جرنل آف ریسرچ (اُردو)

فیکلٹی آف لینگویجز اینڈ اسلامک سٹڈیز

شمارہ ۴۴ ISSN. 1726-9067 دسمبر ۲۰۱۳ء

کیٹیگری "Y" ھائر ایجوکیشن کمیشن

شعبہ اُردو
بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
Web Site: www.bzu.edu.pk

ISSN. 1726–9067

جرنل آف ریسرچ

(اُردو)

فیکلٹی آف لینگویجز اینڈ اسلامک سٹڈیز

بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

شمارہ ۲۴ | ISSN. 1726–9067 | دسمبر ۲۰۱۳ء

مجلسِ ادارت

ڈاکٹر سید خواجہ علقمہ — سرپرست
وائس چانسلر، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

ڈاکٹر روبینہ ترین — مدیر اعلیٰ
ڈین فیکلٹی آف اسلامک سٹڈیز اینڈ لینگویجز/صدر شعبہ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

ڈاکٹر شمیم حنفی — رکن
پروفیسر ایمریطس جامعہ ملیہ دہلی انڈیا

ڈاکٹر جلال سوئیدان — رکن
صدر شعبہ اُردو، ڈی ٹی سی انقرہ یونیورسٹی، ترکی

ڈاکٹر شہاب الدین ثاقب — رکن
شعبہ اُردو، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، انڈیا

ڈاکٹر معین الدین عقیل — رکن
مکان نمبر: بی۔۲۱۵، بلاک ۱۵، گلستانِ جوہر، کراچی۔

ڈاکٹر انوار احمد — رکن
سابق پروفیسر (ایمی نینٹ) شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

ڈاکٹر علمدار حسین بخاری — رکن
ڈائریکٹر، سرائیکی ایریا سٹڈی سنٹر، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

ڈاکٹر قاضی عابد — مدیر
شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

ڈاکٹر محمد آصف — نائب مدیر
شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

ترتیب

۱	ممتاز حسین: مارکسزم سے روحانیت تک محمد شفیع الدین خان، ڈاکٹر نجیب جمال	۱
۲	نشاط کا نفسیاتی مفہوم-کلام غالب کی روشنی میں ڈاکٹر عقیلہ بشیر، آصفہ نسیم	۱۱
۳	منٹو کا تصورِ فحاشی ڈاکٹر ضیاء الحسن	۲۱
۴	چودہری محمد علی ردولوی کا ایک اہم افسانہ ڈاکٹر خالد محمود سنجرانی	۲۷
۵	رشید اختر ندوی کی تاریخ نگاری نورینہ تحریم بابر، ڈاکٹر روبینہ رفیق	۳۱
۶	میر کی عشقیہ شاعری کے چند پہلو ڈاکٹر محمد ساجد خان	۴۷
۷	اقبال کی غزل: خصوصیات و امتیازات ڈاکٹر عابد سیال	۶۵
۸	اردو اور دیگر پاکستانی زبانوں کی لوک اصناف (اختلافات و اشتراکات) ڈاکٹر شازیہ عنبرین	۸۱
۹	سیر افلاک: اقبال اور معری کی نظر میں (تنقیدی و تقابلی جائزہ) ڈاکٹر محمد ابوذر خلیل	۱۰۳
۱۰	''قصبہ کہانی'' میں ہم عصر سماج شاہد نواز	۱۱۹

۱۱ اردو غزل کے حوالے سے سرسید کا حاسۂ انتقاد ۱۲۷

رابعہ مقدس

۱۲ کیا فقط یاد و ہجرت تھی اُداسی کا سبب؟ (مطالعۂ ناصرؔ: 'برگِ نے' اور 'دیوان' کی روشنی میں) ۱۳۵

محمد خاور نوازش

۱۳ اردو تنقید میں تہذیبی مباحث ۱۵۵

صفدر نعیم

۱۴ جدید افسانے کے تناظر میں مستنصر حسین تارڑ کی افسانہ نگاری ۱۶۳

مہر ونہ لغاری

۱۵ رشید امجد کی تنقید نگاری: تحقیقی و تنقیدی جائزہ ۱۷۹

شمیم ظفر رانا

۱۶ اردو انشائیہ میں فطرت نگاری ۱۹۳

یاسمین سرور

۱۶ ملتان کا پہلا باقاعدہ نظریہ ساز، باشعور جدیدیت پسند شاعر: عرش صدیقی ۲۰۳

ڈاکٹر محمد آصف

○○○

اداریہ

جرنل آف ریسرچ (اُردو) کا یہ شمارہ اسی فکری روش کا تسلسل ہے جو ہم نے اپنے شعبے کے قیام (۱۹۷۵ء) سے اپنائی تھی۔ ہماری اور ہماری جیسی نسبتاً نئی دانش گاہوں نے پنجاب یونیورسٹی اور کراچی یونیورسٹی کی روایات کے برعکس جدید ادب اور نئے فکری مباحث پر کام کرنا اور کرانا شروع کرایا جس کی ایک وجہ تو ہمارے ہاں پرانی دانش گاہوں کے کتب خانوں کی طرح مخطوطات/ پرانے فنون کا سرمایہ نہیں تھا سو ہمارے شعبے کے دو سرخیلوں ڈاکٹر اے بی اشرف اور ڈاکٹر انوار احمد نے اپنی اس محرومی کو ہی اپنی قوت بناتے ہوئے جدید ادب کی تحقیق و تنقید (مغربی دانش گاہوں میں تحقیق اور تنقید میں فاصلے کم سے کم ہیں بلکہ اکثر جگہوں پر تنقید ایک حاوی غاطہ (discourse) مگر ہمارے ہاں تنقید کو یا تو خوف کی نظر سے دیکھا جاتا ہے یا اس کے باب میں تحقیر کا مظاہرہ کیا جاتا ہے) کو اپنے شعبے کی شناخت بنالیا۔ ہمارا شعبہ روشن خیال، جدت اور نئے فکری مباحث کے فروغ کے لیے پورے ملک میں معروف ہے۔ ہم نے اپنے نصابات کو تنگ نظری، تعصّبات اور قدامت کے گنبد سے نکال کر جدید زندگی کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ کسی بھی دانش گاہ کے تعصابات اور ان کی تدریس کے عمل کو ہمیشہ تحقیق و تنقید کی سرگرمی ہی مضبوط بناتی ہے۔ ہمارا یہ جریدہ بھی نئے موضوعات، نئے اسالیب اور جدید ترین موضوعات پر محیط تحریروں کو شائع کرتے ہوئے فخر محسوس کرتا ہے۔ اس شمارے میں آپ کو متنوع فکری سرمایہ ملے گا جو جدید تر اور روشن خیال پاکستان کی فکری روایت کو ثروت مند بنانے میں معاونت کرے گا۔

مدیران

ممتاز حسین: مارکسزم سے روحانیت تک

محمد شفیع الدین خان*
ڈاکٹر نجیب جمال**

Abstract:

Mumtaz Hussain is considered a critic from Marxist Camp. His criticism normally used the tool introduced by a long tradition of Marxism. But in his last days of his life while writing on Bagh-o-Bahar, he diverted him self towards metaphysics. He analyzed the plot and character of this Dastan in the context of metaphysics.

۱۹۳۰ء کے عالمی اقتصادی بحران، جرمنی کے نازی ازم، اٹلی اور سپین کے فاشزم، برصغیر پر انگریزوں کے قبضے اور ۱۹۱۷ء کے عظیم انقلابِ روس نے برصغیر کے نوجوانوں کے دلوں میں سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف نہ صرف نفرت کو جنم دیا بلکہ ان کو اس نظام کے خلاف عملی جدوجہد پر بھی اکسایا۔ کارل مارکس، اینگلز، لینن، سٹالن اور ماؤ کی تحریروں نے انکو عملی وفکری سطح پر طبقاتی سماج کی غلاظتوں کے بارے میں آگہی بخشی اور ایک غیر طبقاتی سماج کے قیام کا طریق کار سمجھنے میں مدد دی۔ ہر طرف تاریخی مادیت، جدلیاتی مادیت، طبقاتی جدوجہد، کمیونزم اور عالمگیریت جیسے موضوعات پر بحث ومباحثہ ہونے لگا۔ یہ ممتاز حسین کی طالب علمی کا زمانہ تھا انہوں نے جب کمیونزم کو سمجھنے کی کوشش

* سکالر شعبہ اُردو و اقبالیات، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور۔
** صدر شعبہ اُردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد۔

کی تو انہیں اس کی صداقت پر نہ صرف یقین پیدا ہوا بلکہ یہی وہ واحد نظریہ معلوم ہوا جس میں انسانیت کی ظلم و جبر، اقتصادی بدحالی، نازی ازم، فاشزم اور غلامی سے چھٹکارا پانے کی تدبیر تھی۔

۱۹۳۸ء میں جب وہ الہ آباد یونیورسٹی میں بی اے کے طالب علم تھے تو وہاں بھی کمیونزم پر بحث ومباحثہ ایک معمول کی بات تھی۔ان بحث مباحثوں نے بھی ممتاز حسین کو کمیونزم کو سمجھنے میں کافی مدد کی الہ آباد میں انہیں ڈاکٹر اعجاز حسین اور فراق گورکھپوری کے علاوہ ان کو کمیونسٹ دوستوں کے ساتھ وقت گزارنے کا موقع ملا جس سے ان کے اس خیال کو مذید تقویت ملی کہ مزدور طبقے کے انقلاب میں ہی انسانیت کا تابناک اور روشن مستقبل پنہاں ہے، جب الہ آباد سے وہ لکھنو پہنچے تو عبدالعلیم، احتشام حسین، رشید جہاں اور دیگر کمیونسٹوں نے ممتاز حسین کے کمیونزم پر یقین کو مزید پختہ کیا اور انہوں نے یہ فیصلہ کرلیا کی طبقاتی جدوجہد ہی کے ذریعے سے جبر واستحصال کا خاتمہ کیا جاسکتا ہے۔

۱۹۴۶ء میں جب وہ بمبئی پہنچے تو ایک کمیونسٹ تھے۔کمیونزم چونکہ سماج کی سائنس ہے اس لئے ہر بدلتے وقت کے ساتھ ساتھ مطالعے میں وسعت کی متقاضی رہتی ہے۔لہذا بمبئی میں سجاد ظہیر، سبط حسن، اور علی سردار جعفری کی رفاقتوں نے ممتاز حسین کی کمیونزم کے ساتھ وابستگی کو مزید مظبوط کرنے کے ساتھ ساتھ انہیں عملی جدوجہد میں سر گرم کردار ادا کرنے کے سلسلہ میں حوصلہ افزائی کی۔یہی وجہ ہے کہ جب وہ بمبئی میں تھے تو کمیونسٹ پارٹی کے اخبار کے ساتھ وابستہ رہے جس کا ذکر پروفیسر وہاب اشرفی نے یوں کیا:

> ''ان کا تعلق صحافت سے بھی رہا۔چونکہ ذہن کمیونزم کی طرف تھا اس لئے انجمن ترقی پسند مصنفین بمبئی شاخ کے سیکرٹری ہوئے اور کمیونسٹ پارٹی کے ہفتہ وار اخبار ''زمانہ'' سے وابستہ ہوئے''(۱)

بمبئی کے قیام کے دوران ان کے مضامین ''مارکسی تنقید''، ''فریب اور حقیقت''، انفعالی رومانیت'' اور ''ترقی پسند ادب'' وغیرہ ان کی کمیونسٹ انقلاب کے لئے تڑپ اور اس کے ساتھ بے مثال وابستگی کا عملی اظہار ہیں۔

ممتاز حسین نے اختر حسین رائے پوری کا مضمون ''ادب اور زندگی'' انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام سے قبل ہی پڑھ لیا تھا۔رومانیت کے زیر اثر لکھے جانے والے تنقیدی مضامین بھی ان کی نظروں سے گزرتے تھے جنہیں انہوں نے تنقیدی نگاہ سے پڑھا تھا اور ان کا ایک مضمون ''انفعالی رومانیت'' جو ''نیا دور'' بنگلور میں ۱۹۴۵ء میں چھپا تھا جس میں انہوں نے رومانیت کی خامیوں اور کمزوریوں کو شدید تنقید کا نشانہ بھی بنایا تھا، رومانیت کے خلاف ایک ردعمل دنیا کے بدلتے ہوئے حالات کی وجہ سے بھی پایا جاتا تھا۔اسی لئے جب ۱۹۳۶ء میں ''انجمن ترقی پسند مصنفین'' کا قیام عمل میں آیا تو اس میں بہت سارے رومانی شعراء اور ادیب بھی شامل ہوگئے تھے۔

ممتاز حسین نے افسانہ نگاری چھوڑ کر تنقید لکھنا ۱۹۴۴ء میں شروع کی اور اس وقت تک وہ کمیونزم کو ایک صداقت کے طور پر اپنا بھی چکے تھے۔ ترقی پسند نقاد ''ادب اور زندگی'' کے رشتے کی اہمیت اور سچائی کو بھی واضع کر چکے تھے۔ جس کا ذکر انہوں نے ایک انٹرویو میں یوں کیا:

> ''یہ زمانہ میری طالب علمی کا زمانہ تھا۔ ۱۹۳۸ء میں بی اے میں تھا اور الہ آباد ایک ایسی جگہ تھی جو سیاسی اعتبار سے بڑی اہم تھی اور ہمارے یہاں تنقید کی ابتدا ہو چکی تھی مثلاً احتشام صاحب لکھ رہے تھے، سجاد ظہیر لکھ رہے تھے، کلیم صاحب اور آل احمد سرور صاحب بھی۔ ان لوگوں کی تنقیدیں ایسی تھیں جنہیں ہم لوگ پڑھتے تھے اور مغربی ادب کا مطالعہ بھی کرتے تھے۔ میں ایسی یونیورسٹی میں تھا جہاں مغربی ادب کے مطالعے پر خاص طور پر زیادہ زور دیا جاتا تھا چنانچہ میں نے بھی اس قسم کی کتابیں پڑھیں اسطرح ہمارا ذہن بن رہا تھا چنانچہ اس نئی تنقید جسے ادب اور زندگی کے رشتے متوازن کرنے کا نام دیا جاتا تھا۔ شروع ہو چکی تھی۔''(۲)

ممتاز حسین مارکسی نظریات کا اطلاق تنقید پر کرنے والے پہلے نقاد نہیں تھے جیسا کہ وہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ڈاکٹر آغا سہیل، ڈاکٹر سہیل احمد خان اور کشور ناہید کو ایک انٹرویو دیتے ہوئے بتا چکے ہیں کہ سجاد ظہیر، احتشام حسین اور عبدالعلیم وغیرہ پہلے سے مارکسی نظریات کی روشنی میں ادب کو پرکھ رہے تھے۔ ایک اور سوال کے جواب میں وہ کہتے ہیں:

> ''میں اور میرے رفقا اور ہماری طرح سوچنے والے اس نئی تنقید کی طرف آئے جسے ترقی پسند تنقید کہا گیا۔ یہ تو آپ کو معلوم ہے کہ کسی تحریک کی ابتدا کے لئے کوئی سن مخصوص نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس کے لئے ۱۹۳۶ء کا حوالہ بتایا جاتا ہے مگر ترقی پسند تنقید اس سے پہلے شروع ہو چکی تھی۔ اختر حسین رائے پوری کا مضمون اس سے پہلے ہی شائع ہو گیا تھا۔ ملک کی عام سیاسی اور فکری فضا میں ادب کے رویے کیطرف ایک تبدیلی محسوس کی جا رہی تھی۔''(۳)

ممتاز حسین اپنے خیالات اور نظریات کی تشریح اور وضاحت کے لئے ہی افسانہ نگاری چھوڑ کر تنقید نگاری کی طرف آئے۔ ان کے خیال میں اس طرح وہ ایک ایسا ادب تخلیق ہونے میں مددگار ثابت ہو سکتے ہیں جو زندگی کی ترقی، خوشحالی اور عظمت کا کام سرانجام دے سکے۔ جو طبقاتی جدوجہد کو ابھار سکے اور ایک غیر طبقاتی سماج کے قیام کی راہ ہموار کر سکے۔ وہ کشور ناہید کو بتاتے ہیں:

> ''باقاعدہ تنقید ۱۹۴۴ء میں لکھنی شروع کی۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ خیالات متعین ہو چکے تھے

اور میں اپنے خیالات کی تشریح اور وضاحت کے رشتے ہی سے اپنی معاصر تخلیقات کو پرکھتا تھا اور میں سمجھتا ہوں کہ یہ عمل تخلیقی عمل ہے۔''(۴)

ممتاز حسین کے نزدیک کمیونسٹ نظریات کی کامیابی صرف اسی صورت میں ممکن ہے جب ادیب، نقاد، شاعر یا دانشور معاشرے کو بدلنے کے لئے عصر حاضر پر اثر انداز ہوں اپنے نظریات کی روشنی میں سماجی تضادات کو دیکھیں، پرکھیں اور مزید ابھاریں تا کہ لوگ اس معاشرے کو جو لوٹ گھسوٹ پر مبنی ہے اس کو بدلنے کو اٹھ کھڑے ہوں لیکن اس کے لئے آپ کو معاشرے کی صورت حال پر اثر انداز ہونا پڑے گا۔ اور وہ بھی اسی مقصد کے لئے تنقید پر مارکسی نظریات کا اطلاق کرتے ہیں۔ اپنی زندگی کے آخری انٹرویو میں جو انہوں نے مشرف احمد کو دیا تھا میں وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''درسی تنقید دو طرح کی ہوتی ہیں۔ ایک تو مدرسوں میں جواب مضمون کے طور پر کسی شاعر یا افسانہ نگار پر مضمون کو کہا جاتا ہے۔ دوسری وہ ہوتی ہے جو خالصاتاً اکیڈمک، یہاں اکیڈمک سے میری مراد علمی سے ہے۔ مگر اس سے یہ بات واضح نہیں ہوتی۔ لفظ اکیڈمک کا مفہوم یہ ہے کہ وہ بالکل ہی غیر جانبدار ہوتی ہے اور مقررہ اصول اور ضوابط کے تحت کسی مصنف، ادب یا کسی شاعر و ادیب کی تخلیق کو پرکھتی ہے۔ تو ہر چند کہ اکیڈمک تنقید کا جاننا بھی ضروری ہے لیکن جیسا کہ میں نے شروع میں کہا اگر آپ کی دلچسپی، اگر آپ کے جذبات اور حوصلے کچھ اس قسم کے ہیں کہ آپ اپنے معاشرے کی صورتحال پر اثر انداز ہونا چاہتے ہیں۔ اس کو بہتر کرنا چاہتے ہیں تو پھر آپ اکیڈمک نہیں ہو سکتے۔ آپ کو اس دائرے سے باہر نکلنا ہوتا ہے اور اپنے لئے کوئی نیا راستہ، کوئی نئی فکر تلاش کرنا ہوتی ہے جس کے ساتھ آپ کی کمٹ منٹ بھی ہو جاتی ہے۔''(۵)

ممتاز حسین ایک مارکسی نقاد کے طور پر یہ سمجھتے ہیں کہ ایک نقاد کو مصنف اور ادب پارہ کو اس زمانے اور سماجی فکر کی روشنی میں پرکھنا چاہیے۔ بقول ممتاز حسین:

''اگر آپ تنقید کو پُر مایا بنانا چاہتے ہیں اور اسے سرسری رکھنے کے درپے نہیں ہیں تو آپ کو مصنف کی زندگی، اس کے زمانے کی سماجی فکر، ثقافت، تہذیب، سب کا علم ہونا چاہیے۔''(۶)

۲۷، ۲۸، ۲۹ مئی ۱۹۴۹ء کو بھیمڑی میں منعقد ہونے والی ترقی پسند مصنفین کی کل ہند کانفرنس میں انجمن کے منشور میں کچھ تبدیلیاں لائی گئیں۔ چونکہ انجمن کی ۱۹۳۶ء میں تشکیل کے بعد ہی ایک بحث اندرونی حلقوں میں

جاری تھی کہ ادب میں کمیونسٹ نظریات کی برملا نشر و اشاعت کی جائے یا نہیں، ابتدائی دنوں میں چونکہ انجمن کے بانیوں کے خیال میں زیادہ سے زیادہ ادیبوں کا اعتماد حاصل کرنے کے لئے محض ترقی پسندی کی بات کرنا اور آزادی کی بات کرنا ضروری تھا اس لئے ادب میں کمیونسٹ نظریات کا کھلے عام تذکرہ و تشہیر کرنے کے عمل کو ملتوی رکھا گیا۔ لیکن یہ بحث جاری رہی۔ اس بحث کے دوران ممتاز حسین بھی ان لوگوں میں شامل تھے جو کمیونسٹ نظریات یعنی غیر طبقاتی سماج کے قیام کیلئے ادب پاروں میں طبقاتی جدوجہد کو ابھارنے کی ضرورت پر زور دیتے تھے، ممتاز حسین کا مضمون جو ''سویرا ۵، ۶'' میں بعنوان ''ترقی پسند ادب کیا ہے'' چھپا تھا جو اس دلیل کا واضع ثبوت ہے:

> ''ہم اس جنگ کو انہیں طاقتوں کے ساتھ رہ کر لڑ سکتے ہیں جنہوں نے ترقی پسندی کے خیال کو جنم دیا۔۔۔۔۔ ہم ترقی پسند ادب کو عوامی جنگ سے الگ کر کے نہیں بچا سکتے، ہم غیر جانبدار رہ کر اس کی حفاظت نہیں کر سکتے۔۔۔۔۔ ہم نیشنلزم کے پردے میں طبقاتی حقیقت کو چھپا کر اسے نہیں بچا سکتے۔۔۔۔۔ آج انسانیت کی نجات صرف اشتراکی نظام میں ہے۔''(۷)

یہ بحث جاری تھی کہ چین میں سرخ انقلاب یقین میں بدل گیا، جنوب مشرقی ایشیا میں کمیونزم کی تحریکوں نے کمیونسٹ انقلاب کو ایک حقیقت میں بدل دیا، روس کے مرد آہن جوزف سٹالن نے اپنی ہمت، جرات اور صداقت سے یہ ثابت کیا کہ ایک عالمی کمیونسٹ سماج کی تشکیل ممکن ہے، اس کے علاوہ دنیا کے مزدوروں اور غریبوں کو جوزف سٹالن کے طبقاتی پس منظر کی وجہ سے یہ یقین بھی ہو گیا کہ مزدور طبقے کا کوئی فرد حکمران بھی بن سکتا ہے ان سب واقعات نے ''انجمن ترقی پسند مصنفین'' میں ان افراد کے نقطۂ نظر کو تقویت بخشی جو چاہتے تھے کہ جن مقاصد کے حصول کے ایک ذریعے کے طور پر انجمن بنائی گئی تھی اس کا برملا اظہار کیا جائے لہذا انجمن نے کمیونزم کو ترقی پسند ادب کا نصب العین قرار دے دیا۔

ممتاز حسین جو کہ ''انسانیت کی نجات صرف اشتراکی نظام میں دیکھتے تھے اور ترقی پسند ادب کو عوامی جنگ کے ساتھ جوڑنے'' کے خواہش مند تھے کو ترقی پسند نقادوں سے چند باتوں پر اختلاف تھا مثلاً ماضی کے ادب اور شاعری میں، رمز و اشاریت کے حوالے سے، وہ اختلاف علمی و فکری سطح پر ختم کیا جانا چاہیے تھا۔ مگر چند ناعاقبت اندیش لوگوں نے اس اختلاف کو علمی، ادبی اور فکری سطح پر حل کرنے کی بجائے خود کو عقل کل سمجھ لیا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ممتاز حسین تحریک سے بدظن ہونا شروع ہو گئے۔ ممتاز حسین پاکستان آنے کے بعد بھی انجمن کے مقاصد کو پوری دیانت داری کے ساتھ پھیلانے کے لئے کوشاں رہے، پاکستان بھر کے دورے کیے ترقی پسند ادیبوں کو اکٹھا کیا۔ ۱۹۴۹ء اور ۱۹۵۲ء میں انجمن ترقی پاکستان کی دو سالانہ کانفرنسیں کرانے میں سرگرم کردار ادا کیا، قید و بند کی

صعوبتیں برداشت کیں لیکن انہوں نے۲۴ اگست۱۹۵۳ءکوانہوں نے اپنی کتاب ''نئی قدریں'' کے حرف اول میں ایک چونکا دینے والی بات کی:

> ''ان مضامین میں حرف آخر کہنے یا سیر حاصل بحث کرنے کی بجائے موضوعات کو ایک نئے نقطۂ نظر سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔اور وہ نقطۂ نظر کم ازکم میرے بہت سے ساتھیوں کے لئے نیا ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے بہت نیا ہے بلکہ کچھ لوگوں کے لئے پرانا ہو گیا ہے تو مجبوراً ہمیں بھی کہنا پڑے گا کہ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ وہ خود پرانے ہو گئے ہیں کیونکہ نئے اور پرانے کا فرق پرانے کے ''نئے پن'' میں نہیں۔ بلکہ تاریخی قوتوں کے نئے اور پرانے پن میں ہے۔اگر کچھ لوگ کبیر سنی میں بچوں ایسی چہل کرنے لگیں تو اس سے ان کی کبیر سنی کو عہد طفولیت کا نام دیا جا سکتا ہے اس کے ساتھ یہ بھی کہنا چاہتا ہوں کہ جب جوان کسی منزل پر آ کر اڑ جاتا ہے یا میکانکی طریق سے عمل کرنے لگتا ہے تو وہ بھی جوان نہیں رہتا تخلیقی مارکسزم کٹر مارکسزم سے انہی معنوں میں ممتاز ہے۔تخلیقی مارکسزم میکانیت، سہل پسندی، کٹر پسندی کے خلاف ہے اور اگر کسی قسم کی کوئی خامی میری تحریر میں ہے تو وہ میری ہے نہ کہ مارکسزم کی۔اس میں شبہ نہیں کہ ابھی اس نظام علم کی روشنی میں ادبی مظہر کو سیر حاصل طریقے سے جانچا نہیں گیا اور ابھی ادب کے بہت سے گوشے اس کی روشنی کی زد میں نہیں آئے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ ادبی مظہر کو کسی اور نظام علم سے جانچا جا سکتا ہے کیونکہ دوسرے علم جہاں دوسرے میدانوں میں اپنی بے بضاعتی کا اعتراف کر چکے ہیں اس میدان میں بھی شکست خوردہ نظر آتے ہیں۔''(۸)

یہاں ممتاز حسین اپنی اس پرانی ''ترقی پسند ادب کیا ہے'' والی روش سے ہٹنے کی کوشش کرتے دکھائی دیتے ہیں اور ماکسزم سے ''تخلیقی مارکسزم'' کی طرف قدم اٹھاتے ہیں لیکن اس کے باوجود اس بات کا اظہار کرتے ہیں کہ ادبی مظہر کو جانچنے کا معیار صرف ماکسزم ہی متعین کر سکتا ہے کوئی اور نظام یا فکر یہ استطاعت نہیں رکھتی۔اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ماکسزم کو ہی ایک سچا اور حقیقی نظام حیات اور نظام نقد ادب سمجھتے ہیں لیکن کسی حد تک اپنی انفرادیت کو ''تخلیقی مارکسزم'' کے نام پر قائم کرنے کے خواہش مند ہیں۔اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ سردار جعفری کے مضمون ''ترقی پسند شاعری کے بعض بنیادی مسائل'' جو ''شاہراہ۱۹۴۹'' میں چھپا تھا جس میں جب بقول ڈاکٹر ابوارشد اعظمی:

> ''سردار جعفری کے اس مضمون نے نئے لکھنے والوں کے سامنے مسلہ کو اور الجھا

دیا۔فیض، جذبی، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، ممتاز حسین اور خواجہ احمد عباس جیسے شاعروں اور ادیبوں کو۔۔۔۔مشتبہ قرار دیا۔''(۹)

تو ممتاز حسین نے اپنی ایک انفرادی پہچان بنانے کے خیال سے ''تخلیقی مارکسزم'' کی اصطلاح کو اپنی تحریروں کی بنیاد قرار دیا ہو۔

ممتاز حسین کا ایک مضمون ''معروضات'' جو کہ ماہنامہ ''قومی زبان''، کراچی کے جولائی ۱۹۹۲ء کے شمارے میں چھپا تھا اس میں انہوں نے خود کو آزاد خیال قرار دیتے ہوئے کہا تھا کہ:

''تاریخ، انسانی ذہن کی ترقی کا ایک لمبا سفر ہے اور ہر دور میں ترقی پسندی کی صورت مختلف رہی ہے اس کو سمجھنے اور اس کا تجزیہ کرنے کی ضرورت ہے لیکن بمبئی کی ترقی پسند انجمن میرے اس مضمون (کچھ ماضی کے ادب عالیہ کے متعلق) سے برہم ہوئی اور اس نے میرے اس مضمون کے خلاف ایک مضمون لکھوا کر شائع کروا دیا چنانچہ میں نے اس کا جواب بہ عنوان ''ایک ڈیموگاگی کا تجزیہ'' لکھ کر ''شاہراہ'' دہلی میں چھپوا دیا۔۔۔۔۔اس میں میں نے ان لوگوں کے غلط خیالات کا تجزیہ پیش کیا۔میرے ذہنی سفر کا یہ ایک زبردست موڑ تھا، چنانچہ اس وقت سے آزادئی خیال کا میں شدت سے حامی رہا ہوں۔۔۔۔۔میری تنقید Multi Disciplinary ہے۔یورپ ہو یا مشرق، گوئٹے ہو یا غالب سب سے فیض اٹھاتا ہوں جہاں کوئی اچھی چیز ملتی ہے اور میرا دل اس پر ٹھکتا ہے اسے میں قبول کرتا ہوں۔''(۱۰)

کمیونزم سے ''تخلیقی مارکسزم'' اور پھر آزادئی خیال تک کا یہ سفر ممتاز حسین کی ان تحریروں کی شان تو کم نہیں کر سکتا جن میں دکھی انسانیت کے دکھ درد کا مداوا کرنے کے جتن کیے گئے تھے اور نہ ہی ان کی ان خدمات کو جھوٹے عناد کیا ندھیروں میں چھپا سکتا ہے جو انہوں نے ترقی پسند ادبی تنقید کو عظیم اور ابدی بنانے کے حوالے سے سرانجام دی تھیں۔

جوزف سٹالن کی وفات کے بعد نہ صرف عالمی کمیونسٹ تحریک کو شدید جھٹکا لگا بلکہ ترمیم پسندی اور اصلاح پسندی پر مبنی کھوکھلے افکار بھی کمیونزم کی اصل روح کو تباہ کرنے لگے وہ مزدور طبقہ جس نے زار شاہی کو صفحۂ ہستی سے مٹایا۔جاپانیوں کے حملوں کا مردانہ وار مقابلہ کیا اور ظفر مند ہوئیں، جس نے ہٹلر کو ناکوں چنے چبوائے اور اپنے طاقت، ہمت اور سچائی کو دنیا کے سامنے ثابت کیا جب اس مزدور طبقے کی بجائے انقلاب کو بچانے کے لئے ''کم برے حکمرانوں'' سے اتحاد کو ضروری قرار دے دیا گیا تو عظیم سوویت انقلاب سرمایہ داری کی طرف سرکنے لگا۔سرمایہ داروں کے ایجنٹوں یعنی خروشچیف سے لے کر گورباچوف تک نے بھی سوشلزم کے کمیونزم کیطرف بڑھنے کے عمل کو اپنی بوسیدہ سوچ اور کھوکھلی تحریروں سے روکا اور یوں سرمایہ دار طبقے کو قوت اور توانائی بخشی جس کی بدولت وہ یہ کہنے

میں کامیاب ہو گئے کہ کمیونزم تو کھوکھلا تھا اس لئے باقی نہیں رہا۔

کمیونزم کھوکھلا نہیں تھا بلکہ وہ لوگ بوسیدہ تھے جنہوں نے ترمیم پسندی اور اصلاح پسندی کو روس میں رواج دے کر دنیا بھر کے مزدوروں، ادیبوں اور دانشوروں کو مایوسی کے گھٹا ٹوپ اندھیروں میں دھکیل دیا۔ممتاز حسین کی مایوسی اور خود کو'' آزادئ خیال'' کا حامی قرار دینے کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے

ممتاز حسین نے جب'' رسالہ درمعرفت استعارہ'' جیسا اہم مضمون لکھا تو کچھ لوگوں نے کہا ممتاز صاحب صوفی ہو گئے۔اس کے علاوہ جب ۱۹۵۸ء میں باغ و بہار کا مقدمہ لکھتے ہوئے درویشوں کے سفر کو روحانی سفر قرار دیتے ہوئے انہیں بے نیازی کے ساتھ مقامات عشق سے گزارا تو اس نے تو انہیں روحانیت کا مبلغ ٹھہرا دیا اور اس پر طُرح یہ کہ جب انہوں نے احمد ندیم قاسمی کی نظم'' انسان عظیم ہے خدایا'' پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا:

> ''یہاں احمد ندیم قاسمی کی فکر علامہ اقبال کی فکر سے زیادہ ہو جاتی ہے۔یوں تو علامہ اقبال بھی حلاج اور محی الدین ابن العربی کے خیالات سے کافی متاثر تھے اور انہوں نے بھی انسانی عظمت کے ترانے گائے ہیں لیکن جب وہ امام غزالی اور مجدد الف ثانی سرہندی کے ہاتھوں پر بیعت کر لیتے ہیں اور اس رو میں مادی فلسفے سے کنارہ کش ہونے لگتے ہیں تو وہ اپنے عظیم انسانوں کو نیابت الٰہی کا کچھ ایسا پابند کر دیتے ہیں کہ ان کی ساری پرواز بے معنی سی معلوم ہونے لگتی ہے۔۔۔۔قاسمی نے اس متشرع صوفیانہ روایت سے علیحدہ اپنی راہ نکالی ہے وہ دور حاضر کے اس طبقے کو اپنے خالق کے پہلو میں بٹھانا چاہتا ہے جس سے سینہ گیتی میں نور چمکا۔''(۱۱)

ممتاز حسین کے ان الفاظ پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر سہیل احمد خان لکھتے ہیں:

> ''ممتاز حسین نے تصوف سے بھی دلچسپی لی ہے جیسا کہ مذکورہ بالا اقتباس سے ظاہر ہے۔تصوف کے بارے میں بھی انہوں نے اپنے دور کی بعض غلط فہمیاں دور کرنے کی کوشش کی ہے۔صوفیانہ تحریکوں اور'' کرگھے'' میں انہیں ایک رشتہ نظر آتا ہے دست کار طبقوں کی محنت اور انسانی اخوت کی تحریکیں انہیں ہم آہنگ لگتی ہیں۔یہاں ہی تصوف کی جزوی قبولیت بہرحال اس دور کے عمومی رجحان سے علیحدہ ہے۔''(۱۲)

ممتاز حسین کی تحریروں میں لفظ'' روحانی'' اور'' روحانیت'' وغیرہ کافی آتے ہیں۔وہ انسان کو'' روحانی حقیقت'' بھی قرار دیتے ہیں اور اسکی وضاحت میں لکھتے ہیں کہ اس کا مطلب یہ ہوا کہ جس طرح ہم دوسری چیزوں کو استعمال میں لاتے ہیں اس طرح ہم انسان کو استعمال نہیں کر سکتے۔دراصل ممتاز حسین روحانی جہت کے بھی قائل رہے ہیں۔لیکن اس روحانی جہت جس کو وہ اکثر اپنی تحریروں میں لاتے ہیں کو وہ پیری فقیری سے الگ رکھتے ہیں، وہ

انسان دوستی کے قائل تھے اور ان کے خیال میں انسان دوستی تصوف یا روحانیت میں پائی جاتی ہے۔اسی بات کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر سحر انصاری لکھتے ہیں:

''روحانیت سے ان کی مراد پیری فقیری نہیں ہے ان کا کہنا یہ ہے کہ سماجی تعاون میں انسان ایک دوسرے کا محتاج ضرور ہے لیکن اس کے معنی یہ نہیں کہ وہ مقصود بالذات نہیں بلکہ کسی غیر کے جلب منفعت کا ایک آلہ کار ہے اس کے سماجی تعاون کی صحیح بنیاد یہ ہے کہ ہر فرد کی تکمیل ذات دوسروں کی تکمیل ذات پر مشروط ہے ممتاز حسین نے اس میں بطور خاص لکھا ہے کہ ''انسان ایک روحانی حقیقت ہے''۔۔۔۔۔ممتاز حسین کی مارکسی فکر کا یہ روحانی رخ بہت اہم ہے۔۔۔۔۔۔ یہ سلسلہ استعارہ کی معرفت میں بھی ہے۔اور غالب سے ہوتا ہوا امیر خسرو تک پہنچتا ہے لیکن کہیں بھی ان کے یہاں روحانیت کا وہ عام مفہوم مترشح نہیں ہوتا جسے صوفیوں کے حوالے سے پیش کیا جاتا ہے ان کے خیال میں انسان میں روحانی بیداری اس ذات اور پستی کے شعور سے پیدا ہوئی ہے کہ وہ جو کہ مسجود ملائک ہے اپنے رزق اپنے مقدر اپنی فطرت کا خالق ہے اسے مٹھی بھر زرداروں کی ٹولی نے منجملہ ''اسباب پیداوار'' کے رقم کر دیا ہے، یہ مسجود ملائک والی بات ان کی فکر اور انسانی دوستی کا ایک اہم وقتی مسلہ تھا۔۔۔۔انہیں مولانا روم، حافظ، میر، غالب اور اقبال کی شاعری کا یہ رخ سب سے زیادہ عزیز تھا۔اس میں انہیں حرکت، جذبہ عمل اور تقدیر آفرینی سب کچھ نظر آتا ہے اور اسی میں وہ بہتر انسانی مستقبل کو ممکن الوقوع پاتے ہیں۔''(۱۳)

ممتاز حسین روحانیت کی طرف اپنی رغبت کی تردید کہیں بھی نہیں کرتے بلکہ وہ تو اپنی مادی فکر کے ساتھ جڑی ہوئی روحانیت کا جواز مارکس ہی کے حوالے سے ''مارکسی جمالیات'' میں پیش کرتے ہیں اور ایک جگہ لکھتے ہیں:

''مارکس نے تمام فنون لطیفہ اور ادب کی تمام اصناف کو روحانی تخلیقات کا نام دیا ہے، وہ لکھتا ہے کہ سرمایہ دارانہ نظام بعض تخلیقات آرٹ اور شاعری کے حق میں مہلک ہے سرمایہ دارانہ نظام کیوں آرٹ اور شاعری کے حق میں مہلک ہے اس کا سبب یہ ہے کہ اس نظام میں تمام انسانی رشتے زر کے رشتوں میں تبدیل ہو گئے ہیں اور شاعری اور آرٹ کا تعلق انسانی رشتوں کی مصوری سے ہے۔۔۔۔۔۔۔۔افادہ پرست بنتھم کے نزدیک تو ادب اور فن کی اتنی بھی استعمالی قدر نہ تھی جتنی ایک پن کشن کی ہوتی ہے لیکن مارکس نے فنون اور ادب کو روحانی تخلیقات قرار دے کر اسے استعمالی قدر کے تصور سے آزاد کرایا۔''(۱۴)

حوالہ جات

۱۔ وہاب اشرفی، پروفیسر، ''مارکسی فلسفہ، اشتراکیت اور ادب''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۲۰۱۰ء، ص۳۰۴

۲۔ ممتاز حسین، ''ادب اور روح عصر''، شہزاد، کراچی، ۲۰۰۳ء، ص۱۵۷، ۱۵۸

۳۔ ایضاً، ص۱۵۶، ۱۵۷

۴۔ ایضاً، ص۱۶۷

۵۔ ایضاً، ص۱۸۰، ۱۸۱

۶۔ ایضاً، ص۱۸۴

۷۔ ''سویرا ۶۰۵'' ترتیب: ظہیر احمد کاشمیری، احمد راہی، نظیر چوہدری، (مضمون: ''ترقی پسند ادب کیا ہے''، از ممتاز حسین)، ص۱۷

۸۔ ممتاز حسین، ''نئی قدریں''، استقلال پریس، لاہور، ۱۹۵۳ء، ص۵، ۶

۹۔ ابوارشد اعظمی، ڈاکٹر، ''ترقی پسند تنقید، نظریہ و عمل''، ایجوکیشنل ہاؤس، دہلی ۲۰۱۰ء، ص۷۰

۱۰۔ بحوالہ: سہ ماہی فنون، لاہور، مدیر احمد قاسمی، شمارہ ۳۷، ستمبر، دسمبر ۱۹۹۶ء، ص۳۱، ۳۵

۱۱۔ ممتاز حسین، ''ادب اور روح عصر''، ص۱۵

۱۲۔ ایضاً

۱۳۔ ارحقاق ممتاز، مرتبہ، ڈاکٹر جمال نقوی، پروفیسر ممتاز حسین اکیڈمی، ۲۰۱۲ء، ص۵۰

۱۴۔ ممتاز حسین، ''مارکسی جمالیات''، آکسفورڈ، کراچی، ۲۰۱۳ء، ص۴۱، ۴۶

نشاط کا نفسیاتی مفہوم-کلامِ غالب کی روشنی میں

ڈاکٹر عقیلہ بشیر*
آصفہ نسیم*

Abstract:

Life is an amalgam of grief and happiness. Poetry is a story of life, that is why it is not only a narration of grief but the echo of joyous song can also be heard. In the world of research and criticism Urdu poetry in general and classical Urdu poetry in specific is analysed by joining it with tragedy. It is true that tragic concepts are found in Urdu poetry. However, we cannot deny the fact that the assets of Nishatia concepts are also found in classical poetry.

Khawaja Haider Ali Aatish is called the representative of "Nishatia Aahang" in classical Urdu poetry alongwith Kalam-e-Aatish in Urdu poetry based on Nishatia manner of feeling can also be found with Mirza Ghalib poetry. The word "Nishat" is presented by Ghalib in his verses in a unique and impressive way. what we need to understand the poetic psyche of Ghalib. Through this paper the psychological meaning of "Nishatia Aahang" and "Nishatia Keifiat" can be well understood just by getting the psychological understanding of the word Nishat itself through the poetry of Ghalib.

نشاطیہ طرزِ احساس نفسیاتی نقطۂ نظر کے مطابق، ماہیت کے اعتبار سے ایک ہیجانی حالت کا نام ہے۔ ہیجانی حالت کا تعلق موڈ سے ہے۔نفسیات کی رو سے ہیجانات کو احساسات کے حوالے سے خوش گوار تاثر (محبت، انبساط، مستی، حیرت) اور ناخوش گوار تاثر (غصہ، اداسی، غم اور خوف) میں منقسم کیا جاتا ہے۔ ہر دو تاثرات کے پس

* شعبۂ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔
** شعبۂ اُردو، گورنمنٹ فاطمہ جناح ڈگری کالج، ملتان۔

منظر میں محرکاتی پہلو کارفرما ہوتے ہیں۔ یوں نفسیاتی نقطۂ نظر کے مطابق خوش گوار تاثرات کو جنم دینے والی کیفیت سے مراد ''نشاط'' ہے۔ تاہم نشاط کو صرف خوش گوار تاثرات سے ہی منسلک کر دینے سے اس لفظ کے مفہوم کا تعین نہیں کیا جا سکتا، بلکہ اس لفظ کے مفہوم کو المیہ کے ساتھ جوڑ کر دیکھنا بھی از حد ضروری ہے کیوں کہ حقیقت یہ ہے کہ:۔

> ''المیہ لکھنے سے مصنف کا سارا ذہنی خلفشار دور ہو جاتا ہے اگر چہ المیے کے مخصوص جذبات انفرادی طور پر ناخوش گوار ہوتے ہیں لیکن ایک ساتھ مل کر جب ان کا اظہار ہوتا ہے تو ان کی تلخی اور ناخوش گواری بہت کم ہو جاتی ہے۔ اس کے احساسات خوشی و غم کا ایک عجیب مرکب ہوتے ہیں۔''(۱)

گویا برانگیخت جذبات کے مسلسل اظہار سے جو خوش گوار سکون حاصل ہوتا ہے اسے بھی ''نشاط'' کے نام سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ کلاسیکی اردو شاعری میں نفسیاتی اعتبار سے نشاط کے مذکورہ مفہوم کی عمدہ مثال مرزا غالب کا وہ شعر ہے جس میں فرماتے ہیں۔

؎ رنج سے خوگر ہوا انسان تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

رنج سے خوگر ہونے کی اس کیفیت نے مرزا غالب کو خوش گوار سکون عطا کیا ہے۔ مثلاً فرماتے ہیں:۔

؎ مہربانی ہائے دشمن کی شکایت کیجئے؟ یا بیاں کیجئے سپاس لذت آزار دوست؟
؎ نشاط داغ غم عشق کی بہار نہ پوچھ شگفتگی ہے شہید گل خزانی شمع
؎ پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے رکتی ہے مری طبع، تو ہوتی ہے رواں اور
؎ ہوا جب غم سے یوں بے حس تو غم کیا سر کے کٹنے کا؟ نہ ہوتا گر جدا تن سے، تو زانو پر دھرا ہوتا
؎ نہیں ذریعہء راحت جراحت پیکاں وہ زخم تیغ ہے جس کو کہ دلکشا کہیے
؎ مشق ہو گیا ہے سینہ، خوشا لذت فراغ تکلیف پردہ داری زخم جگر گئی
؎ تب چاک گریباں کا مزاہ ہے دل نالاں جب اک نفس الجھا ہوا ہر تار میں آوے

غالب کے ان اشعار کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ:۔

> ''پر جوش ہیجانات کی جذباتی اصلاح سے شاعر کو بہت ہی سکون اور آرام ملتا ہے۔ انسانی فطرت کا یہ ایک مسلمہ قانون ہے کہ کسی بھی رجحان یا قوت کا اپنے مقصد کے حصول کے لیے بروئے کار آنا ہمیں خوش گوار معلوم ہوتا ہے؛ اسی طرح فن لطیف اور بیداری کے خوابوں میں خیالی طور پر جب یہ رجحانات یا قوتیں حصول مقصد کے لیے

کوشاں ہوتی ہیں تو اس سے بھی ہمیں ایک خوشگوار تسکین حاصل ہوتی ہے۔''(۲)

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غالب کے ہاں اس خوشگوار تسکین میں بطور محرک کون سا عمل کارفرما ہے۔اس ضمن میں ارسطو اور مشہور ماہر نفسیات ہارٹ لے کے نظریات کا جائزہ لینا ہوگا۔ارسطو اس قسم کی خوشگوار تسکین یا احساس مسرت کو(Biological Base) سے منسلک کرتا ہے۔اس کا خیال ہے کہ ہر اس شے سے تسکین ملتی ہے جو(Biological content) رکھتی ہو۔

''ارسطو کے مطابق نفس زندگی کا بنیادی سبب ہے، کیوں کہ اسی کے ذریعے جسم کی زندگی ہے اور اسی سے جسم کام کرتا ہے جسم کا مقصد زندہ رہنا ہے۔''(۳)

یوں ارسطو انسان کے عمل کو بھی مقصد ہی سے منسلک کر دیتا ہے گویا اس کے نزدیک فرد اپنے موجودہ محرکات سے وابستہ مقصد ہی کے لیے عمل کرتا ہے اور اس مقصد کا پورا ہو جانا اس کے لیے احساس مسرت کا باعث بنتا ہے۔یہی احساسِ مسرت حصولِ مسرت کے عمل کو تیز تر کرتا ہے۔ارسطو کے نقطۂ نظر کے مطابق انسان زندگی میں دو طرح سے سرگرم عمل رہتا ہے۔

۱۔ تسکین حاصل کرنے کے لیے ۲۔زندگی میں موجودہ تکالیف دور کرنے کے لیے

اسی عمل کا نتیجہ غالب کے ہاں بھی خوشی کا باعث بن کر جلوہ گر ہوتا ہے۔اسی خوشی یا احساسِ مسرت کا دوسرا نام ''نشاط'' ہے۔جس کا اظہار غالب کے ان اشعار میں دکھائی دے رہا ہے:۔

؎ طبع ہے مشتاق لذت ہائے حسرت کیا کروں — آرزو سے ہے شکست آرزو طلب مجھے

؎ رفوئے زخم سے مطلب ہے لذت زخم سوزن کی — سمجھو مت کہ پاس درد سے دیوانہ غافل ہے

؎ دے مجھ کو شکایت کی اجازت کہ ستمگر — کچھ تجھ کو مزا بھی مرے آزار میں آوے

؎ جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شام فراق — میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہوگئیں

؎ دل میں ہے یار کی صفِ مژگاں سے روکشی — حالانکہ طاقت خلشِ خار بھی نہیں

؎ مے سے غرض نشاط ہے کس رو سیاہ کو — اک گو نہ بیخودی مجھے دن رات چاہیے

ایک اور ماہر نفسیات ہارٹ لے کے احساس مسرت کے حوالے سے نظریے کی وساطت سے بھی کلام غالب کے تناظر میں نشاط کے نفسیاتی مفہوم تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔ ہارٹ لے کے اس نظریے کا پاولف(Pavlov) کے نظریہ(Conditioned Reflex) مشروط انعکاس کی روشنی میں دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کے پہلے درجے میں(Reflexes) غیر اختیاری ہوتے ہیں تاہم بعد میں اختیاری صورت اختیار کر جاتے ہیں۔مثلاً بھوک کا لگنا ایک غیر اختیاری عمل ہے لیکن بھوک کے اس عمل کو جب ہم گھڑی(clock) سے

(Associate) کرتے ہیں تو کھانے کے وقت پر کھانا ملنے سے احساس مسرت سے دوچار ہوجاتے ہیں اسی طرح کسی جگہ سے، کسی منظر سے کسی چہرے سے یا کسی بھی عنصر یا شے سے خوش گوار یادیں وابستہ ہوں تو اسے دیکھ کر خوشی کا احساس جاگ اٹھتا ہے۔ غالب کے کلام کی روشنی میں نشاط کا یہ مفہوم تلاش کیا جائے تو کئی ایسی مثالیں ملتی ہیں۔ مثلاً غالب کو شراب سے جو لگاؤ ہے۔ اسے دیکھ کر وہ نشاط کی کیفیت سے دو چار ہوتے ہیں۔ آل احمد سرور مضمون غالب کی عظمت میں رقمطراز ہیں کہ:۔

''عورت اور شراب ان کے نشاط زندگی کو بڑھاتے ہیں، یہ ان کی زندگی نہیں ہیں۔
شراب نشاط زندگی کو بڑھانے کے لیے ہے خود مایہ نشاط نہیں ہے۔''(۴)

مے اور لوازمات مے نوشی سے غالب کو خوشی ملتی ہے۔ ردیفِ موجِ شراب پر مبنی غالب کی غزل اس امر کی نشان دہی کرتی ہے کہ شراب غالب کے نزدیک ایسا عنصر ہے جسے دیکھ کر انہیں طمانیت و سرور ملتا ہے۔ اس طویل غزل کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:۔

؎ پوچھ مت وجہ سیہ مستی اربابِ چمن — سایۂ تاک میں ہوتی ہے ہوا موجِ شراب
؎ ہے یہ برسات وہ موسم کہ عجب کیا ہے اگر — موج ہستی کو کرے فیض ہوا موج شراب
؎ موجۂ گل سے چراغاں ہے گزر گاہِ خیال — ہے تصور میں زبس جلوہ نما موجِ شراب

غالب کے ہاں ایسی کئی مثالیں ملتی ہیں۔ جہاں وہ کسی خوش گوار چہرے کو دیکھ کر یا خوب صورت شے یا منظر کا تصور کر کے کسی خوب صورت چہرے کو یاد کر کے سرور و نشاط کی کیفیت سے دوچار ہوجاتے ہیں۔

؎ تیرے ہی جلوے کا ہے یہ دھوکا کہ آج تک — بے اختیار دوڑے ہے گل در قفائے گل
؎ وہی اک بات ہے جو یاں نفس واں نکہتِ گل ہے — چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگین نوائی کا
؎ عارض گل دیکھ روئے یار یاد آیا اسد — جوششِ فصل بہاری اشتیاق انگیز ہے
ہو کے عاشق وہ پری رخ اور نازک بن گیا — رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے
وہ گل جس گلستاں میں جلوہ فرمائی کرے غالب — چٹکنا غنچۂ گل کا صدائے خندۂ دل ہے
پھر جگر کھودنے لگا ناخن — آمد فصل لالہ کاری ہے

ان اشعار سے نشاط کا جو نفسیاتی مفہوم وضع ہوتا ہے وہ کچھ یوں ہے کہ نشاط ایک بامعنی اور بامقصد احساس کا نام ہے جو پہلے پہل غیر اختیاری عمل کی صورت میں ہوتا ہے اس غیر اختیاری عمل کو جب کسی مقصد سے جوڑ دیا جاتا ہے تو یہ اختیاری صورت میں مبدل ہوجاتا ہے۔

کیفیت نشاط میں مقصدیت کی آمیزش اور مقصد سے اس کی وابستگی اسے ایک مثبت اور خوشگوار جذبے کی صورت عطا کرتی ہے۔ بقول ڈاکٹر عاصم صحرائی:۔

> Pleasant emotions act as reinforcement for prior behaviour and therefore are apt to lead individual to seek out similar situation in the future.(۵)

غالب کی شاعری میں بھی لفظ نشاط چوں کہ خوش گوار جذبہ یا خوش گوار ہیجانی کیفیت ہے لہٰذا کلام غالب میں یہ Reinforcement کے طور پر کام کرنے والا جذبہ بن کر ابھرتا ہے۔ نشاط کی تعریف اس نفسیاتی پہلو سے یہ ہوسکتی ہے کہ یہ ایک رجائی کیفیت (optimistic feeling) کا نام ہے۔ غالب کا یہ کہنا کہ

اگ رہا ہے در و دیوار سے سبزہ غالب
ہم بیاباں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے

اسی امر کی دلیل ہے۔

غالب کے ہاں رجائیت ہی کی بدولت نشاط ایک خوشگوار تاثر بن جاتا ہے۔ دنیائے نفسیات میں مستعمل درج ذیل اصطلاحات جو نشاط کی کیفیت کے مترادفات کے طور پر لائے جاسکتے ہیں نشاط کو ایک خوشگوار تاثر کی ذیل میں شامل کرتے ہیں۔ مثلاً

1.	Excitement	جوش
2.	Pleasure	خوشی، راحت، لذت
3.	Elation	فرحان، شادمان
4.	Happiness	خوش نصیبی، چین، خوش
5.	Joy	خوش ہونا (۶)

ان اصطلاحات سے فوری طور پر ذہن میں عیش وعشرت کا تصور آتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ہمارے ہاں عام طور پر عیش وعشرت کے ساتھ ساتھ عیش ونشاط کے الفاظ بھی بولے جاتے ہیں۔ تاہم نفسیات کی رو سے کیفیت نشاط باطنی سطح پر پائی جانے والی اک تسکین ہے۔ پروفیسر ڈاکٹر عاصم صحرائی نے اپنی کتاب Exploring minner Psychology vol-I میں خوشگوار تاثرات اور مسرت کو ایک اندرونی سطح کی تسکین (state of satisfaction) قرار دیا ہے اور اس احساس مسرت کا انحصار مال و دولت پر نہیں نشاطیہ طرز احساس کے اس نفسیاتی نکتہ سے متفق ہوا جاسکتا ہے۔ اس لیے دنیائے تصوف میں صوفیا کے ہاں جو اندرونی سطح کی

تسکین ہے وہ درحقیقت نشاط ہی کی ذیل میں آتی ہے۔

نشاط مال دولت سے حاصل کردہ مسرت سے بالاتر جذبہ ہے اسی لیے تو مرزا غالب قرض کی مے پی کر بھی عالم نشاط سے سرشار رہے اور فاقہ کے ساتھ مستی کا لفظ لائے ہیں:۔

؎ قرض کی پیتے تھے مے لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں رنگ لاوے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن

کلام غالب میں نفسیاتی نقطۂ نظر سے نشاط کے مفہوم کی مزید توضیح کے لیے دیگر ماہرین نفسیات کے نظریات کے آئینہ میں بھی اس لفظ کے مفاہیم کو دیکھنا از حد ضروری ہے۔

اس ضمن میں برطانوی ماہر نفسیات میکڈوگل کے نظریۂ جبلت کا ذکر بے محل نہ ہوگا۔ رفیق جعفر اپنی کتاب ''نفسیات کا ارتقاء'' میں میکڈوگل کے اس نظریے کے حوالے سے رقمطراز ہیں کہ:۔

''ہر فرد میں کچھ بامقصد کرداری رجحانات (prospensities) موجود ہیں جو کہ جبلت کہلاتے ہیں۔''(۷)

جبلت کا مرکزی حصہ ہیجانی حصہ ہے۔ نشاط کی کیفیت کا تعلق بھی اسی ہیجانی حصے سے ہے میکڈوگل نے سات بنیادی جبلتیں اور ان سے وابستہ ہیجانات کی ایک فہرست پیش کی ہے(۸)

اس فہرست میں خود ادعائی (Self Assertion) اپنی ذات کا بھرپور اظہار کرنا ہے کی جبلت کو ہیجانی کیفیت مسرت سے منسلک کیا ہے۔ میکڈوگل کے نظریۂ جبلت کی روشنی میں نشاط کا مفہوم کچھ یوں متعین کیا جائے گا اپنی ذات کے بھرپور اظہار سے حاصل کردہ مسرت کا نام ''نشاط'' ہے۔ غالب کی شاعری میں خود ادعائی (Self Assertion) کی کیفیت سے حاصل کردہ نشاط کی کئی مثالیں ملتی ہیں۔ چند مثالیں درج ذیل ہیں:۔

؎ ان آبلوں سے پانو کے گھبرا گیا تھا میں جی خوش ہوا ہے راہ کو پرخار دیکھ کر

؎ وا حسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ ہم کو حریصِ لذت آزار دیکھ کر

؎ جراحت تحفہ، الماس ارمغاں، داغ جگر ہدیہ مبارک باد اسد، غمخوار جاں درد مند آیا

غنچہ پھر لگا کھلنے، آج ہم نے اپنا دل خوں کیا ہوا دیکھا، گم کیا ہوا پایا

ارسطو اور میکڈوگل کے نظریات کا مطالعہ کرنے سے یہ امر واضح طور پر سامنے آتا ہے کہ احساس مسرت کے حصول کے لیے مقصد کا ہونا ضروری ہے۔ یہاں یہ امر قابل ذکر ہے کہ حصولِ مسرت کے مقاصد کو مسلسل دبانے سے بھی بسا اوقات وہ کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جسے نشاط کہا جاتا ہے۔ اس ضمن میں لذت پسندی کے رویے پر مبنی احساس مسرت جنم لیتا ہے۔ غالب کے ہاں لذت پسندی کا عالم یہ ہے کہ وہ انکار کی لذت سے بھی سرشار ہو جاتے

ہیں فرماتے ہیں۔

؎ انکار میں وہ لذت، اقرار میں کہاں ہے؟ بڑھتا ہے شوق غالب تیرے نہیں نہیں میں

نفسیات کی دو اہم اصطلاحات ہیں، اصولِ لذت(Pleasure principle) اور تشویشِ لذت (Pleasure Anxiety) لذت پسندی پر مبنی نشاطیہ کیفیت کو جنم دینے میں کارآمد کردار ادا کرتی ہیں۔ اصولِ لذت سے مراد وہ اصول ہے جس کے تحت فرد حقیقت کے تقاضوں کو نظر انداز کرتا ہے اور اپنی فطری خواہشات کی فوری تسکین کا خواہاں ہوتا ہے جب کہ تشویشِ لذت جرمن نفسیات دان رائخ (Reich) کے نزدیک وہ لذت یا خوشی ہے۔ جس کے ساتھ فرد میں تشویش یا احساس جرم پیدا ہوتا ہے(۹)

فرائڈ کے نزدیک تو اِڈ اصول لذت کے تحت کام کرتا ہے۔ بچے سے جب کوئی ایسا فعل سرزد ہوتا ہے جس سے اسے لذت یا خوشی حاصل ہوتی ہے تو والدین اسے منع کرتے ہیں یوں یہ عمل دبا دیا جاتا ہے جب کہ رائخ (Reich) کے نزدیک جبلی خواہشات کو دبانے کا ردِ عمل اذیت پسندی (Moschism) کو جنم دیتا ہے۔ ایسا شخص تکلیف سے خوشی پاتا ہے۔ اردو شاعری میں اس کی بڑی مثال مرزا غالب کی شاعری میں موجود اذیت پسندی کا تصور ہے۔ ان کے ہاں حسرت لذت آزار کا تصور نشاط کے اسی پہلو کا شاخسانہ ہے۔ فرماتے ہیں:۔

؎ دوست غم خواری میں میری سعی فرمائیں گے کیا زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ جائیں گے

؎ ناگہاں اس رنگ سے خونابہ ٹپکانے لگا دل کہ ذوقِ کاوشِ ناخن سے لذت یاب تھا

؎ ظلم کر ظلم، اگر لطف دریغ آتا ہو تو تغافل میں کسی رنگ سے معذور نہیں

وعدۂ سیر گلستاں ہے، خوشا طالع شوق مژدۂ قتل مقدر ہے جو مذکور نہیں

رائخ کے ایک نظریے سے بھی نشاط کے مفہوم کو نفسیاتی نقطۂ نظر سے مزید سمجھا جا سکتا ہے۔ رفیق جعفر رائخ کے اس نظریے کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ رائخ کے نزدیک:۔

> ''فرد کا جسم اور ذہن ایک دوسرے سے الگ نہیں اس لیے جن لوگوں کی خواہشات کو دبا دیا جاتا ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ مختلف اعضا کی حرکات و سکنات سے بھی خواہشات کا اظہار ممکن بنا کر تسکین حاصل کی جاتی ہے۔''(۱۰)

اس کا واضح ثبوت رقص کے فن سے حاصل ہونے والی تسکین ہے۔ فنِ رقص سے ایک رقاص نہ صرف رقص دیکھنے والوں کو لطف اندوز کر رہا ہوتا ہے بلکہ خود بھی مختلف اعضا کی حرکات و سکنات سے خوشی حاصل کرتا ہے۔ مختلف اعضا کی حرکات و سکنات سے بھی خواہشات کے اظہار کو ممکن بنانے سے جو تسکین ملتی ہے۔ اسے

مرزا غالب کے اشعار کی روشنی میں دیکھا جاسکتا ہے۔

؎ گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے رہنے دو ابھی ساغر و مینا میرے آگے

؎ اللہ رے ذوق دشت نوردی کہ بعدِ مرگ ہلتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن میں پانو پھول گئے

؎ اسد خوشی سے مرے ہاتھ پانو کہا جو اس نے 'ذرا میرے پانو' داب تو دے

ساغر و مینا کی لمسیاتی لذت کا حصول آنکھوں میں دم ہونے سے ہی ممکن بنا لینا۔ مرنے کے بعد ذوق دشت نوردی کی لذت کے حصول کے لیے پاؤں کا ہلنا اور محبوب کے پاؤں دبانے کے خیال سے ہاتھ پاؤں کے پھول جانا نشاط کے اس مفہوم کو واضح کرتا ہے جس کے مطابق یہ کہا جاسکتا ہے کہ ذہن و جسم سے متلوف کیفیت جس میں انبساط و مسرت کا پہلو کارفرما ہو ''نشاط'' کے زمرے میں آتی ہے۔

نشاط کو جب ہم کیفیت ذہنی قرار دیتے ہیں تو اس کیفیت ذہنی کا تعلق اس خصوصیت سے وابستہ ہو جاتا ہے جسے وجدان کہا جاتا ہے۔

> ''وجدان میں تمام تاثرات اور تمام عملی اختیار یعنی تمام غیر شعوری تصاویر خیالی تمام آرزوئیں، تمام احساسات، تمام شعوری اور غیر شعوری تمنائیں جو حصول مقاصد کے لیے دل میں سلگتی رہتی ہیں یا کلیتاً نظر یاتی اظہار میں منتقل ہو جاتی ہیں؛ اس کا زمان و مکان سے کوئی تعلق نہیں نہ حقیقت سے کوئی واسطہ، یہ محض تخیل کی صورت گری ہے اور اس حیثیت سے بہ ذات خود حقیقت ہے۔''(۱۱)

ژنگ کے مطابق وجدان ایک ایسی خصوصیت ہے جس کے ذریعے آنے والے واقعات کا غیر ارادی طور پر اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ آنے والے واقعات کا غیر ارادی طور پر لگایا جانے والا یہ انداز اگر خوش گوار تاثرات کے ساتھ ذہن میں آئے تو نتیجتاً جو کیفیت انسان پر طاری ہوتی ہے وہ کیفیت نشاط کہلاتی ہے۔ مثلاً غالب کا یہ کہنا:۔

؎ نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے روانی روش و مستی ادا کہیے

؎ نہیں بہار کو الفت نہ ہو بہار تو ہے طراوت چمن و خوبی ہوا کہیے

درحقیقت وجدان کے ذریعے حاصل ہونے والے لطف سے یہ نشاط انگیز خیال غالب کے ذہن در آیا۔ یہ کیفیت ژنگ کے بیان کردہ اسی نظریے سے پیدا ہوئی ہے۔ جس میں ژنگ نے مختلف تفاعل کے ذریعے ہر شخص کے اپنے ماحول کے ساتھ تعلق قائم کرنے کی بات کی ہے۔

ژنگ نے چار تفاعل بتائے ہیں۔

۱۔ تحسس Senseation

۲۔ احساس Feeling

۳۔ وجدان Intuition

۴۔ تفکر Thinking (۱۲)

دنیائے فن اور شعری میں اول الذکر تفاعل یعنی تحسس ہی کے زمرے میں آتا ہے۔

ژنگ کی طرح ابنِ سینا نے بھی حواس کے ذریعے ادراک کی بات کی ہے ابن سینا کا نظریہ بیرونی اور اندرونی ادراک میں فرق کیفیت نشاط کے پس منظر میں بطور محرک حواس کے کردار کو قابلِ تفہیم بنانے میں کارآمد ثابت ہوتا ہے۔ابن سینا بیرونی ادراک سے مراد حواسِ خمسہ کے ذریعے ادراک لیتا ہے۔(۱۳)

رفیق جعفر اپنی کتاب ''نفسیات کا ارتقاء'' میں ابن سینا کی منقسم کردہ حواس کی پانچ قسموں پر روشنی ڈالتے ہوئے اس کی فہرست کچھ یوں پیش کرتے ہیں۔

۱۔ حس مشترک، وہ حس جو سارے حواس کی بنیاد ہے اور حواس کو مدغم کرتی ہے۔

۲۔ تخیل جو ادرا کی تصویروں کو ذہن میں محفوظ رکھتا ہے۔

۳۔ متخیلہ جو ان ادرا کی تصویروں پر اثر انداز ہوتا ہے۔

۴۔ وہم جو مادی چیزوں کی غیر مادی خصوصیات پرکھتا ہے۔

۵۔ حافظہ جو خیالات میں یادداشت میں رکھتا ہے۔

اسی اندرونی اور بیرونی ادرا کی عمل سے وجود میں آنے والی کیفیت کو بھی ''نشاط'' قرار دیں گے۔غالب کے ہاں نشاط کے اس نفسیاتی مفہوم سے متعلق اشعار میں اندرونی اور بیرونی ادرا کی عمل سے وجود میں آنے والی اس کیفیت کو بہ خوبی سمجھا جا سکتا ہے۔مثلاً چند مثالیں ملاحظہ کیجئے:۔

؎ ترے جواہر طرف کلہ کو کیا دیکھیں ہم اوجِ طالعِ لعل و گہر کو دیکھتے ہیں

؎ نشہ رنگ سے ہے واشد گل مست کب بند قبا باندھتے ہیں

مجھ سے کہا جو یار نے جاتے ہیں ہوش کس طرح؟ دیکھ کے مری بے خودی چلنے لگی ہوا کہ یوں

درج بالا اشعار اس امر کی دلیل ہیں کہ غالب حواس کو حس مشترک کی مدد سے مدغم کرتے ہیں اور پھر تخیل میں ادرا کی تصاویر کو محفوظ کر کے اپنی قوت متخیلہ کی بدولت دیکھی اور ان دیکھی چیزوں کو پرکھتے ہیں اور اپنے حافظے میں انہی خیالات کو یادداشت کے طور پر رکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو انہیں سرور حاصل ہوتا ہے۔کیف وسرور پر مبنی اس پرمسرت کیفیت کا دوسرا نام نشاط ہے۔جس نے غالب کو حالت آشفتگی میں بھی ہمیشہ شگفتگی عطا کی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ شریف، ایم ایم، ''جمالیات کے تین نظریے''، مجلس ترقی ادب، لاہور، پہلا ایڈیشن، ۱۹۶۳ء، ص ۴۶، ۴۵، ۶۷

۲۔ رفیق جعفر، ''نفسیات کا ارتقاء''، (جلد اول)، اظہار سنز، لاہور، اپریل ۱۹۸۲ء، ص ۲۵، ۱۲۵، ۲۰۲، ۲۰۶، ۳۸

۳۔ ایضاً، ص ۷، ۹، ۱۰، ۱۴

۴۔ مضمون، ''غالب کی عظمت''، از، آل احمد سرور، مشمولہ، ماہنامہ فروغِ اردو، شمارہ-۷، ۸، دسمبر و نومبر ۱۹۶۸ء، کراچی، ص ۹۱

۵۔ عاصم صحرائی، پروفیسر، ''Exploring Psychology''، ولیم-آئی، شہریار پبلشرز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۳۰۹، ۳۱۰

۶۔ ایضاً

۷۔ رفیق جعفر، ''نفسیات کا ارتقاء''، (جلد اول)، اظہار سنز، لاہور، اپریل ۱۹۸۲ء

۸۔ ولمین بی بی، ''Contemporary theories and systems in psychology''، Harper and Row، نیویارک، ۱۹۶۰ء، ص ۱۸۲

۹۔ رفیق جعفر، ''نفسیات کا ارتقاء''،

۱۰۔ ایضاً ۱۱۔ ایضاً

۱۲۔ Fordham F., "An introduction to Jung's Psychology Harmonds Worth Middle Sex", Penguine, 1970, P.35

۱۳۔ Rehman F. Ibn Sina In M.M. Sharif (Ed) "A History of Muslim Philosophy", Vol-I, OIIO Harrassowitz: Wise Baden W. Germany, 1963, P.493

منٹو کا تصورِ فحاشی

ڈاکٹر ضیاالحسن*

Abstract:

Aziz Ahmad and Ali Sardar Jafri, both progressive critics in their books having same title "Taraqi Pasand Adab" edمعتوب. Manto for his, according to them, fuhush short-fiction. This Glistening blame increased the popularity of Manto who was actually in system-threating writer. Contrary to his short stories, Manto seems in his explanatory articles about fahashi. His argument about his "fuhush" writings is very cheep. He says that he was not as fuhush as some classical poets wax. In this article, Zia-ul-Hassan criticizes this behaviour.

ہمارے زمانے میں جنس سمیت تمام اعلیٰ انسانی سرگرمیاں اور قدریں گناہ کا درجہ اختیار کر گئی ہیں۔ برِّصغیر میں اس باطنی تبدیلی کا آغاز انگریزوں کی آمد کے بعد ہوا۔ انگریز اپنے ساتھ جس صنعتی نظام اور اس کے زایدہ معاشی نظام کو اپنے ساتھ لائے، اس نے یہاں کے مذہب، اقدارِ حیات، اخلاقیات سب کو آہستہ آہستہ تبدیل کر دیا اور آج ہم جس معاشرے میں زندہ ہیں، اُس میں اِس کے خلاف سوچنا بھی کفر کا درجہ اختیار کر گیا ہے۔

سرمایہ داری نظام سے قبل انسانی تہذیب میں جنس نہ شجرِ ممنوعہ تھی اور نہ اس کے ساتھ گناہ کا تصور وابستہ تھا۔ اس کے برعکس اسے ایک صحت مند انسانی عمل کا درجہ حاصل تھا جو معاشرے کے ذہنی اور اخلاقی استحکام کا باعث تھا۔ بیش تر قدیم معاشروں میں اسے مقدس حیثیت حاصل تھی۔ تمام جمالیاتی قدریں اسی قدر سے پیدا ہوئی تھیں۔ جنس کے ساتھ غلاظت، گندگی اور گناہ کا تصور جدید نظامِ زندگی کی دین ہے۔

* شعبہ اُردو، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔

ادبیات اور دیگر فنونِ لطیفہ میں جنس کا اظہار دو طرح سے ہوا ہے، ایک استعارے اور علامت کی سطح پر اور دوسرا تخلیقِ حسن کی صورت میں۔ ہماری شاعری سراپا نگاری اور منظر نگاری سے بھری پڑی ہے۔ قلی قطب شاہ سے لے کر مومن تک بیانِ حسن کے ایسے ایسے نادر نمونے تخلیق ہوئے ہیں کہ جس پر جتنا بھی فخر کیا جائے کم ہے۔ سب رس یا سحر البیان کا قصہ اہم نہیں ہے، طِلسمِ ہوش ربا ہو یا کوئی اور داستان، اس خوبی میں اپنے کمال پر نظر آتی ہے۔ پھر بیان ایسا کہ جو اپنے مکمل تلازموں کے ساتھ ظہور کرتا ہے۔ مولانا روم کی مثنوی ہو، شیخ سعدی کی حکایتیں ہوں، قدیم ہندی شاعری یا قصے ہوں، جنس کا اظہار انھی دو صورتوں میں ہوا ہے۔ سودا کا شعر ہے:

یہ رتبہ جاہِ دنیا کا نہیں کم مال زادی سے
کہ جس پر روز و شب میں سیکڑوں چڑھتے اُترتے ہیں

پہلے یہ شعر اخلاقی تھا تو اس مال زادی پر سیکڑوں چڑھتے اُترتے تھے، اب یہ فحش ہو گیا ہے اور ہر آدمی لائن لگا کر بل کہ ایک دوسرے کو دھکیلتے ہوئے اس مال زادی کی لپک میں مبتلا ہے۔

اردو میں علی گڑھ والوں نے جنس کو گناہ بنانے کا کام آغاز کیا۔ نذیر احمد دنیا کے عظیم ادب کو اسی فحاشی کی بنیاد پر سوختنی سمجھتے ہیں۔ سعدی کی حکایات جو کبھی اخلاقیات تعلیم کرتی تھیں، انھیں سینسر کرتے ہیں۔ اختر حسین رائے پوری ''ادب اور انقلاب'' میں قدیم ہندوستانی ادب اور کلاسیکی اردو ادب پر اسی حوالے سے شرمندہ ہیں (۱) اور اسی الزام میں عزیز احمد اور علی سردار جعفری، عصمت اور منٹو کو ڈانٹتے ڈپٹتے نظر آتے ہیں۔ (۲)

جدید ادب میں فحش نگاری کے جتنے الزامات اور جتنی شہرت سعادت حسن منٹو کے حصے میں آئی، اتنی خوش بختی اردو کے کسی دوسرے ادیب کو نہیں ملی، حتّٰی کہ وہ ادیب بھی جن کے ہاں فحاشی مقصود بالذات نظر آتی ہے، اس الزام کے لیے ترستے ہی رہ گئے کیوں کہ ہمارے زمانے میں فحاشی کے اتنے ذرائع اور اتنی صورتیں بہ مقدارِ وافر میسر و موجود ہیں کہ یہ الزام کچھ اتنا خوش کن نہیں رہا۔ منٹو فحش نگار نہیں تھے لیکن وہ جس جرأت اور بے باکی سے غیر انسانی نظامِ معاشرت سے مبارزت طلب ہوئے، اس کا ایک ہی جواب تھا: منٹو فحش نگار ہے۔ پرانے زمانے میں کفر کے فتوے صادر ہوتے تھے، فحش نگاری نے ایک نئے فتوے کی صورت اختیار کر لی۔ اقبال کافر قرار دیے گئے، منٹو فحش نگار اور راشد کے حصے میں دونوں تمغے آئے۔ تینوں ہی نظام سے مبارزت طلب تھے۔ نظام کی محافظ مقتدرہ نے اپنی خوشہ چین ملّائیت کی مدد سے اس باغیانہ فکر کو دبانے کی کوشش کی لیکن یہ بغاوت دُگنی طاقت سے پھیلتی چلی گئی۔ اس الزام کا ایک فائدہ تو بہت ظاہر اور نمایاں تھا کہ منٹو کی ریڈرشپ اس کے زمانے میں بھی زیادہ ہو گئی اور بعد میں تو بڑھتی ہی چلی گئی۔ آج منٹو سے زیادہ پڑھا جانے والا اردو کا کوئی دوسرا ادیب نہیں ہے۔

یونس جاوید نے اپنے پی ایچ ڈی کے مقالے حلقۂ ارباب ذوق میں لکھا ہے کہ جس دن منٹو حلقے میں اپنا افسانہ پڑھتے تھے، اس دن ہال کھچا کھچ بھر جاتا تھا اور لوگ باہر کھڑے ہو کر ان کا افسانہ سنتے تھے، یہ صورتِ حالات فحاشی کے الزام میں قائم مقدمات کے بعد کی ہے۔ (۳)

منٹو جتنے بڑے افسانہ نگار یا تخلیق کار تھے، اُن کا تنقیدی شعور اس سطح پر نظر نہیں آتا۔ اپنے افسانوں میں وہ غیر انسانی سماجی نظام پر حملہ آور نظر آتے ہیں۔ ان کے رویے میں بے باکی اور جرأت ہے جب کہ تنقید میں ان کا رویہ مدافعانہ، کہیں کہیں معذرت خواہانہ اور وضاحتی ہے۔ راشد بھی ساری زندگی انتقام اور اس قبیل کی نظموں کے دفاع میں غیر ضروری تشریحات اور وضاحتیں کرتے رہے ہیں۔ منٹو کو تو ذلیل کرنے والی ہندوستانی اور پھر پاکستانی عدالتوں میں مقدمات کی پیشیاں بھی بھگتنی پڑیں، آخر آخر تو تنگ آ کر اُنھوں نے الزام قبول کر کے جرمانے کی استدعا کی کیوں کہ مقدمات کی پیروی سے وہ کم ذلت آمیز تھی۔ اس صورتِ حالات نے اُن کے اندر جھنجلاہٹ پیدا کر دی جس کا اظہار اُن کے ایسے مضامین میں صاف محسوس ہو جاتا ہے۔ جنس کے بارے میں ان کا خیال تھا کہ یہ خالص انسانی مسئلہ ہے اور ہمیشہ سے انسان کا موضوع رہا ہے۔ پرانے ادیبوں نے اس موضوع پر اپنے انداز میں لکھا اور ہم اپنے انداز میں لکھ رہے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> ''آج کے نئے مسائل بھی گذری ہوئی کل کے پرانے مسائل سے بنیادی طور پر مختلف نہیں۔ جو آج کی برائیاں ہیں، گذری ہوئی کل ہی نے ان کے بیج بوئے تھے۔'' (۴)

آپ نے دیکھا منٹو ایک پیچیدہ سماجی مسئلے کو کتنا سادہ سمجھتے ہیں۔ اُنھوں نے جنس اور مختلف انسانی معاشروں اور ادوار میں اس کی صورتوں پر زیادہ غور نہیں کیا۔ ان کے خیال میں یہ مسئلہ ہمیشہ سے ایسا رہا ہے حال آں کہ ایسا نہیں ہے۔ ہمارے قدیم ادب میں جنسی مسائل پر کچھ نہیں ملتا کیوں کہ ان معاشروں میں جنس ایک ترفع بخش جذبہ تھا۔ جنسی مسائل تو اُس وقت پیدا ہوئے جب جنس ممنوعہ فعل ہوئی اور اس کے ساتھ گناہ کا تصور وابستہ ہوا۔ قدیم معاشروں میں جنس کا تصور مختلف تھا، سو جنس کی طرف اُن کا رویہ بھی مختلف تھا اور ادیب کا اظہار بھی۔ دنیا کے مختلف معاشروں اور زمانوں میں تصورِ جنس میں جو جو افتراقات و اشتراکات تھے، ان کو پیشِ نظر رکھ کر منٹو کو بتانا چاہیے تھا کہ ان کے زمانے میں کیا تبدیلی واقع ہوئی اور اس کی انسانی حیثیت کیا ہے۔ اس کے نتیجے میں کیا مسائل پیدا ہوئے، ہو رہے ہیں اور ہوتے رہیں گے۔ ان کے افسانوں میں یہ موضوع زیادہ عالمانہ اور ادیبانہ شان سے ظاہر ہوا ہے لیکن تنقید میں یہ اتنا ہی کمزور ہے اور منٹو کے تخلیقی مؤقف کی توثیق نہیں کرتا۔ اسی مضمون میں آگے لکھتے ہیں:

> ''مجھے معلوم نہیں، مجھ سے جنسی مسائل کے متعلق بار بار کیوں پوچھا جاتا ہے..... شاید

اس لیے کہ لوگ مجھے ترقی پسند کہتے ہیں یا شاید اس لیے کہ میرے چند افسانے جنسی
مسائل کے متعلق ہیں، یا پھر اس لیے کہ آج کے نئے ادیبوں کو بعض حضرات جنس زدہ
قرار دے کر انھیں ادب، مذہب اور سماج سے یک قلم خارج کر دینا چاہتے ہیں.....
وَجہ، کچھ بھی ہو، مَیں اپنا نقطۂ نظر بیان کیے دیتا ہوں۔''(۵)

اس مختصر اقتباس میں ''مجھے معلوم نہیں'' اور ''وَجہ، کچھ بھی ہو، مَیں اپنا نقطۂ نظر بیان کیے دیتا ہوں'' کے ٹکڑے اس بات کو ظاہر کرتے ہیں کہ اُنھوں نے اس موضوع پر زیادہ غور نہیں کیا اور معذرت خواہ بھی ہیں اور وضاحتیں پیش کر رہے ہیں۔ عدالتی کارروائیوں کو بھگتنا تو اُن کی سماجی مجبوری تھی لیکن اپنے قاری اور ادبی حلقوں کو وضاحتیں پیش کرنا اُن کی مجبوری نہیں تھی۔ ان وضاحتوں کا ایک ہی نقطہ ہے کہ جنسی مسائل معاشرے میں موجود ہیں، اس لیے مَیں ان پہ لکھتا ہوں لیکن یہ بات ان کے مضامین کی نسبت ان کے افسانوں میں زیادہ تخلیقی استدلال کے ساتھ آ گئی تھی۔ اب اس کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں رہ گئی تھی۔ ادیب کا یہ کام نہیں کہ وہ ادب بھی تخلیق کرے اور اس کی تشریحات بھی مہیا کرے کہ سلطانہ کے بارے میں ایسے سوچو اور ایسے نہ سوچو۔ منٹو کے افسانوں میں طوائف ایک استحصال زدہ انسان نظر آتی ہے اور ان کے افسانے ہمیں اسے انسان سمجھنے اور انسانی سلوک کرنے پر مائل کرتے ہیں۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ ہمارا نقطۂ نظر اس کے بارے میں غیر انسانی رہا ہے اور ایک عظیم فن کار ہمیں ہماری اصل صورت دِکھا رہا ہے۔ طوائف بری نہیں بل کہ ہم برے ہیں جنھوں نے اسے طوائف بنایا اور اس کے ساتھ غیر انسانی سلوک روا رکھا، لیکن اپنے مضامین میں اس کا ذِکر بدرو، موری، بھنگی اور گندگی کا ٹوکرا کے طور پر کرتے ہیں۔

فحاشی کے ضمن میں منٹو کے نقطۂ نظر کا سب سے خراب مقام وہ ہے جہاں وہ اپنی وضاحتوں میں کلاسیکی ادب کے بعض نمونوں کی مثال پیش کر کے کہتے ہیں کہ مَیں نے جو افسانے لکھے ہیں وہ شرم ناک نہیں ہیں اور مَیں شکر کرتا ہوں کہ مَیں نے ایسی مثنویاں نہیں لکھیں جو جنس سے لذت لینا سکھاتی ہیں۔ ان کے فقرے ملاحظہ فرمائیے:

''مَیں شکر کرتا ہوں کہ مَیں نے کوئی ایسی مثنوی نہیں لکھی جس کے اشعار مَیں آپ کی
خدمت میں نمونے کے طور پر پیش کرتا ہوں.....شکر ہے کہ مَیں نے اپنی پیاسی اور
بھوکی خواہشاتِ نفسانی کو پرچانے کے لیے ایسے اشعار نہیں لکھے۔''(۶)

مثال کے طور پر اُنھوں نے خواجہ سید محمد میر اثر کی مثنوی ''خواب و خیال'' اور مومن خان مومن کی مثنوی کے اشعار پیش کیے ہیں۔ آگے لکھتے ہیں:

''عورت مرد کے جنسی رشتے کے متعلق اگر اس انداز میں کچھ کہا جائے تو مَیں اسے

> معیوب سمجھوں گا، اس لیے کہ یہ ہر بالغ مرد کو معلوم ہے کہ تنہائی میں جب مرد عورت ایک بستر پر اس غرض سے لیٹتے ہیں تو اس قسم کی حیوانی حرکات کرتے ہیں لیکن وہ ایسی خوب صورت نہیں ہوتیں جیسا کہ ان اشعار میں ظاہر کی گئی ہیں۔ ان کی حیوانیت کو شاعری کے پردے میں چھپا دیا گیا ہے۔''(۷)

جنس اور محبت کے بارے میں منٹو کا یہ رویہ اور نقطۂ نظر کافی عامیانہ ہے۔ اگر اس کو تسلیم کر لیا جائے تو ادبیاتِ عالم کا ایک بہت بڑا حصہ ادب سے خارج کرنا پڑے گا۔ یہ وہی مولوی نذیر احمد یانہ نقطۂ نظر ہے۔ جب مَیں نے منٹو کا یہ مضمون پڑھا تو خوف زدہ ہو گیا کہ اگر منٹو کے نقطۂ نظر کے مطابق مجھے اس ادب سے محروم ہونا پڑے تو مَیں کیسے زندہ رہوں گا۔ اس اقتباس کے آخری فقرے کا انداز الزام عاید کرنے والا ہے لیکن اس سے پتا چلتا ہے، قدیم ادب نے ایک حیوانی فعل کے جمالیاتی معنی دریافت کیے۔ حسن کی دریافت اور اظہار اس ادب کا بنیادی مسئلہ تھا اور یہی تہذیب تھی۔

آج سے دو برس قبل مَیں نے ایک یونی ورسٹی کے لیے اردو افسانے کا کورس بنایا اور منٹو کے متنازع یا فحش افسانے شامل کیے۔ ہر سمیسٹر کے اختتام پر طلبہ کے کورس فیڈ بیک میں سو فی صد طلبا ے علم نے دو نقاط تواتر سے بیان کیے۔ ایک یہ کہ یہ افسانے فحش نہیں ہیں اور دوسرا یہ کہ ان افسانوں نے اُنھیں زندگی کا نیا، طاقت ور اور تخلیقی نقطۂ نظر دیا ہے۔ اُنھوں نے ان افسانوں سے زندگی کو ایک نئی نظر سے دیکھنا سیکھا ہے۔ مجھے بی۔ اے آنرز کے طلبہ کی یہ رائے منٹو کو فحش نگار قرار دینے والے نقادوں اور خود منٹو کے فحاشی کے تصور سے زیادہ بہتر محسوس ہوتی ہے۔

حواشی

۱۔ اختر حسین رائے پوری، ''ادب اور انقلاب''، نیشنل انفارمیشن اینڈ پبلی کیشنز: بمبئی، ۱۹۴۸ء، ص ۵۷۔

۲۔ عزیز احمد، ''ترقی پسند ادب''، کاروانِ ادب، ملتان، ۱۹۹۳ء، ص ۵۲-۱۴۸۔
علی سردار جعفری، ''ترقی پسند ادب''، انجمنِ ترقی اردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۵۱ء، ص ۱۶۳۔

۳۔ یونس جاوید، ڈاکٹر، ''حلقۂ اربابِ ذوق: تنظیم، تحریک، نظریہ''، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۰۳، ص ۱۷۳

۴۔ امجد طفیل، ڈاکٹر (مرتب)، ''کلیاتِ منٹو''، نیریٹوز اسلام آباد، جون ۲۰۱۲، ص ۲۰۳۔

۵۔ ایضاً، ص ۲۰۴۔

۶۔ ایضاً، ص ۲۰۰، ۲۰۱۔

۷۔ ایضاً، ص ۲۰۱۔

چودہری محمد علی ردولوی کا ایک اہم افسانہ

ڈاکٹر خالد محمود سنجرانی*

Abstract:

This article is an analysis of one short story "Teesri Jins" in physiological context. According to the article it is very first Urdu short story about third sex. It reflects the versions behind the experience of homo asexuality after the psycho analysts of the characters of the story.

