محفوظ نہ تھے ان پر اعتراضات بھی ہوئے اور خود انھوں نے بھی دوسروں پر گرفت کی مگر کبھی بھی شائستگی اور تہذیب کا دامن ہاتھ سے نہ چھوڑا۔ قلم کو کبھی دشنام کی سطح تک نہ لائے اور ہر حال میں لفظ کی حرمت کو ملحوظ رکھا۔ علاوہ ازیں علی احمد فاطمی نے احتشام حسین کے کچھ دیگر موضوعات پر بھی لکھا ہے۔ مثال کے طور پر: احتشام حسین کی تنقید نگاری: فکشن کے حوالے سے'، 'ترقی پسند تنقید: چند اشارے'، 'سفر نامہ کا فن اور ساحل سمندر'، 'احتشام حسین کے افسانے'، 'تہذیب سے تعلیم تک (یادیں)'۔ ان موضوعات پر علی احمد فاطمی نے احتشام حسین کی فکر اور اسلوب کو پیش نظر رکھتے ہوئے اپنا نقطہ نظر پیش کیا ہے۔

علی احمد فاطمی نے احتشام حسین کی تنقیدی فکر کو ایک بڑی خوبی ان کا سلجھا ہوا واضح سنجیدہ اور مدلل انداز میں بیان کیا ہے۔ اس زمانے میں جب نثر کی رنگینی و رعنائی کو ہی سب کچھ سمجھا جاتا تھا جب چلتے ہوئے جملوں کو لوگ تنقید کہتے

تھے۔انھوں نے خالص علمی نثر کو اپنی تنقید کے لیے اپنایا اور صاف ستھری غیر مبہم زبان میں اپنی بات کہی۔یہی وجہ ہے کہ احتشام حسین کا خیال ان کی نثر کے آئینے میں پوری طرح روشن ہو جاتا ہے جن لوگوں نے خوبصورت لفظوں اور چست فقروں کا سہارا لیا اور خیال کی تہی دامانی کو نثر کی رنگینی اور عنائی میں چھپا دینا چاہا وہ کامیاب نہ ہو سکے۔اس کے برعکس احتشام حسین دھیرے دھیرے اہل علم کے دلوں میں گھر کرنے اور انھیں اپنا ہم خیال بنا لینے میں کامیاب ہو گئے۔

علی احمد فاطمی کی یوں تو تمام کتابیں ادبی حلقوں میں کافی پذیرائی حاصل کر چکی ہیں تاہم ان میں ایک اور کتاب اقبال اور الہ آباد کو موضوع منفرد ہونے کی بنا پر کافی سراہا گیا ہے۔علی احمد فاطمی نے اپنی اس کتاب میں اقبال کے سیاسی نظریے پر تفصیلی اور معروضی بحث کی ہے۔پروفیسر علی احمد فاطمی نے اپنی اس کتاب میں تاریخی دلائل سے یہ ثابت کیا ہے کہ اقبال کا مشہور 'خطبہ الہ آباد' میں دوقومی نظریہ جیسی کوئی بات نہیں ہے۔انہوں نے اس تاثر کو بھی غلط ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اقبال بانیان پاکستان میں سے تھے۔

علی احمد فاطمی نے ترقی پسند شاعر علی سردار جعفری کے کلام کو دو جلدوں میں یکجا کر کے اپنی فکری وابستگی کا بین ثبوت دیا۔اس کے علاوہ انھوں نے علی سردار جعفری کا وہ کلام جو کلیات میں شامل نہ ہو سکا تھا اور بعد میں دستیاب ہوا تھا اُسے باقیاتِ علی سردار جعفری میں شامل کر کے ایک الگ کتاب کی صورت میں یکجا کر دیا۔

ترقی پسند شاعروں میں فیض احمد فیض کا نام ایک معتبر حوالہ ہے۔اُن کی فکر سے مختلف مکتبہ فکر سے وابستہ افراد سے اختلاف کے باوجود اُن کی شاعری سے حظ یاب ہوئے:

علی احمد فاطمی نے فیض کے حوالے سے اپنی کتاب فیض: ایك نیا مطالعه میں لکھتے ہیں:

> ''فیض کی نرم و نازک شاعری، نظم کا غزلیہ انداز، پرانی بوتل میں نئی شراب تمام قارئین و ناقدین کو اس قدر پسند آئی کہ وہ آنکھ بند کر کے ہر طبقۂ فکر کے محبوب و مقبول شاعر تسلیم کیے گئے اور ترقی پسند تحریک کی سب سے اہم اور بلند و بالا شخصیت۔ان کی شاعری کی محبوبیت اور مقبولیت سے کسے انکار۔لیکن اس کے اسباب و علل یا اس کے عوامل و محرکات پر غور کرنے کی عام طور پر زحمت نہیں کی گئی۔شاید اس کی ضرورت نہ تھی۔سب کو آم کھانے سے مطلب پیڑ کو شمار کون کرے۔سب کے سب فیض کی دلنواز شخصیت اور شاعرانہ غنائیت میں اس قدر گم تھے کہ کسی نے یہ جاننے کی ضرورت نہ سمجھی کہ ان سب کے پیچھے محض روایتی عشق و محبت یا حرف و لفظ کی دروبست کا معاملہ نہ تھا بلکہ ابتدائی تعلیم و تہذیب اور فکر و دانش کے وہ سلسلے تھے جس نے فیض کو محض روایتی شاعر نہیں بننے دیا بلکہ مفکر و دانشور بھی بنایا۔''(۵)

اس میں کوئی دوسری رائے نہیں کہ فیض نے مشقِ سخن کے آداب اور اس کی روایت کی پاسداری کا فریضہ ایسے انجام دیا کہ پیشتر ترقی پسند شعرا ان کے ہم سفر نظر آتے ہیں۔گو اپنے خیالات کی ترجمانی کے لیے انھوں نے غزل اور نظم کا انتخاب کیا اور یہ ثابت بھی کیا کہ ان دونوں کے دامن میں اتنی وسعت ہے کہ وہ اپنے عہد کے تقاضوں کے پیشِ نظر اپنے آپ کو ڈھال لیتی ہیں۔فیضؔ کی شاعری احساس اور تاثرات کی شاعری ہے۔جسے محسوس کیا جا سکتا ہے' بیان نہیں کیا

جاسکتا۔ان کی غزلیں اور نظمیں دونوں دل و دماغ کو متاثر کرتی ہیں۔ان کے اشعار اُن کے مستحکم ارادوں کے جرأت مندانہ اقدام اور جوش و بغاوت کا پتا دیتے ہیں۔اُن کی شاعری کا بڑا حصہ علامتوں پر قائم ہے۔انھوں نے نظم کی کلاسیکی روایت کو انقلابی اور نئے سانچے میں ڈھالا ہے۔کلاسیکل الفاظ کو نئے تیور دیئے ہیں۔

ترقی پسند شاعروں میں فراق گورکھپوری کا نام ایک اہم حوالہ ہے۔علی احمد فاطمی نے جہاں فیض احمد فیض کے حوالے سے اپنے مخصوص تنقیدی اسلوب میں لکھا ہے وہاں فراق کے شعری آفاق کو دریافت کرنے کے لیے بھی ایک کتاب شاعر ودانشور: فراق گورکھپوری کے عنوان سے لکھی ہے۔

فراق کا شمار ہمارے اُن شاعروں میں ہوتا ہے جنھوں نے غزل کی روایت کو پیش نظر رکھتے ہوئے اپنے لیے الگ راہ نکالی۔فراق گورکھپوری نے تمام تر لسانی اور مذہبی تعصّبات کو بالائے طاق رکھتے ہوئے اردو غزل کو کئی نئی جہتوں سے آشنا کیا۔فراق کی شاعری پر اس دور کے شعراء کی چھاپ بھی نظر آتی ہے۔انھوں نے شروع میں کلاسیکی انداز کو اپنایا اور اپنے موضوعات میں تنوع پیدا کرنے کے لیے حسرتؔ موہانی کی طرح ہر ایک استاد سے فیض یاب ہونے کی کوشش کی تاکہ اسلوب میں نکھار اور انفرادیت نظر آئے۔فراق نے اردو شاعری کو ایک نیا آہنگ، نیا لہجہ اور دلکش پیرایۂ بیان دیا۔اُن کا خاص اسلوب قاری کو بتا دیتا ہے کہ یہ آواز فراق ہی کی ہے۔انھوں نے اپنے کلام میں فراق اور وصال کے لمحوں کو اس طرح پیش کیا ہے کہ رنج و راحت میں بھی ہم آہنگی پیدا کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔

اس حوالے سے ڈاکٹر کامل قریشی کا کہنا ہے:

> ''فراق کی غزلوں کا اگر غور سے مطالعہ کیا جائے تو ان کی روحِ شاعری اور محاسنِ کلام کا اندازہ کر لینا مشکل نہیں۔ان کا مخصوص آہنگ، خاص لب ولہجہ اور منفرد اندازِ بیان صاف بتا دیتا ہے کہ یہ فراق کی آواز ہے۔انھوں نے اپنی شاعری کے ذریعے غم ونشاط، خوشی والم، رنج وراحت اور زخم و مرہم میں ایک طرح کی ہم آہنگی اور ربط وضبط پیدا کر کے زندگی کی تلخیوں کے ساتھ پیمانِ وفا باندھنے کی سعی کی ہے۔''(۶)

علی احمد فاطمی نے فراق کی شاعری میں حسن وعشق کے جدید تصور کو تلاش کیا ہے۔اس کی وجہ تو یہ ہے کہ فراق کی شاعری میں جو نفسیاتی گہرائی، پیچیدگی اور وسعت پائی جاتی ہے وہ دیگر شعرا میں اس انداز میں نظر نہیں آتی۔فراق کے ہاں کلاسیکی شاعری کی طرح رقیب کے حائل ہونے کا رونا نہیں ملتا، نہ ان کی شاعری میں ماتمِ بے وفائی اور محبوب کی کج ادائی کا تذکرہ ہے۔یہاں حسن وعشق وفا اور جفا کی پرانی تقسیم سے آزاد ہیں۔یہاں دونوں کے درمیان اگر کوئی چیز حائل ہے تو وہ بذاتِ خود عاشق اور محبوب ہیں۔ان دونوں کے درمیان معاشرتی دیواریں حائل نہیں ہیں۔اس نئی زندگی میں دونوں کے کچھ سپنے، کچھ خواہشیں، کچھ تمنائیں؛ اور ان تمناؤں میں چھپی ہوئی مسرتیں ہیں۔یہ لمحات اُسے کسی طور بھی بے چین اور بے قرار نہیں ہونے دیتیں۔وہ اگر غمگین بھی ہوتے ہیں تو غم سے نڈھال نہیں ہوتے۔کیوں کہ غم ایک ایسا عنصر ہے جس سے حقیقی شاعر کو گزرنا پڑتا ہے۔

ترقی پسند تنقید کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ اس نظریاتی تحریک نے نظیر اکبر آبادی کو وہ شہرت دلائی جو پہلے انھیں میسر

نہیں تھی۔اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ نظیر چونکہ عوام سے تھے،اس لیے انھیں عوام کے مصائب وآلام سے بخوبی آگاہی تھی۔ اسی پس منظر کو پیش نظر رکھتے ہوئے ترقی پسند فکر نے اس طرف توجہ دی۔نظیر عوام کی سنگلاخ زندگی کی بھیانک حقیقتوں سے واقف تھے۔نظیر ایک وسیع المشرب انسان تھے اور ہر مذہب وملت کے لوگوں کے لیے ان کے دل میں بے پناہ پیار تھا۔ اُن کا تعلق متوسط طبقے سے تھا،اس لیے وہ عوام کے مسائل اور مشکلات کو بخوبی سمجھتے تھے۔خارجی حالات نے اُن کی زندگی پر بہت اثر ڈالا اور اُن کی شاعری میں یہ کیفیت اجاگر ہوئی کہ وہ عوام کے دکھ درد کو سمجھنے لگے۔ڈاکٹر سلیم اختر نے بڑی خیال انگیز بات کی ہے:

> ''نظیر کی افسردگی خارجی حالات کے برعکس ایسی نفسی کیفیت معلوم ہوتی ہے جسے کیموفلاج کرنے کے لیے اس نے گلی کوچوں کی دنیا اور میلے ٹھیلوں کی بھیڑ میں خود کو گم کرنا چاہا ہو مگر جو مسلسل تخ لیقی محرک کے طور پر برقرار بھی رہی۔جبھی تو اس کے اشعار کی ندی ''آہ'' اور ''واہ'' کے کناروں کے درمیان رواں دواں نظر آتی ہے۔نظیر ایسی شخصیت ہے جسے کلام کی انفرادیت کی بنا پر کسی بھی شعری دبستان سے وابستہ قرار دینا بہت مشکل ہے۔دہلی اور لکھنؤ ایسے ثقافتی اور ادبی مراکز سے دور اکبر آباد کا نظیر اپنے رنگ کا موجد اور خاتم ہے۔وہ اپنی ذات میں ایک تحریک ہے جو کلیات کے اعتبار سے ایک دبستان اور اس لحاظ سے وہ بے نظیر ہے۔''(۷)

اس سلسلے میں دیگر ناقدین کی طرح علی احمد فاطمی نے بھی نظیر اکبر آبادی کے حوالے سے کھل کر لکھا۔ نظیر اکبر آبادی کے عنوان سے اپنی اس کتاب میں انھوں نے نظیر کی شاعری کو ترقی پسند فکر کے تناظر میں دیکھا ہے۔ نظیر اکبر آبادی نے اس کتاب میں نظیر کے سیاسی وسماجی پس منظر میں ان کی سوانح کو ترتیب دیا ہے اور سوانح نظیر کے چند حقائق بھی دریافت کیے ہیں۔وہ اس حوالے سے بخوبی جانتے ہیں کہ چونکہ نظیر اکبر آبادی کا شمار اردو نظم کے اُن بنیاد گزاروں میں ہوتا ہے جنھوں نے اپنی مشقِ سخن سے ایک جہانِ معنی کو کمال مہارت سے آباد کیا،اس لیے نظیر نے جس طرح عوامی رویے،مزاج،رسوم،تہوار اور موسم وغیرہ کو جس طرح انھوں نے سمجھا اردو نظم اس کی مثال دینے سے قاصر ہے۔وہ بلاشبہ اردو شاعری کے بہت بڑے محسن ہیں کیوں کہ انھوں نے ایسے وقت میں نظم نگاری شروع کی جب ہر طرف غزل کا سماں بندھ چکا تھا۔

ترقی پسند افسانہ نگاروں میں پریم چند کو اوّلیت اس لیے بھی حاصل ہے کہ انھوں نے ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند مصنفین کے لکھنؤ میں منعقد ہونے والے پہلے اجلاس کی صدارت بھی کی۔پریم چند کے حوالے سے علی احمد فاطمی نے بھی ایک کتاب پریم چند :نئے تناظر میں کے عنوان سے لکھی۔یہ کتاب تخلیق کار پبلی کیشنز دہلی کے اہتمام سے شائع ہوئی۔اس کتاب میں انھوں نے 'پریم چند: روایت ساز یا روایت شکن' 'پریم چند کی حقیقت بیانی اور نئی اردو کہانی' 'پریم چند اور فرقہ واریت' 'پریم چند اور ترقی پسند تحریک' 'پریم چند کے نسوانی کرداروں کی ایک جھلک' 'پریم چند اور الٰہ آباد' جیسے اہم موضوعات پر لکھا۔علی احمد فاطمی کے نزدیک پریم چند کے ہاں جذبات نگاری بھی،تنقیدِ حیات ہے اور ترغیب واصلاح بھی۔ اور یہی وہ معاشرتی اور سیاسی شعور تھا جس نے پریم چند کو حقیقت پسند افسانہ نگار بنایا اور پھر ان کے افسانے اخلاقی،معاشرتی

اور سیاسی تقاضوں کی ترجمانی کرنے لگے۔ ان کے افسانوں میں ملک وقوم کے لیے ایثار ومحبت کے جذبے بیدار ہوتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ پریم چند نے ایک ماہر نفسیات کی طرح محکوم قومیتوں کو عزم وہمت کے گر سکھائے ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں کے ذریعہ انسان دوستی اور وطن دوستی کی بہترین مثالیں پیش کی ہیں۔ یوں پریم چند کے ہاں سچی وطن دوستی، سماجی اصلاح کا جذبہ، دیہاتی زندگی کے مرقعے، طبقاتی کشمکش اور کردار نگاری کے خوبصوت نمونے ملتے ہیں۔ انھوں نے تخلیقی جبلت کو محض افسانہ نگاری کے لیے استعمال نہیں کیا بلکہ اس میں مقصدیت کی روح کو سمو کر ایک مصلح قوم کا کردار بھی ادا کیا ہے۔

علی احمد فاطمی نے تاریخی ناول نگاری کے حوالے سے ایک اہم ترین نام عبدالحلیم شرر کے حوالے سے بھی تحقیقی و تنقیدی کام کیا ہے۔ اُن کی کتاب عبدالحلیم شرر بحیثیت ناول نگار ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔ جس میں انھوں نے تاریخی ناول کے فن اور ارتقا کے تناظر کو پیش نظر رکھتے ہوئے شرر کی تاریخی ناول نگاری کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ عبدالحلیم شرر بھی سرسید دور کی اہم شخصیت تھے۔ یہ عجیب دور تھا اس دور میں نثری ادب میں زبردست ترقی ہوئی۔ بلکہ یوں کہا جائے کہ نہ اتنی ترقی ماضی میں ہوئی تھی اور نہ مستقبل میں ہوسکتی ہے۔ شرر صاحب نے بھی مختلف اصناف سخن پر طبع آزمائی کی۔ آپ نے ایک ایک صنف پر اتنا مواد چھوڑا ہے کہ ایک ایک صنف پر مکالہ لکھا جاسکتا ہے۔ تاریخی ناول نگاری کی طرف ان کی توجہ مغرب کی اسلامی تاریخ پر حملوں کے بعد ہوئی۔ شرر نے جب والٹر اسکاٹ کا ناول دیکھا اور پڑھا۔ جس میں حضور کی شان میں نازیبا کلمات کہے گئے تھے تو جواب میں شرر بھی ناول نگاری کی طرف متوجہ ہوئے۔ اُن کے پہلے ناول کا نام دلچسپ تھا۔ اس کے بعد ''دلکش''، فلورا فلونڈا، بدرالنساء کی وصیت، شوقین ملکہ اور مینا بازار جیسے ناول منظر عام پر آئے۔ انھوں نے اپنے ناولوں کے ذریعے مغرب کے اسلام کے خلاف منفی پروپیگنڈے کا جواب دیا۔

علی احمد فاطمی اس وقت ترقی پسند تنقید نگاری میں پیش پیش ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ان کی تنقیدیں ایک خاص نقطہ نظر کی حامل ہوتی ہیں اور یہ نقطہ نظر تنقید کا اشتراکی اور مارکسی نقطہ نظر ہے جس میں ادب کی تاریخی اور عمرانی حیثیت کو خاص اہمیت حاصل ہے جس کے نزدیک ادب کو تمام علوم کی روشنی میں دیکھنا ضروری ہے جس کے پیش نظر ایک ایسے تجزیے کی ضرورت ہے جس کی بنیاد تاریخ کی مادی ترجمانی کے اصول پر ہو۔ بغیر اس کے ادب کا صحیح شعور ناممکن ہے احتشام صاحب ادب وشعر کو اسی طرح دیکھتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ان کی تنقید میں مارکسی اور اشتراکی تنقید کے اثرات کا پتہ چلتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ظہیر کاشمیری، ادب کے مادی نظریے، (لاہور: کلاسیک، س۔ن)، ص ۶۷