ہمارے خیال میں چودہری محمد علی ردولوی کا افسانہ ''تیسری جنس'' ہم جنس پرستی کے موضوع پر اردو کا پہلا بھرپور افسانہ ہے۔ اس افسانے سے اس امر کے شواہد ٹھوس انداز بھی ملتے ہیں کہ افسانہ نگار نے فرائیڈ اور ہولاک ایلس کا بھی مطالعہ کر رکھا تھا۔ ہم جنس پرستی کے حوالے سے یلدرم ''خارستان وگلستان'' اگرچہ توجہ حاصل کر لیتا ہے مگر افسانے کی مجموعی فضا اس موضوع کو بھرپور انداز میں سامنے نہیں آنے دیتی۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے یلدرم کے اس افسانے کو اردو کا پہلا جنسی افسانہ قرار دیا ہے(۱) یلدرم کے اس افسانے کا اعجاز ہے کہ ڈاکٹر قاضی عابد نے یلدرم کے ''خارستان وگلستان'' کو اردو کا پہلا اساطیری افسانہ قرار دے کر مہا بھارت کے تیسرے حصے ''بن پرب'' میں موجود راج ہنس نل اور دمینتی کی اساطیر کو اس سے جوڑا ہے (۲) جبکہ شمس الرحمٰن فاروقی نے اس افسانے کو یونانی صنمیات کی "Leda" کے تناظر میں جانچا ہے(۳)۔ غرض یہ کہ یلدرم کے ''خارستان وگلستان'' نے ہر موضوع پر کام کرنے والے کی توجہ حاصل کی ہے۔ یلدرم کے ''خارستان وگلستان'' میں نسرین نوش کا سفید براق ہنس کو دھڑکتے سینے سے لگا لینے اور پریوں کی صحبت میں رہنا وغیرہ ضمنی اور ادھورے اشارے ہیں۔ افسانے کا بنیادی موضوع ہم جنس پرستی قرار نہیں دیا جا سکتا بلکہ مخالف جنس کے لیے لاشعوری تڑپ اور تشنگی قرار دیا جا سکتا ہے۔ دورانِ تحقیق چند

* شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور۔

ایک ناقدین نے ہم جنس پرستی کے حوالے سے محمد حسن عسکری کے افسانے ''پھلسن'' کو اس موضوع پر اردو کا اولین افسانہ قرار دے کر ہمیں اس افسانے کو اولیت کی نظر سے پرکھنے کی رہنمائی کی مگر ہمارا خیال ہے کہ محمد حسن عسکری سے قبل چودہری محمد علی ردولوی کا افسانہ ''تیسری جنس'' ہم جنس پرستی کے حوالے سے نمائندہ افسانہ بن کر سامنے آتا ہے۔ ردولوی کا یہ افسانہ نقوش کے افسانہ نمبر شمارہ ۵۳، ۵۴ دسمبر ۱۹۵۵ء میں ابتدائی عہد کے افسانوں میں شائع کیا گیا۔ چودھری محمد علی ردولوی نے ''تیسری جنس'' میں ایک تحصیلدار اور اس کے نوجوان ملازم حسن علی کے مابین جنسی روابط کو جہاں نمایاں کیا ہے تو وہاں ایک عورت؛ مدی کی ہم جنس پرستی کو بھی ابھارا ہے۔ ردولوی نے افسانے میں بڑے دھیمے انداز میں ''میلانِ ہم جنسی'' پر بات کی ہے۔ اس افسانے میں نہ تو لذتیت کو اجاگر کیا گیا ہے اور نہ ہی سنسنی پھیلائی گئی ہے۔ بہت بعد میں یہ احتیاط ممتاز شیریں نے ''انگڑائی'' میں برتی۔ ردولوی کا یہ افسانہ اس مسلم عہد کی تہذیبی باقیات سے بھی متعلق ہو جاتا ہے کہ جب کسی مسلمان کا کلین شیو ہونا معیوب سمجھا جاتا تھا اور ڈاڑھی کو مسلمان کی شناخت قرار دیا جاتا تھا۔ ردولوی اس حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''لوگ دونوں کا ذکر کر کے مسکراتے تھے اور آپس میں آنکھیں مارتے۔ میاں حسن علی کا استرے سے صفا چٹ چہرہ اور تحصیلدار کی بھبو داڑھی پر چہ میگوئیاں ہوتی تھیں۔ داڑھی مونچھ کا صفایا انگریزداں حضرات کا حق ہے۔ اگر حسن علی ایسے اپنی چال چھوڑ کر ہنس کی چال چلیں گے تو۔۔۔ لوگ کوئی نہ کوئی فی لگالیں گے۔''(۴)

محمد علی ردولوی نے ہم جنس پرستی کو سماجی حقیقت کے طور پر نہیں دیکھا اور نہ ہی ان عوامل کی نشاندہی کی ہے جو اس میلان کا باعث بنتے ہیں۔ ردولوی کے بعد آنے والے افسانہ نگاروں نے تخلیقی بنیادوں پر اس میلان کا سراغ لگایا ہے۔ مثال کے طور پر عصمت چغتائی کے افسانے کا جائزہ لیتے ہوئے منٹو نے کہا: ''عصمت چغتائی اپنے مشہور افسانے میں لکھ چکی ہیں کہ ایک عورت کے خاوند کو اغلام بازی کی عادت تھی۔ اس کا یہ ردِعمل ہوا کہ اس عورت نے دوسری عورتوں سے ہم جنسی شروع کر دی۔''(۵)

ممتاز شیریں نے ''انگڑائی میں بلوغت کے ابتدائی مراحل میں اپنی ہی جنس کی طرف فطری کشش اور اس کے عوامل کا سراغ لگایا، حسن عسکری نے ''پھسلن'' میں بھی بلوغت کے اولین مدارج سے اس میلان کی طرف کشش کو نمایاں کیا مگر ردولوی کے ہاں سماجی یا انفرادی رویوں کا حوالہ نظر نہیں آتا۔ افسانے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ردولوی کی توجہ اس میلان کی جانب معاشرتی مشاہدات کی بجائے یورپی تحقیقات کے مطالعے سے ہوئی۔ مثلاً وہ لکھتے ہیں:

> ''اللہ میاں نے دو جنسیں بنائیں ہیں۔ عورت اور مرد۔ یورپ کے ڈاکٹروں نے تحقیقات کر کے اور جنس ایجاد کی ہے جو اپنے ہی جنس کی طرف راغب ہو۔ اس جنس

میں عورتیں بھی شامل ہیں اور مرد بھی۔''(۶)

مغربی نفسیات دانوں بالخصوص فرائیڈ اور ہولاک ایلس کے حوالے افسانے میں بعض مقامات پر بار محسوس ہوتے ہیں۔ یورپی تحقیقات کے مطالعے کے سبب ردولوی کے افسانے میں بے ساختگی اور آزادی سے لبریز اسلوب پیدا نہیں ہو سکا۔ یہ افسانہ ان کے وسیع المطالعہ ہونے بالخصوص ابتدائی عہد ہی میں فرائیڈ، ہولاک ایلس وغیرہ کے نظریات سے آگہی کا تصور ابھارتا ہے مگر اس آگہی نے ان کے ہاں افسانویت کو ضعف پہنچایا ہے۔ افسانے میں بارہا ایسے مقامات آئے ہیں کہ جہاں کہانی اور وحدتِ تاثر کا دامن افسانہ نگار سے چھوٹا ہے۔ ایسے مقامات پر عموماً ردولوی یا علوم میں ڈوب جاتے ہیں یا پھر موضوع کے اس نئے پن کی توجیہات دینے لگتے ہیں۔ مثلاً وہ لکھتے ہیں:

> '' لکھنے والوں کو اغلام مساحقے کے ذکر میں مزا نہیں آتا۔ مگر اس کے ساتھ ان چیزوں کا ذکر کرنے سے ڈرتا بھی نہیں۔ اگر یہ چیزیں ہوتی ہیں تو چپ رہنے سے ان میں اصلاح نہ ہوگی۔۔۔ ہمارے قصبے کے لوگ دراصل ہولاک ایلس اور فرائڈ کو نہیں پڑھے ہیں۔ اس وجہ سے مجبوراً ہمیں ان مسائل سے بحث کرنا پڑی۔''(۷)

بحث و مباحثہ کی اسی فضا سے افسانے کا حسن قدرے مجروح ضرور ہوا ہے مگر یہ افسانہ اس لیے لائق قدر ہے کہ اس کی صورت میں اردو افسانے کی تاریخ میں پہلی کسی افسانہ نگار نے ہم جنس پرستی کو اپنا موضوع بنایا اور اس عہد میں اس پر روشنی ڈالی جب اس نوع کی باتیں کرنا تہذیب و شائستگی کے دائروں سے باہر سمجھا جاتا تھا۔ افسانے میں افراد کے جنسی مسائل کو موضوع بنانے کے حوالے سے محمد علی ردولوی اولیت کا درجہ رکھتے ہیں۔ ان کے بارے میں پروفیسر مجتبیٰ حسین لکھتے ہیں: ''چودھری صاحب کے افسانوں نے شاید اردو افسانہ نگاری پر کوئی نقش نہیں چھوڑا، لیکن جنسی تحریکات کے ضمن میں اس کے افسانے پیشرو ضرور ہیں۔''(۸) چوہدری محمد علی ردولوی نے افراد کے جنسی میلانات کی مدد سے انفرادی رویوں کی بازیافت کی۔ ان سے قبل یلدرم، نیاز فتح پوری، سلطان حیدر جوش اور ل۔ احمد کی صورت میں افسانے کا رومانی لب و لہجہ موجود تھا جبکہ پریم چند کی وساطت سے حقیقت پسندی اور ترقی پسندانہ نظریات بھی افسانے میں اپنی جگہ بنا چکے تھے۔ چوہدری محمد علی ردولوی نے مذکورہ دونوں جہات سے ہٹ کر افسانے تحریر کیے۔ انہوں نے اجتماعی مسائل اور اصطلاح کی بجائے فرد کی انفرادی حیثیت کو افسانوں میں پیش کیا اور اس کے معاشرتی وجود پر زیادہ نگاہ نہیں کی۔ اسی سبب ان کے ہاں انفرادی مسائل اور جنسی الجھنوں میں گھرے ہوئے کردار نظر آتے ہیں۔ ''تیسری جنس'' اس کی ایک نمایاں مثال ہے۔ اس افسانے میں محمد علی ردولوی نے نہ تو شہر سے وابستہ افراد کے جنسی مسائل پر بات کی ہے اور دیہات میں رہنے والوں کو اجاگر کیا ہے۔ چونکہ وہ خود ایک قصبے کے تعلقدار تھے(۹) اس لیے ان کے اس افسانے کے کرداروں کی نسبت بھی قصباتی زندگی سے ہے۔ شہر اور گاؤں

دونوں سے تعلق رکھنے والے افراد اور ان کے نفسیاتی و جنسی مسائل اردو افسانے میں دکھائی دیتے ہیں مگر ان دونوں کے درمیان قصباتی فضا پر اردو افسانے میں زیادہ نہیں لکھا گیا۔ محمد علی ردولوی کا افسانہ ''تیسری جنس'' قصباتی فضاؤں ہی سے وابستہ افراد کے نفسیاتی و جنسی مسائل بیان کر کے اپنی منفرد حیثیت بھی قائم کرتا ہے۔ ان کے افسانوں کی وساطت سے اس عہد کے قصبوں میں رہنے والے افراد کی انفرادی زندگی اور رویے نمایاں ہوتے ہیں۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ ۱۹۳۵۔۴۰ء کے بعد آنے والے افسانہ نگاروں کی بے مثل کھیپ منٹو، بیدی، غلام عباس، کرشن چندر، عصمت چغتائی وغیرہ نے ابتدائی عہد کے افسانہ نگاروں کو یوں پیچھے چھوڑ دیا کہ وہ تاریخ کا حصہ بھی نہ بن سکے۔ پریم چند استثنائی مثال ہیں۔ ہماری یاداشت سے محو ہو جانے والے ابتدائی افسانہ نگاروں میں ایک اہم نام چوہدری محمد علی ردولوی کا ہے کہ جنھوں نے اردو افسانے کو جدید سماجی علوم کے نزدیک تر کرنے کی کوشش کی۔ اس اعتبار سے انھیں ممتاز مفتی، حسن عسکری اور ممتاز شیریں کا پیش رو افسانہ نگار کہا جا سکتا ہے۔

حواشی

۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: ''افسانہ۔ حقیقت سے علامت تک''، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۷۶ء، ص۳۹۔

۲۔ قاضی عابد، ڈاکٹر: ''اردو افسانہ اور اساطیر''، ملتان، شعبہ اردو، زکریا یونیورسٹی، ۲۰۰۲، ص۱۱۰۔

۳۔ شمس الرحمٰن فاروقی: ''افسانے کی حمایت میں''، دہلی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۲ء، ص۱۹۰۔

۴۔ ردولوی، محمد علی: ''تیسری جنس''، (افسانہ) مشمولہ نقوش، افسانہ نمبر، شمارہ نمبر ۵۳۔۵۴، دسمبر ۱۹۵۵ء، ص۲۹۔

۵۔ منٹو، سعادت حسن: ''منٹو راما''، ص۴۸۵

۶۔ ردولوی، محمد علی: ''نقوش افسانہ نمبر، ص۲۹۰۔

۷۔ ایضاً

۸۔ قاضی، فردوس انور، ڈاکٹر: ''اردو افسانہ نگاری کے رجحانات''، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۰ء، ص۹۸ (بحوالہ)

۹۔ ایضاً

رشید اختر ندوی کی تاریخ نگاری

نورینہ تحریم بابر*

ڈاکٹر روبینہ رفیق**

Abstract:

Rasheed Akhtar Nadvi is well known historian and novelist. He has written many historical novel alongwith the books of history about difficult historical period and countries. This article is about the historical --------- written by him. The article reflects his vision about history. He knows the difficulties of an historian belonging to one particular religion or region because history needs objectivity. He writes the history of some Muslim period and countries. According to the article, he has succeeded to write these histories with the illusion of prejudice.

تاریخ جہان دانش کا اسرار و رموز میں لپٹا ہوا وہ عنوان ہے جس کی تعریف، تعبیر اور توضیح نہ صرف اس کے معنی و مفہوم میں اضافہ کرتی ہے بلکہ اس کے دائرہ اثر میں بھی برابر توسیع کرتی رہتی ہے۔ یوں تاریخ ماضی کے احوال و آثار، وقائع و حادثات، ان کے اثرات و نتائج، انسانی تجربات اور ان کے مآل کے مطالعات کا احاطہ کرتی دکھائی دیتی ہے۔ ایک اچھا تحقیق نگار ماضی کے حال کے ساتھ رشتے اور مستقبل کے لیے اس کی معنویت کا گہرا شعور رکھتا ہے اور اپنے اس شعور کو مطالعہ ماضی کی بنیاد بناتا ہے۔

اسلامی تاریخ نگاری اپنے دائرہ کار، حدود اور حلقہ اثر و نفوذ کے اعتبار سے اپنی معنویت کا جداگانہ تعین کرتی ہے۔ یوں تو تاریخ، دراصل تاریخ ہی ہے اور یہی اس کے معنی کی عمومیت بھی ہے۔ تاریخ ماضی، حال اور مستقبل کی تکون کا سب سے بامعنی حصہ خیال کی جانی چاہیے کہ یہی وہ مقام ہے جہاں ہمارے سمجھنے اور اس سمجھ کو اپنے علم کی بنیاد بنانے کا سب سے زیادہ امکان پایا جاتا ہے۔ اسی لئے یہ کہنا درست ہے کہ تاریخ علم کے بنیادی مصادر

* علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد۔

** شعبہ اُردو و اقبالیات، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور۔

میں سے ایک ہے۔ بظاہر اس کا تعلق ماضی سے ہے لیکن اپنے اثرات، پیدا کردہ دانش اور اخذ کردہ بصیرت کے اعتبار سے اس کا رشتہ حال اور مستقبل سے بڑا گہرا ہے۔ عمومی طور پر تاریخ سے مراد گزرے وقتوں کے وہ احوال و واقعات و حوادث ہیں جنہوں نے اقوام و افراد پر اثر انداز ہو کر ان کے ارتقاء کے رُخ اور مزاج کو متعین کیا۔ تاریخ واقعات و حوادث کے ظاہر کو بہ تفصیل بیان کرتی ہے اور ساتھ ہی واقعات و حوادث کے باطن کو دریافت کرنے کی سعی بھی کرتی ہے۔ تاریخ ہے کیا؟ ڈاکٹر مبارک علی نے وضاحت کرنے کی کوشش کی ہے۔ لکھتے ہیں کہ:

> ''تاریخ کے ہر طالب علم کے لئے یہ سوال انتہائی اہمیت کا حامل رہا ہے کہ تاریخ کیا ہے؟ ہیگل کے نزدیک انسانی تاریخ عقل و شعور کی تاریخ ہے اور اس لئے سوائے انسانی تاریخ کے اور کوئی تاریخ نہیں..... انسانی تاریخ فکر و عمل کی تاریخ اور انسانی عمل کی تاریخ ہے اس لئے تاریخ کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ صرف یہ نہ دیکھا جائے کہ لوگوں نے کیا کیا بلکہ یہ کہ انہوں نے کیا سوچا؟ ایک زمانہ تک تاریخ کو صرف ماضی کی سیاست سمجھا جاتا تھا۔ سر جان سیلے (Sir John Seeley) نے اس کی تعریف کرتے ہوئے اسے ماضی کی سیاست (Past Politics) کہا تھا۔ ہیگل کے نزدیک بھی تاریخ میں سیاست وہ اہم پہلو ہے کہ جس کے گرد معاشرت و معاش چکر لگاتی ہے۔ مگر اب تاریخ سیاست سے نکل کر معاشیات، عمرانیات، ثقافت، فن، آرٹ بلکہ فنی و سائنسی علوم تک پہنچ گئی ہے۔ کارل مارکس نے تاریخ کے نظریہ میں ایک انقلابی تصور پیش کیا کہ تاریخ میں سیاست مرکزی نقطہ نہیں، بلکہ یہ مرکزی نقطہ معاش ہے۔ معاشی، سیاسی، مذہبی اور فنی تاریخیں ایک دوسرے کے متوازن نہیں چلتیں بلکہ یہ معاش سے متاثر ہو کر اس کے نتیجے میں بنتی بگڑتی ہے''(۱)

سب سے زیادہ قابل توجہ امر یہ ہے کہ ہمیں تاریخ کی طرف کیا چیز متوجہ کرتی ہے، تو اس کا سادہ مگر بامعنی جواب یہ ہے کہ ہمیں تاریخ کی طرف ہمارے مستقبل کے امکانات متوجہ کرتے ہیں۔ یوں یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اقوام یا افراد کے لئے تاریخ ازمنہ ثلاثہ کا وہ تسلسل ہے جو کہیں بھی منقطع ہوئے بغیر اپنی تاثیر یا تجربہ، رکاوٹ کے بغیر ایک نسل سے دوسری نسل تک، علیٰ ہٰذا ایک عہد سے دوسرے عہد تک منتقل کرتا ہے۔

ڈاکٹر مبارک علی صراحت کرتے ہیں کہ:

> ''تاریخ کی سب سے بڑی افادیت اس وجہ سے بڑھ جاتی ہے کہ یہ معاشرے کی یادداشتوں کو مجموعی طور پر محفوظ کرتی ہے۔ ایک فرد کی یادداشت کمزور ہوتی ہے اور اس کے ساتھ ہی معاشرہ بھی ایک واقعے کو جلد بھول جاتا ہے، اگر ان واقعات کو تاریخ کے ذریعے محفوظ نہیں کیا جائے تو معاشرہ ان کے تجربات کو چاہے وہ اچھے ہوں یا بُرے

جلد ہی بھلا دیتا ہے۔ یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ ان معاشروں میں جہاں جدید تاریخ تشکیل نہیں دی گئی اور جہاں عوام کو جاہل رکھا گیا ہے وہاں سیاسی طور پر وہی اشخاص بار بار اقتدار میں آتے ہیں کہ جو ماضی میں جرائم کے مرتکب ہو چکے ہوتے ہیں.....صرف تاریخ کے ذریعے اس عمل کو روکا جاسکتا ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ تاریخ کے مطالعے سے معاشرہ کو خود آگہی کا احساس ہوتا ہے''(۲)

کیا تاریخ امر واقعہ کا نام ہے؟ یہ سوال تاریخ کے ہر طالب علم کے پیش نظر رہتا ہے اور غالباً یہی وہ سوال ہے جس کا نہایت واضح اور متعین جواب، دستیاب نہیں ہوتا۔ وِل ڈیورنٹ (Will Durant) کا یہ خیال کہ اکثر تاریخ قیاس آرائی پر مبنی ہے اور باقی ماندہ کی بنیاد تعصب پر ہے (۳) مکمل سچائی کا احاطہ نہیں کرتا۔ مکمل سچائی کی جو تصویر بھی ہو متعدد وجوہ کی بناء پر، اس تصویر کے بعض حصّے غیر واضح، یا انداز و قیاس پر مبنی ایک تخیّل کی کارفرمائی کا عنصر یا نتیجہ ہو سکتے ہیں۔ جہاں تک تعصّب کا تعلق ہے اس کا معاملہ بجائے خود تاریخ سے نہیں، تاریخ نگار یا مؤرّخ کے ساتھ ہے۔ عمومی طور پر مؤرّخ غیر جانب دار نہیں ہوتے یا نہیں ہو سکتے۔ گزرے ادوار کا مطالعہ پہلے شوق اور ذوق اور رجحان طبع کے ساتھ مشروط تھا، اب یہ ایک منظّم سائنس یعنی علم کی صورت میں ہمارے سامنے ہے۔ بطور علم تاریخ، جس قدر منظّم اور مرتب ہوگی، مؤرّخ کی موضوعیت اسی تناسب سے معروضیت میں ڈھلتی جائے گی۔ یہ توقع کرنا کہ کوئی صاحبِ علم کسی قسم کے تصورات، تاثرات یا بعض تعصّبات نہ رکھتا ہو، موزوں اور مناسب بات نہیں ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ جب وہ اپنے شعبۂ علم میں تحقیق کر رہا ہو تو اسے تاریخی تحقیق اور معروضی تجزیہ نگاری کے جملہ تقاضوں کو ضرور پیش نظر رکھنا چاہیے۔ یہ ممکن ہے کہ ایک فنکار یا تخلیق کار آپ کے معیار یا ذوق پر پورا نہ اُترے۔ یہ ایک دوطرفہ استحقاق ہے جس کا دونوں طرف سے احترام ہونا چاہیے۔ لیکن یہ بالکل لازم نہیں کہ ایک محقق یا اس کی تحقیق آپ کی توقعات پر پوری اُترے، یا خود محقق کے قیاس کے عین مطابق ہو۔ اسی لئے ایک اچھے محقق کو حیران کن نتائج کے لئے ذہنی طور پر تیار رہنا چاہیے۔ تاریخ کا علم انسان کے طرزِ عمل اور اس کے نتائج کا علم بھی ہے۔ یہ قیاس کرنا کہ انسان پر وارد ہونے والے واقعات وحوادث محض اتفاق سے، یا محض غیب کی بے جا مداخلت سے ظہور پذیر ہوتے ہیں درست نہیں، بلکہ یہ افراد و اقوام کا ارادہ اور عمل ہے جو اس پر وارد سلسلۂ حوادث کو جنم دیتا ہے۔ اس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اگر ماضی کے حوادث کا ذمہ دار ماضی کا انسان ہی ہے تو پھر اس کے تجربے کی افادیت یا اپنے عہد میں اس کے مرتبے کا تعین کس طور کیا جائے گا؟ اس کا جواب یہ ہے کہ گزرے دور کے انسان کے تجربات کی افادیت اور اپنے عہد میں اس کے مقام، مرتبے کا تعین ان کامیابیوں سے کیا جائے گا یعنی جو اس نے حاصل کیں، یوں اس بات کو اس طرح بھی کہا جاسکتا ہے کہ تاریخ صرف یہ نہیں کہ کیا اور کس طرح سے ہوا، تاریخ یہ بھی ہے کہ کب

اور کیا پایا، یا حاصل کیا گیا اور اس کی کیا قیمت ادا کی گئی۔

تاریخ چاہے کتنی ہی قدیم کیوں نہ ہو ایک طرح سے ہمارے اپنے عہد کے ساتھ متصل ہوتی ہے۔ اگر ہم سلسلۂ روز وشب کو زمان کی منقسم صورتوں میں قیاس کریں گے تو تاریخ اور ہمارے مابین اجنبیت اور مغائرت قائم رہے گی لیکن اگر ہم روز وشب کے نقش گر حادثات سلسلے کو زمانِ مسلسل قیاس کریں اور یہ شعور پیدا کرلیں زمان کی کڑیاں آپس میں متصل اور ان کا عمل مسلسل ہے تو پھر ہمیں عہد رفتہ اور لمحہ موجود کے رشتے کا اندازہ یا احساس ضرور ہوجائے گا۔ دراصل اس احساس کی اہمیت فقط یہ ہے کہ ہم تاریخ کا مطالعہ، یا ادراک تاریخ کا بامعنی حصہ بن کر کرتے ہیں تو ہمارا تجزیہ زیادہ قابل فہم، کثیر الجہات اور بامعنی نظر آتا ہے۔ اگر تاریخ انسان کا علم ہے تو انسان تو ہم بھی ہیں، اگر تاریخ انسان کے ماحول کے اثرات کا مطالعہ ہے تو ماحول تو ہم پر بھی اثر انداز ہے۔ دراصل یہی وہ احساس ہے جو علم تاریخ کو ماضی کی دھند سے نکال کر حال کی تیز اور روشن دھوپ میں لے آتا ہے۔ تاریخ ایک حد درجہ افادی اور بے حد منظّم علم ہے۔ ڈاکٹر صادق علی گل لکھتے ہیں:

> ''تاریخ واحد علم ہے جو ماضی کے تمام جذبات، واقعات، مشاہدات اور مواد کے خزانوں کو اپنے دامنِ بیکراں میں محفوظ کئے ہوئے ہے۔ یہی وہ علم ہے جو انسانی تہذیب وتمدن اور فلسفہ وادب کے محلات کو سجائے ہوئے ہے۔ اگر دنیا سے تاریخ کا وجود ختم ہوجائے تو پوری دنیا کے علوم وفنون تاریکی میں دفن ہوجائیں۔ انسان کے تمام تجربات خاک میں مل جائیں۔ ماضی کی یادداشتیں ذہنوں سے کھو جائیں تو ہم خود کو کھوکھلا اور بے جان پائیں گے۔ ہماری زندگی اور تہذیب وتمدن خلا میں معلق ہوکر رہ جائے گی۔ اس لئے معاشرے، اداروں اور مختلف نظاموں کے لئے تاریخ کا ہونا از حد ضروری ہے کیونکہ تاریخی شعور وتجربات کے بغیر ہم کوئی نیا دستور، قانون، روایات اور اقدار تشکیل نہیں دے سکتے۔ مطالعہ تاریخ اپنے اندر ہر عہد کے سیاسی، معاشی، مذہبی اور فلسفیانہ افکار ونظریات رکھتا ہے جو ہمیں بتاتے ہیں کہ یہ نظریات کس ماحول ومعاشرے میں پروان چڑھے، کن طبقات کی نمائندگی کرتے تھے اور کن کی ضروریات پوری کرتے تھے اور معاشرے میں یہ کس قسم کی مذہبی، سیاسی اور معاشرتی تبدیلیاں وانقلاب لائے ''(۴)

تاریخ بطور علم ہمارا وہ ماضی ہے جو ہمارے حال اور ہمارے مستقبل پر اپنے گہرے اثرات مرتب کرتا ہے۔ تاریخ کا منظّم مطالعہ ہمیں واقعات وحوادث کے حقیقی محرکات کے معروضی تجزیئے اور علت ومعلول کے باہمی رشتے سے آگاہ کرتا ہے۔ دراصل یہی وہ مقام ہے جہاں تاریخ کا علم ہمارے مستقبل کی شکل وصورت پر روشنی ڈالتا نظر آتا ہے۔ تاریخی تجزیئے اور تجربے کی بنیاد پر مستقبل کی صورت گری کرنے کی کوشش، اساسی طور پر تخلیقی ہونی

چاہیے کہ تاریخی عمل یا تاریخ کی حرکت یکساں، بعض عوامل کی اسیر، اور پہلے سے طے شدہ تقدیر کی پابند نہیں ہے۔ یہ تخلیقی عمل ہے جو ماضی کو حال اور مستقبل کے ساتھ ایک وحدت میں مرتب کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس سارے عمل میں بنیادی عامل انسانی ارادہ اور عمل ہے۔ تاریخ دراصل اسی انسانی ارادے اور انسانی عمل کے وقوع اور نتائج کی رزم گاہ خیال کی جانی چاہیے۔

بطور علم تاریخ کی متعدد اقسام ہیں۔ اقسام سے مراد تاریخ کے دائرہ عمل اور احاطہ کار ہے یعنی تاریخ کی قسم بیان کرنے سے ہم جان جاتے ہیں کہ اب ہمارے سامنے ہمارے ماضی کے ان گنت بند دروازوں میں سے کون سا دروازہ کھلنے جارہا ہے۔ تاریخ کی ان نمایاں اقسام میں ایک قسم سوانحی تاریخ ہے۔ اس میں ماضی کی اہم، مقتدر، مشہور اور واقعات وحوادث کا باعث بننے والی نامور شخصیات کے حالاتِ زندگی کے حوالے سے تاریخ کا مطالعہ کرتے ہیں۔ دنیا کی تاریخ، عمومی طور پر فرد اور افراد کے حالات ہی کی تفصیل ہے لیکن صرف وہ حالات جن کا وقوع اپنے اندر دیگر اَن گنت حوادث کو جنم دینے کی قوت رکھتا ہو۔ اگر یہ بات درست ہے کہ تاریخ دراصل طاقت ور شخصیات کے اعمال وافعال ہی کا نام ہے تو پھر سوانحی تاریخ بنیادی قسم شمار کی جاسکتی ہے وہ لوگ، جو یادرہ جاتے ہیں، دیگر لوگوں سے محض اس وجہ سے الگ، اہم اور ممتاز ہوتے ہیں کہ دوسروں نے جو صرف شاید سوچا ہی ہو، انہوں نے آگے بڑھ کر کر دکھایا، کچھ ایسے کارنامے یا کارہائے نمایاں کر گزرے جنہوں نے بعد میں افراد واقوام کے لئے مثالی حیثیت اختیار کرلی۔ بانیان مذاہب ہوں یا سلطنتوں کو جنم دینے والے فاتحین، سائنس دان ہوں، نظریات وتصورات کو مربوط انداز میں پیش کرنے والے دانشور، یہ وہ لوگ ہوتے ہیں جو دراصل اپنے ارادے اور اس کے نتیجے میں تخلیق ہونے والے عمل کے ھمہ گیر اور ھمہ جہت نتائج کی بناء پر تاریخ کا اہم حصہ بن جاتے ہیں۔ دراصل ایسے ہی لوگوں کا تذکرہ تاریخ کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔

سوانحی تاریخ میں عمومی پسندیدگی اور وسیع دلچسپی کے ان گنت سامان ہوتے ہیں اور خواص وعوام دونوں کو اپنی سطح اور اپنی افتادِ طبع کے مطابق مواد مل جاتا ہے۔ تاریخ کی یہ قسم رشید اختر ندوی کی پسندیدہ قسم خیال کی جاسکتی ہے۔ انہوں نے بالعموم تاریخ کے نہاں خانوں کی طرف افراد وشخصیات کے توسط سے نظر اُٹھائی ہے۔ آغاز سیرت اسے ہوتا ہے۔ محمد رسول اللہا طبع اوّل اور محمد سرور دو عالم ا طبع دوم سیرت پر ایک منفرد کاوش خیال کی جاسکتی ہے۔ پھر عمر بن عبدالعزیز، صلاح الدین ایوبی، حیدر علی، اورنگ زیب اور ذوالفقار علی بھٹو کی سیاسی وسوانحی حیات سب اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ سوانحی تاریخ سے رشید اختر ندوی کی حد درجہ دلچسپی ان کے رجحان طبع کی طرف ہی اشارہ نہیں کرتی بلکہ ان کے اُن مقاصد کی طرف بھی متوجہ کرتی ہے جو وہ تاریخ کے بیان سے حاصل کرنا چاہتے ہیں۔

تاریخ کی دوسری نمایاں قسم سیاسی تاریخ کہی جاسکتی ہے۔اس میں اقوام وملل کے اجتماعی فکر وعمل کے نتائج اوران کے نوع انسان پر اثرات کی سرگزشت رقم کی جاتی ہے۔لیکن سیاسی تاریخ کے بیانیے میں نقطۂ نظر بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔کیا یہ نقطہ نظر، مقتدر قوتوں کا ہے یا عامۃ الناس کا؟ عمومی طور پر سیاسی تاریخ میں مقتدر قوتوں کے زاویہ نگاہ کو مرکزی حیثیت سے پیش کیا جاتا ہے اور عامۃ الناس کے احساسات وخیالات کا ذکر محض حاشیے میں ہی آ پاتا ہے۔تاریخ کے ضمن میں یہ نکتہ سامنے ضرور رہنا چاہیے کہ یہ ہوتی ہی خاص لوگوں، خاص واقعات، خاص تصورات، خاص حوادث کا تذکرہ ہے۔یہ عام یا عامۃ الناس اگر تاریخ کے حاشیے میں بھی جگہ پا جائیں تو اسے غنیمت خیال کرنا چاہیے۔رشید اختر ندوی نے اسی طرح کے ایک عام آدمی کی سوانح تحریر کی ہے جو اپنے ارادے اور عمل کی وجہ سے خاص آدمی بن گیا تھا۔یہ حیدر علی کی سوانح ہے۔معاشی تاریخ بھی ایک اہم قسم خیال کی جاسکتی ہے۔

تاریخی عوامل کی معاشی تعبیر کے ضمن میں یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ رشید اختر ندوی کے لئے تاریخ کا معاشی اسلوب اپنے اندر کشش رکھتا تھا۔ اسلام میں مرکزی حکومت کا تصور اور اس کی معاشی اور اقتصادی ذمہ داریاں' کا اساسی منہاج تاریخ کا یہی اسلوب ہے۔رشید اختر ندوی نہایت ایمانداری سے خیال کرتے تھے کہ عامۃ الناس کے جملہ معاشی واقتصادی معاملات ومسائل کے حل کی مکمل ذمہ داری حکومت پر عائد ہوتی ہے۔رشید اختر ندوی سرمایہ داری، جاگیرداری اور دولت کے ارتکاز کو اسلامی نظم سیاست وریاست کے منافی خیال کرتے تھے۔حد سے بڑھی ہوئی ملکیت وزمین کو رشید اختر ندوی ایک فلاحی زرعی ریاست کے مفاد کے منافی سمجھتے تھے۔ان کی تالیف 'اسلام میں مرکزی حکومت کا تصور اور اس کی معاشی اور اقتصادی ذمہ داریاں' کا بیشتر حصہ اسی موضوع کی وضاحت کے لئے وقف ہے۔

تاریخ کی ایک اور قابلِ ذکر قسم جنگی تاریخ کہلاتی ہے۔جنگ وجدل دراصل تاریخ کا ایک مستقل عنصر ہے، یہی وہ عنصر ہے جس سے ایک پرانا نظم تمام ہوتا ہے اور ایک نئی ترتیب سامنے آتی ہے۔قدیم وجدید ادوار میں جنگوں کے جواز اور وجوہات میں کوئی بہت بڑا فرق رونما نہیں ہوا، خطۂ ارضی اور اجتماعی وسائل پر قبضہ، ایندھن کے منابع پر قبضہ، حصولِ زر، حصولِ خوراک اور یہ سب کچھ عموماً کسی دیگر عنوان یا علیحدہ الزام کی صورت میں کیا جاتا ہے۔ جارح طاقتیں جب بھی مقابل فریق کو جنگ میں اُلجھاتی ہیں تو حقیقی وجہ کو پس منظر میں رکھ کر، کسی دیگر امر کو وجہ حرب قرار دیتی ہیں، جیسے کہ کوئی ارفع نظریاتی جواز، عدل وانصاف، اور زندگی کے بارے میں کسی ارفع تصور کی اشاعت و ترویج۔لیکن امرِ واقعہ کے طور پر وہی وقوع پذیر ہوتا ہے جس کے لئے کاوش کی گئی ہو، بڑی جنگوں کے نتائج بھی وسیع اور کثیر الجہات ہوتے ہیں۔یقینی طور پر جنگیں اس حقیقت کا برملا اظہار ہوتی ہیں کہ طاقت ور کی آرزو اور ارادہ ہی مستقبل کا صورت گر ہوتا ہے اور اخلاقی جواز بھی۔

ایک نقطۂ نظر یہ بھی ہے کہ ''امن'' نام کی کوئی کیفیت، جیسا کہ لغوی طور پر جو کچھ مراد اس لفظ سے لی جاتی ہے وجود نہیں رکھتی۔ جس کیفیت، جس قسم کی صورتِ حال کو 'امن' سے تعبیر کیا جاتا ہے وہ دراصل دو صورتوں میں پیدا ہوتی ہے۔ اوّل دو متحارب طاقتوں کے مابین طاقت کا وہ توازن جو دونوں کو جارحیت سے روکے رکھتا ہے۔ دوم کسی ایک فریق کی واضح اور فیصلہ کن برتری جس کو دیگر فریق جانتے اور مانتے ہوں۔

رشید اختر ندوی کے تاریخی شعور سے تاریخ کی اس قسم کی حشر سامانیوں کو علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ رشید اختر ندوی کی معروف تالیف 'مسلمان اندلس میں' اس کی عمدہ مثال ہے۔ اپنی اس تاریخی تالیف میں رشید اختر ندوی نے اندلس میں مسلمانوں کی عمل کاری اور رزم آرائی کو موضوع بنایا ہے۔ تاریخ کی مذکورہ بالا چند اقسام کے مجموعی تناظر میں، اگر انسانی معاشروں یا قدیم ادوار کا مطالعہ اس عقلی ترقی کے پیمانے سے کیا جائے جو کسی قابل ذکر ثقافت کے قیام کا باعث بنی ہو، اسے ذہنی تاریخ کا مطالعہ کہا جاسکتا ہے۔ کسی عہد کے اجتماعی ذہنی رویّوں اور ان کے مادی اثرات اور مظاہر کا مطالعہ اسی ذیل میں آتا ہے۔ رشید اختر ندوی کی تواریخ، مغربی پاکستان کی تاریخ جلد اوّل، ارض پاکستان کی تاریخ، اور ارضِ پاکستان کا قدیم رسم الخط، اگرچہ جغرافیے اور آثار کی تاریخ ہے لیکن اس کا مجموعی پھیلاؤ ہمیں ارض پاکستان کی اس ذہنی تاریخ سے آشنا کرتا ہے جو اس خطہ ارض کی خاص انفرادیت شمار کی جاسکتی ہے۔ تاریخی تحقیق کو دستاویزی تحقیق بھی کہا جاتا ہے۔

اس طریقۂ تحقیق میں تین طرح کے مصادر سے اعتناء کیا جاتا ہے۔ اوّل غیر مادی مصادر جن کا تعلق تاریخ سے ہے اور جن کا وجود عامۃ الناس کی رسم و رواج، روایات، معاشرتی ضوابط، اعتقادات، اوہام اور اخلاقی رویّے وغیرہ سے ہوتا ہے۔ ان جملہ آثار کو مؤرّخ منطق و دلیل سے سمجھنے اور تجزیہ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ دوم مادّی مصادر یعنی وہ مادی آثار جو گزرے ادوار کے انسانوں کی کاوشوں کا نتیجہ ہیں ان آثار کی تعمیر صدیوں پہلے ہوئی لیکن یہ ابھی تک باقی ہیں اور علم کا ایک ٹھوس ذریعہ بھی۔ ان میں چٹانوں پر کندہ تحریریں، مجسمے، دیواری مجسمہ کاری، عمارات، برتن، ہتھیار، سکے استعمال کی اشیاء وغیرہ شامل ہیں۔

سوم تحریری یا دستاویزی مصادر۔ اگر مادی مصادر کی جانچ پرکھ اور درجہ بندی اور استناد کا تعین آثار قدیمہ کے ماہرین کرتے ہیں تو تحریری مسوّدات کو پڑھنے، سمجھنے، ان کا زمانہ تحریر متعین کرنے اور اسی ذیل میں مختلف ادوار کے کاغذ کی شناخت، زیرِ استعمال روشنائی کی پہچان اور زمانی تعین، کسی زبان میں طریقہ تحریر کی ارتقائی صورتوں سے واقفیت، سب دستاویزی تحقیق میں آتا ہے۔ تاریخ کو محفوظ کرنے کی سب سے وسیع اور جامع تر صورت تحریری مسودات ہیں۔ گویا یہ اسی قدر قدیم ہوسکتے ہیں جس قدر تحریر کا علم۔ ان دستاویزات کی مزید دو قسمیں قیاس کی جاسکتی

ہیں۔ پہلے غیر سرکاری یا شخصی دستاویزات، اور دوسرے سرکاری دستاویزات۔ رشید اختر ندوی نے اپنے طریقۂ تحقیق میں ان سب مصادر سے فائدہ اٹھایا ہے۔ ان کے اسلوب تحقیق میں جن مصادر کو بنیاد بنایا گیا ہے وہ عمومی طور پر مستند اور مطبوعہ آثار ہیں۔ رشید اختر ندوی چونکہ سوانحی تاریخ، جنگی تاریخ اور سماجی و معاشی تحقیق کو عنوان بناتے ہیں اس لئے ان کا رجحان مستند اور مطبوعہ مواد کی طرف نظر آتا ہے۔ یقینی طور پر رشید اختر ندوی ایک ماہر آثاریات نہ تھے لیکن تاریخ نویسی کے جملہ تقاضوں سے باخبر ضرور تھے۔

جہان دانش میں رشید اختر ندوی کا سب سے معتبر حوالہ اور قابلِ ذکر تحقیقی، تصنیفی کام ان کی تاریخ نویسی ہے۔ تاریخ سے ان کی دلچسپی اپنے اندر کئی جہات رکھتی ہے۔ ایک جہت خالصتاً ذاتی اور جذباتی ہے۔ یہ ان کی والدہ محترمہ کی ان کی ذات سے وابستہ توقعات کے حوالے سے ہے جو رشید اختر ندوی کو ندوۃ العلماء جیسے مدرسے سے تعلیم حاصل کرنے بھیجتی ہیں اور جن کی آرزو رہی کہ ان کا فاضل فرزند ایک عالم دین بنے۔ رشید اختر ندوی ندوۃ العلماء میں تعلیم تو مکمل نہ کر پائے لیکن وہاں سے ندوی کی نسبت لے کر نکلے اور پھر مستقل طور پر ندوی بن گئے۔ یہ جامعہ ملیہ اسلامیہ دہلی کا ماحول اور تعلیم اور ڈاکٹر ذاکر حسین کی ھمہ پہلو تربیت ہے جس نے رشید اختر ندوی کو علم تاریخ، فلسفۂ تاریخ اور اطلاق تحقیق سے روشناس کرایا۔ یہ ڈاکٹر ذاکر حسین کی شخصیت کا اعجاز ہی تو ہے کہ انہوں نے نوجوان رشید اختر کے ذہن میں حال اور مستقبل کے ماضی کے ساتھ رشتے کو صحیح تناظر میں سمجھنے کا شعور پختہ کیا۔ وہ تاریخ نویسی کی طرف اس وقت آئے جب وہ اظہار کے متنوّع اسالیب سے واقف و آگاہ ہو چکے تھے اور انہیں مقبول رومانی ناول نگاری کرتے ہوئے چند سال بیت چکے تھے۔

رشید اختر ندوی کے تصور تاریخ کو سمجھنے کے لئے، برصغیر میں بطور مسلمان ان کی شناخت کے اجزاء کو سمجھنا نہایت ضروری ہے۔ وہ بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں پیدا ہوئے اور ان کے جوان ہونے تک دنیا دو عظیم جنگیں اور ان کے اثرات دیکھ چکی تھیں۔ نہ صرف یہ، بلکہ غلام ہندوستان میں ہر سطح پر بیداری اور آزادی کی تحریکیں پروان چڑھ رہی تھیں۔ ملک دو قوموں کی بنیاد پر تقسیم ہو رہا تھا۔ بطور مسلمان سیالکوٹ کے گاؤں آلومہار شریف میں پیدا ہونے والے، گوجرانوالہ، لکھنو و دہلی میں تعلیم و تربیت حاصل کرنے والے رشید اختر ندوی کا تعلق قومیت کے ایک نئے انداز، جدا تصور اور منفرد ترتیب کے ساتھ منسلک تھا۔

قومیت کا یہی تصور برِصغیر کے مسلمانوں کی سب سے بڑی سیاسی طاقت اور فیصلہ کن عامل بننے والا تھا اور اس طرف اشارہ اور توجہ اس لئے بھی ضروری ہے کہ رشید اختر ندوی کے تاریخی شعور کا اس تصور قومیت سے گہرا تعلق بھی ہے۔ اس تصور قومیت کی بنیاد پر تشکیل پانے والی کامل تنظیم اور پھر اس تنظیم میں اتحاد عزائم و مقاصد رشید اختر

ندوی کے شعور تاریخ کے اساسی اجزاء ہیں۔ نہ صرف تاریخ بلکہ تخلیقی ادب کی بنیاد بھی رشید اختر ندوی کے ہاں یہی شعور ہے۔ ان کے جملہ رومانی ناول کہ جن پر انہیں زندگی بھر فخر رہا۔ اسی کشمکش کی تصویریں ہیں جو ناموافق حالات کے ٹکراؤ سے پیدا ہوتی ہے۔ رومانی ناول نویسی کے چند سال بعد ہی رشید اختر ندوی نے تاریخ نویسی کی طرف توجہ کر لی تھی اور قریباً چھ سال تک وہ یہ دونوں کام ساتھ ساتھ کرتے رہے۔ ان کے ذہنی ارتقاء کے مطالعے میں یہ چھ سال بھی ۱۹۴۵ء سے لے کر ۱۹۵۱ء تک بے حد اہمیت رکھتے ہیں۔ وہ ایک اندرونی محاربے سے بھی دو چار ہیں۔ بالآخر ''جھوٹی کہانیوں'' اور اسلامی تاریخ کے معرکے میں، تاریخ جیت جاتی ہے۔ اپنے اندر کے ناول نویس کو مارنے کی بجائے رشید اختر ندوی اسے تاریخی کرداروں پر ناول لکھنے پر آمادہ کر لیتے ہیں اور پھر ان کے جملہ تاریخی ناول ان کے تاریخی مطمح نظر کے ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اس عہد کا تقاضا بھی تھا اور سماجی سطح پر ہندوستان کی مسلم کمیونٹی کے تصور قومیت کی تقویت سے متصل و منسلک بھی کہ رشید اختر ندوی تاریخ کو اپنے نظریئے کے مطابق پیش کریں اور تجزیہ کریں۔

یہ سب کچھ رشید اختر ندوی پر بھی اثر انداز ہوا تھا۔ ندوہ کے طلبہ کا کسی سیاسی تحریک، یا آزادی ملک کے لئے برپا کی گئی کسی عملی جدوجہد کا حصہ بننا ممکن نہیں تھا۔ لیکن اجتماعی شعور میں برپا طلاطم سے ندوہ کا نظم وضبط بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ رئیس احمد جعفری ندوی، ندوہ میں رشید اختر کے ہم جماعت تھے، دونوں دوست بھی تھے اور کم و بیش آگے پیچھے ندوہ میں تشریف لائے تھے۔ رئیس احمد جعفری ندوی کے حالات میں محمد اسحاق بھٹی لکھتے ہیں کہ:

> ''۱۹۳۰ء میں ندوہ کے طلباء میں ایک احتجاجی تحریک شروع ہوئی اور ہڑتال تک نوبت پہنچی۔ جس کے نتیجے میں رئیس صاحب کو ندوہ سے نکال دیا گیا اور وہ دہلی جا کر جامعہ ملیہ میں داخل ہو گئے''(۵)

قیاس چاہتا ہے کہ رشید اختر ندوی بھی اسی دوران اور اسی حوالے سے، جامعہ ملیہ دہلی چلے آئے۔ ہاں البتہ دونوں دوستوں کو ندوہ سے نسبت ہمیشہ عزیز رہی۔ رئیس احمد جعفری کو بھی اور رشید اختر کو بھی۔ دونوں پھر ساری عمر ندوی ہی رہے۔ بیسویں صدی کی تیسری دھائی اور اس کے بعد کا عہد آزادی کی تحریکوں کے عروج کا زمانہ ہے۔ یہ جملہ عوامل جن کا ذکر ہوا، رشید اختر کے تاریخی شعور کا حصہ بنے۔ اس ضمن میں اساسی بات یہ ہے کہ رشید اختر ندوی کے نزدیک تاریخ عقیدے اور دینی تسکین کے جذبے کے تابع ہوتی ہے۔ انہوں نے اپنے اس احساس اور تاریخ کے بارے میں اپنے اس تصور یا شعور کو کبھی چھپایا نہیں۔ بطور مؤرّخ رشید اختر ندوی اس حقیقت سے واقف و آگاہ تھے کہ مؤرّخ کا جذبات سے عاری ہونا، رجحان یا عقیدے کی قید سے آزاد ہونا یا ایسا کرنے کا دعویٰ کرنا درست اور موزوں بات نہیں۔

رشید اختر ندوی مؤرّخ کے منصب کے بارے میں کسی ابہام کا شکار نہیں تھے اور نہ ہی وہ تاریخ کو عصرِ

حاضر کے تناظر سے علیحدہ ہوکر دیکھنے کو موزوں خیال کرتے تھے۔ برِصغیر کے مسلمانوں کے لئے اسلامی تاریخ یا مسلمانوں کی تاریخ اپنے اندر نہایت گہرے مطالب اور بے حد بلیغ اشارے رکھتی ہے۔ دراصل برصغیر کے مسلمانوں کے لئے ان کی تاریخ ان کے حسب اور نسب کا متبادل ہے۔ شعوری طور پر رشید اختر ندوی نے یہ کوشش کی کہ وہ تاریخ کو ایک ارفع مقصد کے لئے مرتب کریں اور وہ ارفع مقصد اس کے سوا کچھ بھی نہیں تھا کہ یہاں کے مسلمانوں کو ان کی شناخت (قومیت) کے حوالے سے اعتماد دیا جائے۔ ان کے عزم کو بلند کیا جائے اور مسلمانوں کی تاریخ میں سے سیرت و کردار کے ارفع نمونے ان کے سامنے پیش کر کے ترغیب دی جائے کہ وہ بھی اپنی زندگیوں کو منظّم کرنے کے لئے سیرت و کردار کے ان نمونوں کو مثال بنا کر سامنے رکھیں۔ یہ بیسویں صدی کی تیسری دھائی کی اہم ترین ضرورت تھی اور جیسے جیسے وقت آگے بڑھتا گیا یہ ضرورت بھی دو چند ہوتی گئی۔ اور بالآخر یہی تاریخ یہاں کے مسلمانوں کے حال کی سب سے بڑی تقویت اور مستقبل کا سب سے اہم حوالہ بن گئی۔ یہ وہ دور ہے کہ جب برصغیر نے مسلمانوں کی تاریخ کے ادب کا وقیع ذخیرہ جمع کر لیا۔ رشید اختر ندوی نے اس ذخیرے میں اپنا حصہ ضرور ڈالا اور اس حصے کی اہمیت اور افادیت سے انکار ممکن نہیں۔

نوجوان رشید اختر ندوی ایک تاریخ نویس کے طور پر روایتی طرز، اسلوب اور اندازِ تاریخ نویس کے قابل نہیں تھے۔ وہ جانتے تھے اور اچھی طرح سے سمجھتے تھے کہ تاریخ ماضی کی بے جا پرستش کا نام نہیں۔ تاریخ میں واقعات و حالات کی اہمیت مسلّم، لیکن اصل اہمیت اور معنویت اس بصیرت اور فراست کی ہے جو ان واقعات و حالات کے نتائج کے طور پر سامنے آئی اور آئندہ زندگی کا بامعنی اثاثہ بنی۔ اپنے شعور تاریخ کا تجزیہ وہ خود کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''میں تاریخ کے پرانے انداز کا قائل نہیں ہوں، میں واقعات و حالات کے تسلسل کو ضروری نہیں سمجھتا۔ ان کی نوعیت اور کیفیت میرے نزدیک زیادہ اہم ہے''(۲)

نوعیت اور کیفیت سے غالباً یہی مراد ہے کہ وہ واقعات و حالات اپنے اندر معنی آفرینی کے کس قدر پہلو پنہاں رکھتے ہیں۔ کچھ یہی زاویہ نظر ہے جس سے رشید اختر ندوی نے مسلمانوں کی جملہ سیاسی، سماجی اور تہذیبی تاریخ کو عنوان بنایا ہے۔ رشید اختر ندوی نے مسلمانوں کی تاریخ پر سات مربوط منصوبے مکمل کیے۔ ان میں پہلا 'طلاع اسلام' کے زیرِ عنوان چار جلدوں پر مشتمل اسلامی تاریخ کا منصوبہ ہے۔ یہ کتب تاریخ 'تاج کمپنی' کے زیرِ اہتمام ۱۹۴۵ء سے ۱۹۴۹ء تک شائع ہوئیں۔ دوسرا منصوبہ اندلس میں مسلمانوں کی تاریخ پر مشتمل تھا یہ ایک ضخیم جلد کی صورت ۱۹۵۰ء میں 'مسلمان اندلس میں' کے زیرِ عنوان منظرِ عام آیا۔ ادارہ ثقافت اسلامیہ لاہور کے زیرِ اہتمام 'تہذیب و تمدن اسلامی' کے زیرِ عنوان تین جلدوں پر مشتمل مسلمانوں کی تہذیبی ترقیات کا مجموعہ بالترتیب ۱۹۵۱ء،

۱۹۵۲ء اور ۱۹۵۳ء میں شائع ہوا۔ ۱۹۵۵ء میں مسلمان حکمران کے زیر عنوان اسلامی اصول حکمرانی اور نظم ونسق پر ایک مربوط و منظّم کتاب مرتب کی۔ خلافت راشدہ اور جمہوری قدریں کے زیر عنوان ایک ضخیم تاریخ ۱۹۶۶ء میں شائع ہوئی۔ اسلام میں مرکزی حکومت کا تصور اور اس کی معاشی واقتصادی ذمہ داریاں ۱۹۷۵ء میں منظر عام پر آئی۔

رشید اختر ندوی نے ارض پاکستان کے مورخ کے طور پر کل چار تحقیقی منصوبے مکمل کیے۔ مغربی پاکستان کی تاریخ جلد اوّل مرکزی اور بورڈ لاہور کے زیر اہتمام ۱۹۶۵ء میں شائع ہوئی۔ دوسری جلد ارض پاکستان کی تاریخ کے زیر عنوان ۱۹۸۷ء میں شائع ہوئی۔ اس سلسلے کی تیسری تالیف شمال پاکستان ہے جو ۱۹۹۰ء میں منظر عام پر آئی۔ پاکستان کا قدیم رسم الخط اور زبان قومی ادارہ برائے تحقیق تاریخ وثقافت کے زیر اہتمام رشید اختر ندوی کی وفات کے بعد ۱۹۹۵ء میں شائع ہوئی۔ اور یہ ارض پاکستان کی تواریخ کے سلسلے کی آخری تالیف ہے۔ **(۷)**

رشید اختر ندوی کی تاریخ نگاری کا ایک پہلو ان کی تاریخی سوانح نگاری ہے۔ انہوں نے مجموعی طور پر چھ تاریخی شخصیات کی مستند سوانح تالیف کیں۔ اس سلسلے کی پہلی سوانح 'اورنگ زیب' کے زیر عنوان ۱۹۵۲ء میں شائع ہوئی۔ ۱۹۵۳ء میں 'صلاح الدین ایوبی' اور ۱۹۵۷ء میں 'عمر بن عبدالعزیز' کی سوانح منظر عام پر آئیں۔ ۱۹۵۹ء میں رشید اختر ندوی نے سیرت کے موضوع پر 'محمد رسول اللہ' کے عنوان سے ایک ضخیم جلد شائع کی۔ سیرت کی یہی کتاب بعض ترامیم کے ساتھ محمد سرور دو عالم کے عنوان سے ۱۹۶۵ء میں شائع ہوئی۔ سیرت کی اس کتاب پر بعض اعتراضات کیے گئے، جن کو رشید اختر ندوی نے دور کر دیا تھا۔ میسور کے عظیم حکمران اور سلطان ٹیپو شہید کے والد حیدر علی کی سوانح ۱۹۶۶ء میں شائع ہوئی۔ رشید اختر ندوی کی مرتب کردہ آخری سوانح معاصر تاریخ کی ایک نادر شخصیت ذوالفقار علی بھٹو پر تھی۔ یہ سوانح دو ضخیم جلدوں کی صورت میں ذوالفقار علی بھٹو کی سیاسی سوانح حیات حصہ اوّل اور حصہ دوم کے زیر عنوان بالترتیب ۱۹۷۴ء، ۱۹۷۵ء میں شائع ہوئی ہیں۔ **(۸)**

بطور مؤرّخ رشید اختر ندوی امر واقعہ اور عقیدے کے فرق کو اچھی طرح سمجھتے تھے۔ وہ سمجھتے تھے کہ یہ تو ممکن نہیں کہ کسی مؤرّخ کا کوئی عقیدہ نہ ہو، یا سیاسی رجحان نہ ہو، لیکن وہ جانتے تھے کہ مورّخ کے عقیدے اور سیاسی رجحان کو تفسیر تاریخ پر اثر انداز نہیں ہونا چاہیے۔ انہوں نے اپنے اسلوب تاریخ نویسی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> '' میں نے عام مسلمان مؤرخوں کی طرح کسی خاص عقیدے یا کسی خاص سیاسی زاویے کی پابندی نہیں کی اور نہ یہ میرا مسلک ہے۔ میں ایک عام گنہگار مسلمان ہوں۔ مسلمان ماں باپ کے گھر پیدا ہوا، اسلامی درسگاہوں میں تعلیم پائی۔ مسلمان معلّموں سے اسلامی تاریخ پڑھی اور زیادہ تر مسلمانوں کی لکھی ہوئی تاریخی کتابیں دیکھیں۔ مگر میری یہ تالیف ایک اس شخص کی تالیف ہوگی جو محاسن کے بیان کو کافی نہیں

سمجھتا۔ جو غلطیوں، کوتاہیوں اور بُرائیوں کا ذکر بھی اسی ذوق کے ساتھ کرتا ہے جس شوق سے محاسن کو گنواتا ہے۔ اس لئے کہ میرے نزدیک جہاں محاسن کا ذکر ضروری ہے وہاں کوتاہیوں اور لغزشوں کی داستان بھی قابل بیان ہے۔ یہ دونوں چیزیں قومی تعمیر کے لئے ایک جیسی اہمیت رکھتی ہیں۔ مسلمان قوم بہت گرتی جارہی ہے، کبھی وہ وقت تھا جب مسلمان سب سے اونچے تھے اور وہ وقت بھی آیا جب مسلمان اپنے لئے ہی باعث شرم بن گئے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ یہ وقت بہت بعد میں آیا لیکن میرے نزدیک یہ وقت خلافتِ راشدہ کے خاتمہ کے بعد ہی شروع ہوگیا''(۹)

محاسن کے ساتھ مصائب کے بیان یعنی خوبیوں کے ساتھ خامیوں، اچھائیوں کے ساتھ ساتھ بُرائیوں کی طرف اشارہ ہی تاریخی معروضیت کو جنم دیتا ہے۔ تاریخ میں، دراصل، سب کچھ ہوتا ہے۔ روشن بھی اور تاریک بھی۔ بس یہ تاریخ نویس کے تصور یا شعور پر منحصر ہے کہ وہ تاریخ کے اجزاء سے کس طرح کی تصویر بنا کر دکھا دیتا ہے۔

بطور مسلمان مؤرّخ، رشید اختر ندوی اپنے مطمح نظر کو بھی نہیں چھپاتے، وہ برملا کہتے ہیں کہ وہ اپنی مسلمانوں کو تاریخ کے جبر کا غلام بنانے کی بجائے ان کی تاریخ کو ان کے لئے تقویت کا عنوان بنانا چاہتے تھے۔ انہوں نے شعوری طور پر کوشش کی کہ اس انحراف کو تلاش کیا جائے جہاں سے مسلمانوں کے ھمہ جہت زوال کا آغاز ہوا اور دنیا کو انسانی آزادی، مساوات اور اخوت کا درس دینے والے مسلمان خود ملوکیت اور شخصی بادشاہت کی علامت بن گئے۔ رشید اختر ندوی کا تجزیہ یہ ہے کہ ہماری تاریخ میں یہ انحراف امیر معاویہ نے کیا تھا۔ رشید اختر ندوی لکھتے ہیں کہ:

''جناب امیر معاویہؓ نے ریل کی پٹری کا کانٹا کچھ ایسا بدلا کہ اسلامی گاڑی سمتِ مخالف کی طرف بھاگنے لگی۔ ملوکیت اسلام کے بالکل متضاد چیز تھی۔ جناب امیر معاویہؓ کے طرزِ عمل سے مسلمانوں میں ملوکیت آگئی اور مسلمان اپنی دنیوی سربلندیوں کے باوجود وہ نہ رہے جیسے کہ رسول اللہ چاہتے تھے''(۱۰)

اسلامی تاریخ کے حوالے سے یہ رشید اختر ندوی کا نہایت سوچا سمجھا مؤقف اور استدلال ہے۔ وہ اسلام اور ملوکیت کو دو متضاد انتہاؤں پر دیکھتے ہیں اور خیال کرتے ہیں کہ اس ملوکیت نے اسلام کے روشن جمہوری چہرے پر گرد ڈال دی تھی اور پھر صدیوں تک مسلمان تاریخ میں اپنا وہ کردار ادا نہ کر سکے جو وہ کر سکتے تھے۔ اسی ضمن میں رشید اختر ندوی اپنی معاصر سیاسی تحریک اشتراکیت کو بھی ایک ردِعمل خیال کرتے تھے اور سمجھتے تھے کہ دنیا کا ایک بڑا حصہ مسلمانوں کی اندرونی زندگی سے گھبرا کر کمیونزم کی طرف مائل ہو رہا ہے۔

مسلمانوں کی تاریخ کی اس تعبیر پر بحث کی جاسکتی ہے لیکن اس سے رشید اختر ندوی کی اس وابستگی،

والہانہ پن اور اعتماد کا اظہار ضرور ہو جاتا ہے جو انہیں اسلام سے بطور ایک سیاسی اور تہذیبی نظام کے تھی۔ وہ اسلام میں ملوکیت کی مداخلت کو جملہ سیاسی وعمرانی خرابیوں کا ذمہ دار خیال کرتے تھے۔ لکھتے ہیں کہ:

''اگر اسلام میں ملوکیت نہ آتی تو آج کمیونزم عالمِ وجود میں نہ آتا اور دنیا کا ایک بڑا حصہ مسلمانوں کی اندرونی زندگی سے گھبرا کر کمیونزم کے دامن میں پناہ نہ لیتا۔..... میں یہ بات اچھی طرح واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ اسلام کو دنیا کے امراض کا سب سے عمدہ اور بہتر نسخہ ماننے کے باوجود کمیونزم کے بانیوں میں کمیونزم کے جراثیم کیوں پیدا ہوئے۔ میرے نزدیک اس جُرم کے مرتکب وہ مسلمان ہیں جنہوں نے اسلام کے دامن میں ملوکیت کا بُت چھپالیا اور اسے اس طرح پوجنے لگے جس طرح دوسری قومیں پوجتی چلی آتی ہیں''(۱۱)

اس اندازِ نظر سے رشید اختر ندوی کے اسلامی تاریخ نویسی کے رجحانات کا اندازہ اچھی طرح سے لگایا جاسکتا ہے۔ بطور مؤرّخ رشید اختر ندوی اپنے طرزِ فکر کا برملا اظہار کرتے ہیں وہ خود کو تاریخ کا ایک جانب دار طالب علم قرار دیتے ہیں۔ بطور تاریخ نویس اپنے منصب کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''..... میں یقیناً تاریخ کا ایک جانب دار طالب علم ہوں اور صرف ان ہی تاریخی شخصیات پر قلم اُٹھاتا ہوں جن سے مجھے عقیدت ہوتی ہے اور جو میرے منتہائے نظر کی سو فیصد ترجمان ہوتی ہیں۔ میں نے اورنگ زیب کی طرح حضرت عمر بنؒ عبدالعزیز صلاح الدینؒ ایوبی اور حیدر علی کی سوانح حیات صرف اس لئے لکھیں کہ وہ میری آئیڈیل شخصیتیں ہیں اور میں نے ان کی سیرت کو عوام کے سامنے لا کر عوام کو دعوت دی ہے کہ وہ بھی حضرت عمر بن عبدالعزیز، صلاح الدینؒ، اورنگ زیبؒ اور حیدر علی کے کردار کی سانچے میں خود کو ڈھالیں۔

حتیٰ کہ میں نے جناب عمر بنؒ عبدالعزیز پر قلم اُٹھانے سے پہلے محمد سرور دو عالم ا، تہذیب وتمدن اسلامی، مسلمان حکمران، مسلمان اندلس میں اور خلافت راشدہ اور جمہوری قدریں کے عنوان سے تاریخ کی پانچ معیاری کتابیں بھی کسی تاریخی تحقیقی جذبہ وشوق کی وجہ سے نہیں لکھی تھیں۔ میں نے بلاشبہ ان کی تصنیف کے وقت بڑی محنت ومشقت کی حد درجہ تاریخی جستجو کو استعمال میں لایا اور پورے مشرقِ وسطیٰ کے کتاب خانوں کو چھان ڈالا۔ مگر میں نے یہ پانچوں معیاری تاریخی کتابیں محض اپنے عقیدے، محض اپنی دینی تسکین، محض اپنی محبوب شخصیتوں سے بے پناہ عقیدت اور عشق کی حد تک محبت کی بنا پر تصنیف کی تھیں۔ یوں بھی جدید وقدیم دور کے مؤرّخین میں

سے کسی ایسے مؤرّخ کا نام پیش نہیں کیا جاسکتا ہے جس نے تاریخ کو موضوع بناتے وقت اپنی دینی یا ذہنی تسکین کا سامان مہیا نہیں کیا ہے"۔ (۱۲)

دینی اور ذہنی تسکین سے مراد غالبًا یہ ہے کہ کسی ارفع مقصد، اعلیٰ نصب العین کی خاطر اپنی کمیونٹی کی اجتماعی یادداشت میں مثبت، امید افزاء اور بامراد واقعات کو تازہ کیا جائے اور جیسا کہ پہلے ذکر ہوا کہ سیرت و کردار کے مثالی نمونے ان کے سامنے پیش کئے جائیں۔ اس مقصد کے لئے اسلامی تاریخ اور برِصغیر کے مسلمانوں کی تاریخ رشید اختر ندوی کی دلچسپی کے میدان ہیں۔ اسلامی تاریخ میں عرب مؤرّخین کی اولیت اور کاوش کو بنیادی مصادر کی حیثیت حاصل ہے۔ رشید اختر ندوی اسلامی تاریخ کے تناظر میں، عرب مؤرّخین کے کردار کا کھلے دل سے اعتراف کرتے ہیں۔

"...... یہ دعویٰ کوئی غلط دعویٰ نہیں ہے کہ عرب مؤرّخین اس صفحہ عالم کے پہلے مؤرّخین قرار دیئے گئے ہیں۔ وہ ملّی تاریخ کے بانی ہیں۔ یہ صرف وہ ہیں جنہوں نے باقاعدہ تاریخ نویسی کا آغاز پہلے پہل کیا تھا اور معیاری تاریخ نویسی کی طرح ڈالی تھی۔ ورنہ اس سے پہلے رومی ساسانی حتیٰ کہ یونانی تہذیب وتمدن پر کوئی مرحلہ ایسا نہیں آیا تھا جبکہ اس کے علماء نے تاریخ نویسی کو ایک فن کے طور اختیار کیا ہوا اور کوئی ایسی کتاب تصنیف کی ہو جسے ہم علم تاریخ کی بنا قرار دے سکیں اور کہہ سکیں کہ سکیں کہ یہ کتاب تاریخ کی پہلی یا دوسری کتاب ہے یہ صرف عرب مورّخین ہیں جن کی تصانیف فنِ تاریخ کی اساس ہیں اور جن کی کتابوں کو تاریخ کی پہلی دوسری یا تیسری کتاب ٹھہرایا جاسکتا ہے اور یہ کہنا بھی حقیقت کا اعتراف کرنا ہے کہ ان عرب مورّخین میں سے پہلے، دوسرے، تیسرے، چوتھے، پانچویں حتیٰ کہ چھٹے اور اس کے مابعد کے سارے مورّخین نے تاریخ نویسی کا کام اس لئے کیا تھا کہ وہ حضورِ سرورِ دوعالم ا اور اسلام سے بے پناہ عقیدت رکھتے تھے اور ان کی دلی خواہش تھی کہ حضورِ اکرم ا کی سیرتِ پاک اور اسلام کی جدو جہد کو آنے والی نسلوں کے حوالے کر جائیں۔

اہلِ علم سے یہ بات بھی پوشیدہ نہیں ہے کہ علم تاریخ کے پہلے بانی جناب امام مالکؒ اور ابن اسحاق ہیں۔ اول الذکر کی تصنیف موطا گو تاریخ میں نہیں حدیث میں شامل کی گئی ہے مگر اس کتاب کی دونوں حیثیتیں مسلم ہیں۔ امام مالکؒ اور ابن اسحاقؒ دونوں ہم عصر تھے یہ دونوں پہلے عرب مؤرّخین ٹھہرائے جاسکتے ہیں۔ دوسرے مورّخ ابن ہشام اور ابن سعد ہیں جن کا پایہ استسنا دامام مالکؒ سے ملتا جلتا ہے۔ (۱۳)

مسلمانوں کی تاریخ سے رشید اختر ندوی کا یہ معنوی تعلق بڑا گہرا ہے۔ جناب رسالت مآب ا کی ذاتِ پاک سے وابستگی کو رشید اختر ندوی اپنے لئے تقویت کا سامان خیال کرتے ہیں۔ سیرت پر ان کی تالیف محمد سرور دو

عالم ااس کی عمدہ مثال ہے۔ اگر چہ اس تالیف پر اس کے بعض مصادر کے حوالے سے رشید اختر ندوی کے استناد سے اختلاف کیا گیا لیکن رشید اختر ندوی نے اسے بحث ونزاع کا عنوان بنانے کی بجائے فوری طور پر مجوزہ ترمیم وتصحیح کر لی۔ وہ اپنے ارفع مقصد سے نگاہ نہیں ہٹاتے، نہ ہی اس تعلق کو نگاہوں سے اوجھل ہونے دیتے ہیں جو ایک مسلمان کو جناب رسالت مآب ا کی ذات مبارک سے ہے۔ یہی رویہ بطور مؤرّخ رشید اختر ندوی کے طرزِ فکر اور منہاج عمل کا تعین کرتا ہے۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ مبارک علی، ڈاکٹر، تاریخ اور فلسفہ تاریخ (لاہور: تاریخ پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء) ص ۱۹

۲۔ مبارک علی، ڈاکٹر، تاریخ اور ریاست (لاہور: تاریخ پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء) ص ۹

۳۔ Will Durant, The Lesson of History (California: 1968)

۴۔ صادق علی گل، ڈاکٹر، فن تاریخ نویسی، ہوم سے ٹائن بی تک، لاہور: پبلشرز ایمپوزیم، اشاعت سوم، اپریل ۲۰۰۲ء، ص ۲۴

۵۔ محمد اسحاق بھٹی، بزم ارجمنداں (لاہور: مکتبہ قدوسیہ، ۲۰۰۶ء) ص ۴۶۹

۶۔ رشید اختر ندوی، طلوع اسلام، حصہ اوّل (لاہور: تاج کمپنی لمیٹڈ، طبع اوّل، ۱۹۴۵ء) ص ۵، ۶

۷۔ ان جملہ کتب تاریخ کی بالترتیب اشاعت کی تفصیل حسب ذیل ہے:

رشید اختر ندوی،

ایضاً، طلوع اسلام، حصہ اوّل (لاہور: تاج کمپنی لمیٹڈ، بار اوّل، ۱۹۴۵ء)

ایضاً، طلوع اسلام، حصہ دوم (لاہور: تاج کمپنی لمیٹڈ، بار اوّل، مئی، ۱۹۴۵ء)

ایضاً، طلوع اسلام، تیسرا حصہ (لاہور: تاج کمپنی لمیٹڈ، بار اوّل، ۱۹۴۶ء)

ایضاً، طلوع اسلام، حصہ چہارم (لاہور: تاج کمپنی لمیٹڈ، بار اوّل، جولائی، ۱۹۴۹ء)

ایضاً، مسلمان اندلس میں (لاہور: احسن برادرز، طبع اوّل، ۱۹۵۰ء)

ایضاً، (اسلام آباد: ادارہ معارف ملی، اشاعت اوّل، ۱۹۶۶ء)

ایضاً، تہذیب وتمدن اسلامی، حصہ اوّل (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، طبع اوّل، ۱۹۵۱ء)

ایضاً، تہذیب وتمدن اسلامی، حصہ دوم (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، طبع اوّل، ۱۹۵۲ء)

ایضاً، تہذیب وتمدن اسلامی، حصہ سوم (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، اشاعت اوّل، ۱۹۵۳ء)

ایضاً،مسلمان حکمران (لاہور:احسن برادرز،طبع اوّل،۱۹۵۵ء)

ایضاً،خلافتِ راشدہ اور جمہوری قدریں (لاہور:ادارہ معارف ملی،اشاعت اوّل،۱۹۶۶ء)

ایضاً،اسلام میں مرکزی حکومت کا تصوّر اور اس کی معاشی واقتصادی ذمہ داریاں،(اسلام آباد:ادارہ معارف ملی،طبع اوّل،۱۹۷۵ء)

رشیداختر ندوی،

ایضاً،مغربی پاکستان کی تاریخ جلداوّل (لاہور:مرکزی اردو بورڈ،اشاعت اوّل،نومبر،۱۹۶۵ء)

ایضاً،ارض پاکستان کی تاریخ،جلداوّل،جلددوم (اسلام آباد:ادارہ معارف ملی،مارچ،۱۹۸۷ء)

ایضاً،شمالی پاکستان (لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۹۰ء)

ایضاً،پاکستان کا قدیم رسم الخط اور زبان (اسلام آباد:قومی ادارہ برائے تحقیق وتاریخ وثقافت،طبع اوّل،۱۹۹۵ء)

۸۔ رشیداختر ندوی کی سوانح نگاری کی بالترتیب اشاعت کی تفصیل حسب ذیل ہے:

رشیداختر ندوی،

ایضاً،اورنگ زیب (لاہور:احسن برادرز،طبع اوّل،۱۹۵۲ء)

ایضاً،صلاح الدین ایوبی (لاہور:احسن برادرز،باراوّل،۱۹۵۳ء)

ایضاً،عمر بن عبدالعزیز (لاہور:احسن برادرز،طبع اوّل،جولائی،۱۹۵۷ء)

ایضاً،محمد رسول اللہ ﷺ (لاہور:قومی کتب خانہ،باراوّل،۱۹۵۹ء)

ایضاً،محمد سرورِدوعالم ﷺ (لاہور:ادارہ معارف ملی،طبع دوم،یکم نومبر،۱۹۶۵ء)

ایضاً،حیدرعلی (لاہور:قومی کتب خانہ،باراوّل،جنوری،۱۹۶۶ء)

ایضاً،ذوالفقارعلی بھٹو،سیاسی سوانح حیات،حصہ اوّل (اسلام آباد:ادارہ معارف ملی،۱۵دسمبر،۱۹۷۴ء)

ایضاً،ذوالفقارعلی بھٹو،سیاسی سوانح حیات،حصہ اوّل (اسلام آباد: ادارہ معارف ملی،۲۵مارچ،۱۹۷۵ء)

۹۔ رشیداختر ندوی،طلوع اسلام،حصہ اوّل،ص۶

۱۰۔ رشیداختر ندوی،طلوع اسلام،حصہ اوّل،ص۶۔۷

۱۱۔ رشیداختر ندوی،طلوع اسلام،حصہ اوّل،ص۷

۱۲۔ رشید اختر ندوی،ذوالفقار علی بھٹو کی سیاسی سوانح حیات ، پہلا حصہ(اسلام آباد: ادارہ معارف ملی ،طبع اوّل،دسمبر۱۹۷۴ء)ص۵،۶

۱۳۔ رشیداختر ندوی،ذوالفقارعلی بھٹوکی سیاسی سوانح حیات،پہلاحصہ،ص۶،۷

میر کی عشقیہ شاعری کے چند پہلو

ڈاکٹر محمد ساجد خان*

Abstract:

This article seeks the major / salient features of Mir Taqi Mir, love poetry; Mir has translated the multidimensional love experience of life in to his creative expression. Mir has shown physical experience alongwith metaphysical love. His poetry reflects this experience with a multifold expression and narrates the different shade of it.

دنیا بھر کی زبانوں کے ادب و شاعری میں عشق کا موضوع سب سے اہم مقام کا حامل قرار دیا جاتا ہے اور کیوں نہ ہو کہ انسانی جذبوں اور رشتوں میں جذبۂ عشق سے نرالا، انوکھا اور البیلا جذبہ ہے ہی نہیں بلکہ بسا اوقات تو یہ پوری انسانی شخصیت کا اشاریہ بن جاتا ہے۔ ''عشق تو سب ہی کرتے ہیں لیکن یہ بھی کیسی عجیب بات ہے کہ کوئی دو آدمی عشق ایک طرح نہیں کرتے بلکہ عشق ہی سے تو انسان پہچانا جاتا ہے اور عشق ہی تو انسان کی پوری زندگی پر اثر انداز ہو کر اس کی علامت بن جاتا ہے۔''(۱)

میر غزل کے شاعر ہیں اور غزل کی شاعری بنیادی طور پر حسن و عشق کی شاعری ہوتی ہے۔ موضوع سے الگ بھی اس صنفِ سخن کا اُسلوب جہانِ عشق سے ہی استعارے اور رموز مستعار لیتا ہے۔ یوں کہا جائے کہ غزل کی زبان اور اُسلوب عشق کے پیرایہ بیان سے عبارت ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ ممکن ہے میر کو خدائے سخن ماننے میں کچھ سخن

* شعبۂ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

فہم اور کچھ غالب کے طرفدار گریز کریں کہ اس خطاب سے اُن کی مراد سب سے بڑا یا سب سے اچھا شاعر ہو لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ میر بہت بڑے غزل گو اور عشقیہ شاعری کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ بلاشبہ میر کی ایسی عشقیہ شاعری اُردو شعر کی روایت میں بشمول غالب کسی اور سے نہ ہو سکی۔ میر کو اس دنیا کی بہت زیادہ چیزوں سے دلچسپی نہیں، نہ ہی انہیں خود کو صوفی یا حکیم کہلوانے کا کوئی خبط ہے انہوں نے تو اپنی زندگی کا محور و مرکز عشق اور عشق کی بوقلموں کیفیات اور معاملات ہی کو قرار دے لیا تھا۔

عشقِ خوباں کو میرؔ میں اپنا قبلہ و کعبہ و امام کیا (۲)

میرؔ کی ذات اور حیات کے روایتی اور غلط تاثر کے برعکس یہ درست ہے کہ میر نے بہت مصروف، متنوع اور بعض کے نزدیک ہنگامہ خیز زندگی گزاری لیکن ان کی شاعری کے مطالعے سے جو یقین پیدا ہوتا ہے وہ یہی کہ انہوں نے زندگی بھر بس دو کام کیے ایک شاعری اور دوسرا عشق۔ عشق میر کے لیے زندگی میں ایک مسرت ایک غم ایک سکھ یا دکھ کا نام نہیں بلکہ یہ زیست ہی ان کے یہاں عشق کا بدل ہے۔ بقول پروفیسر کرار حسین ''درویش میر کی زندگی کا غالب جذبہ عشق ہے اور اسی جذبے کے حوالے سے زمانے کی نیرنگیوں کو دیکھتے ہیں۔ غالب کے لیے زمانے کی گوناگوں نیرنگیوں میں نظر اور قلب کی ایک نیرنگی عشق بھی ہے۔ میر کے لیے تو ''دُنیا کی سیر محبت میں ہوگئی'' اور غالب کے لیے دنیا کی سیر میں محبت بھی ایک اہم اور دلچسپ منزل ہے۔ میر کو عشق کے علاوہ کسی اور شغل کی فرصت نہیں۔ غالب کو آستانۂ یار پر دھونی زمانے کے لیے فرصت چاہیے۔'' (۳)

ہمارے عہد کی تنقیدی بصیرت کا اس بات پر اصرار بڑھ رہا ہے کہ میر کی شاعری کو ان کی آپ بیتی کیوں تصور کیا جائے؟ آخر یہ جگ بیتی کیوں نہیں ہو سکتی؟ اس میں تو شبہ نہیں کہ شاعری سوانح عمری نہیں ہوتی لیکن شاعر اور بالخصوص غزل کے شاعر کے ہاں تخیلی تجربات کا خمیر بنیادی طور پر انہیں واقعات سے اُٹھتا ہے جنہیں اس نے اپنے قلب و جان پر سہا اور محسوس کیا ہو اور اس حوالے سے ذاتی تجربہ اور ذاتی زندگی اولیت کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں۔ بہرحال میرؔ نے شعر کے پردے میں اپنا دردِ دل سنایا ہو یا ہم نشینوں کا، اسی درد کے مجموعے کو دیوان کہتے ہیں۔ وہ دکھ درد اُن کے ہوں یا اُن جیسے دوسرے انسانوں کے اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں میر کی عشقیہ شاعری میں افسانوی ادب کی سی واقعیت اور اصلیت ہر جگہ دکھائی دیتی ہے ان کی شاعری میں ہمیں ایک جیتا جاگتا کردار اپنی بہت سی مختلف اور متنوع خصوصیات کے ساتھ، انسانی نوعیت کا یہ معاملہ (عشق) اپنے جیسے دوسرے انسان سے کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ان کی شاعری سے اس عاشق کا ایک بہت مفصل اور بہت ہمہ گیر قسم کا کردار وضع اور اخذ کیا جا سکتا ہے۔ داستان یا ناول کا کردار نہ ہوتے ہوئے بھی اس کردار کی شکل و شباہت اور اعمال و افعال بہت مانوس، بہت

دیکھے بھالے سے معلوم ہوتے ہیں اور اس کردار کی وجہ سے میر کی شاعری میں عشقیہ معاملات روزمرہ کی سطح پر وقوع پذیر ہونے والے واقعات کی طرح عمومیت کا پہلو لیے نظر آتے ہیں۔ میر کی اس خصوصیت کے حوالے سے پروفیسر حسن عسکری نے اپنی کتاب ''انسان اور آدمی'' میں لکھا۔''میر کی روحانی کشمکش کا ماحصل یہی ہے کہ اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی سے ہم آہنگ بنایا جائے۔اس اعلیٰ ترین زندگی کا نام ان کے یہاں عشق ہے۔وہ عشق کو دنیا کے معمولات سے الگ نہیں رکھنا چاہتے بلکہ ان میں سمو دینا چاہتے ہیں۔میر کا عاشق زندگی میں سینکڑوں انسانی رشتوں کے اثرات اپنی طبیعت پر لیے ہوئے محبوب کی طرف مائل ہوتا ہے۔

مصائب اور تھے پر دل کا جانا　　عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے'' (۴)

اس باب میں عسکری صاحب کے خیالات کا خلاصہ یہ ہے کہ میر کی شاعری کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا عاشق دنیا جہان سے مختلف کوئی بہت انوکھی شے نہیں وہ مختلف تو ہے لیکن اس میں اور دنیا والوں میں مغائرت کی کوئی خلیج حائل نہیں ہے ان کے کلام میں دوسرے لوگ عاشق سے بے پایاں ہمدردی رکھتے ہیں اس کی زندگی جس نویت کی حامل ہے اس کا احترام کرتے ہیں خود اس کی تقلید کرنے کی ہمت نہیں رکھتے مگر اس کا درجہ پہچانتے ہیں

جی میں تو ہے کہ دیکھیے آوارہ میؔر کو　　لیکن خدا ہی جانے وہ گھر میں ہو یا نہ ہو (۵)

نہ بھائی ہماری تو ہمت نہیں　　کھینچیں میر تجھ سے ہی یہ خواریاں (۶)

میؔر کے عاشق کا رویہ عام انسانوں سے مغائرت کا نہیں اور عام انسان بھی یونہی لگتا ہے جیسے میر کی صحبت سے فیض اُٹھانا چاہتے ہیں۔اگرچہ اُنہیں اس بات پر کچھ کچھ حیرت ہوتی ہے کہ میر ایسے لوگ کچھ عجیب سے ہو جاتے ہیں لیکن توجہ طلب امر یہ ہے کہ اس عاشق کے کردار کو بھی اس بات پر قدرے حیرت بلکہ بعض اوقات تو افسوس ہوتا ہے کہ وہ دوسروں سے مختلف کیوں ہے؟اس اختلاف کے باوجود ہم اہلِ دنیا اور عاشق کے درمیان ایک انس اور موانست موجود پاتے ہیں۔اس کی شخصیت اہلِ دنیا پر اور اہلِ دنیا اس پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کو سمجھنے کی بھرپور کوشش بھی کرتے ہیں۔

میر صاحب رلا گئے سب کو　　کل وے تشریف یاں بھی لائے تھے (۷)

میر کی عشقیہ شاعری کی یہی انسانی فضا ہے جس کی وجہ سے ان کے یہاں چارہ گر بھی محتسب صفت نہیں ہوتے۔وہ میر کی روحانی کیفیت کو سمجھتے ہیں اسے عشق کی راہ سے باز بھی نہیں رکھنا چاہتے کیونکہ وہ اسے اعلیٰ ترین زندگی کا مظہر مانتے ہیں مگر میر کی تکلیفیں نہیں دیکھی جاتیں۔اس لیے اس طرح شفقت سے سمجھاتے ہیں جیسے کوئی

ماں یا بڑی بہن سمجھاتی ہے۔ وہ اس انداز سے نصیحت کرتے ہیں جیسے خود بھی ان تجربات سے واقف ہوں یا میر کے ساتھ خود ان کا بھی دل دکھ رہا ہے۔

ضعف بہت ہے میر تمہیں کچھ اس کی گلی میں مت جاؤ (۹)

صبر کرو کچھ اور بھی صاحب طاقت جی میں آنے دو

قامت خمیدہ ، رنگ شکستہ ، بدن نزار ترا تو میر غم میں عجب حال ہو گیا (۹)

دانستہ اپنی جی پر کیوں تو جفا کرے ہے اتنا بھی میرے پیارے کوئی کڑھا کرے ہے (۱۰)

اسی عاشق کے ساتھ چارہ گروں کا برتاؤ اس حد تک غیر روایتی ہے کہ جب وہ اس عاشق کو انسانی بساط سے بڑھ کر سختیاں اُٹھانے کی روش پر عمل پیرا دیکھتے ہیں تو بس اس حد تک تلخ ہوتے ہیں

پھر بھی کرتے ہیں میر صاحب عشق ہیں جواں اختیار رکھتے ہیں (۱۱)

جب ہوش میں تو آیا اودھر ہی جاتے پایا اس سے تو میر چندے اس کوچے ہی میں جارہ (۱۲)

اور جب میر کے عاشق پر نصیحتوں کا کوئی اثر نہیں ہوتا تو پھر بھی لوگوں کے لہجے میں تلخی نہیں آتی بلکہ انہیں ایک گونا اطمینان ہوتا ہے کہ عاشق کی زندگی جس طرح مکمل ہو سکتی تھی اس کا قرینہ نکل آیا۔

آتے کبھو جو واں سے تو یاں رہتے تھے اداس
آخر کو میؔر اس کی گلی ہی میں جا رہے (۱۳)

اگر اس عاشق کی موت دوسروں کے لیے عبرت کی چیز بنتی ہے تو اس طرح نہیں کہ اچھا ہوا اسی قابل تھا بلکہ اس وجہ سے کہ ایسی تکلیفیں اُٹھانا عام آدمی کے بس کی بات نہیں۔

نظر میؔر نے کیسی حسرت سے کی بہت روئے ہم اس کی رخصت کے بعد (۱۴)

غرض میر کے اس عاشق کے لیے دنیا میں اور دنیا والوں کے درمیان جگہ موجود ہے۔ میر کے لیے عشق عام انسانی تعلقات سے الگ کوئی چیز نہیں بلکہ انہی کی لطیف اور رچی ہوئی شکل ہے۔ چنانچہ ان کی شاعری میں عاشق کا کردار جب محبوب سے توجہ کا طالب ہوتا ہے تو اس لیے نہیں کہ اس کے جذبات میں اوروں سے زیادہ شدت اور گہرائی ہے یا وہ توجہ کا زیادہ مستحق ہے بلکہ انسانی تعلقات کے رشتے سے۔

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا (۱۵)

وجہ بیگانگی نہیں معلوم تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں (۱۶)

میر کی شاعری کے اس پہلو سے بحث کرتے ہوئے حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ''غرض اعلیٰ ترین زندگی اور عامیانہ ترین زندگی میں جو خلیج ہے میر نے اپنی شاعری میں اسے پاٹنے کی کوشش کی ہے۔ان کے یہاں نہ تو عام آدمی اتنا بے حس ہے کہ عاشق سے دشمنی یا مغائرت برتے نہ عاشق اتنے جلے تن کا اور حال مست ہے کہ کسی کو خاطر ہی میں نہ لائے ان کے یہاں آدمی اور عاشق الگ الگ مخلوق نہیں ہیں۔زندگی عام آدمی کی سطح سے آہستہ آہستہ بلند ہو کر لطافت، معصومیت، شدت، گہرائی اور گیرائی کی اس سطح تک پہنچتی ہے جس سے عاشق مراد ہے۔۔۔میر کے عشق میں بہت سا درد، نرمی، گھلاوٹ، ہمہ گیری انہیں انسانی تعلقات کے طفیل آتی ہے۔''(۱۷)

اپنی ایک اور کتاب ''وقت کی راگنی'' کے ایک مضمون ''میر جی'' میں حسن عسکری نے ان خیالات کا اظہار کیا ''میر عشق کو (اس سے بہت کچھ مراد ہے) صرف اپنا طرزِ زندگی نہیں سمجھتا بلکہ ایک طرزِ زندگی جسے اس نے اختیار کر لیا ہے اور دوسرے انسان بھی اختیار کر سکتے ہیں۔''(۱۸) بہر حال اس میں تو شک کی گنجائش نہیں کہ میر عاشق سے زیادہ انسان ہے کم سے کم عاشق ہونے کے بعد وہ اپنی انسانیت کو نہیں بھولا۔وہ اپنے ساتھ کوئی مخصوص رعایت نہیں چاہتا جو دوسرے انسانوں سے نہ کی جا سکتی ہو۔وہ محبوب کے سامنے بھی اپنے آپ کو بحیثیت ایک انسان کے پیش کرتا ہے۔محبوب سے شکایت کرتا ہے تو وہ بھی اس طرح جیسے ایک انسان دوسرے انسان سے شکایت کرتا ہے۔

ایسے وحشی کہاں ہیں اے خوباں　　میر کو تم عبث اداس کیا (۱۹)

دُور پھرنے کا ہم سے وقت ہے کیا　　پوچھ کچھ حال بیٹھ کر نزدیک (۲۰)

میر کا عاشق محبوب سے التجا یا سفارش کرتا ہے تو وہ بھی بحیثیت انسان کے:۔

اگرچہ سہل ہیں پر دیدنی میں ہم بھی میرؔ　　ادھر کو یار تامل سے گر نگاہ کریں (۲۱)

میر کا یہ کردار اپنے آپ پر افسوس کرتا ہے تسلی دیتا ہے یا اپنی تعریف کرتا ہے تو وہ بھی خود کو انسان سمجھ کر

خوش رہا جب تلک رہا جیتا　　میر معلوم ہے قلندر تھا (۲۲)

میرؔ عمداً بھی کوئی مرتا ہے　　جان ہے تو جہان ہے پیارے (۲۳)

بے قراری جو کوئی دیکھے ہے سو کہتا ہے　　کچھ تو ہے میرؔ کہ اک دم تجھے آرام نہیں (۲۴)

نہ بھائی ہماری تو قدرت نہیں　　کھنچیں میرؔ تجھ سے ہی یہ خواریاں (۲۵)

''محبوب کی بے اعتنائی کو بھی میرؔ کا عاشق ہمیشہ محبوب کی سخت دلی اور ظلم یا فطری بد کرداری نہیں سمجھتا، ان کے بہترین شعروں میں محبوب بھی انسان ہوتا ہے۔۔۔اگر محبوب بے اعتنائی کرتا ہے تو ضروری نہیں اس کی وجہ کج خلقی، یا اذیت پسندی ہو بلکہ فطری اور انسانی مجبوری بھی ہو سکتی ہے۔بہت ممکن ہے محبوب چاہے بھی اور عاشق پر

مہربانی بھی نہ کر سکے۔ایسی صورت میں عاشق اپنی بدنصیبی پر افسوس تو کر سکتا ہے لیکن محبوب کی شکایت بالکل بے جا ہے۔''(۲۶)

جگر چاکی ، ناکامی دنیا ہے آخر نہیں آئے جو میرؔ کچھ کام ہوگا (۲۷)

ناکام اس لیے ہو کہ چاہو ہو سب کچھ آج تم بھی تو میر صاحب قبلہ عجول ہو (۲۸)

دورِ حاضر میں میر پر معرکتہ الآرا کتاب ''شعرِ شورانگیز'' کے خالق شمس الرحمٰن فاروقی حسن عسکری کی اس بات سے اتفاق نہیں کرتے کہ میر کا عاشق اپنے معشوق سے محبت کا طالب ہی نہیں، صرف انسانی برتاؤ کا طالب ہے اور اس میں وہ وقار ہے جو خوددار انسانوں میں ہوتا ہے۔ فاروقی صاحب کے خیال میں میر کا عاشق اپنے معشوق سے صرف افلاطونی محبت نہیں کرتا بلکہ جسمانی وصل کا طلب گار اور خواہش مند انسان ہے وہ محبوب سے اس نوعیت کے تعلقات نہ صرف رکھتا ہے بلکہ ہجر میں وصل کے لمحات کو شدت سے یاد بھی کرتا ہے۔

میر اور غالب کو چھوڑ کر تمام اُردو شاعری میں عاشق کا ایک روایتی کردار ملتا ہے۔اس کے خواص، عادات، معمولات، عمل اور ردِعمل میں ایک معلوم اور اندازہ کی ہوئی یکسانیت ملتی ہے جب کہ میر اور غالب کی انفرادیت پسندی کے سبب ان کی شاعری میں عاشق کے کردار میں بہت نمایاں تبدیلی ملتی ہے جب کہ بقول شمس الرحمٰن فاروقی: ''میر کے عاشق کی انفرادیت دراصل یہ ہے کہ وہ روایتی عاشق کی تمام صفات رکھتا ہے لیکن ہم اس سے ایک انسان کی طرح ملتے ہیں کسی لفظی رسومیات (Verbal Convention) کے طور پر نہیں۔ یہ انسان ہمیں اپنی ہی دنیا کا باشندہ دکھائی دیتا ہے جب کہ رسومیاتی عاشق کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ وہ بالکل خیالی اور مثالی ہوتا ہے۔''(۲۹)

فاضل مصنف کے خیالات اس موضوع پر اس درجہ وقیع اور خیال افروز ہیں کہ اُن کا ایک خلاصہ پیش کرنا ضروری ہے۔ ہماری دنیا کا یہ انسان محمد تقی میر نہیں ہے اور نہ ہی یہ Fiction کا کوئی کردار ہے کہ اس کے Motivations تلاش کیے جائیں۔ میر کے عاشق سے ہم اس طرح کا کوئی معاملہ نہیں رکھتے بلکہ وہ ان معاملات سے بالاتر اور ماورا ہے یعنی اس کی رسومیاتی حیثیت مسلّم ہے اور اس کے باوجود ہم اس کو عام انسانوں کی سطح پر دیکھتے ہیں اور اصلی انسان کی طرح اس کا تصور کرتے ہیں۔ میر کی یہی زمینی صفت ان کے اسلوب سے تجریدیت کم کر دیتی ہے اور ان کی شاعری کو واقعیت کی سطح پر لے جاتی ہے۔ یہی زمینی صفت ان کے استعاروں اور پیکروں میں ظاہر ہوتی ہے جو محسوسات سے مملو ہیں۔ یہی زمینی صفت انہیں محبوب سے پھکڑ پن کرنے اپنے آپ پر ہنسنے، آپ اپنا مذاق اُڑانے، معشوق پر طنز کرنے کا انداز سکھاتی ہے اسی صفت کی بنا پر میر کی زبان میں فارسی اور اُردو کا غیر معمولی توازن نظر آتا ہے۔ اسی صفت کی بناء پر وہ دنیا اور دنیا کے معاملات میں اس قدر جذب ہیں کہ ان کا صوفیانہ میلان بھی اور کائنات کی عظیم الشان وسعت کا احساس بھی انہیں گوشت پوست کے احساسات سے بے خبر نہیں رکھتا۔ اسی بناء پر وہ

کائنات کے اسرار سے واقف ہونے کے باوجود ان سے خوف زدہ نہیں ہوتے کیونکہ روزمرہ کی زندگی سے ان کا رشتہ مضبوط ہے۔ وہ اس دنیا کے ہیں لیکن اس میں قید نہیں اسی بنا پر وہ انسانی رشتوں کے تعلق سے ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ میر کے پورے کلام سے ایک ایسی شخصیت کا کردار ابھرتا ہے جس نے دنیا کے تمام سچ جھوٹ، دکھ و سکھ، مسرت و غم، تجزیہ و انکشاف کو پوری طرح برتا ہے۔ برداشت کیا ہے یہ شخصیت کسی چیز کے سامنے پست نہیں ہوتی۔ اس نے اتنا کچھ دیکھا برتا اور سہا ہے کہ اس کی روح میں ہر شے نظر آتی ہے۔ اُسے کسی زوال پر کسی عروج پر کسی ہجر پر کسی وصال پر کسی موت پر کسی زندگی پر حیرت نہیں ہوتی۔ یہ شخصیت ہر طرح مکمل ہے اور اس کا پرتو اس عاشق کے کردار پر پڑتا ہے جو میر کے کلام میں جلوہ گر ہے۔