۲۔ شارب ردولوی، جدید اردو تنقید—اصول و نظریات، (لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء)، ص ۳۴۵

۳۔ علی احمد فاطمی، احتشام حسین: ذکر و فکر، (الٰہ آباد: رجحان پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء)، ص ۵

۴۔ فروغ اردو، احتشام حسین نمبر، لکھنؤ، ۱۹۷۴ء

۵۔ علی احمد فاطمی، فیض: ایک نیا مطالعہ، (الٰہ آباد: ادارۂ نیا سفر، ۲۰۱۲ء)، ص ۹

۶۔ کامل قریشی، اردو غزل، (دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء)، ص ۲۵۳

۷۔ سلیم اختر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء)، ص ۱۷۹

⊙ **Dr. Asia Zulfqar**

Assistant Professor, Department of Education, BZU, Multan

⊙⊙ **Dr. Muhammad Khawar Nawazish**

Assistant Professor, Department of Urdu ,BZU, Multan

⊙⊙⊙ **Syed Nasir Hussain**

Lecturer, Department of Early Childhood Education, AIOU, Islamabad

The Dynamics of Language in National Perspective: Can We Ignore Lingua Franca?

Abstract:

Language is not only a means of communication but also provides basis for developing and sustaining cultures and values. Historical evidences proved the effects of language on social, culture, economic, politics, society and education. History also revealed that the language of the conquerors became a common language for captors. This phenomenon still exists, the role of language in national development is inevitable and thus language is considered as foundation for a nation. Taking into account the role of language, this review paper which is grounded in theory provides a deep insight to study the above mentioned factors which contributed in transforming societies with a particular focus on Pakistani context. Next, this paper highlighted the role of national language and will discuss the related controversy. English and Urdu are declared as official languages and the nation is still perplexed to solve this issue. There is a strong social pressure that Urdu should be prioritized but this dream could not turn into reality yet. On the other hand, English as being an international language cannot be ignored for the sake of achieving international goals and standards.

Keywords:

Urdu English Lingua-Franca Language Culture History Language

Introduction:

Language has a vital role in the rise and fall of civilizations. Languages shape, analyze and color our views to see the world (Ostler, 2005). The growth of civilizations is linked to language and language rise with the development of society; it is indeed the identity of human beings (Janson, 2002). Language, in fact, is a repository of the history of human beings. Presently, there are almost 7000 languages being spoken in the world. The history of languages is as long as of the human beings. Perhaps language is the only tool which has preserved history. During the course, some language changed their structure while some extricated. Some of the languages could not survive longer than others (Lobachev, 2008). Language has also contributed in nation building and ultimately country's development. Historical evidences proved that empowered countries enhanced their power through their language (Friedrich, 1989). Warriors were not only conquered a piece of land but conquered the cultural roots of that particular region (Janson, 2002). All the colonial states have their own history of languages and suffered the dilemma of languages as well (Friedrich, 1989). For example, in British colonial time there is a controversy of language between the Muslims and the Hindus. After partition, this controversy emerged in a different perspective and we, the Pakistanis are still perplexed (Rahman, 1997).

Pakistan is a linguistically diverse country and multiple languages are spoken across the country. However, the official languages are Urdu and English whereas Urdu is declared as the national language. Urdu as an official language has been a burning issue since decades. However, the statistical proofs shows that Urdu is the mother tongue of only approximately 8% people in the country (Rahman, 2003).Local languages like Punjabi and some others are the native languages of greater number of people than Urdu (Wazir & Goujon, 2019). As to National stance, a number of policy decisions and provisions of the constitution are available to promote the national language and make it as a mean of communication among people living in different parts of the country.

Article 251 of the Constitution of Pakistan 1973 declared Urdu as an official language of the country (Kamath, Kamath& D'Souza, 2018). In addition, the Constitution adopted a provisional status of English for official use until the

substantial measures are taken for its replacement with Urdu. The available facts prepared a platform to initiate a discussion of official and national language. Even after decades, the situation couldn't be changed and English has been used as an official language. After 42 long years of the promulgation of the Constitution 1973, the Supreme Courtof Pakistan directed to enforce Urdu as the ONLY official language in the country (Kamran, 2015). The campaign shifting from English as official language to Urdu has received considerable attention during this decade.

Every language has its history and culture. Likewise, Urdu has a rich and remarkable history and enormous amount of literature is available in prose and poetry. Urdu has also produced some of the world's finest poets, novelists and fiction writers. These celebrities have added to the everlasting glory of the language. But beyond these facts, considering the diversity of cultures and languages in Pakistan, the enforcement of Urdu after seven decades of independence is like trying to catch a missed train (Kamran, 2015).

Presently, the status of Urdu as an official language has once again under discussion in news and on social media. If we take into account the status of Urdu in our national institutes, the situation is very interesting. As to government provincial and federal institutions, the first choice is Urdu for communication, but when it comes to official correspondence English is obligatory. The situation becomes more interesting when it comes to educational institutes, public schools have opted Urdu as the medium of instruction but private schools solely dependent on English. In fact, language is the prime attraction in private schools (Saba, 2017) which shows parents' interest in educating their kids in English medium.

In this scenario, where we have a language controversy for decades after independence, we need to work for putting a full stop over this discussion. In this discussion paper which is grounded in theory will provide an in-depth analysis of the role of language in culture, society, economics, politics and education. We will also examine the role of language in the national development of a country particularly in Pakistani context. Moreover, the controversy of national and official language will also be discussed.

Historical background of language:

Over the centuries, multiple languages took the attention of the world.

Nowadays, one way to measure the popularity of language is to look at the size of the population. However, some of the languages were imposed through imperialism and colonialism e.g. English, Spanish, Portuguese, Russian, German and French (Swadesh, 2017).All these languages have their strong history but it is pertinent to know how language is propagated.

Around 10,000 years ago, the main source of income was agriculture. People started sowing according to their domestic needs. In addition, people also domesticated animals to serve their necessities. Mainly the settlings were developed near the running waters and rich fertile lands. The main sources of living were remained agriculture and livestock while the population rate kept increasing (Janson, 2002).A dense growth in population was observed in the Mediterranean, Europe, India and China. Natural calamities and shortage of water and grass compelled the people to keep shifting from one place to the other. Along with people and their cattle, culture and language shifted and amalgamation of languages emerged. For example, agriculture was introduced in Australia and Western North America when Europeans arrived there (Janson, 2002).

Agriculture and livestock assisted people to explore wider areas of the world, people moved to those areas where they find good weather conditions for the living of their animals and for themselves. Farming also made people rich, owning land and animals were also a source of power. They were started facing disputes. To handle with such disputes, there was need to maintain order. They formulated some laws and regulations to live peacefully. The enforcement of law was also a crucial challenge. Society became more complex when people start trading with each other. If people were facing any clash, the person who yield power taken the lead over others and sometime they used force to threaten and control others (Quinn, 2017).

Live-stock and agriculture mainly appeared in the following regions, which are nowadays Iraq, Syria, Turkey and Israel. These societal groups were having different languages according to their geographical areas and land. There are mainly two reasons that explain the changes in lifestyle of Indo-European languages. Obviously, the first one focuses on war and conquests. Indo-Europeans were warriors who expanded their dominance on land from the Black Sea to all

Europe and half of Asia. These people who came under this way abandoned their original tongues and adopted the languages of the conquests (Gamkrelidze & Ivanov, 1990). Renfrew (1980) linked the second reason to farming. This explains the origin and expansion of languages. Historically, economy and power were the two main reasons of language, expansion & transformation and also the death of language (Wurm, 1991).

History is evident that how economic reasons stimulate people to communicate and to travel to far reaching areas. These economic reasons drive you to develop new technologies and new ways of trade with the support of foreign people. Societies nurture on this pattern and then the process of socialization help to accommodate new languages (Norton & Toohey, 2011).The new languages brought new culture, traditions and trends in the society. With these transformations the local languages become weaker and the process of disappearance started and gradually it reaches to language death.

Social standing of language:

Language provides social connectivity to share ideas, thoughts, feelings and emotions with others. History of languages also proved that people need a common language to communicate with each other e.g., at time of slavery when slaves were bought for agriculture and plantations reasons, they were unable to communicate with each other because of their different origins. But, gradually, they learnt a common language for communication and that language belonged to the colonial kingdoms (Janson, 2002).

Similarly, the language of masters and conquerors of the territory became the language of slaves and colonized. The language of colonized was degraded purposefully both mentally and culturally to hold the power (Grzywacz, 2013).In this context,Lo Bianco (2010) stated that each territory has its own culture, traditions, values, beliefs, and ethnicity to live in their own way. These attributes of the society guides masses to understand the sanity of each other to maintain a balance in the society. Schiffman (2006) further added, language is grounded in linguistic culture e.g., set of behaviors of people, assumptions, cultural values and traditions, belief systems, attitudes, stereotypes and ways of thinking. Altogether, language is contributed to build a nation and to maintain unity among masses

(Grzywacz, 2013).