میر کے برعکس غالب کے عاشق کی انفرادیت اس کی رسومیاتی شدت میں ہے۔ میر اور غالب ہمارے دو شاعر ہیں جن کے ہاں عاشق کا کردار غزل کے رسومیاتی عاشق سے مختلف ہے اور اپنی شخصیت آپ رکھتا ہے۔ دونوں نے اس انفرادیت پرست کردار کو خلق کرنے کے لیے اپنے طریقوں سے کام لیا۔ غالب اور میر کا افتراق جتنا اس میدان میں ہے اتنا اور کہیں نہیں ہے۔ میر نے رسومات کی پابندی کرتے ہوئے بھی اپنے عاشق کو انسان کی سطح پر پہنچا دیا۔ غالب نے رسومات کو اس شدت سے برتا کہ اُن کے عاشق کی ہر صفت اپنی مثال آپ ہوگئی۔ اپنے استعاراتی اور محاکاتی تخیل اور اس تخیل کے زمین سے اوپر اُٹھنے اور تجرید پر مائل ہونے کی بنا پر غالب نے عاشق کے خواص و عادات قول و فعل کے ہر رسومیاتی (یعنی خیالی اور مثالی) پہلو کو اس کی منتہائے کمال تک پہنچا دیا۔ یہی وجہ ہے کہ رشک ہو یا خودداری۔ وفاداری ہو یا نرگسیت، وحشت و آوارگی ہو یا اندر ہی اندر جلنے اور تڑپنے کا رنگ، جنوں و سودا ہو یا طنز و آگہی، شکستِ جسم ہو یا نقصانِ جاں، شوقِ شہادت یا ذوقِ وصل۔۔۔۔ غالب کے یہاں پوری بلکہ مثالی شدت سے ملتی ہیں۔ لہٰذا میر ان کے ایک سرے پر میر ہیں جو عاشق کو انسان بنا کر پیش کرتے ہیں اور دوسری طرف غالب ہیں جو عاشق کو آئیڈیل بنا کر پیش کرتے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ غالب گرمیٔ اندیشہ کی بات کرتے ہیں اور میر اپنے شعر کو زلف سا پیچ دار بتاتے ہیں دونوں کی اساس استعارے پر ہے لیکن غالب کا استعارہ تجریدی ہے اور میر کا استعارہ مرئی۔

ذیل میں چند اشعار درج ہیں جو غالب کے عاشق کو ایک مثالی کردار اور مثالی ہونے کی بنا پر unique ہونے کو ظاہر کرتے ہیں:۔

غالب مجھے ہے اُس سے ہم آغوشی آرزو — جس کا خیال ہے گلِ جیب قبائے گل

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتشِ زیرِپا — موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

سو بار بندِ عشق سے آزاد ہم ہوئے — پر کیا کریں کہ دل ہی عدو ہے فراغ کا (۳۰)

اس صورت سے غالب کے پورے کلام پر اسرار کی فضا موجود ہے۔ ایک نیم روشن دھند ہے جس کو دیکھ کر

جھرجھری سی آجاتی ہے۔ یہاں پر چیز تصور کی ہوئی سی ہوتی ہے۔نظر آئی ہوئی سی نہیں۔ یہاں وہ مبالغہ نہیں ہے جو ہم آپ بیان کرتے ہیں یہاں ہر چیز کو نچوڑ کر اس کے جوہر کو تمام کرۂ ارض پر پھیلایا گیا ہے۔ یہ وہ عالم ہے جس میں بیچارگی بھی بادشاہ وقت کا دبدبہ رکھتی ہے۔ غالب کے علی الرغم میر دنیاوی رشتوں کے شاعر ہیں۔انہوں نے اپنے عاشق کو دنیا میں پیش کرنے کے لیے اور اس کی انفرادیت ثابت کرنے کے لیے اس کے بارے میں بہت سی باتیں خود اس کی زبانی اور دوسروں کی زبان سے کہلوائی ہیں۔ عاشق خود سے گفتگو کر رہا ہو یا معشوق کو موجود فرض کر رہا ہو اس اظہار میں شکایت یا تحسین کا رنگ بہت کم ہوتا ہے اور ہوتا بھی ہے تو مخصوص صورت حال کی بجائے کسی عام صورتِ احوال کے حوالے سے۔ میر کے اس نوعیت کے اشعار میں انکشافِ ذات کا رنگ ہے اور معاملہ رسوماتی حد بندیوں سے نکل جاتا ہے اور انسانی تعلقات کی سطح براہِ راست قائم ہو جاتی ہے۔

عہد کیے جاؤں ہوں اب کی آخر مجھ کو غیرت ہے — تو بھی منانے آوے گا تو ساتھ نہ تیرے جاؤں گا (۳۱)

ویسا کہاں سے ہم سے جیسا کہ آگے تھا تو — اوروں سے مل کے پیارے کچھ اور ہو گیا تو (۳۲)

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے — پچھتاوے گے سنو ہو یہ بستی اُجاڑ کر (۳۳)

آج ہمارے گھر آیا تو کیا ہے یاں جو نثار کریں — اِلا کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تلک ہم پیار کریں (۳۴)

درویش ہیں ہم آخر دو اک نگہ کی فرصت — گوشے میں بیٹھے پیارے تم کو دعا کریں گے (۳۵)

ہم فقیروں کو کچھ آزار تمہی دیتے ہو — یوں تو اس فرقے سے سب لوگ دعا لیتے ہیں (۳۶)

دور بہت بھی گو ہو ہم سے دیکھے طریق غزالوں کا — وحشت کرنا شیوہ ہے کیا اچھی آنکھوں والوں کا (۳۷)

مندرجہ بالا اشعار کے لہجے میں تمکنت، خود اعتمادی، اپنی قدر و قیمت کا پورا احساس اور کہیں کہیں المیہ ہیرو کا وقار ہے۔ کہیں کہیں مزاح تو کہیں عام آدمی کی سی تلخی یا چڑچڑاپن ہے۔ کہیں چالاکی اور فریب کاری کا بھی شائبہ ہے لیکن وہ مسکین روتا بسورتا میر جو اُردو نقادوں کے آئینہ خانوں میں جلوہ گر ہے۔ ان اشعار میں کہیں دکھائی نہیں دیتا۔

کلامِ میر میں ایسے اشعار بھی بڑی تعداد میں ملتے ہیں جن میں عاشق نے معشوق کو برا بھلا کہا ہے۔ جلی کٹی سنائی ہیں یا اس کے کردار پر حملہ کیا ہے۔ ان اشعار میں بھی واسوخت کا رنگ نہیں بلکہ روزمرہ زندگی کے حوالے سے بات کہنے کا انداز ہے۔ میر کو تسلیم و رضا کا پیکر اور مرنجان مرنج عاشق قرار دینے والے نقادوں کو ان اشعار پر غور کرنا چاہیے۔ یہاں میر کا عاشق محبوب کے مقابل جرأت کے ساتھ اس کے اعمال کی سرزنش کرتا ہوا دکھائی دے گا۔

خلاف وعدہ بہت ہوئے ہو کوئی تو وعدہ وفا کرو اب — ملا کے آنکھیں دروغ کہنا کہاں تلک کچھ حیا کرو اب (۳۸)

میر کے بہت سے اشعار جن میں معنوی پیچیدگی کم لیکن ڈرامائی دلچسپی وافر ہے اس انداز کے ہیں کہ کوئی دوسرا

شخص یا بہت سے لوگ معشوق کو اس کے عاشق کی حالت سے مطلع کرتے ہیں یوں لگتا ہے کہ عاشق و معشوق کی باتیں اب اتنی عام ہو چکی ہیں کہ لوگ معشوق کے پاس جا کر میر (عاشق) کے تعلق سے گفتگو کرنا عوامی فریضہ سمجھتے ہیں۔ اس قسم کے اشعار کی کثرت کے سبب: ''میر کے عاشق کی دنیا نہ صرف بہت آباد اور مصروف معلوم ہوتی ہے بلکہ اس کا عشق بھی روزمرہ کی دنیا کے لیے concern اور تردّد کی چیز معلوم ہوتا ہے اور یہ concern یہ تشویش و تردّد یہ لگاؤ خالص انسانی ہے۔ اس میں اخلاقی برتری یا ناصحانہ اصلاح کا کوئی شائبہ نہیں۔ جو لوگ معشوق سے گفتگو کرنے جاتے ہیں وہ سب اس معاملے کو روزمرہ کے معاملات کی سطح پر برتتے ہیں۔ کوئی تصنّع، کوئی تیزی اور کوئی Sentimental Appeal یعنی جذبے کے تقاضے سے زیادہ الفاظ کا استعمال، ایسی کوئی بات نہیں۔''(۳۹)

گیا اس شہر ہی سے میر آخر　　تمہاری طرزِ بد سے کچھ نہ تھا خوش (۴۰)

کیوں کر نہ ہو تم میرؔ کے آزار کے درپے　　یہ جرم ہے اس کا کہ تمہیں پیار کرے ہے (۴۱)

رحم کیا کر، لطف کیا کر، پوچھ لیا کر آخر ہے　　میر اپنا، غم خوار اپنا، پھر زار اپنا، بیمار اپنا (۴۲)

تم کہتے ہو بوسہ طلب تھے شاید شوخی کرتے ہوں
میر تو چپ تصویر سے تھے یہ بات انہوں سے عجب سی ہے (۴۳)

میر کے یہ اشعار عاشق و معشوق کے مابین ایک نیا ربط بلکہ نئی مساوات قائم کر دیتے ہیں۔ اکثر اشعار میں افسانے کی سی کیفیت ہے۔ اس معنی میں کہ اشعار میں جو بات بیان ہو رہی ہے اس سے پہلے بھی کچھ ہو چکا ہے۔ غزل کی دنیا میں معشوق عاشق سے براہِ راست بہت کم ہم کلام ہوتا ہے زیادہ تر عاشق ہی معشوق کی گفتگو بیان کرتا ہے لیکن میر نے عام طریقے کے خلاف عاشق اور معشوق کی براہ راست گفتگو بھی بیان کی ہے۔ معشوق کا لہجہ و الفاظ دونوں عام طور پر تمسخرانہ یا استہزایہ ہوتے ہیں۔

کہنے لگا کہ شب کو میرے تئیں نشہ تھا　　مستانہ میر کو میں کیا جان کر کے مارا (۴۴)

یہ چھیڑ دیکھ ہنس کے رُخ زرد پر مرے　　کہتا ہے میرؔ رنگ تو اب کچھ نکھر چلا (۴۵)

ہوا میں میرؔ جو اس بُت سے سائل بوسہ لب کا　　لگا کہنے ظرافت سے کہ شہ صاحب خدا دیوے (۴۶)

کہنے لگا کہ میرؔ تمہیں بیچوں گا کہیں　　تم دیکھیو نہ کہیو غلام اس کے ہم نہیں (۴۷)

عاشق کی کردار نگاری میں ان اشعار کا بھی بہت بڑا حصہ ہے جن میں عاشق خود کلامی سے کام لیتا ہے یا اپنے حالات کسی دوسرے شخص سے بیان کرتا ہے کیونکہ اس طرح کے تمام اشعار میں گفتگو کا انداز اور روزمرہ کے واقعات کا ذکر ہوتا ہے۔ اس لیے ان میں وہ مخصوص شاعرانہ واقعیت پیدا ہو جاتی ہے جسے شاعری کی افسانویت کا نام دیا جاتا

ہے یعنی یہ بات ہم پہ واضح رہتی ہے کہ ہم کسی اصلی شخص کی گفتگو نہیں سن رہے لیکن جو کہا جا رہا ہے وہ اصلی دنیا ہی سے مستعار ہے۔ مثلاً

ہائے لطافت جسم کی اس کے مر ہی گیا ہوں پوچھو مت جب سے تنِ نازک وہ دیکھا تب سے مجھ میں جان نہیں (۴۸)

بےدل ہوے بےدیں ہوئے بےقرا ہم ات گت ہوے بےکس ہوئے بےبس ہوئے بےکل ہوئے بےگت ہوے (۴۹)

معشوقوں کی گرمی بھی اے میر قیامت ہے چھاتی میں گلے لگ کر ٹک آگ لگا دیں گے (۵۰)

''غالب اور میر کی عشقیہ شاعری کے ذائقے میں جو بات فرق پیدا کرتی ہے وہ یہ کہ غالب کا ذہن اس قدر تصوراتی اور تجریدی ہے کہ معشوق بحیثیت ایک شخص ان کے یہاں بہت کم ہے اور جہاں ہے بھی وہاں بھی تصوراتی پہلو حاوی نہیں تو نمایاں ضرور رہتا ہے۔ عسکری صاحب کو غالب سے شکایت تھی کہ وہ اپنی شخصیت کو پوری طرح ترک نہیں کرتے بلکہ معشوق کے سامنے بھی اپنے آپ کو الگ شخصیت کا حامل قرار دیتے ہیں۔ لہٰذا ان کے ہاں خود سپردگی کی کمی ہے۔ اصل معاملہ یوں ہے کہ تصوراتی اور تجریدی میلان کے حاوی ہونے کے باعث غالب کسی غیر شخص کو (خواہ وہ معشوق ہی کیوں نہ ہو) پوری طرح ظاہر اور بیان نہیں کر سکتے۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ وہ ہر چیز کو ٹھوس ارضی سطح پر برتتے ہیں لہٰذا ان کے کردار، تصورات سے زیادہ حقیقی اور علامتی سے زیادہ افسانوی معلوم ہوتے ہیں۔ چنانچہ معشوق کے بارے میں صیغہ واحد غائب استعمال کرتے وقت بھی اور خود کلامی کے دوران بھی ان کا سارا تاثر کسی موجود شخص کا ہوتا ہے کسی تصور یا علامت کا نہیں۔'' (۵۱)

جوں چشم بسملی نہ مندی آوے گی نظر جو آنکھ میرے خونی کے چہرے پہ باز ہو (۵۲)

میری اس شوخ سے صحبت ہے بعینہ ویسی جیسے بن جائے کسو سادے کو عیار کے ساتھ (۵۳)

میر کی عشقیہ شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے خواجہ احمد فاروقی لکھتے ہیں: ''میر کی محبت خشک روحانیت یا مرطوب ماورائیت کا نام نہیں۔ اس میں تپش اور گرمی ہے۔ انہوں نے اپنی تصویروں میں جن قدروں کو اُبھارا ہے وہ وہی ہیں جو شریف، متوسط گھرانوں میں پائی جاتی تھیں۔ ان میں تمنا کا اظہار، سرشار تجربوں کا نکھار، چاہنے اور چاہے جانے کی آرزو ہے۔ ایک دلربا اصلیت ہے۔ ایک آگہی ہے جو تجربات کی وادی میں سینے کے بل چلنے سے آتی ہے۔ ان کی محبت اصلی اور حقیقی ہے۔ ان کا عشق مادی تقاضوں کا محرم ہے اس میں جنس کی مہک ہے لیکن بڑی بھینی بھینی، بڑی جاں پرور ان کے تہذیبی عوامل نے کثافتوں کو چھانٹ دیا ہے اور اسی جنسی محبت کو حد درجہ لطیف اور رنگین بنا دیا ہے۔ اس میں جو سچائی، پاکیزگی اور ضبط ہے وہ عام شاعروں کی دسترس سے باہر ہے۔'' (۵۴)

ساعد سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لا کر چھوڑ دیئے بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیالِ خام کیا (۵۵)

گرچہ کب دیکھتے ہو ، پر دیکھو آرزو ہے کہ تم ادھر دیکھو (۵۶)

بقول احمد فاروقی صاحب میر محبوب سے کوئی ایسا مطالبہ نہیں کرتے جو جارحانہ ہو یا خودداریٔ عشق کے منافی ہو وہ محبوب کے جور وستم کا ذکر بھی کرتے ہیں تو اپنا ہی دل خون کرنے کی حد تک اور عشق کی بلند فتادگی ہر حال میں قائم رکھتے ہیں۔

اس کے ایفائے عہد تک نہ جیے عمر نے ہم سے بے وفائی کی (۵۷)

حالِ بد گفتنی نہیں میرا تم نے پوچھا تو مہربانی کی (۵۸)

حسن عسکری کے یہاں خواجہ احمد فاروقی کے ان خیالات کی بازگشت سنائی دیتی ہے کہ میر کا عاشق محبوب سے کسی مخصوص یا ناممکن رعایت کا طلب گار نہیں، عاشق ہونے کے باوجود وہ انسانیت سے قطع نظر نہیں کرتا اور بارگاہِ محبوب میں جو مطالبہ بھی پیش کرتا ہے وہ عاشق کی حیثیت سے کم اور انسان کی حیثیت سے زیادہ، ملاحظہ ہو۔

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

خوش نہ آئی تمہاری چال ہمیں یوں نہ کرنا تھا پائمال ہمیں

وصل اس کا خدا نصیب کرے میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ

میر کا مطالبہ یہ ہے کہ محبت نہ سہی انسانیت اور مروت کے مطالبات تو پورے ہونا چاہئیں۔

اس عہد میں الٰہی محبت کو کیا ہوا چھوڑا وفا کو ان نے مروّت کو کیا ہوا

میر عاشق کے ساتھ ہمدردی کا اظہار کرتے ہیں لیکن انسانی دردمندی کے لہجے میں۔

رات تو ساری گئی سنتے پریشاں گوئی میرؔ جی کوئی گھڑی تم بھی تو آرام کرو (۶۰)

اس عاشق سے یہ انسانی ہمدردی ایک میر ہی نہیں بلکہ تمام عالم کرتا ہے۔

چھوٹا جو میں قفس سے تو سب نے مجھے کہا بیچارہ کیوں کہ تا سرِ دیوار جائے گا

عاشق رحم کا طلب گار ہے اس لیے نہیں کہ وہ عشق کر کے کوئی احسان کرتا ہے بلکہ اس لیے کہ

''عاقبت بندۂ خدا ہیں ہم''

یہ عاشق جو التجا بھی کرتا ہے وہ بڑے نرم اور دلنشیں انداز میں

دم آخر ہے بیٹھ جا مت جا صبر کر ٹک کہ ہم بھی چلتے ہیں

میر کی شاعری میں عاشق کا یہ کردار کبھی کبھی عشق کے بارے میں بہت فکر انگیز، معنی خیز اور بنیادی اہمیت کی باتیں نہایت واقف کارانہ انداز میں بیان کرتا ہے۔ ایسے مواقع پر میر کا عاشق میدانِ عشق کا بہت بڑا راز داں اور نکتہ

شناس دکھائی دیتا ہے۔ وہ عشق کے راستے کی مشکلات کا بیان کرتا ہے اس کے مطابق عشق خانہ ویراں ساز ہوتا ہے۔ یہ انسان کو تباہ و برباد بھی کرتا ہے اور آباد و شاد کام بھی۔ عشق کی چاہ سب کو ہوتی ہے لیکن عشق کرنا محض بے ستوں کاٹنا نہیں، جان دے دینا بھی سہل ہے لیکن عشق بہت مشکل ہے۔ راحت طلبوں کے لیے عشق موزوں نہیں کیونکہ اس میں گام اولین پر جان سے ہاتھ دھونا پڑتے ہیں۔ اس عاشق کے مطابق عشق میں وصل و جدائی کا امتیاز فروعی اور اضافی ہے۔ کبھی کبھی یہ کردار عشق سے عشق کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے اس کے مطابق عشق حیات و کائنات کی تکوین و آفرینش کا باعث ہوا ہے یہ ناظم کائنات ہے، سارے عالم پر چھایا ہوا ہے۔ یہاں تک کہ خدا اور رسول سبھی کچھ عشق ہے مختصر یہ کہ اس کردار کی ذات میں ہمیں محبوب کی لات مُکی کھانے سے بے ہراس جان گنوانے اور یاقوتی لب کی آرزو سے لے کر عمر بھر ایک ملاقات کو کافی قرار دینے اور محمل لیلیٰ سے بے نیاز ہو جانے تک _____ عشق کی سبھی طرح کی جلوہ فرمائیوں کی آثار و شواہد ملتے ہیں۔ شاید اسی وجہ سے ناقدین میر نے میر کی عشقیہ شاعری میں اس جذبے کے بے مثال تنوع کا ذکر کیا ہے جس میں عشق کی ارفع ترین صورتوں سے لے کر انسانی ضرورتوں کے نہایت ادنیٰ مظاہروں تک، سبھی شامل ہیں۔ اعلیٰ ترین زندگی کو ادنیٰ ترین زندگی سے ہم آمیز و ہم آہنگ کرنے کی عسکری صاحب والی بات بھی یہی ہے اور جس بات کو میر کی شاعری میں زمینی عنصر کہا گیا اس سے بھی یہی مراد ہے کہ میر کے یہاں عشق کے ذاتی و جسمانی دائرے سے لے کر ایک ہمہ گیر دائرے تک، جس میں پوری کائنات سمائی ہوئی ہے کا تذکرہ بھی میر کے عاشق کے یہاں اسی تنوع اور ہمہ گیری کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔

کھیل لڑکوں کا سمجھتے تھے محبت کے تئیں
ہے بڑا حیف ہمیں اپنی بھی نادانی کا

اپنی تو جہاں آنکھ لڑی پھر وہیں دیکھو
آئینے کو لپکا ہے پریشاں نظری کا

مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

ابتدا ہی میں مر گئے سب یار
عشق کی کون انتہا لایا

پوچھا جو میں نے دردِ محبت کو میر سے
رکھ ہاتھ ان نے دل پہ ٹک اک اپنے رو دیا

عشق اک میر بھاری پتھر ہے
کب یہ تجھ ناتواں سے اُٹھتا ہے

عشق میں وصل و جدائی میں نہیں کچھ گفتگو
قرب و بُعد اس جا برابر ہیں محبت چاہیے

روز ملنے سے نہیں نسبتِ عشقی موقوف
عمر بھر ایک ملاقات چلی جاتی ہے

قدم دشتِ محبت میں نہ رکھ میر
کہ سر جاتا ہے گام اولیں پر

وہ کیا چیز ہے آہ جس کے لیے
ہر ایک چیز سے دل اُٹھا کر چلے

غمِ فراق ہے دنبالہ گردِ عیشِ وصال
فقط مزا ہی نہیں عشق میں بلا بھی ہے

عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو　　سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق
کیا حقیقت کہوں کہ کیا ہے عشق　　حق شناسوں کا ہاں خدا ہے عشق
دل لگا ہو تو جی جہاں سے اُٹھا　　موت کا نام پیار کا ہے عشق
کوہ کن کیا پہاڑ کاٹے گا　　پردے میں زور آزما ہے عشق
کون مقصد کو عشق بن پہنچا　　آرزو عشق ، مدعا ہے عشق
سب میر کو دیتے ہیں جگہ آنکھوں پہ اپنی　　اس خاکِ رہ عشق کا اعزاز تو دیکھو
پھرتے ہیں میر خوار کوئی پوچھتا نہیں　　اس عاشقی میں عزت سادات بھی گئی
موسم آیا تو نخلِ دار میں میر　　سرِ منصور ہی کا بار آیا
مار رہتا ہے اس کو آخرکار　　عشق کو جس سے پیار ہوتا ہے

میر کا یہ عاشق اگرچہ مجنون عاشق ہے لیکن اس مجنوں کے یہاں دیوانگی اور آشفتہ سری کے باوجود ایسا کوئی رویہ نہیں ملتا جسے حسن یا محبوب کی بارگاہ میں بے ادبی پر محمول کیا جا سکے بلکہ عاشق کے یہاں اولیت خود اس کی خواہشات کو نہیں، معشوق کی ذات کو ہے۔ یہ کردار عشق میں اپنی سبھی آرزوؤں کو بیان کرتا ہے اور ان آرزوؤں کی تعبیر کے لیے بے قرار اور مضطرب بھی رہتا ہے لیکن جہاں معاملہ محبوب کے احترام اور لحاظِ آبرو کا آجائے تو عاشق اپنی ہر تمنا سے دستبردار ہو کر پاسِ عزت داری کرنے لگتا ہے۔ ہمیں اس عاشق کے کردار کی بلندی پر قدرے حیرت ہو سکتی ہے لیکن میر نظریاتی سطح پر عشق کی جن اقدار پر ایمان رکھتے ہیں ان کے مطابق عشق شریف ترین اور محترم ترین جذبہ ہے۔ اسی ایمان کی بدولت وہ اپنی آرزوؤں تک پر نظر ثانی کرنے کی ہمت فراہم کر پاتا ہے۔ بعض ناقدین نے میرؔ کے عاشق کو ایک طرح کی مرنجان مرنج شخصیت کا حامل قرار دیا ہے حالانکہ ذیل کے اشعار ثابت کریں گے کہ میر کے عاشق کے یہاں احترام محبوب شخصیت کے اس پہلو کا اظہار نہیں بلکہ یہ اس بلند تر تصور حیات کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے، جو ہمیں میر کے مذکورہ اشعار میں ملتا ہے. لہٰذا یہ عاشق محبوب کو روایتی عاشق کے عمومی رویے کی طرح گالی نہیں دیتا اور گلا گھونٹ دینے والی کلبیت اس کے ہاں بالکل نہیں ملتی جب کہ یہ ہماری عشقیہ شاعری کی عام فضا ہے۔ یہاں عاشق محبوب کو بے وفا تک کہنے سے گریز کرتا ہے۔ ایک طرف تو اس عاشق کے یہاں احترامِ محبوب کے یہ انداز ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ وہ بطور عاشق کسی طرح کا دعویٰ نہیں کرتا بلکہ میدانِ عاشقی میں اپنی کوتاہیوں پر نظر رکھتا اور یوں عاشق ہونے کا بلند بانگ نعرہ بلند کرنے کی بجائے بس شرما کے رہ جاتا ہے۔

سرزد ہم سے بے ادبی تو وحشت میں بھی کم ہی ہوئی　　کوسوں اُس کی اور گئے پر سجدہ ہر ہر گام کیا
دُور بیٹھا غبارِ میرؔ اُس سے　　عشق بن یہ ادب نہیں آتا

رات مجلس میں تری ہم بھی کھڑے تھے چپکے　　جیسے تصویر لگا دے کوئی دیوار کے ساتھ

اس کے ایفائے عہد تک نہ جیے　　عمر نے ہم سے بے وفائی کی

پاسِ ناموس عشق تھا ورنہ　　کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

میر سے پوچھا جو میں عاشق ہو تم　　ہو کے کچھ چپکے سے شرمائے بہت

نیچی آنکھیں ہم اس کو دیکھا کیے　　کبھو اونچی نگاہ کرتے تھے

اس عاشق کے یہاں عشق محض دل کی لگی نہیں بلکہ اس کے تمام تر احساسات اور تصورات یہاں تک کہ رویے اسی جذبہ عشق کے سانچے میں ڈھلے ہوئے ہیں۔ بہت سے اشعار میں عشق ایک مکمل مسلک، عقیدہ اور طرزِ حیات کے طور پر ملتا ہے۔ ساکنِ کوچۂ دلدار کے کل عالم سے بے نیاز ہونے والا استغنیٰ، آستانۂ یار کو کعبہ وقبلہ سمجھنا اور یا محبت کہہ کر زندگی کی ہر مشکل کو جھیل جانے کی صلاحیت اسی لیے جنم لیتی ہے کہ اس کے ہاں عشق ایک مذہب کا درجہ رکھتا ہے۔

عشقِ خوباں کو میر میں اپنا　　کعبہ و قبلہ و امام کیا

سخت کافر تھا جن نے پہلے میرؔ　　مذہبِ عشق اختیار کیا

مثالیت پسندی کے ساتھ ساتھ اس عاشق کے کردار میں بہت سی خصوصیات ہمارے آپ کے لیے بہت مانوس بھی ہیں عشق ہر فرد کا مسلک اور عقیدہ تو نہیں ہوتا لیکن میر کا یہ عاشق محض مثالی خصوصیات کا حامل نہیں بلکہ اس کے یہاں ہمیں عام انسانی عشق کی کیفیات کے بھی سبھی رنگ ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر عشق کی بے مثال بے تابی اور بے قراری میرؔ کے اس کردار کی بہت مانوس اور انسانی کیفیت ہے جسے میرؔ نے سو رنگ سے باندھا ہے۔

ہاں خدا مغفرت کرے اس کو　　صبر مرحوم تھا عجب کوئی

آن میں کچھ ہیں آن میں کچھ ہیں　　تحفۂ روزگار ہیں ہم بھی

ہم طورِ عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن　　سینے میں جیسے کوئی دل کو مَلا کرے ہے

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا　　دلِ ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

جب ترا نام لیجیے تب چشم بھر آوے　　اس طرح کے جینے کو کہاں سے جگر آوے

میر کے عاشق کی دل موہ لینے والی خصوصیت بے خودی عشق کی کیفیت ہے۔ باولا سا پھرنا، بے خود سا رہنا، منہ کسی کا تکنا، بات کسی سے کرنا، یہ عاشق جز وقتی عاشق نہیں۔ اسی لیے اس کا انہاک اور وارفتگی دیدنی ہے عشق اس کے لیے قال نہیں حال کی حیثیت رکھتا ہے۔

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو　　دیر سے انتظار ہے اپنا

میر کا عاشق متوسط طبقے کا عزت دار ہے اور اس کا عشق چلمنوں کی اوٹ سے اور بام و دَر سے چھپ لک کے دیکھنے دکھانے کا ہے۔ لہٰذا صاف ظاہر ہے کہ ذلت اور خواری تو ہر طرح کی اس کا مقدر بنتی ہوگی میر اسے اپنا نصیب سمجھ کر قبول کرتے ہیں اور عزتِ سادات لُٹ جانے کا قلق رکھنے کے باوجود عشق کرتے ہیں۔ اس عشق میں یہ خواری دوطرفہ ہے۔ ایک تو سماجی اور طبقاتی دوسری ذاتی اور جسمانی جس میں خواہش کی بے امانی در بدر کراتی ہے لیکن سوائے ناکامی کے کچھ حاصل نہیں اور یوں ذلت کا سامان مزید بڑھ جاتا ہے۔

بدنامی کیا عشق کی کہیے رسوائی سی رسوائی ہے　　صحرا صحرا وحشت بھی تھی، دنیا دنیا تہمت تھی

میر کا یہ عاشق محض ذلیل و رسوا ہی نہیں بلکہ غیور بھی ہے۔ ایک سچائی شعار عاشق کے یہاں غیرت عاشقی کے احساس کا پیدا ہونا فطری ہے کیونکہ محبت اس کے نزدیک محض کار برآری، اپنا مطلب پورا کرنا اور ہوا و ہوس کی تسکین نہیں۔ معشوق کا مثالی حد تک احترام کرنے والے اس عاشق کا اپنا تصور ذات اور عزتِ نفس کا احساس بھی ہے محبوب کی کج روی اور غیر انسانی رویے پر یہ عاشق روٹھ جانے کا حربہ استعمال کرتا ہے۔

غیرت سے نام اس کا آیا نہیں زباں پر　　آگے خدا کے جب ہم محوِ دعا ہوئے ہیں

عشق کا انجام مختصراً موت ہے، عاشق یہ بات جانتا ہے اگر چہ وہ خوف زدہ نہیں لیکن یہ بات اُسے حیران ضرور کرتی ہے کہ آخر عشق کا چلن ایسا کیوں ہے کہ اس کی گلی میں جا کر لہو میں نہانے کے سوا کوئی چارہ نہیں۔ اس مرض کا کوئی چارہ گر نہیں۔ یہ وہ مرض ہے جس میں نا اُمیدی ہو جاتی ہے لیکن عاشق سب کچھ جانتے ہوئے بھی اس راہ پر چلنے سے گریز نہیں کرتا۔

بہت آرزو تھی گلی کی تری　　سو یاں سے لہو میں نہا کر چلے

ابتدا ہی میں مر گئے سب یار　　عشق کی کون انتہا لایا

میر کے عاشق کو لوگ منکسر المزاج عاشق سمجھتے ہیں اصل میں یہ مغالطہ ہوا کہ میر کا لہجہ عام طور پر دردمندانہ ہوتا ہے اور عشق میں تو معاملہ محبوب سے ہوتا ہے اور پھر میر کے ہاں گدازِ عشق اس قدر ہے کہ انہوں نے محبوب سے جو بھی بات کی وہ التجا بن گئی، فریاد بن گئی اور فغاں کی ہم آمیز درخواست بن گئی۔ میر نے نہایت دردمندی کے ساتھ محبوب کو التفات کی طرف مائل کیا۔ میر اپنی انسانی آرزوؤں کے پورا کرنے کے لیے محبوب کو طعن آمیز انداز میں قائل نہیں کرتے بلکہ اس کے برعکس التجا کے انداز میں لطفِ زبان پیدا کرنا، بیمار داری کرنا، میر خستہ کو پیار کا ایک لفظ عطا کرنا، ان سب التجاؤں پر عاشق کی حیات کا دارومدار ہے۔ یہ عاشق اپنی بے چارگی، خستگی، نیم جانی کے واسطے دے کر محبوب کے لطف و عنایت کی درخواست کرتا ہے۔ کبھی اس کے حسن کا واسطہ بھی دیتا ہے۔

ٹک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے　　کیا یار بھروسہ ہے چراغِ سحری کا

حاصلِ دو جہان ہے اک حرف ہو میری جان آگے تم مختار
غیر ہی مورد عنایت ہے ہم بھی تو تم سے پیار رکھتے ہیں
حسن تو ہے ہی کرو لطفِ زباں بھی پیدا میر کو دیکھو کہ سب لوگ بھلا کہتے ہیں
چشم پوشی نہ کر ، فقیر ہے میر مہر کی اس کو اک نظر ہے بس
کچھ تمہی ملنے سے بیزار ہو میرے ورنہ دوستی ننگ نہیں ، عیب نہیں ، عار نہیں
ناز و انداز و ادا ، عشوہ و اغماض و حیا آب و گل میں ترے سب کچھ ہے یہی پیار نہیں
نہ باتیں کرو سرگرانی کے ساتھ مری زیست ہے مہربانی کے ساتھ

پروفیسر حسن عسکری نے میر کے عاشق کی چند خصوصیات انسانی پر اس حد تک زور دیا ہے کہ جوش جذبات میں یہ تک لکھ دیا ہے کہ وہ اپنے محبوب سے محبت تک کا طلب گار نہیں حالاں کہ میر کے عاشق کا جی ''کیا کیا کچھ'' چاہتا ہے۔اس کا بیان کرنے پر معلوم ہوگا کہ میر کے عاشق کے یہاں ایسی آرزوؤں کی ایک دنیا آباد ہے جن کا تعلق لذتِ جسم و بدن سے ہے۔دیدار سے لے کر گلے لگ کر سونے تک سب آرزوئیں جس عاجزی اور لہجے کی کپکپاہٹ میں بیان ہوتی ہیں اسے دیکھ کر صاف لگتا ہے کہ اگر ادھر سے انکار ہوا تو پھر ''سدا میں تو رہتا ہوں بیمار سا'' والی حالت میر کی ہو جائے گی۔

آج ہمارے گھر آیا تو کیا ہے یاں جو نثار کریں اِلا کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تلک ہم پیار کریں
تم کہو میر کو چاہو کہ چاہیں ہیں تمہیں اور ہم لوگ تو سب ان کا ادب کرتے ہیں

وصل کی آرزو سبھی عاشق کرتے ہیں لیکن میر کے یہاں اس آرزو کے پورا ہونے پر ان کی زندگی کا انحصار ہے۔ شوق کی افراط ان کے یہاں جس اضطراب کو جنم دیتی ہے وہ اس کے ہاتھوں بیمار ہو جاتے ہیں۔ایسے عاشق کی آرزوئے وصل قرین قیاس ہونی چاہے جو ایک یاقوتی لب کے مل جانے پر زندہ ہو جاتا ہے۔یوں لگتا ہے اس نے زندگی میں کوئی اور چیز مانگی ہی نہیں۔صرف ایک بات کی تمنا کی ہے۔وہ زندگی کے آشوب اور آزار کو بوسۂ لب اور آغوش بھرنے کی قیمت پر سہہ رہے تھے۔اس لیے صرف وصل ان کے لیے حاصلِ دو جہاں ہے۔وصل اس عاشق کے لیے ساری عمر پر محیط ہجر کی اندوہ ناکی کا ایک ایسا علاج ہے جیسے کوئی بیمار شفا پا جائے یا مرنے والے کو نئی زندگی مل جائے۔

وصل اُس کا خدا نصیب کرے میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ

عشق سارا ہی اصل میں ہجر ہے۔وصل تو آرزو ہی کی بات زیادہ تر رہتی ہے۔میر کے اس کردار کے یہاں کیفیات ہجر کو بہت شدت سے محسوس کیا جاتا ہے۔ہجر اس کے نزدیک ایک آگ ہے جس میں اس کا سارا بدن جل رہا ہے۔ہجر کی کوفت کے سبب اس عاشق کا جی نہ گھر میں لگتا ہے نہ باہر بس بے تابی کی حالت ہوتی ہے لیکن ہجر میں

محبت کو سلامت رکھنا اسی کردار کی ہمت ہے

ترے فراق میں جیسے خیال مفلس کا — گئی ہے فکر پریشاں کہاں کہاں میری

اُٹھ گیا میر وہ جو بالیں سے — پھر مری جان مجھ میں کچھ نہ رہا

بے قراری، بے دماغی، بے کسی، بے طاقتی — کیا جیے وہ جس کے جی کو روگ یہ اکثر رہیں

عاشق کے اس کردار کی ایک نمایاں ترین خوبی عشق میں استواری اور ثابت قدمی کی ہے۔ اس عاشق کے لیے کوئے یار سے اُٹھ کر کسی اور طرف جانا ممکن نہیں ہے۔ خواہ سر پر کیسی ہی قیامت ہو یا زندانی و زنجیری ہونا پڑے۔ آستانۂ یار پر ناصیہ فرسا عاشق جنت کو بھی آنکھ اُٹھا کر نہیں دیکھتا۔ عشق و ہوس میں امتیاز، استقامت سے ہی ہو سکتا ہے۔ میر کے کبیر ہونے پر بھی ان کا معمول ترک نہیں ہوا۔ اس لیے کہ عشق اس عاشق کے لیے ایک مکمل لائحۂ حیات اور طرزِ زندگی ہے۔

سر مارنا پتھر سے یا ٹکڑے جگر کرنا — اس عشق کی وادی میں ہر نوع بسر کرنا

مستی، حسن پرستی، رندی، یہی عمل ہے مدت سے — میر کبیر ہوئے تو کیا ہے چھوٹے ہے معمول کوئی

عشق کرنا نہیں آسان بہت مشکل ہے — چھاتی پتھر کی ہے ان کی جو وفا کرتے ہیں

جو راہِ دوستی میں اے میر مر گئے ہیں — سر دیں گے لوگ ان کے پا کے نشاں کے اوپر

حواشی و حوالہ جات

۱۔ ''غالب آشفتہ نوا'' از ڈاکٹر آفتاب احمد، پیش لفظ از پروفیسر کرار حسین، ص ۹، انجمن ترقی اُردو، کراچی، اشاعت اول، ۱۹۸۹ء

۲۔ اس مقالے میں اشعار میرؔ کے حوالہ جات کے لیے ظل عباس عباسی صاحب کی مرتبہ ''کلیات میر'' جلد اول، شائع کردہ قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان، حکومت ہند، نئی دہلی، دوسرا ایڈیشن، ۲۰۰۳ء، کو استعمال کیا ہے۔

۳۔ ''غالب آشفتہ نوا''، از ڈاکٹر آفتاب احمد، ص ۱۰-۱۱۔

۴۔ ''انسان اور آدمی''، مشمولہ ''مجموعہ حسن عسکری''، از محمد حسن عسکری، ص ۱۵۴، سنگ میل، لاہور، ۱۹۹۴ء۔

۵۔ دیوان دوم، غزل نمبر ۹۲۲، ص ۵۲۰۔

۶۔ دیوان اول، غزل نمبر ۳۵۹، ص ۳۱۰۔

۷۔ دیوان اول، غزل نمبر ۵۰۰، ص ۳۶۱۔

۸۔ دیوان سوم، غزل نمبر ۱۲۱۹، ص ۶۳۱۔

۹۔ دیوان اول، غزل نمبر ۱۳، ص ۱۸۷۔

۱۰۔ دیوان دوم، غزل نمبر ۱۰۵۰، ص ۵۶۹۔

۱۱۔ دیوان اول، غزل نمبر ۳۶۲، ص ۳۱۱۔

۱۲۔ دیوان اول، غزل نمبر ۴۲۳، ص ۳۳۳۔

۱۳۔ دیوان دوم، غزل نمبر ۱۰۰۲، ص ۵۵۱۔

۱۴۔ دیوان دوم، غزل نمبر ۸۰۱، ص ۴۷۰۔

۱۵۔ دیوان اول، غزل نمبر ۵۸، ص ۲۰۵۔

۱۶۔ دیوان سوم، غزل نمبر ۱۱۸۵، ص ۶۲۰۔

۱۷۔ ''انسان اور آدمی''، مشمولہ ''مجموعہ حسن عسکری''، از محمد حسن عسکری، ص ۱۵۸۔
۱۸۔ ''وقت کی راگنی''، از محمد حسن عسکری، ص ۲۱۱، مکتبہ محراب، لاہور، اول ۱۹۷۹ء۔
۱۹۔ دیوان اول، غزل نمبر ۳۱، ص ۱۹۵۔ ۲۰۔ دیوان اول، غزل نمبر ۲۵۸، ص ۲۷۲۔
۲۱۔ دیوان اول، غزل نمبر ۲۹۵، ص ۲۸۶۔ ۲۲۔ دیوان اول، غزل نمبر ۱۰۷، ص ۲۲۳۔
۲۳۔ دیوان اول، غزل نمبر ۵۴۸، ص ۳۷۹۔ ۲۴۔ دیوان اول، غزل نمبر ۳۶۰، ص ۳۱۰۔
۲۵۔ دیوان اول، غزل نمبر ۳۵۹، ص ۳۱۰۔ ۲۶۔ ''وقت کی راگنی''، محمد حسن عسکری، ص ۲۱۴۔
۲۷۔ دیوان اول، غزل نمبر ۸۰، ص ۲۱۳۔ ۲۸۔ دیوان اول، غزل نمبر ۳۸۰، ص ۳۱۷۔
۲۹۔ ''شعر شور انگیز'' (جلد اول) از شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۱۱۲، ترقی اُردو بیورو، نئی دہلی، اول ۱۹۹۰ء۔
۳۰۔ دیوان چہارم، غزل نمبر ۱۳۴۱، ص ۶۷۶۔ ۳۱۔ دیوان اول، غزل نمبر ۳۸۸، ص ۳۲۰۔
۳۲۔ دیوان اول، غزل نمبر ۲۱۳، ص ۲۵۷۔ ۳۳۔ دیوان دوم، غزل نمبر ۸۸۷، ص ۵۰۵۔
۳۴۔ دیوان اول، غزل نمبر ۵۲۲، ص ۳۶۹۔ ۳۵۔ دیوان چہارم، غزل نمبر ۱۴۵۷، ص ۷۱۱۔
۳۶۔ دیوان پنجم، غزل نمبر ۱۵۳۷، ص ۷۳۸۔ ۳۷۔ دیوان چہارم، غزل نمبر ۱۳۵۸، ص ۶۸۱۔
۳۸۔ دیوان چہارم، غزل نمبر ۱۴۷۴، ص ۷۱۶۔ ۳۹۔ ''انسانی تعلقات کی شاعری''، مشمولہ ''شعر شور انگیز''، جلد اول، ص ۱۲۷
۴۰۔ دیوان سوم، غزل نمبر ۱۱۴۵، ص ۶۰۶۔ ۴۱۔ دیوان سوم، غزل نمبر ۱۲۹۳، ص ۶۵۷۔
۴۲۔ دیوان چہارم، غزل نمبر ۱۳۱۷، ص ۶۶۹۔ ۴۳۔ دیوان سوم، غزل نمبر ۱۲۵۴، ص ۶۴۳۔
۴۴۔ دیوان سوم، غزل نمبر ۱۰۶۴، ص ۵۷۸۔ ۴۵۔ دیوان دوم، غزل نمبر ۶۸۶، ص ۴۲۶۔
۴۶۔ دیوان سوم، غزل نمبر ۱۲۶۹، ص ۶۴۸۔ ۴۷۔ دیوان پنجم، غزل نمبر ۱۶۹۲، ص ۷۸۵۔
۴۸۔ دیوان چہارم، غزل نمبر ۱۴۶۲، ص ۷۱۲۔ ۴۹۔ دیوان چہارم، غزل نمبر ۱۴۹۳، ص ۷۲۲۔
۵۰۔ دیوان چہارم، غزل نمبر ۱۴۹۹، ص ۷۲۴۔ ۵۱۔ ''شعر شور انگیز''، شمس الرحمٰن فاروقی، جلد اول، ص ۱۳۸۔
۵۲۔ دیوان اول، غزل نمبر ۳۸۹، ص ۳۲۱۔ ۵۳۔ دیوان اول، غزل نمبر ۴۲۹، ص ۳۳۶۔
۵۴۔ ''میر تقی میر، حیات اور شاعری''، ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۳۳۸، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ، ۱۹۵۴ء۔
۵۵۔ دیوان اول، غزل نمبر ۷، ص ۱۸۵۔ ۵۶۔ دیوان اول، غزل نمبر ۳۸۴، ص ۳۱۸۔
۵۷۔ دیوان اول، غزل نمبر ۴۳۵، ص ۳۳۸۔ ۵۸۔ دیوان اول، غزل نمبر ۴۶۰، ص ۳۴۶۔
۵۹۔ دیوان اول، غزل نمبر ۳۹۴، ص ۳۲۴۔ ۶۰۔ دیوان اول، غزل نمبر ۳۳، ص ۱۹۵۔

اقبال کی غزل: خصوصیات و امتیازات

ڈاکٹر عابد سیال*

Abstract:

This article deals with Iqbal's Urdu Ghazal. Some of the identities have been identified in it. It shows that Iqbal dug new paths for his poetry especially in his ghazal. He introduced new subjects and discovered an invocative experience of love and passion.

شاعری کے چھوٹے کو بڑا اور بڑے کو چھوٹا، اچھے کو بُرا اور بُرے کو اچھا کر دکھانے کی خصوصیت، دوسرے لفظوں میں اس کی تاثیر اور اہمیت کی بات دنیا کے اکثر مفکرین نے کی ہے۔ افلاطون نے بھی شاعر کو اسی لیے اپنی مثالی ریاست سے نکالنے کا حکم جاری کیا تھا کیونکہ وہ اپنے جذباتی تلاطم کی بنا پر معاشرے کے مسلّمات کو توڑنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ تاہم مشرق کے علمائے شاعری میں نظامی عروضی سمرقندی پہلا نقاد ہے جس نے نظامِ عالم میں بڑے بڑے امور کے وجود میں آنے کے اسباب میں شاعری کو بھی شامل کیا ہے۔ (۱) نظامی عروضی سمرقندی نے شاعری کی جو تعریف وضع کی ہے اس کا مفہوم یہ ہے کہ شاعری ان مقدماتِ موہومہ (متخیّلہ) سے عبارت ہے جن کے ذریعے چھوٹی چیز کو بڑا، اور بڑی چیز کو چھوٹا، اور اسی طرح خوب کو زشت اور زشت کو خوب دکھایا جا سکتا ہے۔ اسی لیے شاعری دنیا میں بڑے بڑے امور کے وجود میں آنے کا سبب بن جاتی ہے۔ (۲) ادبیاتِ عالم میں ایسے شعراء کم ہی گزرے ہیں جنھوں نے صحیح معنوں میں تاریخ کے کسی نئے عہد کی بنیاد استوار کی ہو۔ اردو میں اگر کسی شاعر کو عہد آفرین ہونے کا یہ مقام دیا جا سکتا ہے تو وہ بلاشبہ اقبال ہیں۔ چنانچہ اسلم انصاری رقم طراز ہیں:

> ''شاعری تہذیبوں کے باطن کی رونمائی ہے، یہ فرد کے باطن میں اجتماعی لاشعور کی کارفرمائی ہے، یہ عکسِ حیات و نقدِ حیات ہی نہیں تخلیقِ حیات بھی ہے۔ اسی لیے تاریخ

* شعبۂ اُردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

انسانی کے بعض عظیم تحولات کے پس منظر میں دوسرے بڑے عوامل کے ساتھ ساتھ شاعری بھی کارفرما نظر آتی ہے۔ بیشک شاعری نے انقلاب برپا کر دکھائے ہیں لیکن دنیا میں بہت کم شعراء ایسے گزرے ہیں جنھیں ہم ____ شاعرِ مشرق علامہ اقبال کی طرح صحیح معنوں میں 'عہد آفریں' شاعر کہہ سکیں۔''(۳)

اقبال اردو شاعری میں رفعتِ خیال اور فلسفیانہ تفکر کے ایک نئے عہد کے موجد ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ فکرِ سخن کی تاریخ میں بھی ایک عصرِ نو کے معمار ہیں۔ انھوں نے نہ صرف بیسویں صدی کے تفکر پر مبنی مضامین کو شاعری میں سمویا بلکہ اپنی شعری تربیت، روایت سے استفادے اور مغربی اسالیب کے مطالعے کی بنا پر ان مطالب کے بیان کے لیے موزوں سانچے بھی اختراع کیے۔ اس لیے ان کی لفظ تراشی میں گہرائی اور حسن بیک وقت پیدا ہوئے۔ ڈاکٹر رشید امجد نے فکر اور فن دونوں کے لحاظ سے اقبال کو بیسویں صدی کا نمائندہ شاعر قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:

''بیسویں صدی ادبی اور فکری طور پر دراصل اقبال کی صدی ہے کہ اس صدی کی فکر اور فن پر اقبال کے اثرات انمٹ ہیں۔ اقبال نے اپنی شاعری کے ذریعے قومیت کے جدید تصورات کی تشکیل کی اور مردہ رگوں میں زندگی کا نیا لہو دوڑایا۔۔۔ اقبال کی فکر کے پیچھے جہاں مسلمانوں کی تاریخ کے روشن اور تاریک دونوں ہی ادوار کا بھرپور تجزیہ شامل ہے وہاں فنی اعتبار سے غالبؔ، حالیؔ اور اکبرؔ کی وہ مساعی بھی شریک ہیں جو انھوں نے اردو شاعری کو جہانِ تازہ سے ہم آہنگ کرنے کے لیے کی تھیں۔ اقبال نے اپنی شاعری سے دوہرا کام لیا، یعنی اردو شاعری کو بھی ایک نئی روایت سے آشنا کیا اور سماجی سطح پر بھی ایک تبدیلی کا احساس پیدا کیا۔ اقبال اردو کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے تاریخ، تہذیب، مذہب اور سائنس کو عصرِ حاضر کے حوالے سے ازسرِ نو دیکھا اور ماضی کی شاندار روایات کے ساتھ ملا کر ایک ایسا نظامِ فکر پیش کیا جو موجود تبدیلیوں کا ساتھ دے سکتا تھا۔''(۴)

اقبال کی تخلیقی شخصیت کے تین نمایاں پہلو ہیں: فکری، اصلاحی اور شاعرانہ۔ اقبال کے فکر و فن کا معجزہ یہ ہے کہ انھوں نے ان تینوں پہلوؤں میں کمال توازن کا مظاہرہ کیا اور کسی ایک پہلو کو دوسرے پر اس طرح حاوی نہیں ہونے دیا کہ ایک کی وجہ سے دوسرا مجروح ہو۔ ان کی فکر تمام تر حکیمانہ اور اس کا اظہار تمام تر شاعرانہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ شاعر سے بیک وقت رنگیں نوائی کا تقاضا بھی کرتے ہیں اور اسے دیدۂ بینائے قوم کا منصب بھی دیتے ہیں۔ اپنی شخصیت کے اصلاحی پہلو کے تقاضے کے مطابق وہ شاعری کو مقصد کی بجائے ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

''ہر نوع کی انسانی کارکردگی کا آخری مقصد ہے ____ زندگی! پُرشکوہ، پُرقوّت اور

پُر جوش زندگی۔ لہٰذا تمام انسانی فنون کو اسی آخری مقصد کے تابع ہونا چاہیے اور ان سب کی پرکھ کے معیار کا انحصار بھی ان میں حیات بخشی کی صلاحیت پر ہو۔ اعلیٰ ترین فن وہ ہے جو ہماری خفتہ قوتیں بیدار کر کے ہم میں زندگی سے نبرد آزمائی کی مردانہ صلاحیتیں ابھارتا ہے۔ ہر وہ چیز جو ہم میں غفلت پیدا کر کے ہمیں حقیقت سے چشم پوشی سکھاتی ہے، موت اور انحطاط کا پیغام ہے کیونکہ ان ہی پر قابو پانے میں تو زندگی کی بقا کا راز مضمر ہے۔ فن میں افیون کی کوئی گنجائش نہیں۔ ادب برائے ادب کا تصور انحطاط اور زوال کی عیارانہ ایجاد ہے تا کہ اسی کے زیرِ اثر ہم زندگی اور قوّت سے محروم ہو کر رہ جائیں۔''(۵)

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ اقبال واضح اور غیر مبہم انداز میں ادب برائے ادب کے نظریے کی مذمت کرتے ہیں اور شاعری کو محض لفظی موسیقیت، غنائیت، صنائع بدائع اور دیگر لوازماتِ شعر تک محدود رکھنے اور انھی وسائل کو مقصد سمجھنے کی مخالفت کرتے ہیں۔ تاہم ان کی شاعری اس بات کا زندہ ثبوت ہے کہ وہ لوازمِ شعر کی اہمیت کے قائل ہیں کیونکہ ان کے بغیر کلام میں تاثیر پیدا نہیں ہو سکتی اور اگر تاثیر نہ ہو تو شاعری کا بنیادی مقصد ہی فوت ہو جاتا ہے۔ شعر کا بنیادی مقصد تاثیر پیدا کرنا ہے ورنہ حکمت کی بات تو نثر میں بھی کی جا سکتی ہے۔

فن ہی اگر مقصود بالذات نہ ہو تو اصناف کی تخصیص اور بھی غیر اہم ہو جاتی ہے۔ اقبال کا مسئلہ تو یہ تھا کہ ایک وقت میں انھوں نے کلیۃً شاعری ہی کو کارِ فضول سمجھ کر ترک کرنے کا ارادہ کیا جو ان کے خیر خواہ دوستوں نے پورا نہ ہونے دیا۔ اس لیے یہ سمجھنا مغالطے پر مبنی ہوگا کہ اقبال نے جدت کے لیے غزل کو چھوڑ کر نظم گوئی اختیار کی۔ ان کو اپنے فکر کے اظہار کے لیے جس وقت جو سانچا موزوں لگا، انھوں نے اسے استعمال کیا۔ اس کے علاوہ اقبال اردو کے پہلے (اور اب تک کی شاعری میں شاید آخری بھی) شاعر ہیں جن کے ہاں نظم اور غزل کا فرق مٹتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ان کی غزلیں بڑی حد تک نظم کی خصوصیات سے متصف ہیں اور نظمیں بلا کا تغزل رکھتی ہیں۔ بلکہ صحیح معنوں میں ان کی پوری شاعری کی نمایاں ترین فنی خصوصیت ان کا یہی رنگِ تغزل ہے جو ان کی غزلوں اور نظموں میں یکساں طور پر موجود ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

''یہ صحیح ہے کہ اقبال کی شاعری کا عام انداز مفکرانہ، فلسفیانہ اور حکیمانہ ہے اور فکر، فلسفہ اور حکمت کے اس رجحان اور میلان نے انسانیت کے ایک بلند نصب العین کے جذبۂ اصلاح کے آغوش میں پرورش پائی ہے، لیکن اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ اقبال نے حکمت و اصلاح کی منطق میں احساسِ لطیف کا سوز اور جذبۂ صحیح کا گداز شامل کر کے اپنے شعر کو ذہن سے زیادہ دل کا ہم نوا اور اس کی خلش کا پیامی بنایا ہے اور اسی

لیے ہمیں ان کی شاعری کے ہر دور میں حسین شعر کے دوسرے گونا گوں مظاہر کے علاوہ ان ساری کیفیتوں کی جھلک دکھائی دیتی ہے جنھیں ہم تغزل سے تعبیر کرتے ہیں اور جو ہمارے صدیوں کے سرمایۂ شعری اور اس کی عزیز روایت کی اساس ہے۔''(۶)

موضوعاتی حوالے سے اقبال نے غزل میں جذبہ و خیال کے یکسر نئے باب وا کیے۔ عشق و عاشقی کے روایتی اور پامال مضامین اور ہجر و فراق کی فرسودہ داستانوں کو نئے انداز سے دہرانے کی بجائے انھوں نے اپنی غزل کی بنیاد سماجی اور تہذیبی شعور پر رکھی۔ تاریخ، تہذیب، سیاست، مذہب، اقتصادیات، عمرانیات غرض انسانی زندگی سے تعلق رکھنے والا وہ کونسا شعبہ ہے جس کے مسائل کو اقبال نے شعری قالب عطا نہیں کیا۔ غزل کی موضوعاتی وسعت کے حوالے سے حمید احمد خان لکھتے ہیں:

''غزل مقتضیاتِ عصر کو خاطر میں لاتی اور ان سے متاثر ہوتی ہے۔ اگر یوں نہ ہوتا تو رودکی اور رومی، غالب اور اقبال کی غزل میں وہ اختلافِ موضوع نظر نہ آتا جو فی الواقع موجود ہے۔ غزل تمام دیگر اصنافِ ادب کی طرح زمانے کے رجحانات کے متوازی چلتی ہے، مگر اس کی ترغیبات وقتی نہیں، عصری ہوتی ہیں۔ یہ بالکل قدرتی بات ہے۔ دو خود مکتفی مصرعوں کا پیمانہ اس قسم کی تفصیل کا متحمل نہیں ہوسکتا جو کسی روزنامچے یا داستان میں مل جاتی ہے۔۔۔ حقیقت یہ ہے کہ غزل واقعات کا روزنامچہ تو نہیں مگر ثقافتی قدروں کی تاریخ ضرور ہے۔ امروز و فردا کا ماجرا غزل میں اسی حد تک بیان ہوتا ہے جس حد تک روحِ عصر کی ترجمانی کرے۔ یہاں وقت کی رفتار صبح و شام کے تغیر سے نہیں قرنوں اور صدیوں کے انقلاب سے ناپی جاتی ہے۔ نویں صدی عیسوی میں غزل کا موضوع صرف عشق تھا۔ بعد میں جو اضافے ہوئے ان کی رفتار یہ تھی: بارہویں صدی میں تصوف، سولہویں صدی میں فلسفہ و نفسیات، بیسویں صدی میں سیاسی و عمرانی تصورات۔''(۷)

شاعری میں علمیت کی یہ آمیزش اردو شاعری میں نایاب نہیں تو کم یاب ضرور تھی۔ اقبال نے جدید علوم کے ہمہ گیر مطالعے کو شاعری میں کھپا کر اس کی معنوی دبازت میں اضافہ کیا اور ساتھ ہی یہ بھی ثابت کر دیا کہ جدید دور میں ایک رچے ہوئے علمی شعور کے بغیر بلند پایہ شاعری کا وجود میں آنا محال ہے۔ ''انھوں نے شاعری کو علم کی وسعت کے ساتھ مشروط کر دیا اور عصرِ حاضر کی علمی صداقتوں کو اس فنی شعور کے ساتھ شاعری میں لے آئے کہ علم و فنون کے درمیان کوئی فاصلہ باقی نہ رہا''۔(۸) یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں حکمت، شعر بن کر ظاہر ہوتی ہے۔

؎ ہو نقش اگر باطل، تکرار سے کیا حاصل؟ کیا تجھ کو خوش آتی ہے آدم کی یہ ارزانی

؎ صحبتِ پیرِ روم سے مجھ پر ہوا یہ راز فاش — لاکھ حکیم سر بجیب ، اک کلیم سر بکف

؎ گاہ مِری نگاہِ تیز چیر گئی دلِ وجود — گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

؎ ستارہ کیا مِری تقدیر کی خبر دے گا — وہ خود فراخیٔ افلاک میں ہے خوار و زبوں

بیسویں صدی کے آغاز ہی سے عشق کے روایتی تصور کی جگہ ایک نئے اور حقیقت سے قریب تر تصور نے غزل میں جگہ بنانی شروع کر دی تھی۔ رومانوی شعراء نے بھی اپنی حد تک عشق کے اس تصور کو بدلنے کی کامیاب کوشش کی تاہم ان کے ہاں یہ تصور عورت کی محبت سے آگے بڑھتا ہوا کم ہی نظر آتا ہے۔ اقبال نے عشق کی تعبیر زندگی کی قوتِ محرکہ کے طور پر کی۔ فارسی اور اردو کی بڑی غزل میں عشق کا یہ تصور موجود ہے تاہم اقبال نے اسے نئی زندگی دی اور نئے زمانے میں اس کی نئی معنویت کے تمام امکانات کو روشن کیا۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں کہ ''اقبال نے عشق کے اس روایتی تصور کو، جس میں عقل کے لیے کوئی گنجائش نہ تھی، ایک ایسے تصور میں بدل دیا ہے جو انتہائی جذب کی حالت میں بھی شعورِ ذات کے وصف سے بیگانہ نہیں رہتا''۔ (۹) چنانچہ اقبال کے ہاں عشق ایک ایسے جذبے اور قوت کے طور پر سامنے آتا ہے جس کے بل بوتے پر انسان کائنات کے مقابل کھڑا ہونے کی جرأت رکھتا ہے۔ پروفیسر ڈاکٹر یوسف حسین خان لکھتے ہیں:

> ''عشق کو اقبال نے نہایت وسیع معنوں میں استعمال کیا ہے۔ یہ مجاز و حقیقت دونوں پر حاوی اور خودی کو مستحکم کرنے کا ذریعہ ہے۔ عشق سے اقبال کی مراد وہ جوشِ وجدان ہے جو ایک قدر کی حیثیت رکھتا ہے جس کے تانے بانے سے ذات اپنی قبائے صفات بناتی ہے۔ اس کی بدولت انسان تکمیلِ ذات کے لیے جذب و تسخیر پر عمل پیرا ہوتا اور ہر قسم کے موانع پر قابو پاتا ہے۔ یہ ایک وجدانی کیفیت ہے جس کا خاصہ مستی، انہماک اور جذبِ کُلّی ہے۔ اس سے انسانی ذہن زمان و مکان پر اپنی گرفت مضبوط کرتا اور لزوم و جبر کی زنجیروں سے چھٹکارا پاتا ہے۔ اس کے بغیر حقیقی آزادی سے کوئی ہمکنار نہیں ہو سکتا۔ عشق کا ایک اور خاصہ پیہم آرزو ہے۔ اقبال کا عشق کا تصور ہمارے دوسرے شاعروں کے نام نہاد رسمی عشق سے بالکل مختلف ہے۔ اس کے ہاں وہ زندگی کا ایک زبردست محرک عمل ہے۔ اقبال عشق سے فطرت کی تسخیر کا کام لیتا ہے اور اس کے ذریعے اپنے دل کو کائنات سے متحد بھی کرتا ہے۔ (۱۰)

؎ عشق سے پیدا نوائے زندگی میں زیر و بم — عشق سے مٹی کی تصویروں میں سوزِ دمبدم

؎ آدمی کے ریشے ریشے میں سما جاتا ہے عشق — شاخِ گل میں جس طرح بادِ سحرگاہی کا نم

؎ عشق تری انتہا ، عشق مری انتہا تو بھی ابھی ناتمام ، میں بھی ابھی ناتمام
؎ جب عشق سکھاتا ہے آدابِ خود آگاہی کھلتے ہیں غلاموں پر اسرارِ شہنشاہی

یہی جذبہ عشق انسان کی خودی کی تعمیر کرتا ہے۔ اقبال کا ہاں خودی کا تصور بہت وسیع اور تہہ دار ہے۔ ان کی غزل میں اس کے ظہور کی ایک نمایاں شکل یہ بھی ہے کہ اس میں عاشق غزل کی روایت کے برخلاف ایک نئے روپ میں ظاہر ہوتا ہے۔ انھوں نے غزل کو عاشق کے مجہول تصور سے نجات دلائی۔ اس کی جگہ وہ ایک ایسے عاشق کا تصور دیتے ہیں جو صاحبِ خودی ہے۔ انھوں نے غزل کے واحد متکلم کو متنوع جہات سے آشنا کرتے ہوئے اسے عصرِ حاضر کے انسان کا استعارہ بنایا ہے۔ بقول اسلم انصاری:

> ''غزل کا 'میں' (من) جو صرف ایک ناکام عاشق تھا، اقبال کی غزل میں عشقِ جلیل کا نمائندہ ہونے کے ساتھ ساتھ عصرِ حاضر کا انسان بن گیا ہے جو کائنات کے حسن کا معترف بھی ہے اور اس کی قوتوں کا حریفِ بے باک بھی۔ یہ میں، وہ ہے جو آدم اور ابنِ آدم دونوں کی نمائندگی کا حق ادا کرتا ہے۔ یہ 'میں' مشرق کی انا بھی ہے اور اسلامی تمدن کا نفسِ ناطقہ بھی۔ اسی واحد متکلم میں مشرق و مغرب کے انسان کی درماندگیاں بھی سمٹ آئی ہیں اور نوعِ انسانی کے تخلیقی امکانات بھی۔ واحد متکلم کے مطالب کی یہی بوقلمونی اور وسعت ہے جو اقبال کی غزل کو عصرِ حاضر کے انسان کا نغمۂ تخلیق بنا دیتی ہے۔''(۱۱)

عاشق کی خودداری کا اولین تصور تو غالبؔ ہی کے ہاں پیدا ہوا تھا لیکن اقبال نے اسے وسعت دی اور کُل کے مقابلے میں جز کی اہمیت کو اجاگر کر کے جز کی اپنی حیثیت کو بھی مستحکم کیا جو دراصل ان کے فلسفۂ خودی کا تسلسل ہے۔

؎ باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں کارِ جہاں دراز ہے اب مِرا انتظار کر
؎ میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں غلغلہ ہائے الاماں بت کدۂ صفات میں
؎ تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں
؎ فطرت نے مجھے بخشے ہیں جوہر ملکوتی خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند
؎ سما سکتا نہیں پہنائے فطرت میں مِرا سودا غلط تھا اے جنوں شاید ترا اندازۂ صحرا
؎ نہ کر تقلید ایک جبریل میرے عشق و مستی کی تن آساں عرشیوں کا ذکر تسبیح و طواف اولیٰ

غزل کو اقبال کی ایک اور عطا یہ ہے کہ انھوں نے ''غزل کو ایک نئی جغرافیائی دنیا عطا کی، جس کی وسعتوں میں کوہِ الوند و کوہِ دماوند سے لے کر ساحلِ نیل و خاکِ کاشغر سمٹے ہوئے ہیں۔ یہ دنیا بیک وقت اسلامی مشرق کی دنیا

بھی ہے اور عصرِ حاضر کے انسان کی رزم گاہِ فکر و تخیل بھی''۔ (۱۲) اور ایسا صرف اسلامی دنیا تک ہی محدود نہیں بلکہ اقبال دنیا کے مختلف ممالک، شہروں، دریاؤں اور دیگر مقامات کا ذکر اس خوبی سے کرتے ہیں کہ غزل ایک وسیع عالمی جغرافیائی تناظر کی حامل لگنے لگتی ہے۔ غزل جو پہلے ایران، مشرقِ وسطیٰ اور کسی حد تک برِصغیر کے جغرافیے تک محدود تھی، اقبال نے اسے وسعت دے کر اس میں پورے ایشیا، افریقہ اور یورپ کو بھی شامل کیا۔ اور ایسا محض لفظوں یا ناموں کی حد تک نہیں ہے بلکہ لندن، روم، چین، یورپ، فرنگستان اور ان کے جغرافیائی مقامات کا ذکر ان کے ہاں اپنے فکری اور معنوی تناظر میں استعمال ہو کر استعاروں اور علامتوں میں ڈھلتا ہے۔

؎ فرنگ میں کوئی دن اور بھی ٹھہر جاؤں — مرے جنوں کو سنبھالے اگر یہ ویرانہ
؎ میخانۂ یورپ کے دستور نرالے ہیں — لاتے ہیں سرورِ اوّل، دیتے ہیں شرابِ آخر
؎ سوادِ رومۃ الکبریٰ میں دلّی یاد آتی ہے — وہی عبرت، وہی عظمت، وہی شانِ دلآویزی
؎ کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد — مری نگاہ نہیں سُوئے کوفہ و بغداد
؎ تو ابھی رہ گزر میں ہے، قیدِ مقام سے گزر — مصر و حجاز سے گزر، پارس و شام سے گزر

اتنے ہمہ جہت اور ہمہ گیر تفکر کی ترسیل کے لیے اتنے ہی مستحکم اور تخلیقی اسلوب کی ضرورت تھی۔ اقبال اور اردو ادب کی خوش قسمتی کہ قدرت نے انھیں جتنا عظیم فکر ودیعت کیا تھا اس سے بڑے تخلیقی جوہر سے نوازا۔ ہر بڑے تخلیق کار کی طرح اقبال کے ہاں بھی فکر اور اسلوب ایک تخلیقی وحدت میں ڈھل کر آتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر عبدالمغنی:

> ''اقبال کی فکر کی بلوغت اور ان کے فن کی بلاغت الگ الگ اکائیاں نہیں ہیں۔ ایک ہی اکائی کے دو پہلو ہیں جن کے درمیان فرق تنقیدی چشمِ امتیاز چاہے تو کر سکتی ہے۔ جبکہ شاعری کے لمحۂ تخلیق میں دونوں ایک دوسرے کے اندر بالکل مدغم ہیں اور اس ادغام کا نتیجہ واحد ہے، جو اجزا سے ترکیب پانے والا ایک ایسا مرکب ہے جس کے اجزا اپنی جداگانہ حیثیت کھو چکے ہیں اور ایک کل کے اجزائے ترکیبی بن چکے ہیں۔'' (۱۳)

زبان کے حوالے سے دیکھا جائے تو اقبال سے پہلے کی زیادہ تر غزل معنی سے زیادہ لفظی پیچ داری کو اہمیت دیتی تھی۔ یہ صورت حال لکھنوی شعراء کے ہاں اور بھی گھمبیر صورت حال کو جنم دیتی ہے اور شعر ایک ایسے معمے کی صورت میں سامنے آتا ہے جس کو کھولنا ایک باقاعدہ تربیت کا تقاضا کرتا ہے۔ اور مستزاد یہ کہ اسے کھولنے پر لذتِ کشاد سے زیادہ کچھ حاصل بھی نہیں ہوتا اور شعر کسی بلند تخیل یا ارفع معنی کی طرف نہیں لے جاتا۔ ظاہر ہے کہ یہ صورت حال ان شعراء کے ہاں زیادہ نظر آتی ہے جن میں شعر کا ملکہ تو ہے لیکن ان کے پاس کہنے کو کچھ نہیں۔ اقبال نے اس مصنوعی پیچ داری سے دامن چھڑا کر غزل کو فطری زبان عطا کی جو نہ تو جذبہ و تخیل سے پیچھے رہتی ہے اور نہ اس سے

آگے بڑھ جاتی ہے بلکہ اس کے قدم سے قدم ملا کر چلتی ہے اور اس کی ترسیل کا باعث بنتی ہے۔ اس سلسلے میں اسلم انصاری لکھتے ہیں:

> ''اقبال نے غزل کو دائروں میں تکرار کرتی ہوئی زبان کی بجائے ایک ایسی زبان دی جو آگے کی طرف پھیلتی اور حرکت کرتی ہے۔ خیال کی اس پیش قدمی (progression) نے غزل کی زبان کی قدیم گچھے دار صورتوں کو توڑ کا شعری زبان کا ایک نیا سانچہ تیار کیا۔ اقبال نے غزل میں الفاظ کی مرتکز تہ داری (concentrated centrality) کی بجائے الفاظ کی نامیاتی پیش رفت (progressive organic growth) کو اہمیت دی، اور یوں اردو غزل کو لسانی اور فکری پھیلاؤ کی نادر فنی صورتیں میسر آئیں۔''(۱۴)

؎ یہ کون غزل خواں ہے پُرسوز و نشاط انگیز — اندیشۂ دانا کو کرتا ہے جنوں آمیز

؎ میں نے تو کیا پردۂ اسرار کو بھی چاک — دیرینہ ہے تیرا مرضِ کور نگاہی

؎ اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی — تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن ، اپنا تو بن

زبان کے علاوہ اقبال نے غزل کی امیجری سے وابستہ تصورات میں بھی جدت پیدا کی اور مغربی شاعری کے اثرات کی وجہ سے مظاہرِ فطرت کی تصویر کشی کی۔ اس ضمن میں وہ ورڈ سورتھ سے متاثر نظر آتے ہیں۔ یہ رویہ اس دور کے دیگر رومانوی شاعروں کے ہاں بھی فراوانی سے ملتا ہے۔ تاہم اس میں اقبال نے فطرت کی طرف رغبت میں سماج سے فرار کا راستہ نہیں ڈھونڈا بلکہ انھوں نے مظاہرِ فطرت کو قوانینِ فطرت کے مطالعے اور داخلی کیفیات کے بیان کے لیے استعمال کیا۔ اس ضمن میں عزیز احمد رقم طراز ہیں:

> ''مطالعۂ فطرت کی حد تک ورڈ سورتھ کا اثر اقبال پر بہت گہرا پڑا۔ فطرت میں وہ دو چیزیں دیکھتے ہیں۔ ایک تو فطرت کے ایک مظہر کا تعلق اور ربط دوسرے مظہر سے۔ یہ فطرت کی ایک عاشقانہ کیفیت ہے۔ دوسرے انسان اور فطرت کا موازنہ۔ یہاں وہ ورڈ سورتھ کو چھوڑ کر مولانا روم اور متصوفین کے زیرِ اثر آجاتے ہیں جن کے نزدیک انسان فطرت کا مظہرِ کامل ہے۔''(۱۵)

؎ برگِ گل پہ رکھ گئی شبنم کا موتی بادِ صبح — اور چمکاتی ہے اس موتی کو سورج کی کرن

؎ حسنِ بے پروا کو اپنی بے نقابی کے لیے — ہوں اگر شہروں سے بن پیارے تو شہر اچھے کہ بن؟

؎ کلی کو دیکھ کہ ہے تشنۂ نسیمِ سحر — اسی میں ہے مرے دل کا تمام افسانہ

غزل میں اقبال کی ایک اور اختراع اس میں ایک طرح کے فکری تسلسل کی نمایاں طور پر موجودگی ہے۔ کلاسیکی غزل کے ورثے میں بھی ایسی غزلیں ملتی ہیں تاہم اکثر رومانوی شاعروں نے بالالتزام غزل میں تسلسل رکھا۔ اقبال کی

ابتدائی دور کی غزلوں میں یہ کیفیت نمایاں نہیں تاہم ان کے آخری دور کی شاعری میں جب ان کے ہاں ایک مربوط نظامِ فکر کی تشکیل مکمل ہوگئی تو اس دور کی غزلوں میں یہ کیفیت بہت ابھر کر سامنے آتی ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے ان کی غزلوں میں داخلی ربط کے علاوہ اس خارجی آہنگ کی موجودگی کی بھی نشاندہی کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ان (اقبال) کی غزلوں میں معنوی تسلسل یا وحدتِ تاثیر کی کیفیت تو خیر ہر جگہ موجود رہی ہے جو کہ ایک ہی موڈ میں کہی ہوئی غزل کے اشعار میں بہر طور رونما ہو جاتی ہے۔ لیکن ان غزلوں میں وہ خارجی آہنگ بھی موجود ہے جو اقبال سے پہلے صرف نظم کا طرۂ امتیاز خیال کیا جاتا تھا۔ یہ خارجی آہنگ محض قافیہ و ردیف یا غزل کے فارم کا پیدا کردہ نہیں ہے بلکہ اسے منظّم افکار و مربوط خیالات کی ترجمانی اور اشعار کے ابتباطِ معنوی نے جنم دیا ہے۔ یہ ترجمانی اور ارتباطِ معنوی کم و بیش اقبال کی ہر غزل کے اشعار میں نظر آتا ہے۔''(۱۶)

حالؔی، کلیم الدین احمد، عظمت اللہ خاں، جوش ملیح آبادی اور بعض دوسرے ناقدین نے غزل پر ایک بڑا اعتراض اس کی 'ریزہ خیالی' کے حوالے سے کیا تھا۔ ان کا خیال تھا کہ غزل کی اس خصوصیت کے باعث ایک ہی غزل کے اشعار میں اس قدر متناقض، متصادم اور متضاد مضامین اکٹھے ہو جاتے ہیں کہ ان سے قاری کی طبیعت منقبض ہوتی ہے۔ مثلاً ایک ہی غزل میں کہیں نالہ و غم کا ذکر ہے کہیں مسرت و شادمانی کا، کہیں وصل کا مضمون ہے کہیں ہجر کا، کہیں بہار کی بات ہے کہیں خزاں کی، کہیں توحید کا رجحان ہے کہیں صنم پرستی کا میلان۔ اس انتشار سے لامحالہ قاری پریشان ہو کر یہ سوچتا ہے کہ ان مضامین کی اساس تجربے، مشاہدے، خلوص اور صداقت پر نہیں بلکہ محض قافیہ پیمائی اور خیال آرائی اس غزل کی تخلیق کے محرکات ہیں۔ اگرچہ یہ اعتراض مکمل طور پر درست نہیں تاہم اقبال کی غزل نے اس کا جواب فراہم کیا۔ ان کے ہاں ایک ہی غزل میں متضاد مضامین نہیں ملتے۔ ان کی غزلوں کا ہر شعر ایک خود مکتفی اکائی ہونے کے ساتھ ساتھ غزل کی مجموعی فضا بندی میں بھی اپنا کردار ادا کرتا ہے۔ ایسی چند غزلوں کے اولین مصرعے درج ذیل ہیں۔

ع اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں
ع پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
ع تو اے اسیرِ مکاں! لامکاں سے دور نہیں
ع جب عشق سکھاتا ہے آدابِ خود آگاہی
ع اگر کج رَو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
ع ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ع نہ تاج و تخت میں، نے لشکر و سپاہ میں ہے

غزل کے ردیف و قافیہ کے حوالے سے بھی اقبال کے ہاں اجتہاد کی صورتیں ملتی ہیں۔ فراقؔ گورکھپوری

نے لکھا ہے کہ ''بے ردیف کی غزلوں میں مسلسل نظموں کے کچھ امکانات پیدا ہو جاتے ہیں''۔(۱۷) اسی طرح حالی نے بھی ردیف کو معنی کے اظہار میں رکاوٹ سمجھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ہمارے ہاں قافیے کے پیچھے ردیف کا دم چھلا اور لگا لیا گیا ہے۔۔۔ اگر تمام اردو دیوانوں میں غیر مردف غزلیں تلاش کی جائیں تو ایسی غزلیں شاید گنتی کی نکلیں۔۔۔ ردیف اور قافیے کی گھاٹی خود دشوار گزار ہے تو اس کو اور زیادہ کٹھن اور نا قابلِ گزر بنانا انھیں لوگوں کا کام ہو سکتا ہے جو معنی سے کچھ سروکار نہیں رکھتے۔''(۱۸)

بحر اور قافیے کی پابندی غزل کی ہیئت کی کم سے کم ضروریات میں شامل ہے۔ ان کے بغیر غزل کی ہیئت قائم نہیں رہ سکتی۔ اقبال نے بھی انھی دونوں ضابطوں کا التزاماً لحاظ رکھا ہے اور ردیف کے معاملے میں آزادہ روی کا مظاہرہ کیا ہے۔ ان کا عمومی رجحان غیر مردف غزلوں کی طرف ہے۔ جہاں کہیں ردیف آیا بھی ہے تو عموماً مختصر ہے اور غزل کی مجموعی فضا سے مطابقت رکھتا ہوا ہے۔ اس سے ان کی غزلوں میں تسلسل کی کیفیت پیدا کرنے میں مدد ملی ہے۔

> ''ردیف مطالب کے فطری اظہار میں دشواری پیدا کرنے کا سبب ہو سکتی ہے تاہم غزل میں موسیقیت پیدا کرنے اور اس کے غنائی آہنگ کی تشکیل میں ردیف کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ردیف کے کم استعمال کے باوجود اقبال اس کی اہمیت سے بخوبی آگاہ تھے۔ چنانچہ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ''۔۔۔ غزل اور رباعی کے لیے قافیہ کی شرط تو لازمی ہے، مگر ردیف بھی بڑھا دی جائے تو سخن میں اور بھی لطف بڑھ جاتا ہے''۔۱۹ یہی وجہ ہے کہ اقبال کو احساس تھا کہ غزلوں کا غیر مردف ہونا ان میں ترنم اور آہنگ کی کمی کا باعث ہو سکتا ہے۔ اس کمی کو اقبال نے قافیے کی ندرت، غزل کے داخلی آہنگ اور دیگر شعری وسائل کے فنکارانہ استعمال سے پورا کیا ہے۔ بقول سید عابد علی عابد''صنائع لفظی کے سلسلے میں اقبال نے ہمیشہ یہ نکتہ ملحوظ رکھا ہے کہ ان کے استعمال کی غایت ہی یہی ہو کہ شعر میں دلپذیر آہنگ، نغمہ اور ترنم پیدا ہو جائے''(۲۰)

غزل کے شعر کی عمارت قافیے کی بنیاد پر قائم ہے۔ جہاں محض قافیہ پیمائی غزل میں میکانیت اور شعبدہ بازی کا تاثر پیدا کرتی ہے وہیں یہ بھی درست ہے کہ غزل میں مضمون طرازی قافیے ہی کی مرہونِ منت ہے۔ قافیے کی اہمیت کے بارے میں ڈاکٹر مسعود حسین خان لکھتے ہیں:

> ''قافیہ چونکہ غزل کا محور ہوتا ہے اس لیے اس کی چولیں ایک طرف تو بار بار دہرائی جانے والی ردیف سے بٹھانی پڑتی ہے اور دوسری طرف اس پر شعر کے پورے خیال کا بوجھ ہوتا ہے۔ اس لیے کسی حد تک قافیے کی تنگی کا گلہ بجا ہے۔ غلط انتخاب یا تو شعر کو

ہزلیات کی حد تک لے جاتا ہے یا پورا شعر ریت کی دیوار کی طرح بیٹھ جاتا ہے۔''(۲۱)

اقبال نے اپنی غزلوں میں اکثر ایسے قافیے استعمال کیے جو اس سے پہلے کی غزل میں ناپید ہیں۔ یہ قافیے نہ صرف ایک جدت اور تازگی کا احساس دلاتے ہیں بلکہ اقبال کے فکر سے مطابقت رکھتے ہوئے نئے مضامین پیدا کرنے میں بھی معاون ثابت ہوئے ہیں۔ اقبال کی غزلوں میں سے قافیوں کے چند ایسے سلسلے درج ذیل ہیں جو اس سے پہلے کی غزل میں نایاب یا کم یاب ہیں:

-آرزومندی، خداوندی، پابندی، دیرپیوندی، آشیاں بندی، فرزندی، الوندی، حنابندی

-بے نیازی، نےنوازی، کرشمہ سازی، رازی، شاہبازی، تازی، تیغ بازی، دل نوازی

-برہانی، فراوانی، نگہبانی، غزل خوانی، ارزانی، مسلمانی، زندانی، فانی

-درویشی، خویشی، اندیشی، گوسفندی و میشی، نیشی، بیشی

-رفیق، طریق، خلیق، دقیق، توفیق، عتیق، تصدیق، زندیق

-صف، ہدف، تلف، شرف، بکف، تخف، نجف

-مشتاق، باقی، ساقی، براقی، آفاقی، اوراقی، خلاقی

اقبال کے ہاں قافیوں کے استعمال کے بارے میں ڈاکٹر صدیق جاوید لکھتے ہیں:

''چونکہ اقبال نے اپنے نظامِ فکر کے سیاق و سباق میں غزلیں کہیں، اس لیے پرانے اور مستعمل قافیے ان کے لیے کارآمد نہ ہو سکتے تھے۔ اس لیے انھوں نے ایسے غیر مستعمل قافیے دریافت کیے جو ان کے نئے مضامین کے فکری پہلو کی ترجمانی کی صلاحیت رکھتے تھے۔ اردو غزل میں نئے قافیوں کو قابلِ قبول بنانا اقبال کا فنی اجتہاد ہے۔ بے شک اقبال نے قافیے کی مدد سے ہی اپنی غزلیات کے اشعار میں مضمون کی تکمیل کی ہوگی مگر کہیں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ قافیہ تنگ ہے۔ شعر کے دوسرے الفاظ کے ساتھ قافیہ کی یگانگت اور ہم آہنگی بڑی فطری معلوم ہوتی ہے۔ اقبال کے غزلیہ اشعار میں اکثر قافیہ نقطۂ عروج کا منصب ادا کرتا ہے۔''(۲۲)

ردیف کی عدم موجودگی کے باوصف اقبال کے اشعار غنائی تاثر سے بھرپور ہیں۔ اس تاثر کو پیدا کرنے کے لیے اقبال نے جن وسائل سے مدد لی ہے ان میں سب سے اہم طریقہ اندرونی قافیوں کا استعمال ہے جسے اقبال نے بڑے سلیقے اور ہنرمندی سے برتا ہے۔ ان کے ہاں یہ عمل کسی کاوش یا شعوری کوشش کا نتیجہ معلوم ہونے کی بجائے تخلیقی عمل کے لازمی اور فطری نتیجے کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اندرونی قوافی کے نظام اس سے پہلے بھی غزل میں

موجود رہے ہیں تاہم اقبال نے کسی خاص ترتیب یا سانچے کو مدِ نظر نہیں رکھا بلکہ شعر کے فطری بہاؤ اور خیال کے فطری تسلسل کے تحت موزوں ترتیب از خود بنتی چلی گئی ہے۔اس خصوصیت کے حامل چند اشعار ملاحظہ ہوں:

؎ تو ہے محیطِ بیکراں میں ہوں ذرا سی آبجو — یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بیکنار کر

؎ فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں میرا — یا اپنا گریباں چاک یا دامنِ یزداں چاک

؎ اے لاالٰہ کے وارث باقی نہیں ہے تجھ میں — گفتارِ دلبرانہ ، کردارِ قاہرانہ

؎ علم فقیہہ و حکیم ، فقر مسیح و کلیم — علم ہے جویائے راہ ، فقر ہے دانائے راہ

؎ میں کہاں ہوں تو کہاں ہے، یہ مکاں کہ لامکاں ہے — یہ جہاں مرا جہاں ہے کہ تری کرشمہ سازی

اقبال کی شاعری کے مطالعے میں یہ بات ہمہ وقت پیشِ نظر رہنی چاہیے کہ رومانویت ان کے مزاج کے بنیادی عناصر میں شامل ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ ''ان کے ذہن کا امتیازی خاصہ رومانیت ہی ہے اور وہ منطق، فکری، حقیقی ہونے کے باوصف بڑی حد تک رومانی رنگِ تخلیق اور اندازِ طبیعت کے مالک ہیں''۔(۲۳) یہ رومانوی رویہ ان کی حسِ جمال کے ساتھ مل کر ان کے فکر کو ایسے پیرایۂ اظہار میں ڈھالتا ہے جس میں سب سے نمایاں زاویہ جمالیات کا ہے۔شاعری کے روایتی فنی وسائل میں سے اقبال نے تشبیہہ، استعارے اور علامت کا استعمال بھی اقبال نے کئی طرح کی جدتوں کے ساتھ کیا ہے۔اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں ان کا ذہن تشبیہہ کی طرف زیادہ مائل ہے کیونکہ اس دور میں ان کے ''مزاج کی ساخت تشبیہہ کی حقیقت نمائی سے زیادہ مانوس معلوم ہوتی ہے اور۔۔۔وہ پھیلی ہوئی مماثلتوں کی طرف زیادہ جھکاؤ رکھتے ہیں''۔(۲۴) ان کے شعری اسلوب اور ان کی تشبیہات کے بارے میں قاضی عبدالرحمٰن ہاشمی رقم طراز ہیں:

> ''اقبال کا شعری اسلوب بنیادی طور پر رومانی اور جمالیاتی ہے۔۔۔اس اسلوب کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ موضوعات شعری کے تنوع اور ابعاد کی کثرت میں گم ہونے کے بجائے اپنی ایک ارتقائی و امتیازی شان کے ساتھ پیشِ نظر رہتا ہے جس سے اس بات کا ثبوت فراہم ہوتا ہے کہ اقبال کا شعری اسلوب ٹھہرا ہوا اور جامد ہونے کے بجائے سیّال، ارتقا پذیر اور رواں دواں ہے۔خود تشبیہہ جو اسلوبِ شعر کے ایک اہم عنصر کی حیثیت رکھتی ہے اور جو اسلوب کا تعین بھی کرتی ہے اس کے انتخاب میں شاعر کی انتخابی نظر، فنّی بالیدگی اور ایک زبردست جمالیاتی شعور کی کارفرمائی موجود ہے۔''(۲۵)

اقبال کی تشبیہیں اپنے اندر ایک ندرت اور تازگی کا احساس رکھتی ہیں جو ایک طرف تو شاعر کی رومانوی بصیرت، اس کے تصورِ جمال کی رمزیت اور اس کے خواب ناک تخیل کی مصوری کا فریضہ انجام دیتی ہیں اور ساتھ ہی

باطنی طور پر معنی کی تہہ داری اور شعری ایمائیت کی خصوصیت سے بھی متصف ہیں۔

؎ تو ہے محیطِ بے کراں ، میں ہوں ذرا سی آبجو — یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بیکنار کر
؎ اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن — زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا
؎ آیا ہے تو جہاں میں مثالِ شرار دیکھ — دَم دے نہ جائے ہستیٔ ناپائیدار دیکھ
؎ آدمی کے ریشے ریشے میں سما جاتا ہے عشق — شاخِ گل میں جس طرح بادِ سحرگاہی کا نم

استعارہ اقبال کی شاعری میں تشبیہہ اور علامت دونوں سے زیادہ استعمال ہوا ہے۔ اقبال کے آخری دور کی شاعری وضاحتی پیرایہ اختیار کرتی ہے اور اس میں ان شعری وسائل کا استعمال پہلے کے مقابلے میں کم ہے۔ تاہم جیسے جیسے اقبال کا فکر اپنی ارتقائی منازل طے کرتا رہا، اس کے اظہار کے لیے رمزیت اور بالواسطگی کی ضرورت بھی بڑھتی گئی؛ نتیجۃً ان کی شاعری میں استعارے کا استعمال زیادہ ہوتا گیا۔ بقول قاضی عبدالرحمٰن ہاشمی:

> ''اقبال کے شعری مدرکات میں جیسے جیسے نزاکتِ احساس اور عمق بڑھتا جاتا ہے، اتنی ہی تیزی کے ساتھ نئے نئے ذہنی ارتسامات کے ساتھ استعارات خلق ہوتے رہتے ہیں۔ اقبال کی شاعری میں رنگ و بو کے جتنے تصوراتی پیکر استعاروں نے خلق کیے ہیں اتنے علامات کے ذریعہ بھی ممکن نہیں ہو سکے ہیں۔''**(۲۶)**

اقبال کے استعاروں میں قاری کی دلچسپی کی اصل وجہ ان کی جمالیاتی معنویت ہے۔ اقبال کی حسِ جمال ایسے استعارات وضع کرتی ہے جن میں ابدی نظر افروزی کی شان پائی جاتی ہے۔

؎ گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر — ہوش و خرد شکار کر قلب و نظر شکار کر
؎ سفینۂ برگِ گل بنا لے گا قافلہ مورِ ناتواں کا — ہزار موجوں کی ہو کشاکش مگر یہ دریا سے پار ہوگا
؎ وہی میری کم نصیبی وہی تیری بے نیازی — مرے کام کچھ نہ آیا یہ کمالِ نے نوازی
؎ وہ آنکھ کہ ہے سرمۂ افرنگ سے روشن — پُرکار و سخن ساز ہے نمناک نہیں ہے
؎ تو بچا بچا کہ نہ رکھ اسے ترا آئنہ ہے وہ آئنہ — کہ شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہِ آئنہ ساز میں
؎ یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید — کہ آ رہی ہے دما دم صدائے کن فیکوں

علامت کا استعمال، جیسا کہ پہلے کہا گیا، اقبال کے ہاں تشبیہہ اور استعارے کے مقابلے میں کم ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال سے پہلے اردو اور فارسی شاعری میں علامتیں موجود تو تھیں تاہم علامت نگاری کی روایت ان معنوں میں نہیں ملتی جن معنوں میں جدیدیت کے اثرات کے نتیجے میں علامت نگاری کا رجحان بیسویں صدی کی بعد کی اردو شاعری میں آیا۔ اس لیے اقبال، فنی لحاظ سے جن کا بیشتر استفادہ شاعری کی مشرقی روایات سے ہے، علامت نگاری کی طرف زیادہ مائل نہیں ہوئے؛ اور انھوں نے زیادہ تر مشرقی شاعری میں پہلے سے موجود علامات کو نئے

مفہوم میں استعمال کیا۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ علامتیت کا جو تصور علامت نگاری کی مغربی تحریک میں موجود ہے وہ اقبال کے لیے قابلِ قبول نہ تھا۔ علامتیت کے اس تصور کے بارے میں ایڈمنڈ ولسن کا خیال ہے:

> ''The symbols of the Symbolist School are usually chosen arbitrarily by the poet to stand for special ideas of his own. They are a sort of disguis for their ideas.''(۲۷)

یعنی علامت نگار اپنے مخصوص خیالات کے متبادل کے طور پر علامت استعمال کرتا ہے اور یہ ایک طرح سے اس کے خیالات کا ملفوف اظہار ہوتی ہے۔ اس علامتیت کا نتیجہ ایک طرح کی نجی زبان ہے جس کی تفہیم عام نہیں ہوسکتی۔ اقبال اس لیے اس نقطۂ نظر سے متفق نہیں ہو سکتے کیونکہ وہ شاعرانہ وسائل کا استعمال خیالات کی ترسیل اور تاثیر میں اضافے کے لیے کرتے ہیں اور ایسا وسیلہ استعمال کرنا ان کے فنی رجحان سے متصادم ہے جو ابہام پیدا کرے۔ اس لیے انھوں نے علامتیں استعمال کیں لیکن یہ زیادہ تر وہی ہیں جو مشرقی شعری روایت سے اخذ کردہ ہیں اور جن کی تفہیم مشرقی شعری روایت سے آشنا قارئین کے طبقے میں پہلے سے موجود ہے۔ تاہم اقبال کے ہاں یہ علامتیں ان کے فکری نظام سے مربوط ہو کر اور نئی معنویت لے کر آتی ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> ''اردو اور فارسی شاعری کی عام علامتیں ان کے یہاں موجود ہیں (ہر چند کہ ان علامتوں کے بعض مفہوم اقبال کے 'ذاتی مفہوم' لیے ہیں مثلاً لالہ، شہباز و شاہین وغیرہ) مگر علامتیت کی کی منظّم مغربی تحریک تو مذکورہ بالا علامتی انداز سے خاصی مختلف ہے، مغرب کی علامتی شاعری بڑی حد تک خالص محسوسیت اور تعقل کے خلاف ایک داخلی ردِعمل ہے جو شاعر کو اظہارِ خیال کے بجائے اخفائے حال پر مجبور کرتا ہے اور اس کو اس بات آمادہ کرتا ہے کہ وہ اپنے احساسات و تجربات کے اظہار کے لیے ایک 'خفیہ زبان' وضع کرے۔۔۔ اقبال کے یہاں علامت اظہار کی امدادی ایجنسی ہے، رکاوٹ اور قدغن کا ذریعہ نہیں۔۔۔ انھوں نے بعض مخصوص علامتوں کے علاوہ روایتی یا معروف علامتوں (conventional symbols) سے بھی خوب فائدہ اٹھایا ہے۔''(۲۸)

اقبال کے ہاں علامت کے استعمال میں ایک ارتقائی صورت حال نظر آتی ہے۔ ان کے ہاں علامتیں بہ تکرار استعمال کے بعد رفتہ رفتہ معنوی دبازت کی حامل ہوتی جاتی ہیں۔ ان کے علامتی نظام میں مردِ مومن کی حیثیت مرکز و محور کی سی ہے۔ مردِ مومن جدید عہد کے اس مثالی مسلم فرد کی علامت ہے جو ایک طرف تو ماضی کی درخشندہ روایات کا امین ہے اور دوسری طرف عصرِ حاضر کے تقاضوں سے آگاہ اور ان سے عہدہ برآ ہونے کی صلاحیت سے متصف ہے اور یوں اپنے فکر و تدبر، عزم و ہمت، جرأت و استقلال اور قول و عمل سے دنیا کی امامت کا فریضہ ادا کرنے کا اہل ہے۔ بندۂ مومن، درویش، قلندر، مردِ خدا، مردِ خود آگاہ، مردِ آزاد، خرقہ پوش وغیرہ بھی اسی کی ہم نام

اور ہم معنی علامتیں ہیں۔اس بنیادی علامت کے گرد ایک دائرہ ان علامتوں کا ہے جن سے مردِ مومن کی خصوصیات متشکل ہوتی ہیں۔خودی،عشق،فقر،لالہ،شاہین،عقاب،شاہباز،عرب،عجم وغیرہ ان میں شامل ہیں۔کچھ علامتیں ایسی ہیں جوان صفاتی علامتوں کے تضادات اور متعلقات کو سامنے لاکر ان کی معنویت کو اجاگر کرتی ہیں۔ان میں علم، کنجشک،ممولہ،زاغ،شپرک،ہما،بلبل،طاؤس،کرگس،فرشتے،محکوم،غلام مخلوق وغیرہ قابل ذکر ہیں۔مردِ مومن کی علامت کے بالمقابل ایک گروہ ان علامتوں کا ہے جو منفی قوتوں کی حامل ہیں اور مردِ مومن کے حصولِ مقصد کی راہ میں رکاوٹ پیدا کرتی ہیں۔ابلیس،صوفی،مُلّا،فقیہہ وغیرہ کا شمار ایسی علامتوں میں کیا جاسکتا ہے۔

؎ قلندر جز دو حرفِ لاالہٰ کچھ بھی نہیں رکھتا ــــ فقیہِ شہر قاروں ہے لغت ہائے حجازی کا

؎ ہزار خوف ہو لیکن زباں ہو دل کی رفیق ــــ یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق

؎ کیا صوفی و ملا کو خبر میرے جنوں کی ــــ ان کا سرِ دامن بھی ابھی چاک نہیں ہے

شر کی قوت کی علامتوں سے متعلق ایک بنیادی بات یہ ہے کہ اقبال ان کو خیر کی قوت کا ہم پلّہ حریف نہیں سمجھتے بلکہ ان کو خیر کی قوت کو اکسانے اور اسے روبہ عمل لانے کے محرک کا درجہ دیتے ہیں۔اس لیے ان کے ہاں ان سے نفرت کا اظہار نہیں ہے بلکہ وہ عملِ خیر کے آغاز اور تسلسل میں معاون قوتوں کا درجہ دے کر ان کی ستائش کرتے ہیں۔

؎ خطر پسند طبیعت کو سازگار نہیں ــــ وہ گلستاں کہ جہاں گھات میں نہ ہو صیاد

اقبال کی غزل کا تفصیلی جائزہ لینے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ فکری وموضوعاتی اور فنی واسلوبیاتی حوالے سے اقبال کی غزل نہ صرف بیسویں صدی میں بلکہ اردو کی پوری شعری روایت میں ایک الگ اور منفرد مقام کی حامل ہے۔اقبال نے معنی ومضمون اور پیرایۂ اظہار کے پرانے اور فرسودہ سانچوں کو توڑ کر تازہ جہانِ معنی اور نئے غزلیہ لحن کی بنیاد رکھی۔انھوں نے اپنے فکر وفن سے اردو غزل کے جن نئے ابعاد کی نشاندہی کی اور جن نئے گوشوں کو منور کیا ان سے فیض حاصل کر کے آئندہ ادوار کی غزل نے اپنے خدوخال سنوارے۔بلاشبہ اقبال کی غزل تازہ ہوا کے اس معطر جھونکے کی طرح ہے جو بیسویں صدی کا دروازہ کھلتے ہی ایوانِ غزل میں داخل ہوا اور اس کی خوشبو سے آج بھی یہ ایوان مہک رہا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ اسلم انصاری،''اقبالِ عہد آفریں''،کاروانِ ادب،ملتان،طبع اول ۱۹۸۷ء،ص ۱۴

۲۔ نظامی عروضی سمرقندی،''چہار مقالہ''(مقالہ دوم)،مرتبہ:سید غیب حسین،ڈاکٹر،عشرت پبلشنگ ہاؤس،لاہور،س ن،ص ۴۶

۳۔ اسلم انصاری،''اقبالِ عہد آفریں''،ص ۱۴

۴۔ رشید امجد،ڈاکٹر،''شاعری کی سیاسی وفکری روایت''،دستاویز مطبوعات،لاہور،طبع اول ۱۹۹۳ء،ص ۲۶،۲۸

۵۔ اقبال، ''مکتوبات اقبال''، مرتبہ: نذیر نیازی، سید، اقبال اکادمی پاکستان، طبع دوم ۱۹۷۷ء، ص ۵۲
۶۔ وقار عظیم، پروفیسر سید، ''اقبال کی نظموں میں رنگِ تغزل''، مشمولہ ''مطالعۂ اقبال'' مرتبہ: گوہر نوشاہی، بزم اقبال، لاہور، طبع اول ۱۹۷۱ء، ص ۳۵۲، ۳۵۳
۷۔ حمید احمد خاں، پروفیسر، ''غزل کا مطالعہ''، مشمولہ ''تنقیدی مقالات'' مرتبہ: میرزا ادیب، لاہور اکیڈمی، لاہور، طبع اول ۱۹۶۴ء، ص ۱۲۳
۸۔ اسلم انصاری، ''اقبالِ عہد آفریں''، ص ۱۶
۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر ''تصوراتِ عشق و خرد اقبال کی نظر میں''، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۲۰۰۰ء، ص ۱۵۷
۱۰۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر، ''روحِ اقبال''، القمر انٹر پرائزز، ۱۹۹۶ء، ص ۵۳، ۵۴
۱۱۔ اسلم انصاری، ''اقبالِ عہد آفریں''، ص ۲۰
۱۲۔ ایضاً
۱۳۔ عبدالمغنی، ڈاکٹر، ''اقبال کا نظامِ فن''، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، طبع دوم ۱۹۹۰ء، ص ۱۰
۱۴۔ اسلم انصاری، ''اقبالِ عہد آفریں''، ص ۲۰
۱۵۔ عزیز احمد، ''اقبال کی شاعری میں حسن و عشق کا عنصر''، مشمولہ ''اقبالیات کے نقوش''، مرتبہ: سلیم اختر، ڈاکٹر، ص ۵۶۴
۱۶۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ''اقبال سب کے لیے''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، طبع اول ۱۹۷۸ء، ص ۳۸۵
۱۷۔ فراق گورکھپوری، ''اندازے''، ادارہ فروغ اردو، لاہور، ۲۴۴
۱۸۔ حالی، الطاف حسین، مولانا، ''مقدمہ شعر و شاعری''، ص ۲۵۹
۱۹۔ اقبال، ''اقبال نامہ'' (حصہ اول)، مرتبہ: شیخ عطاء اللہ، شیخ محمد اشرف ناشران کتب، لاہور، س ن، ص ۲۷۹
۲۰۔ عابد علی عابد، سید، ''شعرِ اقبال''، بزمِ اقبال، لاہور، ۱۹۹۳ء، ص ۳۵۲
۲۱۔ مسعود حسین خان، ڈاکٹر، ''غزل کا فن''، مطبوعہ ''ادبِ لطیف''، لاہور، جولائی ۱۹۵۴ء، ص ۵
۲۲۔ صدیق جاوید، ڈاکٹر، ''بالِ جبریل کا تنقیدی مطالعہ''، یونیورسل بکس، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۱۴۸
۲۳۔ عبداللہ، سید، ڈاکٹر، ''مسائل اقبال''، ص ۲۷۷
۲۴۔ ایضاً، ص ۲۷۸
۲۵۔ قاضی عبدالرحمٰن ہاشمی، ''شعریاتِ اقبال''، سفینۂ ادب، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۱۲۳
۲۶۔ ایضاً، ص ۱۱
۲۷۔ ایڈمنڈ ولسن، بحوالہ ڈاکٹر سید عبداللہ ''مسائل اقبال''، ص ۲۷۹
۲۸۔ عبداللہ، سید، ڈاکٹر، ''مسائل اقبال''، ص ۲۷۸، ۲۷۹

☆☆☆

اردواوردیگر پاکستانی زبانوں کی لوک اصناف

(اختلافات واشتراکات)

ڈاکٹر شازیہ عنبرین*

Abstract:

Every alive language is full of folk literature and poetry, which reflects the feelings and emotions of ordinary peoples. Urdu and other Pakistani languages like Punjabi, Sindhi, Pashto and Saraiki impact the folk characteristic and features of each other. Urdu and other Pakistani languages are include famous folk characteristic like Lori, Children Songs, Marriage songs, said songs (nohey), Tapa, Mahiya, Dhola, Chala and flok stories.