So, to create social harmony and to be intact with social norms and beliefs it is imperative to stick with one languages and that call the national language representing the norms, values, beliefs, customs, traditions of each unit of the society. If we discuss in Pakistani context, the case is different. As mentioned earlier, Urdu - the national language - is the language of almost 8% people in Pakistan (Rahman, 2003). Despite constitutional legislation to promote Urdu as a national language, English appears to play that role and 'English is the language of power in all official domains' (Rahman, 1997, p. 223). Literature proved that languages cannot be enforced rather they are opted. However, the history of languages provides us example of enforcement of language but that case cannot linked to this situation as the stage couldn't be set for equality of both languages and English is still considered a key component for success.

Multiple languages belong to various communities in Pakistan. However, for social connectivity people are dependent on Urdu. This phenomenon is as old as our country. In recent past, people are increasingly opting English language as means of communication, English is considered as an international language for communication and there is no doubt about its worth, popularity and acceptability - the language of power (Sharifian, 2009).

Twenty first century is considered as the century of modernism, liberalism and social connectivity. The social connectivity is dominating in this list. English language is widely used for social connectivity. Many countries accept this change with open heart and declared English as the official language next to their national language (Sharifian& Jamarani, 2013). Pakistan is also one of the countries, but the acceptability is always under discussion. Due to this social connectivity, we cannot have escape from English, wherever you go or whatever means of communication you opt to communicate, it is mostly in English.

This social standing of language also affects your identity and testing generational ties e.g., if children are fluent in English but their parents cannot understand them, this create dependency of parents on their children. In some families, children and parents increasingly struggling to find common grounds to interact with each other. Thus, linguistic dominance has contributed to a social

divide in Pakistani society, since it is associated with the propagation of liberal values (Norton & Toohey, 2011).

Culture and language:

Next to social standing of language, highlighting the effects of language on culture is equally important. The language policy has given rise to "the paradox of preserving or building national cultural identities and promoting a foreign language that embodies different values, cultures, and traditions" (Crystal, 2012, p.3).Linguistic culture is based on cultural and religious beliefs, attitudes and behaviors. Basically this key concept assumed by Schiffman and Ricento (2006) who believed that language policy is grounded in linguistic culture.

Linking English proficiency to national development, constructing national cohesion and cultural uniqueness and using English as a tool to promote national, cultural identities to the rest of the world is quite fascinating, but at the same time it creates tension among different ethnic groups who are not equipped with foreign language (Ochs, 1993). This inequality gives boost to the division of ethnic groups on the basis of languages and regions. They claim to save their languages and associated cultural heritage of their generations and ancestors and often they tagged stereotypes. Multiple transformations and inventions come along with foreign language which influences the culture, traditions, values, beliefs, attitudes, and ways of thinking and the uninvited change becomes need of the time (Norton & Toohey, 2011).

For example, in case of English, Marsh (2006) stressed that English is the language of business and academia; it is widely transmitting associated culture and traditions. This transmission ultimately enhances the power and legitimacy of language worldwide. This also strengthens the economic and political affairs of the country.

In Pakistani context, drastic changes have been observed during the last decade. With the popularity of the English language and an unprecedented transformation in our society e.g., language brings taste in our country, we have a lot of international chain restaurants; language introduced modern clothing style, and we have many international clothing outlets in our country; language brings new traditions and we are celebrating Halloween, Easter and Valentine day;

similarly language changes beliefs, and nowadays our society is more modern and liberal (Khalique, 2007). This means foreign language brings common cultural repertoire and when a foreign language is functioning in the social and cultural setting for a long time, it replaces everything quietly and it severely affects the attitude of masses.

Economic influence of language:

Historically, economically stronger societies get over on weaker economic populations. Language and culture work together and enhance the economy since transformation is linked to economic welfare. There are four major directions established by theorists for language and economy. First, political economy of the country sets ideology and then determines language. Secondly, the political economy determines the complexities of language and ideology, which entirely intertwined (See, Janson, 2002). Thirdly, to determine how language intervenes between ideology and political economy (Mannheim, 2013). Lastly, language may be completely mingled with political economy. From this complex fusion, ideology appears as primary output governing human acts and attitudes. On the other hand, the political economy defines classes and resultantly conflicts start occurring among classes and go on within a language context (Voloshinov, 1973). There are other possibilities as well where sometimes ideology rests dominant and other time economy.

In the era of knowledge-based economy, the economy of the modern world is linked to language which directly influences efficiency of communication. Ahmad (2016) argued that the relation of economy and language was first discovered systematically in the Marxist theory where language was considered as structure while economics was considered the foundation of the structure. Thus, language has a crucial role in technology and knowledge transfer which is completely based on linguistic skills (Gee, 2000). Colonial territories like South Asia and Sub-Saharan Africa find themselves at a disadvantage by using colonial languages to cope with new technologies and knowledge which is not convenient in their native languages. Faulconbridge and Beaverstock (2009);Short and Kim (1999)also point out that in order to participate in the global economy and to handle with international politics, Asian countries are strongly encouraged their

people to learn English. Because English is considered a global language for connectivity, international trade, economic policies, and diplomatic relations (Tsui & Tollefson, 2017). Wrum (1991) discussed in his paper, monetary benefits led the countries to get it required goods and services, employment and other economic advantages but at the same time it influences the local language and giving a sense of realization to its people that their local language is impractical and ultimately this makes the language weaker.

Political position of language:

Historically language was treated as strong political weapon to conquer others (Solarz, 2014).In the 19thcentury, many European countries supported the idea to have separate state on the basis of language (Szeptycki, 2011).However other authors are criticize this idea (Laitin, 1996)as they claimed that sometime other factors are dominant on language and people considered practical adaptation, for example, getting employment and civic rights, sometime strong ethnic groups force a language on minorities. Though, it's not easy to enforce a language in spite of substantial payoff and resultantly it causes retaliation and unrest among masses. For example, during the Soviet period, only a relatively small number of non-Slavic people in the Soviet Union switched to Russian, despite the political advantages of doing so. Thus, whatever the case is either economic or ethnic advantages depends on the people how much they are passionate for their country and related possessions (Laitin, 2000).

Language is not only contemplate for nation building but also for political control. This is the reason that ethnic minorities use language. For example, their demand for bilingualism was a political strategy during protests against political domination (Grzywacz, 2013).A significant example is the case of Hindi and Urdu confrontation in the region though alphabets of both languages are grounded on Sanskrit and Arabic but formed two different languages because of enduring political and religious conflict between two nations (Rahman, 1997).

As discussed earlier, linguistic identity is always due to political landscape of the country; if a country has unresolved tensions and political disputes, warring factions and strong sectarian dividedness then sometimes these differences are blown up to justify their existence. The difference is not only the language

difference but prejudice communication between people who are not willing to communicate with other sects.

A number of languages like Dutch, English, and French have a strong political background for their existence. These languages enforced on people during the war to get control over them (Janson, 2002). The purpose of the war was not solely base on economic benefits but also to scratch the roots of the occupied countries to mark the long lasting effects on future generations.

Education and language:

Language paves the way for education to determine curriculum and teaching methods. We are living in a language-based economy dependent on sophisticated linguistic skills, discursive knowledge or 'multi-literacies'(Gee, 2000). Language connects people with other traditions and culture. Each language and cultural group has its own semiotic system, traditions and values. Learning in a foreign language gives you exposure of other cultures, traditions and values. It also helps to conceptualize about the inhabitants of that language, their living style and their cultural and religious beliefs (Lo Bianco, 2010).

Globalization and modern technologies are resulting in the transformation of many societies on an unprecedented scale. The one common point is a shared linguistic medium of instruction. The English language secured an exceptional place as language of communication within this globalization linguistic order. The choice of English has been observed from the socio-economic point of view; others consider it a lingua franca. In the past, other languages also got the status of lingua franca i.e. Latin and Spanish languages. Though, the status of the English language is - nowadays and for the coming decades - assumed as the language of the global world (Graddol, 2005).

Taking into account the global trends and advancements, countries envisage their goals and objectives and achieved those goals through education and development. The role of language is important while you are preparing your educational policies, especially in those countries where English is not the first language of its people. There is a number of sovereign countries who are struggling with diversity of languages e.g., Belgium, Bolivia, Bosnia and Herzegovina, Luxembourg and Comoros etc. These languages have been declared as a medium

of teaching till high school and/or college levels in the respective countries (Marsh, 2006).

As to higher education, most of the countries declared English as the medium of instruction. During the last two decades, the world has shown serious interests in adopting English as medium of instruction. Adopting English as medium of instruction may be challenging and at the same time useful as well. In many developing countries where English is not the first language, high drop-out rates and failures have been observed. On the other hand, there is a useful aspect also as English is playing its role in successful political and economic decision making in these countries (Marsh, 2006). The problems due to medium of instruction are not only linked to developing countries, but many developed countries are facing rapid educational overhaul in response to globalization and ethnic reasons.

In sub-Saharan African countries, school wastage has been broadly observed due to the language barrier (Heugh, 2000). Also in South Asian countries, English is a dominating language in all aspects of education. In Indo-Pak context, during the British colonial era the official language in education policy was Urdu as the medium of instruction for the masses and English for the elites. This shows, the controversy of first and second languages root quite deep in the sub-continent. The conflict of the official language in Pakistan is still not resolved and the medium of instruction remained the same as it was in colonial times.

There is a lot of literature discussing this key problem either should focus on learner's first language in view of teaching or the target language (Littlewood & Yu, 2009).In Pakistan, both Urdu medium and English medium systems are running successfully in their domains. However, at time of job interviews, a clear difference has been observed in candidates from Urdu medium and English medium schools. Similarly, if we review it from teachers' point of view, the grooming of both teachers - from Urdu and English medium - are different. In case of teaching English in government schools, teacher use to translate the content in Urdu to make the lecture more comprehensive (Awan & Shafi, 2016).This could be the reason of failure of students in exams. Same is the case with science subjects in schools. Science subjects are being taught in Urdu and English (optional) but students who belong to government schools hardly opt English to learn science to

stay in their comfort zone. This could be linked to failure of students in F.Sc exam and similarly in the admission test for medical and engineering fields.