ہر قدیم اور زندہ زبان کا سب سے بڑا اعزاز یہی ہوتا ہے کہ اس میں عام لوگوں کے جذبات، احساسات، تجربوں، امنگوں، خواہشوں، عقیدوں، رسموں، واہموں، اندیشوں اور دلچسپیوں پر مشتمل لوک ادب اور شاعری کا وسیع ذخیرہ موجود اور محفوظ ہو۔ اس ذخیرہ کی زرخیزی سے ہی کسی قوم اور زبان کی قدامت اور ثروت مندی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ یہ کسی قوم کے اجتماعی تجربات ہی ہوتے ہیں جو صدیوں سے عوامی گیتوں، نغموں، ترانوں، قصہ کہانیوں، داستانوں، چٹکلوں، مذہبی نظموں، بھجنوں، بولیوں، ٹھولیوں کی صورت میں نسل در نسل اجتماعی یادداشت کا حصہ بنتے چلے جاتے ہیں اور کوئی نہیں جانتا کہ ان زبان زد عام چیزوں کے اصل خالق کون لوگ تھے اور اس کا پہلا سرا کہاں تلاش کیا جائے۔ تاریخی شہادتوں اور بعض دوسرے عناصر کی مدد سے قیاس کیا جاسکتا ہے کہ کسی لوک گیت یا نغمے کا خالق فلاں شخص، گروہ یا قبیلہ ہوسکتا ہے۔ لوک ادب کسی بھی زبان کے ماضی کی بازیافت ہے اسے کسی بھی

* شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

زبان کے ابتدائی دور یا ایام طفولیت سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ زبانیں جیسے جیسے ارتقائی منازل طے کرتی جاتی ہیں ویسے ویسے ان میں ہونے والی تخلیقی سرگرمیوں کو باقاعدہ تحریری صورت میں لانے کی سہولتوں میں بھی اضافہ ہوتا جاتا ہے اور تحریری شہادتیں سینہ بہ سینہ روایت پر غالب آتی چلی جاتی ہیں۔

لوک ادب اور لوک شاعری زیادہ تر اجتماعی اور کم تر انفرادی جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں اکثر یہ گیت محنت کش عوام کی اجتماعی تخلیقی محنت کے عمل میں خلق ہوتے اور گائے جاتے ہیں۔ ان کا آہنگ کسی عروضی قاعدے کے بجائے عوام کے احساس موسیقی کا تابع ہوتا ہے۔

لوک قصوں کے ماخذ بھی عوام کے تلخ وشیریں تجربات ہوتے ہیں یا پھر زندگی کے مسائل ومصائب سے نجات پانے کی ازلی خواہش اور بہتر زندگی کے خواب ہوتے ہیں۔ لوک ادب المیہ اور حزنیہ بھی ہوتا ہے اور طربیہ بھی۔ یہ تمام لوگوں کی ذہانت کا تخلیقی اظہار بھی ہوتا ہے اور ان کی تفریح وتفنن کا ذریعہ بھی۔ اس میں ہنسی مذاق، طنز و تعریض، وطن دوستی، مذہبی عقیدت، دشمنوں سے نفرت، فطرت کے مظاہر سے محبت، جنسی جبلت غرض یہ کہ ہر طرح کے جذبات واحساسات اور واردات کا اظہار ہوتا ہے۔ برصغیر پاک وہند میں ڈوم، ڈومنیاں، میراثی، ڈفالی اور بھانڈ گھریلو اور سماجی تقریبات میں لوک گیت گاتے آئے ہیں اور لوک کہانیاں، نقلیں اور چٹکلے سناتے آئے ہیں۔

اردو میں لوک گیتوں کی صورت میں بڑا وقیع سرمایہ موجود ہے۔ مثال کے طور پر بارہ ماسے، چکی کے گیت، چرخے کے گیت۔ ساون کے گیت، دہے، چار بیتے، دکھڑے، اور زاریاں۔ ان کے علاوہ ایسے لاتعداد شعر، کہانیاں اور گیت ہیں جو پیدائش سے لیکر موت تک ہماری زندگی میں شامل رہتے ہیں اور ان کا تخلیق کار کوئی معروف شخص نہیں بلکہ پورا معاشرہ ہوتا ہے۔

بچے کی پیدائش ہوئی، خوشی کے گیت گائے جانے لگے

ٹوپی چوموں، کرتا چوموں اور چوموں گورے گال اپنے للن کے ہیں
بھورے بھورے بال اپنے للن کے

یا

مبارک ہو بوئے گھڑی رے مبارک ہو
دادا لٹائیں ان دھن سونا، اماں لٹائیں موتی کی لڑی رے سونے کی ڈلی رے
مبارک ہو بوئے کی گھڑی رے مبارک ہو

بچہ تھوڑا بڑا ہوا تو اس کو کہانیاں سنائی جانے لگیں۔ لوریاں دی جانے لگیں۔

چندا ماموں دور کے بڑے پکائیں بور کے
آپ کھائیں تھالی میں اوروں کو دیں پیالی میں
پیالی آئی اور چند ماموں آئے دوڑ

یاوہ مشہور کھیل کود کے ٹکڑے

اکڑ بکڑ بمبے بو اَسّی نوے پورے سو
سو میں لگا تاگا چور نکل کے بھاگا

بچیاں بڑی ہوئیں تو جھولے کے گیت، ساون اور بسنت کے گیت، بارہ ماسے اور ہولی کے گیت گائے جانے لگے۔

اماں میرے باوا کو بھیجو جی کہ ساون آیا
بیٹی تیرا باوا تو بوڑھا ری کہ ساون آیا
اماں میرے بیرن کو بھیجو جی کہ ساون آیا
بیٹی تیرا بیرن تو بالا ری کہ ساون آیا

اور پھر شادی بیاہ کے ہزاروں گیت ہیں ہر موقع محل کے گیت، ہر تقریب ہر رسم کے گیت، یہ گیت عام انسان کے جذباتی رشتوں اور تہذیبی قدروں کا آئینہ ہیں۔ یہ عوام کی آرزوؤں، ارمانوں اور اُمنگوں کے ایسے نغمے ہیں جن کی تخلیق پر بڑے سے بڑا شاعر بھی قادر نہیں ہوسکتا۔ یہاں لڑکی کو مائیوں بٹھانے کے گیت الگ ہیں۔ سہاگ گھوڑیاں الگ ہیں۔ سمدھن کے حصے کی گالیاں بھی ہیں اور شادیانے، رخصتی کے گیت بھی اور بابل کے گیت بھی۔

کاہے کو بیاہی بدیس بابل میں تو پا ہن تیری
مجھے لینے کو آئی بارات بابل میں تو پا ہن تیری
بابل کی گلیاں، اماں کا انگنا اور چھٹا مجھ سے گڑیوں کا گھر
بابل میں تو پا ہن تیری
کاہے کو بیاہی بدیس بابل میں تو پا ہن تیری

شادیانوں کے علاوہ زچہ بچہ کے گیت ہیں۔ زچہ گیریوں، میں پیر بھاری ہونے سے بچے کی پیدائش کے بعد تک کے ہر موقع اور ہر رسم کے گیت ہیں:۔

تارے دیکھین چلیں البیلی جچہ
جچہ تیری گود جھنڈولا بچا

اسی طرح میلاد نامے اور شہادت نامے ہیں۔ رمضان کے مہینے میں سحری کے وقت صدا لگانے والوں کی معروف مناجاتیں ہیں۔

تیری ذات ہے اکبری سروی
میری بار کیوں دیر اتنی کری

اسی سلسلے کی ایک کڑی تعزیہ داری ہے اور واقعہ کربلا پر مختلف عوامی طرز کی زاریاں اور سلام اور سوز خوانیاں ہیں۔ داستان نے بھی لوک ادب کی ایک صنف کی حیثیت سے جنم لیا اور رفتہ رفتہ ادب میں اپنی جگہ بنالی۔ لوک کہانیوں کی موضوعات کے لحاظ سے مختلف قسمیں ہیں۔ مثلاً تفریحی لوک کہانیاں، اخلاقی لوک کہانیاں، مذہبی، تاریخی، سماجی کہانیاں، تمثیلی کہانیاں، پریوں کی کہانیاں، بچوں کی کہانیاں، عشقیہ اور رومانوی لوک کہانیاں۔

اردو زبان جس طرح دیگر پاکستانی زبانوں پر لسانی، صرفی ونحوی، ادبی موضوعات کے حوالے سے اثر انداز ہوئی۔ اسی طرح پاکستان میں بولی جانے والی دیگر بڑی اور معروف زبانوں (پنجابی، سندھی، سرائیکی، پشتو اور بلوچی) کی لوک اصناف پر بھی اردو زبان اور اس کی لوک اصناف کے اثرات نمایاں ہیں۔

'لوری' ایسی لوک صنف ہے جو ہر زندہ زبان میں مشترک ہے۔ ہر بولی جانے والی زبان میں مائیں اپنے بچوں کو لوریاں سناتی آئی ہیں اور جب تک دنیا قائم ہے سناتی رہیں گی۔

اردو کی طرح پنجابی زبان میں ماں بچوں کو سلاتے ہوئے جو گیت گنگناتی ہے اسے 'لوری' ہی کہا جاتا ہے جبکہ سندھی، بلوچی اور سرائیکی زبان میں اس کے لیے 'لولی' اور پشتو زبان میں 'لوری' کے لیے 'اللہ ہو' کا نام استعمال کیا جاتا ہے۔ دنیا بھر کی زبانوں میں قدیم ترین گیت 'لوری' ہے جس میں ماں اپنے بچے سے محبت کا فطری اظہار کرتی ہے۔

مِٹھو بول بولی
اَمڑی جھلے جھولی
حُوراں ڈیون لولی
اللہ اللہ
خیر سلاّ
جیوے کاکا
وسے محلّہ (سرائیکی لوری)
الڑ بلڑ باوے دا

باوا کنک لیاوے گا
باوا کنک نو چھٹے گا
کا کا کھڑ کھڑ ہنسے گا (پنجابی لوری)

میرا بیٹا ایسے سو رہا ہے
جیسے بتاشوں کا ڈھیر، سو جاؤ۔ سو جاؤ
تیری ماں تنہا ہے
تیرا والد گھر پر موجود نہیں
میری ماں ہے نہ میری بہن
جنگل سے ایندھن بھی میں لاتی ہوں اور گھر کا کام کاج بھی کرتی ہوں۔
سو جاؤ میری جان
ماں تجھ پر قربان (پشتو۔لوری)

پشتو لوری دوسری زبانوں سے اس لیے مختلف ہے کہ اس میں بچے کو باپ کی بہادری کے واقعات اور اسلاف کی اولوالعزمی کے کارنامے بیان کیے جاتے ہیں۔ پشتو لوری میں ماں سادہ مگر جذباتی انداز میں دشمن سے بڑا ہو کر انتقام لینے کی تلقین بھی کرتی ہے اور ساتھ ہی اسے جانفشانی اور سخت کوشی کی تعلیم بھی دیتی ہے۔ لوری کی شاعر بھی عورت ہے اور گلوکار بھی عورت ہے۔ عورت کی اپنی بے قدری، استحصال، دکھ درد میں اس کا نجات دہندہ یا اس کا بیٹا ہوتا ہے یا بھائی۔ اس لیے وہ سارے ارمان بیٹے کے لیے کرتی ہے اور اپنے سارے دکھ اور آپ بیتی بھی 'لوری' میں بیان کرتی ہے۔

بلوچی زبان میں سوئے ہوئے بچے کو جگانے کے لیے بھی ماں گیت گاتی ہے اس لوک صنف کو 'نازینک'(۱) کا نام دیا گیا ہے۔ اس لوک گیت کا خالق بھی ماں کا دل ہے۔ وہ گا گا کر بچے کو جگاتی ہے۔

'لوری' کے علاوہ بچوں کے گیت، شادی بیاہ کے گیت، اور کسی کی وفات پر دکھ کے اظہار کے لیے لکھے جانے والے نوحے بھی پاکستانی زبانوں کی مشترک لوک اصناف ہیں۔

بچوں کے بیشتر گیت مختلف انفرادی اور اجتماعی کھیل کود، پرندوں (جنہیں بچے پالتے ہیں) اور بہن بھائیوں سے پیار و محبت کے اظہار پر مشتمل ہوتے ہیں۔

جَھل پگھاتے آوی ٹھڈی وا
مولا میڈے ویر کوں رنگ چالا (سرائیکی)
اکڑ بکڑ بھمبابھو اسی نبے پورا سو
سو لگن ستاراں، لگن لگن پورے باراں
باراں پکائیاں روٹیاں تے اک پکایا گلا
کھاون والا کھا گیاتے رہ گیا باگھڑ بلا
باگھڑ بلے دی ٹوپی سیتی چپا چپا تلا (پنجابی)

اور

لک چھپ جانا مکئی دا دانا
راجے دی بیٹی آئی جے.....!

یا

کوٹلا چھپا کی جمعرات آئی جے
جہڑا اِھدر اُھدر تکے اُھدی شامت آئی جے

شادی بیاہ کے گیتوں میں ہر رسم اور موقع کے الگ الگ گیت ہیں۔ پھولوں کے سہرے پہنانے، بند عروسی باندھنے، حنالگانے، سہرا سجانے، روانگی بارات، دلہن کے گھر آمد، استقبال بارات، شگن کی رسومات، رخصتی اور واپسی بارات کے گیت، جگراتے اور میل یعنی اکٹھ کے گیت۔ جھومر کے گیت۔

پشتو زبان میں یرہ نانا، بابولالہ، ستائینے، اور بھنڈار شادی بیاہ پر گائے جانے والے معروف لوک گیت ہیں۔(۲) ان میں ایک عورت ڈھولک بجاتی ہے اور دلہا کی قریبی رشتہ دار عورتیں باری باری دائرے کی شکل میں بیٹھی ہوئی عورتوں کے درمیان ناچتی ہیں مل کر 'یرہ نانا'، گاتی ہیں۔ بارات کے گھر میں داخل ہوتے وقت جو گیت گایا جاتا ہے۔ اسے بابولالہ، کہا جاتا ہے۔ اس گیت میں لالہ اور بابولالہ کے الفاظ کی تکرار ہوتی ہے اور دلہن کی رخصتی کے وقت گائے جانے والے یہ وہی گیت ہیں جو اردو اور پنجابی میں 'بابل' کے نام سے گائے جاتے ہیں۔ جبکہ بھنڈار کے لغوی معنی اکٹھا ہونا کے ہیں اور یہ گیت شادی بیاہ کے موقع پر اور تہواروں پر دَف کی تھاپ پر مکالمے کی صورت میں گایا جاتا ہے۔

بلوچ شادی بیاہ کے موقع پر 'ہالو'، لئی لاڑو اور سوت نامی لوک گیت گاتے ہیں۔(۳) ہالو یا ہلو طربیہ گیت

ہوتے ہیں جو بیٹے کی شادی کے موقع پر گائے جاتے ہیں۔ یہ گیت عورتیں کورس کے انداز میں گاتی ہیں۔ان گیتوں میں دلہن کی خوبصورتی، سگھڑاپا اور دیگر اوصاف کے ساتھ ساتھ داماد کی صحت بہادری، نشانہ بازی گھڑ سواری اور دیگر مردانہ صفات کی توصیف بھی کی جاتی ہے۔'ہالو' میں دلہادلہن کی آئندہ زندگی کے لیے نیک خواہشات اور دعائیں بھی ہوتی ہیں۔

ہلو ہالو خوشی کے گیت گاؤ
مناؤ جشن ناچو گنگناؤ
ہلو ہالو بنا ہے میر دلہا

'ہالو' کی طرح 'لئی لاڑو' کی شاعر بھی خواتین ہی ہوتی ہیں۔'لئی لاڑو' بھی ہالو، کی طرح کورس میں گایا جاتا ہے۔ عام طور پر اس کے دو وزن ملتے ہیں۔(۴)

۱۔ لئی لاڑو لاڑو لئی لاڑو، لاڑو اور
۲۔ لئی لڑو لاڑو لئی لاڑو

'سہرا اور گیج' سندھی زبان کے معروف لوک گیت ہیں(۶) جو شادی منگنی، رخصتی، عقیقے اور ایسے ہی دوسرے خوشی کے مواقع پر گائے جاتے ہیں۔ یہ گیت خواتین عام طور پر ڈھولک، تھال یا مردنگ کے ساتھ گاتی ہیں۔ ان گیتوں میں دلہادلہن کو شادی کی مبارکباد کے ساتھ ساتھ دعائیں بھی دی جاتی ہیں۔

سرائیکی زبان میں شادی کی ہر رسم کے الگ الگ گیت موجود ہیں۔ان میں سہرے اور جھومر کے گیت بے حد مقبول ہیں۔جھومر میں گانے کے ساتھ ساتھ رقص بھی کیا جاتا ہے۔

حوراں پریاں سہرے گاون وارو واری ویلاں پاون
سونے دیاں تاراں ونی نال سنگھاراں جنج آئی میڈے ویہڑے
ہن لگیاں بہاراں

سہرے، گھوڑیاں اور سٹھیناں پنجابی زبان کے معروف شادی بیاہ پر گائے جانے والے گیت ہیں۔

جے توں چڑھیوں گھوڑی وے تیرے نال بھراواں دی جوڑی
چڑھ جائے نی ماں دا لاڈلا ویلاں دیندی اماں، موجاں مارے بنا
(گھوڑی)

ساڈا چڑیاں دا چمبا وے بابل اساں اڈ جانا
ساڈی لمی اڈاری وے، بابل کہڑے دیس جانا

لے چلے، کہار بابلا بیٹی لے چلے وے!
بابلا رکھ رات وے اج اجوکڑی رات وے بابلا

پنجاب کے رہنے والے نہ صرف گیتوں میں بلکہ رقص میں بھی اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہیں۔خوشی کے موقعوں پر شادی بیاہ سے لیکر فصلوں کی کٹائی تک اور بزرگوں پیروں فقیروں کے مزاروں تک ناچتے ہوئے پہنچتے ہیں۔بھنگڑا، لڈی، جھمر، گدھا، سمی، باگھی، دھمال پنجاب کے معروف لوک رقص ہیں۔

پاؤنی کڑیو گدھا
مٹھا بھپارِدھا
تھالی وچ وٹے
تاڑھ تاڑیاں
تاڑھ تاڑیاں (گِدھا)

ہر زبان کے لوک ادب اور لوک گیتوں میں جہاں خوشیوں کے ترانے ہیں وہاں غم کے موقع پر دکھ کے اظہار کے لیے المیہ گیت بھی گائے جاتے ہیں۔بچھڑنے والوں کی یاد میں ماتمی گیت، جو روتے ہوئے گائے جاتے ہیں۔پنجابی، سندھی، سرائیکی زبان میں وین، بلوچی زبان میں موتک اور پشتو زبان میں ساندے(۶) (نوحے) کہلاتے ہیں۔

مخصوص قسم کے گریہ وبین کے لیے پنجاب میں بنی بنائی لَے ہے۔وین کا تعلق لوک گیت کی اسی قسم سے ہے۔دُھن کے ساتھ آہ وزاری اور چیخ پکار کے علاوہ وین میں زندگی کی بے ثباتی پر مغموم تبصرہ بھی ہوتا ہے۔سوگ کے گیت عام طور پر نیچی آواز میں ہوتے ہیں۔جنہیں رک رک کر آہ وزاری کے ساتھ گھٹتی ہوئی سی آواز میں گایا جاتا ہے۔

بلوچی زبان کی لوک صنف 'موتک' عورتوں کی صنف کہلاتی ہے۔ماں بہن، بیٹی بیوی میت سے مخاطب ہوکر ماتم کرتی جاتی ہیں۔پشتو زبان کے ساندے (نوحے) بھی اسی طرح ایک عورت یا بہت سی عورتیں مل کر مُردے کی چارپائی کے اردگرد اونچی آواز میں خوش الحانی کے ساتھ گاتی ہیں اور روتی ہیں لیکن یہ ضروری نہیں کہ یہ عورتیں مردے کی رشتہ دار ہوں کوئی بھی خاتون جو اس فن میں قدرے ماہر ہو اور اچھی آواز والی ہو۔روانی کے ساتھ کافی دیر تک بین کرسکتی ہے۔پشتو کے ساندوں میں ایسی باتیں بیان کی جاتی ہیں جن کو سن کر سب عورتیں رونے لگتی ہیں۔ان ساندوں میں نیم منظوم قسم کے جملے یا مصرعے بھی گائے جاتے ہیں جن میں مردے کی صفات بیان کی جاتی ہیں۔ بعض خواتین بین کے فن میں بڑی مہارت رکھتی ہیں۔

ٹپہ، ماہیا، ڈھولا اور چھلا بھی پاکستانی زبانوں کی مشترکہ لوک اصناف ہیں۔ٹپہ، پنجابی، سرائیکی اور پشتو

زبان کی معروف ترین لوک صنف ہے۔

پشتو میں 'ٹپہ' کولنڈئ اور مصرعہ بھی کہا جاتا ہے۔ یہ دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس قدیم صنف سخن کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں پشتون تہذیب وتمدن، ثقافت، مذہب، روحانیت، دستور، اقدار و روایات اور تاریخ کے سارے مظاہر جلوہ گر نظر آتے ہیں۔ ٹپے کی زبان نہایت سادہ اور عام فہم ہوتی ہے۔ ٹپہ گانے کا انداز بھی مخصوص ہے۔ عموماً ٹپے دائیں کان پر دایاں ہاتھ رکھ کر ندائیہ کلمات ''یہ قربان، یہ درحارشمہ، یہ کہ خار، کی لمبی تان الاپ کر انفرادی طور پر گائے جاتے ہیں۔ مقابلے کی صورت میں جوابی ٹپے بھی گائے جاتے ہیں جن میں سوال وجواب کی شکل میں گائے جانے والے ٹپے بے حد مقبول ہیں۔ موضوعات کے اعتبار سے ٹپوں کو مختلف قسموں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً حمدیہ ونعتیہ ٹپے، سیاسی ٹپے، محاکاتی ٹپے، معاشرتی ٹپے، تاریخی ٹپے، طنزیہ ٹپے، فخریہ ٹپے، عشقیہ ٹپے، المیہ ٹپے، دعائیہ ٹپے وغیرہ۔

☆ اگر تو وطن کی خاطر شہید ہو جائے تو
میں زلفوں کے تار سے تمہارا کفن سیوں گی

☆ دیدار گلدستہ نہیں
جسے قاصد کے ہاتھ یار کو بھیجوں

سرائیکی زبان میں ٹپے کے لیے 'پہاکے' کا نام بھی مستعمل ہے۔ سرائیکی ٹپہ کی یہ صنف عورتوں کے ساتھ مخصوص ہے جس میں سوالاً جواباً یا مکالموں کی صورت میں عورتوں کی ٹولیاں گیت گاتی ہیں۔

سوہنی چلی اے بزار
مارے اکھ اٹھاوے یار، تیڈ ایار اے سنار
سُنار ڈیوی جھانجھراں
منہیار ڈیوی ہار، توں چل تاں بازار

پنجابی ٹپے کو ٹولیوں کا گیت بھی کہا جاتا ہے۔ ایک ٹولی پہلے ٹپے کے بول گاتی ہے۔ دوسری ان کو دہراتی ہے پھر پہلی آگے بڑھتی ہے۔ اس طرح لَے کا سلسلہ آگے بڑھتا جاتا ہے۔ پنجابی ٹپہ کہیں نظم کا انداز لیے ہوئے ہے تو کہیں مثنوی کا۔ اکثر رومانوی ٹپے محبوب کے القاب مثلاً چناں، ڈھولا، ماہیا پر گائے جاتے ہیں۔ ہر ٹپہ اپنی ایک الگ حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے دونوں مصرعے بامعنی اور پرتاثیر ہوتے ہیں۔

پہلی ٹولی:۔ کچے دی ونگ ماہیا------ اوہ کیہہ کرسن ٹٹے جنہاں دے سنگ ماہیا

دوسری ٹولی:۔ کچے دی ونگ ماہیا------ اوہ پئے روسن ٹٹے جنہاں دے سنگ ماہیا

ٹپے کی طرح ماہیا بھی سرائیکی اور پنجابی زبان کی مشترکہ لوک صنف ہے۔'ماہیا' میں موضوع کے اعتبار سے بے حد وسعت ہے۔ ماہیا لفظ ماہی میں الف ندائیہ سے مل کر بنا ہے جو محبوب کے معنوں میں آتا ہے۔ سرائیکی میں یہ ڈیڑھ مصرعے یا تین آدھے مصرعوں کی نظم ہے۔ مثلاً:۔

کوٹھے تل ہل پھردی
تیڈی میڈی ہک دلڑی
وچ خاباں دے آملدی

ماہیا پنجاب کا مقبول ترین لوک گیت ہے۔ پنجابی، ماہیا دو ٹکڑوں میں بٹی ہوئی ایک کلی ہے۔ پہلا مصرعہ محض دوسرے مصرعے کو لانے کا بہانہ ہے۔ پہلا اور دوسرا مصرعہ ہم قافیہ ہم ردیف ہوتے ہیں۔ اگرچہ پنجابی ماہیے کا پہلا مصرعہ معنی کے لحاظ سے دوسرے مصرعے سے کوئی تعلق نہیں رکھتا محض قافیہ ملانے کے لیے ہوتا ہے۔ پہلے مصرعے میں کوئی روزمرہ کی بات شعر پورا کرنے کے لیے جوڑی جاتی ہے لیکن اگر پہلے اور دوسرے مصرعے میں معنوی ربط ہو تو سماں بندھ جاتا ہے۔

دھاگے کھیساں دے
کھنب پئے چھنڈ دے
پکھی بگانیاں دیساں دے(۷)

ماہیا وہ سدا بہار لوک گیت ہے جو ہر موضوع کو اپنے اندر سمونے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس کا اختصار اشاریت کے ان گنت خزانے اپنے اندر پوشیدہ رکھتا ہے۔

ٹپے اور ماہیے کی طرح 'ڈھولا' بھی ایسی لوک صنف ہے۔ جو سرائیکی، سندھی اور پنجابی زبانوں میں یکساں مقبول ہے۔ سندھی زبان میں 'ڈھولا' کے لیے 'ڈھولومورو' کا نام مستعمل ہے۔ یہ گیت کراچی کے اطراف کوہستانی علاقے کے قبائل خاص طور پر برفت، بروہی، پالاری، خاص خیلی اور جوکھیا قبیلوں کا مشہور لوک گیت ہے۔ 'مورو' محبت اور مجاز کا گیت ہے اس میں جدائی، بے قراری، انتظار، وصل، گلے شکوے سبھی کچھ بیان کیا جاتا ہے۔

ڈھولا! سناؤ کوئی مورا
شہر تو میرا ننگر، جلتا ہے میرا اندر
ڈھولا! سناؤ کوئی مورا

پنجابی 'ڈھولا' میں بے پناہ غنائیت ہے۔ پنجابی میں محبوب کو پیار سے ڈھول یا ڈھولن کہا جاتا ہے۔ ڈھولنا

ایک زیور کا نام بھی ہے اور ڈھول ایک لوک ساز بھی ہے۔ 'ڈھولا' کے شروع کے بول بے تکے ہوتے ہیں لیکن دوسرے ٹکڑوں کی تیز طرار اشاریت اور طبلے کی تھاپ اس کی معنویت میں اضافہ کرتے ہیں۔ ڈھولا کا آخری ٹکڑا رباعی کے آخری مصرعے کی سی اہمیت رکھتا ہے جس میں تمام موضوع کو سمیٹ لیا جاتا ہے۔

سبھے کنواریاں اوڈھولا
ڈھول مہیندا
دکھاں دامیں پالیا
نہ بنی کہیں دا(۸)

سرائیکی 'ڈھولا' خاص قسم کے جھومر (رقص) کے ساتھ گایا جاتا ہے۔ اس میں محبوب کے حسن اور مقام و مرتبے کو خراج تحسین پیش کیا جاتا ہے۔

بزار وکاندی تَروے
میڈا سوڑی گلی وچ گھروے
تے پیل نشانی وے ڈھولا

'چھلا' ایک ایسی لوک صنف ہے جو سرائیکی، پنجابی اور سندھی میں بے حد مقبول ہے۔ چھلا یا انگوٹھی ہاتھ کا زیور ہے جو عام طور پر چاہنے والے ایک دوسرے کو محبت کی نشانی کے طور پر منتقل کرتے رہتے ہیں۔ چھلے کی اس رومانوی حیثیت کے پیش نظر اکثر گیت چھلے کے محور پر گھومتے ہیں۔ چھلا دو مصرعوں سے لیکر بیس مصرعوں بلکہ اس سے بھی زیادہ کا ہوسکتا ہے۔

چھلا بیری بورائے
گھر ماہی دادورائے
ونجنا لاضرورائے

اڈاں بن طوطا
جتھے ماہی کھلوتا

سرائیکی چھلا رقص کے ساتھ گایا جاتا ہے اور ڈوہڑے کے علاوہ کافی کے رنگ میں بھی ملتا ہے۔

چھلا پئی کھڑی آں ہک
میکوں پے گئی تیڈی چھک
توں تاں میڈے کولوں ٹِک

سندھی میں چھلا کے لیے چھلویا چھلڑا کا نام بھی معروف ہے۔

مذکورہ بالا مشترکہ لوک اصناف کے علاوہ دیگر پاکستانی زبانوں میں سے ہر زبان میں چند ایسی منفرد لوک اصناف بھی ہیں جو صرف اسی زبان کے ساتھ مخصوص ہے۔ ذیل کی سطور میں ہم ایک سرسری سی نظر پاکستانی زبانوں کی دیگر مخصوص لوک اصناف پر ڈالتے ہیں۔

پشتو لوک اصناف:۔

پشتو زبان میں وہ تمام اصناف سخن رائج ہیں جو اردو فارسی اور دیگر مشرقی زبانوں میں رائج ہیں لیکن پشتو لوک گیتوں کا سرمایہ معیار و مقدار دونوں لحاظ سے زیادہ قدر و قیمت کا حامل ہے۔ یوں تو ہر علاقے میں اپنے اپنے لوک گیت ہوتے ہیں۔ مگر پشتو میں کچھ لوک گیت ایسے بھی ہیں جو تمام پشتونوں کا مشترکہ ورثہ ہیں۔ ان میں لنڈئی، چاربیتہ، نیمہ کئی، بگتی، بدلہ اور لوبہ شامل ہیں۔ **(۹)**

چاربیتہ:۔

جیسا کہ نام سے ظاہر ہے چاربیتہ یعنی چار بیت، چار شعر یا ایسی صنف سخن جو زیادہ سے زیادہ اپنے ہر بند میں چار شعر رکھتی ہو، مگر ایسا حقیقت میں نہیں ہے۔ چاربیتہ قصیدے اور مثنوی کی طرح اپنے اندر طویل مضامین، جنگی واقعات، عشق و محبت کے افسانے، داستانیں اور روایات قدیم رکھتا ہے۔ فنی اعتبار سے اس میں پہلے ایک مطلع ہوتا ہے جو دو یا دو سے زیادہ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس کے بعد بند شروع ہوتا ہے۔ بند کے مصرعوں کی تعداد متعین نہیں ہے۔ بند کے اختتام پر بھی مطلع دھرایا جاتا ہے۔

لوبہ:۔

پشتو لوک گیتوں کی اس صنف میں عاشق و معشوق کے باہمی جذبات کی عکاسی مکالموں کی صورت میں ہوتی ہے۔ اس کا وزن خالص مقامی موسیقی پر قائم ہے۔ عام طور پر لوبے دو گانے کے انداز میں عورت اور مرد دونوں گاتے ہیں۔

محبوب جب خماری آنکھیں میری طرف پھیر لیتا ہے
تو میرا دل پارہ پارہ ہوتا ہے
جب خدا نے تمہیں دنیا میں پیدا کیا
میں تمہارا سچا عاشق ہوں
آؤ میری پلکوں پہ قدم رکھو مگر آؤ

بدلہ:۔

بدلہ مثنوی کی طرز پر لکھا جاتا ہے اس میں رومانی، تاریخی اور رزمیہ واقعات بیان کیے جاتے ہیں۔ پشتون قوم کی تمام رومانی داستانیں آدم خان درخانئ، فتح خان رابیا، جلات محبوبہ، شیر عالم میمونئ، تورد لے شھئ، یوسف خان شیر بانو اور مشہور جنگنامے، مثلاً جنگنامہ امام حسین، جنگ نامہ حضرت علیؓ، جنگنامہ حضرت امیر حمزہ بدلے کی شکل میں تحریر کیے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ شہزادہ بہرام وگل اندام الف لیلیٰ، شاہنامہ، حاتم طائی، طوطی نامہ وغیرہ بھی بدلہ کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں۔ جنہیں ساز اور سُر کے ساتھ گایا جاتا ہے۔

بگتئی:۔

بگتئی میں گانے کے ساتھ رقص بھی کیا جاتا ہے۔ اس کا سب سے بڑا موضوع حسن وعشق کے مضامین کا پورے جوش وولولے کے ساتھ بیان ہے۔ اس کی ابتدا دو ہم قافیہ مصرعوں کے ایک شعر سے ہوتی ہے۔ جو سُر کہلاتا ہے۔ پھر سُر سے آخر تک بند کا ہر مصرعہ مطلع کے مصرعوں کی طرح دو حصوں میں تقسیم ہوتا ہے۔ بند چار چار مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ ہر بند کا آخری مصرعہ سُر کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔

گلزار سے پھول لاؤ میرا محبوب آرہا ہے
پریوں کے باغ کے مالی میرا محبوب آرہا ہے
خدا یہ مجھے دیدار سر سیر کردے میں دیدار کی بھوکی ہوں
میرے بدن میں طاقت نہیں میں وصال کی بھوکی ہوں

نیمکئ:۔

عورتوں کی مرغوب ترین صنف ہے۔ شادی بیاہ کے موقع پر، پنگھٹ پر پانی بھرتے ہوئے، چرخہ کاتتے ہوئے، کھیتوں میں ساگ چنتے ہوئے کورس کی صورت میں نیمکئ گائی جاتی ہے۔

بلوچی لوک اصناف:۔

ڈھیی:۔

عام تصور یہ ہے کہ ڈیہی 'ڈیہہ' (وطن) سے مشتق ہے لیکن یہ صنف صرف وطن کے تذکرے تک محدود نہیں بلکہ مضامین کے لحاظ سے یہ انتہائی متنوع لوک صنف ہے۔ اس میں پیار محبت، ہجر ووصال، انتظار، کیفیات دکھ، سکھ غرض ہر طرح کے نازک جذبات کا اظہار کیا جاسکتا ہے۔ ڈیھی کی لَے بہت منفرد ہوتی ہے۔ اکثر ان کا پہلا مصرعہ بے معنی ہوتا ہے ساری بات دوسرے مصرعے میں کہی جاتی ہے۔

لیلڑی:۔

مشرقی بلوچستان کا مقبول ترین لوک گیت ہے اس صنف میں لفظ 'لیلڑی' کی بہت تکرار ہوتی ہے اس لیے اس صنف کا نام ہی 'لیلڑی' پڑ گیا ہے یہ گانے میں بہت تیز صنف ہے اس کے ہر مصرعے کا مطلب جدا ہوتا ہے مگر وزن اور قافیہ برابر ہوتے ہیں۔ یہ مہر و محبت کی ترجمان ہے۔

چپ چپ کھڑی ہو لیلڑی ءَلا
ضو آنکھ کی ہو لیلڑی ءَلا
اب نہ رہا جائے لیلڑی ءَلا
تم سا نہ مل پائے لیلڑی ءَلا
آؤ چلی آؤ لیلڑی ءَلا

زہیروک:۔

'زہیر'، 'یاد' کو کہتے ہیں کسی قریب اور عزیز ترین ہستی، گھر، والدین، محبوب سے جدائی کی کیفیت کے شعری اظہار کو 'زہیروک' کہتے ہیں۔ اس میں ہجر و فراق کے دکھ کے اظہار کے ساتھ ساتھ وصل کی خواہش بھی موجود ہوتی ہے۔ اس کے بول نہایت سُریلے، پر جوش اور پر سوز ہوتے ہیں۔ اسے عام طور پر عورتیں چکی پیستے ہوئے اور شتربان رات کو سفر کے دوران گنگناتے ہیں۔

لاڑوگ:۔

'لاڑوگ' میں لیلڑے لیلڑے لڑے لاڑے، الفاظ کی تکرار ہوتی ہے۔ اس میں موضوعات کی کوئی قید نہیں۔

اے گل نو بہار آ بھی جا
اے درشا ہوار آ بھی جا
لیلڑے لیلڑے لڑے لاڑے

لیکو:۔

چرواہوں، کسانوں اور شتربانوں کا مقبول لوک گیت ہے۔ اسی لیے اس میں سفر کی مشکلات و مشاہدات بھی موجود ہیں۔ بھیڑ بکریوں کی باتیں بھی ہیں، پہاڑوں ریگزاروں کے تذکرے بھی ہیں اور ہجر و فراق کی ساعتوں کے مرثیے بھی۔

بید کے سائے میں بیٹھا ہوں
پھر بھی اک تپتا صحرا ہوں
سانوری بیٹھی بول رہی ہے
کانوں میں رس گھول رہی ہے
دل ہے جیسے کھلا گلاب
بھیڑیں نہر پر جھکی ہوئی ہیں

ایمبا:۔

یہ محنت کشوں کا گیت ہے جب وہ مل کر کسی اجتماعی کام کے لیے زور لگاتے ہیں تو یہ گیت گاتے ہیں۔خاص طور پر ماہی گیر جب مچھلیاں پکڑنے کے لیے جال دریا میں ڈالتے ہیں تو بڑے جوشیلے انداز میں ایمبا گاتے ہیں۔

دستانغ:۔

اس کو 'دستانگ' یا 'دستانہ' بھی کہا جاتا ہے یہ بلوچی لوک گیتوں کی گویا جان ہے۔اس میں دوسرے لوک گیتوں کی طرح صرف دو مصرعے نہیں ہوتے بلکہ یہ بلوچوں کی شاعری کی واحد صنف ہے۔جو ہزار ڈیڑھ ہزار اشعار تک طویل ہوسکتی ہے۔یہ رومانوی حکایات،فطرت کے مناظر اور رزمیہ کہانیوں پر مشتمل ہوتی ہے۔

سپت:۔

بلوچستان کے ضلع مکران کا یہ مقبول لوک گیت ہے۔اس میں عام طور پر حمدیہ اور نعتیہ مضامین بیان کیے جاتے ہیں۔

چوغان:۔

چوغان ذکری بلوچوں کا مذہبی لوک گیت ہے۔ذکری فرقہ کے ماننے والے محنت کش طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔یہ لوگ زیادہ تر مزدوری،کھیتی باڑی،ماہی گیری،مال داری اور چرواہا گیری کرتے ہیں۔چوغان ہر اہم مذہبی تہوار میں گایا جاتا ہے۔۲۷ ویں رمضان،شب برات،عید کے موقع پر ایک شادی شدہ خاتون ایک بڑے دائرے کے مرکز میں بیٹھ کر یہ گیت گاتی ہے اس کا جواب کورس کے انداز میں دائرے کے لوگ دیتے ہیں۔(۱۰)

سندھی:۔

ھمر چو:۔'ہم راہیو اَچو' کا مخف ہے۔فصل کاٹتے ہوئے کسان اپنے ساتھی کسانوں کو مدد اور شراکت کار کے لیے دعوت دیتا ہے۔

کوئل کوکے باغوں میں ھو اللہ ھو اللہ..... ہمر چو ھواللہ
اونچی عمارت موہل کی ھو اللہ ھو اللہ..... ہمر چو ھواللہ
سفید پرندے جمیل کے اللہ ھو اللہ ھو اللہ..... ہمر چو ھواللہ
کوئی مسافر رہ گیا سفر میں اللہ ھو اللہ ھو اللہ..... ہمر چو ھواللہ

ہوجمالو:۔

سندھ کا سب سے مقبول عوامی گیت ہے۔ یہ گیت دراصل کامیابی کے بعد اپنے ہیرو کو خراجِ تحسین پیش کرنے کا گیت ہے۔

کھٹی آیو خیر ساں ہوجمالو، ہوجمالو
میرا جمالو خیریت سے فتح مند ہو کے آگیا ہوجمالو، ہوجمالو
جو چلا گیا تھا لاڑ کی جانب ہوجمالو، ہوجمالو
جس کی چھوٹی انگلی میں سونے کی انگوٹھی ہے ہوجمالو، ہوجمالو
جس کے پیروں میں لاکھوں کی جوتی ہے ہوجمالو، ہوجمالو

کوڈانو:۔

'کوڈانو' 'کوڈھانو' بھی کہا جاتا ہے اس لفظ کے لغوی معنی لاڈ پیار کے ہیں۔ 'کوڈھانو' میں سندھی مائیں اپنے بچوں کو دُلار کرتے ہوئے ان کی خوشیوں، کامیابیوں، شادی اور چاندسی دلہن ملنے کی دعائیں دیتی ہیں۔

مور ٹور ٹلے رانا، مور ٹور ٹلے
مور جھوم رہا ہے رانا، مور جھوم رہا ہے رانا
رانا تم سے نسلیں ہونگیں، رانا تم سے لاکھوں ہونگے
چاچاؤں کے کندھوں پر، ماموؤں کے کندھوں پر
رانا رانا، مور جھوم رہا ہے
نولکھا ہار بنوایا، سو سو دے کے رانا
رانا تم سے نسلیں ہونگیں، رانا تم سے لاکھوں ہونگے

بھیلن:۔

یہ اونٹ چرانے والوں کا گیت ہے جب وہ اونٹ کی مہار کندھے پر ڈال کر سفر کا آغاز کرتے ہیں تو

اونٹوں کی قطار کے شروع میں یا درمیان میں سے کوئی اونٹ چلانے والا گیت الاپتا ہے۔جس کا جواب قافلے میں شامل دوسرے اونٹ والے دیتے ہیں۔

گنان:۔

سندھی کی زبانی شعری روایت میں سب سے اہم صنف گنان ہے۔ یہ اسماعیلی فرقے سے تعلق رکھنے والوں کی مذہبی نظمیں ہیں جو مذہبی عقیدت کے ساتھ گائی جاتی ہیں۔

گاتھا:۔

سندھی 'گاتھا' کو سرائیکی زبان میں 'گاون' بھی کہا جاتا ہے۔ یہ لوک گیت سندھی بیت کی طرز پر ہوتے ہیں۔سندھ میں بھانڈ، بھاگ اور چارن قبائل اس صنف کو گانے بجانے میں ماہر ہوتے ہیں۔ان گیتوں میں بہادری کے قصے ایک خاص جوش وجذبے سے گائے جاتے ہیں۔

ڈھس:۔

سندھی لوک ادب کی یہ صنف خاص ذہانت اور مہارت کی متقاضی ہے۔ یہ سندھی بیت کی ہی ایک قسم ہے۔ جس میں ہر قسم کے ناموں کی ادائیگی دس الفاظ میں کی جاتی ہے جس کی وجہ سے اس صنف کو ڈھس (دس) کا نام دیا گیا ہے۔

ڈور:۔

ڈور کا مطلب کسی چیز کو ڈھونڈ کر مطلب نکالنا۔'ڈور' کو ابیات اور ڈوہروں کی صورت میں پیش کیا جاتا ہے۔لیکن ان میں اسلامی اور مذہبی روایات کو خاص طور پر پیش نظر رکھا جاتا ہے۔

پرولی:۔

'پرولی' یعنی پہیلی اردو کی طرح سندھی لوک ادب کی ایک قدیم اور معروف صنف ہے۔جس میں کسی چیز کا سوچ بچار کے بعد سراغ لگایا جاتا ہے۔

ہیٹھا تھالہی متھاں تھالہی، وچ میں مڑس موالی

(ترجمہ: نیچے تھالی اوپر تھالی درمیان میں بندموالی)

اس پرولی کا جواب ہے' کچھوا'(۱۱)

سرائیکی لوک اصناف:۔

بگڑو/گانمن:۔

سرائیکی زبان کا قدیم اور معروف لوک گیت دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے جس میں عام طور پر پہلا مصرعہ

مہمل ہوتا ہے جبکہ تمام معنی ومفہوم دوسرے مصرعے میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ یہ زیادہ تر عشقیہ موضوعات پر مبنی ہوتا ہے۔

کوٹھے اُتے پُھل سکدے

اندر بیمار پئی ہاں، باہروں جندڑی دے مُل چکدے

ڈوہڑا: پنجابی میں اسے 'دوہا' کہا جاتا ہے۔ سرائیکی ڈوہڑا بمعنی دُگنا لیا جاتا ہے۔ یہ بیت کی طرح دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہیں۔ پہلا مہمل اور دوسرا بامعنی۔ اب چار یا اس سے بھی زائد مصرعوں کے ڈوہڑے بھی کہے جا رہے ہیں۔

جیونْ جتیاں چکیاں تے مرنْ جتے جندراہ

جیونْ کوڑا آسرا تے مرنْ حقانی راہ

اکھان:۔

اکھان یعنی ضرب الامثال اور کہاوتیں بھی سرائیکی زبان کی اہم لوک اصناف ہیں۔ اکھان سرائیکی زبان کی قدامت، وسعت کے ساتھ علاقے کی تاریخ وتہذیب اور ثقافت کی علمبردار ہیں۔

اندھارا جا بیدادنگری

پیسے سیر وصل دھیلے سیر مصری

گھر کوٹھا، مال اوٹھا، پُتر جیٹھا

میں کراڑی، میڈا یار قریسی

ہکی گالھوں ڈردی مسلمان کریسی (۱۲)

پنجابی زبان کی لوک اصناف:۔

پنجابی زبان کی معروف لوک اصناف ماہیا، ٹپہ، ڈھولا، چھلا کا ذکر ہم مندرجہ بالا سطور میں تفصیل سے کر آئے ہیں۔ ان لوک اصناف کے علاوہ 'بولیاں' پنجابی زبان کی محبوب ترین صنف ہے۔ بولیاں زیادہ تر وسطی پنجاب، امرتسر، فیروز پور، لاہور، گوجرانوالہ اور شیخو پورہ میں گائی جاتی ہیں۔ یہ بولیاں گاتے ہوئے جاٹ بے تحاشا بلکہ اندھا دھند ناچتے ہیں۔ عجیب وغریب آوازیں نکالتے ہیں اور طرح طرح کی مضحکہ خیز حرکتیں کرتے ہیں۔

بولی، ایک بول یعنی ایک مصرعہ کے معنوں میں استعمال ہوتی ہے جس میں اشاریت بھی ہوتی ہے اور دلآویزی بھی۔ دو تین لفظوں میں ایک پورا تجربہ، طویل قصہ سمیٹ کر گویا کوزے میں دریا بند کر دیا جاتا ہے۔

کلا ٹکریں تے حال سناواں

دکھاں وچ پے گئی جندڑی

تیرے سامنے بیٹھ کے رونا
تے دکھ تینوں نہیں دسنا

بولی میں حسن وعشق، ہجر وفراق، وصال وملاپ، تصوف ومعرفت اور معاملہ بندی کے مضامین کے ساتھ ساتھ پنجاب کی ثقافت اور معاشرت کے بیشتر رنگ بھی جھلکتے ہیں۔ بولی کی مختلف قسمیں ہوتی ہیں جس میں ایک سطر سے لیکر چار یا پانچ یا اس سے زیادہ سطریں بھی ہوسکتی ہیں۔ پنجابی کے دومشہور ناچ بھنگڑا اور گدھا بولی کے ساتھ ہی ناچے جاتے ہیں۔

جگنی:۔

جگنی پنجاب کا ایک اور مقبول لوک گیت ہے جگنی کے بولوں میں زیادہ تر صوفیانہ رنگ جھلکتا ہے۔ جگنی روشنی کا سمبل ہے۔

او پیر میر یا جگنی کہندی آ
جیہڑی نام علیؓ دا لیندی آ
میری جگنی دے دھاگے دو
در مرشد دے آن کھلو
تیرے اندر ہووے لو

جگنی کی طرح جھوک اور تونبہ بھی پنجابی کے عارفانہ اور مذہبی لوک گیت ہیں۔ **(۱۳)**

اردواور دیگر پاکستانی زبانوں کی یہ لوک اصناف اس بات کی شاہد ہیں کہ اردو زبان کی طرح پنجابی، سندھی، بلوچی، پشتو اور سرائیکی زبان میں بھی لوک ادب وشاعری کا وسیع ذخیرہ موجود ہے۔ لوک گیت اور اس کی مختلف اصناف ہوں یا لوک کہانیاں ہوں ہر زبان میں ان کی بے حد اہمیت ہے۔ یہ کسی بھی زبان کے ادب کا وہ قیمتی سرمایہ ہیں جن کی تخلیق میں پڑھے لکھے دانشوروں کا نہیں معصوم اور ان پڑھ لوگوں کا عمل دخل رہتا ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جنہیں شاعر اور ادیب کہنا کارِمحال ہے مگر جو اپنی خداداد صلاحیتوں کے ذریعے اپنے جذبات وخیالات کو قصوں اور گیتوں میں ظاہر کرتے ہیں۔ ان کی دولت قلم اور کاغذ نہیں بلکہ ان کی اپنی وہ زبان ہوتی ہے جو قواعد اور گرامر کی بندشوں سے آزاد رہتی ہے۔ جس میں ان کی اپنی دھرتی کی بو باس بھی ہوتی ہے اور اپنے خالص جذبات واحساسات کا اظہار بھی۔ یہی وجہ ہے کہ لوک ادب کو زمانہ قدیم سے جاہل، غیر متمدن، گنواروں کی خرافات اور تُک بندی کا نام دیا جاتا رہا ہے اور زبان و ادب کی تاریخ میں لوک ادب کے تذکرے کو جرم سمجھا جاتا رہا ہے۔ بقول پروفیسر قمر رئیس:۔

''اردو والوں کے لیے اردو کا لوک ادب چنداں قابل التفات نہیں، اس لیے کہ اس

کے مصنف کا پتہ نہیں۔اس کی زبان گنوارو ہے۔اس میں فارسی کے نظام عروض کی پابندی نہیں وغیرہ وغیرہ۔یہی حال نثر کا ہے۔ ہمارے یہاں فارسی داستانوں کے چربہ کو یا پھر 'فسانہ عجائب' جیسی مخرب مذاق کتابوں کو بڑی اہمیت دی جاتی ہے لیکن ان لوک کہانیوں کی تحقیق کا بیڑا کوئی نہیں اٹھاتا جو صدیوں سے ہندوستانی عوام سنتے سناتے آئے ہیں اور جن کا ماخذ خود ان کی بھری پُری زندگی ہے۔''(۱۴)

یہ رویہ صرف برصغیر کے دانشوروں کا ہی نہیں بلکہ یورپ میں اشرافیہ سے تعلق رکھنے والے اہل علم کا بھی لوک ادب کے ساتھ اسی طرح کا ہتک آمیز رویہ رہا۔یہ بھی ایک تلخ حقیقت ہے کہ اردو کے اہل علم اور محققین کا مزاج شروع سے کلاسیک زدہ رہا ہے۔وہ آزادانہ تحقیق کریں یا ڈگری کے حصول کے لیے تحقیق کے پیچیدہ اور گھمبیر مراحل طے کریں وہ بالعموم قدما اور اساتذہ کے دواوین یا خیالی داستانوں کے خطی نسخے تلاش کرتے ہیں۔خواہ وہ سطحی، پوچ اور عامیانہ قسم کا ادب ہی کیوں نہ ہو۔وہ بڑی دیدہ ریزی سے پرانے نسخوں کا تقابل کر کے مستند نسخے کی تیاری کا کام سرانجام دیتے ہیں لیکن یہ محققین غیر تحریری روایت (Oral Tradition) کے ادب کو ضبط تحریر میں لا کر اس کے متن کی درستی اور معیار بندی کو قابل اعتناء نہیں سمجھتے۔حالانکہ یہ لوک ادب فکر و تخیل کی وسعت، تازگی اور تاثیر میں اس تیسرے درجے کے تحریری ادب سے کہیں زیادہ وقیع ہوتا ہے۔

ضرورت اس امر کی ہے کہ نئی نسل کے محققین کو لوک ادب کی اہمیت، معنویت اور فنی محاسن سے مانوس بنایا جائے۔لوک ادب شاعری کی تحقیق و تدوین کے لیے نوجوانوں کو خاص تربیت دی جائے اور عوامی کلچر اور لوک روایات کے احیاء کی ضرورت کو نہ صرف تسلیم کیا جائے بلکہ اس کے فروغ کے لیے بھی حتی المقدور کاوش کی جائے۔

حوالہ جات

۱۔ شاہ محمد مری، ڈاکٹر، ''مختصر تاریخ زبان و ادب-بلوچی''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء، ص ۴۹

۲۔ محمد افضل رضا، ''پشتو لوک ادب''، اکادمی ادبیات، اسلام آباد، ۱۹۸۹ء، ص ۹۴

۳۔ شاہ محمد مری، ڈاکٹر، ''مختصر تاریخ زبان و ادب-بلوچی''، ص ۵۰-۵۱

۴۔ ایضاً، ص ۵۲

۵۔ مظہر جمیل، سید، ''مختصر تاریخ زبان و ادب-سندھی''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء، ص ۶۶-۶۷

۶۔ حنیف خلیل، ''مختصر تاریخ زبان و ادب-پشتو''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء، ص ۸۷

۷۔ ترجمہ: دھاگے کھیسوں کے
پنکھ پڑے جھاڑیں
پنچھی بیگانے دیسوں کے

۸۔ ترجمہ: یہ تمام کنواریاں ہیں۔
محبوب! میں نے تمہیں بڑے دکھوں سے پایا ہے۔
خدا کے لیے کسی اور کے بن کر نہ رہ جانا۔

۹۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھئے:۔

☆ محمد افضل رضا، ''پشتو لوک ادب''، اکادمی ادبیات، اسلام آباد، ۱۹۸۹ء

☆ تاج سعید، ''پشتو ادب کی مختصر تاریخ''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء

☆ حنیف خلیل، ''مختصر تاریخ زبان و ادب-پشتو''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء

☆ انعام الحق جاوید، ڈاکٹر، ''پشتو، ہندکو، توروالی، گاؤدی (مطالعاتی رہنما)''، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ۲۰۰۴ء

۱۰۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھئے:۔

☆ انعام الحق جاوید، ڈاکٹر، ''بلوچی، براہوی زبان و ادب (مطالعاتی رہنما)''، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ۲۰۰۴ء

☆ شاہ محمد مری، ڈاکٹر، ''بلوچ سماج میں عورت کا مقام''، سنگت اکیڈمی آف سائنسز، کوئٹہ، ۲۰۰۵ء

۱۱۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھئے:۔

☆ حیدر سندھی، ڈاکٹر، ''سندھی زبان و ادب کی تاریخ''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۹ء

☆ مظہر جمیل، سید، ''مختصر تاریخ زبان وادب''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء
☆ انعام الحق جاوید، ڈاکٹر، ''سندھی، سرائیکی، کشمیری (مطالعاتی رہنما)''، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ۲۰۰۴ء
۱۲۔ سجاد حیدر پرویز، ڈاکٹر، ''سرائیکی زبان وادب کی مختصر تاریخ''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء، ۲۸۷
۱۳۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھئے:۔
☆ انعام الحق جاوید، ڈاکٹر، ''پنجابی زبان وادب کی مختصر تاریخ''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء
☆ ارشاد احمد پنجابی، ''پنجاب کی عورت (حیات وثقافت)، ادارۂ تحقیقات پاکستان، لاہور، ۱۹۷۶ء
☆ حمید اللہ ہاشمی، ''مختصر تاریخ زبان وادب- پنجابی''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء
☆ انعام الحق جاوید، ڈاکٹر/عبداللہ جان عابد، ''پاکستانی زبانیں مشترک لسانی وادبی ورثہ''، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء
۱۴۔ قمر رئیس، ڈاکٹر، ''اردو میں لوک ادب'' (مرتبہ: سیمانت پرکاشن)، دریا گنج، دہلی، ۱۹۹۰ء، ص ۱۴

☆☆☆

سیر افلاک: اقبال اور معری کی نظر میں (تنقیدی وتقابلی جائزہ)

ڈاکٹر محمد ابوذر خلیل*

Abstract:

An imaginary journey of soul as accentuation to the world of Utopia or the world here after, this is a sort of visionary journey shared by the humanity at large right from ancient ages. It had been the heritage of various nations according to their regions perception and beliefs. The event of Escentuation ''معراج'' of the Holy Prophet (PBUH) is considered to be the Role Model / Precedent by the Muslim Sufi Scholars. Since this religious experience is of highly significance, thereby the Sufi Scholars holding the theory of pantheism are inclined to interpret this spiritual journey towards the ultimate destination of annihilation and union with Almighty Allah like a drop of water that annihilates itself in the occasion and becomes one with the whole. Iqbal disregard to the popular view of the Sufi Scholars, opines that the accentuation is not total diminishing but rahterely it is a path leading to everlasting life. Iqbal expressed with view in his book ''جاوید نامہ'' i.e.''رسالۃ الخلود''In this regard al-Muarri (1057) is one of the scholars who in his''رسالۃ الغفران'' discussed the same topic in length. This article deals with the critical study of the both authors with reference to their books, pointing out the various commonalities and the thoughts resulted therein.

أبوالعلاء معری سن ۳۶۳ھ بمطابق ۹۴۳ء شام کے علاقے معرۃ النعمان میں پیدا ہوا۔ معرۃ النعمان کی طرف نسبت کی وجہ سے معری کے نام سے مشہور ہوا ہے أبوالعلاء کنیت تھی جسے وہ ناپسند کیا کرتا تھا۔ اکثر کہا کرتا تھا

* شعبہ عربی، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

کہ زیادہ مناسب تو یہ تھا کہ میری کنیت اُبوالنزول ہوتی، بچپن ہی میں تقریباً چار سال کی عمر میں چیچک کی بیماری کی وجہ سے نابینا ہو گیا تھا اس کے باوجود طلب علم کے سلسلے میں مختلف شہروں کا سفر کیا، سن ۱۰۰۶ء بغداد کا قصد کیا وہاں کے علمی حلقوں اور خصوصاً وہاں کی بڑی بڑی لائبریریوں کو کھنگالتا رہا، علماء وشعراء سے ملتا رہا اور ان سے علمی تبادلہ خیال کرتا رہا مگر حالات ناساز اور مقاصد کے حصول میں ناکامی کے پیش نظر آخر کار اسے واپس معرۃ النعمان لوٹنا پڑا، واپسی کے بعد عوام الناس سے الگ تھلگ ہو کر اپنے آپ کو اپنے آبائی گھر کے ایک حجرے تک محدود کر دیا اپنے آپ کو درس وتدریس اور تعلیم وتعلم کے لئے وقف کر دیا، اپنی طرف سے اپنے اوپر چند پابندیاں عائد کیں زندگی بھر اپنے آپ کو عورت اور شادی سے دور رکھا کبھی گوشت نہ کھایا طبقۂ عوام اور حکمرانوں سے بھی اپنے آپ کو دور رکھا، عزلت و تنہائی کو اپنا شیوہ بنایا اسی حالت میں سن ۴۴۹ھ بمطابق ۱۰۵۸ء وفات پائی۔ (۱)

محمد کاظم اپنی کتاب ''اخوان الصفاء'' (مختلف مضامین کا مجموعہ) میں ابوالعلاء معری کے حالات زندگی اور اس کی شخصیت وفن پر سیر حاصل بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

سال ۳۶۳ھ (۹۷۳ء) تھا اور بستی معرۃ النعمان تھی جو حلب کے جنوب میں جانے والی شاہراہ پر بیس میل کی مسافت پر واقع ہے۔ یہاں ایک تنوخی خاندان میں جس کے افراد زیادہ تر عالم، قاضی اور شاعر تھے، ۲۸ ربیع الاول کو جمعہ کے روز غروب آفتاب کے وقت ایک لڑکا پیدا ہوا جس کا نام احمد اور کنیت ابوالعلاء رکھی گئی۔ یہ لڑکا ابھی ساڑھے تین برس کا تھا کہ اس پر چیچک کے مرض نے حملہ کیا۔ جس کے نتیجے میں اس کا چہرہ تو داغدار ہوا ہی تھا، اس کی بائیں آنکھ کی بینائی بھی جاتی رہی اور دائیں آنکھ میں سفیدی اترنی شروع ہوئی۔ چھ برس کی عمر کو پہنچ کر یہ لڑکا پوری طرح نابینا ہو گیا۔ ابوالعلاء کے گھرانے میں علم تھا۔ شاعری تھی اور عہدہ قضا تھا۔ اس گھریلو ماحول اور اس کے نابینا پن نے اس کیلئے ایک ہی راستہ متعین کیا اور وہ تحصیل علم کا تھا۔ چنانچہ اس نے اپنے والد سے لغت، نحو اور اُدب کی ابتدائی تعلیم حاصل کی۔ (۲)

قدماء کا اس کی وسعت علمی پر اتفاق ہے مگر اس کے عقیدہ کے بارے میں ان کے ہاں دو مختلف مگر انتہائی آراء پائی جاتی ہیں، ایک گروہ کی رائے میں ملحد زندیق اور کافر تھا جن میں پیش پیش ابن کثیر، ابن عقیل، العینی، اور ابن الجوزی ہیں۔

دوسرے گروہ کی رائے میں وہ انتہائی نیک، متقی، عابد وزاہد تھا، جن میں ابن العدیم، اُبوالسیر المعری اور عباسی المکی پیش پیش ہیں۔ حتی کی امام غزالی اسے نیک وکار اولیاء اللہ میں سے شمار کرتے تھے۔

معری کے عقیدہ ومذہب کے بارے میں محمد کاظم لکھتے ہیں کہ معری کے مذہبی موقف کے بارے میں یہ

نزاع ومباحثہ (Debate) ایک زمانے سے چلا آتا ہے، اور آخری فیصلہ ابھی تک کسی ایک فریق کے حق میں نہیں ہوا۔ بات اصل میں یہ ہے کہ اس تنازعے میں اگر کچھ سچ، ایک گروہ کے پاس ہے تو، کچھ سچ، دوسرے گروہ کے پاس بھی ہے۔ میں نے اس معاملہ پر جتنا کچھ سوچا ہے اس سے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ معری اسلام کی روح اور اس کی بنیادی تعلیمات (سچائی، ایمانداری، قناعت اور انسان دوستی وغیرہ) پر تو ایمان رکھتا تھا، لیکن وہ ارباب شریعت کی طرف سے عائد کردہ ضابطوں اور فریضوں کی پابندی کو اپنے لئے لازم نہیں سمجھتا تھا۔ دوسرے لفظوں میں وہ Faith سے تو بہرہ مند تھا لیکن Dogma کا قائل نہیں تھا۔ اس کے اس ایمان کے تابع اس کا اپنا نظام عبادات تھا جس کی وہ پابندی کرتا تھا۔ لیکن جو چیزیں اس نظام سے باہر تھیں ان کا التزام اس نے کبھی نہ کیا۔ مثلاً وہ پانچ وقت نماز تو پڑھتا تھا، لیکن جمعہ کی نماز کیلئے نہیں جاتا تھا، اور نہ زندگی میں اس نے کبھی حج کیا تھا۔ اجتماعی عبادات میں لوگوں کا ہجوم اور ان کا ماحول اس کے خلوت پسند مزاج کے ساتھ میل نہیں کھاتا تھا۔ اس کی ایک وجہ شاید یہ بھی ہو کہ وہ اپنے نابینا پن کے باعث بھیڑ بھاڑ میں جانے سے یوں بھی کتراتا تھا۔ **(۳)**

اقبال ۱۸۷۷ء میں پاکستان کے شہر سیالکوٹ میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم سیالکوٹ سے حاصل کی، حصول علم کے سلسلے میں لاہور آئے گورنمنٹ کالج لاہور سے بی۔اے اور پنجاب یونیورسٹی لاہور سے ایم۔اے کیا۔ یورپ کی بلند پایہ یونیورسٹیوں سے قانون اور پی۔ایچ۔ڈی کی ڈگریاں حاصل کیں۔ اقبال نے برصغیر پاک و ہند کے مسلمانوں کے ذہنوں پر دینی وثقافتی گہرے اثرات چھوڑے ہیں۔ ۱۹۳۰ء کے خطبہ الہ آباد میں الگ اسلامی مملکت کے قیام کی بات کی جو آخر کار قیام پاکستان کی شکل میں شرمندہ تعبیر ہوئی۔ اقبال نے ۱۹۳۸ میں لاہور میں وفات پائی۔

سیر افلاک اور عالم بالا کے تخیلاتی سفر سے متعلق نظریات قدیم زمانہ سے مشترک انسانی ورثہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ہر دور میں ہر قوم و مذہب کے لوگوں نے اپنی علمی استعداد کے مطابق اس موجودہ دنیا اور دوسری دنیا کے بارے میں اپنے اپنے مذہبی پس منظر کے مطابق مختلف تصورات پیش کئے ہیں۔

معری اور اقبال اس میدان کے پہلے شہسوار نہیں ہیں بلکہ ان سے بہت پہلے مختلف قدیم ثقافتوں کے مطالعے سے اس تصور کا وجود ملتا ہے۔ ان قدیم ثقافتوں میں سے قدیم مصری تہذیب، ہندوستانی وچینی تہذیب، بابلی اور آشوری تہذیب، قدیم فارسی اور یونانی تہذیب میں اس تصور کے مختلف نشانات ملتے ہیں۔ اسلامی تہذیب و ثقافت میں اس تصور کا ذخیرہ مختلف شکلوں میں موجود ہے۔ قرآن وحدیث کتب تفسیر، علماء وفقہاء اسلام، ادباء اور صوفیائے کرام نے اس تصور کو مختلف شکلوں میں پیش کیا ہے جس طرح کہ (اُلف لیلہ) کی بعض حکایات میں اس کا

تذکرہ آیا ہے۔اس ضمن میں ڈاکٹر رجاء عبدالمنعم کہتے ہیں:

''اس تصور کا دنیا کے بیشتر ترقی یافتہ اُدبیات نے تذکرہ کیا ہے۔کبھی عالم اُرواح کی طرف سفر کی شکل میں اور کبھی اس موجودہ دنیا کے علاوہ ایک دوسری دنیا کی طرف تخیلاتی سفر کی شکل میں عمومی طور پر اس تصور کو پیش کیا ہے''۔(۴)

ڈاکٹر بنت الشاطئ ''دانتے'' پر ابوالعلاء کے اثرات کے حوالے سے لکھتی ہیں کہ کسی حد تک یہ ممکن ہے کہ المعری کو اس تصور کو پیش کرنے میں ''دانتے'' پر سبقت حاصل ہے مگر یہ تصور ایک ایسی عام انسانی سوچ ہے جو المعری سے بھی پہلے کی سوچ ہے بلکہ شاعری اور اُدب سے بھی پہلے کی سوچ ہے''، انہوں نے درست لکھا ہے کہ جب ہم ''رسالۃ الغفران'' اور ''ڈیوائن کامیڈی'' کا بغور جائزہ لیتے ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ دونوں عظیم شعراء دوسری دنیا کے اس خیالی سفر پر متفق ہیں، مگر کس میں یہ جرأت ہے کہ وہ یہ دعوی کرے کہ اُبوالعلاء المعری پہلا شخص نہیں ہے کہ جس نے یہ سوچ اور تصور پیش کیا ہے۔ بلکہ یہ تصور مشترکہ انسانی ورثہ ہے جب سے انسانیت نے یہ سن رکھا ہے کہ وہاں ایک اور دنیا ہے وہ اس کے بارے میں مختلف تمثیلیں اور اپنے اپنے انداز میں عالم بالا کی سیر کے تخیلاتی سفر کا تصور پیش کرتی آئی ہے۔اس عالم کی تصویر کشی قدیم زمانوں کی داستانوں میں سے ایک داستان ہے ہر دین و مذہب نے بڑی تفصیل سے اسے پیش کیا ہے المعری کو اس بارے میں سبقت دینے کی اب کوئی وجہ باقی نہیں رہ جاتی، حتی کہ ہزاروں سال قبل اُساطیری اُدب میں بھی اس تصور کا تذکرہ ملتا ہے۔(۵)

اگر ہم قدیم وجدید اُدبیات عالم کا بغور جائزہ لیں تو اس تصوراتی سفر کا تذکرہ ہمیں تمام ترقی یافتہ اُدبیات میں مختلف شکلوں میں ملتا ہے۔اس اختلاف کی بڑی وجہ رسم ورواج اور مقامی تہذیب و عادات کا مختلف ہونا ہے۔ اس لئے شاید ہم حق بجانب ہیں کہ یہ سوچ قدیم مشترکہ انسانی سوچ ہے،اس ضمن میں ڈاکٹر رجاء جبر مزید کہتے ہیں:

''تاریخ انسانی میں مختلف اقوام کے مطالعے سے ہمیں یہ پتہ چلتا ہے عالم بالا میں عالم ارواح کی سیر ہر قوم کے اُدبی، عوامی اور دینی میراث کا اہم جز رہا ہے، قدماء کے ہاں اس سیر کا بہت زیادہ تذکرہ آتا ہے، جس کا خواب وخیال سے تانا بانا بنا جاتا ہے مرکزی خیال جنت وجہنم کے اردگرد گھومتا ہے''۔(۶)

عالم بالا میں عالم اُرواح کی سیر کا تصور ہمیں یونانیوں کے ہاں بھی ملتا ہے، (ہومر) کی شہرہ آفاق (الیاذۃ) جس میں اس نے دوسری دنیا کے بارے میں بڑی تفصیل سے بہت سارے واقعات نقل کئے ہیں، بطور خاص مرے ہوئے لوگوں کی دنیا کے حالات و واقعات بڑی تفصیل سے ذکر کئے ہیں۔جس طرح کہ ان واقعات میں آسمان کے دروازوں کی طرف واضح اشارہ ملتا ہے، جنت کی نعمتوں کا تذکرہ آتا ہے اور جہنم کی تاریکیوں کی

کیفیت بیان کی جاتی ہے (ہومر) کی اس تخلیق میں موہوم عالم ثانی کے بارے میں اور بھی بہت ساری باتوں کا تذکرہ ملتا ہے۔(۷)

ایرانیوں کے ہاں قدیم فارسی اُدب میں بھی اس سوچ کی بنیادیں پائی جاتی ہیں اس سلسلے میں ڈاکٹر رجاء کہتے ہیں: ''ایرانی ایریاسٹڈی کے یورپی سکالر اس بات پر متفق ہیں کہ ایران میں عالم بالا کی سیر کا تصور سب سے پہلے (ارتاک فیراز نامک) میں ملتا ہے جو قدیم فارسی زبان میں لکھی ہوئی ہے جواب کتاب (القدیس فیراز) کے نام سے مشہور ہے۔ یورپی سکالرز کا خیال ہے کہ یہ تصنیف متعدد قدیم اُدبیات کا خزینہ ہے جس سے مختلف ادبیات عالم کے بنیادی ڈھانچے تراشے جاسکتے ہیں، جس میں اس عالم بالا کی ءسیر کا تفصیلی ذکر ملتا ہے۔(۸)

فارسی اُدب میں اس موضوع پر بہت زیادہ مواد ملتا ہے اس ضمن میں چند ایک مشہور کتب کا بطور خاص ذکر کیا جاتا ہے، سنائی کی (سیر العباد) عطار کی (منطق الطیر)، کرمانی کی (مصباح الأرواح) اور ان سب سے آخر میں بہاءاللہ کی (سبعۃ أودیہ) کا ذکر آتا ہے جنہوں نے اس موضوع کو خوب نبھایا ہے۔ فارسی ادب میں اس موضوع پر جدید اُدبیات کی روشنی میں جو تخلیق معرض وجود میں آئی وہ ہے اقبال کی کتاب ''جاوید نامہ'' جس میں اقبال نے رومی کی راہنمائی میں عالم افلاک کی سیر کا تخیلاتی تصور پیش کیا ہے۔

عربی ادبیات میں سیر افلاک پر معراج نبوي پہلی دینی و مذہبی نص ہے جس میں عالم غیبی کی طرف اس روحانی سفر کے قصے کا تذکرہ ملتا ہے۔ أبو یزید بسطامی کی (المعراج) اور ابن سینا کا (رسالۃ حي بن یقظان) اور أبوالعلاء المعري کا (رسالۃ الغفران) جو اس ضمن میں مشہور ترین تخلیقات ہیں۔

مغرب میں عالم بالا کی سیر اور اس تصور کی بنیادیں ہمیں اٹلی کے مشہور زمانہ شاعر (دانتے) کی شہرہ آفاق تصنیف ''طربیۂ خداوندی'' میں ملتی ہیں جس میں مصنف نے اس تصور کو بڑی تفصیل سے عالم غیبی کی طرف سفر کی شکل میں پیش کیا ہے اس سفر میں وہ جنت جہنم کی سیر کرتا ہے فردوس برین کے چکر لگاتا ہے۔

جدید مغربی اور عربی معاصر ناقدین کے ہاں ''دانتے'' کا اپنی اس تخلیق میں عربی شاعر أبوالعلاء المعری سے متاثر ہونے کے سلسلے میں بہت زیادہ مباحث ملتے ہیں جن میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ''دانتے'' نے یہ تصور أبوالعلاء المعری سے لیا ہے۔ اسی طرح انگریزی اُدب میں انگریزی شاعر ''ملٹن'' کے ہاں اس کی تصنیف ''فردوس گم گشتہ'' (Paradise Lost) میں اس سوچ کا ذکر ملتا ہے وہ اپنی اس کتاب میں ان دیکھی اس دنیا کی سیر کرتا ہے اور عالم غیبی میں موجود اس دنیا کے بارے میں گفتگو کرتا ہے۔

تاریخ اُنسانی میں مختلف ملتوں اور قوموں کے درمیان عالم بالا کی سیر اور عالم افلاک کا سفر ایک قدیم

مشترکہ ورثہ ہے، قدیم مصریوں، ایرانیوں، یونانیوں اور عربوں کے ہاں مختلف انداز میں اس کا تذکرہ ملتا ہے حتی کہ جدید یورپی اُدب میں واضح طور پر اِس کے اشارات و نشانات ملتے ہیں۔ عالم افلاک کی سیر کی شاید پہلی کتاب: اُبوالحسن علی بن منصور المعروف ابن القارح کی تالیف ہے جس میں اس نے جنت وجہنم کے مناظر اور حالات وواقعات بیان کئے ہیں اس نے اپنی اس تألیف میں جہنم کے ان مناظر کا تذکرہ کیا ہے جس میں اس نے ان منحرف شعراء اور خطباء جو ایمان نہیں لائے تھے جہنم میں ان کے عذاب دیے جانے کی زندہ منظر کشی کی ہے۔ جبکہ ابن القارح اُبوالعلاء المعری کے انتہائی قریبی دوستوں میں سے تھا معری کو ابن القارح کا یہ رویہ اچھا نہ لگا جواب میں اپنی کتاب ''رسالۃ الغفران'' تألیف کیا، جس میں وہ تخیلاتی طور پر جنت کی سیر کو جاتا ہے جہاں اس کی زمانہ جاہلیت کے چند شعراء سے ملاقات ہوتی ہے جو قبل از اسلام فوت ہو چکے تھے اور اسلام کے بارے میں انہیں کوئی علم بھی نہ تھا، معری خوفزدہ ہو کر ان سے پوچھتا ہے کہ تم تو اسلام کے ظہور پذیر ہونے سے پہلے فوت ہو چکے تھے تو اب تم جنت میں داخل ہونے میں کیسے کامیاب ہو گئے؟ ان شعراء میں سے ہر ایک معری کو اس کے سوال کا جواب دیتا ہے اور اپنے بخشے جانے کی وجوہات بیان کرتا ہے، زہیر بن اُبی سلمی اس بارے میں اپنی رائے دیتا ہے، جبکہ امرؤ القیس کا اس بارے میں ایک خاص موقف ہے اور عبید ابن الأبرص اپنی بخشش کی ایک الگ انوکھی وجہ بتلاتا ہے۔ (۹)

عربی اُدب میں سیر افلاک کے سلسلے میں سب سے پہلا کام ابن القارح نے کیا جس میں اس کا رویہ انتہائی تھا، جس کے جواب میں ابوالعلاء المعری نے دوسرا انتہائی رویہ اپنایا، اِس ضمن میں درمیانی راہ اپنانے والے محی الدین ابن عربی ہیں جس نے اپنی کتاب ''الفتوحات المکیۃ'' میں عالم افلاک کی طرف سیر کے تصور کا عملی نمونہ پیش کیا ہے۔

جب ہم عالمی اُدبیات میں عالم افلاک کی طرف ان تخیلاتی سفروں کے تذکرے پڑھتے ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ ان میں بیشتر ایک دوسرے سے ملتے جلتے قصے ہیں، ان میں سے کچھ تو ماضی کی عظمت کی حکایتیں بیان کرتے ہیں اور کچھ روشن مستقبل کی نشاندھی کرتے ہیں۔ اِن خیالی سفروں سے یہ بھی نتائج اُخذ کئے جا سکتے ہیں کہ دنیا کے بیشتر اُدبیات باہمی اُثر پذیری کے مراحل سے گزر کر اپنی انتہائی شکل کو پہنچے ہیں۔

اقبال اور معری کے عالم افلاک کے ان سفرناموں میں ایک عجیب سی قدر مشترک اور مشابہت ہے دونوں وہاں جا کر شعراء سے ملتے ہیں، ان سے ادبی، لغوی اور بعض ان سے منسوب اُشعار کے متعلق سوال و جواب کرتے ہیں۔ اقبال کا ''جاوید نامہ'' اُبوالعلاء المعری کے ''رسالۃ الغفران'' کی یاد دلاتا ہے، بس فرق صرف اتنا ہے کہ وہ معری نے سن 424 ہجری میں ایک عمدۃ عربی نثر میں املا کروایا، جس میں اس نے جنت وجہنم کی تخیلاتی سیر کی جس میں یہ بتایا کہ اللہ تعالیٰ نے بطور خاص شعراء وأدباء کو کس طرح معاف فرما دیا اگرچہ وہ نافرمان ملحد اور کافر ہی کیوں نہ تھے۔

اقبال نے ''جاوید نامہ'' میں ''رسالۃ الغفران'' سے نہ صرف نفس مضمون میں بہت زیادہ گہرا اثر قبول کیا بلاشبہ مضمون تو اسلامی وروحانی ہی تھا مگر فن اور خوبصورت قالب کے اعتبار سے بھی اقبال معری سے متأثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا چنانچہ مضمون کے علاوہ فنی اعتبار سے بھی ان دونوں میں بہت گہری مشابہت پائی جاتی ہے، ''جاوید نامہ'' اقبال کے فکر کی معراج ہے جس طرح کہ ''رسالۃ الغفران'' معری کے فکر کی معراج ہے دونوں کے ہاں سب سے پہلی قدر مشترک آسماں کی طرف خیالی سفر کا تصور ہے جس میں دونوں عالم بالا کی طرف سفر کرتے ہیں، جنت ودوزخ کی سیر کرتے ہیں، عالم ارواح میں اپنے اپنے زمانے کی معروف شخصیات سے ملتے ہیں، اقبال اپنے اس سفر میں دین، فلسفہ، سیاست اور شعراء واُدباء کے متعلق بات چیت کرتا ہے۔

دوسری جانب معری کا بھی ''رسالۃ الغفران'' میں گفتگو کا میدان دین، فلسفہ اور اُدب ہے۔ معری اپنے اس سفر میں جنت میں زمانہ جاہلیت کے شعراء سے ملتا ہے اور ان سے اُدبی، لغوی اور ان سے منسوب بعض اُشعار کے بارے میں پوچھتا ہے، ان میں سے زمانہ جاہلیت کے مشہور شاعر ''اعشیٰ'' سے ملتا ہے اور بڑی حیرانی سے اس کے جنت داخل ہونے کی وجہ پوچھتا ہے اور کہتا ہے مجھے بتاؤ تمہیں جہنم سے کیسے چھٹکارا ملا اور تم دوزخ کے داروغہ سے کس طرح بچ نکلے۔ وہ کہتا ہے کہ حضرت علیؓ نبی کریمؐ کے پاس گئے اور کہا اے اللہ کے رسول یہ (اعشیٰ) ہے، جس نے اس دنیا میں آپ کی مدح کی تھی، اور آپ کے نبی مبعوث ہونے کی گواہی دی تھی، تو اس پر نبی کریم نے فرمایا: کہ وہ دنیا میں میرے پاس کیوں نہ آیا۔ حضرت علی نے جواب دیا، وہ آیا تو تھا مگر قریش نے اس کا راستہ روک لیا تھا اور دوسرا شراب کی محبت آپ سے ملاقات کی راہ میں رکاوٹ بن گئی تھی۔۔۔۔ تو حضرت علی نے میری سفارش کی اور اس شرط پر میں جنت میں داخل کر دیا گیا کہ میں اس دنیا میں شراب نوشی نہیں کروں گا۔ (۱۰) اسی طرح اقبال بھی اپنے اس سفر میں جنت کی طرف سیر کے لئے جاتے ہوئے جنت میں مشہور ہندو شاعر سے ملتا ہے اور اس سے حیرانگی میں جنت داخل ہونے کی وجہ دریافت کرتا حالانکہ اس نے دنیا میں کلمہ بھی نہیں پڑھا تھا۔

اقبال اور معری دونوں کے ان تخیلاتی سفر ناموں کا بغور تقابلی جائزہ لینے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ عالم افلاک کی اس سیر میں دونوں شاعروں کے درمیان بنیادی فکر، اسلوب، سفر کی ترتیب اور حتی کہ نفس مضمون میں کس قدر مشابہت پائی جاتی ہے جہاں ان سفر ناموں میں بہت ساری چیزوں میں مشابہت پائی جاتی ہے وہاں کچھ امور میں اختلاف بھی پایا جاتا ہے۔ خاص طور پر زبان اور زمان میں کیونکہ معری نے اپنا یہ سفر نامہ سن ۴۲۴ ہجری میں نثر میں بزبان عربی تحریر کروایا تھا جبکہ اقبال نے اپنا ''جاوید نامہ'' ۱۹۳۲ میں بزبان فارسی نظم کیا تھا۔

جہاں تک موضوع کا تعلق ہے دونوں شاعر بنیادی فکر پر متفق ہیں اور وہ عالم بالا کا خیالی سفر ہے ''رسالۃ

الغفران'' میں معری عجیب وغریب انداز میں اس سفر کو پیش کرتا ہے وہ سب سے پہلے اس محسوس کی جانے والی دنیا سے دوسری غیر محسوس دنیا کی طرف سفر کرتا ہے اور پھر جنت وجہنم کی سیر کرتا ہے۔اسی طرح اقبال اپنے ''جاوید نامہ'' میں سب سے پہلے عالم بالا کی طرف جاتا ہے اور پھر جنت وجہنم کی سیر کرتا ہے۔معری اپنے اسی سفر میں ابن القارح کو اپنا ہمسفر بناتا ہے اس سے ہمکلام ہوتا ہے جبکہ اقبال رومی کو اپنے اس سفر کا رہبر ورہنما بناتا ہے۔عالم بالا میں جا کر دونوں اپنے اپنے زمانے کے شعراء واُدباء اور مفکرین سے ملتے ہیں۔

حنا الفاخوری معری کے رسالۃ الغفران کے متعلق لکھتا ہے:

> ''معری نے یہ خط اپنے ایک حلب کے ہمعصر دوست علی بن منصور المعروف ابن القارح کے خط کے جواب میں تحریر کیا تھا جس میں ابن القارح نے معری سے زند یقیت اور منکرین دین کے بارے میں کچھ سوالات کئے تھے تو معری نے اپنی اس کتاب میں بڑی مہارت سے منہ توڑ جواب دیے جن سے اپنی وسعت علمی اور قادرالکلام ہونے کا بھی ثبوت پیش کیا''۔(۱۱)

جہاں تک اقبال کے (جاوید نامہ) کے موضوع کا تعلق ہے تو اقبال کا ''جاوید نامہ'' اس کا عظیم کارنامہ ہے وہ دراصل مشرقی طربیہ خدواندی ہے۔جس میں اقبال نے زندگی کے مختلف مسائل سے متعلق اپنے افکار وآراء کو بڑے خوبصورت انداز میں پیش کیا۔(۱۲)

معری کا (رسالۃ الغفران) بنیادی طور پر دو حصوں پر مشتمل ہے پہلے حصے میں روایت غفران ہے اور دوسرے حصے میں ابن القارح کے خط کا جواب ہے۔روایت غفران سے مراد معری کا ایک خیالی قصہ ہے جس میں وہ خیال کرتا ہے کہ روز قیامت ابن القارح کو معاف کر کے جنت میں داخل کر دیا جاتا ہے جہاں وہ عیش وعشرت سے رہ رہا ہے اسلام اور زمانہ جاہلیت کے شعراء سے ملتا ہے اور ان سے ان کی بخشش کے بارے میں سوالات کرتا ہے،اسی وجہ سے اپنی اس کتاب کا نام (رسالۃ الغفران) رکھتا ہے،ان شعراء سے اُدبی مجالس منعقد کرتا ہے پھر اس کے عفریتوں کی جنت کی طرف منتقل ہوتا ہے اور یہاں سے پھر جہنم کی طرف نکل جاتا ہے اور وہاں سے پھر واپس جنت کی طرف لوٹ آتا ہے۔معری اپنی اس کتاب میں ابن القارح کے افکار کی تردید کرتا ہے جو اس دور کے مذاہب اور بدعات کی تحلیل و تجزیہ پر مشتمل ہے۔ابن القارح نے اپنے خط میں جن لوگوں کو ملحد وکفار سمجھا تھا معری نے اپنی اس کتاب میں ان میں سے کچھ لوگوں کا دفاع کیا ہے اور کچھ لوگوں کے بارے میں اس سے موافقت کی ہے۔اس طرح معری نے اپنی اس کتاب میں اپنی علمیت کے جوہر دکھلائے ہیں اور اسی کتاب کے ذریعہ اپنے آراء وافکار کی تشہیر کی ہے۔

دوسری جانب اقبال نے (جاوید نامہ) میں اپنے فلسفیانہ افکار وآراء پیش کئے ہیں اور اپنے معاشرہ کے

مسائل کو بڑے خوبصورت انداز میں بیان کیا ہے۔جس کے بارے میں پروفیسر محمد سعید لکھتے ہیں: اقبال کا ''جاوید نامہ'' اقبال کے باقی دواوین سے اس لئے منفرد وممتاز ہے کہ اس کے باقی دواوین مختلف موضوعات کے مختلف قطعات پر مشتمل ہیں جبکہ جاوید نامہ میں ایک مکمل قصہ ہے جس کے مختلف اجزاء آپس میں ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں جس میں مختلف واقعات وافکار ایک ہی سمت میں جاری وساری ہیں اوران سب واقعات کی غرض وغایت اورانتہا بھی ایک ہی نقطہ پر ہوتی ہے۔ایک ہی مسئلے پر اتنی طویل گفتگو اقبال کے کسی اور دیوان میں نہیں ملتی۔(۱۳)

اقبال کی طرح معری کے عالم بالا کی تخیلاتی سیر کے بارے میں حنا الفاخوری لکھتے ہیں: معری اپنے اس عالم بالا کے سفر نامے میں گہرے تفکر اور وسیع ثقافت کا مظہر ہے جس میں اس نے اپنے آپ کو ادیب ونقاد ماہر لسانیات تاریخ دان اور مذاہب عالم کے ماہر کے طور پر پیش کیا ہے۔(۱۴)

اقبال کا جاوید نامہ درج ذیل موضوعات پر مشتمل ہے۔

۱۔مناجات:

۲۔عالم بالا کے سفر سے پہلے:

اس مرحلے پر اقبال خدا کے حضور دعا گو ہے کہ اللہ تعالیٰ اسے زمان ومکان کے شر سے محفوظ فرمائے اور وہ اپنے مقصد کے حصول میں کامیاب ہو سکے اور وہ ہے حیات ابدی۔

۳۔سیر افلاک:

عالم بالا کے سفر کا دوسرا مرحلہ عالم افلاک کی طرف بلندی اور عروج کا ہے جس کی ترتیب درج ذیل ہے۔

۱۔فلک القمر ۲۔سفر عطارد ۳۔الزھرۃ ۴۔المریخ

۵۔المشتری ۶۔زحل

۴۔ ماوراء افلاک کا سفر:

عالم بالا کے سفر کا تیسرا مرحلہ ماوراء افلاک کا مرحلہ ہے ان تینوں مرحلوں میں اقبال بڑے بڑے شعراء و اُدباء اور زعماء سے ملاقات کرتا ہے۔اوران سے مختلف موضوعات پر گفتگو کرتا ہے پہلے دوسرے مرحلے میں خدا کے حضور دعا گو ہوتا ہے اور تیسرے مرحلے میں جو کہ ماوراء افلاک ہے اس میں اللہ تعالی سے ملاقات مکمل ہو جاتی ہے۔اقبال کے اس سفر نامے کی غرض وغایت اپنے پیغام کو عام کرنا ہے، وہ اس پیغام کے ذریعہ سوئی ہوئی امت کو بیدار کرنا چاہتا ہے اور خاص طور پر نوجوان نسل کو طاقتور دیکھنا چاہتا ہے تاکہ وہ اس دنیا تو کیا اگلی دنیا جو کہ ماوراء نظر ہے اس پر غلبہ حاصل کر لیں اس سفر نامے کا دوسرا مقصد یہ بھی ہے نوجوان نسل جہد مسلسل کی عادی ہو جس کے ذریعہ

خیر مطلق اور حق مبین کا حصول ممکن ہو پھر اس کے بعد محبت و جمال کی وادی میں ڈوب جائیں جو اس کائنات کی اساس ہے۔ اقبال کے اس خیالی سفر کا مقصد انسان کو رفعتوں اور بلندیوں کی انتہا تک پہنچانا ہے حتی کہ وہ معراج کی حد تک پہنچ جائے جو ایک منفرد انسانی کارنامہ ہے۔ اسی طرح اقبال کا اس سفر کا مقصد نسل نو کو عظماء وصلحاء کی زبانی پند ونصائح کرنا بھی ہے۔

معری اپنے اس خیالی سفر میں اقبال کی طرح شعراء وادباء سے ملتا ہے ان سے گفتگو کرتا ہے اس کی گفتگو کا محور ومرکز زیادہ تر دینی، سیاسی اور اجتماعی مسائل ہیں۔ معری اپنے اس سفر کے پہلے مرحلے میں ایک ادیب سے دوسرے ادیب کے پاس جاتا ہے، ادباء کی زندگی کے متعلق گفتگو کرتا ہے اپنے دور کے ادب پر اسلام کی چھاپ اور اس کے اثر کا تذکرہ کرتا ہے نقادین نے شعراء کے جو مختلف طبقات بنائیں ہیں اور ان میں جو ناانصافیاں کی ہیں ان کا تذکرہ کرتا ہے پرانے شعراء کی نفسیات کا تذکرہ کیا جو اپنے آپ کو دوسروں پر ترجیح دیتے ہیں۔ (۱۵)

معری اپنے اس خیالی سفر میں کچھ شعراء سے معاشرتی واجتماعی مسائل پر گفتگو کرتا ہے خاص طور عباسی دور کے شعراء کے شراب نوشی اور جنونیت پر مواخذہ کرتا ہے۔ وہ اپنے اس سفر میں علمی وادبی موضوعات کو تنقیدی انداز میں پیش کرتا ہے اپنے دور کے رائج اعتقادات ونظریات کا تنقیدی جائزہ پیش کرتا ہے اپنی قوم کی عادات واخلاقیات پر سیر حاصل کلام کرتا ہے۔ (۱۶)

علامہ اقبال کے برعکس معری نے اپنے ہر ایک موضوع اور موقف پر سخت ترین زبان استعمال کی ہے تمسخرانہ انداز اپنایا ہے غیر مانوس الفاظ وتراکیب کا کثرت سے استعمال کیا، تاریخی واقعات کو اشاروں کنایوں میں بیان کیا ہے، ضرب الأمثال بہت زیادہ لایا ہے انداز بیاں بڑا پر لطف بڑی مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے، معری ہمیشہ اپنے کلام کے پیچھے کھڑا ہوا نظر آتا ہے وہ اپنے اڑتے شکار پر خوب تاک کے نشانہ باندھتا ہے معاشرے اور لوگوں میں اپنے شکار کو خوب اچھے طریق سے پہنچتا ہے۔ وہ ایسا عالم ہے کہ اس کی تنقید اشارات وتلمیحات میں ہوتی ہے مگر ان اشارات وتلمیحات کے پیچھے ایک مضبوط شخصیت ہوتی ہے جو ٹھیک سے اپنے اہداف کو پہنچتی ہے۔ (۱۷)

معری کے (رسالۃ الغفران) اور علامہ اقبال کے (جاوید نامہ) کے بغور جائزے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان دونوں عالم بالا کے تخیلاتی سفر ناموں میں بنیادی سوچ، موضوعات، سفر کا بنیادی خاکہ اور ترتیب میں بہت زیادہ مطابقت ومشابہت پائی جاتی ہے۔ باوجود اس کے کہ دونوں کی زباں مختلف ہے معری نے ''رسالۃ الغفران'' عربی نثر میں جبکہ اقبال نے ''جاوید نامہ'' بزبان فارسی نظم کیا، اس میں کوئی شک وشبہ نہیں کہ اقبال نے اپنی اس تخلیق میں معری سے اثر قبول کیا جبکہ ان دونوں تخلیقات کی موضوعاتی اور ترتیب کی مطابقت اس سوچ کو تقویت

پہنچاتی ہے گو کہ معری کی تخلیق اقبال کی تخلیق سے کئی صدیاں ماقبل کی ہے مگر علم وفکر کی دنیا میں بعد زماں ومکاں کوئی معنی نہیں رکھتے۔ افلاک کے تخیلاتی وتصوراتی سفر نامے میں معری ''رسالہ الغفران'' میں حیرت ناک انداز سے اس دنیا سے دوسری دنیا اور پھر جنت وجہنم کی طرف تخیلاتی سفر کرتا ہے اسی طرح اقبال کے ہاں بھی اس سفر کے تین مراحل ہیں ایک اوپر جانے سے پہلے دوسرا اوپر جانے کا جہاں وہ جنت وجہنم کی تصوراتی سیر کرتا ہے اور پھر اس کے بعد ماوراءِ محسوسات کا سفر ہے معری بھی اپنے اس سفر میں ''ابن القارح'' کو اپنا رہنما بناتا ہے جبکہ اقبال ''رومی'' کی رہنمائی میں یہ منزلیں طے کرتا ہے، اقبال بھی اپنے اس سفر میں بڑے بڑے شعراء وأدباء فلاسفر اور اپنے اپنے زمانے کے عظیم لوگوں سے ملاقاتیں کرتا ہے ان سے سوال وجواب کرتا ہے اسی طرح معری بھی ان لوگوں سے ملتا ہے مگر معری کے ہاں لغوی وأدبی پہلو زیادہ غالب ہے جبکہ اقبال کے ہاں معاشرتی، مذہبی اور نصیحت آموز پہلو زیادہ نمایاں ہیں وہ ''جاوید نامہ'' میں اسی عالم بالا کے سفر میں ''طاسین محمدؐ'' میں ''نوحۂ روح أبوجہل در حرم کعبہ'' کے عنوان کے تحت کہتا ہے:

مذہبِ او قاطع ملک و نسب
از قریش و منکر از فضلِ عرب
درنگاہِ اویکے بالا وپست
باغلام خویش بریک خواں نشست
قدرِ احرارِ عرب نشناختہ
باکلفتانِ حبش درساختہ
احمراں با اسوداں آمیختند
آبروئے دودمانے ریختند
عزتِ ہاشم ز خود مہجور گشت
از دورکعت چشم شاں بے نور گشت

(کلیات اقبال فارسی، ص۶۴۳)

معری کے ہاں بھی انسانی مساوات کی فکر غالب ہے، وہ متعدد پہلوؤں سے انسانوں کو برابری کا درجہ دیتا ہے۔ قضاوقدر کے فیصلے سب پر یکساں صادر ہوتے ہیں ان کی پیدائش ایک طریقہ پر ہوتی ہے اور انجام کار وہ ایک صورت اختیار کر لیتے ہیں؛ وہ کہتا ہے:

لا یفخرن الهاشمی
علی امرئ من آل بربر
فالحق یحلف ما علي
عنده إلا کقنبر

(لزومیات ص ۵۶۷)

کوئی ہاشمی، قبیلہ بربر کے کسی فرد سے برتر ہونے کا دعوی یا فخر نہ کرے، حق گواہی دیتا ہے کہ اس کے نزدیک حضرت علی کرم اللہ وجہہ اپنے غلام ''قنبر'' کے برابر ہیں۔

اقبال نے جواب شکوہ میں ''رضوان'' کونہایت بذلہ سنج اور سخن شناس بتایا ہے:

کچھ جو سمجھا مرے شکوے کو تو رضوان سمجھا
مجھکو جنت سے نکالا ہوا انسان سمجھا

(کلیات اقبال اردو، ص۱۹۹)

کسے معلوم کہ اس شعر میں عربی کے نامور شاعر معری کا کتنا حصہ ہے، معری اپنے عالم بالا کے عالم ارواح کے سفر کے دوران ابن القارح کی زبانی حشر کی آپ بیتی کچھ اس طرح بیان کرتا ہے: میں جب قبر سے نکل کر میدان حشر میں پہنچا اور وہ دن قرآن مجید میں پچاس ہزار برس کا بیان ہوا ہے تو یہ مدت مجھے بہت لمبی معلوم ہونے لگی۔ گرمی کی شدت سے میں سخت پیاسا تھا۔ میں پہلے ہی جلد پیاس محسوس کرنے کا عادی تھا، مجھے معلوم ہوا کہ میں اس کیفیت کی تاب نہ لاسکوں گا۔ میرے نگران فرشتہ نے جو میرا عمل نامہ دکھایا اس میں نیکیاں خال خال تھیں، البتہ آخر میں توبہ، تاریک شب میں رہرو کیلئے شمع کی طرح روشن تھی۔ دو ماہ بھی نہ ہوئے کہ مجھے پسینہ میں غرق ہونے کا اندیشہ لاحق ہو گیا۔ میرے دل نے سمجھایا کہ میں خازن جنت (رضوان) کی شان میں قصیدہ پیش کروں جو میں نے امرؤالقیس کے مصرعہ:

قفا نبک من ذکری حبیب وعرفان

کے وزن اور ردیف وقافیہ پر کہا اور اسے ''رضوان'' کے نام موسوم کیا۔ پھر لوگوں کی بھیڑ کو کاٹتا ہوا ایسی جگہ پہنچا جہاں سے ''رضوان'' مجھے دیکھ اور میری سن رہا تھا۔ لیکن اس نے مجھے کوئی اہمیت نہ دی اور میرا خیال ہے کہ وہ نہ میری بات سمجھا، نہ اس نے مجھے درخورِ اعتنا گردانا، میں دنیا کے وقت کے مطابق کوئی دس دن کھڑا رہا پھر میں نے دوسرا قصیدہ تیار کیا۔ اخطل کے مندرجہ ذیل شعر کے ردیف وقافیہ کے مطابق:

بان الخلیط ولو طووعت مابانا

وقطعوا من حبال الوصل اقرانا

اور اسے بھی ''رضوان'' کے نام موسوم کر کے پہلے کی طرح اس کے قریب پہنچ کر پڑھا، ایسا معلوم ہو رہا تھا جیسے میں پہاڑ کو ہلانے کی کوشش کر رہا ہوں اور جیسے میں راکھ سے آگ سلگا رہا ہوں۔ الغرض میں نے وہ تمام اوزان اور ردیف وقوافی تلاش کر کے جن میں رضوان کا استعمال ہو سکے۔ اس کی شان میں قصیدے پر قصیدے کہنا شروع کر دیے۔ حتیٰ کہ میری پونجی ختم ہوگئی، لیکن کامیابی کی کوئی صورت پھر بھی نظر نہ آئی میں نے اپنی بلند ترین آواز سے رضوان کو پکارا۔ اے عظیم قوتوں کے مالک رضوان! اے فردوس کے نگران۔ کیا تم میری پکار اور فریاد نہیں سن رہے؟ اس نے جواب دیا! میں کچھ سن تو رہا ہوں کہ تم (رضوان) کا نام لے رہے ہو، لیکن میں تمہارا مطلب نہیں سمجھا۔ اے مسکین! تم کیا چاہتے ہو؟ میں نے کہا۔ جناب میں ایک کمزور انسان ہوں دھوپ کی تمازت اور پیاس کی شدت برداشت نہیں کر سکتا۔ حساب کا وقفہ میرے لئے صبر آزما ہے، میرے پاس توبہ نامہ ہے۔ جو تمام گناہوں کا کفارہ ہے۔ میں دیر سے تمہاری شان میں قصائد پڑھ رہا ہوں اور ان اشعار میں آپ کا نام لے رہا ہوں۔ رضوان نے دریافت کیا۔ یہ شعر وقصائد کیا چیز ہوتے ہیں؟ یہ لفظ تو میں نے اس سے پہلے کبھی سنا بھی نہیں۔ میں نے کہا: اشعار شعر کی جمع ہے اور شعر موزوں کلام کو کہتے ہیں جو اپنی شرائط پر پورا ہو تو طبیعت اسے قبول کرتی ہے اگر اس میں کمی بیشی ہو تو شاعری کا ملکہ بتا دیتا ہے۔ دنیا میں تو ہم رئیسوں اور بادشاہوں سے قرب حاصل کرنے کیلئے اس کو وسیلہ بناتے تھے۔ اب یہ لے کر آپ کے پاس آیا ہوں کہ جنت میں داخلہ پاؤں۔۔۔۔۔ رضوان نے کہا تم نادان معلوم ہوتے ہو۔ بھلا رب العزت کی اجازت کے بغیر میں تمہیں جنت میں داخلہ کی اجازت کیوں کر دے سکتا ہوں؟ **(۱۸)**

اقبال اور معری نے اپنے اس عالم بالا کے تخیلاتی سفر اور جنت وجہنم کی سیر کے دوران جن واقعات و مشاہدات کا تذکرہ کیا ہے اگر دونوں سفر ناموں کا بغور جائزہ لیا جائے تو دونوں کے ہاں مضمون، ترتیب سفر واقعات و مشاہدات میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔ علامہ اقبال ہندی کے مشہور شاعر (برتری ہری) کو جنت میں دیکھتے ہیں اور معری زمانہ جاہلیت کے بعض شعراء کو جنت میں پاتا ہے۔ یہ کیفیت خدائے تعالی کے غفران کی وسعت، انسان دوستی اور رحمت الٰہی سے پرامید رہنے کی عکاسی کرتی ہے۔ الغرض دونوں شاعر رحمت الٰہی کی لامحدود وسعت پر ایمان رکھتے ہیں اور مغفرت کا دروازہ بلاتعصب ہر راست باز انسان کیلئے کھلا رکھتے ہیں جس کی دلیل دونوں کی تخلیقات کے نام ہیں۔ رسالۃ الغفران اور جاوید نامہ دونوں کے صرف ناموں ہی سے یہ پیغام واضح طور پر عیاں ہو رہا ہے۔ مگر دونوں نے اس سفر سے جو نتائج اُخذ کئے ہیں وہ سراسر مختلف ہیں، جن کے بارے ڈاکٹر طہ حسین نے کیا خوب تجزیہ کیا ہے،

کہتے ہے: ''کیا عجیب بات ہے کہ دونوں کے سیر افلاک کے تخیل وتصور میں کس قدر یکسانیت پائی جاتی ہے دونوں نے بیک وقت اس معجزہ میں غور وخوض کیا جس کا قرآن نے تذکرہ کیا ہے اور وہ ہے واقعہ معراج، جس سے دونوں نے خوب اثر قبول کیا حتی کہ اس واقعہ کی روشنی میں دونوں نے اس طرح سیر کرنی چاہی جس طرح نبی کریم کو سیر کرائی گئی ایک طرف اُبوالعلاء جو اس سفر میں جنت و دوزخ کے بارے میں سوچتا ہے ان کی سیر کرتا ہے، جنتیوں اور جہنمیوں سے ہمکلام ہوتا وہ اپنے اس سارے تخیلاتی سفر کو ''رسالۃ الغفران'' کی شکل پیش کرتا ہے۔ دوسری طرف وہ شخص ہے جس کے لئے آج یہ محفل سجی ہے اور وہ ہے اقبال، کہ جس نے یہ ٹھان لی کہ وہ ضرور آسماں کی بلندیوں پہ اسی طرح جائے گا جس طرح محمدؐ گئے تھے۔ دونوں تخیلاتی طور پر آسمانوں پر گئے، اقبال نے آسمانوں کی اس سیر کے دوران ایک صوفی بزرگ جو جلال الدین رومی تھا۔ اس کو اپنے اس سفر کا رہبر بنایا اس کی رہنمائی میں قمر، مریخ اور بہت سارے سیاروں کی سیر کی۔

ڈاکٹر طہ حسین آخر میں معری اور اقبال دونوں کے اس تخیلاتی سفر سے نتیجہ اخذ کرتے ہوئے کہتے ہیں اس سفر کے بارے میں جو کچھ بھی کہا جائے آخر کار اقبال نے اس تخیلاتی سفر میں اسی طرح آسمانوں کا طواف کیا جس طرح کہ معری نے کیا، لیکن اس سفر کے نتائج دونوں کے ہاں مختلف ہیں ان میں بہت زیادہ تباین واختلاف ہے۔ معری اپنے اس سفر سے دین کا تمسخرہ اڑانے والا منکر ہر چیز کو شک کی نظر سے دیکھنے والا بن کر لوٹا اور قریب تھا کہ دین سے بھی خارج ہو جاتا مگر دوسری طرف اقبال جو اپنے اس سفر سے مومن بن کر لوٹا اس سارے سفر کے واقعات سے عبرت حاصل کی اور وہ چاہتا تھا کہ ساری دنیا بھی اس سفر کے بیان کردہ واقعات سے عبرت حاصل کرے۔(۱۹)

ہم جب عالمی ادبیات میں عالم افلاک کی طرف ان تخیلاتی سفروں کے تذکرے پڑھتے ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ ان میں بیشتر ایک دوسرے سے ملتے جلتے قصے ہیں۔ ان میں سے کچھ تو ماضی کی عظمت کی حکایتیں بیان کرتے ہیں اور کچھ روشن مستقبل کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ان خیالی سفروں سے یہ بھی نتائج اخذ کئے جا سکتے ہیں کہ دنیا کے بیشتر ادبیات باہمی اثر پذیری کے مراحل سے گزر کر اپنی انتہائی شکل کو پہنچتے ہیں۔

اقبال کے اس سفر نامے کی غرض وغایت اپنے پیغام کو عام کرنا اور اس پیغام کے ذریعہ سوئی ہوئی قوم کو بیدار کرنا خاص طور پر وہ نوجوان نسل کو طاقتور دیکھنا چاہتا ہے تاکہ وہ اس دنیا تو کیا اگلی دنیا جو کہ ماوراءِ حس ونظر ہے اس پر غلبہ حاصل کر لیں۔ اس سفر نامے کا دوسرا مقصد یہ بھی ہے کہ نوجوان نسل جہد مسلسل کی عادی ہو جس کے ذریعہ خیر مطلق کا حصول ممکن ہو، پھر اس کے بعد محبت و جمال کی وادی میں ڈوب جائیں جو اس کائنات کی اساس ہے۔ اقبال کے اس خیالی سفر کا مقصد انسان کو رفعتوں اور بلندیوں کی انتہا تک پہنچانا ہے حتیٰ کہ وہ معراج کی حد تک پہنچ

جائے جو ایک منفرد انسانی کارنامہ ہے۔اس سفر کا ایک مقصد نسل نو کو عظماء وصلحاء کی زبانی پند ونصائح بھی کرنا ہے۔

معری بھی اپنے اس سفر نامے سے یہ پیغام عام کرنا چاہتا ہے کہ انسان کو اس دنیا میں برائیوں سے چشم پوشی کرتے ہوئے اس کی جگہ نیکی ،محبت اور حسن سلوک کو دینی چاہیے برائی کے بدلے نیکی اور درگزر سے کام لینا چاہیے جس طرح کہ خدا آخرت میں عفو و درگزر سے کام لیتے ہوئے ہر اس شخص کو معاف فرمادے گا جس کے نامہ اعمال میں ذرہ برابر بھی نیکی ہوگی۔معری کے خیال میں دین، روزہ، نماز کا نام نہیں بلکہ اصل دین انسانیت کی منفعت رسانی ہے۔

ان دونوں سفر ناموں سے یہ بھی پیغام ملتا ہے کہ انسان اس کائنات میں ایک ایسی تخلیق ہے جسے فنا نہیں۔ اسے اپنے نیک اعمال کی بدولت بقاودوام حاصل ہے۔دونوں کے ہاں اس سفر نامہ میں یہ تصور بھی عام ہے انسان کو خواہ وہ جس رنگ ونسل سے تعلق رکھتا ہو رحمت خداوندی سے مایوس نہیں ہونا چاہیے، بلکہ اس دنیا کو خوبصورت بنانے میں اپنا اپنا حصہ ڈالنا چاہیے۔جس کا دوسری دنیا میں اس کو ضرور بدلہ ملے گا۔انسان کو چاہیے کہ اس زندگی کو جان بوجھ کر اپنے لیے عذاب نہ بنائے۔ یہ زندگی اپنے مسائل اور اپنے مصائب وآلام کے باوجود بہت خوبصورت ہے۔ ہمیں چاہیے کہ اس کی اس خوبصورتی کی قدر کریں اور اس سے شاد کام ہوں۔اور اگر اپنے اندر یہ صلاحیت پاتے ہوں تو خود بھی خوبصورتی تخلیق کر کے اس کے حسن و جمال میں اضافہ کریں اور اسے رہنے کے قابل بنائیں کیونکہ اس کائنات کی خوبصورت تخلیق انسان ہی ہے اور اس نے ہی اپنے اچھے اعمال کی بدولت ہمیشہ کے لیے اس کائنات میں رہنا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ الفاخوری، حنا: الجامع فی تاریخ الأدب العربی (أدب قدیم) دار الکتب للملایین، قاہرہ، مصر، ۱۹۷۴ء، ص ۸۴۳

۲۔ محمد کاظم: اخوان الصفاء، سنگ میل پبلیکیشنز لاہور، پاکستان، ۲۰۰۳ء، ص ۹۶؛ معری کی شخصیت اور فن کیلئے مزید ملاحظہ کریں، اسی کتاب کے صفحات، ص ۱۵۱۔۱۵۲

۳۔ محمد کاظم: اخوان الصفاء، ص ۱۵۰۔۱۵۱

۴۔ جبر، رجاء عبدالمنعم ڈاکٹر: رحلۃ الروح بین ابن سینا ودانتے۔ دار ثابت للنشر والتوزیع، قاہرہ، مصر، ۱۹۸۹ء ص ۴

۵۔ بنت الشاطئ، عائشہ عبدالرحمٰن ڈاکٹر: الغفران دراسۃ نقدیۃ۔ نھضۃ مصر للطباعۃ، القاہرہ، مصر، ندارد، ص ۱۲۰

۶۔ جبر، رجاء عبدالمنعم ڈاکٹر: رحلۃ الروح بین ابن سینا وسنائی ودانتے، ص ۷

۷۔ البستانی: عربی ترجمہ الیاذۃ، دار الفکر، بیروت لبنان، ۱۹۶۷ء، ص ۱۹

۸۔ جبر، رجاء عبدالمنعم ڈاکٹر: رحلۃ الروح بین ابن سینا ودانتے، ص ۸

۹۔ المعری، أبوالعلاء: رسالۃ الغفران، دار الکتاب العربی، بیروت لبنان، ۲۰۰۳ء ص ۶۵

۱۰۔ أیضاً ص ۶۷۔۷۰

۱۱۔ الفاخوری، حنا: الجامع في تاریخ الأدب العربی، ص ۸۴۶

۱۲۔ بحوالہ محمد ریاض، ڈاکٹر: جاوید نامہ (تحقیق وتوضیح) ص ۱۹

۱۳۔ جبر، رجاء عبدالمنعم ڈاکٹر: تاریخ الأدب المقارن، مکتبۃ الشباب، قاہرہ، مصر، ندارد، ص ۶۰

۱۴۔ الفاخوری، حنا: الجامع فی الأدب العربی، ص ۸۴۷

۱۵۔ ایضاً، ص ۸۴۸

۱۶۔ ایضاً، ص ۸۴۹

۱۷۔ ایضاً، ص ۸۵۰

۱۸۔ معری، ابوالعلا: رسالۃ الغفران، دار الکتاب العربی، بیروت، لبنان، ۲۰۰۳ء، ص ۲۴۹

۱۹۔ بحوالہ: اقبال العرب علی دراسات إقبال: اظہر، ظہور احمد ڈاکٹر، المکتبۃ العلمیۃ، لاہور، پاکستان، ۱۹۷۷ء، ص ۳۸

''قصبہ کہانی''میں ہم عصر سماج

شاہد نواز*

Abstract:

In this artcile with the method of close reading and historicity, it is argued that the novel of renowned Urdu literary historian Tabassum Kashmiri, Qasbah Kahani is a fine example of contemporary history. This novel, instead of describing directly the contemporary history, used symbolic and indirect stylistic methods to present and interpret it.

ڈاکٹر تبسم کاشمیری اردو ادب کی روایت میں نقاد اور ادبی مورخ کے طور پر شہرت رکھتے ہیں۔ اگر چہ ان کی ایک تخلیقی جہت شاعر کی بھی ہے۔ مگر ان کی حقیقی شہرت ''اردو ادب کی تاریخ'' کے منظر عام پر آنے کے بعد ہوئی۔ غلام ہمدانی مصحفی پر اپنا مقالہ تحریر کرنے والے تبسم کاشمیری کا تنقیدی و تحقیقی شعور اوائل عمری سے ہی نہایت پختہ ہے۔ اس پختگی کا ثبوت ان کی تصنیف لا = راشد ہے۔ یہ کتاب ان کی ابتدائی تنقیدی کاوشوں میں سے ایک ہے۔ راشد پر اب تک جتنی تنقیدی تحریریں منظر عام پر آئی ہیں۔ ان میں لا = راشد انتہائی نمایاں اور وقیع ہے۔

''اردو ادب کی تاریخ'' نے ڈاکٹر تبسم کاشمیری کو اردو کے اول درجے کے ناقدین و محققین میں شامل کر دیا ہے۔ آج اردو ادب کا قاری اور ناقد انہیں ان کے کام کی وجہ سے انتہائی احترام کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ تاریخ نویسی انتہائی مشکل کام ہے۔ چہ جائیکہ ادبی تاریخ نویسی۔ ادبی مورخ ایک ایسا کردار ہے' جو بیک وقت ادب اور سماج کی تاریخ اور تعلق کو دریافت کرتا ہے۔ حقائق اور اعداد و شمار کے گورکھ دھندے میں الجھنے کی بجائے وہ ادبی تاریخ اور ادوار کو ایک تسلسل اور بہاؤ کی صورت اس طرح پیش کرتا ہے کہ پس منظر اور حقائق آپس میں گھل مل جاتے ہیں۔

* شعبہ اُردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا۔

اردو میں ادبی تاریخ نویسی کی ایسی کاوشیں نایاب ہیں۔ڈاکٹر جمیل جالبی سے قبل اردو تاریخ نویسی صرف حقائق اور اعداد شمار کا گورکھ دھندہ تھی۔مگر گذشتہ تین دہائیوں میں یہ صورتحال تبدیل ہوتی نظر آتی ہے۔

> ''اردو ادب کے مورخوں نے تو اپنے ذہن کو کبھی اس میں الجھایا ہی نہیں کہ مورخ کی حیثیت سے ان پر کیا فرائض عائد ہوتے ہیں۔اس لیے انہوں نے یا تو قدیم تذکرہ نویسوں کی پیروی کی یا زیادہ سے زیادہ ادوار کا ایک میکانکی تصور قائم کر کے تاریخ کو ادوار میں بانٹ دیا۔لیکن اس پیچیدہ عمل اور ردعمل کو نظر انداز کر دیا ادب جس کے تحت ایک پہلو یا مظہر کی حیثیت رکھتا ہے''۔(۱)

ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی تخلیقی جہت کا ایک منظر ان کی ناول نگاری کی صورت سامنے آتا ہے۔بعض قارئین کے نزدیک یہ بات باعث حیرت ہوگی کہ تاریخ اور تنقید کے بحر کا شناور افسانوی ادب میں کس طرح پہنچ گیا۔مگر اردو ادب کی تاریخ کو غور سے پڑھنے والے جانتے ہیں کہ ان کی تحریر کا اسلوب اس بات کی چغلی کھاتا ہے کہ وہ افسانوی ادب کے اسیر ہیں۔''اردو ادب کی تاریخ'' کو جس اسلوب اور تکنیک کے ساتھ پیش کیا گیا ہے' میرے نزدیک وہ ایک خوبصورت اور پختہ ناول ہے۔ مجھے یہ کتاب پڑھتے ہوئے ہمیشہ ایک ناول کا گماں ہوا ہے۔ممکن ہے کہ آئندہ ادوار میں ایسی تکنیک مہیا ہو جائے۔جس کی بدولت ادبی تواریخ کو بھی ناول کی کوئی قسم قرار دیا جائے۔ مجھے پورا یقین ہے کہ ایسا ہوا تو اردو میں ایسے ناول کی اولین کاوش ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی ''اردو ادب کی تاریخ'' ہوگی ناول کی یہ قسم دریافت نہ بھی ہو تو ڈاکٹر تبسم کاشمیری سے اردو کے کامیاب ناول نگار ہونے کا اعزاز کوئی نہیں چھین سکتا۔

''قصبہ کہانی'' لکھ کر ڈاکٹر تبسم کاشمیری اس معرکے کو سر انجام دے چکے ہیں۔اس ناول کو پڑھنے کے بعد مجھے ایک حیرت نے آن لیا' کہ مصنف اتنے عمدہ ناول کے بعد اس حوالے سے خاموش کیوں ہے۔شاید بڑے تحقیقی وتنقیدی منصوبوں نے ان کی اس صلاحیت کو عارضی طور پر معطل کر دیا ہو۔

قصبہ کہانی اردو کے ان کامیاب ناولوں میں شامل ہے۔جنہیں اپنے عہد' ہم عصر اور سماج کا نقیب کہا جا سکتا ہے۔ مذکورہ ناول ۱۹۹۳ء میں منظر عام پر آیا اور اردو ناول کی روایت میں عمدہ اضافہ کر گیا۔دلچسپ امر یہ ہے کہ اردو ناول کی تنقید اور نقاد اس تخلیق کے بارے میں عمومی طور پر خاموش ہیں۔اس خاموشی کو لاعلمی' بے اعتنائی تعصب یا پھر روایتی تنقیدی چالوں سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

قصبہ کہانی اسم بامسمّٰی ہے۔ایک نقاد' محقق اور شاعر کے ہاتھوں تخلیق ہونے والی یہ قصبہ کہانی' علامتی طور پر پاکستان کہانی کا ایک منظر ہے۔نہایت پر اثر انداز میں لکھے جانے والے اس ناول کی سب سے اہم بات ہم عصر سماج اور عہد کا بیان ہے۔مرکزی کہانی دراصل کئی ذیلی کہانیوں کو ساتھ لے کر چلتی ہے۔ یہ کہانی دراصل بیسویں

صدی کی آٹھویں اور نویں دہائی کے پاکستان کے سماج' عہد اور عصر کی داستان ہے۔

ادب اور سماج کا تعلق بہت گہرا ہے۔ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کے بحث میں الجھے بغیر یہ جان لینا کافی ہے' کہ ہر دو صورتوں میں ادب سماج سے کٹ کر نہیں رہ سکتا۔کسی فن پارے میں حال کا سماج نہیں ہو گا تو ماضی کا ہوگا اور اگر یہ دونوں صورتیں نہیں ہوں گی تو تخلیق کار اپنے تخیل اور زور بیان کے بل بوتے پر مستقبل کے سماج کو دکھائے گا۔مگر حقیقت یہی ہے کہ تخلیق کسی نہ کسی صورت سماج سے جڑی ہوتی ہے۔ایسے سماج جن میں ادب تخلیق نہیں ہوتا یا پھر وہ ادب جو اپنے سماج سے جڑا ہوا نظر نہیں آتا ایسا سماج اور ادب تہذیب کی معراج پر نظر نہیں آتا۔ ایسا سماج تو باقاعدہ طور پر سماج کہلانے کا مستحق بھی نہیں ہوتا۔

> ''ادب کسی بھی سماج کی بہت بڑی تہذیبی قدر ہوتی ہے۔ ہمارے لیے کسی ایسی تہذیب کا تصور کرنا محال ہے جو ادب سے تہی ہو۔ایسے معاشرے' گروہ یا قبیلے ہو سکتے ہیں' جن کا ادب نہ ہو لیکن ایسے معاشرے اس وقت تک تہذیب یافتہ نہیں کہلا سکتے' جب تک وہ ادب تخلیق نہ کریں۔اور بعض اوقات تو تہذیبوں کے قد و قامت کا اندازہ ان کے تخلیق کردہ ادب سے لگایا جاتا ہے۔خاص طور پر معدوم تہذیبیں اپنے ادب کی وجہ سے ہی زندہ رہتی ہیں''(۲)

اردو ناولوں میں اپنے سماج' عہد اور ہم عصر تاریخ کو پیش کرنے کا رجحان نہایت توانا ہے۔اردو ناول کے آغاز سے لے کر آج تک جتنا ناول تحریر ہوا ہے' اس کا بیشتر حصہ ہم عصر تاریخ اور سماج کا آئینہ دار ہے۔انیسویں صدی میں مسلمانوں کی جنگ ۵۷ء کی ناکامی کے بعد زوال آمادہ داستان ہو یا بیسویں صدی کے آغاز میں کروٹ بدلتا ہندوستانی سماج' سوراج کے لیے ابھرنے والی تحریکیں ہوں یا پھر تحریک پاکستان' قیام پاکستان اور ہجرت و فسادات کے مناظر ہوں پاکستانی حکمرانوں اور مقتدر طبقات کی کارستانیاں ہوں' سقوط ڈھاکا ہو یا اس کا پس منظر' بیسویں صدی کی آخری تین دہائیوں میں پاکستان کی سیاسی' سماجی صورتحال یا اکیسویں صدی کا بدلتا عالمی منظر نامہ' غرض یہ کہ اردو ناول نے ہم عصر تاریخ کے ہر عہد کو نہایت عمدگی سے محفوظ کیا ہے۔

> ''گذشتہ ایک سو چالیس سال میں انسانی تاریخ نے زبردست کروٹیں بدلی ہیں۔ پوری دنیا ہی میں انسانی زندگی میں ناقابل یقین اتھل پتھل ہوئی ہے۔جس کا اثر اردو فکشن بالخصوص ناول پر بھی پڑا۔ چوں کہ ادب زندگی کا عکاس ہوتا ہے۔اس لیے بدلتے ہوئے حالات میں سماجی' معاشرتی' تہذیبی' ثقافتی' اور معاشی زندگی نئے رنگ و ڈھنگ سے سامنے آتی ہے۔ثبات اک تغیر کو ہے زمانے میں تغیر کے تحت اس میں بدلاؤ ہی ناول کے قصے اور دیگر عناصر میں بدلاؤ کا سبب بنتا ہے... غرض ناول میں

نئے سماج کی کروٹوں کا انجذاب پڑھنے والوں کو نئے اور مختلف ذائقے سے روشناس کراتا ہے''۔(۳)

ڈاکٹر تبسم کاشمیری کا ''قصبہ کہانی'' اسی روایت کا ایک جزو ہے۔ یہ ناول پاکستان میں آٹھویں اور نویں دہائی کی جزوی تاریخ ہے۔ ناول کا کینوس قصباتی زندگی پر پھیلا ہوا ہے۔ ناول کا آغاز نظام باربر کی دکان کے ایک منظر سے ہوتا ہے۔

''یہ دسمبر کا مہینہ اور دوپہر کا وقت ہے۔ پت جھڑ کے باعث نظام باربر کی دکان میں پتوں کا ڈھیر داخل ہو گیا ہے۔ دکان کے ایک کونے میں چوہوں کا ایک پنجرہ پڑا ہے۔ جس میں اس نے اپنے دوپہر کے پراٹھے کا ایک لذیز لقمہ لگا رکھا ہے۔ دکان میں کئی دن سے چوہوں نے حملہ کر رکھا تھا اور اکثر رات کو اس کے تولیے اور چادریں کتر جاتے تھے''(۴)

نظام باربر کی دکان قصبے میں مرکزی حیثیت کی حامل ہے۔ قصبے کا ہر صاحب حیثیت اور باشعور کردار وہاں اپنی اپنی غرض سے آتے ہیں۔ یوں یہ دکان خبروں' تجزیوں اور افواہوں کا مرکز ہے۔ ناول کی کہانی میں یہ دکان مرکزی کردار ادا کرتی ہے۔ ناول کی ابتدا میں قصبہ جیتا جاگتا متحرک اور چلتا پھرتا نظر آتا ہے۔ ناول میں جن کہانیوں کو ایک لڑی میں مرکزی کہانی کے اردگرد پرویا گیا ہے' ان میں مسجد و خانقاہ میں کشمکش' قصبے کے مالدار اور بدمعاشوں کی کہانی' پولیس اور سرکاری ملازموں کے کارنامے' طبیبوں اور تھیٹرز کے حالات' خانگی امور اور باپ کی رکھیل کے ساتھ بیٹے کے بھاگنے کی کہانی' سرکاری مشینری کے جبر اور اس کے نتیجے میں قصبے کے ایک کردار کے انتقام کی کہانیاں نمایاں ہیں۔

قصبہ کہانی میں قصباتی زندگی کی عمدہ جزئیات نگاری کی گئی ہے۔ ناول نگار کا مشاہدہ گہرا ہے۔ جس کی بدولت وہ جزئیات نگاری میں کامیاب رہتا ہے۔ قصبے میں قدامت سے جدیدیت کے سفر کا ایک منظر اپنی جزئیات کے ساتھ ملاحظہ ہو:

''ماسٹر جی ہم بوڑھے ہو گئے ہیں۔ قصبے کے سب سے بوڑھے لوگ۔ ہاں بھائی حکم دین یہ ٹھیک ہے۔ باقی جب تک اس کی رضا ہے۔ قصبہ اب کتنا بدل گیا ہے۔ ہم بوڑھے ہو گئے ہیں قصبہ جوان ہو گیا ہے۔ دیکھ لو بجلی آ گئی ہے۔ ہسپتال بن گئے ہیں۔ ٹیلی فون لگ گئے ہیں' ٹیلی ویژن چل پڑے ہیں۔ لفافوں میں بند' دودھ' دہی اور خوراک بکنے لگی ہے۔ بہت کچھ ہو گیا ہے۔ پھلوں کے رس بھی ڈبوں میں مل رہے ہیں۔ پرانا زمانہ یاد ہے ماسٹر جی۔ جب قصبے میں تیل کا چراغ جلتا تھا۔ شام کے بعد

لوگ گھروں میں بند ہو جاتے تھے۔شہر جانے کے لیے پانچ میل پگڈنڈی پر پینڈا کرنا پڑتا تھا۔مگر اس وقت قصبہ بھی تو بہت چھوٹا تھا۔تھوڑی سی آبادی تھی''(۵)

ناول عمومی طور پر بیانیہ اسلوب کا حامل ہے مگر بعض حصوں میں علامتی پیرایہ پہن لیتا ہے۔ناول کا مرکزی کردار بے نام ہے۔جو دراصل پولیس کے تشدد اور قصبہ والوں کی بے انصافی سے قصبہ بدر ہو جاتا ہے۔بعد ازاں یہی کردار قصبے کے نامور لوگوں کے گھروں میں چوریاں کرتا ہے اور ان کو خفیہ خطوط رقم کرتا ہے۔ان خطوط میں وہ قصبے کے دگرگوں حالات کی وجوہات بیان کرتا ہے۔یہ علامتی کردار دراصل بدامنی اور دگرگوں حالات کی خرابی کی بڑی وجہ قصبے میں ناانصافی اور مزاحمت نہ ہونے کو قرار دیتا ہے۔یوں قصبہ میں بدامنی کی یہ وجہ علامتی طور پر پاکستانی سماج میں بدامنی پر منطبق ہوتی نظر آتی ہے۔اسی پس منظر سے ناول نگار ناول کے وسط سے پروفیسر ساجد کا ایک ایسا کردار سامنے لاتا ہے' جو مزاحمت کی علامت ہے۔پروفیسر ساجد صراط مستقیم پر سوچتا اور چلتا ہے۔وہ مختلف آدرشوں کا اسیر ہے۔مگر سماج اور اس کی مصلحتیں اس کی راہ میں رکاوٹ بنتی ہیں۔

ناول کا یہ حصہ دراصل پاکستان میں تخلیقی صلاحیتوں کے حامل افراد پر ہونے والے جبر اور ناانصافیوں کی داستان لیے ہوئے ہے۔پاکستان میں طویل عرصہ مختلف مارشل لاء رہے۔مارشل لاء سے جو عرصہ بچتا ہے' وہ بھی شخصی آزادی اور آزادی اظہار کے لیے بہت زیادہ سازگار نہیں رہا۔ایسے میں پاکستانی سماج میں آزادی اظہار کرنے والے مزاحمتی کرداروں کو ریاستی تشدد اور جبر کا نشانہ بنایا جاتا رہا ہے۔پروفیسر ساجد ان کرداروں میں سے ایک ہے' جنہیں ناکردہ جرائم کی پاداش میں کبھی جسمانی تو کبھی ذہنی تشدد سے گزرنا پڑا۔پروفیسر ساجد کا جب مخصوص نظریات کی بنیاد پر ''لاحاصل پور'' تبادلہ کیا جاتا ہے' تو وہ بہت بڑی ذہنی اذیت کا شکار ہو جاتا ہے۔کیونکہ یہ ''لاحاصل پور'' کیا ہے اور کہاں ہے۔اس تک رسائی بذات خود بہت بڑا ذہنی تشدد ہے۔''لاحاصل پور'' بذاتہ ایک بہت بڑی علامت ہے۔مزاحمت کرنے والوں اور سماج کے لیے مثبت آدرش رکھنے والوں کو ہمارے ہاں عمومی طور پر ایسے ہی سفر پر روانہ کیا جاتا ہے۔یہ ہماری تاریخ ہے۔ہمارا وطیرہ ہے اور یہی وطیرہ ہماری تباہی اور ناکامی کی اصل وجہ ہے۔''لاحاصل پور'' سے متعلق رہنما کی زبانی پروفیسر ساجد کو جو بتایا جا رہا ہے۔ذرا ملاحظہ کریں۔

''گھبرا گئے ابھی سے۔ابھی تو لمبی مسافت باقی ہے۔گاڑی کی پٹڑی جب ختم ہو جائے تو بس میں سوار ہو جانا۔اور تیسرے پہر پل پر اتر جانا۔سرخ پل سے آگے کالا جنگل ہے۔کالے جنگل کے بعد گرم جھیل آئے گی۔جسے تم تیر کے پار کرو گے۔جھیل کے ادھر خاموش بستی ہے۔اس بستی میں کئی سو نفوس آباد ہیں۔وہ سب کے سب ہمیشہ خاموش رہتے ہیں کہ ان کو چپ رہنے کی سزا دی گئی ہے''۔(۶)

پروفیسر ساجد اس المناک سفر پر روانہ ہوتا ہے۔مگر مزاحمت کی علامت پروفیسر سفر کی بھول بھلیوں میں ہی گم رہتا ہے۔صحراؤں اور خون کے دریا عبور کر کے بھی یہ اپنی منزل تک نہیں پہنچ پاتا۔ یہ سفر پاکستان کے ہر باشعور اور مثبت سوچ رکھنے والے فرد کو لاحق ہے۔

قصبہ کہانی دراصل بیانیہ سے علامتی اسلوب اور کہانی کا سفر ہے۔ناول نگار ملک میں پائی جانے والی بے چینی' سیاسی نظام کے عدم استحکام اور ریاست کے نظام پر قبضہ کرنیوالے اداروں کو مختلف علامتوں اور علامتی اسلوب کے ذریعے تنقید کا نشانہ بناتا ہے۔ناول میں طوفان کی آمد' خون ریزی' قصبے کے درودیوار کے لرزنے اور میاں بیوی کی طرف سے اپنے گھر کو بچانے کے لیے مزاحمتی کوششیں دراصل ہماری تاریخ کے صفحات ہیں۔مسٹر اور مسز جاوید اپنے گھر کو بچانے کے لیے اس طوفان کے آگے بند باندھنے کی کوشس کرتے ہیں۔مگر ان کی ہر کوشس ناکام ہو جاتی ہے۔آخر کار وہ باری باری اپنے جسموں پر اس طوفان کی شدت کو روک کر گھر کو بچانے کی کوشش کرتے ہیں۔مگر اس طوفان میں جو پرندے نمودار ہوتے ہیں وہ بہت بدہیئت اور خوفناک ہیں۔وہ اس طوفان کی شدت کو مزید بڑھا دیتے ہیں۔ان پرندوں کا نقشہ دراصل اپنے اندر بہت سے اشارے رکھتا ہے :

> ''ان مکروہ پرندوں کی نوکیلی بدہیئت آوازوں سے قصبے کے دروازے ٹوٹنے لگے ہیں۔نہایت بدہیئت پرندے سرخ رنگ کی بارش میں زمین پر قبضہ کر چکے ہیں۔ان پرندوں کی ٹانگیں ساڑھے تین میٹر لمبی ہیں۔فٹ بھر لمبے ان کے پنجے ہیں۔جن پر بڑے بڑے کالے بوٹ چڑھے ہوئے ہیں۔ڈیڑھ فٹ قطر کی گول آنکھیں ہیں۔ جن پر عینکیں لگی ہیں۔ان کے بڑے بڑے سروں پر کالے پروں کی بدزیب ٹوپیاں جڑی ہوئی ہیں۔ان کی چونچیں ایک فٹ سے زیادہ لمبی اور بہت تیکھی ہیں۔ان چونچوں سے وہ دیواروں میں سوراخ کر رہے ہیں''(۷)

تبسم کاشمیری نے نئی علامتوں کو فکشن میں داخل کیا ہے۔یہ علامتی اسلوب اور ڈھانچہ دراصل ان کے اختراعی ذہن کی پیداوار ہے۔ان علامتوں میں لمبے پنجے اور ان پر سیاہ بوٹ' بدزیب ٹوپیاں اور لمبی چونچیں دراصل خاص کرداروں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔یہ کردار پاکستانی تاریخ میں جبر اور آمریت کے نمائندہ ہیں اور انہوں نے اپنے اعمال سے پاکستان کی عمارت میں سوراخ کر کے اس کو کھوکھلا کر دیا ہے۔

دوسری طرف جب پروفیسر ساجد لاحاصل پور پہنچتا ہے تو وہاں بھی اس کو سکھ کا سانس نہیں لینے دیا جاتا۔ دراصل پروفیسر ساجد جیسے مزاحمتی اور روشن ضمیر کردار ریاست کے نام نہاد وفاداروں اور ٹھیکے دار حکمرانوں کو خوش نہیں آتے۔ان کا بس نہیں چلتا کہ ایسے مزاحمتی کرداروں کو ہمیشہ ہمیشہ کے لے چپ کروا دیں۔انتظامیہ ایسے کرداروں کو

ایسی اذیت ناک سزا دیتی ہے کہ وہ باقی کرداروں کے لیے مثال عبرت بن سکیں۔ لاحاصل پور میں پروفیسر ساجد مقامی لوگوں خصوصاً مزدوروں کو باشعور کرنے' مزدور یونین کے لیے کام کرنے اور ان مزدوروں کو اپنے حقوق کے لیے بیدار کرنے جیسے الزامات کی زد میں آتا ہے۔ یوں وہ خفیہ اداروں کے ایک تحقیقاتی مرکز میں منتقل کر دیا جاتا ہے۔تحقیقاتی مرکز میں پروفیسر ساجد کو ان تمام اذیت ناک مراحل سے گزرنا پڑتا ہے' جو پاکستانی حکمرانوں کی طرف سے اپنے مخالفیں کے لیے ترتیب دیئے گئے ہیں۔ پروفیسر ساجد ان عقوبت خانوں میں تنہا نہیں ہے۔ بلکہ وہاں پر اس کے بہت سے ساتھی ہیں۔جن کو بولنے کی سزا دی جا رہی ہے۔ یہ کردار کنوؤں میں الٹے لٹکائے گئے ہیں اور کنوئیں زہرناک دود سے بھرے ہوئے ہیں۔سزا کا یہ عرصہ طویل سے طویل تر ہوتا جا رہا ہے۔اور حکمرانوں کا ایک ہی مطالبہ ہے کہ بولنا چھوڑ دو۔

> ''ساجد سیل کے سوراخ سے دیکھتا ہے کہ کنوئیں کے باہر موٹی موٹی مونچھوں والا نگہبان کھڑا ہے۔اس کے ہاتھ میں بید ہے اور سر پر ٹوپی۔نگہبان کنوئیں کے اندر اندھا دھند بید گھماتا ہے۔ سالو چیختے رہو۔ اب بولو گے۔ دھائیں۔ دھائیں۔ دھائیں۔ اب بولو گے۔ دھائیں۔ دھائیں۔ دھائیں۔کنوئیں کے قیدی سسکتے ہوئے سانس بند کر لیتے ہیں''**(۸)**

یہ جبر اور ظلم دراصل پاکستان میں ضیائی دور کی یاد دلاتا ہے۔ جب مزاحمتی آوازوں کو دبانا اور کچلنا انتظامیہ کی اولین ترجیح ہوتی تھی۔ روشن ضمیر لوگوں کو کوڑے مارنا' ٹکٹکی پر چڑھانا' عقوبت خانوں میں مختلف سزائیں دینا' ان حکمرانوں کا دل پسند مشغلہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ملک میں اس دور میں تشدد کی ایسی رسم چلی کہ پھر معاشرہ تشدد کی لپیٹ میں آتا چلا گیا۔

قصبہ کہانی کا انجام پورے قصبے میں انتشار اور ظاہری و باطنی تکالیف کے اژدھام پر ہوتا ہے۔ قصبے کے بڑے بوڑھے جو اس قصبے کی تمام روایات اور ماضی کے امین ہیں۔ان کو یوں لگتا ہے کہ قصبہ ایک دم کھائی میں گرنے لگا ہے۔ وہ بچانا چاہتے مگر ناکام ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔قصبہ کہانی کا انجام ضیائی مارشل لاء کے اختتام کے ساتھ جڑا دکھائی دیتا ہے۔ وہ گہری کھائی کہ جس میں قصبہ گرتا دکھائی دیتا ہے۔تشدد' عدم برداشت اور نام نہاد مذہبی نظام کی وہ گہری کھائی ہے۔جس کو ضیا دور میں کھودا گیا۔ پاکستان گذشتہ بیس پچیس سالوں سے اس گہری کھائی میں گر رہا ہے۔ تباہی و بربادی اور خون ریزی اس کا مقدر بن چکا ہے۔ یوں لگتا ہے کہ قصبہ کہانی (پاکستان) کے باشندے ایک طویل عرصے تک اس گہری کھائی میں اذیتوں کا شکار رہیں گے۔

ناول نگار نے ''قصبہ کہانی'' میں نہایت عمدگی سے اپنے عہد کے آشوب کو بیان کیا ہے۔ قصبہ کہانی

دراصل پاکستان کہانی ہے۔ناول نگار نے اس کہانی کے مختلف حصوں میں نہایت عمدگی سے تاریخ پاکستان کے صفحات کوفکشن کے پیرائے میں محفوظ کیا ہے۔یوں قصبہ کہانی اردو ناول کی روایت میں منفرد اسلوب بیان اور کہانی کی بنا پر نہایت اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ احتشام حسین''ادبی تاریخ''،مشمولہ ادبی تاریخ نویسی' مترین' ڈاکٹر سید عامر سہیل'نسیم عباس احمر'لاہور' پاکستان رائٹرز کوآپریٹوسوسائٹی۔۲۰۱۰ء۔۱۳

۲۔ ایم۔خالد فیاض' ادبی مورخ کے لیے تہذیبی اور سماجی شعور کی اہمیت' مشمولہ ادبی تاریخ نویسی' مترین، ڈاکٹر عامر سہیل' نسیم عباس احمر'لاہور' پاکستان رائٹرز کوآپریٹوسوسائٹی۔۲۰۱۰ء۔۳۳۲

۳۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خان' اردو ناول کے ہمہ گیر وسروکار'لاہور فکشن ہاؤس۔۲۰۱۲ء۔ص۵۷

۴۔ تبسم کاشمیری' قصبہ کہانی'لاہور' سنگ میل پبلی کیشنز۔۱۹۹۳ء۔ص۳

۵۔ ایضاً۔ص۱۳

۶۔ ایضاً۔ص۱۷۰

۷۔ ایضاً۔ص۲۹۹

۸۔ ایضاً۔ص۲۳۲

اردو غزل کے حوالے سے سرسید کا حاسۂ انتقاد

رابعہ مقدس*

Abstract:

Before Sir Syed Urdu criticism about Urdu Ghazal does not connect itself with the subject narrated in it. It deals only with the poetic aesthetic only. Sir Syed is the very first man in Urdu criticism who analysis the subject narrated in it. He thinks this form may be need for moral, political, cultural and historical subject too. He condemn the poets who only used their genre for their falls feeling and the experience. He thinks that the language of the form should be simple and near to daily uses instead of constructed one or artificial.

۱۸۵۷ء برصغیر پاک و ہند کی تاریخ کا ایسا باب ہے جس میں یہاں کے باسیوں کی سیاسی و سماجی اور نظریاتی زندگی میں ہلچل، تبدیلی، تنوع، شکست و ریخت کی کہانی ثبت ہے۔ یہ زمانہ وہ زمانہ ہے جہاں سے برصغیر کے باسیوں کی زندگی میں یک لخت ایک ایسی تبدیلی رونما ہوتی ہے گویا یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہاں کے تمام نظام ہائے حیات پر نظر ثانی کی جانے لگی ہے چنانچہ سیاست، سماجی نظریات، مذہبی اعتقادات اور رسومات، معاشرتی اقدار و روایات، تعلیمی افکار و خیالات، ادبی میلانات و رجحانات سبھی امور میں رد و قدح کا ایک شدید رویہ پنپنے لگا۔

ایسٹ انڈیا کمپنی کی عملداری کا خاتمہ اور انگریز حکومت کا قیام متذکرہ بالا تمام تبدیلیوں کے پس منظر میں کارفرما نظر آتے ہیں۔ چنانچہ نئی انگریز حکومت کی رعایا میں برصغیر کے ہندو اور مسلمان دونوں قومیں شامل تھیں۔ غدر کی ذمہ داری بظاہر مسلمانوں پر عائد کی جانے کے بعد ہندوؤں اور انگریزوں کے درمیان فاصلہ کم ہوا جبکہ مسلمانوں

* سکالر شعبۂ اُردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

اور انگریزوں میں آویزش و اختلاف کی شرح بڑھ گئی۔ چنانچہ ایک اعتبار سے ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کی ساری ذمہ داری مسلمان قوم کے سرتھوپ دی گئی اور مسلمانوں ہی کو زیرِعتاب ٹھہرایا گیا چنانچہ

> سب سے بڑا نقصان مسلمانوں کو پہنچا۔ ان کا نہ صرف اقتدار ختم ہوا بلکہ تہذیب و ثقافت اور تعلیم کے ذرائع کو بھی نقصان پہنچا۔ انہیں پیچھے دھکیلے جانے کا عمل شروع ہوگیا۔(۱)

مسلمان برصغیر پر ایک طویل عرصے تک حکمرانی کرتے رہے تھے۔ چنانچہ مغلیہ سلطنت کا زوال انگریزوں کی مخالفت اور قومی رہبری وقیادت کا فقدان تین ایسے امور تھے جنہوں نے مسلمان قوم کی آزمائش شدید تر کردی تھی۔ چنانچہ اس بے بسی و بے چارگی کے عالم میں قیادت کا فریضہ نبھانے کے لیے سرسید احمد خان آگے بڑھے۔ انہیں حالات، اس کے نتائج اور مطلوبہ اقدامات کا اندازہ تھا چنانچہ وہ کمر باندھ کر میدان میں اتر آئے۔

غدر کے بعد مسلم قوم تین بڑے گروہوں میں بٹ گئی تھی۔ ایک گروہ تو وہ تھا جو نئی حکومت سے مفاہمت و تعاون کی ضرورت و اہمیت کا سرے سے منکر تھا۔ دوسرا گروہ وہ تھا جو انگریز حکومت سے انتہائی محتاط طریقے سے تعاون و اکتساب کا حامی تھا۔ تیسرا گروہ وہ تھا جو حکومت وقت سے مفاہمت و تعاون و اکتساب کا قدرے زوردار آواز میں نعرہ لگا رہا تھا۔ سرسید احمد خان کا تعلق اسی تیسرے گروہ سے تھا چنانچہ ثقافتی، سماجی، تعلیمی، نظریاتی اور ادبی سطح پر سرسید احمد خان نے مفاہمت و اکتساب کا ہاتھ بلا قید و شرط بڑھایا۔ سرسید کی اس سعی کے اثرات و نتائج و ثمرات مسلمانوں کے حق میں پورے طور پر تو مفید و شیریں نہیں تھے۔(۲) ہاں البتہ نئی حکومت کے حق میں یہ عمل یقیناً بنیادی اہمیت کا حامل تھا۔ چنانچہ اپنی تہذیب و ثقافت کی ترویج کرنے، انگریزی زبان کی تبلیغ و بالادستی قائم کرنے، علم و ادب اور تعلیمی میدان میں اپنی رہبری منوانے اور سیاسی و سماجی لحاظ سے ہندوستان میں اپنی اجنبیت کو مانوسیت میں بدل دینے کے امکانات کو بھانپ لیا۔ مسلمان قوم کے حوالے سے سرسید کے مفاہمتی اور مصالحتی اقدام کا نتیجہ ڈاکٹر رشید امجد کے لفظوں میں یہ ہوا کہ انگریزوں نے زیادہ کھل کر ثقافتی اور فکری یلغار کا آغاز کیا۔ اس کا پہلا ہدف زبان بنی۔۔۔ اردو نے آسانی سے فارسی کی جگہ لے لی۔ فارسی کا رخصت ہونا ماضی کی شان و شوکت اور اقدار کے طویل دور کا جانا ہی نہ تھا بلکہ برصغیر میں مسلمانوں کی ایک بڑی تہذیب کی موت تھی۔(۳)

سرسید احمد خان کا مفاہمتی و مصالحتی عمل ان کے اپنے عہد کے حالات کے تناظر، علم قوم کے سردست موجود وسائل و امکانات اور قوم کے رہے سہے خونِ زندگی کے چند ایک قطروں کے تحفظ کی ضرورت و اہمیت سے یقیناً مثبت اور مفید تھا۔ چنانچہ غدر سے پیدا ہونے والی ہولناک اور تباہ کن صورت حال کا درست اندازہ مسلمانوں کی

طرف سے سرسید ہی نے لگایا۔

> ایک طرف تو وہ چاہتے تھے انگریزوں کے دل سے اس غلط فہمی کو رفع کر سکیں جو جنگ آزادی ۱۸۵۷ء کے سبب سے در آئی تھی اور دوسری طرف وہ اپنی قوم کو یہ بتانا چاہتے تھے کہ نئے عہد کی نئی ضروریات کو سمجھیں اور انہیں اختیار کیے بغیر آگے بڑھنا تو درکنار اپنے وجود کو برقرار رکھنا بھی ممکن نہیں ہے۔ (۴)

قومی اصلاح کے وسیع تر اور عظیم تر فریضے کی ادائیگی کے لیے سرسید نے صحافت اور ادب سے بھرپور فائدہ اٹھانے کی کوشش کی۔ چنانچہ علی گڑھ تحریک جو سرسید نے چلائی تھی اس کی ترویج و استحکام میں بھی صحافت و ادب نے بنیادی کردار ادا کیا۔ تہذیب و ثقافت، اخلاق کی ترویج و اصلاح کے حوالے سے سرسید کے سامنے انگلستان کے سپیکٹیٹر اور ٹیٹلر جیسے رسالوں کا کردار تھا۔ ان رسالوں کے ایڈیٹر سٹیل اور ایڈیسن کے انداز و اسلوب اور مضامین کی برجستگی سے سرسید بہت مرعوب تھے چنانچہ ''ان دو مصنفوں کو سرسید تہذیب کا پیغمبر شمار کرتے تھے''۔ (۵)

''تہذیب الاخلاق'' کے اجراء کے محرکات و مقاصد بھی کم و بیش یہی تھے۔ چنانچہ اپنے ایک خطبے میں سرسید کہتے ہیں۔

اس پرچے کے اجراء سے مقصد یہ ہے کہ ہندوستان کے مسلمانوں کو کامل درجہ کی سویلائزیشن یعنی تہذیب اختیار کرنے پر راغب کیا جائے تاکہ جس حقارت سے سویلائزڈ یعنی مہذب قومیں ان کو دیکھتی ہیں۔ وہ رفع ہو اور وہ بھی دنیا میں معزز و مہذب قوم کہلاویں۔ (۶)

ایڈیسن اور سٹیل کے پرچوں کا وہ کردار بھی سرسید کے سامنے تھا جو انہوں نے شعر و ادب کے سلسلے میں ادا کیا تھا۔ ادب کے اسلوب میں روانی و شائستگی اور موضوعات میں سنجیدگی و عمدگی پیدا کرنے میں ان رسالوں نے انگلستان میں بڑا کردار ادا کیا تھا۔

چنانچہ سرسید کے لفظوں میں:

> اسپیکٹیٹر کے پرچوں میں انسان کے خیالات کے مخرج اور ان خیالات سے جو خوشیاں حاصل ہوتی ہیں ان کی تفریق نہایت خوب اور خوش اسلوبی سے بتلائی گئی اور اس سے نتیجہ یہ ہوا کہ شاعروں کے خیالات اور ان کے اشعاروں کی خیال بندی نہایت عمدہ اور درست ہوگئی لغو اور بے سروپا مضمون اشعار میں سے خارج ہو گئے اور ان کی جگہ ہر تاثیر مضامین نے جگہ پائی۔ (۷)

متذکرہ بالا اقتباسات سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ سرسید احمد خان ہندوستان کی فضا میں پنپنے والے

اردو شعروادب سے مطمئن نہیں تھے۔ وہ ان کی اصلاح چاہتے تھے۔ چنانچہ قدیم شعروادب کے اسالیب، مضامین، لفظوں اور استعاروں کے انتخاب واستعمال سبھی میں وہ تبدیلی لانا چاہتے تھے۔ جو ان کی آئندہ آنے والی زندگی اور نسلوں کے حق میں بہتر ہو۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے۔ تو سرسید ایک بہت بڑے ادبی نقاد بھی ٹھہرتے ہیں یہ بات درست ہے کہ سرسید نے بذات خود ادب پر یا ادب کی کسی صنف پر کوئی باقاعدہ کتاب تصنیف یا تالیف نہیں کی تاہم اس بات سے بھی انکار کرنا سراسر ناانصافی ہوگی کہ سرسید میں ادبی تنقید کا شعور نہیں تھا۔ سرسید کے تنقیدی خیالات خصوصاً قدیم شاعری، اس میں سے بھی غزل کے حوالے سے ان کا انتقادی حاسئہ خاصا شدید نوعیت کا تھا۔ ۱۸۵۷ء سے قبل کا اردو ادب ایک اعتبار سے غزل ہی کی قیادت میں محوسفر رہا تھا۔ چنانچہ تنقید کا پہلا تیر بھی غزل ہی کے سینے میں پیوست ہوا۔ سرسید نے اردو شعروادب کے بارے میں جیسی اور جتنی بھی تنقیدی باتیں کی تھی۔ ان میں سے بیشتر کا رخ غزل ہی کی جانب ہے۔ انہوں نے غزل کا نام واضح طور پر تو نہیں لیا۔ تاہم تنقید میں استعمال کیے گئے الفاظ و اصطلاحات اور زیرنقد آنے والے اسالیب وموضوعات میں سے اکثریت کا تعلق غزل ہی سے ہے۔ مثلاً ان کی اس تنقیدی رائے کو ملاحظہ کیجئے۔

> فن شاعری جیسا ہمارے زمانے میں خراب اور ناقص ہے اس سے زیادہ کوئی چیز بری نہ ہوگی۔ مضمون تو بجز عاشقانہ کے اور کچھ نہیں ہے۔ وہ بھی نیک جذبات انسانی کو ظاہر نہیں کرتا۔ بلکہ ان بد جذبات کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جو ضد حقیقی تہذیب واخلاق کے ہیں۔ **(۸)**

اس اقتباس میں عاشقانہ مضامین اور جذبات کی جو بات کی گئی ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ سرسید کا روئے خطاب غزل کی طرف ہے کیونکہ اصناف ادب میں سے غزل ہی ایک ایسی صنف ہے جس میں قلبی واردات و کیفیات اور جذبات کو شعری پیرایہ دیا گیا ہے۔

سرسید کے انتقادی حاسئے کی زد میں عذر سے پہلے کا پورا اردو ادب آیا ہے۔ چنانچہ انہوں نے نظم کے ساتھ نثر پر بھی تنقید کی ہے۔

ملاحظہ کیجئے:

> علم وادب وانشا کی خوبی صرف لفظوں کے جمع کرنے اور ہم وزن اور قریب التلفظ کلموں کے تک ملانے اور دور از کار خیالات بیان کرنے اور مبالغہ آمیز باتوں کے لکھنے پر منحصر ہے۔ **(۹)**

متذکرہ بالا اقتباسات کی روشنی میں یہ بات قطعی طور پر کہی جاسکتی ہے کہ سرسید اردو کے قدیم شعروادب

میں موضوعاتی، اسلوبیاتی، لفظی و لسانی اور مقاصد کے لحاظ سے تبدیلی کے خواہاں تھے۔ وہ ادب کو سماج کی عکاسی، معاشرتی بہبود، فکری بلندی و بالیدگی میں موثر جانتے تھے۔ ادب کی اس تاثیر و صلاحیت کے پیش نظر وہ اس کے مروجہ موضوعات و اسالیب میں نیا خون زندگی دوڑانا چاہتے تھے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے لفظوں میں سرسید نے اردو شعر و ادب کو۔

> افادی عمل کی حیثیت سے دیکھا اور ان کو تکمیل حیات اور ترقی کے لیے اہم کارندہ اور وسیلہ قرار دیا اس لیے سرسید اردو کے غالباً سب سے پہلے ترقی پسند ادیب اور نقاد تھے کہ وہ ادب کو محض تفریح اور بے غرض مسرت کا ذریعہ نہیں سمجھتے تھے۔ (۱۰)

نقد غزل کے سلسلے میں سرسید احمد خان کے انتقادی خیالات کے کئی ایک زاویے بنتے ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ سرسید غزل میں سے ایسے مضامین و موضوعات کا اخراج چاہتے تھے جن کا قومی زندگی میں کوئی تعمیری کردار نہیں۔ ذاتی اور انفرادی رجحانات و واردات کے بیان کی سرسید کے ہاں اتنی اہمیت نہیں جتنی قومی و اجتماعی معاملات کے بیان کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ غزل کے اسلوب و ادا پر بھی انگلی اٹھاتے ہیں اور اس کے ایمائی، تشبیہاتی اور استعاراتی اسلوب کی جگہ سلیس و سادہ اور ٹوک انداز کی تائید و تمنا کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہاں کسی کو یہ غلط فہمی قطعاً نہیں ہونی چاہیے کہ سرسید اردو غزل کے سرے سے ہی مخالف تھے یا وہ غزل کو عدم آشنا کرنا چاہتے تھے یا غزل کے مروجہ مضامین کو یکسر و یک قلم مسترد کر دیتے تھے۔ ایسا قطعاً نہیں بلکہ حقیقت یہ ہے کہ سرسید غزل کے مروجہ مضامین کی محض اصلاح کر کے اس میں موضوعاتی تنوع پیدا کرنا چاہتے تھے تاکہ غزل محض عشقیہ مضامین کی صنف بن کر رہ جانے کے بجائے حیات و کائنات کے چلتے پھرتے اور زندہ و موجود موضوعات کو بھی اپنے دامن میں سمیٹ سکے۔ چنانچہ اپنے ایک خطبے میں واقع الفاظ میں وہ کہتے ہیں:

> شاعروں نے اپنی ہمت عاشقانہ غزلوں۔۔۔ میں صرف کی تھی۔ ہم یہ نہیں کہتے کہ ان مضامین کو چھونا نہیں چاہیے تھا۔۔۔ مگر نقصان یہ تھا کہ ہماری زبان میں صرف یہی تھی۔ دوسری قسم کے مضامین جو درحقیقت وہی اصلی مضامین ہیں اور نیچر سے علاقہ رکھتے ہی نہ تھے۔ (۱۱)

چونکہ انیسویں صدی میں مغرب میں انتقادی نظریات و خیالات نسبتاً تیزی سے پھل پھول رہے تھے۔ یورپ سے نئے تنقیدی خیالات و افکار کی آمد کا سلسلہ جاری تھا۔ سرسید کی نظر بھی ان مغربی تنقیدی زاویوں کی چمک سے خیرہ ہو چکی تھی۔ جن کی وہاں دھوم تھی۔ چنانچہ سرسید کا حاسۂ انتقاد مشرقی شعر و ادب کو اس زاویے کا حامل تھا۔ جس زاویے سے مغرب میں ادب کو دیکھا جاتا تھا۔ مغرب میں اس عہد میں ادب کو نقد حیات کا آلہ تصور کیا جاتا تھا۔ طرز

حیات سکھانے کا ایک اہم ذریعہ سمجھا جاتا تھا۔ چنانچہ میتھیو آرنلڈ کا خیال اس معاملے میں بالکل واضح اور مکمل مثال کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان کے خیال میں:

> انتقاد کا مقصد انسان کو زندگی بسر کرنے کا ڈھنگ سکھانا ہے۔ ادب تصورات اور نظریات کا اظہار ہے اس لیے ادب کی حیات کے لیے عمل انتقاد کی بے حد ضرورت ہے۔ شاعر کو اپنی شاعری میں زندگی کی تصویر کشی کرنا ہوتی ہے اس لیے اسے دنیا اور انسانی زندگی سے پوری طرح باخبر ہونا چاہیے۔ (۱۲)

گویا شعروادب میں مقصدیت، اجتماعیت، حقیقت پسندی جیسے عناصر وامور کو انیسویں صدی کے مغربی انتقادی پیمانوں میں بڑی اہمیت حاصل تھی یہی امور سرسید کے ہاں اور بعد میں علی گڑھ تحریک کے توسط سے حالؔی وشبلی کے ہاں مرکزیت حاصل کر گئے۔ شعروغزل میں خارجی حقیقت کے مطابق مضامین کا بیان، سادہ ودل پسند اسلوب اور صاف وروان زبان کا تقاضا دراصل پوری انیسویں صدی کے اس عمومی رجحان کی عکاسی کرتا ہے جو یورپ میں ابھر رہا تھا۔ سرسید کے ہاں بھی یہ رجحان اہمیت پاتا ہے۔ وہ شعر شاعری کو حتی المقدور نیچر کے قریب تر لانے کی تلقین و سعی کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ نیچر سے سرسید کی کیا مراد ہے۔ اس بارے میں پروفیسر عزیز احمد نے لکھا ہے۔

> سرسید احمد خان نے ''نیچر'' کی اصلاح سے وہی مفہوم لیا ہے جو انیسویں صدی کے سائنسدان لیتے ہیں یعنی ایک ایسا جامع نظام عالم جو میکانیات اور طبیعات کے کچھ قوانین کا پابند ہے اور غیر متغیرانہ طور پر رویے اور کردار کی یکسائی کے وصف سے متصف ہے جس میں استثنا کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔۔۔ (۱۳)

اس کا مطلب یہ ہوا کہ نقد غزل کے سلسلے میں سرسید کی کوشش اور نقطہ نظر یہ تھا کہ غزل کے مضامین بھی ''نیچر'' کے موافق ہونے چاہیں۔ ایسے مضامین وخیالات بیان نہیں کیے جانے چاہیں جن کا فطری اور طبعی اصولوں اور نظام کائنات کے سائنسی انداز سے اثبات یا ربط قائم نہیں کیا جاسکتا ہو۔ اس لحاظ سے کہا جاسکتا ہے کہ سرسید اردو غزل کو بھی سائنسی انداز عطا کرنے کے خواہاں تھے۔

انیسویں صدی میں بطور مجموعی مذہب کے ماوراء الطبیعات امور کے مقابلے میں سائنس کے مشاہداتی اعمال واشیاء کو، جذبائیت اور انفعالیت کے مقابلے میں عقلیت اور استدلالیت کو لسانی پر پیچ انداز بیان کے مقابلے میں فطری سادگی وروانی کو اہمیت مل رہی تھی۔ تخیلات وتصورات کی دنیا میں جینے کے مقابلے میں خارجی موجودہ حالات وحادثات سے نبرد آزمائی کرنے کا رجحان فروغ پا رہا تھا۔ اسی عمومی رجحان کے تمام عناصر وزاویے تحریک سرسید اور اس سے وابستہ ادباء وفضلا کے ہاں بھی راہ پا گئے تھے۔ چنانچہ معاشرتی، سماجی، مذہبی، سیاسی، تعلیمی تمام

سطوح پر متذکرہ بالا میلانات محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ شاعری پر خصوصاً غزل پر سرسید کا اس حوالے سے یہ اعتراض قابل غور ہے۔

> خیال بندی کا طریقہ اور تشبیہ و استعارہ کا قاعدہ ایسا خراب و ناقص پڑ گیا ہے جس سے ایک تعجب تو طبیعت پر آتا ہے مگر اس کا اثر مطلق دل یا خصلت میں یا اس انسانی جذبہ میں جس سے وہ متعلق ہے کچھ بھی نہیں ہوتا۔ شاعروں کو یہ خیال ہی نہیں ہے کہ فطرتی جذبات اور ان کی قدرتی تحریک اور ان کی جبلی حالت کا کس پیرایہ یا کنایہ و اشارہ یا تشبیہ و استعارہ میں بیان کرنا کیا کچھ دل پر اثر کرتا ہے۔ **(۱۴)**

متذکرہ بالا اقتباس میں سرسید نے اُردو شعر و شاعری میں رائج خیال بندی کے اسلوب، فنی امور کے بے جا و غیر متناسب استعمال، مضامین کے غیر فطری پن اور اسلوب کے بے اثر ہونے پر اعتراض کیا ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اب قدیم شاعری اور اس کے نظام کو موجودہ زمانے کی دگرگونی، حوادث اور تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کے قابل نہیں جانتے ہیں چنانچہ اس میں عصر حاضر کے مطابق بنیادی نوعیت کی تبدیلیاں لانے اور سماج سے اسے ہم آہنگ کرنے کے متمنی نظر آتے ہیں۔ مختصر یہ کہ سرسید احمد خان کا ادبی انتقادی نقطہ نظر مکمل طور پر افادی اور مقصدی پہلو کا حامل ہے۔ یہ مقصدیت ان کے عہد کی ایک سیاسی، سماجی ضرورت ہونے کے علاوہ ادبی و علمی ضرورت بھی تھی۔ قومی سرگرمیوں میں حد درجہ مشغول ہونے کے باعث ''ان کے تنقیدی تصورات میں ارتکاز فکر پیدا نہ ہو سکا'' **(۱۵)** ان کے مضامین و خطبات میں بین السطور موجود انتقادی خیالات اگرچہ کسی مبسوط تنقیدی کتاب کی حیثیت نہیں رکھتے۔ تاہم بعد کی پوری جدید اردو تنقید کے لیے ایک مضبوط بنیاد کی حیثیت ضرور رکھتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ روبینہ شہناز، ڈاکٹر، ''اردو تنقید میں پاکستانی تصورِ قومیت'' مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول ۲۰۰۷ء، ص ۲۴

۲۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی مختصر تاریخ''، عزیز بک ڈپو، اردو بازار، لاہور، طبع سوم ۱۹۹۸ء، ص ۲۸۱

۳۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''میراجی، شخصیت اور فن''، نقش گر، راولپنڈی، ۲۰۰۶ء، ص ۲۷

۴۔ روبینہ شہناز، ڈاکٹر، اردو تنقید میں پاکستانی تصور قومیت''، ص ۲۷

۵۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تحریکیں''، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، طبع چہارم، ۱۹۹۹ء، ص ۳۲۱

۶۔ سر سید احمد خان، ''مقالات سر سید (حصہ دہم)'' مرتبہ: محمد اسماعیل پانی پتی، مولانا، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع اول، ۱۹۶۲ء، ص ۳۵

۷۔ ایضاً، ص ۴۵

۸۔ ایضاً، ص ۴۷

۹۔ ایضاً، ص ۴۵

۱۰۔ عبداللہ، ڈاکٹر سید، ''سر سید احمد خان اور ان کے نامور رفقا''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع سوم، ۱۹۹۴ء، ص ۱۹۰

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۶۰

۱۲۔ میتھیو آرنلڈ، بحوالہ پروفیسر، عابد علی عابد، ''اصول انتقاد ادبیات''، سنگ میل، پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۱۴۱

۱۳۔ عزیز احمد، پروفیسر، ''برصغیر میں اسلامی جدیدیت''، مترجم: جمیل جالبی، ڈاکٹر، ادارہ ثقافت اسلامیہ لاہور، طبع سوم ۲۰۰۶ء، ص ۵۷

۱۴۔ سر سید احمد خان، ''مقالات سر سید (حصہ دہم)''، ص ۴۷

۱۵۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی مختصر تاریخ''، طبع سوم، ۱۹۹۸ء، ص ۳۷۹

کیا فقط یادِ وہجرت تھی اُداسی کا سبب؟
(مطالعۂ ناصرؔ: 'برگِ نے' اور 'دیوان' کی روشنی میں)

محمد خاور نوازش*

Abstract:

Nasir Kazmi (1925-1972), a renowned poet of Modern Urdu Ghazal, mentioned in his last interview that his poetry was not something romantic but a symbol of growth. This statement opened new horizons for the study of Nasir's poetry but sadly the truth is that most of Nasir's critics have been elaborating his work in only one direction that was either nostalgic or romantic. They hardly made an effort to explore his poetry apart from migration and memories linked to it. No doubt, Nasir suffered from dejection but he didn't take much time to accept that move of history as a fact. So, while studying his poetry critically, we didn't find Nasir's sadness all about his past memories, rather it is more relevant to the socio-political scenario of his time. In Nasir's poetry, sadness is a metaphor of poverty, helplessness, ignorance, anxiousness and protest rather than remembrance and loneliness. In fact, his lonely feelings are also attached to the same state of mind mentioned over as sadness. In this article, efforts have been made to analyze and interpret/explain Nasir's poetry in his socio-political context and to make his critics think what if Nasir Kazmi didn't belong to his contemporary famous ideological group of progressive writers, his poetry has its own ideology belongs to a dialectical phenomena mentioned by the poet as 'growth'.