Regardless of official and national language, there should be workable classrooms; students should be prepared according to the societal and future needs. An increasingly integrated world has led to increasingly integrated curricula and methodologies. If there is a mismatch in the language of learning and official language then the importance of change becomes acute (Marsh, 2006).

Discussion and conclusions:

This review paper is to provide an in-depth analysis of language from historical, cultural, social, economic, political and educational point of view with a particular focus on Pakistan. Undoubtedly, the role of language in national development is inevitable and language is considered as a foundation for a nation. Considering the above mentioned facts from history, language proved itself a strong contributor in transforming culture, economy, politics, and also playing its role in societal changes and setting educational dimensions.

Since the very beginning of human life on earth, people have been in a need of a language to communicate with each other. That communicative language usually belongs to a dominating power and that paves the way for language to bring related culture, tradition, values and beliefs which slowly penetrate in the lives of people. In this way the 'dominating power' rule people not physically but also they control their brains.

This phenomenon is as old as the history of human beings. Since people have different religions and cultures so one of the reasons of colonialism is to change the beliefs of people through language to change their religion and culture and this applies in modern times too, but now this phenomenon has been becoming more sophisticated (Janson, 2002). There are multiple way to bring changes and transformations in the lives of people to get hold on them. Gradually, local languages lost their power and standings and replaced with the new ones. A common user of that language may not understand this phenomenon but with the passage of time when certain transformations come into view they realize this change.

The replacement with new language cannot be linked to one factor but there

might be multiple factors which can create a space for new language. The most prominent factors is always economy. As mentioned earlier in this manuscript, agriculture and livestock were the main source of the survival of humans in the past and certainly this adds to shapeup economy.

Nevertheless, not all community members are part of the language transformations, but when change occurs everyone gets affected either way, sometime a part of community embrace this change openly but other part might not be ready to accept it. It triggers a cultural and language clash in the society. In such situations, if a society has a strong will for their national language they can survive but if the dominating language is more powerful than the local one, then the mighty language always succeed to deepen its roots and people start feeling themselves elite by speaking that language (Wrum, 1991).

The scenario is alike in Pakistan, where conflict of national and official language has been under discussion since ages. After the above review and discussion, it is very clear that there are many countries which have more than two national/official languages. Indeed, they had been through the crisis, tensions, social and cultural transformations, but they have survived successfully (Rahman, 2010). In Pakistani case, the situation is somewhat different. Since, the ideology of Pakistan is based on Islam and everything in the country will be based on Islamic principles. Urdu declared as national language of the country. Urdu is a fusion of Sanskrit, Persian, Arabic and Hindi texture. Some authors claimed Urdu is simply another dialect of Hindi (Wrum, 1991)

Next, the question of its users make it more critical, on the other hand, the education system of Pakistan is also a major source of accelerating this tension. The division of language started with the different education systems. So far, government is making promises to launch a single education system which seems very challenging. Moreover, as discussed above economic policies has a strong link with language e.g., China-Pakistan Economic Corridor (CPEC), we have observed a significant change in our society since the launching of this project. A lot of Chinese restaurants, shopping outlets and language centers are being inaugurated across Pakistan. Certainly it will thrive Chinese language as well. Same is the case with English because our higher education is entirely in English and we are the

witnesses of flourishing the English language in the country. Along with language, many western outlets are available reflecting the English culture in our society. We am not trying to develop a link between the English language and higher education but when you have a continuous connection with a language of course, you will adopt the related stuff because language has proven itself a key source of transmitting culture and traditions.

Recently, the Supreme Court of Pakistan has again declared to implement the national language in the country, keeping in view the above discussion, a lot of challenges arises to make this dream true. Especially, when Pakistan is facing a lot of political, national and international challenges and we are politically detested in the world. In spite of struggling with such petty issues, we need to make some efforts to get back to mainstream to get a status in the world (Sharifian, 2009).

Accepting the reality is better than fighting with it. We should admit the utility of the English language as our rival - the Indians, did. If you search for 'English languages' among other languages on Google the results show you 'Indian English.' In spite of struggling with languages the Indians accepted its usefulness and owned it successfully. This is what which Sir Syed Ahmed Khan emphasized in his sermons that Muslims could only come out of their isolation when they would compete the world according to their style i.e., getting the modern education without compromising their identity.

As to developing a single education system for masses is a challenging dream. Practically, it might take ages to develop such system and to convince people to own this system. It seems ridiculous when you think of higher education in our national language without strengthening and enlarging its scope. At one hand, we are trying to meet the 21st century standards, but can we meet our goals by ignoring lingua franca?

References

Ahmad, A. A. (2016). Language learning style preferences of Low English proficiency (LEP) students in a tertiary institution. Malaysian Journal of ELT Research, 7(2), 30.

Ali, K. A. (2011). Communists in a Muslim land: Cultural debates in Pakistan's early years. Modern Asian Studies, 45(3), 501-534.

Awan, A. G., & Shafi, M. (2016). Analysis of teaching methods of language development at government secondary school level in D.G.Khan city - Pakistan. Global Journal of Management and Social Sciences, 2(2), 29-46.

Caviedes, A. (2003). The role of language in nation-building within the European Union. Dialectical Anthropology, 27(3-4), 249-268.

Crystal, D. (2012). English as a global language (2nd ed.). Cambridge, UK: Canto Classics.

Faulconbridge, J. R., & Beaverstock, J. V. (2009). Globalization: interconnected worlds. Key Concepts in Geography, 331-343.

Friedrich, P. (1989). Language, ideology, and political economy. American anthropologist, 91(2), 295-312.

Gamkrelidze, T. V., & Ivanov, V. V. (1990). The early history of Indo-European languages. Scientific American, 262(3), 110-117.

Gee, J. P. (2000). Identity as an analytic lens for research in education. Review of Research in Education, 25(1), 99-125.

Graddol, D. (2010). The ET column. Will Chinese take over from English as the world's most important language? English Today, 26(4), 3-4.

Grzywacz, A. (2013). Constructing National Identity in Indonesia-Experience for Europe. Mozaik, 14(2), 100-219.

Heugh, K. (2000). Multilingual voices-isolation and the crumbling of bridges. Agenda, 16, 21-33.

Janson, T. (2002). Speak: A short history of languages. OUP Oxford.

Kamath, S., Kamath, R., & D'Souza, B. (2018). An overview of systematic linguistic

genocide in Pakistan. International Journal of Civil Engineering and Technology, 9(13), 1691-1697.

Kamran, T. (2015). The Urdu controversy. The News on Sunday.

Khalique, H. (2007). The Urdu-English relationship and its impact on Pakistan's social development.

Laitin, D. D. (1996). Language and nationalism in the post-Soviet Republics. Post-Soviet Affairs, 12(1), 4-24.

Laitin, D. D. (2000). What is a language community? American Journal of Political Science, 44, 142-155.

Littlewood, W., & Yu, B. (2009). First language and target language in the foreign language classroom. Language Teaching, 42(4), 64-77. doi: 10.1017/S0261444809990310

Lo Bianco, J. (2010). The importance of language policies and multilingualism for cultural diversity. International Social Science Journal, 61(199), 37-67.

Lobachev, S. (2008). Top languages in global information production. Partnership: The Canadian Journal of Library and Information Practice and Research, 3(2).

Mannheim, K. (2013). Essays Sociology Knowledge (Vol. 5). Routledge.

Marsh, D. (2006). English as medium of instruction in the new global linguistic order: Global characteristics, local consequences. In Proceedings of the Second Annual Conference for Middle East Teachers of Science, Mathematics and Computing. Abu Dhabi: METSMaC (pp. 29-38).

Norton, B., & Toohey, K. (2011). Identity, language learning, and social change. Language Teaching, 44(4), 412-446.

Ochs, E. (1993). Constructing social identity: A language socialization perspective. Research on Language and Social Interaction, 26(3), 287-306.

Ostler, N. (2005). Empires of the word: A language history of the world (p. 331). New York: HarperCollins.

Quinn, R. (2017). The clash of civilizations and the remaking of world order. Macat Library.

Rahman, T. (1997). The medium of instruction controversy in Pakistan. Journal of Multilingual and Multicultural Development, 18(2), 145-154.

Rahman, T. (1997). The medium of instruction controversy in Pakistan. Journal of Multilingual and Multicultural Development, 18(2), 145-154.

Rahman, T. (2003). Language policy, multilingualism and language vitality in Pakistan. Lesser-Known Languages of South Asia: Status and Policies, Case Studies, and Applications of Information Technology, 73-104.

Rahman, T. (2010). A multilingual language-in-education policy for indigenous minorities in Bangladesh: Challenges and possibilities. Current Issues in Language Planning, 11(4), 341-359.

Renfrew, C. (1990). Archaeology and language: the puzzle of Indo-European origins. CUP Archive.

Saba, P. (2017). Language usage in Pakistani classrooms. International Journal of Scientific Research and Management, 5(1).

Schiffman, H., & Ricento, T. (2006). Language policy and linguistic culture. An introduction to language policy: Theory and Method, 111-125.

Sharifian, F. (Ed.). (2009). English as an international language: Perspectives and pedagogical issues (Vol. 11). Multilingual Matters.

Sharifian, F.,&Jamarani, M. (Eds.). (2013). Language and intercultural communication in the new era. NewYork, NY: Routledge.

Short, J., & Kim, Y. (1999) Globalization and the City. Harlow: Pearson/Prentice Hall.

Solarz, M. W. (2014). The language of global development: A misleading geography. Routledge.

Swadesh, M. (2017). The origin and diversification of language. Routledge.

Szeptycki, A. (2011). Ukraine as a postcolonial state? The Polish Quarterly of International Affairs, 20(1), 5-29.

Thomas Hylland Eriksen, Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives (London: Pluto Press, 1993), p. 110.

Tsui, A. B., & Tollefson, J. W. (2017). 1 Language Policy and the Construction of National Cultural Identity. In Language policy, culture, and identity in Asian contexts (pp. 1-22). Routledge.

Voloshinov, V. N., Matejka, L., & Titunik, I. R. (1973). Marxism and the Philosophy of Language by VN Volosinov. Translated by Ladislav Matejka and IR Titunik.

Wazir, M. A., & Goujon, A. N. N. E. (2019). Assessing the 2017 Census of Pakistan Using Demographic Analysis: A Sub-National Perspective.

Wurm, S. A. (1991). Language death and disappearance: Causes and circumstances. Diogenes, 39(153)

⊙ **Wardah Naeem Bukhari**

PhD Scholar, College of Art & Design, University of Punjab, Lahore

The Embroidery of Emotions - Phulkari Bagh's of Punjab

Abstract:

This study intended to examine the traditional folk art of Punjabi Phulkari bagh along with its revival in Multan. The Punjab Province has always been distinguished for its culture and heritage. Multan is considered the oldest city of South Asia. The area from Delhi to Afghanistan was of Punjab province of Indian Sub-continent. The art of traditional Phulkari was originally practiced solely by the women of Punjab. Phulkari has always played an important role in the lives of Punjabi girls. The technique of Phulkari passed from generation to generation, especially girls used to embroider their imaginary world, dreams, and aspirations onto a canvas of khaddar. Phulkari has been a precious gift meant for special family occasions, to welcome a newborn into the family or to gift the daughter during her nuptial ceremony. The designs and motifs are innumerable. This study will focus on the historical background of Phulkari and the variety of Bagh's.

Keywords:

Embroidery Phulkari Bagh Punjab Culture

Introduction:

Embroidery is a decorative form of art that is the richest expression of emotions, aesthetics and textiles. In the Indian subcontinent, embroidery has been practiced for centuries not only to adorn the textiles for temples, houses, clothes and draperies for animals, but also for symbolic and traditional purposes. In the rural tradition it is an integral part of the dowry and was considered a symbol of the ethnolinguistic group and its ritual tradition (Harvey, 2002). The craftsmen of

Punjab excelled in hand embroidery on cotton, silk and wool, creating products that won admiration in Punjab. Phulkari and Bagh were traditional embroidered shawls from Punjab province.

The word Phulkari comes from two Sanskrit words "Phul" meaning flower and "Kari" meaning work (Hitkari, 1980). This embroidery began in Punjab in the 15th century and continues till now. Bhag literally means that the garden is a type of Phulkari. The word Bagh was used to refer to embroidery fabrics made in Peshawar, Sialkot, Jhelum, Rawalpindi and Hazara, which are now in Pakistan. The difference between phulkari and Bagh lies in the phulkari embroidered fabric whose base is visible. In Bagh, the fabric is so closely embroidered that the silk threads cover most of the fabric ground, so that the base is not visible (Randhawa, 1960.) The phulkari embroidery made with border and multipurpose design of traditional motifs. The fabric of Cham and khaddar were the fabrics selected for using design on them. Numbers of techniques like, hand embroidery, machine embroidery, hand painting and screen painting were applied to the Phulkari designs, equality of embroidery, threads of various colors were applied (Michael, 2000). Extant phulkari vary widely, mainly in design and color but also in the type of fabric, method of manufacturing and size. The khadi was usually painted at home before the embroidery was added, with black red, chocolate brown, indigo-blue and black as the most common colors. Bright colors were the norm for embroidery thread, with yellow gold, purple, orange, green and white dominating (Maskiell, 1999).

Embroidery was done on articles of apparel used by both men and women. Most common motifs used in embroidery were floral and birds. With the passage of time man changes in embroidery were reported with respect to design, quality of embroidery, colors and also the kinds of threads (Das, 1992).

This narrative provides the landscape in which this research is shaped. Phulkari is not just a beautifully embroidered fabric, but it is an essential part of a Punjabi woman's life. It was used as a surface decoration on scarves, jackets, covers, pillow cases, table covers and girls who used to embroider them since childhood so that they could prepare and collect good quantities of objects for their marriage. The primary focus of this study is to examine the phulkari designs in

Multan and especially phulkari baghs in Punjab. It will provides an overview of patterns used in phulkari baghs and details of baghs.

Origin of Phulkari:

The women of Punjab made the traditional Punjab Phulkari after completing their chores. They sat in groups called "Trijan" where all the women involved in embroidery as well as dancing, laughing, chatting and weaving. The traditional Phulkari was made from fabric called "khaddar", handmade and using high quality silk thread called "Pat", in bright colors such as red, gold, green, yellow, pink and blue. It took a year to make a special type of phulkari "Vari Da Bagh" where embroidery covers the entire surface of the fabric (Paine, 2014).

In eastern Punjab the women embroidered Phulkari's with pattern of humans, animals and plants as well as other jewelry patterns. There are number of stitches used in Phulkari which are, satin stitch, herringbone stitch, cross stitch, chain stitch, blanket stitch, backstitch, stem stitch and running stitch were also used in Phulkari embroidery.

Design and Traditional types Phulkari's:

In Punjab the traditional forms of embroidery have following four distinct styles are recognized:

Phulkari in which motifs are embroidered sparingly.

Chope embroidery done on red Khaddar, which is identical on both side. (Figure: 1) Chope Phulkari another form is a big sheet in red color with triangular designs made on to the two lengthwise borders with small triangular motif extending into the middle of the fabric. The size of the chope is bigger than the Phulkari and Bagh in length as well as in width. Chope usually has a bird motif which was called as chope di chidi. Chope is considered as wedding Phulkari (Pal, 1955).

Figure 1: Chope Phulkari

Tool di Phulkari was a type of phulkari which was done on a lightweight fabric called tool.

Salu is plain red or dark red khaddar shawl known as salu. It is used for daily wear.

Darshan Dwar or Darwaza is the Phulkari used as ***"Bhet"*** presentation for religious institutions. The design is worked out in panels which later draped over the entrance gate from where people can see their deity. (Figure: 2)

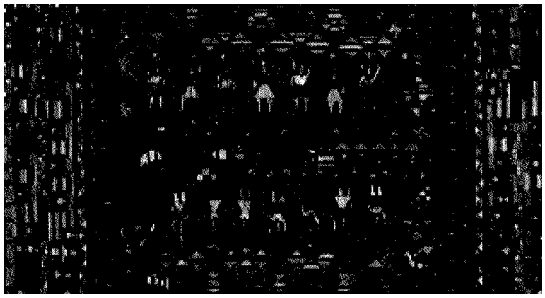


Figure 2: Darshandawar or Darwaza Phulkari

Shishedar Phulkari is found in eastern Punjab presently the state of Haryana. This type of phulkari which is combined with glass pieces embroidered all over red or brown background cloth which gradually extinct. (Figure: 3)

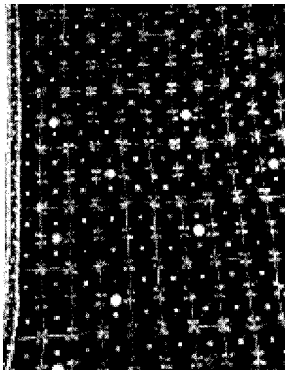


Figure 3: Shishedar Phulkari

Sainchi Phulkari is a type which depicts the true rural life of Punjab where the motifs are traced, outlined in black ink before embroidering. The motifs are a visual communication which depicts the activities of rural life. The whole life of villagers are exhibited through colorful sainchi phulkari. The women from eastern Punjab made phulkari with animal, plant, jewelry and human motifs, drawing the

outline in black ink and filling them with a darning stitch. The elephant was considered a royal means of transport. Horses and lions were important because of the association with royalty.

The peacock was famous for its adorable colors, its proud dance. Thus, people's emotions are reflected by the phulkari pieces. The females used every element of the daily routine from which the drawing can be extracted. The designed surface was an imitation of real objects. Some of the shawls were a combination of organic and inorganic patterns. It is the skill of the worker who makes the connection between the objects and their formation in the form of drawing. Punjab is an agricultural province so in case of phulkari such events of daily life are embroidered. (Figure: 4)

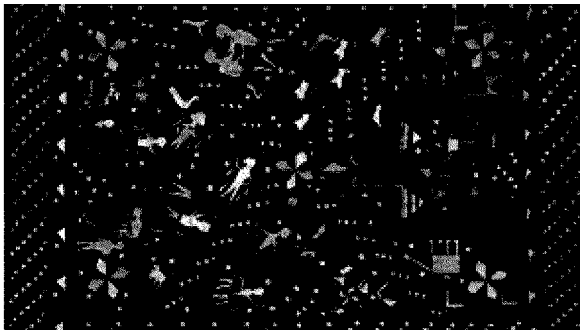


Figure 4: Sainchi Phulkari

***Nilak*,** as the name indicate, it is type of blue color. This phulkari is done on blue khaddar with embroidery of yellow and crimson pat though glaring but exhibit beautiful contrast color combination. Sometime it is also done on black khaddar. The motifs used in this phulkari are of like comb, fan, umbrella and flowers. (Figure: 5)

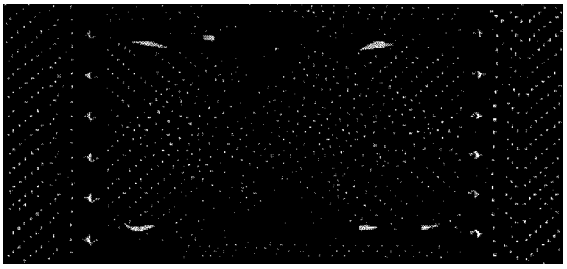


Figure 5: Nilak Phulkari

Til Patra is kind of phulkari which means sprinkled sesame seed, scarcely embroidered. It has numbers of tiny embroidered dots on the surface of khaddar. It is usually presented to the maids on their wedding or any other traditional occasions.