اُردو شعریات میں اکثر مولانا حالیؔ (۱۸۳۷ء-۱۹۱۴ء) کو وہ پہلا آدمی سمجھا جاتا ہے جس نے شاعری کے حوالے سے چند ایسے بنیادی اور سنجیدہ سوالات اُٹھائے جنھوں نے اُس دور کی اُردو غزل کو بھی اپنے اندر اٹھارہ سوستاون ایسی سرکشی محسوس کرنے کی ترغیب دلائی کہ اُردو کی تمام ادبی روایت میں اٹھارہ سوستاون ایک ایسی علامت کے طور پر

* شعبہ اُردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج، خانیوال

رائج ہے جو قدیم اور جدید میں خطِ فاصل کھینچتی ہے۔۱۸۹۳ء میں حالؔی نے شاعری کی جو تعریف اور اصول متعارف کرائے اور اسے وسیع تر مقصدیت کا نقطۂ نظر عطا کیا اُردو غزل میں اس کا عملی نمونہ پہلی دفعہ کسی حد تک مولانا حسرتؔ موہانی (۱۸۷۵ء۔۱۹۵۱ء) کی شاعری کی صورت میں نظر آتا ہے۔وہ اُردو کے پہلے غزل گو شاعر تھے جو غیر محسوس انداز میں اور نہایت احتیاط کے ساتھ اس صنفِ سخن کو بالا خانے سے اتار کر عوام میں لانے کی کوشش کرتے ہیں اور یوں اُردو غزل دربار اور درباری زبان کے علاوہ محض داخلیت پسندی کی بندشوں سے آزاد ہو کر ایک ایسے عام انسان کو جو اشرافیہ سے نہ تھا لان جائنس کے الفاظ میں سرشار کرنے یا علویت کی طرف لے جانے کا وسیلہ بننے لگی۔اسی دور میں اُردو غزل کو جدید اور کلاسیکی (جس کے لیے ہمارے لاشعور میں 'قدیم' کا لفظ آتا ہے) کے رخنوں میں تقسیم کرنے کی روش کا آغاز ہوتا ہے بغیر یہ سوچے کہ ہر دور کی غزل اپنے وقت میں جدید ہوتی ہے اور اگر وہ فن کے بلند معیارات کو چھولے تو کلاسیک کا درجہ بھی حاصل کر سکتی ہے۔بہر حال جدید اُردو شاعری کی حالؔی سے اقبالؔ تک کی روایت کو کچھ ایسے شعراء بھی اپنے اندر سمونے کے تکلیف دہ مرحلے سے گزرنا پڑا جنھوں نے روایت سازی کا عمل از سرِ نو ترتیب دینے کی کوشش بھی کی لیکن حسرتؔ، اقبالؔ، فیضؔ، مجازؔ اور اُن کے دیگر ہم عصروں نے اس کوشش کو ناکام بنایا۔انھوں نے قدرتِ سخن گوئی کو خارجی مشاہدات اور عصری آگہی پر تفوق حاصل نہ ہونے دیا اور ایک طرف تخلیق کی عمارت اپنے کلاسیکی ورثہ سے گہرے رشتے پر استوار کی تو دوسری طرف اپنے اردگرد نہایت تیزی سے رُونما ہونے والی تبدیلیوں کو موضوع بنایا۔اُردو شاعری کو تقسیم سے پہلے ان ہی چند دانشور شاعروں نے 'سلمیٰ' اور 'ریحانہ' کے رومانس سے بچایا اور عصری شعور کی کارفرمائی کے ذریعے داخلی دنیا کے خارج اساس ہونے کی فکر کو یوں پیش کیا کہ اُس دور کے زُود نویس ناقدین کے ہاں کلاسیکی اور جدید اُردو غزل کے لیے رائج کسوٹی یعنی داخلیت اور خارجیت پر بھی سوالیہ نشان لگا دیا گویا تقسیم سے قبل غزل کی تمام تر حسیاتی نزاکتوں کا خیال رکھتے ہوئے اس کی معنوی سرحدوں میں توسیع کا کام شروع ہو چکا تھا اور تقسیم کے بعد بھی یہ سلسلہ چلتا رہا۔جلد ہی غزل کی شعریات پر بات کرنے والوں کی سمجھ میں آنا شروع ہوا کہ معاملہ لفظیات کا ہے وگرنہ مضمون آفرینی کی اہمیت تو کلاسیکی اور جدید اُردو غزل میں ایک سی ہے۔مضمون آفرینی کے حسن کو تمثالوں اور استعاروں کے ذریعے فطرت نگاری اور عصری شعور کی کارفرمائی نے مزید نکھارا اور حسنِ خیال پر حسنِ بیان کی بالادستی قائم نہ رہ سکی۔آج جدید اُردو غزل میں حسنِ خیال کے اعلیٰ معیار کو تخیل اور مشاہدے کی ہم آہنگی اور حسنِ بیان کے اعلیٰ معیار کو لفظیات کے بجائے لہجے کی نرمی اور دھیمے پن سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ہمارے یہاں اُردو شاعری کا وہ دور جسے بغاوت اور نت نئے تجربوں کا دور کہا جاتا ہے، جب راشدؔ اور میراجیؔ نے نظم کو نئے احساس، شعور، امیجری اور لفظیات کا جامہ پہنا کر غزل کی اہمیت و مقبولیت کا تاج نظم کے سر پر سجانے کی کوشش کی اور جب حسرتؔ اور فراقؔ کے بعد فیضؔ ہی اس صنف کا اعتبار قائم رکھنے والے شاعر دکھائی دیتے ہیں

لیکن وہ بھی نظم کے رومانس سے بچ نہ سکے، اُس دور میں ناصر کاظمی جدید اُردو غزل کی متذکرہ شعری روایت کا ایک اہم نقیب بن کر سامنے آتے ہیں۔

ناصرؔ کاظمی (۱۹۲۵ء۔۱۹۷۲ء) کے فن پر اب تک جو کچھ لکھا جا چکا ہے اُس میں دو نکات ایسے ہیں جو کم و بیش اُن کے ہر محقق اور نقاد کے ذہن میں پہلے سے ہی ایسے مفروضے کے طور پر موجود ہوتے ہیں جسے آخر میں ہر صورت درست ثابت ہونا ہو، اول یہ کہ وہ میرؔ اور فراقؔ کا مقلد ہے اور دوم یہ کہ وہ اُداسی کا شاعر ہے۔ ہمارا مقصد کسی ایسے مفروضے کو غلط ثابت کر کے بیسویں یا اکیسویں صدی کے پیغمبرانِ ادب کو برہم کرنا نہیں کہ ہمیں محشرِ ادب میں اپنی نہ سہی ناصرؔ کی بخشش کا خیال بہر کیف ضرور ہے، مقصد دراصل یہ ہے کہ بائیسویں صدی میں اگر کوئی ناصر کاظمی تولد پذیر ہونے کی جرات کر بیٹھے تو اُسے بھی میرؔ اور فراقؔ کا مقلد قرار دے کر بات تمام کرنے کے بجائے اُس کی اپنی فکر، عصری شعور، معنیاتی نظام اور فنی مہارت کی روشنی میں پرکھا جائے اور اُس کے مقام کا تعین کرتے ہوئے اگر وہ ہمارے کسی آئیڈیل سے ایک یا دو درجے آگے پیچھے بھی ہو جائے تو کم از کم پرکھ کی کسوٹی تبدیل کرنے کی کوشش تو نہ کی جائے، رہی بات اُداسی کا شاعر ہونے کی تو ایسا کوئی بھی لقب نہ صرف ناصرؔ بلکہ کسی بھی شاعر یا ادیب کی فکر کو محدود کرنے لیے ہی استعمال ہو سکتا ہے گویا غالبؔ کو محض طنز، میرؔ کو محض عشق، اقبالؔ کو محض قومیت، فیضؔ کو محض انقلابیت اور راشدؔ کو محض جدیدیت کا شاعر کہہ دینا کسی عقلِ محض کا نتیجہ تو ہو سکتا ہے لیکن اُن کے فکری نظام کا عنوانِ محض قرار نہیں پا سکتا۔ ناصرؔ کے ہاں اُداسی کا لفظ اپنے روایتی معنوں کے بجائے عصری آگہی اور احتجاج کے استعارے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اُن کے پہلا مجموعۂ کلام 'برگِ نے' پہلی دفعہ ۱۹۵۲ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعۂ کلام کی شاعری کے حوالے سے جو رائے مختلف معتبر ناقدین کے قلم سے اظہار پا کر اب تقریباً استناد کا درجہ حاصل کر چکی ہے وہ یہ ہے کہ اس شاعری پر ہجرت کا غم حاوی ہے اور اسی نے 'دیوان' تک پہنچتے پہنچتے ناصرؔ کو اُداسیوں میں دھکیل دیا۔ اگر اس رائے سے ہی بات شروع کی جائے تو چلیے ناصرؔ کی ابتدائی غزلوں سے دو مختلف اشعار دیکھتے ہیں:

دن بھی اُداس اور مری رات بھی اُداس
ایسا تو وقت اے غمِ دوراں نہ تھا کبھی (۱)

☆

مایوس نہ ہو اُداس راہی
پھر آئے گا دورِ صبحگاہی (۲)

درج بالا دونوں اشعار میں اُداسی سے مایوسی کی طرف سفر کی درمیانی کیفیت کا اظہار ہے لیکن ناصرؔ کا کمال ہے کہ وہ یہ سفر ختم ہونے سے پہلے ہی مایوسی سے رجائیت کی طرف اپنا رُخ موڑ لیتا ہے۔ یہ کیفیت پوری طرح خارجی ہے نہ داخلی۔ یہ وہ تجربہ ہے جسے محض ہجرت کے غم کا نام دے دینا کافی نہیں بلکہ اس میں ہجرت کے بعد نئی آشاؤں کے

چراغ کی لَو مدھم پڑنے کا کرب زیادہ دکھائی دیتا ہے۔ آزادی پانے کے بعد بھی آزادی کی تلاش، معاشرتی بگاڑ، انسانی اقدار کا زوال، خودغرضی وافراتفری کی فضا ایسے خارجی پہلو اُسے اُداس کررہے ہیں، اُس کے داخل میں ایک گہراوجودی کرب جنم لے رہا ہے اور یہ کیفیت مایوسی کی طرف بھی لے جاسکتی تھی۔ ناصؔر کا غمِ جاناں دراصل غمِ دوراں ہے۔ وہ بھرپور عصری آگہی رکھنے والا شاعر ہے۔ درج بالا اشعار میں سے دوسرا شعر جس غزل سے لیا گیا ہے وہ مکمل غزل ملاحظہ کریں اور دیکھیں کہ کیا یہ وہی ناصؔر ہے جس کے ساتھ یاد، سفر اور رات ایسی علامتوں کی مخصوص معنویت کو جوڑ کر اُسی کی شعری کائنات کی وسعت کو محدود کردیا جاتا ہے، یہ وہ اشعار ہیں جن میں عصری زندگی کا نوحہ بھی ہے اور اُمید کی رمک بھی:

مایوس نہ ہو اُداس راہی
پھر آئے گا دورِ صبحگاہی
اے منتظرِ طلوعِ فردا
بدلے گا جہانِ مرغ و ماہی
پھر خاک نشیں اُٹھیں گے
مٹنے کو ہے نازِ کجکلاہی
انصاف کا دن قریب تر ہے
پھر داد طلب ہے بیگناہی
پھر اہلِ وفا کا دور ہوگا
ٹوٹے گا طلسمِ کم نگاہی
آئینِ جہاں بدل رہا ہے
بدلیں گے اوامر و نواہی (۳)

اس غزل کی تعبیر محض تقسیمِ ہند کے بعد کے حالات کے تناظر میں کرنا کافی نہ ہوگا کیونکہ یہاں ناصؔر کا وژن بہت وسیع ہے۔ وہ ملکی سرحدوں سے باہر نکل کر دنیا میں دوسری عالمی جنگ کے بعد سر اُٹھانے والے اُس نئے نظام کی بات کررہا ہے جو آئینِ جہاں بدلنے کا داعی تھا، مساوی انسانی حقوق کا علمبردار وہ نیا نظام جو پوری دنیا میں سرمایہ پرستی کے سفینہ کو ڈبونے کے لیے سر اُٹھا رہا تھا، ناصؔر اُسے انسانی زندگیوں میں تبدیلی کے استعارے کے طور پر دیکھ رہا ہے۔ ڈاکٹر فاروق مشہدی لکھتے ہیں کہ:

''ناصر کی اُداسیوں کا ایک بڑا سبب وہ نظامِ زر بھی ہے جو ہمارے ہاں ہجرت کے بعد پیدا ہوا اور جس نے انسان کو بدل کر رکھ دیا۔ اس تناظر میں اُس انسان

کی تلاش ناصرؔ کی غزل میں جاری نظر آتی ہے جو ہجرت کے بعد کی نئی زندگی
میں گم ہو گیا.....ہجرت کے بعد نئی زندگی کا یہ المیہ اس وقت شروع ہوتا ہے
جب روپے پیسے کے حصول اور مادے کے عمل دخل نے ایک ایسے نظامِ زر کو جنم
دیا جو مادی نقطہ نظر سے ذاتی اور قومی سطح پر تو شاید سود مند ہو لیکن یہ سودمندی
انسانی نقطہ نظر سے بڑی مہلک ثابت ہوئی۔'' (۴)

ممکن ہے اس تعبیر کا مطلب کوئی نقاد ناصرؔ کو (مخصوص معنوں میں) ترقی پسند/آئیڈیالوجیکل قرار دینے کی کوشش سمجھ لے لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ ہجرت کے وقت ناصرؔ کے ذہن میں جس نئی دنیا کا نقشہ تھا وہ یقیناً ایک نئے نظام پر قائم ہوتی جس میں دھن دولت نے بیگانگی کو جنم نہ دیا ہوتا، جس میں مادیت پرستی نے انسانوں کو بے حال نہ کیا ہوتا اور ناصرؔ کو زندگی کے رومانوی لمحوں میں بھی اجنبیت دکھائی نہ دیتی، اُس کے خوابوں کی راہ گزر پر غمِ دنیا نے ڈیرے نہ ڈالے ہوتے لیکن اُسے جب وہ دنیا دکھائی نہیں دیتی تو وقت کے ساتھ ساتھ اُس کی اُداسی گہری ہوتی چلی جاتی ہے اور وہ تنہائی کا شکار ہونے لگتا ہے:

زمیں لوگوں سے خالی ہو رہی ہے
یہ رنگِ آسماں دیکھا نہ جائے
سفر ہے اور غربت کا سفر ہے
غمِ صد کارواں دیکھا نہ جائے (۵)

☆

ایسا اُلجھا ہوں غمِ دنیا میں
ایک بھی خوابِ طرب یاد نہیں (۶)

☆

تیرا ملنا تو خیر مشکل تھا
تیرا غم بھی جہاں نے چھین لیا
آ کے منزل پہ آنکھ بھر آئی
سب مزہ رفتگاں نے چھین لیا (۷)

ڈاکٹر سہیل احمد خاں اس کیفیت کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ:

''وہ [ناصرؔ] اپنے عہد کی ویرانی کو دیکھتا ہے اور اُداسی کو آج کے انسان کا بھجن کہہ کر اسے ایک مقدس حیثیت دے دیتا ہے۔ ناصرؔ کی اُداسی زر پرست

معاشرے کی حرص سے خود کو علیحدہ کرنے کی کوشش ہے۔معاشرے کی اس
کیفیت سے ناصرؔ آخری برسوں میں جھنجھلا بھی گیا۔زر پرست معاشرے کے
رویوں پر اس نے چوٹیں بھی کیں اور اس کے لہجے میں تلخی بھی در آئی۔''(۸)

ناصرؔ کی شعری کائنات بہت سے روشن ستاروں پر محیط ہے لیکن ناصرؔ کے ناسٹیلجک ناقدین کو اگر اس کائنات میں صرف ہجرت کا تجربہ آگ کے اُس گولے کی مانند نظر آتا ہے جو ایک ہی وقت میں تپش اور روشنی دونوں کا سرچشمہ ہو تو اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں لیا جا سکتا ہے کہ یہ شعری کائنات یہیں تمام ہو جاتی ہے۔'برگِ نے' میں شامل غزلیات کی بابت جب یہ خیال ظاہر کر کے بات ختم کر دی جاتی ہے کہ یہ ہجرت کے تجربے سے جنم لینے والی شاعری ہے تو کیا بات واقعی اتنی سادہ ہوتی ہے! ناصرؔ کو تو ہجرت سے کہیں زیادہ ہجرت کے بعد کی اُس زندگی نے افسردہ کیا جو ایک جگہ رُک گئی تھی اور اُسے ہر صورت بسر بھی کرنا تھا۔ہجرت کے وقت شاعر نے جس تہذیبی آشوب کا سامنا کیا اُس نے اُس کی شخصیت میں جھنجھلاہٹ اور تلخی پیدا نہیں کی تھی بلکہ یہ اُس ہجوم کے تلخ رویوں کا نتیجہ تھا جس میں رہ کر بھی تنہائی کا احساس شاعر کے ساتھ رہا۔ناصرؔ کو غالباً حسنِ ماضی بے چین نہیں کرتا کیونکہ وہ لفظ 'ماضی' کی معنویت سے پوری طرح آگاہ ہے، اُسے تو لمحۂ موجود کا ٹھہراؤ اور جمود پریشان کر رہا ہے۔ناصرؔ زندگی کی گزران کو محسوس کرنے کا خواہاں ہے لیکن اُس کے اردگرد کے حالات نے اس احساس کو اپنے پاس گروی رکھا ہوا ہے۔'برگِ نے' سے ہی چند مزید اشعار ملاحظہ کریں جو اس کیفیت کا بھرپور اظہار ہیں:

سازِ ہستی کی صدا غور سے سن
کیوں ہے یہ شور بپا غور سے سن
دن کے ہنگاموں کو بیکار نہ جان
شب کے پردوں میں ہے کیا غور سے سن
ہر نفس دامِ گرفتاری ہے
نو گرفتارِ بلا غور سے سن
دل تڑپ اُٹھتا ہے کیوں آخرِ شب
دو گھڑی کان لگا غور سے سن
موت اور زیست کے اسرار و رموز
آمری بزم میں آ غور سے سن (۹)

یہ ناصرؔ کی اُس مشہور غزل کے اشعار ہیں جس کے بارے میں انھوں نے کہا تھا کہ:

''بعض وجوہ سے مجھے پسند ہے کہ طلوع و غروب کے مناظر ہیں۔حیرت و عبرت

کہ دنیا میں کیا ہوتا ہے۔ کس طرح چیزیں ڈوبتی ہیں اور ابھرتی ہیں۔'' (۱۰)

ناصرؔ کاظمی کے اس بیان اور غزل کے اشعار کو ساتھ میں رکھ کر دیکھا جائے تو واضح ہوگا کہ شاعر خود بھی اُس شور کو غور سے سن رہا ہے جو نفسانفسی کے عالم میں دن کے ہنگاموں میں تو کہیں دب جاتا ہے لیکن رات کی تنہائی میں لی جانے والی سسکیاں اُس کی بازگشت ہیں۔ یہی چیزوں کے ڈوبنے اور ابھرنے کی بات ہے۔ سازِ ہستی کی صدا صبر، حوصلہ، ہمت اور اُمید کا پیغام بھی تو ہو سکتی ہے۔ شاعر کو یہ بھی علم ہے کہ جنھوں نے اپنے لوگوں کی آواز بننا ہوتا ہے وہ چڑھتے سورج کو سلام کرنے والوں کا رُوپ دھار رہے ہیں اور اسی افسوس میں وہ نوحہ گر ہے کہ اگر موت اور زیست کے اسرار و رموز سمجھنے ہیں تو آمری بزم میں آ کر دیکھنا پڑے گا۔ یہ تعبیر بالکل خارج اساس ہے لیکن داخل اساس تعبیر کرنے والے ان اشعار کو کلامِ پاک سے متاثر قرار دے کر بات ختم کر دیتے ہیں کہ ناصرؔ نے خود بھی تو اس کا اشارہ دیا تھا۔ ناصرؔ خاموشی پہننے کے حق میں کبھی بھی نہیں رہا' اس نے خواہ شعوری طور پر عہد کے ترجمان کی حیثیت سے اپنی کوئی پہچان بنانے کی سعی نہیں کی اور نہ ہی اُسے اس کی ضرورت تھی لیکن پھر بھی اُس کا عہد اور اُس کے حالات خود بخود اُس کے شعروں میں گونجتے سنائی دیتے ہیں۔ اس غزل کو قرآن کریم کی سورۂ رحمٰن سے متاثر ایک تخلیقی واردات کا عنوان دینا، خواہ ناصرؔ نے خود اس کا اشارہ دیا ہو، اس کے معنوی دائرے کو ایک مخصوص سمت دینے کے مترادف ہے جس سے خارجی پہلوؤں کے عمل دخل کی طرف دھیان نہیں جاتا۔

یہاں تک ناصرؔ کے جن اشعار کی مثالیں 'برگِ نے' سے دی گئی ہیں وہ ۱۹۵۴ء سے پہلے کی تخلیق ہیں گویا تقسیم کے بعد پہلے پانچ برس میں ناصرؔ نے انفرادی زندگی کی تلخیوں سے پرے آزادی کے سراب کو بھی دیکھا اور محسوس کیا کہ شوقِ آزادی کو ابھی منزل نہیں ملی بلکہ یہ عشق زندگی کی باقی اُمنگوں اور غموں پر بھی حاوی ہو چلا ہے۔ 'برگِ نے' میں شامل ابتدائی پانچ برسوں کے اشعار سے آگے بڑھ کر ۱۹۵۳ء سے ۱۹۵۷ء کے درمیان کی شاعری کا جائزہ لیا جائے تو واضح ہوگا کہ اس دور سے پہلے کی شاعری میں ناصرؔ کے باطن کا رشتہ جو اپنے عہد، اپنی دھرتی اور خارجی حالات و واقعات کے ساتھ جڑتا دکھائی دے رہا تھا، نہایت مستحکم ہو چکا ہے:

کیوں غمِ رفتگاں کرے کوئی
فکرِ واماندگاں کرے کوئی
زندگی کے عذاب کیا کم ہیں
کیوں غمِ لامکاں کرے کوئی (۱۱)

☆

منزل کی ٹھنڈکوں نے لہو سرد کر دیا
جی سست ہے ' کہ پاؤں چبھن کو ترس گئے
اندھیرا ہے کہ جلوۂ جاناں کے باوجود
کوچے نظر کے ایک کرن کو ترس گئے (۱۲)

شمس الرحمٰن فاروقی نے ناصؔر کاظمی کی شاعری کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

''میرے خیال میں ناصؔر کاظمی کے یہاں تو خارج کے مظاہر اور اجتماعی زندگی شاید سب سے کم اہم مرتبہ رکھتی ہو، ان کے کلام میں موسموں کا ذکر ضرور ملتا ہے، لیکن وہ سارے موسم روح اور دل کے موسم ہیں، جن کو شاعر نے وقتاً فوقتاً خارج میں کارفرما دیکھ لیا ہے۔'' (۱۳)

یہ تو واضح ہو رہا ہے کہ فاروقی صاحب نے یہ بات اپنے مضمون بعنوان 'ناصؔر کاظمی: 'برگِ نے' کے بعد' میں رقم کی ہے لیکن یہاں سے یہ واضح نہیں ہوتا کہ آیا فاروقی صاحب نے 'برگِ نے' کا بھی مطالعہ کیا اور اگر ہاں تو اُس کی روشنی میں کون سا ناصؔر انھیں دکھائی دیا۔ 'برگِ نے' کے درج بالا اشعار سے بھی اگر ناصؔر کے ہاں خارج اور اجتماعی زندگی کے مقام و مرتبے کا تعین کرنے اور ان کے کربناک پہلوؤں سے جنم لینے والے روح اور دل کے موسم محسوس کرنے میں مشکل کا سامنا ہو تو کچھ مزید اشعار دیکھ لیتے ہیں جن سے ناصؔر کی شعری کائنات کا اگر کوئی پہلو نمایاں ہوتا ہے تو وہ خارج اور اجتماعی زندگی کا المیہ ہی ہے:

جو گھر اُجڑ گئے اُن کا نہ رنج کر پیارے
وہ چارہ کر کہ یہ گلشن اُجاڑ سا نہ لگے
عجیب خواب دکھاتے ہیں ناخدا ہم کو
غرض یہ ہے کہ سفینہ کنارے جا نہ لگے (۱۴)

☆

یہ آج کون سے طوفان میں ہے سفینۂ دل
کہ دُور کنارے نظر نہیں آتے
ہجومِ یاس ہے اور منزلوں اندھیرا ہے
وہ رات ہے کہ ستارے نظر نہیں آتے (۱۵)

☆

نہ پوچھ کس خرابے میں پڑے ہیں
تہہِ ابرِ رواں پیاسے کھڑے ہیں (۱۶)

اس سے پہلے کہ ایک قدم آگے بڑھ کر 'برگِ نے' کے بعد کی شاعری کی روشنی میں ناصرؔ کی شاعری میں اُداسی کے خارجی اسباب کا جائزہ لیا جائے اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ ناصرؔ معروف معنوں میں نظریاتی طور پر ایک غیر وابستہ آدمی تھے لیکن یہ ضروری نہیں کہ کسی غیر وابستہ ادیب کا بقول فاروقی صاحب خارج کے مظاہر سے تعلق سب سے کم اہم مرتبہ رکھتا ہو یا کسی نظریاتی گروہ سے وابستہ ادیب کے ہاں صرف خارج اور اجتماعی زندگی ہی دکھائی دے۔ ناصرؔ کاظمی کے قارئین اور ناقدین یہ جانتے ہیں کہ انھوں نے آئیڈیالوجی کے لفظ سے اپنی عدم دلچسپی/ ناپسندیدگی کا اظہار یہ کہہ کر کیا تھا کہ آخر بانسری کو کس آئیڈیالوجی نے جنم دیا تھا؟ اور پھر احمد ندیم قاسمی نے 'ناصر کاظمی اور آئیڈیالوجی کا مسئلہ' کے عنوان سے ایک مضمون میں ناصرؔ کے اس جملے کا جواب بھی دیا اور اس جملے پر جھوم جھوم کر ناصرؔ کو سیاسی حالات و واقعات سے عبارت مسائلِ زندگی اور عصری آگہی سے دُور بلکہ بے مرکز شاعر قرار دینے والوں کو بھی یہ بتایا کہ:

> ''انسان کی ہر تخلیق کا محرک ایک جذبہ ہوتا ہے۔ آپ اس جذبے کے حسن اور قبح پر بحث کر سکتے ہیں مگر جذبے کے وجود سے انکار نہیں کر سکتے۔ یہ جذبہ کائنات کے بارے میں، جس کے اہم ترین اجزاء زندگی اور انسان ہیں، اس شخص کے انفرادی رویے سے پھوٹتا ہے، اور یہی رویہ وہ آئیڈیالوجی ہے جس سے بعض لوگ اس قدر الرجک ہیں اور انھیں یہ سوچنے کا بھی حوصلہ نہیں کہ اگر وہ ادب میں کسی آئیڈیالوجی کی مداخلت کے مخالف ہیں تو اپنی جگہ یہ بھی ایک آئیڈیالوجی ہی ہے..... آئیڈیالوجی صرف اشتراکیت کو نہیں کہتے۔ سارتر کی وجودیت بھی ایک آئیڈیالوجی ہے اور میراجی کی جنسیت بھی ایک آئیڈیالوجی ہے اور ناصر کی 'ماضی کی یادیں اور مستقبل کے خواب' بھی ایک آئیڈیالوجی ہیں۔'' (۱۷)

اپنی اسی آئیڈیالوجی کا اظہار ناصرؔ نے حلقہ اربابِ ذوق کے تیسویں سالانہ اجلاس منعقدہ ۶ نومبر ۱۹۶۹ء کو خطبۂ صدارت میں یہ کہہ کر کیا تھا کہ:

> ''سن سنتالیس کو دھیان میں لاؤ اور نئے نقشے کو دیکھو۔ دنیا کتنی نئی ہے مگر پھر بھی مجھے یہ اتنی پرانی کیوں نظر آتی ہے۔ کون سی شے گم ہوگئی ہے کہ ہم نے نئی دنیا بنا کر بھی دیکھ لی اور وہ فوراً کے فوراً پرانی نظر آنے لگی۔ حال کا حال بے حال ہے..... مگر ہم شاید حال کو نہ سمجھ پائے ہیں اور نہ پوری طرح دیکھ پائے ہیں۔ اس میں ترتیب اور معنویت پیدا ہو تو کیسے ہو؟ حال کو دیکھنے کے لیے دو آنکھیں

ہیں۔ ماضی کی یادیں اور مستقبل کے خواب۔ مگر اب ہمارے دونوں آنکھوں کی
بینائی شاید کم ہوگئی ہے۔ ماضی کی یادیں دھندلا گئی ہیں، مستقبل کے خواب
منتشر ہوگئے ہیں۔'' (۱۸)

ان خیالات کا اظہار ناصؔر کاظمی نے اپنی زندگی کے آخری برسوں میں کیا تھا، یہی آئیڈیالوجی جسے وہ دونوں آنکھوں کی بینائی قرار دیتے ہیں اور جس سے تمام عمر زندگی کو دیکھا، سمجھا اور محسوس کیا ناصؔر کی شاعری میں بھی نظر آتی ہے۔ ناصؔر کا کرب نئی دنیا سے جڑی اُمنگوں اور آرزوؤں کا بکھرنا ہے اور حال کے حال کا بے حال ہونا ہے جو 'برگِ نے' ہی نہیں بلکہ اُن کے دوسرا شعری مجموعہ 'دیوان' جو ناصؔر کی شاعری کا مقامِ رفعت تصور ہوتا ہے، میں بھی اظہار پاتا ہے۔

'دیوان' ۱۹۷۲ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعے کو ناصؔر کاظمی نے خود ترتیب دیا تھا اور اس میں شامل غزلوں کا دور خاصا طویل ہے۔ ناصؔر کے ناقدین اس مجموعے کی شاعری کو اُن کے فن کے ارتقائی دور کے طور پر لیتے ہیں۔ ننانوے غزلیات پر مشتمل ناصؔر کے اس مجموعۂ کلام کی پہلی غزل (۱۹۵۷ء) اور آخری غزل (۱۹۷۱ء) کے دو دو اشعار ملاحظہ کریں جس سے اس ارتقائی دور کی ابتدا اور انتہا دونوں پر اُن کے موضوعات اور فکری جہات کا اندازہ ہونے کے ساتھ ساتھ یہ بھی اشارہ مل سکتا ہے کہ اگر آغاز اور انجام دونوں سطحوں پر ایک سا دکھ، ایک سی تکلیف اور شاعر کی اُداسیوں کے ایک سے اسباب نظر آتے ہیں تو وسطی دور میں اس کا اظہار کس قدر رہوا ہوگا۔ یہاں ناصؔر کا عصری سیاسی اور سماجی شعور پوری تخلیقی توانائی کے ساتھ جھلکتا نظر آتا ہے ؎

یہ کیا کہ روز ایک سا غم ایک سی اُمید
اس رنجِ بے خُمار کی اب انتہا بھی ہو
ہر ذرہ ایک محملِ عبرت ہے دشت کا
لیکن کسے دکھاؤں کوئی دیکھتا بھی ہو (۱۹)

☆

وہ صبح آتے آتے رہ گئی کہاں
جو قافلے تھے آنے والے کیا ہوئے
میں اُن کی راہ دیکھتا ہوں رات بھر
وہ روشنی دکھانے والے کیا ہوئے (۲۰)

ناصؔر جس رنجِ بے خُمار کی انتہا کا انتظار ۱۹۵۷ء کی غزل کے اشعار میں کرتا دکھائی دے رہا ہے وہ شاید اُس کی زندگی میں کبھی بھی ختم نہیں ہوا اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ ۱۹۷۱ء میں کہی گئی غزل کے اس مصرعے 'وہ صبح آتے

آتے رہ گئی کہاں' میں بھی شاعر اُسی انتظار میں ہے اور پھر جب وہ کہتا ہے کہ 'لیکن کسے دکھاؤں کوئی دیکھتا بھی ہو' اور ایک طویل دورِ آمریت کے آخری دنوں میں کہتا ہے کہ 'وہ روشنی دکھانے والے کیا ہوئے' تو واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے کہ شاعر زندگی کے جس ارتقاء کو دیکھنے کا خواہاں تھا وہ دونوں غزلوں کے طویل زمانی فاصلے میں اُسے شاید کہیں بھی نظر نہیں آیا اور ۱۹۵۷ء کی متذکرہ غزل کے زمانے میں ہی اُس نے جو کہا تھا کہ ؎

ہوائے ظلم یہی ہے تو دیکھنا اِک دن
زمین پانی کو، سورج کرن کو ترسے گا (۲۱)

اُس کی بازگشت آج اکیسویں صدی کے دوسرے عشرے میں بھی یوں سنائی دے رہی ہے گویا ناصرؔ کے ہی لفظوں میں ہم نے نئی دنیا بنا کر بھی دیکھ لی اور وہ فوراً پرانی بھی ہوگئی۔ پاکستان سنتالیس میں بنا اور ناصرؔ درج بالا شعر ستاون میں کہہ رہا ہے سو جو ہوائے ظلم اُسے پہلے دس برس گزرنے کے بعد بھی تھمتی ہوئی نظر نہیں آئی وہ آج چھیاسٹھ سال گزرنے کے بعد بھی اُسی طرح چل رہی ہے اور جو ناصرؔ ۱۹۷۰ء میں کہہ رہا تھا کہ ؎

چند گھرانے نے مل جل کر
کتنے گھروں کا حق چھینا ہے
باہر کی مٹی کی بدلے
گھر کا سونا بیچ دیا ہے
سب کا بوجھ اُٹھانے والے
تو اس دنیا میں تنہا ہے (۲۲)

آج کے ملکی حالات پر بھی صادق آتا ہے۔ ناصرؔ کی مخصوص تعبیر اور معنوی حدود متعین کرنے والوں کو شاید یہ بات بھی پسند نہ آئے لیکن کیا ایسا نہیں ہے کہ ان اشعار کو پڑھنے کے بعد کہیں آمریت کے خلاف نعرہ زن اور ایوب خان کی کھلم کھلا مخالفت کرنے والا باحوصلہ عوامی شاعر حبیب جالبؔ بھی یاد آتا ہے جس نے دورِ ایوب میں ہی کہا تھا کہ ؎

بیس گھرانے ہیں آباد
اور کروڑوں ہیں ناشاد
صدر ایوب زندہ باد
آج بھی ہم پر جاری ہے
کالی صدیوں کی بیداد
صدر ایوب زندہ باد (۲۳)

لیکن مسئلہ وہی ہے کہ ناصؔر کے کلام کا ایسا تقابل اُن کے ناقدین کو ترقی پسندوں کی ناصؔر کاظمی کو اُن سے ہتھیانے کی کوشش لگنے لگتا ہے۔ بڑی عجیب بات ہے کہ تخلیق کار بھی کیا سیاستدان ہوتا ہے کہ جس کی آئیڈیالوجی کے تغیرات حصولِ اقتدار کی خواہش سے جڑے ہوئے ہوں، بالکل نہیں۔ تخلیق کار اپنے پورے معاشرے اور پورے عہد کی آواز ہوتا ہے، وہ اگر کسی نظریاتی گروہ سے وابستہ ہے تو اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ اُس کے اپنے خیالات اور نظریات گروہ سے وابستگی کی دین ہیں بلکہ گروہ تخلیق کاروں کی مرہونِ منت ہوتا ہے۔ ناصؔر کاظمی کی 'دیوان' میں شامل ایک غزل جو اسی حوالے سے موضوعِ بحث چلی آئی ہے، کے چند اشعار ملاحظہ کریں:

رہ نوردِ بیابانِ غم صبر کر صبر کر
کاروں پھر ملیں گے بہم صبر کر صبر کر
بے نشاں ہے سفر رات ساری پڑی ہے مگر
آ رہی ہے صدا دم بدم صبر کر صبر کر
شہر اُجڑے تو کیا ' ہے کشادہ زمینِ خدا
اک نیا گھر بنائیں گے ہم صبر کر صبر کر
یہ محلاتِ شاہی تباہی کے ہیں منتظر
گرنے والے ہیں ان کے علَم صبر کر صبر کر
درد کے تار ملنے تو دے ہونٹ ہلنے تو دے
ساری باتیں کریں گے رقم صبر کر صبر کر (۲۴)

اب اس میں کوئی شک نہیں کہ ناصؔر کی اس غزل اور فیضؔ کی نظم 'ویبقی وجه ربك' کو ایک ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو پتا چلتا ہے جب ناصؔر 'بے نشاں ہے سفر' کی حقیقت بتانے کے ساتھ یہ بھی کہتا ہے کہ 'رات ساری پڑی ہے مگر' اور 'آ رہی ہے صدا دم بدم' تو ہمیں ساتھ ہی فیضؔ کے وہ مصرعے یاد آ جاتے ہیں کہ 'لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے/وہ دن کہ جس کا وعدہ ہے/جو لوحِ ازل میں لکھا ہے'۔ ناصؔر کی غزل کی ردیف 'صبر کر صبر کر' دراصل اپنے اندر حوصلہ اور اُمید ایسی وہی معنویت لیے ہوئے ہے جو 'لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے' میں موجود ہے۔ ڈاکٹر حسن رضوی نے ناصؔر کاظمی کی اسی غزل کو سامنے رکھتے ہوئے لکھا ہے کہ اس کے سبب 'دیوان' کی شاعری میں ترقی پسندوں کو ترقی پسندی دریافت کرنا پڑی۔ لیکن ترقی پسند گروہ تو بیچارہ خود ششدر ہے کہ جو نظم فیض احمد فیضؔ اسّی کی دہائی اور ضیاء الحق کے دورِ آمریت میں لکھ رہے ہیں ویسا خیال ناصؔر کے پاس ۱۹۵۶ء کی ایک غزل میں نظر آ رہا ہے۔

کیا ہماری محرومیاں وہی ہیں جو اس قدر زمانی فاصلہ طے کرنے کے بعد بھی ختم نہیں ہوئیں، ظلم و بیداد کی داستان تو پھر بہت طویل ہے کہ اوراقِ زمانہ پر تو آج بھی یہی لکھی جا رہی ہے۔ لیکن افسوس کہ ہم نے اس داستان کے لکھنے والوں کو نظریاتی رخنوں میں تقسیم کر دیا حالانکہ اس تاریکی میں تو سب ہم نوا تھے۔ ڈاکٹر حسن رضوی رقم طراز ہیں کہ:

> ''اس غزل میں ناصرؔ کاظمی نے استحصالی طبقے کے عطا کردہ دکھوں کا اظہار بڑے موثر طریقے سے کیا ہے' مگر 'صبر کر صبر کر' کی ردیف کے ساتھ استحصالی طبقے کے خلاف اس غصے اور تلخ لہجے کا اظہار نہیں کیا' جو ترقی پسندوں کا شیوۂ خاص ہے' بلکہ انھوں نے دھیمے لہجے میں صبر و استقامت کی تلقین کی ہے۔ ناصرؔ کا یہی دھیمہ پن انہیں ترقی پسندوں کے نظریے سے جدا کرتا ہے۔'' (۲۵)

اس بیان کو سامنے رکھا جائے تو اول تو یہ کہ اگر کسی غزل کی 'ردیف' سے شاعر کے لہجے میں دھیمہ پن دریافت کیا جا سکتا ہے تو پھر اس کی پوری شاعری کا مطالعہ کرنے کے بعد اس میں سے چند ترقی پسندانہ عناصر دریافت کر لینا بھی کوئی تکلیف دِہ امر نہیں ہونا چاہیے اور دوم یہ کہ ناصرؔ کے لہجے میں دھیمہ پن ہونے سے انکار کس کسے ہے؟ سوال تو یہ ہے کہ جب وہ کہتا ہے کہ 'یہ محلاتِ شاہی تباہی کے ہیں منتظر' اور 'گرنے والے ہیں ان کے علم' اور پھر یہ کہ 'درد کے تار ملنے تو دے' ہونٹ ہلنے تو دے' تو اس میں اُس کے لہجے سے زیادہ اہم یہ ہے کہ وہ کہہ کیا رہا ہے۔ اپنے لوگوں کو کون سی اُمید کا دامن تھامے رکھنے کی نصیحت کر رہا ہے۔ کیا ناصرؔ کو ہیتِ مقتدرہ کے خلاف یہ اشعار کہتے ہوئے احساس (خوف) نہیں کہ بقول ڈاکٹر حسن رضوی ترقی پسند گروہ اُس کے فنی و فکری محاسن دریافت کرنے بیٹھ جائے گا۔ ناصرؔ یقیناً ایسی سوچ سے بالاتر شخص اور تخلیق کار تھا۔ اُس نے زندگی گزارنے کے لیے اور اپنے فن کی عمارت کھڑی کرنے کے لیے چند اُصول وضع کر لیے تھے۔ 'سویرا' کے شمارہ نمبر ۱۵۔۱۶ میں شاملِ تحریر بعنوان 'میں کیوں لکھتا ہوں' میں ناصرؔ کاظمی نہ واضح بھی کر دیا تھا کہ:

> ''اس فن کی عمارت کھڑی کرنے کے لیے مجھے فطرت کی تخریبی قوتوں سے مقابلہ کرنا ہے۔ اس تعمیر کے لیے توڑ پھوڑ بھی ضروری ہے۔ خیال کی تخلیق بغاوت چاہتی ہے۔ ہر شے سے بغاوت اور یہ بغاوت ایک بہت بڑی تعمیر کی امین ہے۔'' (۲۶)

اور اس بغاوت کا ہی نتیجہ ناصرؔ کی یہ تعمیر ہے جس میں وہ اپنے ایسے عام انسانوں کے دل کی آواز بن جاتا ہے ؎

اس بستی سے آتی ہیں
آوازیں زنجیروں کی
کڑوے خواب غریبوں کے
میٹھی نیند امیروں کی (۲۷)

ناصؔر کاظمی کی شعری کائنات میں روشنی کا اصل منبع وہ بلند خیال ہے جس کے لیے اس نے بغاوت کو ضروری قرار دیا۔ اپنے روایتی معنوں میں بغاوت بظاہر ناصؔر کے ہاں کہیں نظر نہیں آتی لیکن اُس نے خارجی حالات وواقعات سے متاثر ہو کر جس تنہائی کو اوڑھ لیا تھا وہ بھی اپنی طرز کی ایک بغاوت تھی۔ ہمیں شاعر کو ترقی پسند یا غیر ترقی پسند کے رخنوں میں رکھنے سے زیادہ اُس کی اپنی انفرادیت کے ساتھ دیکھنا چاہیے۔ ناصؔر اس لیے ناصؔر تھا کیونکہ وہ عبدالعزیز خالدؔ، انجمؔ رومانی یا محبوب خزاںؔ نہیں تھا نہ ہی وہ فیض احمد فیضؔ یا مجازؔ لکھنوی تھا۔ وہ اپنا خاص رنگ ڈھنگ اور شعری اظہار رکھتا ہے، اُس کی تخلیقی واردا تیں اس کے اپنے مخصوص عہد کو اپنے اندر ضم کیے ہوئے ہیں، اُس کی داخلی کیفیات میں اُداسی اور تنہائی کی اپنی وجوہات ہیں جس کی کھوج کے لیے ناصر کے کلام کو سامنے رکھا جانا چاہیے نہ کہ اُس کی وابستگیوں یا غیر وابستگیوں کو۔ جب آپ ایک طرف یہ کہتے ہیں کہ ناصؔر دھیمے لہجے کا شاعر ہے اور اُس نے کبھی ترقی پسندوں کے شیوۂ خاص کی طرح استحصالی طبقے کی طرف غصے تا تلخی کا اظہار نہیں کیا تو ایسے میں آپ کو ایوب خان کے دورِ آمریت میں کہے گئے ناصؔر کے ایسے اشعار بھی سامنے رکھنے چاہئیں ؎

منتِ ناخدا نہیں منظور
چاہے اُس کو خدا کہے کوئی (۲۸)

'برگِ نے' کے بعد 'دیوان' کی شاعری کا مطالعہ کرنے سے یہ تاثر یا رائے غلط ثابت ہوتی نظر آتی ہے کہ ناصؔر کاظمی تمام عمر ہجرت کے تجربے کی تلخی سے باہر نہ آ سکا۔ ناصؔر نے ہجرت کو ایک حقیقت کے طور پر بہت پہلے ہی تسلیم کر لیا تھا لیکن وہ اس بات کو ماننے کے لیے آخری دم تک بھی تیار نہیں تھا کہ غلامی سے نجات کے بعد کی زندگی جو اپنے ساتھ ایک نئی دنیا کا تصور اُس کے ذہن میں اُبھار رہی تھی، پہلی زندگی سے بھی زیادہ تلخ ہو۔ غیروں کی غلامی سے نکل کر اپنوں کی غلامی میں آنے کا دُکھ ایک زندہ اور سچے تخلیق کار کی طرح ناصؔر کو ہمیشہ اُداس کرتا رہا اور جب وہ کہتا ہے کہ ؎

چلے دل سے اُمیدوں کے مسافر
یہ نگری آج خالی ہو رہی ہے
ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصؔر
اُداسی بال کھولے سو رہی ہے (۲۹)

تو یہاں گھر سے مراد یہ وطن ہے جہاں بہت سی اُمیدیں ساتھ لیے کارواں آئے تھے جن میں سے کچھ تو راستے میں ہی لٹ گئے اور جو منزل پر پہنچے تو احساس ہوا کہ شاید منزل ابھی آئی ہی نہیں۔ وہ نسل جو ہندوستان سے ہجرت کر کے یہاں آئی تھی اس کی بڑی تعداد ملکِ عدم کے سفر پر اُمیدیں ساتھ لیے ہی روانہ ہو چکی ہے اور جو رہ گئے ہیں وہ اور اُن کی آئندہ نسلوں کو سامراجی نظام نے ایسے جکڑ رکھا ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ نئے در وا ہونا تو دُور پہلے کھلے ہوئے در

بھی بند ہوتے جا رہے ہیں۔ ناصرؔ کے گھر کی دیواروں پر جو اُداسی بال کھولے سو رہی ہے وہ سامراج ہی ہے جس کی گود میں ہم نے سرحدیں کھینچنے کے فوراً بعد اپنا سر رکھ دیا تھا۔ 'دیوان' کے غزلوں سے چند مزید اشعار ملاحظہ کریں جن سے ناصرؔ کاظمی کے عصری شعور، فکری گہرائی اور گیرائی کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے اور وہ جو سمجھتے ہیں کہ خارجی مظاہر اس کی شاعری میں سب سے کم اہم مرتبہ رکھتے ہیں اُن پر واضح ہو کہ اپنے عہد کی ویرانی، تہذیبی اقدار کی پامالی اور زر پرست سماج کی چیرہ دستیاں کس طرح شاعر پر اثر انداز ہوتی ہیں اور پھر اس کی فکر کا اہم ترین جزو کیسے بن جاتی ہیں:

ان سہمے ہوئے شہروں کی فضا کچھ کہتی ہے
کبھی تم بھی سنو یہ دھرتی کیا کچھ کہتی ہے
بیدار رہو بیدار رہو بیدار رہو
اے ہم سفرو آوازِ درا کچھ کہتی ہے
ناصرؔ آشوبِ زمانہ سے غافل نہ رہو
کچھ ہوتا ہے جب خلقِ خدا کچھ کہتی ہے (۳۰)

☆

خدا اگر کبھی کچھ اختیار دے ہم کو
تو پہلے خاک نشینوں کا انتظام کریں (۳۱)

☆

ترے فیصلے وقت کی بارگاہوں میں دائم
ترے اسم ہر چار سُو ہیں مگر تُو کہاں ہے (۳۲)

درج بالا دو اشعار میں جہاں ایک طرف شاعر اپنے عصری حالات پر نوحہ گر ہے وہاں ساتھ ہی شکوہ کا انداز بھی ملتا ہے، اور پھر درج ذیل اشعار دیکھئے کہ 'کاروں' کو اپنی قوم کے استعارے کے طور پر استعمال کرتے ہوئے ناصرؔ نے جرأت گفتار ختم ہونے کا اظہار کس انداز میں کیا ہے۔ وہ جس ساحل پر حیران اور پریشان کھڑا ہے وہاں اُسے اپنے لوگوں کا وہ ہجوم نظر آ رہا ہے جو بے سر و سامان ہونے کے ساتھ ساتھ آنے والے وقت سے مایوس بھی ہو چکا ہے ؎

کارواں سست راہبر خاموش
کیسے گزرے گا یہ سفر خاموش
تجھے کہنا ہے کچھ مگر خاموش
دیکھ اور دیکھ کر گزر خاموش
چڑھتے دریا کا ڈر نہیں یارو
میں ہوں ساحل کو دیکھ کر خاموش (۳۳)

شہر خلقِ خدا سے بیگانہ
کارواں میرِ کارواں سے دُور (۳۴)

اور وہ جو کہتے ہیں کہ ناصؔر نے دھیمے لہجے میں صرف 'صبر کر صبر کر' کی تلقین ہی کی اور کبھی صبر کا دامن چھوڑ کر اُٹھنے اور اپنی منزل کی طرف سفر کو جاری رکھنے کا اشارہ شاید دیا ہی نہیں اُن کی بات کا جواب ناصؔر کے وہ اشعار ہیں جن میں وہ اُفتادگانِ خاک کو 'ہم سفرو' اور 'ہم نفسو' کہہ کر مخاطب کرتا ہے اور اپنے انداز میں بتاتا ہے کہ 'چلے چلو کہ منزل ابھی نہیں آئی':

آسماں لالۂ خونیں کی نواؤں سے جگر چاک ہوا
قصرِ بیداد کی دیوار گری ہم نفسو شکر کرو (۳۵)

☆

سنگِ منزل سے کیوں نہ سر پھوڑوں
حاصلِ زحمتِ سفر ہے یہ
رنجِ غربت کے ناز اُٹھاتا ہوں
میں ہوں اب اور دردِ سر ہے یہ
ابھی راستوں کی دھوپ چھاؤں نہ دیکھ
ہمسفر دُور کا سفر ہے یہ (۳۶)

ناصؔر کاظمی کی شاعری کے اس مطالعے کے آغاز میں دو ایسے اشعار بطور مثال شامل کیے گئے تھے جن کی روشنی میں ناصؔر کے ہاں اُداسی کو عصری آگہی اور احتجاج کا استعارہ قرار دیا گیا۔ اب اس مطالعے کے آخر میں ایسے کچھ مزید اشعار ملاحظہ کریں جن میں ناصؔر نے اُداس/اُداسی کا لفظ استعمال کیا اور پھر غور کریں کہ کیا یہ وہی ناصؔر کاظمی ہے جسے ایک رومانی شاعر اور اُس کی شاعری کو فقط عشقیہ شاعری کے طور پر ہماری درسگاہوں میں پڑھایا جاتا رہا ہے۔ ان اشعار میں اُداس/اُداسی کا لفظ اگر واقعتاً غربت، بدحالی، خاموشی، ویرانی، پامالی اور ان سب سے بڑھ کر احتجاج کے استعارے کے طور پر استعمال ہوتا نظر آتا ہے تو پھر سمجھ لیجئے ان اشعار میں جھلکتا ہوا اُداس شاعر ہی دراصل وہ ناصؔر کاظمی ہے جس کی ہمیں تلاش ہے ؎

خیر ہو شہرِ شبنم و گل کی
کوئی پھرتا ہے آس پاس اُداس (۳۷)

☆

دل تو میرا اُداس ہے ناصؔر
شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے (۳۸)

بہت فسردہ ہے دل کون اس کو بہلائے
اُداس بھی تو نہیں بے قرار بھی تو نہیں (۳۹)

☆

کل جنہیں زندگی تھی راس بہت
آج دیکھا اُنہیں اُداس بہت (۴۰)

ناصرؔ کاظمی کی شاعری میں داخلی کیفیات کا اظہار واقعتاً بہت عمدہ ہے لیکن اُس نے جس طور پر اپنے عہد کے ترجمان رویوں اور انسانی اقدار کے زوال کے اظہار کے ساتھ ساتھ حکومتی ایوانوں کو بھی للکارا، اس پر ناصرؔ کے کسی نقاد نے بھی کبھی کھل کر روشنی نہیں ڈالی۔ اگر واقعتاً ترقی پسند مخالف حلقوں میں ہمیشہ یہ خوف رہا ہو کہ ناصرؔ کو اس انداز میں پیش کرنے سے کہیں وہ ترقی پسند شاعر کے طور پر ہی پہنچانا جانا شروع نہ ہو جائے تو لیجئے ہم کہے دیتے ہیں کہ ناصرؔ کاظمی کبھی بھی ترقی پسند گروہ کا حصہ نہیں رہے بلکہ وہ ترقی پسندوں کے خلاف تھے لیکن ناصرؔ کاظمی زندگی کے شاعر ہیں اور انھوں نے جہاں زندگی کا استحصال دیکھا وہاں یہ سوچ کر خاموش نہیں ہوئے کہ اُنھیں 'ادب برائے زندگی' کے نظریے کا حامل ہی نہ سمجھ لیا جائے۔ خود کہتے ہیں کہ ؎

سرِ مقتل بھی صدا دی ہم نے
دِل کی آواز سنا دی ہم نے
آتشِ غم کے شرارے چن کر
آگ زنداں میں لگا دی ہم نے
آتشِ گل ہو کہ ہو شعلۂ ساز
جلنے والوں کو ہوا دی ہم نے (۴۱)

ناصرؔ کاظمی نے اپنی زندگی کے آخری ایام میں انتظار حسین کو ایک تفصیلی انٹرویو دیا تھا جسے اُن کی فکر کو سمجھنے کے لیے اُن کی شاعری اور نثری تحریروں کے برابر اہمیت حاصل ہے۔ اس انٹرویو میں ناصرؔ نے نہ صرف اپنے نظریۂ فن پر روشنی ڈالی تھی بلکہ شمس الرحمٰن فاروقی ایسے ناقدین کے ان خیالات کا جواب بھی دے دیا ہے جس میں وہ خارجی مظاہرِ فطرت کو ناصرؔ کی شاعری میں سب سے کم اہم مرتبہ قرار دیتے ہیں۔ اس انٹرویو سے چند بیانات ملاحظہ کریں:

''مجھے تو شاعری سے سروکار ہے۔ تمہیں پتا ہے شاعری صرف مصرعے لکھنے کا نام نہیں۔ شاعری تو ایک نقطۂ نظر ہے زندگی کو دیکھنے کا۔ چیزوں کو دیکھنے کا، ان کو خاص موزوں طریقے سے بیان کرنے کا نام شاعری ہے۔'' (۴۲)

''میں نے جو لفظ لکھا ہے وہ commitment سمجھ کر لکھا ہے۔ پاکستان کی پچیس سالہ تاریخ کو آپ دیکھیں اور میرے کلام کو دیکھیں تو ضرور اس میں وہ

چیزیں دھڑکتی ہوئی نظر آئیں گی۔'' (۴۳)

''یہ درخت تو growth کا symbol ہیں اور میری شاعری کا جزوِ اعظم ہیں۔ درخت، چاند، پھول، فطرت romantic چیزیں نہیں ہیں..... دراصل یہ ایک بڑی مہذب تہذیب، جسے صدیوں سے انسان نے خون دے دے کر پالا ہے، اس کے استعارے، اس کی زندہ علامتیں ہیں۔ آپ اندازہ کریں جس شہر میں درخت ہوں، پرندے ہوں، کبوتر ہوں، چڑیاں ہوں، آسمان کھلے ہوں وہ کوئی romance نہیں، romantic کون کہتا ہے اسے۔ اس کے پیچھے تصور کرو اس معاشرے کا کہ کیسے لوگ بستے ہوں گے جنھوں نے وہ پھول لگائے ہیں، وہ درخت بنائے ہیں۔'' (۴۴)

ناصؔر کاظمی کے یہ خیالات اُس تجدید کو ہی راستہ مہیا کرتے ہیں جو اس مطالعۂ ناصر کا موضوع ہے۔ ناصؔر کے روایتی ناقدین کو تجاہلِ عارفانہ سے نکل کر اُردو شاعری کے طالب علموں کے سامنے ناصؔر کو اُس کے حقیقی جذبات کے ساتھ پیش کرنا چاہیے اور اس پُر حسرت خیال سے بالاتر ہو کر اُس کے کلام کی تفہیم، توضیح اور تعبیر کی طرف آنا چاہیے کہ ناصؔر کبھی بھی آئیڈیا جیکل نہیں تھا۔ ناصؔر کاظمی زندگی سے حقیقی معنوں میں جڑا ہوا زندہ شاعر ہے جس کے ہاں شاعری زندگی کو ہی دیکھنے کا ایک نقطہ نظر ہے۔ وہ میؔر اور فراقؔ کا مقلد نہیں تھا لیکن ہاں اُس نے اُردو غزل کی روایت سے دو مختلف زمانوں کے ان دو مختلف شعراء کی فنی پختگی اور بیانیوں کو اپنے اظہاری وسائل کے ذریعے سراہا۔ جب وہ 'بڑھوتری' (growth) کو اپنی شاعری کا جزوِ اعظم قرار دیتا ہے تو دوسرے لفظوں میں وہ اپنے کلام کو زندگی کے جدلیاتی عمل کا اظہار کہتا ہے، یہ الگ بات کہ ناصؔر کاظمی کے باب میں شاید کسی کو 'جدلیاتی عمل' کی اصطلاح پسند نہ آئے۔ بہر کیف ناصؔر کو گزرے چالیس برس سے زائد بیت گئے، میرے خیال میں اتنا عرصہ اُس پر لکھے جانے والی کتب اور مضامین کو 'اجنبی مسافر' 'اُداس شاعر'، 'ہجر کی رات کا ستارہ'، 'رات کا بے نوا مسافر' اور 'ہجرت کا المیہ' ایسے عنوانات دینا کافی تھا، بہتر ہوگا کہ اب ناصؔر کی حقیقی پہچان زندگی اور ایک مہذب معاشرے کا تصور اُسے واپس کر دی جائے اور اُس کے کلام کو پاکستان کے پہلے پچیس برسوں کے سیاسی اور سماجی حالات کے تناظر میں دیکھا جائے تاکہ مطالعۂ ناصؔر کے نئے در بھی وا ہو سکیں۔ اس ضمن میں اگر کوئی مشکل پیش آئے تو ناصؔر کے اُس آخری انٹرویو سے منتخب درج بالا چند بیانات کو شاعر کے خیالات ہی نہیں بلکہ اُس کے جذبات سمجھ کر سامنے رکھ لیا جائے تو شاید یہ طے کرنے میں آسانی ہو جائے کہ ناصؔر ایک رومانی شاعر تھا یا پھر اپنے عہد کے سیاق اور سباق سے جڑا ہوا، سماجی ڈھانچے کی تشکیلِ نو کا خواہاں، رجائیت کا دامن تھامے زندگی کے اسرار و رموز بیان کرنے والا وہ شاعر جو انگریز سامراج کی

غلامیاں کر کے آج جاگیردار اور وڈیرے بن بیٹھنے والوں کو مخاطب کر کے نہایت جرأت کے ساتھ کہتا ہے کہ ؎

جنھیں زندگی کا شعور تھا اُنھیں بے زری نے بچھا دیا
جو گراں تھے سینۂ خاک پر وہی بن کے بیٹھے ہیں معتبر (۴۵)

ناصرؔ کو زندگی کے پاس اور زندگی کے ساتھ رہنے دیجئے اور اُس کے ہاں زندگی کی معنوی سرحدوں کو رومان ایسے کسی ایک جذبے تک محدود مت کیجئے۔ یقین کر لیجئے کہ اس سے وہ 'ادب برائے زندگی' والوں کے خانوادے کا فرد نہیں بن جائے گا تاہم ہمیشہ زندہ رہے گا۔

حوالہ جات

۱۔ برگِ نے، کلیاتِ ناصرؔ، س۔ن، جہانگیر بکس، لاہور، ص۱۹
۲۔ ایضاً، ص۲۳
۳۔ ایضاً، ص۲۳۔۲۴
۴۔ مشہدی، فاروق احمد، ڈاکٹر، اجنبی مسافر' اُداس شاعر (ناصر کاظمی: تحقیقی مطالعہ)، ۲۰۰۱ء، بیکن بکس، ملتان، ص۹۸، ۹۹
۵۔ برگِ نے، کلیاتِ ناصرؔ، ص۵۶
۶۔ ایضاً، ص۶۹
۷۔ ایضاً، ص۱۳۰
۸۔ سہیل احمد خاں، ڈاکٹر، مجموعہ سہیل احمد خاں، ۲۰۰۹ء، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ص۱۰۳
۹۔ برگِ نے، کلیاتِ ناصرؔ، ص۱۰۸۔۱۰۹
۱۰۔ انتظار حسین، آخری گفتگو: ہجر کی رات کا ستارہ (مرتبہ: احمد مشتاق)، ۱۹۷۲ء، نیا ادارہ، لاہور، ص۲۰۸
۱۱۔ برگِ نے، کلیاتِ ناصرؔ، ص۱۴۷
۱۲۔ ایضاً، ص۱۵۴
۱۳۔ ہجر کی رات کا ستارہ (مرتبہ: احمد مشتاق)، ص۱۵۴
۱۴۔ برگِ نے، کلیاتِ ناصرؔ، ص۱۶۰
۱۵۔ ایضاً، ص۱۶۳
۱۶۔ ایضاً، ص۱۶۷
۱۷۔ ہجر کی رات کا ستارہ (مرتبہ: احمد مشتاق)، ص۸۶۔۸۷
۱۸۔ ناصر کاظمی، خشک چشمے کے کنارے، ۱۹۹۰ء، فضل حق اینڈ سنز پبلشرز، لاہور، ص۱۰
۱۹۔ دیوان، کلیاتِ ناصرؔ، س۔ن، جہانگیر بکس، لاہور، ص۱۱
۲۰۔ ایضاً، ص۱۴۹
۲۱۔ ایضاً، ص۱۴۸

۲۲۔ ایضاً،ص۱۳۱
۲۳۔ کلیاتِ حبیب جالبؔ،۲۰۰۷ء(بارپنجم)،ماورا،لاہور،ص۱۳۷
۲۴۔ دیوان،کلیاتِ ناصرؔ،ص۲۱۔۲۲
۲۵۔ حسن رضوی،ڈاکٹر،وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر(ناصر کاظمی،شخصیت اور فن)،۱۹۹۶ء،سنگِ میل پبلی کیشنز،لاہور،ص۲۳۷
۲۶۔ خشک چشمے کے کنارے،ص۱۷
۲۷۔ دیوان،کلیاتِ ناصرؔ،ص۱۳۴
۲۸۔ ایضاً،ص۷۰
۲۹۔ ایضاً،ص۱۶
۳۰۔ ایضاً،ص۲۸۔۲۹
۳۱۔ ایضاً،ص۵۷
۳۲۔ ایضاً،ص۸۳
۳۳۔ایضاً،ص۸۵۔۸۶
۳۴۔ برگِ نے،کلیاتِ ناصرؔ،ص۱۲۷
۳۵۔ دیوان،کلیاتِ ناصرؔ،ص۹۶
۳۶۔ ایضاً،ص۱۱۶
۳۷۔ برگِ نے،کلیاتِ ناصرؔ،ص۱۰۴
۳۸۔ ایضاً،ص۱۲۱
۳۹۔ دیوان،کلیاتِ ناصرؔ،ص۱۱۴
۴۰۔ ایضاً،ص۱۱۴
۴۱۔ ایضاً،ص۴۳
۴۲۔ انتظار حسین،آخری گفتگو:ہجر کی رات کا ستارہ(مرتبہ:احمد مشتاق)،۱۹۷۲ء،نیا ادارہ،لاہور،ص۱۹۸۔۱۹۹
۴۳۔ایضاً،ص۲۰۰
۴۴۔ ایضاً،ص۲۰۳
۴۵۔دیوان،کلیاتِ ناصرؔ،ص۹۲

❋❋❋

اردو تنقید میں تہذیبی مباحث

صفدر نعیم*

Abstract:

In Urdu literature enormous work have been critically evaluated with social, economic and political dimensions of criticism, but in the late 19th century and early 20th century, a group of critics and intellectuals started appraising literature in cultural perspective. In result, history of Islamic culture covering thousands of years, among Dravidian culture, Arian culture, Hindu culture and Christian culture.

تہذیب وثقافت کسی سطحی چیز کا نام نہیں ہے بلکہ اس کی گیرائی اور گہرائی میں صدیوں پیشتر متنوع تہذیبی عوامل شامل ہوتے ہیں۔ یہ تہذیبی عوامل رسم ورواج اور پھر ادب وتنقید میں نئے نئے رجحانات کو فروغ دیتے ہیں۔ ادبی تنقید جہاں ادب میں مختلف نوع کی ذمہ داریوں کو نبھاتی ہے وہاں اس پس منظر کو قائم کرنے کی ذمہ داری بھی قبول کرتی ہے جس کی مدد سے ادب کی قدر و قیمت کا اندازہ ممکن ہوتا ہے۔ قدر و قیمت کا ایسا پس منظر نہ تو بدلا جا سکتا ہے اور نہ اس کے جغرافیائی اور تہذیبی علاقے ہی تبدیل کیے جا سکتے ہیں۔ تہذیبی پس منظر کا تخلیقی اصول زمانے اور کائنات کے درمیان نئے رشتوں کے قیام کی خوشخبری دیتا ہے۔ ''دیا سلائی ایک چراغ کو جلا کر خود بجھ جاتی ہے مگر چراغ کی لو میں وہ اپنے وجود کا اعلان کرتی ہے۔''(۱) اس اعتبار سے یہ پس منظر نئے تخلیقی ارادوں کے لیے بے حد مفید ثابت ہوتا ہے۔ جب تک تہذیبی وثقافتی اختلافات واشتراکات کی تلاش میں کامیابی نہیں ہوتی زمانے کا رُخ بھی واضح نہیں ہوسکتا۔ ہمارا ماضی کیا ہے؟ ہم کس طرف جا رہے ہیں۔ یہ سوالات اُٹھتے تو ہمارے ذہن میں ہیں مگر

* پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اردو، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لاہور

ان کے جوابات ہمارا تہذیبی ورثہ مرتب کرتا ہے۔

ہر ادب اپنی تہذیبی ذمہ داریوں سے پیدا ہوتا ہے اور اس طرح اپنی وساطت سے اپنی تہذیب کے بلند ترین مقاصد کی نشاندہی کرتا ہے۔ نئے تنقیدی اور تہذیبی شعور کے ساتھ ادب اور بالخصوص اُردو ادب کی قدر و قیمت کو جانچنے کا سلسلہ بیسویں صدی کی کہانی ہے۔ زمین کا نقشہ بھی تہذیبوں کی تقسیم سے پیدا ہوتا ہے۔ عالمی ادب کا تصور مختلف ادبیات اور تہذیبوں کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے۔ اردو تنقید بھی ادب کی اس بدلتی ہوئی حالت سے متاثر ہوئی۔ مولانا الطاف حسین حالی، مولانا شبلی نعمانی اور مولانا محمد حسین آزاد نے سب سے پہلے ان روایاتِ تنقید سے بغاوت کر کے نئے خیالات ونظریات کو پیش کیا اب تنقید میں یہ نیا رجحان پیدا ہوا کہ ادب وشعر کو زندگی کا ترجمان ہونا چاہیے۔ اس نئی روایت کا قائم ہونا ایک تاریخی ضرورت تھا کیونکہ سماجی حالات کی تبدیلی نے زندگی کو بالکل ایک نئے راستے پر ڈال دیا تھا۔ ''حالی نے صحیح تنقید کی داغ بیل ڈالی ان کا مقدمہ، شعر وشاعری ہمارے ادب میں ایک خاص امتیازی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی دوسری تصانیف اور مقالات میں بھی تنقید کی شان نظر آتی ہے۔''(۲)

ایک عام خیال یہ تھا اور بعض حلقوں میں آج بھی موجود ہے کہ اردو تنقید کا کوئی مسلسل ارتقا نہیں۔ بعض لوگ تو سرے سے اس کے وجود ہی کے منکر ہیں۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ اردو میں تنقید کا ایک مستقل اور مسلسل ارتقا ملتا ہے۔ اردو ادب کی عمر دو اڑھائی سو سال سے زیادہ نہیں اور اردو نثر کی عمر تو اس سے بھی کم ہے۔ اس مختصر عرصے میں جو ترقی ایک صنف ادب یا شعبہ ادب کے لیے ممکن ہو سکتی تھی اردو تنقید میں بھی نظر آتی ہے۔(۳) ہندوستان کی تہذیبی زندگی یوں تو ہمیشہ تبدیلیوں کا شکار رہی لیکن یہ تغیر کے نئے موڑ پر اس وقت آئی جب تہذیبی وثقافتی رویے نے زندگی کے ہر شعبے کو ایک نئے راستے پر ڈال دیا۔ احمد مقصود حمیدی تنقید میں تہذیبی روایت کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''تنقیدی اصول کسی خلا میں نہیں پیدا ہوتے۔ ناقد کا ذہن اپنے معاشرے میں کسی خاص معاشرتی، اخلاقی اور فلسفیانہ آب وہوا میں نشوونما پاتا ہے۔ وہ فن پاروں کو ایسے اصولوں پر پرکھتا ہے جو اسے ''ایک طرح'' سے ورثہ میں ملتے ہیں۔۔۔''(۴)

چونکہ ہر ناقد اپنے عہد کے ادبی وتہذیبی سوالوں کا جواب دیتا ہے اس لیے اس سے اس کے عہد کے تہذیبی ومعاشرتی حالات اور ان سے پیدا شدہ ادبی سوالات کو سمجھنا ضروری ہے۔ کلیم الدین احمد کے خیال میں اردو تنقید کا وجود محض فرضی ہے۔ چنانچہ ان کے اس خیال نے قدیم اردو تذکروں کے ساتھ بہت ناانصافی کی ہے جو اکثر و بیشتر انتقادی فیصلوں اور دقیق ولطیف تنقیدی اشارات پر مشتمل ہیں۔ ''اردو ادب نے عربی کے علمی ذخائر اور فارسی

کے ثقافتی مخازن سے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔''(۵) انیسویں صدی کے اواخر ہی میں مغربی تہذیب کے سیلاب نے مشرقی تہذیب وتمدن کی اقدار کو بہت حد تک بدل دیا تھا لیکن بیسویں صدی کے آغاز میں کچھ ایسے عوامل رونما ہوئے کہ لوگ فارسی اور عربی کی علمی اور ادبی میراث سے بھی بیگانہ ہو گئے۔فرض یہ کر لیا گیا کہ مغرب میں جو اصول انتقاد ادبیات رائج ہیں، انہی سے کام لے کر اردو کی ہر ادبی تخلیق کو پرکھا۔

بیسویں صدی میں تنقید میں دو دھارے بڑے واضح دکھائی دیتے ہیں۔ پہلے دھارے میں مصنف ہی تصنیف کے معانی کا واحد یا با اختیار فیصلہ کنندہ ہوتا ہے۔اس میں یہ اصول کارفرما تھا کہ اگر ہم کسی ادب پارے کی معنویت اور غرض وغایت سے واقفیت حاصل کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں یہ سمجھنا پڑے گا کہ مصنف کا منشا کیا ہے یا لکھتے وقت کیا رہا ہوگا۔یہی موقف تہذیبی وثقافتی پہلو کو اجاگر کرتا دکھائی دیتا ہے۔اس کے برعکس ڈاکٹر سہیل احمد خان اور سلیم الرحمٰن کے خیال میں بیسویں صدی میں تنقید کے نئے رویوں نے مصنف کے وجود کو غیر ضروری یا غیر متعلق قرار دینے کے ضمن میں اتنی موشگافیاں کیں کہ مصنف کی حیثیت غزل کے معشوق کی کمر کی طرح رہ گئی کہ وہ ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے'' پرانی وضع پر اڑے رہنے والے ناقدین اور قارئین کو اس طرح کے مباحث فضول معلوم ہو سکتے ہیں لیکن درحقیقت ایسا نہیں۔مصنف اور متن کے تعلق یا عدم تعلق کے نئے نظریوں کو من وعن نہ بھی قبول کیا جائے تو بھی وہ ادب فہمی کے نئے درہم پرکھ لیتے ہیں اور ادبی متون کو نئے انداز سے دیکھنے اور پرکھنے کی دعوت دیتے ہیں۔(۶) ان حالات نے اس زمانے کی زندگی کے ہر شعبے کو بگاڑ کر رکھ دیا۔سیاسی اور تہذیبی انتشار نے معاشی اور اقتصادی زندگی میں افراتفری پیدا کر دی جس کی وجہ سے ان اقدار کو پس پشت ڈالنا مشکل ہو گیا۔''سب سے بڑا المیہ یہ ہوا کہ معاشرتی اور تہذیبی اقدار متزلزل ہو گئیں۔سال ہا سال کے بنے ہوئے معیار ڈانواڈول ہو گئے۔''(۷) ادبی تنقید، ادب کے سلسلے میں جہاں مختلف نوع کی ذمہ داریوں کو نبھاتی ہے وہیں اس پس منظر کو قائم کرنے کی ذمہ داری بھی قبول کرتی ہے جس کی مدد سے ادب کی قدر و قیمت کا اندازہ ممکن ہوتا ہے۔حقیقت یہ ہے کہ قدر و قیمت کا ایسا پس منظر نہ تو بھلایا جا سکتا ہے اور نہ ہی اس کے جغرافیائی اور تہذیبی علاقے تبدیل کیے جا سکتے ہیں۔''ادبی تنقید کا پس منظر اپنی تہذیبی سرزمین کے ساتھ اسی رشتے میں پیوست ہوتا ہے جس رشتے کے ساتھ درخت اپنی طبعی سرزمین پر اگتا اور بارور ہوتا ہے۔تاہم ادب کا تہذیبی پس منظر ایک ایسے تنقیدی طریق کار کی نشاندہی بھی کرتا ہے جس کی طرف بہت کم توجہ دی گئی ہے۔''(۸)

ادب میں تہذیبی پس منظر کی شمولیت اور تنقید کے طریق کار میں اس پس منظر کے حوالے سے جہاں پس منظر کو زمانے کی سیلاب نما آندھی میں مدغم ہونے سے بچا سکتے ہیں، وہیں ادب ہی ایک ایسا ذریعہ ہے اور ادبی تنقید

ہی ایک ایسا طریقہ کار ہے جو تہذیبی پس منظر کو دوبارہ زندہ نسلوں کی گفتگو میں شریک کرسکتا ہے۔ ماضی صرف اسی راستے سے زندہ نسلوں کے ساتھ گفتگو کرسکتا ہے اور زمانہ حال کے ساتھ ہم نشست ہوکر بات چیت کرسکتا ہے، مستقبل اور زمانہ حال کے عین درمیان ہمارا تہذیبی ماضی صرف ادب ہی کے ذریعے آ جاسکتا ہے اور اس پر یہ بات صادق نہیں آتی کہ ماضی رخصت ہو چکا ہے۔ ادب کی دنیا کو ضرورت ہے کہ نہیں ہے، ماضی کی ہمارے حال کو بے حد ضرورت ہے۔ اس لیے جب ادب میں ماضی ایک تیسرے فریق کے طور پر شامل ہوکر گفتگو کرتا ہے تو وہ سارے مقاصد حاصل ہو سکتے ہیں جن کی جانب ہمارے احیا کی تاریخ تمدنی اور فکری طور پر اشارہ کرتی ہے۔ ''کسی زبان کی شاعری کا مطالعہ اس بات کا متقاضی ہے کہ پہلے اس تہذیبی اور ثقافتی پس منظر کا جائزہ لیا جائے۔''(۹)

تنقید نگاری میں ادبی تاریخ کے مقامی کلچر اور تحقیق کے عناصر کو زیر بحث لانا بہت ضروری ہے۔ ادب میں اس مثلث کے بغیر صحیح اور مکمل تنقیدی نظام کی بازیافت ممکن نہیں۔ محض ادبی تاریخ اور اس کے ماضی و حال کے تعلق کی مدد سے تنقید کرنا اہم سہی لیکن یہ تنقیدی رویہ، غیر تسلی بخش اور ناکافی ہے۔ تنقید محض ادبی حوالوں کے اندراج کا نام ہی نہیں بلکہ اسے حال کے تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے اور اس کے لیے مقامی کلچر کا مطالعہ بے حد ضروری ہے۔ مقامی کلچر میں زمین کی بو باس، معاشرتی رنگ ڈھنگ اور ادبی ماحول کی چھاپ بہت گہری ہوتی ہے اور تنقید نگاری میں ان امور کا مطالعہ بھی ضروری ہے تاکہ ادب کی پرکھ کے لیے اس تہذیبی و ثقافتی تناظر کو بھی پرکھا جاسکے۔ ''ادب اور سماج کو ایک دوسرے سے الگ کرکے نہیں دیکھا جاسکتا۔ جس ادب میں اپنے گردوپیش کا منظر نامہ، سماجی تغیرات، اور ثقافتی تصورات کا ذکر نہ ہوگا اس کی جڑیں عوام میں مضبوط نہ ہوں گی۔''(۱۰) تہذیبی و ثقافتی رجحانات اور عناصر زندگی کے اندر جوہر اور لطافت کا اضافہ کرکے انسان میں ایسی اقدار سے طمانیت حاصل کرنے کی صلاحیت پیدا کر دیتا ہے جو خالصاً غیر افادی ہیں اور جہاں مقصد اور جہت، اصول اور اقدار کی شکل اختیار کرکے نئے معنی پیدا کر دیتے ہیں۔ ایسے میں جو کچھ سوچا اور تخلیق کیا جاتا ہے اس میں سارا معاشرہ شریک ہوجاتا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا کہنا ہے کہ ان کا تہذیبی و تنقیدی سفر کچھ نہیں تو نصف صدی کا قصہ تو ہے۔ اسے دیوانگی کہا جائے خواہ کچھ اور، اُن کے کام میں خواہ وہ زبان و لسانیات و اسلوبیات سے تعلق رکھتا ہو یا اساطیر و دیومالا سے، غزل و مثنوی یا ادبی تھیوری سے، میر و غالب، اقبال و نظیر، فیض و فراق، جڑوں کی کھوج یا تہذیبی رشتوں کی بازیافت کہیں نمایاں کہیں تہہ نشیں ان کی ہم رکاب رہی ہے اور اُن کی ترغیب ذہنی سمت نمائی کا کام کرتی رہی ہے۔ اس میں وہ کتنے کامیاب ہوئے یا کتنے ناکام، اس میں کامیابی یا ناکامی کوئی پیمانہ نہیں ہے۔(۱۱) بعض اہل فکر کا کہنا ہے کہ ادب کا اصل موضوع ہمارا اپنا عہد اور زمانہ ہے اور ادب کی تشریح کے لیے لازمی ہے کہ ہم ادب کو اپنے عہد کے حوالے سے پرکھیں اور دیکھیں کہ ادب کی

اپنے زمانے کے ساتھ کیا نسبت ہے۔اس لیے جو ادب اپنے زمانے کی بات نہیں کرتا اور نہ اس زمانے کی زبان اور محاورے میں گفتگو کرتا ہے وہ ادب اپنے عہد کے لیے بیکار ہے۔ایسا رویہ صرف اپنے عہد کے اندر محصور ہو جانے کی گنجائش پیدا کرتا ہے اور محصور ذہن کو صرف حصار ہی دکھائی دے سکتا ہے۔ باقر صاحب تنظیمی اصولوں کو ''پدری اصول'' اور تخلیقی اصول زندگی کو ''مادری اصول'' کہتے ہیں۔اور ان دونوں کی تنظیم اور ہم آہنگی میں تخلیق کی کامیابی ہے۔ڈاکٹر تبسم کاشمیری لکھتے ہیں:

> ''باقر صاحب کے تنقیدی نظام کو سمجھنے کے لیے ''تہذیب'' کے مفہوم کی وضاحت ضروری ہے۔۔۔وہ آسمان اور زمینی رشتوں کے اختلاط کو تہذیب کی تخلیق قرار دیتے ہیں۔آسمان کو پدری تخلیق سے تعبیر کیا ہے اور زمین کو مادری اصول تخلیق سے۔ان کی نظر میں مادری اصول یعنی زمین تخلیق کا مقصد اور پدری اصول یعنی آسمان اس کا ذریعہ ہے اور پدری و مادری اصول کے اختلاط سے تہذیب کی مختلف صورتیں زبان، ادب، طرزِ تعمیر، رسم ورواج وغیرہ تشکیل پاتے ہیں۔'' **(۱۲)**

مسلمان جب برصغیر میں آئے تو تصورِ حیات یعنی مذہب اور اس سے پیدا شدہ مابعد الطبیعات، اقدار اور علامتیں اپنے ساتھ لے کر آئے۔ پدری اصول کم وبیش ایک ہی تھا جو وہ اپنے ساتھ لائے تھے۔ یہاں کی زمین، آب وہوا، مادی حالات اور اس سرزمین پر بسنے والوں کی اپنی تہذیب ان کی تخلیق زندگی کے لیے مادری اصول بن گئی۔ان دونوں کا ملاپ ہی اسلامی تہذیب کا باعث تھا۔''مسلمانوں کی تہذیب میں بنیادی اہمیت آسمان کو یا پدری اصول تخلیق کو حاصل ہے۔۔۔ہماری تہذیب کے سارے عناصر جس میں زبان، ادب، طرز، تعمیر، رسم ورواج سب کچھ آتے ہیں، آسمان وزمینی، پدری ومادری اصول تخلیق کے اختلاط کا نتیجہ ہیں۔'' **(۱۳)**

متحرک تہذیب کا مطلب یہ ہے کہ زیادہ سے زیادہ تخلیقی تجربے کیے جائیں اور ان تخلیقی تجربوں کی بنیاد سابقہ اعلیٰ تجربوں پر ہونی چاہیے، جو ہماری تہذیب کا حصہ بن چکے ہیں۔یہی اعلیٰ تجربے ہماری وہ علامتیں ہیں جن کے ذریعے ہم اپنی روح سے گفتگو کرتے ہیں اور اپنی روحانی زندگی کی تنظیم کرتے ہیں۔ڈاکٹر سجاد باقر رضوی نے تہذیبی وثقافتی عناصر کو نہ صرف اپنے نظریات میں شامل کیا بلکہ اپنی عملی زندگی میں بھی اس کو اپنایا۔اسی طرح میراجی نے اپنی تنقیدی تحریروں میں مقامیت کو فن پارے کی قدر شناسی کا بنیادی حوالہ بنایا۔ ہندوستان کی مخصوص ثقافتی فضا، تہذیبی مظاہر اور مظاہر فطرت اور دیگر حسّی وسائل کی وساطت سے نظموں کی تفہیم میراجی کی تنقید کا مابہ الامتیاز عنصر ہے۔ان کے نزدیک نسلی اور لاشعوری تجربات بھی جغرافیائی منظر نامہ سے غذا حاصل کرتے ہیں اور اس طرح ثقافت، لاشعور اور جغرافیائی منظر نامہ باہم مربوط ہو کر شعری اور تنقیدی تجربے کی تکمیل کرتا ہے۔''ادبی اقدار تہذیبی

حوالوں سے صورت پذیر ہوتی ہیں اور ادبی متن فی نفسہ ایک ثقافتی تشکیل کی حیثیت رکھتا ہے۔فن پارہ ثقافتی بوقلمونی کے حوالے سے مرتب بھی ہوتا ہے اور متشکل بھی۔''(۱۴)

دوقومی نظریے میں مذہب کو بنیادی حیثیت حاصل ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ مسلمانوں کی ثقافت اور زبان الگ ہے۔تاریخ کا مطالعہ بتاتا ہے کہ جب مسلمان ہندوستان میں داخل ہوئے تو مذہب کے علاوہ ان کی اپنی ثقافت بھی تھی۔تنقید میں یہی ثقافتی رویے ابھر آئے۔

> ''جداگانہ ثقافت اور زبان وہ عناصر ہیں جن کا ذکر دوقومی نظریے میں مسلمان سیاسی مشاہیر نے بار بار کیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ پاکستان کی تخلیق کے بعد ہماری تنقید میں نظریہ سازی کرتے ہوئے بیشتر نقادوں نے ثقافت اور زبان کو ضرور موضوع بنایا ہے۔محمد حسن عسکری نے جب پاکستانی ادب کی تحریک کا آغاز کیا تھا تو پس منظر میں کلچر اور زبان ہی بنیادی عوامل تھے۔۔۔''(۱۵)

محمد حسن عسکری جس معاشرتی نظام کا ذکر کرتے ہیں وہ انگریزی عہد سے قبل کا سماجی نظام ہے جسے نئے حالات ایک نئی شکل دے رہے تھے۔ان کے پاس کوئی ایسا نظریہ نہیں تھا کہ وہ نئی تبدیلیوں کو روک سکیں لیکن وہ یہ ضرور چاہتے تھے کہ پرانے تہذیبی مظاہر اور اس کی اخلاقیات کو ادب کا حصہ دیکھیں۔اسلام سے ان کی وابستگی بھی ان وسیع معنی کی حاصل ہے کہ جس میں محض عبادات ہی نہیں بلکہ وہ تمام ثقافتی مظاہر بھی شامل ہیں جو مسلمانوں نے ہندوستان میں اپنے عہد حکومت کے دوران میں پیدا کیے۔اب ہماری زندگی کا مقصد تہذیبی و ثقافتی سرگرمیوں سے تعلق رکھنے والے مسلمان ثقافتی اعتبار سے اپنا مسلمان ہونا یاد رکھیں۔فی الحال مسلم ثقافت کو چھوڑنے کا کوئی نتیجہ سامنے نہیں آئے گا۔محمد حسن عسکری کے خیال میں ابھی تک کم سے کم موجودہ نسل کی رگ رگ میں اپنا کلچر اس طرح بسا ہوا ہے کہ مدتوں غیر شعوری طور پر اس کا اظہار ہماری حرکات وسکنات سے ہوتا رہے گا اور تو اور خود مسلمان کمیونسٹ جو شعوری طور پر یا اپنی پارٹی کے حکم سے مجبور ہو کر ہر طریقے سے مسلمانوں کی جڑیں کھودنے میں مصروف رہتے ہیں، غیر شعوری طور پر مسلم کلچر سے متعلق ہیں۔(۱۶) ادب اور ثقافت کے رشتے اس قدر گہرے ہیں کہ ان پر جبریت کی تعریف صادق آتی ہے۔اگر یہ کہا جائے کہ انسانی زندگی کا ''کل'' ثقافت ہے اور ادب اس ''کل'' کا ایک جز تو غلط نہ ہوگا۔''ثقافت اور ادب کا تصور میتھالوجی کے دور سے ہی پیدا ہو جاتا ہے۔۔۔اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ہم آج بھی کسی نہ کسی میتھالوجی کے لاشعوری طور پر اسیر ہیں اور ہر چند کہ ہماری ساری کوششیں لاشعور کو دبانے اور شعور کو ابھارنے کی طرف ہیں۔''(۱۷)

ڈاکٹر انور سدید نے ''اردو ادب کی تحریکیں'' میں تہذیبی و ثقافتی رجحان کو ارضی ثقافتی تحریک قرار دیا ہے۔

ان کے نزدیک ارضی ثقافتی تحریک کی ایک جہت ماضی کی طرف اور دوسری مستقبل کی طرف ہے۔اس لئے یہ تحریک شکست وریخت کے بجائے تعمیر اور مخالف قوتوں کے ادغام پر یقین رکھتی ہے اور ارتقا کے عمل کو جاری رکھنے کے لئے تخلیقی دائرہ بناتی ہے۔جیسا کہ تہذیبی مباحث کی اہمیت ان سطور سے بھی واضح ہے۔ ''چنانچہ ادب کی تنقید میں اساطیری عناصر اور ARCHETYPAL IMAGES کی دریافت ناگزیر ہے۔گویا ارضی ثقافتی تحریک نے انسان کے پورے ماضی سے رشتہ استوار کیا ہے اور ادب کی تخلیق کو انسانی سائیکی کا کرشمہ قرار دیا ہے۔ہند اسلامی ثقافت کی ابتداء اس سرزمین سے ہوئی اور باہر سے آنے والے اثرات نے اس کی بیخ و بنیاد کو اکھاڑا نہیں بلکہ اس میں مقدور بھر اضافہ کیا ہے۔''(۱۸)

اردو ادب کی دیگر اصناف کی طرح اردو تنقید بھی مغربی اور مختلف تنقیدی دبستانوں کی تقلید میں پروان چڑھی۔مختلف ادوار اور کٹھن مراحل طے کرتے ہوئے نمایاں مقام حاصل کرنے میں کامیاب ہوئی۔اردو تنقید میں تہذیبی و ثقافتی رجحان کو متعارف کروانے والوں میں سرفہرست کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری، عزیز احمد، ڈاکٹر وزیر آغا، جیلانی کامران، ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر جمیل جالبی، احمد ندیم قاسمی، ڈاکٹر سلیم اختر، سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر عبادت بریلوی، ڈاکٹر انور سدید اور سبط حسن اور متعدد ناقدین ادب نے اپنی عملی تنقید میں کم یا زیادہ تہذیبی و ثقافتی عناصر کو برتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ احمد ندیم قاسمی، تہذیب وفن، پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز طبع اول، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۱۱۱۔

۲۔ مولوی عبدالحق، ڈاکٹر، مقدمہ، اردو تنقید کا ارتقا، از ڈاکٹر عبادت بریلوی، انجمن ترقی اردو پاکستان، طبع پنجم، کراچی، ۲۰۰۱ء، ص ۳۵، ۳۶۔

۳۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، حضرت خواجہ میر دردؒ دہلوی (حیات اور شاعری)، ادارۂ ادب وتنقید لاہور، ۱۹۸۳ء، ص ۲۹۔

۴۔ مقصود احمد حمیدی، دیباچہ، مغرب کے تنقیدی اصول، از ڈاکٹر سجاد باقر رضوی، مقتدرہ قومی زبان، طبع چہارم، اسلام آباد، ۲۰۰۳ء، ص ح۔

۵۔ عابد علی عابد، سید، پروفیسر، اصول انتقادِ ادبیات، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۷ء، ص ۳۳۷، ۳۳۸۔

۶۔ سہیل احمد خاں، ڈاکٹر، محمد سلیم الرحمان، مرتب: منتخب ادبی اصطلاحات، شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۲۹، ۳۰۔

۷۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، حضرت خواجہ میر دردؒ دہلوی (حیات اور شاعری)، ادارۂ ادب وتنقید لاہور، ۱۹۸۳ء، ص ۳۷۔

۸۔ جیلانی کامران، تنقید کا نیا پس منظر، طبع اول، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۹۔

۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، گیارہواں ایڈیشن، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۱۷۔

۱۰۔ محمد عالم خان، چند نئے ادبی مسائل، پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۱۲۰، ۱۲۱۔

۱۱۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، اردو غزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۲۱۔

۱۲۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، دیباچہ، تہذیب وتخلیق از ڈاکٹر سجاد باقر رضوی، امقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء، ص ط۔

۱۳۔ سجاد باقر، رضوی، ڈاکٹر، ہذیب وتخلیق، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء، ص ۴۷۔

۱۴۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اردو ادب، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۲۶۹

۱۵۔ روبینہ شہناز، ڈاکٹر، اردو تنقید میں پاکستانی تصورِ قومیت، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص ۱۱۷

۱۶۔ حسن عسکری، محمد، مجموعہ محمد حسن عسکری، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۱۱۳۱۔

۱۷۔ محمد علی صدیقی، ڈاکٹر، ادب اور ثقافت، مشمولہ، کلچر منتخب تنقیدی مضامین، مرتبہ، اشتیاق احمد، بیت الحکمت، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۱۸۱، ۱۸۲۔

۱۸۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اردو پاکستان طبع پنجم، کراچی، ۲۰۰۴ء، ص ۶۱۵، ۶۱۶۔

جدید افسانے کے تناظر میں مستنصر حسین تارڑ کی افسانہ نگاری

مہر ونہ لغاری*

Abstract:

Mustansir Hussain Tarar is a well known Urdu writer and a Multi dimensional personality. Actor, compare, T.V. Anchor, Tourist, novelist, columnist and a short story writer. The article is an analytical study of Mustansir's short story writing with the fact that this part of His fiction writing is mostly neglected. His stories contained mostly the modern techniques of modern Urdu short stories. The researcher has analyzed his short stories in the perspective of modern Urdu short story techniques and its locale. Tarar has made his short stories more impressive through the modern techniques as myths, folklore, absurdity and his vast knowledge of all the world and history. His short stories are a mirror to his age of Marshal laws and internationally power politics. All of his fiction writings style can be seen in his short stories.