Thirma is a kind of phulkari made in white khaddar, commonly called thirma, a symbol of purity. It is preferably worn by older women and widows. The pat of subtle are used on the surface of the fabric. The type of phulkari is simple and the patterns are well organized. The design included floral and triangular patterns. The two main features are that it has two vertical zones on each side separated by a series of herringbone stitches with green thread and the pallu being embroidered. This phulkari represents the humble and indefinable life of older women and widows. (Figure: 6)

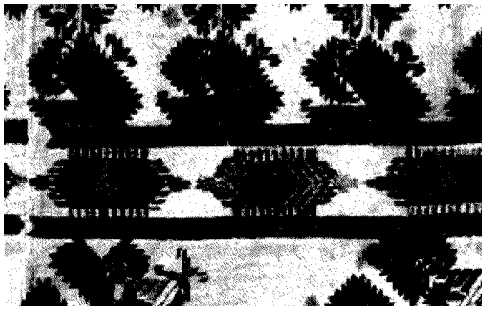


Figure 6: Thirma Phulkari.

Phulkari and Bagh had innumerable designs that showed imagination, originality and excellent knowledge of color mixing. Gulkherain di Phulkari was a phulkari flower because Gulkhera means phul khile hon (blooming flowers). The shapes and designs of Gulkherain can vary. The women refer phulkari to their local textual names such as Kapah di tindya (Cotton Balls) and Ladoo Phulkari (sweet Balls) (Anu, Shalina 2014).

Motifs of Phulkari

The most popular motifs of phulkari includes parantha boti, which looks like a flat bread square in shape. Tikoni boti is named because the boti which flower has triangular petals and gol boti is a flower with round edged petals. The motifs in Phulkari can be placed next to each other to form a pattern or jal. Dabbi jal is a pattern created when square boxes or check is created on the base of fabric and

one motif is placed in each dabbi. Another design patta boti (leaf motif) in which boti is used in whole design and patta is used on the boarders of dupatta. Mor which is a peacock motif is used in many Phulkaris. Some other common names used for motifs are, bacha boti, burfi piece, veer-zara, gol kadhai (as it has a round circle in it), main phulkari and nau-phullon wala design (in which it has nine flowers).

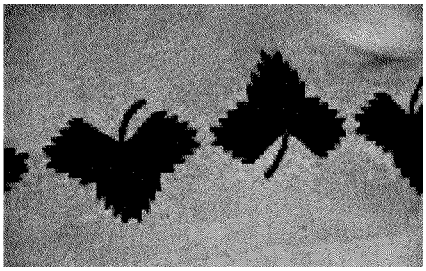


Figure 7 Chevron Flower Design

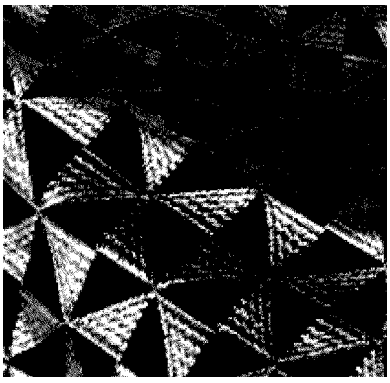


Figure 8: Dhabbi Jal.

Figure 9: Peacock Motif.

Bagh phulkari in which embroidery is so close that one cannot see the base of fabric. The Bagh's were designed in a very different way, with a single thread of

base material separating one design from the other. Bagh had carpet appearance due to the full coverage of the fabric with silk thread. The embroidered bagh in eastern Punjab was much more complicated and had golden pat. The Bagh's in western Punjab were very colorful and often had several shades of yellow, gold, orange, gulanari, angoori and white.

The bagh is the most precious of the phulkari completely covered with embroidery with a little show of background surface. It was embroidered by groom's grandmother to present it to the bride and it took years to finish it. Bagh is presented to the bride as a symbol of fertility: the new life becomes a garden filled with blooming flowers. From a historical point of view, it seems that it is only after a certain time that people are passionate about phulkari in the second half of the 19th century. Bagh cannot be considered as a technical outcome of the art of phulkari construction. Most silver and gold were used for embroidery. The symmetrical geometric accuracy of the design reflects the accuracy of the needle work. It present the social value and the status of the individual.

The most common patterns comes from everyday life and, as a result, it received very literal names, such as gobhi and mirchi bagh. Shalimar and chaurasia bagh are reminiscent of the famous Mughal gardens, while ikka bagh is inspired by playing cards (diamonds). Dhoop chaoon (sun and shade), laharya (wave, kite), saru (cypress), suraj mukkhi (sunflower), panchranga (five colors) and satranga (seven colors) are among the most common patterns. The dang bagh depicts a series of blue wavy stripes on a white background, while the chand bag recalls the play of of moonlight with small white or beige lozenges on dark red field.

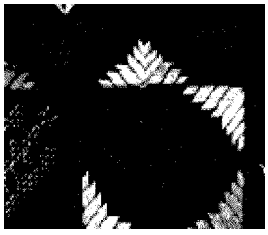


Figure 10: Bagh Phulkari.

The most celebrated baghs are as follow:

Vari Da Bagh:

Vari refers to as the clothes and jewelry presented to bride from the grooms's

side and bagh is the elaborately embroidered article made by the grandmother of the groom. It takes four years to complete as an important item of the vari. This special phulkari shawl symbolizes the responsibilities which the new member of the house has to take. Vari Da Bagh means the original home place of new bride. The bagh is the sepciality of west Punjab. The design of this phulkari is organized in such a way that as one side of the shawl is heavily embroidered, the other side has only one design unit. The systematic division of the design symbolizes that a new person is going to join a new group of people in her life.

The red ground fabric is covered with tiny lozenges, usually embroidered with yellow color. The whole surface is covered with diamonds, each enclosing a smaller diamond. In especially good pieces three sizes of concentric diamond are found, various pattern works in various colors. Apparently these patterns were divided into three parts. The outer part was associated with the year, the next one was linked with the city and the last was considered as a family house. (Figure: 11)

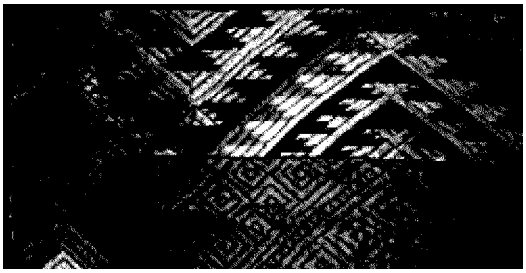


Figure 11: Vari Da Bagh Phulkari.

Bawan Bagh

Bawan Bagh is one of Phulkari's most complex styles with a spontaneous pattern for harsh events to come in one's life. In Punjabi, Bawan means fifty-two. It is a kind of mosaic that has fifty-two different geometric patterns. The whole surface is divided into fifty-two equal boxes embroidered with a different pattern and bright colors used. Shawl boarders have different types of designs. (Figure: 12)

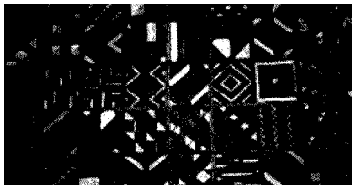


Figure 12: Bawan Bagh.

Kudi Bagh

The patterns used in this bagh included the chains of small White Square which represented stylized cowries. The shells had been used as currency in old times but now it is only used for the purpose of ornamentation. The shells has resemblance with female genital. Kudi bagh were often worn by the female who want to increase their fertility. (Figure: 13)

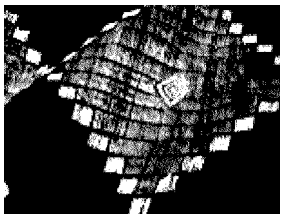


Figure 13: Kudi Bagh.

Satranga Bagh

As the name indicate satranga means seven color. The decoration of the bagh is done with seven colors. The satranga bagh is mainly used by the ladies on the occasion such as marriage ceremonies, engagements and the child birth. The bagh is highly decorated and inspired by the nature refers to the seven natural color of rainbow. The zigzag pattern give a sense of movement and sometimes the inspiration taken from Ralli (ethnic patchwork of rural areas). It has similar pattern lik Ralli, every motif stands on its individuality and rich in color. (Figure: 14)

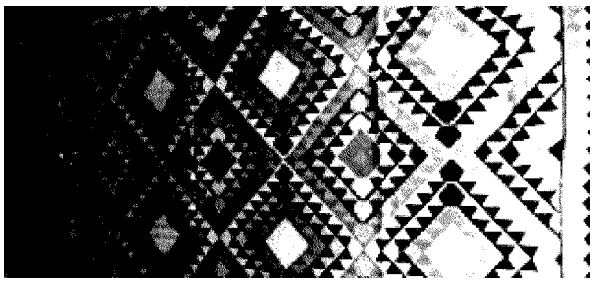


Figure 14: Satranga Bagh.

Panchranga Bagh

The panchranga bagh has five colors. This bagh is decorated with chevrons of five different colors. (Figure: 15)

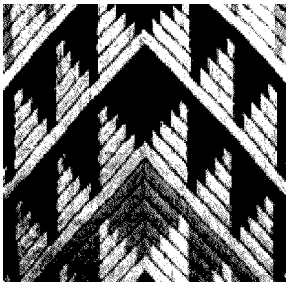


Figure 15 Panchranga Bagh.

Meenakari Bagh or Ikka Bagh:

This type of bagh is often made with gold and white colored pat. It is decorated with small multi-colored lozenges referring to enamel work (Meenakari) or diamond shape like playing card suit. (Figure: 16)

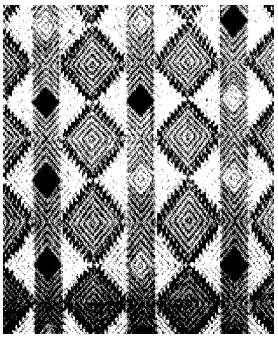


Figure 16: Meenakari or Ikka Bagh.

Ghunghat Bagh:

A special type of three cornered shawl used by the bride to cover her head. It is a traditional shawl to draw ghunghat (Veil) in presence of elderly people. The embroidery is done in triangular patches. In eastern Punjab a similar bagh is known as sar-pallu, it has elaborate embroidery. The background is in red color on which golden yellow and multi colored motifs are used. (Figure: 17)

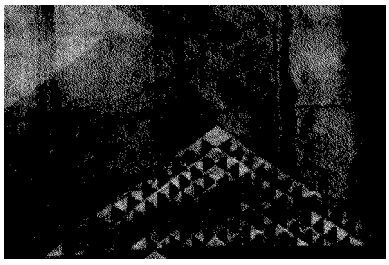


Figure 17: Ghunghat Bagh

Velanian Da Bagh :

The name of this bagh is given on the basis of the traditional motif, rolling pin which is kitchen device, quite a popular motif. The design have rows of roling pins which are distinguish through various color combination. The rolling pins are sometimes insert with consecutive rows of zig-zag lines or small circular lozenges, which produce the image or shape of rolling pin. (Figure: 18)

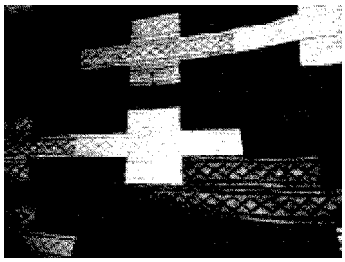


Figure 18: Velanian Da Bagh.

Suraj Mukhi Bagh (Sunflower Bagh):

The Suraj Mukhi Bagh is covered with geometric designs, built up with lozenges, each composite lozenge has three small lozenges which are arranged diagonally. These lozenges have another smaller lozenges in the center, the outline is emphasized with dark color. The boarder and the outer most lozenge is lined out with double running stitch. It is popular in eastern Punjab. (Figure: 19)

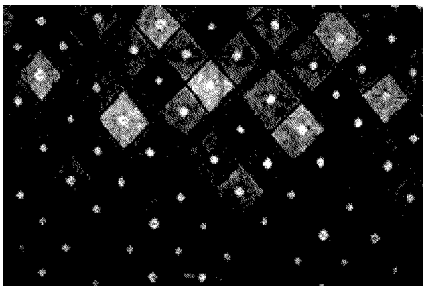


Figure 19: Suraj Mukhi Bagh.

Phulkari Work in Multan:

The city of Multan has a rich historical past and has hosted various cultures including the Indus, Greek Mauryan, Gupta, Muslim and then British Empires. The most notable influence on the culture of Multan came from the Sufi tradition in the Subcontinent. From twelfth century onwards, the cultural developments in

Multan were characterized by the Sufi doctrines and poetry. The city is blanketed with shrines, tombs and mosques. The Sufi tradition would have contributed to the development of crafts in the region since most of the crafts particularly the thread craft are associated to cultural events that largely draw their substance from Sufi teachings.

The thread crafts of Multan, broadly speaking, are an expression of human desire to decorate himself. Wilferd Lambert, an expert on ancient cultures, establishes that the most ancient decorative expressions, whether in terms of surrounding, built environment or human body are intimately connected to religion, mythology, magic, and identity. Amar Tayagi while exploring the handicraft tradition of India also emphasized that people decorated themselves with feathers, seeds, cowrie shells and stones with a belief that they contributed to their power over things. Both these claims suggest an important link between crafts and cultural formation. A brief overview of history reveals that as we entered into civilization, aesthetic considerations seeped into cultural formations. Mankind moving beyond mere necessity and belief, started using decoration for beautification, however, with an underlying paradigm of consolidating personal, cultural, social or political identity.

Thread crafts of Multan is one of the major crafts of subcontinent and is popular because of its religious, mythological, political, cultural and aesthetic paradigms which nurtured the desire of decoration of human instincts from primitive times. Thread crafts have a rich ideological basis, colour symbolism and express a diversity of techniques and forms. This study will be focusing on the analysis of the thread crafts of Multan from aesthetic point of view particularly, Embroidery; and the most used pattern of Phulkari. Embroidery work developed in Multan with a distinct identity, which expresses the rich cultural heritage of the region.

The city of Multan is rich in culture in which textiles plays an important role. The city is hub of various crafts such as pottery, tile and embroidery work. Tahira Khan a local resident of Multan, who is experienced in embroidery work and in phulkari. She has experience of over twenty years and she knows about different stitches which have been used in various areas of Multan. The Pashtun tribe in

Multan has a tradition of making embroidery shawl Sargah for bride which is presented to her on her wedding day. The different casts of Pashtun like Gardezi, Khakwani and Durrani's are usually owns this tradition. The sargah is made in different styles which has the white base color and embroidered with multicolored thread. The shawl is decorated with darning stitch along with many other stitches. The overall look of sargah is similar to the baghs of phulkari. Each region in Punjab has different kinds of Phulkari Baghs. The visual communication through embroidery is a tradition which dates back to ancient civilizations. Khan is also planning to open a boutique to exceed her business on big level to get commission work. Khan lives near Ghanta Gher Mohala Kiri Akhwanan, Abdali Road and according to her the main center of embroidery work is Nang-Shah which is near to Multan. Twenty to twenty five homes linked with embroidery tradition in Nang-Shah.

There is another woman who was working for thirty to forty years she is old now and not able to work further. Her name is Kulsoom and she lived in Rasheedabad. In Multan, Adda bili wala and Laar there are ten to fifteen women who are working in embroidery. She said initially we have to choose fabric, colour, design with my own sensibility keeping local aesthetics because in villages people like dark and bright colour and in big cities people like light colors. She also said that I invest a lot of money in experimentation of different design and combinations to make sample to get order. According to her this profession needs a lot of time, money, aesthetic sensibility and trips to villages and then different cities to make clientage. There are also centers in Government level, for instance, Poli-technical College Mumtazabad, Shehnaaz Bibi works there for ten years and she trained so many students in that time period. Sanat Zaar is also another center of embroidery and other local crafts to gave skills to girls and women to earn money.

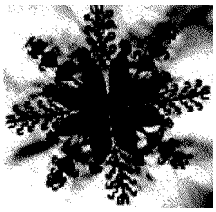


Figure 20: Floral Motif of Sargah.

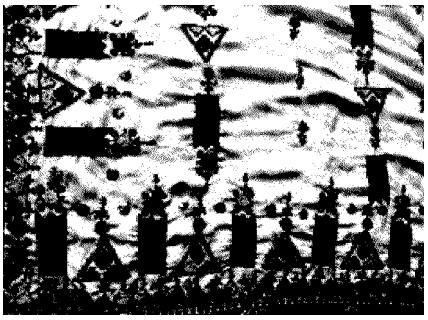


Figure 21: Sargah, Phulkari Shawl.

The traditional shawl sargah is not exactly phulkari bagh but it has mnay similar motifs of Phulkari and stitches as well. The most famous motif used in Sargah is Gula-sita, it is like a corn. The shawl has mirror work along with Gota work and various stitches. The base color is white but it is embroidered in mutli-colored thread. The modified form of Phulkari has the resemblance with chope phulkari. The pattern of triangle is similar like many other phulkari baghs. The bagh phulkari are associated with traditional wedding ceremonies and sargah is one of that kind.

Conclusion

The study concludes that the crafts created over the centuries never really die. Crafts are invented and reinvented depending on the demands. The phulkari is losing its original form but yet it is still practicing in Multan in a modified way. Now original phulkari work is hard to see. The designs are not as intricate and delicate as it had been. Women are no longer investing their time in making of fabric and Phulkari. The mass production of today's phulkari do not have either quality or the purpose for which it was started. The richness of rural art was transformed on fabric through embroidery. The dying art of phulkari should be revived at various levels.

References

A. Banerji. Phulakris: A Forlk Art of Punjab. Marg, Vol.8, No.3, 1955.

Beste Micheal. Hopes and Dreams- Phulkari and Bagh Embroideries of Punjab. First Published in Hali Magzine, 2000.

Hitkari S.S. Phulkari: The Folk Art of Punjab. Phulkari Publication, New Delhi, 1980.

J. Harvery. Traditional Textile of Central Asia. Thames and Hudson Ltd, London, 2002.

K. S. K Dongerkery, The Romance of Indian Embroidery. Thacjer and Compnay Ltd, Bombay, 1951.

Khurshid, Z. Phulkari: A dying Folk Art of Punjab. Lahore: Lahore Museum Bulletin V (1), 1992.

M. Paine. Textile Classics. Mitchell Beazley Publishers, London, 1990.

Maskiell M. EMbriodry the Past Phulkari Textiles and Gendered Work as "Tradition" and "Heritage" in Colonial and Contemporary Punjab. The Journal of South Asian Studies, 52. 1999.

Pal, Ram. The Phulkari, a lost Carft. Delhi, Delhi Phulbisher, 1955.

Randhawa, M.S. Editor-in- chief. Punjab (In Punjabi) Bhasha Vibhag Punjab, Patiala, 1960.

S. D Naik, Traditional Embroideries of India, A. P. H. Publishing Corporation, New Delhi, 1996.

S. Das. Fabric Art: Heritage of India. Abhinav Publicatin, New Delhi, 1992.

Tondon, Parkash. Punjabi Century 1857-1947. Berkeley: University of California Press, 1968.