یکم مارچ ۱۹۳۹ء کو لاہور میں پیدا ہونے والے مستنصر حسین تارڑ ایک ایسے کل وقتی ادیب اور متنوع جہت شخصیت ہیں جو ادب کی مختلف اصناف مثلاً ناول، افسانہ ڈرامہ، ناولٹ، کالم نگاری، کے میدانوں میں نہ صرف اپنا سکہ جما چکے ہیں بلکہ وہ شوبز کی بھیانک جانی مانی ہستی ہیں ٹیلی ویژن سے وابستہ رہے۔ کمپیرنگ کی، ڈراموں میں کام کیا۔ تاہم مستنصر حسین تارڑ کا پہلا عشق مسافرت، سیاحت اور سفرناموں سے رہا۔ اور اس سلسلے میں اُنکے سفر ناموں کی مقبولیت اور خود انکی وجہ مقبولیت کسی سے ڈھکی چھپی نہیں۔ ان کا شمار اردو ادب کے ایسے فعال ادیبوں میں

* شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج برائے خواتین، ڈیرہ غازی خان۔

ہوتا ہے جن کی تخلیقات تواتر سے شائع ہوتی ہیں۔حال ہی میں مستنصر حسین تارڑ کے دو نئے ناولوں کو ادبی حلقوں میں قدر کی نگاہ سے دیکھا جا رہا ہے۔''خس و خاشاک زمانے'' اور''اے غزالِ شب'' انکے دونوں ناولوں کو خاصی پذیرائی ملی ہے

ان کے کالم اردو انگریزی اخبارات کی زینت بن رہے ہیں۔اور جو اردو ادب کے قارئین میں بے حد مقبول ہیں۔یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ مستنصر حسین تارڑ کی ناول نگاری،سفر ناموں پر بھی کئی مقالات،تنقیدی مضامین لکھے جا چکے ہیں اور لکھے جا رہے ہیں لیکن ان کی دیگر ادبی جہات کو ان کے ادبی سرمائے سے عموماً علیحدہ رکھا گیا ہے، یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں پر بھی بہت کم لوگ متوجہ ہوئے ۔حالانکہ مستنصر حسین تارڑ کی افسانہ نگاری کا آغاز بھی جدید اردو افسانے کے آغاز کے ساتھ ہی ہو گیا تھا۔اس لیے ان کے افسانوں میں بھی عصری تاریخ کی جھلکیاں موجود ہیں۔مستنصر کے افسانے جدید اردو افسانے میں اپنا ایک مقام اور اثر پذیری رکھتے ہیں۔ان کے سفر نامے اور ناول ان کا مقدم تخلیقی حوالہ سہی، اور وہ بطور کالمسٹ، ڈرامہ نگار، اداکار اور ٹیلی ویژن پیشکار کے دنیا بھر میں مقبول و معروف سہی اس کے باوجود وہ بحیثیت افسانہ نگار بھی افسانہ کو ایک نئی تخلیقی جہت سے ضرور روشناس کراتے ہیں۔جسکو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔فرزانہ سید لکھتی ہیں

> ''ان کے افسانے اور ناولٹ بھی ان کے سفر ناموں کی طرح نئے تجربوں کی گہرائی اور اسلوب کی انفرادیت لیے ہوتے ہیں ان کے ادبی تصورات اور رجحانات کی بنیاد انسان دوستی اور روشن خیالی ہے۔''(۱)

لیکن اس کے باوجود مستنصر فن افسانہ نگاری کی طرف اس قدر سنجیدگی سے متوجہ نہیں ہوئے۔ڈان میں ایک انٹرویو میں وہ خود تسلیم کرتے نظر آتے ہیں

> ''Answering why he has only one collection of short stories, titled Siyah aankh mein tasweer, and many novels, he says "Whenever I begin writing a short story, I lose control over its characters, settings and happenings and it spreads into a novel.''(۲)

فنی و موضوعاتی حوالے سے مستنصر حسین تارڑ کی کہانیاں کسی ایک معاشرے یا سماج سے جڑی ہوئی نہیں ہیں بلکہ ان کے افسانوں میں مختلف طبقوں، معاشروں اور ذہنی پس منظر کے حامی لوگوں کی نمائندگی ملتی ہے۔اور یہ ہی دراصل اس کے افسانوں کی دلچسپی کا خاص پہلو ہے۔کیونکہ مختلف ذہنی پس منظر کو بیان کرنا افسانہ نگار کی عظمت ہے چونکہ تارڑ کے تجربات متنوع ہیں۔لوگوں سے میل ملاقات کرنا اس کا مشغلہ بھی ہے اور شوق بھی۔پھر دنیا کی سیاحت میں وہ خود بھی خانہ بدوشوں کی سی زندگی بسر کر چکا ہے،اس لیے وہ دنیا کے مختلف معاشروں میں سماج کی

کجیوں اور تضادات کو بڑے لطیف پیرائے میں محسوس کرتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر ان کے افسانوں کی بدیسی فضا کے بارے میں یوں رقمطراز ہیں

> ''مستنصر حسین تارڑ اپنے افسانوں میں غیر ملکی فضا کی خوشبو لے کر آئے۔ خوبصورت اسلوب، تکنیک کا نکھرا ہوا شعور اور اجنبی اجنبی مگر مانوس مانوس سے کردار ان کے فن کی اساس بنتے ہیں''(۳)

مستنصر حسین تارڑ کے پاس عام مصنفین کے مقابلے میں متنوع افراد کے جذبات ہیں اور اندرونی حیثیت سے زیادہ معلومات ہیں کیونکہ بطور سیاح اس نے تھیلا کمر پر ڈالا ہے اور گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا ہے۔ نفسیات کا مطالعہ ایک اور چیز ہے۔ اور مختلف کلچر کا مطالعہ ایک اور ہی جہت سے روشناس کراتا ہے۔ یوں تارڑ کے پاس عام انسانی زندگی کا تجربہ دوسروں سے مختلف ہے۔ پھر زندگی کے حوالے سے اس کا ایک یک رخا تصور ضرور ہے۔ لہٰذا روز وشب کے ایک جیسے معمولات سے وہ گھبراتا ہے۔ اور ایک اداسی اس کے اندر پیدا ہو جاتی ہے۔ ان کی کہانیوں میں دریا ایک مستقل استعارہ ہے۔ ان کی کہانیاں ملکیت سماجی جبر اور آمریت کے خلاف ہیں۔ بڑھتی ہوئی عمر مستنصر کی کہانیوں میں فنا اور اداسی کے تصور سے جڑی ہوئی ہیں۔ وقت کا تصور ان کے ہاں ایک ایسی بے رحم حقیقت اور اس ازلی غم سے جڑا ہوا ہے جس کا سامنا ہر ذی روح اور ذی حس انسان کی زندگی اور تخلیقات میں دیکھا جا سکتا ہے۔ عارف وقار کو دیے گئے ایک انٹرویو میں وقت کے حوالے سے اپنے احساسات بطور ایک تخلیق کار و فنکار یوں قلم بند کراتے نظر آتے ہیں۔

> 'وقت کی تیز و تند آندھی ٹوپیوں میں لگے سرخاب کے سارے پر اُڑا کے لے جاتی ہے۔ بڑے بڑے اداکاروں، پیشکاروں ناول نگاروں، ڈرامہ نویسوں اور سیاحوں کے نام وقت کی گہری دھند میں غائب ہو جاتے ہیں۔ سمے کے بہتے دھارے میں مجھ جیسے پر کاہ کی کیا حیثیت ہے؟۔۔۔لیکن اگر یہ ناممکن ہو گیا اور مستقبل کے کسی دیوانے نے مجھے ڈھونڈ نکالا تو میری خواہش ہوگی کہ مجھے ایک ایسے قلم کار کے طور پر یاد رکھا جائے۔ جو لکھائی کی میز پر جھکا، تمام عمر اس دھن میں ایک مزدور کی طرح مشقت کرتا رہا کہ قاری تک رسائی کا اسم اعظم ہاتھ آ جائے''(۴)

یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ مستنصر حسین تارڑ قلم کے مزدور ہیں اور ان کے پاس ایک ایسا طاقت ور بیانیہ اور تکلم کی وہ قوت ہے جہاں مصنف کے لیے کسی بھی خیال کو لفظ کا روپ دینے کے لیے تجربے کی کٹھالی سے نہیں گزرنا پڑتا۔ کہا جا سکتا ہے کہ اشفاق احمد کے بعد اگر کسی بھی شخص کو طاقتور بیانیہ ملا ہے تو وہ مستنصر ہے اور یہ بھی عجیب اتفاق

ہے کہ دونوں کے اندر کئی اقدار مشترک ہیں جن میں شوبز کے متنوع شعبوں میں دونوں کی مقبولیت، مضبوط بیانہ، اور دونوں کا ذریعہ معاش بھی ادب سے وابستہ ہونا ہے۔

مستنصر حسین تارڑ اپنے افسانوں میں ایک اور چیز جسے وہ جگہ دیتے ہیں وہ توہمات ہیں جو مختلف علاقوں میں مختلف ہوتی ہیں مثلاً چیل کے بارے میں یہ خیال کیا جاتا ہے کہ وہ گھر کی ممٹی پر بیٹھے اور گھر تباہ ہو جائے گا۔ اور اسی طرح مور کے بارے میں ہے کہ وہ موت کی علامت ہے جب کہیں جنگل میں سے گھر آ جائیگا تو وہاں موت ہو جائیگی۔ بہر حال مستنصر کے افسانوں میں یہ چیز بھی رہتی ہے۔

پھر چونکہ اس کی معلومات بہت وسیع ہیں اس لیے وہ مختلف اساطیری حوالوں سے اپنی کہانیوں میں گہرائی پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس سلسلے میں وہ ٹیلی ویژن سے جڑی کچھ مقبول ٹرکس سے بھی کام لیتا ہے۔ مثلاً اس کی کہانیوں میں بعض اوقات ایک جملہ یا دو تین سطریں بار بار دہرائی جاتی ہیں

یہ بھی ایک دلچسپ امر ہے کہ مستنصر حسین تارڑ اپنی کہانیوں میں اپنی ذات کے گرد ایک رومانی ہالہ بھی بنتے ہیں البتہ اس کے علاوہ ان کی کہانیوں میں ابلاغ کی صفت موجود ہے۔ انہوں نے اپنی کہانیوں میں بیانیہ اور علامتی تکنیک دونوں استعمال کی ہے۔ لیکن اس کے علامتی افسانے جو جدید افسانے کی روایت کا تسلسل ہیں اس لحاظ سے یقیناً اہم ہیں کہ ان کا تاثر قاری پر خاصی دیر حاوی رہتا ہے۔

مستنصر حسین تارڑ اپنے افسانوں میں کوئی تشنہ طلب سوال یا خیال نہیں چھوڑتے۔ بلکہ قاری کو سوچنے کی دعوت دینے کی بجائے اپنا نقطہ واضح کرتے چلے جاتے ہیں۔ ان کے کردار عام طور پر بہت بولنے والے کردار نہیں ہیں مگر جب بھی ان کرداروں کے توسل سے مصنف اپنا نقطہ نظر بیان کرتے ہیں تو وہ جملے بہت مؤثر ہوتے ہیں تارڑ کا اب تک ایک ہی افسانوی مجموعہ شائع ہو چکا ہے۔ ''سیاہ آنکھ میں تصویر'' سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور نے ۱۹۹۹ء میں اسے شائع کیا۔ اس افسانوی مجموعہ میں تقریباً ۱۶ افسانے شامل ہیں اور تمام کے تمام افسانے ایک مختلف منظر نامہ پیش کرتے ہیں۔ ان افسانوں میں مستنصر نے بیانیہ اور علامتی دونوں اسلوب کا استعمال بہت خوبی سے کیا ہے۔ پھر مستنصر کے اسلوب پر رومانوی عناصر بھی پائے جاتے ہیں مستنصر کا پہلا حوالہ یعنی سفر نامہ ہے اس دشت کی سیاحی کے اثرات بھی ان کے افسانوں پر نظر آتے ہیں۔ کیونکہ ایک تو ان کے افسانے کسی مخصوص معاشرت کے عکاس نہیں ہیں بلکہ مختلف لوکیل لیے ہوتے ہیں دوسرے ان کے کردار پردیسی یا سیاح ہوتے ہیں یا پھر سیاحت کے شائق ہوتے ہیں۔

ڈاکٹر انوار احمد لکھتے ہیں

''نگر نگر گھومنے والے اس شخص کے افسانوں میں عموماً ہمارے دیہی زندگی کے کردار یا فضا ملتی ہے۔جس میں خالص پاکستانی مٹی کی سوندھی خوشبو موجود ہے۔''(۵)

لیکن انوار صاحب کی اس رائے سے اتفاق کرنے میں تھوڑا تامل یوں ہے کہ پورے افسانوی مجموعہ میں میں محض دو افسانے ''کوٹ مراد'' اور ''لوہے کا کتا'' میں ہی پاکستان کی دیہی فضا ملتی ہے۔جس میں ''لوہے کا کتا'' ایک علامتی افسانہ ہے۔

اس افسانوی مجموعہ کا پہلا افسانہ'' آدھی رات کا سورج'' ہے اس حوالے سے فرزانہ سید لکھتی ہیں

''مستنصر کا پہلا افسانہ آدھی رات کا سورج ۱۹۷۲ء میں شائع ہوا تھا اس کے بعد وہ سال بھر میں ایک دو افسانے ہی تحریر کرتے ہیں۔لیکن ان کے افسانے زیر بحث رہتے ہیں کیونکہ ان کی فضا بھی بالکل مختلف ہوتی ہے۔ان کے افسانوں میں آج کی سیاسی و سماجی صورتِ حال نمایاں ہوتی ہے۔وہ پورے عہد کے جبر اور تشدد کو محسوس کر کے لکھتے ہیں۔اور سیاہ آنکھ میں تصویر، بادشاہ اور کوٹ مراد اس کی واضح مثالیں ہیں۔''(۶)

تارڑ کا یہ افسانہ موجودہ دور کی تیزی، بڑھتی ہوئی مصروفیات اور رات دن کے چکر میں مقید لوگوں کی کہانی ہے۔جس میں سب سے زیادہ نقصان بڑھتی عمر کے انسانوں کا ہے۔جن کی زندگی ایک بوجھ سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی۔افسانہ واحد متکلم کی تکنیک میں ہے۔راوی کی ملاقات ایک بوڑھے سیاح رینے کلاڈ سے ہوتی ہے۔رینے کلاڈ راوی کے چھوٹے بھائی مبشر کا شناسا ہے۔اور مغرب میں عام رواج پانے والے طرزِ زندگی کے مطابق اپنی بیٹی کی مصروفیت، آزادانہ طرزِ زندگی (جس میں بزرگوں کا وجود ایک پابندی اور فالتو ذمہ داری سے زیادہ وقعت نہیں رکھتا۔) کے باعث بیس سال تک اولڈ پیپل ہوم میں رہائش پذیر رہنے کے بعد آخر کار پیرس میں موجود اپنے فلیٹ کو بیچ کر دنیا کی سیاحت پر نکلتا ہے۔دو سال بعد افغانستان کے راستے پاکستان پہنچتا ہے۔بڑھاپے کو کس طرح تخلیقی اور تعمیری حوالے سے استعمال کیا جا سکتا ہے۔نیز آجکل کے مادی دور میں انسان کس طرح لگی بندھی مصروفیات اور شب و روز کا اسیر ہو کر رہ گیا ہے۔یہ افسانہ بڑی سادگی اور خوبصورتی سے اس پہلو کو بیان کرتا ہے۔

مشرق اور مغرب کا طرزِ زندگی، زندگی کی ترجیحات ایک دوسرے سے قطعاً مختلف ہیں۔مشرق پرانی روایات، اقدار اور مذہب کا اسیر ہے اس لیے نئے پن کے ایڈونچر سے محروم ہے۔پامال راستوں پر چلنے کا پابند ہے۔۔بڑے بوڑھے اس معاشرے میں ایک خاص مقام اور درجہ رکھتے ہیں۔لیکن یہاں کے لوگ کرداری حوالے سے مجہول ہیں۔اس کے مقابلے میں مغرب مادر پدر آزاد معاشرہ ہے۔لوگ ہر دم متحرک اور نئی کھوج کی تلاش میں مگن رہتے ہیں۔ان دونوں سماجوں میں تضادات کے باوجود مصنف کو مغرب کے قائم کردہ اولڈ پیپل ہوم اور

ہمارے معاشرے کی گھٹن، لگی بندھی روٹین میں ایک مماثلت نظر آتی ہے۔مشرق کا سماج بھی اولڈ پیپل ہوم کی مانند ایک سکوت اور گھٹن کا شکار ہے۔جس میں تفریح سے محروم زندگی میں تخلیقت کے سوتے خشک ہو چکے ہیں۔

پھر مستنصر کا اپنا تخلیقی حوالہ چونکہ سفر نامہ نگار اور سیاح کا ہے۔لہذا کہانی کا تانا بانا ایک سیاح کے گرد بُنا گیا ہے۔تارڑ کے افسانوں میں سیاحت کا جذبہ ان کے سفر ناموں میں افسانوی رنگ کی مانند موجود رہتا ہے۔عموماً ان کے افسانون کے کردار کہیں سفر سے آتے ہیں یا پھر سفر کے لیے روانہ ہو جاتے ہیں۔اور یہ نفسیاتی حوالے سے ایک معنی خیز اشارہ ہے۔کہانی کا انداز سادہ اور خوبصورت ہے۔روزمرہ زندگی کی جھلکیاں مصنف افسانے کے آغاز میں ہی دکھا دیتا ہے۔جس سے پتہ چلتا ہے کہ یہ آجکل کے دور کا افسانہ ہے اور ہمارے بیچ کے کردار ہی یہاں موجود ہیں۔افسانے میں یورپی معاشرے اور پاکستانی معاشرے میں لوگوں کے کردار میں جو تضاد پایا جاتا ہے۔اور جو ترجیحات کا فرق پایا جاتا ہے۔وہ بھی نمایاں ہو جاتا ہے۔مغرب میں سب سے قیمتی سرمایا وقت ہے جبکہ مشرق میں سب سے بے مصرف چیز وقت ہے۔عام طور پر یہ ایک مقبول عام رویہ ہے۔کہ جب افسانے کا کوئی کردار مصنف سے نہیں سنبھلتا تو وہ اسے افسانے کے اندر ختم کر دیتا ہے۔اس افسانے میں بھی یہ ہی ہوتا ہے۔رینے کلاڈ کے سفر کے اختتام پر اس کی زندگی بھی اختتام پذیر ہو جاتی ہے اور یوں وہ بے مصرف زندگی کی اذیت سے جان چھڑا لیتا ہے۔اس کے مرنے کے بعد مصنف کو یہ احساس ہوتا ہے۔کہ دراصل جس سماج میں وہ زندہ ہے وہ بھی ایک اولڈ پیپل ہوم ہے۔

> ''رینے کلاڈ خوش قسمت تھا جو ایک مشترکہ تابوت میں سے نکلنے میں سے بھاگ نکلنے میں کامیاب ہو گیا۔میں خود بھی تو ایک عظیم تابوت میں دفن ہوں۔مجھے بھی اولڈ پیپل ہوم کی طرح زندگی کی تمام سہولتیں میسر ہیں۔۔۔لیکن مجھے معلوم ہے کہ ہم یہاں صرف مرنے کے لیے آتے ہیں۔موت کے انتظار میں اس ماحول میں میرا دم گھٹتا جا رہا ہے۔میں بھی بھاگ جانا چاہتا ہوں۔مجھے اپنی موت اپنے ذاتی تابوت کی تلاش میں جانا ہے۔میرے اس عظیم تابوت میں بھی بزرگی کا معیار قیام کی طوالت پر منحصر ہے۔میرا تعارف مستنصر حسین تارڑ۔۔۔تینیس سال۔۔۔۔''(۷)

''سیاہ آنکھ میں تصویر'' یہ اس افسانوی مجموعہ کا دوسرا افسانہ ہے۔یہ افسانہ خانہ بدوشوں کے پس منظر میں ایک آمر کی بڑھتی ہوئی جارحیت کے خلاف احتجاج ہے۔اسپین کے جنرل فرانکو کی افواج نے غرناطہ کے شہر البسین کا محاصرہ کر لیا تھا۔اور شہر کی طرف جانے والی تمام پائپ لائینیں منقطع کر دی گئی تھیں۔بچے اور شہر پانی کے لیے بلک رہے تھے۔لارنزو ایک خانہ بدوش ہے اور اس محاصرے کے دوران اپنے دو بیٹوں، بیوی اور ایک بیٹی آدے لا کے

ساتھ البسین کی پہاڑیوں کی ایک غار میں رہتا ہے۔ وہ ایک شرابی اور سہل پسند خانہ بدوش ہے۔ اس کے بیٹے شہریوں کی جیبیں کاٹتے ہیں اور بیوی اور بیٹی کو اس نے عصمت فروشی کے کام پر لگایا ہوا ہے جس کے بعد گھر کے لیے راشن اور اس کے لیے شراب کا انتظام ہو پاتا ہے۔ مصنف کی انسان دوست بصیرت ہے جو لارنزو کی تمام تر بے حسی کے بعد بھی دردمندی کے اس جذبے کو ڈھونڈ نکالتی ہے جب جنرل فرانکو کے سپاہی شہر کی طرف جانے والی پانی کی پائپ لائن کاٹ دیتے ہیں اور بچے بوڑھے پیاس سے مرنے لگتے ہیں تو لارنزو بے چین ہو جاتا ہے

''بچوں کی زبانیں؟ لارنزو بوکھلا گیا۔ لیکن یہ تو ظلم ہے ان کو تو پانی دینا
چاہیئے۔ بچے نیشنلسٹ یا ری پبلکن نہیں ہوتے۔ وہ تو صرف۔۔۔''

[سیاہ آنکھ میں تصویر، ص ۲۲]

وہ ایک ایسی خفیہ سرنگ سے واقف ہے جس کا ایک سرا دریائے درہ تک پہنچ جاتا ہے۔ وہ وہاں سے پانی کے مشکیزہ بھر کر لاتا اور البسین کے باسیوں کو ایک ایک گھونٹ پانی میسر آتا رہا۔ اس پاداش میں جنرل فرانکو کے ملٹری ٹریبونل نے اسے صلیب پر لٹکا دیا۔ تب اس کے بیٹے اور بیٹی اپنے باپ کے قتل کا انتقام اپنی روایات کے مطابق جنرل فرانکو کی خصلت کے کسی اور ذی روح (سیاہ بُل) سے لینے کا فیصلہ کرتے ہیں۔

''ہم خانہ بدوشوں میں روایت ہے کہ اگر انتقام لینے کے لیے دشمن نہ مل سکے تو اس کی
خصلت کے کسی اور شخص کو موت کے گھاٹ اتار دو۔'' [ایضاً ص ۲۵]

مستنصر جبر اور آمریت کے بڑھتے ہوئے ہوس کے سائے سے نالاں ہے۔ اس افسانے میں وہ دکھاتا ہے کہ اصل قدر انسان کی ہے۔ انسانیت ہی زندگی کا منتہا و مقصود ہے۔ لہذا لارنزو جو ایک شرابی ہے۔ بیوی بیٹی کو عصمت فروش بنا دیتا ہے۔ بیوی کی کوکھ سے ناجائز بچوں کو تحفتاً دوسروں کو دے دیتا ہے۔ لیکن اس کے اندر کی بشریت اور انسانیت اب بھی قائم ہے۔ جسے نام نہاد انسانیت اور اخلاق کے علمبردار پامال کرنے میں ایک لمحہ کی بھی تاخیر نہیں کرتے۔ پھر کچھ روایات ہوتی ہیں جو لوگوں کی زندگی میں اہمیت اختیار کر جاتی ہے جن کی پاسداری کا مادہ ہر کلچر میں موجود ہوتا ہے۔ اس افسانے میں بھی خانہ بدوشوں کا انتقام کا اپنا ایک انداز ہے جس سے ان کے اندر ضمیر کی خلش، دکھ، بے بسی اور انتقام کا کیتھارسس ہوتا ہے۔ کہ جنرل فرانکو اور سیاہ بل کی آنکھ میں موجود انسانی خون کی پیاس وہوس میں مماثلت تلاش کر لیتے ہیں اور یوں اس بل کو جان سے مار دینے کا عزم کرتے ہیں۔ بقیہ زندگی اس کے تعاقب میں گزار دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ بالآخر سیاہ بل کا مالک بل ایک ذبح خانے میں بیچ دیتا ہے تب وہ بہن بھائی اسے ذبح کر کے اپنا انتقام پورا کرتے ہیں۔ اردو افسانے میں کیتھارسس کے لیے انتقام کا یہ کوئی انوکھا طریقہ نہ

تھا بلکہ منٹو کی سوگندھی بھی ہے جو ایک کتے کو اپنے ساتھ سلا لیتی ہے تو دوسری طرف ان کا افسانہ نعرہ بھی کچھ اسی قسم کی انتقامی روش کا اظہار کرتے ہیں۔

''پریم'' مستنصر کا ایک ایسا افسانہ ہے جو ایشیا میں موجود قلمی دوستی کی رومان پرور فضا میں لکھا گیا ہے۔اس افسانے کی معنی خیز بات یہ ہے کہ مصنف نے اپنی ذات کا حوالہ بطور افسانے کے مرکزی کردار کے طور پر دیا ہے۔اور یہ حوالہ ایک رومانی حوالہ ہے۔اور عموماً ان کی دیگر تصانیف میں بھی یہ عنصر خاصا نمایاں طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔اب یہ بڑھتی عمر کی نفسیاتی تسکین کا جذبہ بھی ہوسکتا ہے۔

افسانے کی کہانی کا آغاز سادہ انداز میں ہوتا ہے۔مصنف کی قلمی دوستی ہندوستان میں رہنے والی ایک سکھنی لڑکی پریم سے ہوتی ہے۔ان کی دوستی پروان چڑھتی ہے اور پریم سے وابستہ افراد کے مشاغل اور روز وشب کے معمولات کا علم ہوتا ہے۔پریم ایک دراز قد لڑکی ہے نوجوان لڑکوں سے دوستی کرنا اس کا مشغلہ ہے۔مصنف سے خاصا دلی لگاؤ بھی رکھتی ہے۔اپنی شادی کی شاپنگ کے لیے اپنے منگیتر کے ساتھ یورپ جاتی ہے جبکہ مصنف بھی اس وقت سیاحت کی غرض سے اسپین میں ہوتا ہے پریم مصنف سے ملاقات کی چاہت میں اسپین جاتی ہے اور ایک کار حادثے کا شکار ہوجاتی ہے۔ہاسپٹل میں گیس ہیٹر آن کرتے ہوئے جل کر مرجاتی ہے۔پورا افسانہ ایک رومانی فضا میں لکھا گیا ہے۔جس میں مصنف نے کئی ٹریک استعمال کیے ہیں نتیجتاً افسانے کے اندر جو ایک اجتماعی قوت یا وحدتِ تاثر ہونا چاہئے وہ مفقود ہے۔پریم اور مصنف کی کتھا کے ساتھ ساتھ ایک نائیٹ knight کا قصہ بھی متوازی طور پر چلتا ہے۔جس کے ساتھ ساتھ مصنف کے ایک بھائی کی شہادت بھی اس قصے کی مماثل مگر متوازی ہو جاتی ہے۔لیکن ان تینوں ٹریک سے قصہ کے موضوع میں جو ایک معنویت ہے وہ واضح نہیں پاتی۔میرے نزدیک یہ افسانہ ایک کمزور افسانہ ہے۔کیونکہ افسانے میں ٹین ایج کا رومان، قصہ کی طوالت، اساطیری قصہ اور رقت کے منا ظر ڈالنے کے باوجود۔دلچسپی پیدا کرنے میں ناکام ہوجاتا ہے۔

''درخت'' ایک ایسا مختصر افسانہ ہے۔جس میں سیاسی جبریت کے خلاف ردعمل ظاہر کیا گیا ہے۔جدید افسانے کے رجحانات کا یہ افسانہ عکاسی کرتا ہے۔علامتی انداز میں لکھا گیا یہ افسانہ ایسے صاحب اختیار اور صاحبِ اقتدار لوگوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔جن کی جڑیں اس ملک میں نہیں ہیں لیکن جو اس ملک کی قسمت کے مالک بن بیٹھے ہیں یہ بظاہر تو سایہ دار درخت نظر آتے ہیں لیکن ان کی چھاؤں میں بیٹھنے والوں پر عذاب کا در کھلتا ہے جب ان درختوں کے نیچے بیٹھنے والوں پر حشرات اور کیڑے مکوڑوں کو حملہ ہوتا ہے۔اور یوں اس کے سائے تلے بیٹھنا محال ہوجاتا ہے۔افسانے میں ہی ان درختوں کے مقابل ایک سفیدے کا درخت ہے۔جس کے نیچے اگرچہ اس قدر

چھاؤں تو نہیں ہے لیکن اسکی خوشگوار خوشبو اور اس کا زمین سے جڑنا ایسی تبدیلی لاتا ہے جس سے چھاؤں نہ ہونے کے باوجود بھی لوگ اس کے نیچے بیٹھ کر سستانا پسند کرتے ہیں۔ یہ صورتحال دوسرے درختوں کے لیے پسندیدہ نہیں ہے۔ اور پھر ایک لکڑہارا اس درخت کو کاٹ دیتا ہے۔ ''میں لکڑہارا ہوں اس درخت کو کاٹ کر اس کی جگہ نئے درخت لگانا چاہتا ہوں'' ''مگر لکڑہارے صرف درخت کاٹتے ہیں لگاتے نہیں'' ''تم دیکھو گے کہ یہ لکڑہارا درخت لگاتا بھی ہے۔'' ''اس عمل میں تو برسوں لگ جائیں گے تب تک ہم کہاں سستائیں گے؟'' ''اس درخت اور لکڑہارے کے درمیان جو شئے حائل ہوتی ہے۔ کٹ جاتی ہے۔'' مسافروں کے ہاتھ خالی تھے انہیں پیچھے ہٹنا پڑا'' [ص۶۳] یوں اس ملک کی جڑیں مارشل لاء کے کلہاڑے سے کھوکھلی ہوتی رہتی ہیں اور کھوکھلے درخت اپنی جگہ پر قائم رہتے ہیں مگر ان کی چھاؤں ٹھنڈک سے محروم ہے۔ یہ علامتی افسانہ مارشل لاء کی فضا میں پروان چڑھنے والی آمرانہ سوچ کی طرف بڑا بلیغ اشارہ کرتا ہے۔

''بابا بگلوس'' کا موضوع اور لوکیل ہمارے معاشرے کے سیاسی پس منظر میں بڑھتی ہوئی شدت پسندی، انتقامی سیاسیت کے جذبہ کو پروان چڑھانے والی سیاسی جبلیں ہیں۔ ہمارے معاشرے میں برداشت کا عدم فقدان، ہمدردی وفلاح کے جذبہ میں کمی اور معاف کر دینے، بھلا دینے کی روش کا ترک کر دینے کا جذبہ سماج کو ایک ایسی انتہا پسندی کی طرف لے جا رہا ہے جہاں سماج و معاشرہ رو بہ زوال ہو رہا ہے۔ جب ملک میں اقتدار کے ایوانوں پر باریاں لگتی ہیں تو ہر صاحبِ اقتدار اس روش کو برقرار رکھتا ہے۔

مستنصر نے معاشرے کی اس گندگی کو سیاسی قیدیوں کے جیل خانے سے دکھایا ہے۔ اس سیاسی انتقام کے نتیجہ میں ''بابا بگلوس'' ایک بوڑھا قیدی بھی ہے جسکی تمام عمر اس قید خانے میں گزر گئی کہ اب وہ قید خانے کا ہی ایک ناگزیر منظر بن کر گیا ہے۔ اگرچہ اب وہ قیدیوں کا سا سلوک نہیں سہتا اور جیل حکام اسے فرار کرانا چاہتے ہیں لیکن وہ خود اس جیل سے نکلنے کو تیار نہیں کیونکہ اب باہر کی دنیا اس کے لیے اجنبی ہو چکی ہے۔ جیل کے معمولات کا عادی ہونے کے باوجود وہ بعض اوقات گھٹن اور اداسی کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس وقت جیل کے اہلکار اسے باہر کی دنیا کی سیر کراتے ہیں لیکن ایک دن جب وہ باہر کی دنیا کی بے چینی اور سنگ دلی کا مظاہرہ دیکھتا ہے کہ لوگ سرِعام دی جانے والی پھانسی پر کسقدر پرجوش ہیں تب اس نظارے کے بعد وہ واپس جیل جانے سے انکار کر دیتا ہے کیونکہ اب زندگی ہر سطح پر ناقابلِ برداشت، سفاک اور بے رحم ہو چکی ہے اب جیل کے اندر اور باہر کی دنیا میں کوئی فرق نہیں رہا تھا ''نہیں اب باہر اور اندر کا موسم ایک ہو چکا ہے۔'' [۸۴]

''غلام دین'' مستنصر کا ایک ایسا افسانہ ہے جو فرد کے اکیلے رہ جانے کی نوید دے رہا ہے اور جدید

افسانے کی تکنیک پر لکھا گیا ہے۔اس افسانے پر وجودی حوالے موجود ہیں۔چونکہ مستنصر کا اپنا ایک نظریہ حیات ہے وہ انسانکو آزاد دیکھنا چاہتا ہے۔اپنے خیالات،فکر ونظر کی آزادی کے فقدان اور اس کے ساتھ ساتھ روز مرہ کی لگی بندھی روٹین اسے ایک کرب میں مبتلا کر دیتی ہے۔مستنصر نے اس افسانے میں غلام دین کے کردار کے متوازی ایک اور کردار'' آئیون ڈینچ کی زندگی کا ایک دن''(۸) کے عنوان سے بھی لا کھڑا کیا ہے۔افسانے میں غلام دین کی زندگی اور آئیون ڈینچ کی جیل میں گزری ایک دن کی زندگی کے درمیان مماثلت تلاش کی ہے۔اپنی اصل میں یہ افسانہا یک ایسے شخص کی کہانی ہے۔جو زندگی اور معاشرے میں اکیلا رہ گیا ہے۔جس کی زندگی کے روز وشب کولہوں کے بیل کی طرف ایک پرچون کی دکان کے گرد گھوم رہے ہیں جو اپنی نصف بہتر سے بھی اپنے خیالات کو بانٹ نہیں سکتا،سماجی جبر اسے بزدل بنا رہا ہے۔وہ ذات کے خول میں سمٹتا جا رہا ہے۔اس کی زندگی میں مجہولیت ہے۔زندگی کے چیلنجز سے نبرد آزما ہونے کی بجائے اس سے بچ بچا کر زندگی گزارنے کا وطیرہ اختیار کرتا جا رہا ہے۔وہ ایک بھتہ لینے والے انسپکٹر کو رشوت چاہنے کے باوجود نہیں دے پاتا۔ساتھ ہی ساتھ دونوں ٹریک ایک دوسرے کے متوازی چلتے رہتے ہیں۔افسانہ انسان کے شب وروز کا قصہ ہے فرد اپنی شناخت کھو کر محض مادی ضروریات کے لیے چلتا رہتا ہے،اس روٹین میں ایک بہترین دن وہ ہوتا ہے۔جو بغیر کسی گڑ بڑ کے گزر جاتا ہے۔تب وہ صابر اور مطمین ہوتا ہے لیکن آنے والا ہر دن پھر ایک مقابلہ اور مسابقت کے ساتھ آن موجود ہوتا ہے۔یہ جملے دیکھیے

> ''میں اب بھی بہت سوں سے بہتر ہوں۔۔۔کتنوں سے؟ مجھے کیا پتہ؟ میں بہتر ہوں۔۔۔سو جاؤ۔۔۔وہ مطمئن ہو کر سو گیا۔اس روز وہ بے حد خوش قسمت رہا تھا۔بیوی کے ساتھ کوئی خوفناک قسم کا جھگڑا نہیں ہوا تھا اس دکاندار نے بعد میں اپنے طور پر انسپکٹر کو بیس روپے دے کر تمام چلان کٹوا دئے تھے۔کھانے کے بعد اسے ایک پیالہ چائے بھی ملی تھی وہ نو کی بجائے آٹھ بجے والی بس میں بھی سوار ہونے میں کامیاب ہو گیا تھا۔تم اس کی کن کن نعمتوں کا شکر ادا کرو گے اس کا دن مکمل ہو گیا تھا وہ مطمئن ہو کر سو گیا''[۹۶]

مستنصر نے اپنے افسانے ''آکٹوپس'' کو موت اور فنا کی علامت بنایا ہے۔افسانے کی فضا میں خوف،حیرت،شک کے عناصر چھائے ہوئے ہیں یہ افسانہ مارشل لاء لگنے کے بعد ملک کے گلی کوچوں کے حال و احوال کا ایک ویژن اپنے اندر رکھتا ہے۔مارشل جبر واستبداد کا دوسرا نام ہے۔جو انسان کی ذہنی ونفسیاتی کیفیت کو بری طرح متاثر کرتا ہے۔جب انسان پر پابندیاں عائد ہو جائیں کہ اپنے ہی ملک کے گلی کوچوں میں نہ نکلیں جب محافظ ہی غاصب بن جائیں،جب ان کی گولیاں گھروں سے باہر نکلنے کی پاداش میں جسموں سے پار ہو جائیں یہ

افسانہ بھی وجودیت کے اثرات اپنے اندر رکھتا ہے۔ جب ایک فرد معاشرے کی تشکیک اور بے رحمی کے بعد لایعنیت کا شکار ہے اور تنہائی محسوس کر رہا ہے۔

پابند معاشرے میں افسانے کا جو اسلوب بنتا ہے۔ یہ افسانہ اس اسلوب کا حامل ہے۔

''ان شکستہ فرشوں اور اکھڑے ہوئے پلستروں والے کمروں میں ایک پھول بدہیئت عورت کی گود میں ایک رنگین بچہ ہوتا ہے۔ وہ ہر روز باغ میں ایک پھول کو جو رنگین بچہ ہے اپنی بدہیئت عورت کے پاس لے جاتا ہے جو اس کا کمرہ ہے۔'' [ص ۱۰۱]

''باشاہ'' مستنصر کا ایک ایسا افسانہ ہے جو تیسری دنیا کے مسائل اور تیسری دنیا کے حوالے سے سپر پاور طاقتوں کے اندازِ نظر کو وسیع ویژن میں بیان کرتا ہے۔ بظاہر اس افسانے کی کہانی یہ ہے کہ شاہدرہ کا ایک پاکستانی نوجوان زمان جو دیارِ غیر (بریڈفورڈ) میں دولت کے حصول کے لیے مقیم ہے۔ اور پھر عام روش کے مطابق شراب و شباب کا رسیا ہو کر پاکستان میں اپنے والدین اور اہلِ خانہ کو بھول کر وہیں بس جاتا ہے۔ اپنی سالانہ دو ہفتوں کی چھٹیاں منانے کے لیے علی کانت کے ساحل پر آتا ہے۔ وہ ایک کیمپنگ کمپنی کے میدان میں اپنا خیمہ نصب کرتا ہے۔ اس کے ساتھ کا خیمہ ایک بوڑھے یورپی کا ہے۔ جو خود کو کنگ آف سکاٹ لینڈ کہلاتا ہے۔ وہ ایک خبطی بوڑھا ہے جس نے ایک ایسی مشین ایجاد کر رکھی ہے۔ جس سے مکھیوں کا صفایا ہو سکے۔ ساتھ ہی اس نے ساحلی علاقے کی تمام بلیوں کو مچھلی کے گوشت کا عادی بنا رکھا ہے۔ بلیاں جو گوشت خور ہو چکی ہیں ایک رات گوشت نہ ملنے پر بوڑھے بادشاہ کا ماس کھا لیتی ہیں۔ اس افسانے کی خاص بات وہ نقطہ نظر ہے جس کے تحت مستنصر نے مطلق العنان قوتوں کی اپنے سے کمتر مخلوق کے ساتھ نفرت و بے زاری کا سلوک ہے۔ جہاں کمزوروں کو جینے کا حق دینا ناجائز سمجھا جاتا ہے۔ غیر محسوس انداز میں مکھیوں اور تیسری دنیا کے ممالک کے درمیان مماثلت جوڑی ہے۔ لیکن ظاہر ہے یہ ایک علامتی افسانہ ہے۔ یہ جملے دیکھئے

''مجھے مکھیوں سے شدید نفرت ہے۔ یہ گندگی پھیلاتی ہیں نیچ ذات کی مخلوق اگر ایکا کر کے متحد ہو جائے تو شریف آدمیوں کا جینا دوبھر کر دیتی ہے۔ دوسرے جانوروں کی طرح رہائش ان کا مسلہ نہیں ہے۔ یہ صرف خوراک کی متلاشی ہوتی ہیں صرف پیٹ بھرنا چاہتی ہیں دنیا میں ہر برائی کی جڑ مکھی ہے۔ اسے ختم کر دو تو ہر طرف امن آشتی کا دور دورہ ہو جائے۔ دنیا سدھری ہو جائے۔''

یہ اس استحصالی نظام یا روش کی طرف بھی اشارہ ہے۔ جس میں تیسری دنیا پر مسلط بڑی طاقتیں غربت اور مہنگائی میں پسے ہوئے طبقے اور ملکوں کے وسائل کو استعمال کرتی ہیں اس مقصد کے لیے وہ تیسری دنیا کے عوام کے

ساتھ مکھیوں کا سا سلوک کرتی ہیں۔افسانے کے شروع میں ہی مصنف نے وہیل کے شکار کے طریقہ کار کے تحت یہ بھی بتانے کی کوشش کی ہے کہ طاقت خواہ کتنی ہی بڑی کیوں نہ ہو جائے بہر حال اس کے گرد جال ہمیشہ موجود رہتا ہے۔جو کمزوروں کے ہاتھوں سے ہی ان کے گلے کا طوق بن جاتا ہے۔

افسانے میں جا بجا مغربی تہذیب وروایات کو کھل کر بیان کیا گیا ہے۔ایک ایسی تہذیب جہاں امرد پرستی اور ہم جنس پرستی عام ہو چکی ہے۔جہاں کے ساحل برہنہ جسموں کی ایک نمائش بن چکے ہیں۔جہاں پہنچ کر فرزندانِ مشرق بھی اپنی شرم وحیا، روایات کو پس پشت ڈال دیتے ہیں۔افسانے میں سیکس کا حوالہ تو موجود ہے لیکن اس کا بیانیہ اسے لذتیت تک پہنچنے نہیں دیتا۔مصنف کے پاس مختلف ممالک کی سیاحت کے بعد معلومات کا جو ذخیرہ ہے اس کے اظہار کے لیے مستنصر بہانہ ڈھونڈ ہی لیتے ہیں۔

''ذات کا قتل''، مستنصر کا ایک ایسا افسانہ ہے جو زندگی اور موت سے جڑے کھیل ''بل فائیٹنگ'' پر لکھا گیا ہے۔دراصل اصول وقواعد کوئی عالمگیر یا آفاقی قوانین نہیں ہیں جن میں رد و بدل نہیں ہو سکتا۔ہر بڑا فنکار اپنے لیے فن کے نئے معنی متعین کرتا ہے اور جب وہ اپنے عہد کے مقرر کردہ دائروں سے اوپر اٹھتا ہے تب ہی وہ امر ہوتا ہے۔خلوص اور لگن ہی انسان کو آگے لے جانے کا سبب بنتی ہیں۔اس افسانے میں بھی مصنف نے اس کھیل کے حوالے سے ایک ایسے فنکار کی کتھا بیان کی ہے جس نے اپنے لیے اصول خود مقرر کیے تھے۔افسانہ میں دائرے کے اندر گھومنے والے نقادوں پر طنز ہے جو ایک ہی پامال رستے پر چلے جارہے ہیں۔کسی نقاد کی اس رائے میں کسقدر سچائی پوشیدہ ہے

''ایک بڑی تخلیق کے وقت فنکار کو اپنی شخصیت سے اوپر اُٹھ جانا چاہیئے۔اگر شخصیت ہو تو''

انتونیوں ایک نو آموز بل فائیٹر ہے۔بل فائیٹنگ اس کا جنون ہی نہیں بلکہ آبائی پیشہ اور غربت سے نجات کا راستہ بھی ہے۔آخر اسے بھی حسبِ دستور ایک موقع ملتا ہے وہ بہترین بل فائیٹر ثابت ہوتا ہے۔لوگ اس کے کھیل سے متاثر ہوتے ہیں مگر ایک نقاد اس کے کھیل کو ناپسند کرتا ہے۔جس سے اس کا کیریر تباہ ہو جاتا ہے اور وہ دوبارہ گمنامی کے سمندر میں ڈوب جاتا ہے۔کیونکہ دوران کھیل ''قصور پادرو کو چہرہ ایک دم مسکراہٹ سے عاری ہو گیا۔تم نے بل فائیٹنگ کی مقدس روایت کو توڑنے کا جرم کیا ہے۔ویرنیکا پاس دیتے وقت دائیں کی بجائے تمھاری بائیں جانب تھیں تم نے پنجوں پر گھومتے ہوئے سرخ کپڑا پوری طرح نہیں سمیٹا تھا۔تمھاری گردن کا زاویہ درست نہیں تھا۔انتونیوں بل فائیٹنگ کے فن میں بل فائیٹر کو ذات کے اظہار کا کوئی حق حاصل نہیں ہے۔''

اور یوں افسانے کے آخر میں انتونیو ایک بار پھر کھیل پیش کرتا ہے۔وہ بل فائیٹنگ کا کلاسک انداز پیش

کرتا ہے۔مگر ایک بڑے فنکار کی طرح وہ جدت سے کام لیتا ہے۔وہ کھیل میں محض اپنی ذات کا اظہار ہی نہیں کرتا بلکہ وہ ذات کا قتل بھی کر دیتا ہے۔اس افسانے کی بنت میں مستنصر نے بڑی چابکدستی کا مظاہرہ کیا ہے۔

''گیس چیمبر'' میں بھی تارڑ نے سیاسی جبریت کے بڑھتے ہوئے سائے کو دکھایا ہے۔مستنصر کا یہ افسانہ اپنی واردات میں انوکھا ہے۔ایم نوملود بچے کی آنکھ سے اس دنیا میں بڑھتی ہوئی آلودگی کے زہر کو دکھایا ہے۔نئی آنے والی نسل کو جن مصائب اور مشکلات کا سامنا اس دنیا میں آغازِ حیات سے کرنا پڑتا ہے۔وہ تو وہ ہی بنیادی ضروریات ہیں جو زندگی کے لیے ناگزیر ہیں۔لیکن یہ بنیادی ضروریات بھی کمیاب اور کثافتوں سے بھری ہوئی ہیں۔ایک معصوم بچہ اس کی ضروریات دودھ، ہوا اور نیند ہیں۔ماں کے دودھ کی بجائے اسے ڈبے کا دودھ ملتا ہے۔جو اس کے اندر کثافتوں کو اکٹھا کر رہا ہے۔نیند وہ نہیں کر سکتا کہ ہر وقت شور برپا ہے، سانس وہ نہیں لے سکتا کہ ہوا آلودہ ہے۔

انسان جسقدر تیزی سے فطرت کو تباہ کر رہا ہے اتنی ہی تیزی سے فطرت اس کے خلاف صف آرا ہو رہی ہے۔توازن کی جگہ زندگی کے ہر میدان میں بے اعتدالی آ چکی ہے۔تارڑ کا یہ افسانہ سماجی شعور کو بیدار کرنے اور جھنجوڑنے کی اچھی کاوش ہے۔یہ افسانہ خاصا مئوثر ہے افسانے میں نہ تو واقعات ہیں اور نہ پلاٹ۔نہ کرداروں کی بھرمار ہے۔لیکن بات قاری تک پہنچ رہی ہے۔

''لوہے کا کتا'' میں بھی ایک بار پھر آمریت اور اس کے جلو میں ظلم کے بڑھتے ہوئے سائے کو دکھایا گیا ہے۔اس کا لوکیل دیہات کا ہے۔دیہات کی فضا میں لکھا یہ افسانہ فنی بنت کے حوالے سے انتہائی شاندار ہے۔بوڑھے اور جوان دیہاتی ہمیشہ کی طرح احساسِ ذمہ داری اور تھکن کے بوجھ تلے دبے مقدور بھر کام کر رہے ہیں۔مگر ان کی گردن جو پہلے اپنے ہی فرض کے بوجھ تلے دبی رہتی تھی۔اب ان کے سر پر کھیتوں کا ایک رکھوالا بھی موجود ہے۔جوان کے سر پر سوار ان سے مشقت لے رہا ہے۔یہ بڑا مئوثر افسانہ ہے۔اس کے جملے بڑے نپے تلے ہیں اور فقروں میں بڑی کاٹ ہے۔

ہم اس دھرتی کے جنور ہیں۔ہمیں اس کی خدمت کرنے دو۔ہم نے تمہیں اپنے کھیتوں کی حفاظت کرنے کے لیے منتخب کیا تا کہ اس کی منڈیریں ڈھے نہ جائیں۔ان میں چوہے اور نیولے سوراخ نہ بن لیں۔کوئی شریک پانی کو روک کر اس کا رخ اپنے کھیتوں کی طرف نہ کر لے۔تا کہ تم فصلوں کو چڑیوں اور کالے ڈھور کوؤں سے بچائے رکھو'[۱۶۴]

''اگرچہ وہ ایک اکائی ہیں۔مگر اب دو اکائیوں میں منقسم ہیں۔ایک اکائی مشقتی اور دوسری چھمک والی'[۱۶۶]

جب ملک کے رکھوالے ہی ملک کی ہی حفاظت چھوڑ کر اقتدار اور طولِ اقتدار کی ہوس پال لیں تب ملک یوں ہی پیچھے رہ جاتے ہیں۔

''یارک شائر کی گائے'' انگلستان کے پس منظر میں دو پاکستانی نوجوانوں کا قصہ ہے۔جس میں ایک سادہ لوح فرید ہے جو ہفتہ کی رات رنگین بنانے کے لیے کسی بھی گوری چمڑی کی لڑکی کو ڈھونڈ لیتا ہے۔مگر اس بار اس کی ملاقات جولی سے ہوتی ہے۔جو قطعی خوبصورت نہیں مگر سیدھی سادی لڑکی ہے۔فرید اس کی ملاقات ناصر سے کراتا ہے۔ناصر ایک نوارد پاکستانی ہے۔جو موقع پرست ہے۔اور عام تصورات کے مطابق جو پاکستان کے لوگوں میں پائے جاتے ہیں وہ بھی جولی کی گوری رنگت پر ریجھ جاتا ہے۔اور ناجائز بچے کا تحفہ دے کر بھاگ جاتا ہے انگلستان کے عام قانون کے مطابق سوشل سیکورٹی والے اس سے بچہ لے جاتے ہیں فرید احساسِ جرم کا شکار کر ہو کر جولی سے شادی کر لیتا ہے مگر تب تک بچہ قانوناً کسی اور کے حوالے کر دیا جاتا ہے۔

انگلستانی معاشرے میں پاکستانیوں کے کردار اور ذہنی مزاج کی عکاسی کرتا یہ افسانہ سادہ بیانیہ انداز میں لکھا گیا ہے۔اس افسانے کو پڑھ کر تصنع اور بناوٹ کا احساس ہوتا ہے۔خصوصاً افسانے کے کلائمکس اور انجام کے بار میں قاری کو خود بخود قیاس ہونے لگتا ہے۔

''کوٹ مراد'' ایک اہم کرداری افسانہ ہے۔تارڑ نے ایک بدہیئت شخص ''تھانوں'' کے کردار میں دیہاتی نوجوانوں کی سادہ لوحی کو بیان کیا ہے عام رواج کے مطابق جب تھانوں جیسے سادہ لوح روزی کمانے کے لیے شہروں کا رخ کرتے ہیں تو ان کی سادہ لوحی ان کے لیے مصائب کا در کھول دیتی ہے۔تھانوں جیسا عجیب الخلقت نوجوان جب شہر میں آتا ہے اور پھر چڑیا گھر دیکھنے جاتا ہے تب وہاں کے تماشائی جانوروں کی بجائے تھانوں کو دلچسپی سے دیکھتے ہیں۔چڑیا گھر کی انتظامیہ اپنے تماشائیوں میں اضافہ کے لیے غیر انسانی سلوک پر اترتی ہے۔تھانوں کو پندرہ روپے روز دے کر اسے پنجرہ میں بند کر دیا جاتا ہے۔جانوروں جیسی حرکات پر مجبور کیا جاتا ہے یہاں تک کہ وہ پاؤں سے چلنا بھول جاتا ہے۔مگر جب یہی تھانوں چلتے پھرتے چڑیا گھر کے ساتھ دیہاتوں کا رخ کرتا ہے تب اس پر اپنی اصلیت کھلتی ہے۔اپنی حیثیت کا ادراک ہوتا ہے۔ایک صبح وہ چڑیا گھر سے فرار ہو جاتا ہے۔آگے اس کا گاؤں کوٹ مراد ہے۔یہ افسانہ اپنے اسلوب میں ایک انتہائی دلچسپ افسانہ ہے۔خالصتاً دیہاتی فضا جس کے بیانیہ میں مستنصر کو کمال حاصل ہے۔تھانوں ایک معصوم فطرت کردار ہے جو شہریوں کی چالاکیوں اور سفاکیوں کو سمجھ نہیں پاتا۔وہ محنت پر یقین رکھتا ہے۔

''وہ رزقِ حلال پر یقین رکھتا تھا۔اسے یہاں بیٹھنے اور ہنسنے کے پیسے ملتے تھے اس لیے

وہ ڈاکرا تا رہا، زور لگا تا رہا۔۔۔اس کی رگیں پھول گئیں۔ چہرہ سیاہ ہونے کی وجہ سے سرخ نہیں ہوسکتا تھا۔اس لیے مزید سیاہ ہوگیا۔اوراسی شام جب چڑیا گھر بند ہوا۔اور جانوروں کی خوراک والے خاکروب نے تھانوں کے آگے دال کی رکابی اور چند روٹیاں ڈالیں تو وہ جانوروں کی طرح ان پر پل پڑا۔''[ص۱۸۹]

''ٹائم مشین'' سائنس فکشن پر مبنی افسانہ ہے۔جس میں ایک انگریز اپنے دوست کو ٹائم مشین کی مدد سے ماضی کی سیر کی دعوت دیتا ہے۔اور غلطی سے پندرہویں صدی کی بجائے بیسیوں صدی کے مشرق جا پہنچتا ہے۔مستنصر نے اس افسانے میں پاکستانی معاشرے اور سماج کی کجرویوں اور کمزوریوں پر طنز کرتے ہوئے بڑے مضحکہ خیز انداز میں پیش کیا ہے۔اس افسانے کا تاثر بالخصوص اپنے اسلوب کی بدولت خاصا غیر مئوثر ہے۔تکنیک اور اسلوب کے لحاظ یہ بڑا کمزور افسانہ ہے۔مستنصر حسین تارڑ کے ان افسانون کے تجزیاتی مطالعہ کے بعد یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ان کے افسانوں میں معاشرتی، سماجی، سیاسی تضادات (خواہ یہ تضادات پاکستانی معاشرے میں ہوں یا تقابلی انداز میں دیگر معاشروں کے ساتھ ہوں) کا اظہار ہوا ہے۔ان کا دیگر سماجوں اور معاشروں کے متعلق علم اپنی جگہ لیکن ان کے افسانوں کے کردار زیادہ تر پاکستانی سماج سے ہی متعلق ہیں اب خواہ وہ پاکستان کا لوکیل ہو خواہ بدیس۔پھر انہوں نے اپنے دور کی پیچیدہ نفسی کا مشاہدہ عالمی تناظر میں کیا ہے۔ان کے افسانوں میں علامت، اساطیر اور وجودی حوالے کہانیوں کی دلچسپی اور اثر پذیری میں اضافہ کرتے نظر آتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔فرزانہ سید،نقوش ادب،سنگِ میل پبلشرز لاہور،۲۰۰۲ء،ص۴۹۹

۲۔''ایک عمدہ انسان بہتر لکھاری نہیں بن سکتا''مستنصر حسین تارڑ،انٹرویو،مشمولہ دی ڈان،اشاعت ۱۹فروری ۲۰۰۹ء

۳۔سلیم اختر ڈاکٹر ''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ آغاز سے ۲۰۰۰ء تک''سنگِ میل پبلی کیشنز،لاہور،ستائیسواں ایڈیشن،۲۰۰۵ء،ص۵۱۲

۴۔''مستنصر حسین تارڑ سے ملاقات''انٹرویو:عارف وقار مشمولہ تسطیر سہ ماہی،جلد۱۶،شمارہ۲۱ جنوری تا۲۰۱۲ء

۵۔انوار احمد ڈاکٹر،بحوالہ پی ایچ ڈی تھیسس،''اردو مختصر افسانہ اپنے سیاسی و سماجی تناظر میں'' بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان،۱۹۸۳ء،ص۴۶۱

۶۔فرزانہ سید،نقوش ادب،محولہ بالا،ص۵۰۰،۴۹۹

۷۔تارڑ،مستنصر حسین،سیاہ آنکھ میں تصویر،سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور،۱۹۹۹ء،ص۱۷

۸۔''آئیون ڈونیچ کی زندگی کا ایک دن''ممتاز روسی ادیب الیگزنڈر سولزے نٹسن کا ایک مقبول ناول ہے۔جس کے چھے سال بعد انہوں نے اپنا شہرہ آفاق ناول'' کینسر وارڈ'' تصنیف کیا تھا۔یہ ناول پہلی مرتبہ ۱۹۶۲ء میں سویت لٹریری میگزین Novy Mir (New World) میں چھپا تھا۔کہانی ۱۹۵۰ء میں ایک سویت بیگار کیمپ میں آئیون ڈونیچ شوخوف کی زندگی کے اک دن پر مبنی ہے۔آئیون ڈونیچ ایک سیدھا سادا کردار ہے۔اور دس سال کی بامشقت قید کا سزاوار۔سٹالن دور کے جبر کو عیاں کرتی یہ کہانی سوویٹ ادب میں ایک نئے اور خاصے بولڈ موضوع کے ساتھ وارد ہوئی۔سولزے نٹسن نے آئیون ڈونچ کے کردار کی مدد سے حاکمیت کے اس دباؤ کو بیان کیا ہے جس میں انسان کو حیوان کی سطح پر لا کھڑا کیا جاتا ہے۔ایک بیگار کیمپ میں جنگی قیدیوں کی زندگی کس طرح مشقت،جبر کے تحت بسر ہوتی ہے۔جہاں ان کی شناخت محض ان کے اعداد سے ہوتی ہے۔جہاں کے اصول وقوانین ان کی صحت و بیماری کے حوالے سے بھی خاصے سخت ہیں۔اور خوراک ولباس کے معاملے میں بھی ناکافی سہولیات وجہ سے انہیں اپنی بقا کا مسئلہ درپیش ہے۔یہ ناول سولزے نیٹسن کے اولین ناولوں میں سے ایک ہے۔جس پر ۱۹۷۰ میں ایک فلم بھی بن چکی ہے۔جو نیٹ پر دستیاب ہے۔یہ ناول ڈرامہ کی شکل میں بھی منظرِ عام پر آیا اور اس کے متعدد تراجم بھی شائع ہو چکے ہیں۔

رشید امجد کی تنقید نگاری: تحقیقی وتنقیدی جائزہ

شمیم ظفر رانا*

Abstract:

Dr. Rasheed Amjad is a well known short story wirter of the times but he did his Ph.D on famous modern Urdu poet Meera Jee and wrote meaningful criticism about Pakistani modern poetry and fiction. This article narrates his contributions in the field of criticism.

کائنات کے تمام مظاہر میں حسن وقبح کے مابین امتیاز قائم کرنے کے لیے انسان نے کچھ اصول وضوابط وضع کر رکھے ہیں یہی قوانین ہمارے ذوقِ جمال اور قوتِ ممیّزہ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اچھائی برائی اور حسن وقبح کی یہ جانچ پرکھ ایک منضبط فکر کی شکل اختیار کر کے فلسفۂ جمالیات (aesthetics) کہلاتی ہے۔ جب فلسفہ جمالیات کے تناظر میں کسی ادب پارے کی شناخت کی جاتی ہے تو ہم اسے ادبی تنقید کا نام دیتے ہیں۔ گویا ادبی تنقید ایک ایسا فن ہے جو فطری طور پر حیاتِ انسانی میں اس وقت سے موجود ہے جب سے اُسے شعور وادراک عطا کیا گیا۔

ارسطو کی بوطیقا سے ایلیٹ کے مضامین تک اور شیفتہ کے ''گلشنِ بے خار'' سے حالی کے ''مقدمہ شعروشاعری'' تک ادب اور سماج کے زندہ مسائل اور ان کے حل کی تلاش وجستجو جاری رہی۔

نئی اُردو تنقید میں ترقی پسند تحریک بھی تنقید نگاری کا اہم حوالہ ہے۔ اس تحریک نے تنقید کو خارجی عنصر اور سماجی شعور سے ہم آہنگ کیا۔ ترقی پسند تحریک نے اپنے سانچے مارکس، لینن، اینگلز اور گورکی کے نظریات سے اخذ کیے۔(۱) اور ان ''مارکسی نقادوں نے ادبی مسائل، تنقیدی معائر اور فنی ضوابط کے مباحث میں اپنی تنقیدی بصیرت سے قابلِ قدر اضافہ ہی نہیں کیا بلکہ بحیثیت مجموعی اُردو تنقید کو محض لفظی بحثوں اور شخصیت پرستی کے گورکھ دھندے سے

* شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج، کارخانہ بازار، فیصل آباد۔

نکال کر ایک سائنٹفک رویہ دیا۔(۲)

ترقی پسند تحریک سے غیر متفق اور غیر وابستہ افراد ''حلقہ اربابِ ذوق'' کے پلیٹ فارم پر جمع ہوئے جہاں میراجؔی اور ن۔م۔راشد کی موجودگی میں تنقید کی نئی روایت فروغ پا رہی تھی۔ میراجؔی نے نفسیاتی تنقید کو اُردو میں متعارف کروایا ''ہم میراجؔی کو بجا طور پر اُردو کی جدید شعری تنقید کا مورث کہہ سکتے ہیں۔''(۳)

قیامِ پاکستان کے وقت جو نقاد پاکستان کے حصے میں آئے ان میں مولانا صلاح الدین، خلیفہ عبدالحکیم، پطرس بخاری، ڈاکٹر ایم ڈی تاثیر، ممتاز شیریں، سیّد عبداللہ، حمید احمد خاں، عابد علی عابد، وحید قریشی اور عندلیب شادانی (ڈھاکہ) شامل تھے۔ ازاں بعد ناقدین کے اس قافلے میں سلیم احمد، مجتبیٰ حسین، انتظار حسین، شمس الرحمٰن فاروقی، وارث علوی، جمیل جالبی، تبسم کاشمیری، فرمان فتح پوری، عابد علی عابد، نظیر صدیقی، انیس ناگی، اعجاز راہی، سلیم اختر، سیّد معین الرحمٰن، جیلانی کامران، آصف فرخی، مشفق خواجہ، شہزاد منظر، وزیر آغا، فتح محمد ملک، انور سدید، انور احمد اور رشید امجد وغیرہ شامل ہوئے۔

رشید امجد اُردو ادب کے اُفق پر بیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں طلوع ہونے والے وہ روشن ستارے ہیں کہ جنھوں نے ادب کو حقیقی معنوں میں اپنا اوڑھنا بچھونا بنایا۔ وہ ایسی کثیر جہتی شخصیت ہیں جو بیک وقت، اُستاد، افسانہ نگار، تنقید نگار، مرتب، مدیر اور منتظم ہیں۔ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں اور افسانہ نگار کے طور پر ہی شناخت کے خواہاں ہیں۔(۵) اور یہ حقیقت ہے کہ جدید اُردو افسانے میں علامت نگاری، سرئیلزم اور تجریدیت کے جتنے خوبصورت اور کامیاب تجربے رشید امجد نے کیے ہیں ان کی مثال ملنا مشکل ہے اور یوں بلاشبہ وہ ''نئے افسانے کا قدآور نام''(۶) ہیں، لیکن افسانہ نگاری کے ساتھ ساتھ ''انھوں نے تنقید بھی جم کر لکھی ہے''، ''نیا ادب'' اور ''پاکستانی ادب'' پانچ جلدوں میں تالیف، نیز گاہے بگاہے پاک و ہند کے چھپنے والے ان کے مضامین تنقید نگاری کے میدان میں ایسا کارنامہ ہیں جو جدید ناقدین کی مختصر ترین فہرست میں بھی ان کا نام شامل کرنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔(۷)

رشید امجد نے بطور نقاد نہ صرف مختلف رسائل میں مضامین اور اداریے لکھے بلکہ نیا ادب، رویے اور شناختیں، شاعری کی سیاسی و فکری روایت اور ''پاکستانی ادب'' جیسی وقیع تنقیدی کتب تحریر کیں۔ علاوہ ازیں ''میراجی ___ شخصیت اور فن'' عمرانی اور نفسیاتی تنقید کا بیش قیمت نمونہ بھی پیش کیا۔

> ''ساٹھ کی دہائی و مابعد اُردو ادب میں جو انقلابی تبدیلیاں آئیں، رشید امجد ان میں ایک سرخیل کی حیثیت سے موجود رہے۔ حلقہ اربابِ ذوق کی تنظیمِ نو اور جدیدیت کو نظری و عملی سطح پر واضح کرنا ان کے ساتھ مخصوص ہے۔''(۸)

اس سے پہلے کہ رشید امجد کے متنوع تنقیدی افکار کا جائزہ لیا جائے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہ دیکھ لیا جائے کہ ادب اور تنقید کے بارے میں ان کا نقطۂ نظر کیا ہے۔ اس غرض سے ان کی کتب سے ایسے اقتباسات (ان کی کتابوں کی تاریخ وار ترتیب کے اعتبار سے) رقم کیے جاتے ہیں جن سے ان کے تصورِ تنقید کی تفہیم میں مدد ملے گی۔

''ادب بنیادی طور پر ایک تجسس پسند seeker کی طرح ہے جو ہر لحہ نئی دُنیاؤں، نئی سمتوں اور نئے رِشتوں کا متلاشی رہتا ہے۔ ادب پر حد بندی اس تجسس کی موت اور اس کی زندگی کے خاتمہ کا اعلان نامہ ہے۔''(۹)

''نئی نظم میں ابہام کا مسئلہ اضافی ہے اور میں اچھے ادب کے لیے کسی حد تک ابہام کو ضروری خیال کرتا ہوں لیکن جب یہ ابہام غیر ضروری اور شعوری حد تک بڑھ جائے تو جذبہ کی موت کا باعث بنتا ہے۔''(۱۰)

''بڑا فن خیال، تکنیک اور اظہار کا ایک مرکب عمل ہے جس میں توازن اور سب سے بڑھ کر فن کا نقطۂ نظر دائمی مہک پیدا کرتا ہے۔۔۔ بڑا ادب بڑی بات کو بڑے انداز سے بیان کرنے کا عمل ہے۔''(۱۱)

''انشائیہ اپنی مسرتوں میں دوسروں کو شریک کرنے کا عمل ہے اور یہ رُوحانی عمل بن جاتا ہے مطلب یہ کہ انشائیہ نگار کی شخصیت جتنی بڑی ہوگی اتنا ہی اس کے اندر کا سمندر بڑا ہوگا اور اتنی ہی اس کی غواصی گہری ہوگی۔''(۱۲)

''فنی حسن سے عاری ہونے کے باوجود صرف ادق تکنیکی اصطلاحوں اور مغربی حوالوں کے زور پر منوائے جانے کے رویے نے نثری نظم کے بارے میں ایک عمومی تعصب اور شک وشبہ کو جنم دیا ہے اور یہ تعصب کسی حد تک مجھ میں بھی ہے۔''(۱۳)

''تکنیکی تجربہ تخلیقی مٹھاس سے اس وقت عاری رہتا ہے جب لکھنے والا یا تو چالاک چالباز ہے یا پھر جدید حسیت کو پہچاننے سے دانستہ یا نادانستہ انکار کرتا ہے۔''(۱۴)

''ادب بھی ایک معنوں میں اپنے عہد کی تاریخ ہی ہوتا ہے لیکن یہ تاریخ واقعات کی بجائے احساسات اور نفسیات سے متعلق ہوتی ہے۔''(۱۵)

''میرے نزدیک تنقید تخلیق کے پیچھے پیچھے چلتی ہے، فنکار تنقیدی رویوں کا محتاج نہیں ہوتا، وہ خود معیار اور رویے بناتا ہے، لیکن ہمارے یہاں ہوا یہ ہے کہ تخلیقی عمل تو تیزی سے جاری ہے لیکن تنقید ابھی تک اپنی انھی پرانی اصطلاحوں کے سہارے کھڑی ہے۔''(۱۶)

''فنکار بنیادی طور پر ایک لبرل شخص ہوتا ہے۔ کسی بھی نظریے کی انتہا پسندی اسے ایک اچھا سیاسی کارکن تو بنا سکتی ہے لیکن اس کے فن کو نکھار نہیں سکتی۔۔۔ سو میرے خیال

میں روشن خیالی کسی فنکار کی پہلی پہچان بنتی ہے۔''(۱۷)

''میری رائے میں ساٹھ کی جدیدیت ابھی تک موجود ہے اور ایک حوالے سے یہ ترقی پسند تحریک کا مثبت تسلسل ہے۔''(۱۸)

''ساختیات نے تخلیق کار کی ذات کی نفی کر کے فن پارے کے ابلاغ کو لفظ اور قاری تک محدود کر دیا۔''(۱۹)

مندرجہ بالا اقتباسات سے جو رشید امجد کی تقریباً تمام تنقیدی کتب سے لیے گئے ہیں اور جن کا زمانہ تحریر ۱۹۶۹ء سے ۲۰۱۰ء تک چار دہائیوں تک پھیلا ہوا ہے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ رشید امجد ادب کو کس قدر اہم، بامعنی اور بصیرت افروز سرگرمی خیال کرتے تھے۔ ان کے پہلے تنقیدی مجموعے ''نیا ادب'' سے ہی ان کی تنقیدی بصیرت اور ادب سے والہانہ دلچسپی کا اظہار ہوتا ہے۔ وہ زندگی کے مسائل و مافیہ کو ادب سے الگ نہیں سمجھتے تھے اور اپنے قارئین میں بھی یہی شعور پیدا کرنا چاہتے تھے۔

رشید امجد کی تنقید نگاری کا مزید جائزہ لینے کے لیے ان کی تنقیدی کتب کا فرداً فرداً اور مختصراً تجزیہ پیشِ خدمت ہے اس سے ان کی تنقید نگاری کے موضوعاتی پھیلاؤ اور ان کی فکر کے مختلف پہلو کھل کر سامنے آئیں گے۔

''نیا ادب'' رشید امجد کے تنقیدی مضامین کا نقشِ اوّل ہے جو ۱۹۶۹ء میں منظر عام پر آیا۔ اس کتاب میں اُن کا جو تنقیدی شعور سامنے آیا۔ وہ میدانِ تنقید و تحقیق میں کسی نومولود کا ہرگز نہیں لگتا۔ انھوں نے انسان اور کائنات کے بدلتے ہوئے رِشتوں اور تقاضوں، سیاسی، سماجی، مذہبی اور تہذیبی انقلابات کے حوالے سے اشیاء کے مفاہیم میں تبدیلی خصوصاً سیاسی اور معاشرتی شکست و ریخت کے نئے ادب پر اثرات کا جائزہ لے کر ایک پختہ کار نقاد اور دانشور کی طرح مستقبل کے لیے پیش گوئیاں کی ہیں۔ اس سے ان کی بیدار مغزی اور تنقیدی بصیرت کا بھرپور اندازہ ہوتا ہے۔ قدرے طویل اقتباس میں اس کی جھلک ملاحظہ ہو:

''ادب میں نئی تحریکیں انسان کی فکری اور ذہنی آزادی کا پرچم ہوتی ہیں ادبی دستاویز کسی دور کا وہ صحیفہ ہے جس سے اس دور کے لوگوں کے ذہنی رجحانات، جذباتی رویوں، معاشرتی سلوک، مصلحت پسندیوں اور عقلی و فکری حدود اربعوں کی تشخیص اور پہچان ہوتی ہے۔۔۔ ہر دور کا تشخص اس دور کا سچا فنکار کرتا ہے۔ اسے میں نیا لکھنے والا کہتا ہوں۔۔۔ فنکار کون ہوتا ہے؟ اس کا جواب تنقید کی کتابیں نہیں زمانہ دیتا ہے۔ تنقید کی کتابیں تو خود اس کی منتظر رہتی ہیں۔'' (ص ۵۵)

جیسا کہ کتاب کے نام سے ظاہر ہے اس میں نقاد نے مختلف اصنافِ ادب کے نئے رجحانات کا جائزہ لیا

ہے اور نئی غزل، نئے افسانے، نئی نظم اور نئے ناول میں جدت تلاش کی ہے۔ جدید نظم پر اپنے طویل مضمون ''نئی نظم کی باتیں'' میں یوں رقمطراز ہیں:

> ''عظیم شاعری زمینی اور آسمانی رِشتوں کے اتصال سے وجود میں آتی ہے جذبہ اور فکر کی ہم آہنگی، کربلا اور مہابھارت کی آمیزش ہماری شاعری میں ایک عظیم دور کی نشاندہی کر سکتی ہے کہ مہابھارت ہمارے لاشعور کا فکری محرک اور کربلا ہمارے شعور کا حصہ، جذباتی محرک ہے۔ ان دونوں کے امتزاج سے ہماری زمینی اور تہذیبی حیثیت بھی قائم رہ سکتی ہے اور زمینی اور آسمانی رِشتوں کے اتصال سے عظیم ادب بھی وجود میں آ سکتا ہے۔'' (ص ۱۱۳)

رشید امجد کی اگلی تنقیدی کتاب ''رویے اور شناختیں'' ۱۹۸۸ء میں اشاعت پذیر ہوئی۔ اس میں شامل مختلف النوع مضامین میں تنقید، شاعری، فکشن اور انشائیہ پر بحث کی گئی ہے یہ مضامین ان کے ذہنی میلان، ادبی رویوں اور علمی اشغال کے عکاس ہیں۔ نقاد چونکہ بنیادی طور پر اُردو ادب کے اُستاد ہیں چنانچہ کچھ مضامین میں تدریسی ضروریات کی جھلک نمایاں ہے لیکن اس حقیقت سے ان مضامین کی تنقیدی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ ادب اور زندگی کے بارے میں ان کے تصورات اور تنقیدی رویوں کی عکاسی ان اقتباسات میں ملاحظہ ہو:

> ''شاعر کے خواب اور تمنّائیں تو ہمیشہ اس وار کو سہتی اور شیو کی طرح اس زہر کو اپنے اندر سمو کر امرت بناتی رہتی ہیں۔ زہر کو امرت بنانے کا عمل ہی وہ مقام ہے جہاں پر فن وجود میں آتا ہے۔'' (ص ۹۵)

> ''چیزیں اور خیال تو موجود ہوتے ہیں لیکن جو شخص انھیں ایک خاص نقطۂ نظر اور ایک خاص ترتیب میں لاتا ہے وہی ان کا بانی کہلاتا ہے اسی طرح لفظ بھی لغت میں موجود ہوتے ہیں لیکن جب کوئی شخص کسی لفظ کو کسی خاص معنوں میں استعمال کرتا ہے تو وہی اس نقطۂ نظر کا بانی کہلاتا ہے۔'' (ص ۱۲۲)

> ''آج کا صوفی اس عرفان کی ذات کی تنگنائے سے نکل کر اجتماع کی کھلی فضا میں آتا ہے جہاں اسے لفظ کو غربت، بیماری اور جہالت کے خلاف ایک تلوار بنانا ہے یہی آج کی کومٹمنٹ ہے اور یہی رُوحِ عصر ہے اس رُوحِ عصر کو آپ جدید تصوف کہہ لیں یا نظریاتی وابستگی۔ اس کے بغیر جدید شاعری اپنا مفہوم مکمل نہیں کرتی۔'' (ص ۱۳۹)

''یافت و دریافت'' ۱۹۸۹ء میں شائع ہوئی اس سے ایک برس قبل رشید امجد کی تنقیدی کتاب ''رویے اور شناختیں'' منظرِ عام پر آئی اور اسی برس افسانوی مجموعہ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' بھی اشاعت پذیر ہوا۔ یعنی دو برس میں تین بھرپور کتب ان کی رُودنویسی کا مظہر ہیں۔

یافت و دریافت میں نظری مسائل اور موضوعات کی بحثیں بھی ہیں، تخلیقی ادب کے محاکے بھی، تنقید پر تبصرے بھی ہیں اور شخصی میلانات جوادبی رویوں پر بحث بھی۔ اس میں ایک طویل مضمون ''جدید غزل پر چند باتیں'' کے علاوہ تقریباً تمام مضامین مختصر ہیں۔ چند اقتباسات بطور نمونہ پیشِ خدمت ہیں :

''آج کا آدمی Living dead Man کی حیثیت سے ایک بے آواز زندگی بسر کر رہا ہے۔ کوئی آواز اپنی نہیں، کوئی وجود اپنا نہیں۔۔۔ دیکھ کر نہ دیکھنے، پا کر نہ پانے، مِل کر نہ ملنے کا یہ کرب آج کی غزل کا بنیادی مسئلہ ہے۔'' (ص ۵۹)

''۱۹۴۷ء اُردو ادب کو نارسیت کے صحرا سے نکال کر جگمگاتی روشنیوں کا سال ہونا چاہیے تھا کہ اسی سال ہم نے تجرید سے تجسیم کی طرف سفر کیا تھا مگر عجیب بات ہے کہ ہمارے ادیب اس زبردست جھٹکے کو بغیر کسی ردِّعمل کے برداشت کر گئے۔'' (ص ۱۳۰)

''مابعد الطبیعیات نفی ذات سے شروع نہیں ہوتی بلکہ رُوحِ عصر کے ساتھ ایک زندہ فرد کی بوطیقا بنتی ہے جو جدوجہد کے عمل میں دوسروں کے شانے سے شانہ مِلا کر آگے بڑھ رہا ہے اور یہ کشف کا وہ لمحہ ہے جہاں وہ بے ثباتی کے ایک دور سے نکل کر ثبات کے لامحدود پن میں داخل ہوتا ہے۔'' (ص ۱۴۰)

''شاعری کی سیاسی و فکری روایت'' ۱۹۹۳ء میں شائع ہوئی۔ اس میں تین مضامین افسانوی ادب اور تین شاعری پر ملتے ہیں لیکن کتاب کا نام رشید امجد نے کتاب کے پہلے مضمون ''شاعری کی سیاسی و فکری روایت'' پر رکھا۔ اس سے بھی افسانہ نگار ہوتے ہوئے بھی شاعری کی طرف ان کے تنقیدی رجحان کی نشاندہی ہوتی ہے۔ دیگر تنقیدی کتب کی طرح اس کتاب میں بھی دیباچہ یا مقدمہ شامل نہیں ہے۔ رشید امجد نے اس میں اپنی مفکرانہ رائے دی ہے کہ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی زمین کو بچانے کی بجائے ذہن کو بچانے کی کوشش نظر آتی ہے انھوں نے واضح کیا ہے کہ کس طرح انگریزوں نے مخصوص مقاصد کے تحت اُردو کو فارسی کی جگہ ترویج دے کر ایک طرف مسلمانوں کی ایک بڑی تہذیب کو موت کے گھاٹ اُتارا گیا تو دوسری طرف ہندو مسلم دُشمنی کی راہ ہموار کی گئی۔

افسانہ کی بحث میں انھوں نے ملک میں سیاسی اَبتری، طبقاتی نظام کی خرابیوں اور مارشل لاء کے بارے میں اپنے مخصوص سیاسی نظریات کی روشنی میں مختصر بحث کی ہے اور انھی عوامل کو علامتی و تجریدی افسانہ کا پیش خیمہ قرار دیا ہے۔ انھوں نے ۱۹۶۵ء کی جنگ کو پاکستانی قومیّت کی شناخت میں اہم موڑ گردانا ہے۔ ۱۹۷۷ء کے مارشل لاء کا ذِکر کرتے ہوئے وہ ادبی نقاد سے کچھ بڑھ کر سیاسی شعور رکھنے والے ایک حساس شہری دکھائی دیتے ہیں اُن کے خیال میں اس مارشل لاء نے جس بے سمتی اور منافقانہ رویے کو فروغ دیا افسانہ نگار نے ڈٹ کر اس کا مقابلہ کیا۔ سیاسی عدم

استحکام کے بارے میں رشید امجد جذباتی انداز میں مفاد پرست عناصر کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

''صرف چہرے بدلتے ہیں نظام نہیں بدلتا۔ اس صورتِ حال نے ایک مجموعی بے حسی، لاتعلقی اور مایوسی کو جنم دیا ہے جس کا اظہار ادب خصوصاً افسانے میں ہو رہا ہے۔'' (ص ۴۴)

''خوف اور بے سمتی کی اس مجموعی فضا نے داخلیت اور نئی مابعد الطبیعیاتی فکر کو جنم دیا۔ کہانی خارج سے کٹ کر باطن میں داخل ہوگئی۔'' (ص ۴۲)

''پاکستانی ادب (رویے اور رجحانات)'' ۲۰۱۰ء میں شائع ہوئی یہ رشید امجد کے تنقیدی سفر کا اہم سنگِ میل ہے اس میں انھوں نے قیامِ پاکستان کے بعد مُلک میں شعری وافسانوی رجحانات اور اس کے پس منظر کا بیان بہت عمدگی سے کیا ہے۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ کے بعد 'پاکستانی ادب' کا جو تصوّر تحریک کی صورت اُبھرا اسے حقیقی معنی دینے والوں میں رشید امجد کا نام سرفہرست ہے۔

زیرِ تذکرہ کتاب میں اُن کے تجزیے کے مطابق گزشتہ نصف صدی میں اُردو نظم میراجی اور ن۔م۔راشد کی روایت کے قریب رہی ہے ان کے خیال میں اس عرصے میں سیاسی وسماجی تغیرات سے جو صنف 'نظم' کے بعد سب سے زیادہ متاثر ہوئی وہ افسانہ ہے انھوں نے اس ادب کو 'پاکستانی ادب' کہنے کی وجوہات تفصیل سے بیان کی ہیں اور لکھا ہے کہ فکری، تہذیبی اور لسانی تینوں حوالوں سے پاکستانی ادب اپنی الگ شناخت بنا چکا ہے۔ افسانے کے حوالے سے انھوں نے لکھا ہے پاکستانی ادیبوں نے بدترین تشدد اور خوف واستحصال کے باوجود صدائے احتجاج بلند رکھی۔ اس تصنیف میں انھوں نے جدیدیت پر بھی سیر حاصل بحث کر کے اس کی تشریح وتوضیح کی ہے۔ علاوہ ازیں پاکستانی شاعرات پر ایک تفصیلی مضمون اور سندھی ادب کے بارے میں سیّد مظہر جمیل کی دو کتب پر تبصرہ بھی ان کے قومی نقطۂ نظر کی وضاحت کرتا ہے۔

پاکستانی ادب کے بارے میں اُن کے تصورات کچھ اس طرح ہیں :

''زبان کے ورتاوے، فارسی اثرات سے دُور ہو کر اردو کے خالص پاکستانی رنگ اور لغت میں نئے الفاظ کی شمولیت، جذبات واحساسات کے اظہار میں عقیدے کے پہلو اور مجموعی فضا کے اثر نے پاکستانی ادب کو ایک الگ تشخص عطا کیا ہے، یہ علیحدہ تشخص مزاج اور ذائقہ ہی پاکستانی ادب کو اُردو زبان میں لکھے جانے والی دوسری تخلیقات سے الگ کرتا ہے۔'' (ص ۱۶)

''میراجی ___ شخصیت اور فن'' رشید امجد کا پی ایچ ڈی کا مقالہ ہے جس میں رشید امجد نے رجحان ساز جدید شاعر میراجی کی شخصیت، شعری کارناموں اور تنقیدی بصیرتوں کو ان کے خاندانی سماجی وسیاسی پس منظر میں بغور

دیکھا ہے اوران کی رُوح میں بھڑکتے شعلۂ مستعجل کی تپش کو شدت سے محسوس کرتے ہوئے قاری کو بھی اس کے سوز سے آشنا کیا ہے۔

''ڈاکٹر رشید امجد نے اس کتاب میں ان (میراجی) کے جملہ پہلوؤں کا عمدگی سے احاطہ کیا ہے پہلے سے موجود مواد اور آرا کو انھوں نے نہایت دقت نظری سے دیکھا دکھایا ہے تاکہ میراجی کی شخصیت وشاعری کے بارے میں جو ابہام عام ہے اس کو دُور کیا جا سکے۔ اپنی اس کاوش میں وہ یقیناً کامیاب ہوئے ہیں اور نہ صرف میراجؔی کی ذات کو اصل رُوپ میں آشکارا کیا ہے بلکہ اس پورے عہد کے فکری ونظری پہلوؤں کا احاطہ کیا ہے یوں یہ کتاب اُنیسویں صدی میں اُردو شاعری کا ایک نہایت وقیع تجزیہ بن جاتی ہے۔''(۲۰)

میراجی کے حوالے سے اِس تصنیف کے مندرجہ ذیل اقتباسات ترقی پسند رشید امجد کے نقطۂ نظر کی بھی وضاحت کرتے ہیں:

''ترقی پسند تحریک کا سارا زور خارجی حقیقت نگاری کی طرف تھا جس کی وجہ سے شاعری میں خارجیت اس حد تک آ گئی تھی کہ فرد کا باطن گم ہو گیا تھا۔''(۲۱)

''(میراجی) بنیادی طور پر ایک بڑی معاشرتی تبدیلی دیکھنے والے شخص تھے لیکن یہ خواب ایک لیبل یافتہ ترقی پسند کا خواب نہ تھا میراجی اسے پسند کرتے تھے کیونکہ ان کے خیال میں کسی بھی طرح کا نعرہ یا منشور فنکار کی ذاتی آزادی کو ختم کر دیتا ہے۔''(۲۲)

رشید امجد کی اگلی اور اب تک کی آخری (مرتبہ) کتاب ''میراجی ___ میراجی صدی: منتخب مضامین'' ہے۔ اس پر بات کرنے سے پہلے رشید امجد کے تصورِ ترتیب وتحقیق کو سمجھتے ہیں:

''محقق کے لیے ضروری ہے کہ اس کا تنقیدی شعور پختہ ہو تاکہ وہ تعصّبات اور مغالطوں سے بلند ہو کر اپنی سمت کا انتخاب کر سکے، تعصّبات اور ذاتی پسند وناپسند سے بلند ہونا تنقید کی پہلی شرط ہے۔''(۲۳)

بحیثیت مرتب رشید امجد کی دیگر کتب اور جرائد کا مطالعہ کریں تو انھوں نے یقینی طور پر اپنے بیان کردہ اس اصول کو ملحوظِ خاطر رکھا ہے لیکن اس کتاب کے سلسلہ میں صورتِ حال کچھ مختلف ہے کیونکہ چار سو (۴۰۰) سے زائد صفحات کی اس اہم کتاب میں اگر ''میراجی بطور نفسیاتی نقاد'' (ڈاکٹر سلیم اختر) اور میراجؔی کا اختصاصی مطالعہ رکھنے والے انوار انجم کے اہم ترین مضامین میں سے کوئی مضمون شامل ہو جاتا تو یہ غیر جانبداری اور عمدہ انتخاب کی ایک مثال بن سکتی تھی، میری دانست میں اس چشم پوشی (اور اگر رشید امجد بھی اسے بے اعتنائی گردانیں) تو اس کی محض

آدھی ذمہ داری ہی ان پر عائد ہوتی ہے کیونکہ اس کتاب کی ترتیب میں اور اس کے حسن و قبح کی ذمہ داری قبول کرنے میں ڈاکٹر عابد سیال بھی برابر کی سانجھ رکھتے ہیں۔ بہرحال اگر اس رویے کو ہم تعصب سمجھنے میں غلطی نہ کریں تو ''تعصّبات سبھی میں ہوتے ہیں اور ہونے چاہئیں'' فتح محمد ملک نے خود اپنی کتاب کے بارے میں لکھا ہے کہ ''ادبی تنقید نام ہی تعصّبات یعنی پسند و ناپسند کا ہے۔''(۲۴)

بہرحال ہمیں پھر بھی رشید امجد کی طرف ہی رجوع کرنا چاہیے اور ''ادب میں انتخاب کے اصول'' جاننے کے لیے ان کی مذکورہ بالا رائے ہی مقدم ہے۔ ان کی طبیعت میں جو انکسار، عظمت، رواداری، رکھ رکھاؤ اور خلاقانہ وصف ہے وہ ان کی تنقید میں بھی جھلکتا ہے جو عام طور پر توصیفی انداز رکھتی ہے۔ وہ اپنی رائے کے اظہار میں بے باک ضرور ہیں مگر تلخ نہیں۔ جہاں کہیں بھی اختلاف کی صورت پیدا ہوئی ہے وہاں بھی ان کا لہجہ درشت نہیں ہوا۔ یہ سختگی اور درشتگی کا مادہ ان کی طبع سلیم میں ہے نہیں، البتہ سیاسی وسماجی صورتِ حال کو بیان کرتے ہوئے۔ وہ اکثر مقامات پر جذباتی ضرور ہو جاتے ہیں اور میں سمجھتی ہوں کہ یہ ان کی وطن، سماج اور انسان سے محبت کا تقاضا بھی ہے کہ وہ ایک حساس اور باشعور قلمکار ہیں۔

رشید امجد کے سیاسی وسماجی شعور کو مترشح کرنے والے یہ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

> ''تحریکِ پاکستان اور اس کا نظریہ میری تاریخ اور اس کے حوالے سے میرے قومی وجود کا ایک لازمی حصہ ہیں لیکن جب کوئی شخص یا جماعت ۲۹ سال بعد بھی نظریہ پاکستان کی رٹ لگاتی ہے تو مجھے اس میں سے منافقت کی بو آتی ہے۔۔۔نظریۂ پاکستان میری تاریخ کا ایک باب تو ہے لیکن آج کا مسئلہ نہیں، میرا مسئلہ تو اس موجود پاکستان میں ایسے معاشرے کا قیام ہے جہاں کوئی طبقہ یا فرد کسی دوسرے طبقے یا فرد کا استحصال نہ کر سکے۔''(۲۵)

> ''پاکستانی تہذیب اپنی علاقائی تہذیبوں، اجتماعی سوچ اور خوابوں کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر اپنی ایک شکل بناتی ہے۔ موہنجوداڑو اور ہڑپہ ہماری تاریخ ضرور ہیں لیکن جذباتی سطح پر ہمارے آئیڈیل نہیں ہیں۔ چنانچہ تہذیب کی یہ شکل جو مجموعی فضا بناتی ہے وہ پاکستانی ہے اور ہمارے ادب میں اس فضا کا جو اظہار ہوا ہے وہ پاکستانی ہے۔''(۲۶)

ہر زبان کی طرح اُردو تنقید کا موضوع بھی زیادہ تر شاعری رہا ہے۔ شاید اس لیے کہ ہر ادب میں شاعری پہلے وجود میں آتی ہے، نثر بعد میں اور شاعری نثر کی نسبت زیادہ مقبول بھی ہوتی ہے۔ رشید امجد کے ہاں بھی اگر ہم موضوعاتی تجزیہ کریں تو اُن کی پانچ مطبوعہ اور ایک غیر مطبوعہ (جدید ادبی تناظر) میں کل اڑسٹھ (۶۸) مضامین میں

سے شاعری پر پینتیس (۳۵) افسانوی ادب پر اٹھارہ اور دیگر تنقیدی مباحث پر پندرہ مضامین ہیں۔ گویا ان کے تنقیدی سرمائے (مضامین) کا نصف سے بھی زائد صرف شاعری پر مشتمل ہے۔ حالانکہ وہ خود افسانہ نگار ہیں لیکن شعر وسخن سے ان کی محبت حیرت انگیز ہے مگر وہ اس محبت کو مشرقی عاشق کی طرح خفیہ رکھتے ہیں کہ شاعر کی شاعری کا تجزیہ کرتے ہوئے اکثر مضامین میں ایک بھی شعر نقل نہیں کرتے لیکن اُن کا یہ لگاؤ اُن کے اپنے اسلوب سے ضرور ہویدا ہے۔

> ''حوریں صلیبوں پر لٹکی ہوئی ہیں اور ان کے مقدس پیرہن ان کے قدموں میں پڑے ہیں۔ آبِ کوثر میں زہر کی آمیزش ہے، دودھ کی طرح اُجلے اُجالوں میں نفرتوں کی کالک گھلی ہوئی ہے اور چہچہانے والے پرندوں کے لب سلے ہوئے ہیں۔ ایک خوف، ایک انجانا ڈر دبے پاؤں چاروں طرف پھر رہا ہے۔ روشنی ہے بھی تو تاریکی کی طرح کمبل کی بکل مارے شکار کی تلاش میں۔ خارج سے ذات کا یہ سفر المناکیوں کی وہ داستان ہے جو میرے نزدیک نئی نظم کا بنیادی تنازعہ ہے۔''(۲۷)

رمز وایماء اور کہیں کہیں ابہام اور علامات سے بھرپور شاعری کی تفہیم آسان کام نہیں لیکن رشید امجد نے بہت دلچسپی اور خلوص سے شعرا کے باطن میں جھانک کر معانی کے موتی نکالے ہیں۔

صبا اکرام لکھتے ہیں:

> ''وزیر آغا کی نظموں کا فکری پس منظر'' کا مطالعہ کریں تو محسوس ہوگا کہ وہ نقاد کی بجائے فنکار کی حیثیت سے شاعر کی رُوح میں اُترا ہے اور تحلیل کے مرحلوں سے گزر کر فن کی سچائیوں کو پالینے میں کامیاب ہوا ہے۔''(۲۸)

وزیر آغا کی نظموں پر بات کر رہے ہوں یا انشائیہ پر تبصرہ۔ ان سے رشید امجد کا تعلقِ خاطر اور ارادت و عقیدت چھپائے نہیں چھپتی۔ انھوں نے گہری رغبت اور دلآویز محبت سے ان کی تحریروں کا نہ صرف تجزیہ کیا ہے، بلکہ اپنے ہمعصروں میں سے وہ انھی سے متاثر ہیں اور ان کی تنقید اور اسلوب کی پرچھائیاں بھی رشید امجد کے ہاں دکھائی دیتی ہیں۔ خصوصاً فن پارے سے فنکار کی شخصیت کو اُبھارنے کا رجحان انھیں وزیر آغا سے مماثل کر دیتا ہے۔ علاوہ ازیں فن کار کا نفسیاتی مطالعہ اور اساطیر میں دلچسپی بھی انھیں وزیر آغا کے قریب کر دیتی ہے۔ افسانہ نگاری میں تو اساطیر کا عمل دخل ہوتا ہے۔ رشید امجد کی تنقید میں بھی وہ کئی مقامات پر اپنی جھلک دِکھاتے ہیں:

> ''برہما کے کہنے پر وشنو نے شیو کے کندھے پر رکھی ستی کی لاش کو اپنے کلہاڑے سے آہستہ آہستہ کاٹنا شروع کر دیا حتیٰ کہ شیو کو جوستی کے غم میں دیوانہ ہو رہا تھا یکدم احساس ہوا کہ اس کے کندھے پر کچھ بھی نہیں ہے۔''(۲۹)

رشید امجد کی تنقید کا مزاج (دبستان) بھی وزیر آغا ہی کی طرح امتزاجی ہے تاہم میراجی کے اختصاصی

مطالعہ میں انھوں نے نفسیاتی تنقید کے بھی جوہر دِکھائے ہیں۔ میراجی پر اپنے مقالے اور دیگر ایک آدھ مضمون کے علاوہ وہ تحقیقی نوعیت کے مضامین میں بھی حوالہ جات کا کوئی خاص اہتمام نہیں کرتے۔ اپنی خودنوشت ''تمنّا بے تاب'' میں وہ اپنی طبیعت کی تیزی کا اقرار کر چکے ہیں یہی عجلت ان کے کچھ مضامین میں بھی دِکھائی دیتی ہے۔ اپنی طبیعت کی درویشی اور خودانحصاری کی وجہ سے انھوں نے اپنی کچھ کتابوں کی پروف ریڈنگ بھی کسی سے نہیں کروائی اور ان کی زودنویسی اور بہت سی مصروفیات بھی اکثر ان کی تنقیدی کتب کی اشاعت یا ان پر نظرثانی میں مانع محسوس ہوتی ہیں۔

یہ اَمر باعثِ حیرت ہے کہ ان کی سبھی تنقیدی کتب میں 'دیباچہ' یا 'مقدمہ' موجود نہیں ہے۔ راقمہ کے استفسار پر انھوں نے تو اس کی کوئی وجہ نہیں بتائی۔ البتہ ''وزیر آغا کے دیباچے'' کے پیش لفظ میں یہ رقم ہے کہ :

> ''الہامی کتب اپنے قاری کو بغیر کسی وسیلے کے سیراب کرتی ہیں، وہ تمہیدوں، دیباچوں اور مقدموں سے بے نیاز ہوتی ہیں۔''(۳۰)

ترقی پسند تحریک سے جدیدیت کی لہر اور ساختیات کے مباحث تک اُردو ادب میں جتنے بھی نظریے وارد ہوئے۔ ان سب پر رشید امجد کی گہری نظر ہے مگر وہ عقیدے یا کسی دبستان کی پابندی یا کسی نظریے کو کسوٹی بنا کر فن پارے کو پرکھنے کی بجائے اس کے بطون میں اُتر کر اس کا تجزیہ کرنے کی سعی کرتے ہیں اور یوں وہ فن پارے کے حوالے سے فنکار اور فنکار کے حوالے سے اس کے فن کو پہچاننے کی کوشش کرتے ہیں۔

صفیہ عباد اپنے تحقیقی مقالے میں رشید امجد کے بارے میں لکھتی ہیں:

> ''رشید امجد کا فن جتنا خارج میں حقیقت کا آئینہ دار ہے اس سے کہیں بڑھ کر وہ داخلی توانائی کا حامِل ہے۔ یہ داخلی توانائی ان کے یہاں معنوی گہرائی کا دوسرا نام بھی ہے۔ داخل اور خارج کی یہ معنویت ان کے فنی سفر میں ساتھ ساتھ چلتی ہے۔''(۳۱)

رشید امجد خود اپنے لکھنے کے عمل کے بارے میں اپنی خودنوشت ''تمنّا بے تاب'' میں رقمطراز ہیں :

> ''میرا وسیلہ لفظ ہے چنانچہ میں لفظوں کو جوڑ کر وہ جملہ بناتا ہوں جو میرے باطن کو منکشف کرتا ہے۔۔۔ میرے خواب، خواہشیں اور بے تاب تمنّائیں وہ سامان ہیں جن سے میں لکھنے کا اہتمام کرتا ہوں اور یہ میرے باطن سے بھی تعلق رکھتی ہیں۔۔۔ میرا دائرہ صرف خارج تک محدود نہیں، میرے اندر بھی ایک دُنیا ہے۔''(۳۲)

رشید امجد کی تنقید نگاری کی مختلف جہات کا جائزہ لیں تو دیگر خصوصیات کے ساتھ ان کے ہاں تقابلی تنقید کی بھی مثالیں ملتی ہیں ''احمد جاوید کی غیر علامتی کہانی'' میں وہ یوں تقابل کرتے ہیں :

> ''اس نے شعوری طور پر اس طریقۂ کار سے انحراف کی کوشش کی ہے جو خاص طور پر

انور سجاد کے بعد والوں نے اختیار کیا تھا۔۔۔وہ مجھے نظیر اکبر آبادی کے قریب محسوس ہوتا ہے۔۔۔نظیر اور احمد جاوید میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ نظیر خود اس اُونچے ٹیلے سے نیچے نہیں اُترتا جب کہ احمد جاوید خود بھی انبوہ کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔''(۳۳)

''نیا ادب'' سے لے کر ''جدید ادبی تناظر''(۳۴) تک رشید امجد کا ذہنی، فکری اور تنقیدی سفر وسعت در وسعت سے ہمکنار دِکھائی دیتا ہے۔ انھوں نے جس تیقن سے بیالیس برس قبل تنقید نگاری کا آغاز ''میرا عقیدہ ہے''(۳۵) کے الفاظ سے کیا تھا وہ یقین، وہ ایمان اور وہ عقیدہ ہنوز قائم ہے۔ ان کی آواز کا تیقن ان کے مکاشفے کی دین ہے اور یہ مکاشفہ اپنی ذات کی غواصی کے بغیر حاصل نہیں ہوسکتا اس تیقن کے باوجود انھوں نے کبھی خود کو باقاعدہ نقاد کہلوانا پسند نہیں کیا اور نہ ہی اس کا دعویٰ کیا۔ چنانچہ پہلی کتاب کے آغاز میں انھوں نے یہ وضاحت ضروری سمجھی تھی کہ :

''مجھے نقاد ہونے کا دعویٰ ہے اور نہ ہی یہ مضامین کسی مروّجہ تنقیدی نظریے، اصول یا اسلوب کے تحت لکھے گئے ہیں۔ اگر آپ مجھے کچھ کہنے پر مصر ہی ہوں تو زیادہ سے زیادہ مجھے نئے ادب کا ایک promoter کہہ لیجیے اور بس۔''(۳۶)

وہ خود کو ازراہِ احتیاط وانکسار محض افسانہ نگار ہی کہلوانے پر ہنوز مصر ہیں لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ انھوں نے جس لگاؤ اور خلوص سے تنقید نگاری کا فریضہ سرانجام دیا ہے وہ اُردو ادب سے ان کی گہری اور سچی وابستگی کی دلیل ہے۔ وہ بیسویں اور اکیسویں صدی کے سنگم پر کھڑے وہ ادیب ہیں جو تخلیقی اور تنقیدی دونوں میدانوں میں بھرپور قوت کے ساتھ نبرد آزما ہیں۔

''میں صاف اور واضح لفظوں میں اپنا مفہوم ادا کرنا چاہوں تو کہہ سکتا ہوں کہ وہ بس ایک نقاد ہیں۔ ایک ایسے نقاد جن کا اصل فریضہ انکشافِ حقیقت ہے۔''(۳۷)

انکشافِ حقیقت کا فریضہ رشید امجد نے اِس طور نبھایا ہے کہ وہ جدید تنقید نگاری میں سرفہرست نہ سہی، پہلی صف میں ضرور جلوہ افروز ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ انور سدید، اُردو ادب کی تحریکیں، کراچی: انجمن ترقیٔ اُردو پاکستان، بار دوم، ۱۹۹۱ء، ص ۵۳۸

۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، جنوری ۱۹۸۶ء، ص ۲۳۳

۳۔ صلاح الدین احمد، مولانا، میراجی کی نثر، مشمولہ: مشرق و مغرب کے نغمے ___ میراجی، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۱۴

۴۔ انٹرویو

۵۔ انوار احمد، اُردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۰ء، ص ۴۷۰

۶۔ صبا اکرام، رشید امجد کی تنقید نگاری، مشمولہ سہ ماہی: روشنائی، کراچی: ص ۲۵۴

۷۔ شفی انجم، ڈاکٹر، رشید امجد ___ ایک مطالعہ، راولپنڈی: نقش گر، ۲۰۹ء، ص ۹

۸۔ رشید امجد، نیا ادب، منڈی بہاء الدین: تعمیر ملت پبلشرز، ۱۹۶۹ء، ص ۱۴

۹۔ ایضاً، ص ۱۰۰

۱۰۔ رشید امجد، ڈاکٹر، رویے اور شناختیں، لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۸ء، ص ۱۷

۱۱۔ ایضاً، ص ۳۳

۱۲۔ ایضاً، ص ۱۴۸

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۴۹

۱۴۔ رشید امجد، شاعری کی سیاسی و فکری روایت، لاہور: دستاویز مطبوعات، ۱۹۹۳ء، ص ۱۱۵

۱۵۔ رشید امجد، یافت و دریافت، لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۹ء، ص ۹۰

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۵۳

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۷۰

۱۸۔ ایضاً، ص ۸۶

۱۹۔ ایضاً، ص

۲۰۔ رشید امجد، ڈاکٹر، میراجی ___ شخصیت اور فن، فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۰ء، ص ۲۷۰

۲۱۔ ایضاً، ص ۲۷۶

۲۲۔ رشید امجد، ڈاکٹر، رویے اور شناختیں، لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۸ء، ص ۱۸

۲۳۔ احمد ندیم قاسمی، نئی تنقید، جمیل جالبی، فلیپ

۲۴۔ فلیپ ،تعصّبات
۲۵۔ رشید امجد، ڈاکٹر، یافت و دریافت، لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۹ء، ص ۹۸۔۹۷
۲۶۔ رشید امجد، ڈاکٹر، شاعری کی سیاسی و فکری روایت، لاہور: دستاویز مطبوعات، ۱۹۹۳ء، ص ۴۴
۲۷۔ رشید امجد، ڈاکٹر، نیا ادب، منڈی بہاء الدین: تعمیر ملت پبلشرز، ۱۹۶۹ء، ص ۸۷
۲۸۔ صبا اکرام، رشید امجد کی تنقید نگاری، مشمولہ: روشنائی، جولائی تا ستمبر ۲۰۰۲ء، ص ۲۵۵
۲۹۔ رشید امجد، ڈاکٹر، رویے اور شناختیں، لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۸ء، ص ۱۳۶
۳۰۔ سیّد احسن زیدی، ڈاکٹر، وزیر آغا کے دیباچے، فیصل آباد: الرفیق افضالی پریس، ۱۹۹۰ء، ص ۱۳
۳۱۔ صفیہ عباد، رشید امجد کے افسانوں کا فنی و فکری مطالعہ، اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۷ء، ص ۶۸
۳۲۔ رشید امجد، تمنّا بے تاب، راولپنڈی: فیض الاسلام پرنٹنگ پریس، ستمبر ۲۰۰۱ء، ص ۲۷۳۔۲۷۰
۳۳۔ رشید امجد، ڈاکٹر، یافت و دریافت، ص ۱۷۵
۳۴۔ رشید امجد، ڈاکٹر، نیا ادب، ص ۱۱
۳۵۔ ''جدید ادبی تناظر'' الفتح پبلی کیشنز راولپنڈی کے زیرِ طبع ہے۔ تسوید مقالہ کے آخر میں مجھے اس کا مسودہ دستیاب ہو سکا تھا چنانچہ سترہ مضامین پر مشتمل اس کتاب کا تجزیہ میں اپنے مقالہ میں نہیں کر سکی۔
۳۶۔ رشید امجد، نیا ادب، منڈی بہاء الدین: تعمیرِ ملت پبلشرز، ۱۹۶۹ء، ص ۱۳
۳۷۔ مرزا ادیب، رویے اور شناختیں، فلیپ۔''

اردو انشائیہ میں فطرت نگاری

یاسمین سرور*

Abstract:

This article is about a newly introduced genre of Urdu Literature called Inshaiya. It traces the aspects of nature in it. Most of the writers engaged with this form have shown interst in narrating nature in many ways.

انشائیہ کا لفظ ''انشا'' سے نکلا ہے اور انشا کے لغوی معنی ''قاموس مترادفات'' میں ''مضمون، تحریر، تخلیق، ایجاد، اختراع اور ابداع'' کے ہیں (۱) ''فیروز اللغات'' میں ''انشا'' کے معنی ''کوئی بات پیدا کرنا، تخلیق کرنا اور عبارت لکھنا'' کے ہیں (۲)۔ اس طرح ہم قیاس کر سکتے ہیں کہ انشائیہ سے مراد ایسی تحریر ہوگی جس میں کوئی نئی بات پیدا کی جائے، یا کوئی نیا زاویہ اختراع کیا گیا ہو۔ ''اردو لغات'' میں انشائیہ کے معنی ''ہلکے پھلکے اور لطیف مضمون'' کے ہیں۔ اسی طرح انشائیہ سے موسوم ناموں، ''ادب لطیف'' ''انشائے لطیف'' اور ''لطیف پارہ'' سے مراد بھی ''لطیف اور شگفتہ مضامین'' ہی ہیں۔ (۳)

انشائیہ کا مفہوم اردو میں تقریباً وہی ہے جو انگریزی میں (Essay) کا ہے فرق صرف اتنا ہے کہ انگریزی ادب میں (Essay) لفظ آغاز میں تو ہلکے پھلکے اور سنجیدہ دونوں قسم کے مضامین کے لیے استعمال کیا جاتا ہے مگر بعد میں ہلکے پھلکے مضامین کے لیے Light Essays کی اصطلاح استعمال کی جانے لگی۔ اردو میں ایسے ہلکے پھلکے اور شگفتہ مضامین کو انشائیہ کے نام سے منسوب کر کے اسے ایک الگ صنف ادب کے طور پر متعارف کرایا گیا ہے۔

سید ظہیر الدین مدنی (Essay) کے بارے میں صراحت سے بیان کرتے ہیں:

''لفظ (Essay) ایسے فرانسیسی لفظ (Essai) (اسائی) کی انگریزی شکل ہے۔ اردو

* پی ایچ ڈی سکالر، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لاہور۔

لفظ ''اسائی''، عربی لفظ ''السعی'' کی فرانسیسی شکل معلوم ہوتی ہے۔ دونوں لفظ کوشش کے معنی ظاہر کرتے ہیں.....صدیوں تک اندلس اور جنوبی فرانس پر عربوں کا سکہ چلتا رہا اسی وجہ سے فرانسیسی زبان میں لاطینی سے بھی زیادہ عربی الفاظ رائج ہیں ممکن ہے اسائی (Essai) ان میں سے ایک ہو۔''(۴)

مذکورہ بالا بیان کے مطابق سید ظہیر الدین مدنی کا خیال ہے کہ Essay اصل میں فرانسیسی لفظ ہے جو فرانسیسی سے انگریزی میں آیا لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ اس امر کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں کے ہوسکتا ہے کہ (Essai) کا لفظ فرانسیسی کے بجائے عربی کا ہو کیونکہ مسلمان کافی عرصہ فرانس پر حکومت کرتے رہے اور عربی کے کئی الفاظ فرانسیسی زبان میں داخل ہو گئے کیونکہ دونوں کا مطلب کوشش کرنے کے ہیں۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ دیگر اصناف ادب کی طرح یہ صنف بھی فرانسیسی ادب سے اردو میں آئی۔ پروفیسر جمیل آذر اس حقیقت کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''سولہویں صدی کے ربع آخر میں مونٹین پہلا مفکر ادیب ہے جس نے اس صنف ادب کا آغاز بڑے ڈرامائی انداز میں کیا یہ عجیب اتفاق ہے کہ جس طرح اور ادبی تحریکات کا شرف فرانس کو حاصل ہوا اس ادبی تحریک کا شرف بھی اسی کے حصے میں آیا۔''(۵)

مغربی تقلید میں ایسے Essay کا رجحان آغاز میں اردو میں ''مضمون'' کے عنوان کے تحت ہوا۔ اردو کے ادیبوں نے اصلاحی اور علمی مقاصد کے پیش نظر مضامین تحریر کیے۔ جن میں خارجیت کا عنصر نمایاں تھا جو انشائیہ کی اصل روح کے منافی تھا۔ انشائیہ اور مضمون میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر نیاز فتح پوری اردو ایسیز کا تعارف کراتے ہوئے Essay کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''(Essay) ایک خاص نہج و اسلوب کے اس مقالے کو کہتے ہیں۔ جو ایک خاص قسم کی Solilaquey ہے۔ زیادہ تر Objective قسم کی جسے ہم Self Cummunication بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ ایک خاص قسم کے فکر و تخیل کا نتیجہ ہے جس میں تجزیہ جذبات، نفسیاتی مطالعہ، منطقی استدلال، فلسیانہ تفکر، متصوفانہ استقرا اور انشاء عالیہ کا جمالیاتی اسلوب سب کچھ پایا جاتا ہے۔''(۶)

مذکورہ بالا اقتباس سے ڈاکٹر صاحب نے Essay یا مضمون کی جملہ خصوصیات بیان کی ہیں۔ اس تعریف کی رو سے ایک مضمون خاص قسم کے فکر اور تخیل کا حامل ہونا چاہیے، اس میں نفسیاتی مطالعہ بھی ضروری ہے اور منطقی استدلال کے بغیر تو مضمون کو تصور ہی نہیں کیا جاسکتا۔ علاوہ ازیں مضمون کی فضا رسمی ہوتی ہے اس میں ہر بات، ہر جملہ اور پیرا گراف ایک منطقی وضاحت کے ساتھ مرکزی خیال کی وضاحت کرتا ہے۔ جبکہ انشائیہ غیر رسمی ماحول میں لکھا جاتا ہے۔ مضمون میں موضوع سے متعلق بحث نہایت سنجیدگی، متانت اور ذمہ داری سے کی جاتی ہے اور انشائیہ میں محض تاثرات کا بیان ہوتا ہے یہ آزادانہ ذہنی ترنگ کے ساتھ لکھا جاتا ہے۔ مضمون میں حقائق کو دلائل

کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے اس لیے اس میں خارجیت کا رنگ نمایاں ہوتا ہیور وضاحت اور صراحت سے کام لیا جاتا ہے اور اس کا مقصد عالمانہ انداز میں معلومات کی فراہمی ہے۔ مضمون میں ہر بات تفصیل سے کی جاتی ہے اور سادہ انداز بیاں کو اہمیت دی جاتی ہے اس کے برعکس انشائیہ ایجاز و اختصار اور رمز و اشاریت سے مزین ہوتا ہے اور اس میں عدم تکمیل کا عنصر پایا جاتا ہے۔

مضمون میں علم و حکمت کی باتیں ہوتی ہیں اور اور موضوع سے ہٹ کر کسی قسم کی بات کا ذکر مضمون کی خامی تصور کیا جاتا ہے جبکہ انشائیہ مرکز سے گریز کر کے ادھر ادھر کی باتیں بیان کرنے کے بعد دوبارہ اصل نکتے کی طرف توجہ مبذول کراتا ہے۔ مضمون واقعات کا بیان ہے تو انشائیہ کا تعلق واقعات کے ردعمل سے ہے۔ انشائیہ انکشاف ذات کے ساتھ داخلی کیفیات کی عکاسی کرتا ہے اور مضمون خارجی عوامل کا ترجمان۔ مضمون کا مقصد اصلاح کی خاطر کسی بات کی تبلیغ یا تنقید بھی ہوسکتا ہے جبکہ انشائیہ میں مقصد کسی قسم کی تبلیغ یا تنقید کی بجائے صرف اور صرف مسرت بہم پہنچانا ہے۔ اس کا مقصد موضوع کے غیر معمولی پہلوؤں کو اجاگر کر کے اس کے نئے زاویوں کی طرف اشارہ کرنا ہے۔ مضمون کا اسلوب ٹھوس حقائق اور سائنسی معلومات کے بیان کی وجہ سے نہایت خشک ہوتا ہے جبکہ انشائیہ کا بیان نہایت بے ساختگی کے ساتھ شائستہ اور مہذب ہوتا ہے۔ اسی طرح مضمون کی زبان سادہ اور عام فہم ہوتی ہے جبکہ زور بیان اور زبان کی چاشنی انشائیہ کا حسن سمجھا جاتا ہے۔ مختلف ماہرین کی آراء کی روشنی میں انشائیہ کی تعریفوں پر غور کرنے سے انشائیہ اور مضمون کی الگ حیثیت کا بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر بشیر سیفی انشائیہ کی تعریف یوں بیان کرتے ہیں:

> ''انشائیہ وہ صنف نثر ہے جس میں مصنف اپنے ذاتی تاثرات اور انفرادی تجربات بے تکلفی اور اختصار سے پیش کرتا ہے۔ اس صنف میں لکھنے والا موضوع کے حوالے سے ذہن میں آنے والی دیگر باتوں کا ذکر بھی کرسکتا ہے تاہم موضوع سے انحراف نہیں کرتا نیز انشائیہ نگار موضوع کے چھپے ہوئے گوشوں پر روشنی ڈال کر قاری کو پر تحیر مسرت بہم پہنچاتا ہے۔''(۷)

اس تعریف کے مطابق انشائیہ ذاتی تاثرات اور انفرادی تجربات کا بے تکلفانہ اظہار ہے جسے اختصار کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ موضوع کے متعلق ذہن میں آنے والے دیگر خیالات کا ذکر بھی کیا جاتا ہے تاہم یہ خیالات بھی سے متعلقہ موضوع سے مطابقت رکھتے ہیں۔ انشائیہ نگار مرکزی موضوع کے مخفی نکات اور پہلو ایسے انداز میں بیان کرتا ہے کہ پڑھنے والوں کو حیرت انگیز مسرت حاصل ہوتی ہے۔ ڈاکٹر انور سدید کے نزدیک انشائیہ کے خدوخال کچھ یوں ہیں:

> ''فنی اعتبار سے انشائیہ موضوعی اور داخلی صنف اظہار ہے۔ انشائیہ اشیاء اور مظاہر کی خارجی سطح کو مس کرنے کی بجائے ان کے بطون کو کھنگالتا اور جذبے کو برانگیختہ کرنے کے بجائے اس کی تہذیب کرتا ہے اور یوں ہمارے سامنے مظاہر کی نئی نئی صورتیں اور تاثر کی نئی نئی کیفیتیں اجاگر کرتا ہے۔(۸)

ڈاکٹر انور سدید کے مطابق انشائیہ ایک ایسی صنف ہے جس کا تعلق داخلی کیفیات سے ہے اس لیے یہ موضوعی اور داخلی صنف نثر ہے جو اشیاء اور مظاہر کے باطن میں چھپی خصوصیات کو سامنے لاتا ہے یہ خارج کی بحث میں پڑے بغیر جذبات کی تہذیب کرتا ہے اور انشائیہ نگار ہمارے سامنے مظاہر کی نئی نئی صورتیں اور تاثر کی نئی نئی کیفیتیں اجاگر کرتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے انشائیہ کے مقتضیات اور محاسن کو نہایت جامع الفاظ میں بیان کیا ہے۔ان کی وضع کردہ تعریف حسب ذیل ہے:

> ''انشائیہ اس نثری صنف کا نام ہے۔جس میں انشائیہ نگار اسلوب کی تازہ کاری کا مظاہرہ کرتے ہوئے اشیاء یا مظاہر کے مخفی مفاہیم کو کچھ اس طور گرفت میں لیتا ہے۔کہ انسانی شعور اپنے مدار سے ایک قدم باہر آ کر ایک نئے مدار کو وجود میں لانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔''(۹)

چنانچہ مذکورہ بالا تعریفوں کے مطابق انشائیہ مضمون سے بالکل الگ اور منفرد صنف ادب ہے۔جو اپنے اندر ایک ضخاص لطافت رکھتے ہوئے معنی کی پرتیں کھولتے ہوئے نہایت شگفتہ اور ہلکے پھلکے انداز میں نئے جہان معنی کی سیر کراتا ہے۔انشائیہ اپنی ذات میں حسن وخوبی اور لطف وسرور کا ساماں لیے ہوئے ادب میں ایک نئی صنف کے طور پر سامنے آیا۔آغاز میں اسے ایک الگ صنف ماننے سے انکار بھی کیا گیا لیکن آج انشائیہ کو ایک الگ صنف ادب کا مقام حاصل ہو چکا ہے۔

فطرت کا لازوال اور بے مثال حسن انسانی آنکھوں کو ہمیشہ خیرہ کرتا رہا ہے مناظر فطرت کا جمال ہر لمحے انسان کو اپنی متحیر اور پر مسرت آغوش میں لیے رکھتا ہے کبھی اسے کوہساروں، گلستانوں، خیابانوں اور لالہ ہزاروں کے پر بہار مناظر اپنی نیرنگیوں کی جانب متوجہ کرتے ہیں اور کبھی پھولوں کی لہک، پرندوں کی چہک، چاند کی چاندنی، سورج کی روشنی اور ہواؤں کی مستی سے کشش محسوس کرتا ہے۔غرض یہ کہ فطرت کا حسن اسے ازل سے دیوانہ بنائے ہوئے ہے۔صبح ٹھنڈی ٹھنڈی ہوا اس کی آنکھوں کو ٹھنڈک اور دل و دماغ کو تراوت بخشتی ہے تو سورج کی کرنیں آہستہ آہستہ اس کے وجود میں سرایت اسے راز ہستی کی گرہیں کھولنے کے لیے ایک بار پھر سے سرگرم کرتی ہیں۔وہ تتلیوں کو دیکھتا رنگوں سے کھیلتا نظریں جھکاتا ہے تو زمین کی پنہائیوں میں اتر جاتا ہے اور جب فلک کی جانب نگاہ اٹھاتا ہے تو آسماں کی بلندیوں سے باتیں کرتا ہے۔کائنات کا حسن ہر وقت اس کے اردگرد جلوہ فگن ہے اور وہ اپنی بساط کے مطابق اس سے کیف ومستی اور لطف وسرور حاصل کرتا ہے۔

اردو کے انشائیہ نگاروں نے بھی اپنے انشائیوں میں فطرت کے رنگوں کو سمویا ہے اور اس کے حسین مناظر کی عکاسی نئے اور منفرد انداز سے کرتے ہوئے حیرت وانبساط کے نئے دریچے وا کیے ہیں۔سجاد حیدر یلدم کے ہاں اس حسن کی جھلکیاں ملاحظہ ہوں:

''اگر میں صحرانشین ہوتا تو طلوع آفتاب کے نظارے سے ہر روز متاثر ہوتا۔ چاندنی رات کو میں دیکھتا کہ چاند اور ستارے زمین کو دیکھ دیکھ کر ہنس رہے ہیں، اندھیری رات میں تمام عالم کی تاریکی اور ہر چیز کی خاموشی مجھ پر اثر کرتی اور میں اپنے دل میں عمیق مستیاں محسوس کرتا۔ میں کسی وادی میں گڈریا ہوتا، پر فضا گھاٹی کے پھول اور ان پھولوں کو دیکھ دیکھ رنگین اور لطیف گانے گانے والی بلبل، ہلکی آواز سے گرنے والے آبشار مجھے گھنٹوں حیرت زدہ رکھتے اور پر مسرت زندگی بسر کرتا۔''(۱۰)

سجاد حیدر یلدرم ایک رومانوی افسانہ نگار ہیں مگر ان کی کچھ تحریروں میں انشائیہ کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔ مذکورہ بالا انشائیہ ان کی فطرت سے وابستگی کی صورت میں صحرانشین ہونے کی خواہش ہمیں قدرت کو نئے زاویوں دیکھنے کی امنگ پیدا کی ہے۔

اسی طرح فلک پیما کی انشائیہ میں دامن کوہ میں گاگر سر پر اٹھائے جب ایک لڑکی جب چشمے کی جانب محو خرام ہوتی ہے تو انشائیہ نگار پگڈنڈی کے اردگرد پھولوں کا اس کے قدموں پر جھکنا، جھاڑیوں کا شرم حجاب سے جھوم جھوم کر اسے نظر کا دم کرنا، کبوتر کا لڑکی کو دیکھ کر بازی لگانا، چڑیوں کا ناچنا اور تنکے کا لپکنا فطرت کی خاموش اور غیر محسوس حالت کا بیان ہمیں حیرت انگیز مسرت میں مبتلا کر دیتا ہے دیکھیئے اقتباس:

''ہاں وہ ایک بھولی بھالی لڑی پانی بھرنے، گاگر سر پر تولے، دامن کوہ والے چشمے کی طرف خوشی خوشی جارہی ہے۔ کیا مجھے معلوم ہوتا ہے یا واقعی زمین اس کے قدم چوم رہی ہے؟ نہیں! نہیں! سچ مچ پگڈنڈی کے ادھر ادھر کے پھول اس کی طرف جھک رہے ہیں۔ اے لو! دیکھو وہ چھوٹی چھوٹی شرمیلی جھاڑیاں جھوم جھوم کر اس پر نظر کا دم کر رہی ہیں۔ اسے دیکھ کر ایک کبوتر نے بازی لگائی، چڑیاں ناچ کرنے لگیں۔ ارے! ایک تنکے نے لپک کر اس کا دامن جالیا۔''(۱۱)

نیاز فتح پوری بھی اصل میں ایک صاحب طرز ادیب ہیں جو رومانویت کے لبادے میں اپنی تحریروں میں نیچر کی رنگینیوں سے لطف وانبساط کی کیفیت سے ہم پر اپنا سحر طاری کرتے ہیں اور مسرت انگیز حقیقتوں کی عکاسی کرتے ہیں:

''میری وہ ایک چیز جو غار کی تنگ اور تاریکی کے ایک محدود قفس میں اپنی وسعت سمیٹتے ہوئے پڑی سو رہی تھی اس وقت بیدار ہو کر انگڑائی لیتی ہے اور آفتاب چہرہ سے نقاب زرا اٹھا کر اس کا منہ چوم لیتی ہے اور اس کی کرنوں کے ساتھ ساتھ آغوش سحاب میں کھل کھلا کر گر پڑتی ہے اور پھر روشنی کی ہلکی ہلکی موجوں کے ساتھ میری آنکھوں میں اتر آتی ہے۔ اور خون میں رقص کرنے لگتی ہے اور اب میں میں سمجھنے لگتا ہوں کہ یہ روح ہے یہ حیات ہے اس کا نام زندگی اور زندگی ہے۔ میں اس وقت غار میں، غار کے چاروں طرف پہار، اس پہاڑ کے ہر ہر جامد پتھر میں درخت میں اور درخت ہر ہر پتی

میں، زمین میں آسمان میں، ساری کائنات میں اور خود اپنے اندر ایک جنبش بیداری محسوس کرتا ہوں اور یہ معلوم ہوتا ہے کہ ہر چیز کے اندر اس وقت شباب موجزن ہے اور اگر کوئی چیز دوسری سے مل گئی تو کبھی جدا نہ ہوگی''(۱۲)

نیاز فتح پوری ہمیں اپنے خیالات کے بہاؤ میں اس طرح شامل کر لیتے ہیں کہ ہم بے اختیار ان کے پیچھے پیچھے چلنے لگتے ہیں ان کے تصورات ہمارے خواب بن جاتے ہیں اور ہم ان میں کیف وآگہی کی نئی صورتوں سے آشنا ہوتے ہیں۔

آغا شاعر قزلباش کے ہاں بھی فطرت کی کرشمہ سازیاں اتنے دل پذیر انداز میں بیان کی جاتی ہیں کہ قاری داد دئے بغیر نہیں رہتا۔ان کا انشائیہ ''کھلتا ہوا پتہ'' اس سلسلے میں بطور سند پیش کیا جا سکتا ہے:

''اس کے کھلنے کا عالم بھی نرالا ہوتا ہے۔لال لال ڈنٹھل میں سے پہلے ایک مہین سی ملگجی نوک پیدا ہوتی ہے جو بڑھتے بڑھتے نکھرتے نکھرتے پانچ چھ دن میں ایک سبز سی پتی بن جاتی ہے اور یہی درحقیقت وہ لپٹا ہوا پتا ہوتا ہے جو آہستہ آہستہ کھلنا شروع ہوتا ہے۔رفتہ رفتہ نسیم سحر کے پولے پولے ہاتھوں کی ہلکی ہلکی جنبش اور بادل شبنم کے گول گول موتیوں کی نچھاور اس پر ہوتی جاتی ہے۔سورج کی دھیمی دھیمی شعاعیں ادھر ادھر پڑتی جاتی ہیں۔اتنی ہی اتنی یہ پھول سی پتی لمبی ہو ہو کر کھلتی بھی جاتی ہے اور آخر ایک ایک اٹھوارے کے بعد وہ ہی راز سربستہ ایک پنجہ نگاریں میں ہو جاتا ہے۔جب یہ کھلنا شروع ہوتا ہے تو ان کی نیم واحالت ان نازک انگلیوں کی جھلک مارتی ہے جو حنا کی بدولت خون میں ڈوبے ہوئے نشتر کہلاتی ہیں۔اس کی سرخ سرخ رگیں جب آپس میں پھیل پھیل کر مل جاتی ہیں تو یہ عین اس نازنین مظلومہ کا کمزور ہاتھ معلوم ہوتا ہے جس نے قاتل کی ننگی تلوار روکنے کے لیے گھبراہٹ میں اپنی گوری گوری ہتھیلی آگے کر دی ہو اور وہ لہولہان ہو کر رہ گئی ہو۔(۱۳)

وزیر آغا اردو انشائیہ کا بہت بڑا نام ہے، جدید اردو انشائے کا آغاز انہی سے ہوتا۔انہوں نے نہ صرف خود انشائیے لکھے بلکہ انشائیہ کے بارے میں متواتر تعارفی اور تنقیدی مضامین لکھ کر اسے ایک الگ صنف ادب کے طور پر منوایا۔فطرت سے محبت ڈاکٹر صاحب کا ایمان ہے اور وہ اپنے انشائیوں میں بھی جا بجا فطرت کے مظاہر کے نئے معنی اور نئے رنگ میں پیش کرتے ہیں کی اس پیشکش کا ایک اقتباس ان کے پہلے مضمون جو انہوں نے نصیر آغا کے نام سے شائع کرایا حسب ذیل ہے:

''۔۔۔آج بھی میرے چاروں طرف بہار کی آمد آمد ہے۔دیہاتی وسعتیں شانت اور بے

کراں ہیں، حدِ نظر تک ہرے بھرے درختوں کا ایک لامتناہی سلسلہ پھیلا ہوا ہے۔۔۔ ہوا کے ہلکے ہلکے جھونکے خنک اور لطیف ہو گئے ہیں۔ چاروں طرف خمار سا چھا گیا ہے، ہر چیز خواب کی طرح گراں ہے اور بوجھل ہو گئی ہے اور قوس قزح کے رنگوں میں رنگی ہوئے بہار کی خمار آگیں شام ہولے ہولے انگڑائی لیتی ہوئی بیدار ہو رہی ہے۔'' (۱۴)

جمیل آذر کے ہاں بھی قدرت کے مظاہر اپنے اندر ایک خاص حسن اور کشش رکھتے ہیں وہ ان مناظر سے ایسی ایسی نکتہ تراشیاں پیش کرتے ہیں کہ ہم حیرت انگیز مسرت میں پڑھتے جاتے ہیں اور مسکراتے جاتے ہیں۔ شاخ زیتون سے ایک اقتباس درج ذیل ہے:۔

''زیتون کے درخت میں بے پناہ مقناطیسی کشش ہے یہ آپ کو اپنی طرف اس طرح کھینچتا ہے۔ جسے پھول کی خوشبو بھنورے کو چاند کی کرنیں چکور کو اور شمع کی لو پتنگے کو کھینچتی ہے۔ یہ درخت اپنی ہیت اور خوس قامتی میں عام درختوں سے بالکل مختلف ہے۔ یہ ایک دوشیزہ دلہن کی طرح حسین ہے۔ جسے دیکھ کر انہیں زیتوں کا درخت عام درختوں سے منفرد نظر آتا ہے اس کی قامت آپ بے اختیار حسرت، استعجاب میں ڈوب جاتے ہیں۔ یہ اپنا حسن تناسب رکھتا ہے۔ اس کی بھری بھری شاخیں تنے کی تھوڑی سی بلندی کے ساتھ ہی اپنی مضبوط منفرد حیثیت سے کسی رقاصہ کی طرح بل کھاتی ہوئی نظر آتی ہے۔'' (۱۵)

جمیل آذر زیتون کے درخت میں ایک کشش محسوس کرتے ہیں یہ کشش انہیں ایک بھنورے، ایک چکور اور ایک پروانے کی طرح اپنی جانب کھینچتی محسوس ہوتی ہے اس کا حسن اور اس کی قامت کو جس انداز میں بیان کرتے ہیں وہ قاری کے دل میں بھی ذوق جمالیات پیدا کرتے ہیں۔ وہ اس کی بھری بھری شاخوں کے جھومنے اور بل کھانے کو ایک رقاصہ کے رقص سے مماثل قرار دیتے ہیں۔

امجد طفیل کے انشائیہ ''پہاڑوں کے درمیان'' جہاں پہاڑوں کی منظر کشی کرتا ہے وہیں پہاڑوں کی مناسبت سے انسانی سائیکی کو بیان کرنے کی روش بھی موجود ہے۔ وہ نہایت دل کش انداز میں پہاڑوں کو ایک مجسم صورت عطا کرتے ہیں ان کی رفاقت کے حوالے سے نئے نئے نکات سامنے لاتے ہیں۔ ذیل میں ان کے اس طرز نگارش کے اظہار میں اقتباس ان کی اس خوبی کو بہت اچھی طرح نمایاں ہیں:

''۔۔۔ پہاڑ دور سے یوں معلوم ہوتے ہیں جیسے ان کے سینے کے اندر سے کھوکھلے ہیں اور یہ کسی کنجوس کے پیٹ کی طرح پھولے ہوئے ہیں۔ مگر یہ اپنے اندر بے شمار اسرار رکھتے ہیں۔ اپنے اسرار یہ جو یہ ایک دم اپنے دیکھنے والوں پر کبھی نہیں کھلتے بلکہ آہستہ آہستہ ظاہر کرتے ہیں۔۔۔۔۔۔۔۔۔ پہاڑوں سے تعلق جوڑنا کوئی آسان

کام نہیں کہ یہ کسی کی دوستی جلدی سے قبول نہیں کرتے بلکہ اس کے لئے ایک لمبے عرصے کا تعلق درکار ہا تا ہے آہستہ آہستہ بالکل بند کتاب کی طرح ایک ایک ورق آپ کے سامنے رکھتے ہیں۔آپ کو بار بار ان سے ملاقات کے لیے جانا پڑتا ہے۔دیر تک ان کے ہاں قیام کرنا پڑتا ہے۔تب کہیں جا کر ان سے رابطہ استوار ہوتا ہے۔بالکل کسی پرمنی عورت کی طرح جو ایک دم اپنا سب کچھ مرد کے حوالے نہیں کرتی تھی۔بلکہ پہلے اسے تولتی ہے اسے جانچتی ہے۔تب کہیں اس پر اپنے دل کا راز فاش کرتی ہے۔اس لیے دنیا کے وہ لوگ جو خدا سے لو لگاتے ہیں۔پہاڑوں کے سینے ہی ان پر ذات، کائنات اور خدا کے اسرار منکشف کرتے ہیں۔(۱۶)

اکبر حمیدی اپنے انشائی مجموعے ''تتلی کے تعاقب میں'' تتلی کے لمس سے پیدا ہونے والی کیفیات کی عکاسی جس دل فریب انداز میں کرتے وہ ان کا ہی کام ہے۔تتلی کا رنگوں کی زبان میں باتیں کرنے انشائیہ نگار کے ساتھ ساتھ قاری کے دل میں خوشی کی گدگدیاں ہونے لگتی ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ بھی اس انکشاف راز میں برابر کا شریک ہے۔ان کی فنکاری کی مثال حسب ذیل ہے:

''۔۔تب اس نے اپنے رنگ دار ترشے ہوئے ہونٹ لرزتے ہوئے ہونٹ میرے بے آب ہونٹوں پر رکھ دیئے۔۔۔۔۔۔پھر یوں ہوا کہ اس کے سارے رنگ اس کے ہونتوں کے راستے میری روح میں اتر گئے۔۔اس کے ہونٹ کتنی ہی دیر میرے ہونٹوں سے رنگوں کی زبان میں ہمکلام رہے! میرے ہونٹوں پر جہاں اس نے اپنے ہونٹ رکھے تھے سخن کے رنگا رنگ پھول کھلنے لگے۔تب میرے ہونٹوں نے زندگی کے امرت رس کا اثبات کیا ہے۔پہلا اثبات۔آں۔آں۔آں۔ہاں۔ہاں۔ہاں''(۱۷)

ڈاکٹر انور سدید کے ہاں فطرت ہمیں عرفان ذات کی طرف لے جاتی نظر آتی ہے۔ان کا زمینوں سے آسمانوں، خلاؤں اور ستاروں کا سفر انسان کو خاکی پیکر کے مقام سے بلند کر کے نور مجسم کی صورت میں ظاہر کرتا ہے۔چنانچہ اردو انشائیہ میں انشائیہ نگاروں نے فطرت کی عکاسی میں نئے زاویوں کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔

''اس وقت میں اپنے جسم کو کھردری چارپائی پر چھوڑ دیتا ہوں اور روح کے آزاد زن سفر پر روانہ ہو جاتا ہوں، اب میری منزل نہ زمینوں پر ہے نہ آسمانوں پر بلکہ میں خلا کا ایک مسافر ہوں جس کا دل ستاروں کے ساتھ ڈھرک رہا ہے اب یہ مٹی کا بیمار اور بدہیت ٹکڑا نہیں رہا بلکہ مجسم نور بن گیا ہے۔اس سے مدھم دودھیا روشنی نکل رہی ہے۔یہ روشنی کے محیط پر ایستادہ ہونے کے باوجود ان گنت ستاروں کی تروشنی میں مدغم ہو رہی ہے جو ان تمام روشنیوں کو جلو میں لے کر ساتویں آسمان کو جاتا ہے۔(۱۸)

رتن ناتھ اگر چہ غیر معروف انشائیہ نگار ہیں تاہم ان کی ہاں بھی فطرت کی دل نشین جھلکیاں قارئین ادب کے لیے بیش قدر سرمایہ ہیں۔ جب وہ ایک ماشکی کے احساست کے بیان میں پانی کی ترنم سے بات کرتے ہوئے ہمیں زندگی کے نغموں کی جانے متوجہ کرتے ہیں تو ہمیں محوسو ہوتا ہے کہ ہم قدرت کے ان کرشمہ سازیوں سے کس قدر محروم رہے ہیں زندگی کے ساز سے ایسے مضراب بجتے رہتے ہیں اور ہم کبھی ان کی طرف نظر اٹھا کر بھی نہیں دیکھتے۔ دیکھئے انہوں نے کس حسن وکوبی کے ساتھ اس راز کو ہم پر منکشف کیا ہے:

''ماشکی نے نل کھول کر مشک کا منہ بہتے ہوئے نل کے نیچے کر دیا۔ پانی ایک مترنم آواز بکھیرتا ہوا فرش پر پھیلی مشک میں یوں بھرنے لگا جیسے روح ایک بے جان ڈھانچے میں داخل ہو رہی ہو۔ روح ڈھانچے میں داخل ہو رہی ہو اور اس کے ساتھ ہی زندگی جنم لے رہی ہو اور اس کے ساتھ ہی ایک نغمہ بھی شروع ہوگا، لطیف مسحور کن نغمہ۔ زندگی خود بھی تو ایک نغمہ ہی ہے، نغمہ جو قدرت کے ظہور میں آتے ہی شروع ہو تھا اور ابد تک جاری رہے گا۔ انسانی ڈھانچے کو محض اس نغمے کا ساتھ دینے کے لیے بنتے رہتے ہیں لیکن زندگی کا نغمہ بدستور چلتا رہا ہے۔''(۱۹)

مشکور حسین یاد ویسے تو طنز و مزاح سے وابستہ ہیں لیکن انشائیہ نگاری میں بھی انہوں نے کئی قابل ذکر انشائیے تحریر کیے ہیں چنانچہ ان کے ایک انشائیہ میں فطرت کی غمازی ان الفاظ میں کی گئی ہے:

''کبھی صبح کی پہلی کرن کی صورت میں میرے کمرے میں داخل ہو جاتا ہے اور کہتا ہے کہ دیکھو پیارے دنیا میں اندھیرا ہی نہیں ہے جگ مگ جگ مگ کرتی صبح بھی اپنی پوری آب وتاب کے ساتھ جلوہ گر ہو رہی ہے۔ کبھی عین اندھیری رات میں ہوا کا یہ جھونکا ستاروں کی طرح بکھر رمیری آنکھوں کے سامنے جھلمل جھلمل کرنے لگتا ہے اور۔۔۔ صبح اٹھ کر میں اپنے چھوٹے سیلان میں آتا ہوں تو یہ جھونکا شبنم کے ننھے منھے قطروں میں تبدیل ہو کر صاف شفاف زندگی گزارنے کے لیے میرے دل کو بڑھانے لگتا ہے۔ اور پھر سردی کے موسم میں یہی مہربان جھونکا شفقتوں بھری دھوپ کا روپ دھار لیتا ہے۔''(۲۰)

ان تمام اقتباسات کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ بلا شبہ اردو انشائیہ میں فطرت کی یوں عکاسی، قدرت کی انوکھی جہات اور نئے زاویوں کی ایسے شگفتہ انداز میں ترجمانی قارئین کو حیرت انگیز مسرت سے سرشار کرتی ہے۔ انشائیہ اپنی ذات کی تمام تر لطافت اور حسن وخوبی کے ساتھ ہمارے سامنے جلوہ فگن ہے اور ہمیں ایک بار پھر نئے جہان معنی کی سیر کرانے کے لیے عازم سفر ہے۔ آج کے اس مشینی اور انتہائی مصروفیت کے دور میں صنف انشائیہ ایک نعمت سے کم نہیں کہ یہ ہمیں بہت کم وقت میں ایک دل پذیر شگفتگی اور حیرت انگیز لطافت کے ساتھ دینا و مافیہا کے حسن وخوبصورتی کا قریب سے مشاہدہ کرانے کی کوشش کرتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ قاموس مترادفات ص۱۰۰

۲۔ فیروز اللغات۔مرتبہ فیروز والدین۔لاہور، فیروز سنز ص۱۳۰

۳۔ فیروز اللغات۔مرتبہ فیروز والدین۔لاہور، فیروز سنز ص۱۳۰

۴۔ اردو ایسیز: مرتبہ سید امیر الدین مدنی مکتبہ جامعہ لمٹیڈ بمبئی اول ۱۹۸۵ء دیباچہ ص ۷

۵۔ جمیل آذر ''انشائیہ اور انفرادی سوچ'' ۲۰۰۴ء راولپنڈی نقش گر پبلی کیشنز ص۱۲

۶۔ نیاز فتح پوری، بحوالہ ''اردو ایسز'' مرتبہ ظہیر الدین۔۱۹۵۸ بمبئی، مدرسہ جامعہ ص ۷

۷۔ بشیر سیفی، ڈاکٹر۔اردو میں انشائیہ نگاری۔۲۰۱۳، نذیر سنز پبلیشرز۔ص ۳۶

۸۔ انور سدید، ڈاکٹر۔''انشائیہ اردو ادب میں''۔۱۹۸۵ء لاہور۔مکتبہ فکر و خیال۔ص ۴۷

۹۔ وزیر آغا۔''انشائیہ کے خدوخال''۔۱۹۹۱ء نئی دہلی۔نئی آواز جامعہ، ص ۵۰

۱۰۔ سجاد حیدر یلدرم، ''خیالستان،'' لاہور۔فرمان علی اینڈ سنز۔ن۔ص ۲۰۸

۱۱۔ فلک پیما، ''مضامین فلک پیما'' ۱۹۴۶ء لاہور آئینہ ادب۔ص ۳۰

۱۲۔ نیاز فتح پوری، ''نگارستان''۔۱۹۳۹ء۔لکھنو۔ص ۱۰۱

۱۳۔ وحید قریشی۔''اردو کا بہترین انشائی ادب''۔۱۹۶۴ء لاہور مکتبہ میری لائبریری، ص ۱۰۴

۱۴۔ مولانا صلاح الدین احمد، بزم ادب ''ادبی دنیا'' اپریل ۱۹۴۹ ص ۱۴۔۱۳

۱۵۔ جمیل آذر ''شاخ زیتون'' مکتبہ اردو زبان سرگودھا۔۱۹۸۱ء ص ۹۳

۱۶۔ امجد طفیل ''پہاڑوں کے درمیان'' اوراق لاہور ن ص ۹۰۔۸۹

۱۷۔ اکبر حمیدی ''تتلی کے تعاقب میں'' ۱۹۸۵ء۔اسلام آباد بٹر پبلی شرز، ص ۴۷

۱۸۔ ڈاکٹر انور سدید، ''ذکر اس پری وش کا'' ۱۹۸۲ء سرگودھا۔مکتبہ اردو زبان۔ص

۱۹۔ رتن ناتھ ''نغمہ'' ادب لطیف ۱۹۶۵ء شمارہ اگست' ص ۸۷

۲۰۔ مشکور حسین یاد ''بات کی اونچی ذات'' (ہوا کا ایک جھونکا) س۔ن لاہور۔اظہار سنز۔ص ۷۰

ملتان کا پہلا با قاعدہ نظریہ ساز، باشعور جدیدیت پسند شاعر: عرش صدیقی

ڈاکٹر محمد آصف*

Abstract:

The writer of this article has presented a critical study of Arsh Siddiqui's poetry. He has pinpointed those tendencies and attitudes of Arsh Siddiqui which have acquainted him with perception of conscious, humanism, broadmindedness and a jovial society. The writer counts Arsh Siddiqui as the first poet in Multan who has evolved a synthesis of (old and modern of east and west) literature in the tradition of poetry in Multan. He has presented the modern poetic tendencies with concious literary theories. He does not belong to a movement. He has his own theory based on scientific consciousness. He has adopted modernism on the basis of this theory. His theory is free from all the impurities. It emulates balance in life, broadmindedness, joviality and humanism. From this perspective Arsh Siddiqui is the first realistic, conscious and theoretic modern poet in Multan.

''جذبوں اور جبلتوں کے بغیر انسانی وجود کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ میں انہیں مانتا ہوں لیکن انہیں ایک عظیم تر قوت یعنی شعور کی رونمائی میں دینے کا مطالبہ ضرور کرتا ہوں اور تخلیقی فن کو زندگی کے تمام معاشرتی اور نفسیاتی حوالوں کے ساتھ شعوری طور پر بھی مربوط اور منظّم کر کے سمجھنے کی کوشش کرنا چاہتا ہوں''(۱)

یہ عرش صدیقی کا نظریۂ شعر ہے جو انہوں نے اپنے شعری مجموعے ''اسے کہنا دسمبر آ گیا ہے'' میں ''میرا نظریۂ شعر'' کے تحت بیان کیا ہے۔ آغاز سے لے کر عرش صدیقی تک ملتان کی شعری روایت پر محض سرسری نظر ہی

* شعبۂ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

ڈال لیجے تو صاف محسوس ہوگا کہ جدید اور سائنٹفک انداز میں شعور کو اپنے جسم و جان کا حصہ بنا کر اپنے ذہن و روح میں اتار کر اسے اپنا مسلک حیات اور مسلکِ شعر بنانے کا اعزاز عرش صدیقی کے حصے میں ہی آتا ہے اور کچھ اس انداز سے کہ عرش صدیقی کے اس نظریہ و عمل کے اثرات واضح طور پر عرش صدیقی کے ہم عصر ملتانی شعراء اور ان کے بعد آنے والے شعراء پر محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ چنانچہ ملتان کی پوری شعری روایت (مثلاً اسد ملتانی، کشفی ملتانی، راجہ عبداللہ نیاز، علامہ طالوت، کیفی جامپوری، صابر دہلوی، عزیز حاصل پوری، ہلال جعفری، قمر لکھنوی، اسلم یوسفی، پرواز جالندھری، حیدر گردیزی، طارق جامی، آنس معین، حزیں صدیقی، ایاز صدیقی، عاصی کرنالی، اسلم انصاری، حسین سحر، اقبال ارشد، ارشد ملتانی، اصغر علی شاہ وغیرہ) (۲) کو بیک نگاہ مدنظر رکھا جائے تو عرش صدیقی ہی وہ شاعر ہیں جنہوں نے شعوری طور پر مشرقی و مغربی ادب اور حیات و کائنات کے حوالے سے جدید علوم کی روشنی میں مطالعہ و مشاہدہ کے بعد اپنا شعور پر مبنی نظریہ ترتیب دیا۔ پھر اس نظریہ کے تحت نہ صرف تحقیقی و تنقیدی تحریریں پیش کیں بلکہ اپنی تخلیقات یعنی افسانوں اور شاعری میں بھی اس نظریے کا شعوری طور پر اطلاق کیا (ہمارے پیش نظر ان کی شاعری ہے) کچھ اس تواتر اور تسلسل کے ساتھ کہ ملتان میں ان کی ذات جدید شعری (وادبی) رویوں کا مرکز بن گئی اس طرح کہ ملتان کی انتہائی قدآور، متحرک ترین اور ترقی پسند شخصیت ڈاکٹر انوار احمد نے بھی تسلیم کیا کہ ''ملتان میں جدید ادبی و شعری رجحانات کی ترویج میں جتنا اہم کردار عرش صدیقی کا ہے اتنا شاید کسی اور کا ہو۔ تخلیق، تدریس اور مجلس تینوں سطحوں پر انہوں نے اپنے معاصرین احباب اور شاگردوں کو جدید نظم کی جانب مائل کیا'' (۳)

چنانچہ جہاں تک ملتان میں اردو شاعری کی روایت کا تعلق ہے تو عرش صدیقی ہی نے سب سے پہلے ملتان کے شعراء کو جدید شعری رویوں پر آمادہ کیا، جدید شاعری کی باقاعدہ طور پر نظریہ سازی کی اور ایک ایسا تخلیقی ماحول مجلس، تخلیق اور تدریسی سطح پر پیدا کیا جس کے زیر اثر ملتان کی شاعری متوازن جدیدیت کی طرف گامزن ہوئی اور بالخصوص نئی نسل نے اسے قبول کیا۔ انہوں نے ''غزل سے وابستہ میکانکی مشقوں کی بے وقعتی پر غور کرنا سکھایا خیال کے ساتھ ہیئت، تکنیک اور ابلاغ کے لئے روایت سے وابستہ رہ کر بھی نئے امکانات کی تلاش کی اہمیت سکھائی اور ہمیشہ نو مشقوں کا حوصلہ بڑھایا۔'' (۴) ڈاکٹر روبینہ ترین نے بھی ''تاریخ ادبیات ملتان'' میں شعر و ادب کی شعور پر مبنی نظریہ سازی میں عرش صدیقی کی ملتان میں سرپرستی اور اولیت کی نشاندہی کی ہے۔ (۵)

عرش صدیقی کی اس جدید شعری شخصیت کی تعمیر و ترتیب میں ان کے ماحول اور ان کی شخصیت کا لازمی حصہ ہے۔ عرش صدیقی ۲۱ رجنوری ۱۹۲۷ء کو گورداسپور (مشرقی پنجاب) میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم گورداسپور ہی میں حاصل کی۔ ایم اے انگریزی گورنمنٹ کالج لاہور سے کیا۔ ورلڈ یونیورسٹی اری زونا (امریکہ) سے ادب میں

ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی۔ تدریس کا سلسلہ ۱۹۵۵ء میں گورنمنٹ کالج گوجرانوالہ میں انگریزی کے استاد کی حیثیت سے کیا۔ گورنمنٹ کالج مظفر گڑھ اور پھر ایمرسن کالج سے وابستہ ہوئے۔ ۱۹۷۵ء میں ملتان یونیورسٹی (بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان) میں شعبۂ انگریزی کے سربراہ مقرر ہوئے۔ جون ۱۹۷۸ء سے ۱۹۹۰ء تک یونیورسٹی کے رجسٹرار رہے۔ ۱۸/اپریل ۱۹۹۷ء کو پتے کے سرطان کے سبب وفات پائی۔ عرش صدیقی کا اصل نام ارشاد الرحمٰن تھا۔ قلمی نام/تخلص عرشؔ صدیقی اختیار کیا۔ عادل فقیر کے نام سے دوہے لکھے (۶)۔ ''دیدۂ یعقوب'' (مجموعۂ نظم و غزل، ۱۹۶۶ء)، ''محبت لفظ تھا مرا'' (مجموعۂ نظم، ۱۹۸۳ء)، ''ہر موجِ ہوا تیز'' (مجموعۂ غزل، ۱۹۸۵ء)، ''کالی رات دے گھنگرو'' (پنجابی نظمیں اور گیت، ۱۹۹۱ء)، ''کملی میں بارات'' (دوہے ۱۹۹۱ء)، ''اسے کہنا دسمبر آ گیا ہے'' (۸ نئی اور ۴۱ پرانی منظومات، ۱۹۹۷ء)۔ ''باہر کفن سے پاؤں'' (افسانوی مجموعہ ۱۹۷۸ء)، ''عرش صدیقی کے سات مسترد افسانے'' مرتبہ، ڈاکٹر طاہر تونسوی (۱۹۹۸ء)، ''تکوین''، ''شعور، سائنسی شعور اور ہم''، ''محاکات'' (تحقیقی و تنقیدی مقالات کے مجموعے) ان کی نظموں، غزلوں، افسانوں اور تحقیقی و تنقیدی مضامین کے مجموعے ہیں۔ یہاں ہمارا موضوع اس وقت ان کی شاعری ہے۔ سو جہاں تک شاعری کا تعلق ہے، اگر ان کے شعری سفر پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر نظم کے شاعر ہیں اگرچہ انہوں نے غزل بھی جدید انداز میں کہی ہے تاہم ان کے شعور و ادراک کی نظریں نظم کے جسم کو سڈول بنانے میں زیادہ مصروفِ عمل رہی ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو ان کا اپنا شعری مزاج ہے۔ دوسرے یہ کہ اگرچہ انکے قدم اپنی تہذیبی مٹی میں جمے رہے ہیں تاہم مغربی ادب کے گہرے مطالعے نے انہیں جدیدیت کیطرف مائل کیا ہے۔ عرش صدیقی انگریزی ادب کے استاد تھے لیکن مشرقی علوم کے دشمن نہیں تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ عرش صدیقی مشرقیت سے مغربیت کی طرف آئے اور پھر مغربیت سے انسانیت کی طرف گامزن رہے۔ (۷) چنانچہ بنیادی طور پر وہ ''انسان دوست اور باشعور فنکار'' (۸) ہیں۔ ''اردو کی ادبی و شعری روایت سے ان کی تخلیقی اور تنقیدی دونوں سطحوں پر شناسائی تھی، انگریزی زبان و ادب کے مطالعے اور تدریس نے ان کی ذہنی و تہذیبی کائنات میں وسعت پیدا کی، مگر اپنی زمین، روایت اور ثقافت میں ان کے قدم جمے رہے''۔ ''نظم وضبط، توازن، محنت، دیانت، انسان دوستی، اور خرد افروزی نے انہیں غیر معمولی انسان اور استاد بنایا، محبت اور علم کے امتزاج نے انہیں ہر عمر اور ہر طبقے کے لوگوں میں مقبول بنایا''۔ (۹) یہ ان کا انسان دوستی ہی کا نظریہ تھا کہ مغربی ادبیات کے مطالعے کی بازگشت ان کے افسانوں، تحقیق و تنقید اور شاعری ہر جگہ نظر آتی ہے لیکن اسی ''مغربی ادبیات کے مطالعہ نے ان کی فنکارانہ شخصیت کو تحمل اور توازن عطا کیا ہے'' (۱۰) یہ روشن خیالی، وسعت نظری و قلبی، توازن و اعتدال، شعور و ادراک اور جذبہ کی معتدل پیوندکاری، اخلاقی قدروں پر ایمان، محنت و دیانت، ایثار و قربانی، مشرقیت

اورمغربیت کا حسین امتزاج اسلیے ہے کہ ان کا مسلک بنیادی طور پر انسان دوستی ہے اور یہ انسان دوستی اس لیے ہے کہ وہ زندگی کے ہر گوشے کو، شعروادب کے ہر پہلو کو ''شعور'' کے نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں جو ہیومنزم یا انسان دوستی کا سرچشمہ ہے۔ حتیٰ کہ ان کے نزدیک جذبات کی تہذیب کا نام بھی شعور ہے۔ شعور، زندگی اورادب کے بارے میں انکا نقطۂ نظر کیا ہے خود ان کی زبانی سنیے:

''انسانی شعور نے دریافت کیا کہ انسان کی حد تک جبلتوں کے اظہار پر شعوری پابندیوں اور ضابطوں کا اطلاق معاشرتی زندگی کی بقا کے لیے لازم ہو جاتا ہے جبلتوں کی پہچان اور تہذیب صرف ارتقا یافتہ شعور ہی کے ذریعے ممکن ہوسکتی ہے۔ واضح رہے کہ یہ عمل جبلتوں کو معدوم یا مغلوب کرنے کا عمل نہیں ہے بلکہ انہیں مہذب بنا کر ان کی تشفّی اور اظہار کے مناسب راستے مقرر کر کے شعور کی مدد سے زندگی میں توازن پیدا کرنے اور ارتقاء کو ممکن بنانے کا عمل ہے۔۔۔۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ہماری تمام معاشرتی اور تہذیبی ترقی شعور کے ارتقاء کی مرہون منت ہے۔۔۔۔ تمام تہذیبی ارتقا شعور کے ارتقا کا مظہر اور نتیجہ ہے اور اس کے برعکس صورتحال کوئی نہیں ہے۔ شعور کو یوں جبلتوں کی دشمن قوت قرار دینا جیسا کہ لارنس نے کہا غیر انسانی اور غیر مہذب رویہ ہے۔ جبلتوں، جذبوں اور تخیل اور وژن، لاشعور اور تحت الشعور، خواب اور آگہی سب کی اہمیت اور معنویت صرف شعور ہی کے ذریعے حاصل ہوتی ہے۔ جبلتیں اور جذبے اندھے ہوتے ہیں لیکن یہ بات بھی درست ہے کہ شعور انہیں بصارت عطا کرتا ہے۔۔۔۔ شاعری، فنون لطیفہ، ثقافت اور تہذیب میں تخلیقی عمل سے طے شدہ نتائج کا مطالبہ نہیں کیا جا سکتا لیکن جس طرح سائنسی شعور جبلتوں کی تہذیب کر کے انہیں سمت عطا کرسکتا ہے اسی طرح سائنسی شعور فنون اور ثقافت وتہذیب کے کردار اور صورت کو متاثر کرسکتا ہے۔۔۔۔ فنون میں سائنسی شعور ہونے کا مطلب یہ ہوگا کہ فنکار جبلی تقاضوں کا اسیر ہو کر نہ رہ جائے اور شعور کو کام کرنے کی اجازت دے کر اپنے انسان ہونے کا ثبوت فراہم کرے اور مان لے کہ سب کچھ بدل رہا ہے۔ زبان بدل سکتی ہے تشبیہیں کلیشے بن سکتے ہیں، مختلف ادوار میں مختلف فنون مقبول ہو سکتے ہیں انسانی جبلتیں اور جذبے نہیں بدل سکتے لیکن شعور کی رہنمائی نئی سمت عطا کرسکتی ہے۔۔۔۔ شاعری کی روایات رقص اور مصوری کی روایات کی طرح ماضی کے ورثے سے مربوط ہوتی ہیں۔ ان میں ردوقبول کا جو سلسلہ جاری ہے وہ سائنسی شعور کا مظہر ہے۔ اگر شاعر کے پاس وژن ہے اور وہ شاعری کی دیوی کی طرف سے مہربانی، الہام، اور عطا کا منتظر نہیں رہتا تو اس سے توقع کی جاسکتی ہے کہ وہ کشادہ ذہنی اور سائنسی شعور سے بہرہ ور ضرور ہوگا''(۱۱)

یہ پیراگراف اگرچہ طویل ہے لیکن بے حد اہمیت کا حامل ہے۔ عرش صدیقی کے نزدیک زندگی کا تمام ارتقاء جذبوں کی تمام تہذیب، ماضی کے ورثے کی صحت مند بازآفرینی، حتی کہ مہذب اور انسانی رویے یعنی انسان

دوستی کی بنیاد شعور پر ہے۔ اس لیے کہ شاعری کا تعلق کشادہ ذہنی اور علم کے ساتھ ہے۔ کشادہ ذہنی، علم، سائنس، موسیقی، شاعری، رقص اور مصوری اور جذبہ کا کوئی مذہب، کوئی نسل، کوئی عقیدہ، کوئی وطن، کوئی قبیلہ نہیں ہوتا۔ یہ اپنی ماہیت اور نوعیت میں تعصّبات سے آزاد اور ماورا ہوتے ہیں۔ ان سب کا عقیدہ صرف ایک ہوتا ہے 'انسانیت'۔ ان سب کا محرک صرف ایک ہے شعور۔ گویا شعور جذبے اور علم پر مبنی جس چیز کو جنم دیتا ہے وہ انسانی دوستی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نشاۃ الثانیہ سے یورپ میں جس روشن خیالی، خرد افزوری اور علم دوستی کی تحریک کا آغاز ہوا اسے ہیومنزم (Humanism) کا نام دیا گیا۔ عرش صدیقی شعری و نثری تحریروں میں اپنے اسی شعور پر مبنی نقطۂ نظر کا اظہار کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کسی خاص سیاسی ادبی یا سماجی گروہ یا تحریک کے رکن کبھی نہیں رہے۔ یہی شعور پر مبنی کشادہ روی، اور انسان دوستی ان کا مسلک ہے۔ یوں وہ آزاد ہونے کے باوجود بھی پابند ہیں ہر تعصب سے آزاد اور اخلاقی ضوابط کے پابند گویا وہ صحیح معنوں میں جدیدیت پسند ہیں۔ ڈاکٹر اے بی اشرف نے درست لکھا ہے کہ:

> ''یہ درست ہے کہ وہ کسی خاص تحریک کے رکن کبھی نہیں رہے لیکن ان کے نظریات ایک وسیع پس منظر میں اور وسیع تر معانی کے ساتھ ہر پہلو سے صحت مندانہ ہیں۔ شاعری ہو یا افسانہ نگاری، عام گفتگو ہو یا سنجیدہ تنقید، وہ جہاں انفرادی اور اجتماعی زندگی کے آلام و مصائب اور مسائل و مشکلات کا واضح شعور رکھتے ہیں وہاں ایک جاندار عزم کے ساتھ دشواریوں پر قابو پانے، مسائل کو حل کرنے اور زندگی کو رومان کی مصنوعی اور عارضی روشنی سے نکال کر حقیقت کی تلخ لیکن حیات افروز دھوپ میں لا کھڑا کرنے کا گُر جانتے ہیں۔۔۔ انہی وسیع تر معانی میں ان کے انسان دوستی کے صحت مندانہ نظریات کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے''(۱۲)

ظاہر ہے انکا یہ نقطہ نظر کسی ادبی سیاسی تحریک سے وابستہ ہو کر وجود میں نہیں آیا بلکہ قدیم و جدید مغربی و مشرقی علوم و فنون اور تہذیب و تمدن کے شعوری مطالعے و مشاہدے سے وجود میں آیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے شاعری، افسانہ نگاری اور تنقید و تحقیق تینوں کی تخلیق ایک خاص شعوری سطح پر جا کر کی ہے۔

عقل و شعور کی یہ روش غالب، اقبال، فیض اور راشد سے ہوتی ہوئی عرش صدیقی تک پہنچتی ہے۔ اردو نثر میں غالب، سرسید، نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، محمد دین تاثیر، سبط حسن اور احتشام حسین وغیرہ نے بطور خاص اسے اپنایا ہے۔ عرش صدیقی کی نظم، افسانہ نگاری اور تنقید اسی فکری سمت اور رویے کا ایک طاقتور اور بروقت مظہر ہے۔(۱۳) اقبال کے بارے میں عرش صدیقی کا یہ اقتباس درج کرنا یہاں ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ اقتباس خود عرش صدیقی کے متوازن شعوری رویے، شعور کی ماہیت اور اقبال کی تخلیقی بلندی کو سامنے لاتا ہے کہ اسی تخلیقی بلندی کی پیروی کرنے کی عرش صدیقی نے کوشش کی ہے۔ عرش صدیقی اقبال کے بارے میں

لکھتے ہیں:

''اقبال کے ہاں عقل کے خلاف اشعار خرد دشمنی اور شعور کے مکمل استرداد کا تقاضا نہیں کرتے اقبال ہی تو ہمارا وہ اہم شاعر ہے جس کے ہاں خرد دوستی اور سائنسی شعور کی فراوانی ہے اور جس کے ہاں انسان کی متضاد قوتوں اور جبلتوں میں آویزش کو تسلیم کر کے توازن تلاش کرنے کی واضح کوشش نظر آتی ہے اور میرے نزدیک یہ توازن ہی وجدان ہے''(۱۴)

عقل و شعور کی یہ روش، یہ توازن و اعتدال کا رویہ اور فکر و شعور کا یہی وہ اہم نکتہ یا پہلو ہے جو غالب اور اقبال کے ہاں وجدان بن کر نمودار ہوا ہے۔ غالب کے ہاں منتشر صورت میں اور اقبال کے ہاں منظّم انداز میں۔

''لیکن افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ عقل و شعور کی یہ روش، غالب و اقبال کے بعد ہماری شاعری کی تاریخ میں کم ہی نظر آتی ہے۔ اردو کی ادبی نثر کا بھی کم بیش یہی حال ہے''۔(۱۵) عرش صدیقی کی تحریریں، چاہے وہ شعری ہوں یا تحقیقی و تنقیدی یا افسانوی، اسی فکری جہت کے لیے راہوں کو ہموار کرتی ہیں۔ عرش صدیقی نے محض نظری سطح پر ہی شعور اور سائنسی شعور کے مباحث پیش نہیں کیے بلکہ ان کی تحریریں عملی طور پر بھی اسی سائنٹفک تجزیہ و تحلیل پر مبنی سلیقے سے مزین ہیں۔ عرش صدیقی کی تمام تخلیقات خواہ وہ ان کی غزلیں، نظمیں ہوں یا افسانے یا ان کی تحقیقی و تنقیدی کاوشیں سب کی سب ایک باشعور جدید اور متوازن ذہن، ایک فلسفیانہ فکر اور سائنسی شعور کے امتزاج، رومان کی سحر زدہ فضا میں معروضی آدرش کے اختلاط، خیال انگیز احساس، تفکر آمیز تخیل، تامل پسند طبیعت، داخلیت کا معروضیت میں بدل جانا، غرض تمام تحریریں اسی متوازن ذہن کی زائیدہ و تربیت یافتہ نظر آئیں گی۔ یہی باشعور ذہن اپنے پورے وسیع پس منظر، اور معنویت کے ساتھ، جو عرش صدیقی سے مخصوص ہے، ان کی شاعری بالخصوص نظموں کے موضوعات اور اسالیب میں بھی ملتا ہے، شعری مجموعوں کے دیباچوں میں بھی، افسانوں میں بھی، تنقیدی اور تحقیقی تحریروں میں بھی، ادبی مجالس اور گفتگو میں بھی۔ جہاں تک شاعری کا تعلق ہے تو وہ ملتان میں پہلے باقاعدہ شاعر ہیں جنھوں نے ایک شاعر کی حیثیت سے شعور اور سائنسی شعور کے حوالے سے منظّم انداز میں نہ صرف نظری اور عملی تنقید کے نمونے پیش کیے بلکہ اپنی شاعری کی صورت میں اپنے ان نظریات کا اطلاق بھی کیا۔ یوں وہ ملتان کے شعراء کے حلقے میں پہلے باقاعدہ شاعر ہیں جو اتنے جدید اور وسیع تناظر میں شعوری سطح پر اس فکری روش کو اپنی نظموں میں پیش کرتے ہیں اور غالباً یہی وجہ ہے کہ ان کی توجہ غزل سے زیادہ نظم کی طرف رہی ہے۔

اگر ان کے ماحول اور تمہید کو دیکھا جائے تو دراصل ان کی شاعری ایک ایسے معاشرے کی پیداوار ہے جس میں انتشار، روابط کی ٹوٹ پھوٹ، انسانیت اور اخلاقیت کا زوال، محبت کا کھوکھلا پن، یکسانیت اور میکانیت، صنعتی

نظام کی بے حسی، اپنے کلچر، روایات اور ثقافت سے گریز، دونسلوں کا ٹکراؤ اور کشاکش موجود ہو۔ جس میں تشکیک، بے یقینی، معاشی بدحالی، جہالت، مفلسی، ذہنی غلامی، علم وشعور سے فرار اور طبقاتی کشمکش پائی جاتی ہو، جس میں تنہائی، مایوسی، شکست خواہشات، داخلی کرب کے عناصر کارفرما ہوں، جنسی دلدل میں دھنسا ہوا معاشرہ محض جسمانی لذت ہی کو سب کچھ سمجھ رہا ہو۔ بے وفائی، بدمعاملگی، اور احسان فراموشی جس معاشرہ کا وصف خاص ہو۔ اس کے ساتھ محبت وخلوص کے متلاشی لوگ بھی موجود ہوں۔ جو مایوسیوں کی تاریکی میں روشنیوں کے چراغ جلانے کی کوششیں کر رہے ہوں۔ اس کے علاوہ اس معاشرے میں ایک بھرپور ادبی روایت (مثلاً علی گڑھ تحریک، روحانی تحریک، ترقی پسند تحریک، جدید علامتی وتجریدی شاعری کی تحریک وغیرہ) موجود ہو۔ ایسے ہی معاشرے سے عرش صدیقی نے اپنے لیے فکری غذا حاصل کی ہے۔ اور قدیم وجدید مشرقی ومغربی ادباء وشعراء کے اثرات قبول کیے ہیں۔

چنانچہ عرش صدیقی کی شاعری (اور افسانہ وتنقید) کا مطالعہ اس تاریخی سیاسی سماجی ادبی منظرنامے کی تقسیم کے بغیر نہیں کیا جا سکتا جس کا تجزیہ عرش صدیقی نے اپنے شعور بلکہ سائنسی شعور کی آنکھوں سے کیا ہے۔ عرش صدیقی نے ۱۹۲۷ء میں جنم لیا اور ۱۹۹۷ء میں وفات پائی۔ گویا پوری بیسویں صدی کے ذہنی رویوں نے نہ صرف ان کی شخصیت کو متاثر کیا بلکہ ان کی تخلیقات میں کسی نہ کسی صورت میں جگہ بھی پائی۔ چنانچہ علی گڑھ تحریک اور اس کے ادب اور معاشرے پر اثرات، رومانوی تحریک، ترقی پسند تحریک، حلقہ ارباب ذوق، جدیدیت، ادب میں چلنے والی حقیقت پسندی کی تحریکیں ان کے ساتھ علامت ووجودیت کی تحاریک، پھر وہ سیاسی سماجی اور فکری رویے جنہوں نے ان ادبی تحریکوں کو متاثر کیا مثلاً دو عظیم جنگیں اور ان کے نتائج، پرآشوب سیاسی سماجی ذاتی صورتحال، جنگِ عظیم سے قبل براہِ راست نوآبادیاتی نظام اور پھر دوسری جنگ عظیم کے بعد بالواسطہ نوآبادیاتی نظام کے استحصالی شکنجے، اقدار کی ٹوٹ پھوٹ، خونریزی اور قتل عام، انسانی وقار کی بے حرمتی، صنعتی ومشینی نظام کے تحت فرد کا ایک مشینی پرزہ بن کر رہ جانا، جذبات کی موت، کربِ مسلسل، تشکیک، بے یقینی، مادہ پرستی، اقتصادی، لوٹ کھسوٹ، خودغرضی، پیچ در پیچ ذہنی رویے، احساس تنہائی، فرد کی داخلی ٹوٹ پھوٹ، شناخت اور تشخص سے محرومی، انفرادی آزادی کا ختم ہونا_____ غرض یہ پیچیدہ اور لاتعداد متضاد رویے ہیں جنہوں نے بیسویں صدی اور اس دور کے باشعور شعراء وادباء کی تخلیق گری کی ہے۔ پھر مغربی مفکرین کے متنوع فلسفے اور نظریات مثلاً مارکس، ہیگل، لینن، فرائڈ، ینگ، ایڈلر، گورکی، چیخوف، میلارمے، بودلیر وغیرہ کے اثرات، عالمی سطح پر چلنے والی رومانیت، اشتراکت، وجودیت، جدیدیت اور علامتیت کی تحریکیں پھر برصغیر میں چلنے والی آزادی کی تحریک اور اس کے معاشرے اور گھریلو ماحول پر اثرات، تقسیمِ ہند، فسادات، ہجرت، سقوطِ ڈھاکہ، قیام پاکستان کے بعد ہمارے ملک میں آنے والے آمرانہ نظام اور اس آمریت کی

جبریت، معاشی عدم مساوات، سیاسی استبداد، معاشرتی اقدار کی ٹوٹ پھوٹ، اخلاقی زوال، ان عوامل کے تحت جنم لینے والی انفرادیت اور دروں بینی، نظریاتی بحران، نفسیاتی جنسی الجھنیں، اس پورے سماجی اور سیاسی، منظر نامے میں ابھرنے والی جدیدیت، علامتیت، تجریدیت اور وجودیت کی رو۔غرض یہ وہ سماجی سیاسی اور ادبی چوکھٹا ہے جس میں ہمارے عہد کے ہر بڑے تخلیق کار کی شخصیت پیوست ہے۔ ہمارے عہد کے شاعر، افسانہ نگار، محقق، نقاد اور تخلیق کار کو یہ پوری زندگی، اس عہد کا پورا کمپلیکس اور یہ تمام فنی و ادبی تجربات ورثے کے طور پر ملے ہیں۔عرش صدیقی نے اپنی تمام تخلیقات وتنقیدات میں انہی پیچ در پیچ ذہنی وجذباتی رویوں کو قدیم وجدید علامتی واستعاراتی اسلوب میں بیان کیا ہے۔

اسی تناظر میں ان کے ہاں معاشرتی محرومیوں، خواہشوں، آرزوؤں کی فتح وشکست، وقت کی جبریت اور ابدیت، اقتصادی اور احتیاجی مشکلات، انصاف، محبت، سچائی، خلوص اور سماجی اقدار کی پامالی، مایوسی، تشکیک، نسلوں کی کشمکش، جنسی ہیجان، ماضی کے ورثے سے عدم توجہی یا ماضی کی روایات کا احیاء، احساس تنہائی، مادہ پرستی، اجنبیت وغیریت، مذہبی وسماجی جبریت جیسے موضوعات کو تکنیک کی جدت وتنوع، رومانیت اور حقیقت کے امتزاج، قدیم و جدید علامات واستعارات ماضی کی تلمیحات، تاریخی وثقافتی روایات، ہندی، مصری، یونانی، اسلامی اساطیر (مثلاً دیدۂ یعقوب، آیات قرآنی واحادیث نبوی، پرومتھیس، رادھا، المپس، پاربتی دیوی، زیوس، اپالو، شودیوتا، کاکیشیا وغیرہ) افسانویت اور قصہ پن، چونکا دینے والے انجام، بیانیہ، مکالماتی ڈرامائی اسلوب اور امیجز کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔بحیثیت مجموعی ان کے ہاں امید پرستی، اصولوں کی فتح مندی، انسانی رشتوں کے استحکام، شعور کا غلبہ، رومان کے ساتھ حقیقت کا امتزاج، امکانات کی وسعت، تیقن، انصاف کا رویہ قائم ہے۔

عرش صدیقی اس ادب کے خلاف ہیں جو مصائب سے فرار حاصل کر کے، اپنی ذات کے اندر ڈوب کر، حقائق سے گریز کر کے یاسیت اور قنوطیت کا نمونہ بن کر رہ جائے۔وہ بیمار رومانی رویوں کی بجائے تازہ دم حقائق سے لبریز رومانی رویوں کے قائل ہیں۔وہ جذبوں کی تہذیب شعور کی رہنمائی میں کرتے ہیں۔اسی لیے ان کی شاعری کشاکش حیات میں جینے کا قرینہ سکھاتی ہے۔اپنی شاعری کے بارے میں خود ان کا بیان ہے کہ افراد پر شکست، ناکامی، مایوسی، اقدار وانصاف اور محبت وخلوص کی پامالی کی ایسی صورتیں گزر جاتی ہیں کہ وہ بعض اوقات افسردگی کی چادر اوڑھ لیتا ہے۔ لیکن اگر یہ شعور پختہ ہو کہ زندگی کے امکانات کا تسلسل ٹوٹا نہیں تو زندگی گزارنے کا حوصلہ تازہ دم رہتا ہے۔دیدہ یعقوب کی ابتدائی نظمیں خوفِ مرگ، احساس شکست اور زندگی کی بے معنویت سے پیدا ہوئی ہیں لیکن بعد میں حقیقی شعور حیات حاصل کرنے کے بعد امکانات کی مثبت قدر نے حوصلہ، امید اور یقین کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔(۱۶)

گویا ان کے ہاں شاعری نے بیمار رومانیت سے صحت مند حقیقت تک کا سفر طے کیا ہے۔چنانچہ ابتدائی

احساس شکست سے لبریز یہ مصرعے دیکھیے:

مجھے سب خبر ہے
مرا کچھ نہیں ہے
نہ کہسار میرے
نہ میدان میرا (نظم ''پابہ زنجیر''۔ مشمولہ، ''دیدہ یعقوب''/کلیات عرش صدیقی)

ابتدائی چند نظموں کو نکال کر ان کی بقایا شاعری ولولہ انگیز ہے۔ مایوسی کے اس دور میں زندہ رہنے کا جواز فراہم کرتی ہے۔ جیلانی کامران نے بالکل درست کہا ہے کہ:

''ایک ایسے دور میں جب انسان کے بارے میں مایوسی کے رویے پیدا ہوئے ہیں۔ عرش صدیقی کی نظمیں انسان کے زندہ رہنے کا جواز بنتی ہیں اور ایسے شعری ماحول کو تخلیق کرتی ہیں جس سے گزرتے ہوئے انسان کو زندہ رہنے کا احساس ملتا ہے ان نظموں کا فکری اور شعری لہجہ ہمارے عہد کو اس کی اصل پہچان فراہم کرتا ہے''۔ (۱۷)

حیات کی زرخیزی اور عملِ ارتقا عرش صدیقی کے مقصدِ حیات کا لازمی جزو ہے۔ عرش صدیقی انسان کی نمو پذیری، حیات آفرینی اور تکمیل پذیر زندگی کے ترجمان ہیں۔ زندگی کرنے کی خواہش، آہنی عزم اور مسائل کے باوجود مسلسل محنت کے ذریعے بہتر سے بہتر زندگی گزارنے کی آرزو ان کی شاعری کا نمایاں وصف ہے جسے وہ اپنے مخصوص رومانی اسالیب و تلازمات کے ذریعے بیان کرتے ہیں:

میں سفر میں ہوں لیے کندھوں پہ اپنی رائگاں آزادیوں
کے بے ثمر انچاس سال
میں کہ اب بھی خواہشوں کا جگمگاتا ہاتھ تھامے، تیری ہمری میں ہوں
(نظم ''رائیگاں آزادیوں کے انچاس سال''، مشمولہ، ''محبت تھا لفظ میرا''/کلیات عرش صدیقی، ص ۱۱۸)

تری سرد مہری مرے حوصلے کو نمو بخشتی ہے
میں بڑھتا ہوں پھر آہنی عزم لے کر
(نظم ''حد گنبدِ شب''، مشمولہ ''دیدہ یعقوب''/کلیات عرش صدیقی، ص ۸۷)

عرش صدیقی کے ہاں سفر، حرکت، مسلسل عمل بنیادی موضوع ہے۔ ان کی نظموں (اور افسانوں) میں ایک طرح کے سفر کی روداد ملتی ہے۔ ان کے کردار ایک طویل سفر کرنے کے بعد کہیں پہنچتے ہیں اور کچھ دیر ٹھہر کر روانہ

ہو جاتے ہیں۔ زندگی کا تسلسل وارتقا اسی سفر، حرکت کی بدولت ہے، ایک منزل سے دوسری منزل، دوسری سے تیسری منزل۔۔۔۔ یہ محبتوں کی تلاش کا سفر ہے۔ غیر مختتم سفر۔ ڈاکٹر اے بی اشرف نے درست کہا ہے کہ ''عرش صدیقی کے یہاں سفر تو ہے انجام سفر نہیں اور یہ وہی آدرش ہے جو اقبال کا ہے''(۱۸)

شاخ اک زیتون کی
بس یہی تھا زادراہ زندگی
لے کے جس کو اک نئے لمبے سفر پر خواہشوں کا
کپکپاتا ہاتھ تھامے اپنے گھر
کے دشت سے نکلا تھا وہ!!

(نظم ''مسافر آخرِ شب کا'' مشمولہ ''محبت لفظ تھا میرا''/کلیات عرش صدیقی، ص۱۲۳)

اپنی نظموں میں انہوں نے سماجی اقدار کی پامالی، احسان فراموشی، بے معنویت و بے مقصدیت، بھوک وغیرہ کے مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ مثلاً ''ہم اندھیروں میں لڑ رہے ہیں'' (محبت لفظ تھا میرا/کلیاتِ عرش صدیقی) میں اہداف کی عدم موجودگی اور اپنی شناخت سے محرومی کو بیان کیا گیا ہے۔ ''اس نے مجھے کیوں روکنا چاہا'' (محبت لفظ تھا میرا/کلیاتِ عرش صدیقی) میں رومانی داستان کے ذریعے دوری، اجنبیت اور بیگانگی کے رویے کو پیش کیا ہے۔ ''میں بے ادب تھا'' (محبت لفظ تھا میرا/کلیاتِ عرش صدیقی) میں رومانی رنگ میں معروضیت کو بیان کیا ہے یعنی تیسری دنیا کے لیے پھولوں کا تحفہ گندم اور چاول کا بدل نہیں بن سکتا۔ ''کامیاب سفر کا انعام'' (محبت لفظ تھا میرا/کلیاتِ عرش صدیقی) میں اس فرد کا انجام بیان کیا ہے جو اپنا خون جگر جلاتا ہے لیکن انعام دوسرے پاتے ہیں۔ تاہم عرش صدیقی مایوس ہو کر تیشے سے اپنا سر نہیں پھوڑ لیتے بلکہ انعام چاہے بغیر حوصلے کے ساتھ اپنے اس سفر کو جاری رکھتے ہیں۔ انہوں نے اس تلخ معروضی حقیقت کو شیریں فرہاد کے قصے کے ذریعے رومانی رنگ میں پیش کیا ہے۔ ''دعائے نیم شبی'' (دیدہ یعقوب/کلیاتِ عرش صدیقی) اپنی ننھی منی بچی سے محبت کے اس لازوال اور آفاقی جذبے کو سامنے لاتی ہے جس میں دعا، عمل، تفکر، جذبہ، تخیل، تصوف، معاش، امید، دل اور شعور تمام اجزاءِ حیات و شخصیت گھل مل گئے ہیں۔ ''دیدہ یعقوب'' (دیدہ یعقوب/کلیاتِ عرش صدیقی) کچھ کھونے اور کچھ پانے کے دو بظاہر متضاد مگر بباطن ہم آہنگ تجربوں کی علامت بن کر ابھرتی ہے۔ یہ وہی ''دیدہ یعقوب'' ہے جس کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر نے یہ رائے دی تھی کہ ''عرش صدیقی (''دیدہ یعقوب'') نے علامات کے لیے اساطیر کا خزانہ کھنگال کر انہیں اپنے عصر کی تفہیم کے لیے کامیابی سے برتا ہے''(۱۹) اپنے عصر کی تفہیم کے لیے اساطیر کا استعمال صرف ''دیدہ

یعقوب'' تک ہی محدود نہیں بلکہ ان کا عمومی شعری رویہ ہے۔

''جب رن پڑا'' (محبت لفظ تھا میرا/کلیاتِ عرش صدیقی) میں جاگیرداروں سرمایہ داروں کا ستبداد، اور کسی کی بوئی ہوئی فصل کوئی دوسرا کاٹ لے۔اس حقیقت کو بیان کیا ہے۔''بند کانوں، بند آنکھوں اور بند ذہنوں کے لیے ایک نظم'' (محبت لفظ تھا میرا/کلیاتِ عرش صدیقی) میں اندھے، گونگے، بہرے، اور بے شعور لوگوں کے چلائے ہوئے تیر کھانے کے باوجود حوصلے سے ان کی آنکھیں، کان اور ذہن کھولنے کی کوشش کی ہے اور باور کرایا ہے کہ:

کان بند ہوں تو نہ ایمان نہ یقین
آنکھ بند ہو تو نہ سورج نہ زمین
ذہن بند ہو تو نہ دنیا ہے نہ دین
(محبت لفظ تھا میرا/کلیاتِ عرش صدیقی)

''مُعَمَّا'' (اسے کہنا دسمبر آ گیا ہے/کلیاتِ عرش صدیقی) میں اس مادیت اور مادی قید و بند کو بیان کیا ہے جس نے انسان سے انسان کو چھین لیا ہے۔''دیکھتا کوئی نہیں'' (اسے کہنا دسمبر آ گیا ہے/کلیاتِ عرش صدیقی) میں مادہ پرستی، تنہائی، میکانیت، اقدار کی تاریکی اور اس کے ساتھ ساتھ موجود روشنی سے فائدہ نہ اٹھانے والے لوگ سامنے آتے ہیں۔''کدھر جائے اولادِ آدم'' (دیدہ یعقوب/کلیاتِ عرش صدیقی) میں اساطیر کے ذریعے استبداد، بے کسی، اور تنہائی کو بیان کیا ہے۔''اے جادوگر'' (دیدہ یعقوب/کلیاتِ عرش صدیقی) میں مذہبی جبر، مذہب کے کھوکھلے پن، مقتدر قوتوں کے استبداد کو بیان کر کے احتجاج کیا ہے۔''رشتہ دل'' (دیدہ یعقوب/کلیاتِ عرش صدیقی) میں اجنبیت، تنہائی، اور غیریت کو بیان کیا ہے۔''بظاہر جی رہے ہیں ہم'' (اسے کہنا دسمبر آ گیا ہے۔کلیات عرش صدیقی) ان لوگوں سے متعلق ہے جو جینے کے مفہوم سے ناآشنا ہیں۔وہ مفہوم جسے نبیوں نے آسمان سے اتار کر مٹی میں گوندھ کر تہذیبوں کی خوشبو میں بسایا تھا۔

غرض ان کی شاعری سماجی ٹوٹ پھوٹ کو سامنے لاتی ہے لیکن ساتھ ہی حوصلہ دیتے ہوئے منزل کی طرف اشارہ بھی کرتی ہے۔''بند آنکھوں بند کانوں اور بند ذہنوں کے لیے ایک نظم'' (محبت لفظ تھا میرا/کلیاتِ عرش صدیقی) اس کی واضح مثال ہے۔

عرش صدیقی کے ہاں موجود دور کے تقاضے کے مطابق حال پر توجہ دی گئی ہے کیونکہ حال درمیان کی کڑی ہے جو ماضی و مستقبل سے ملی ہوئی ہے۔وہ لکھتے ہیں۔

''میں نہ ماضی کا شاعر ہوں نہ مستقبل کا۔۔۔۔نہ ماضی اور مستقبل دونوں کا۔۔۔۔مرے پیش نظر عموماً

حال کا لمحہ رہا ہے۔۔۔۔ مجھے کسی گزرے ہوئے ماضی کی تلاش ہے نہ میں کسی دہشت ناک ماضی کی یاد سے فرار کا راستہ تلاش کرتا ہوں۔ مجھے مستقبل کی فکر ضرور ہے لیکن مری اصل زندگی مرا حال ہے۔ کیونکہ حال کے لمحے کی ہر کیفیت کسی واقعے کا نتیجہ یا کسی عمل کا ردعمل ہوتی ہے۔ میں یہ بھی یقین رکھتا ہوں کہ حال ہی مستقبل کی تعمیر کے لیے بنیاد فراہم کرتا ہے''۔ **(۲۰)**

عرش صدیقی ان لوگوں کو ناپسند کرتے ہیں جو اپنے کلچر، تاریخی ورثے، ثقافت سے معذرت خواہ ہیں۔ جو جنسی دلدل میں دھنسے ہوئے ہیں۔ جو بند مقفل دروازوں والے کمروں میں مقید ہیں، جو ماضی یا مستقبل میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ وہ ان لوگوں کے گیت گاتے ہیں جو مصائب کے باوجود معاشرے میں شمعیں جلانے کا فریضہ سرانجام دیتے ہیں۔ جو اپنی ثقافت اور کلچر کے پاسدار ہیں۔ جو جنسی تہذیب کے قائل ہیں۔ جو حیوانی جبلتوں کو کنٹرول کر سکتے ہیں۔ جو زندگی شعور کی روشنی میں بسر کرتے ہیں اور شعور ہی سے اپنے جذبوں کی تہذیب کرتے ہیں۔ جو اپنے آبا کی خوشبو اپنی مٹی میں بسا کر ایک نیا تاج محل تعمیر کرتے ہیں۔

ڈوبتی راہوں میں چلتا اپنے آبا
کی اس مٹی کی خوشبو کے تعاقب
میں چلا آیا جو میرے خوابوں میں
پلتی تھی

(نظم ''اپنی مٹی کی خوشبو'' مشمولہ، محبت لفظ تھا میرا/کلیاتِ عرش صدیقی)

عرش صدیقی نے یہ تمام موضوعات رومانی و علامتی انداز اور اساطیر و تلمیحات کے ذریعے بیان کیے ہیں۔ وہ اسلوب کے اعتبار سے تو رومانی ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے معروضی۔ جدید نظم نگاروں اور شاعری سے منفرد ایک الگ اسلوب اور جدت و انفرادیت، تحیر، رومانیت، تخیل، جذبہ، جمالیاتی حسن کی تشفی، معاشرتی ناہمواریوں کے ردِعمل میں ایک مہذب رویہ، شرافت و تہذیب، معاشرتی و اخلاقی اقدار کی پابندی، جنس و محبت کا تہذیبی تصور، امید و ارتقا، عقل و جذبہ، رومان و حقیقت، جوش و ہوش، زندگی کے نظریے اور رویوں میں توازن ان کی شاعری کے نمایاں خصائص ہیں۔ ان کی نظموں کے بارے میں احمد ندیم قاسمی کی یہ رائے بڑی برمحل اور صائب ہے۔

''عرش صدیقی انسان کی نمو پذیر، ارتقا پذیر اور تکمیل پذیر زندگی کا ترجمانِ خصوصی ہے اس لیے اس کی نظموں سے مجموعی تاثیر میں شکست خوردگی اور بے دست و پا کر دینے والی کیفیات کا شائبہ نہیں ہوتا''۔

''عرش صدیقی نے فن کے حوالے سے زندگی گزارنے، زندگی کو بامعنی بنانے بلکہ اس کی معنویتوں میں اضافہ کرنے کی ایک ایسی طرح ڈالی ہے کہ جس سے جذبۂ محض اور جبلت کے اسیروں اور آشوب

ذات کے مجروحوں کو سراسر اختلاف ہوگا مگر ان عناصر کو صوفی صدا اتفاق ہوگا جو شعور و ادراک کو انسان اور انسانیت کی پہچان قرار دیتے ہیں اور جو جانتے ہیں کہ وجدان کی کیفیتوں تک بھی شعور ہی کے راستے سے رسائی ہوتی ہے۔''(۲۱)

عرش صدیقی کی تمام نظموں (وہ چاہے ''دہدہ یعقوب'' میں شامل ہوں یا ''محبت لفظ تھا میرا'' یا ''اسے کہنا دسمبر آ گیا ہے'') میں، ان کا فکری اور علامتی نظام ایسے رویوں کی نشاندہی کرتا ہے جو ایک منظّم، متوازن، شعوری اور روشن خیال جدیدیت کے پیداوار ہیں۔ اس جدید صنعتی مشینی عہد میں پائے جانے والی بے چینی اور تشکیک، میکانیت اور یکسانیت، بے معنویت اور لایعنیت، محبت کی شکست، جذبے کی موت، تنہائی اداسی اور یاسیت، مفلسی اور بھوک، داخلی شکست و ریخت، مارشل لاء کا استبداد، انسان کی ایک فرد کی حیثیت سے ٹوٹ پھوٹ، ذات اور شناخت کے اجتماع میں گم ہو جانے کا احساس، پھر خود اجتماع کا انتشار، طبقاتی تفاوت اور آویزش، جنسی جبر اور جنسی بے راہروی کے بے لگام نتائج، خارجی زندگی کی بے سکونی، جنگوں کے نتیجے میں پیدا ہونے والا عدم تحفظ کا احساس، محبت کا 'روٹی' میں بدل جانا، خود غرضی، مفادات، تضادات، بے حسی، انسان کا مشین بن جانا، سماجی اقدار کی بے حاصلی، سماجی نظام اخلاق اور تحریمات و ضوابط کی پابندی کے ساتھ جذبے کی بے پناہ آزادی، اجتماعی لاشعور کے اثرات انسانی رویوں پر، وجودیت کے اثرات، آشوبِ ذات، ذہنی خلفشار، خوف و دہشت کا پھیلاؤ، موجودہ دور کا تہذیبی خلا اور بے سمتی لیکن اس تمام تر بھیانک اور خوف و دہشت سے پُر منظر نامے کے باوجود، امید و رجائیت، مسلسل سفر اور حرکت، جدوجہد، مزاحمت اور احتجاج، اس بنجر، خشک صحرا میں محبت کے سرچشموں کی تلاش ____ ان سب کو عرش صدیقی نے کہیں علائم و رموز، کہیں استعارات و تشبیہات، کہیں کلاسیکی تلازمات اور ماضی کی تلمیحات، کہیں اساطیری روایات، کہیں براہ راست، کہیں اپنے داخل اور خارج، کہیں شعور اور لاشعور، کہیں تاریخی روایات کلچر اور ثقافت، کہیں جدیدیت اور وجودیت کے پیمانوں کے ذریعے بیان کیا ہے۔ اپنے تخلیقی رویوں میں وہ راشد کے زیادہ قریب ہیں (۲۲) پھر اگر ان کے شعری مجموعوں کا غور سے مطالعہ کیا جائے (حتیٰ کہ افسانوں کو بھی دیکھا جائے) تو ان کے ہاں سیاسی حوالے نہ ہونے کے برابر ہیں۔ وہ بنیادی طور پر معاشرتی آدمی ہیں بلکہ طبقاتی کشمکش بھی ان کے ہاں نمایاں اور مستقل رجحان نہیں ہے۔ وہ سیاسی موضوعات سے گریز کرتے ہیں۔ (۲۳) بہر حال زندگی کا کوئی میدان ہو ہر جگہ ان کا مخصوص نظریہ، شعور اور سائنسی شعور پر مبنی نظریہ کارفرما ہے۔ چونکہ وہ کسی تحریک، کسی گروہ، کسی دبستان سے وابستہ نہیں، ان کا اپنا ایک خاص نظریہ حیات ہے (جیسا کہ گزشتہ سطور میں بیان ہوا) اس لیے ان کے ہاں موضوعات کا تنوع بھی ہے اور اسالیب اور تکنیک کی رنگا رنگی بھی۔ ان کا اسلوب، ان کی تکنیک، ان کا زندگی کرنے

برتنے اور تخلیق میں پیش کرنے کا انداز مرکب اور امتزاجی ہے ایسا اس لیے بھی ہے کہ ان کے نزدیک زندگی امتزاجی کیفیت کا نام ہے چنانچہ ان کی تخلیقات کو سمجھنے کے لیے کئی زاویوں سے ان کی تفہیم اور ان کا مطالعہ ضروری ہے۔ ان کے ہاں مرکب نظریات مل کر ایک خاص ترکیب پاتے ہیں۔ یہ ترکیب ان کے نظریۂ شعور کے تحت وجود میں آتی ہے۔ اس لیے مرکب نظریات کا حامل ہونے کے باوجود ان کی تخلیقات کے مطالعے اور تفہیم میں دشواری پیش نہیں آئی اور نہ تخلیقی حسن مجروح ہوتا ہے بلکہ ہر نظم میں ایک نئی تازگی کا احساس جنم لیتا ہے۔ زندگی پوری ہمہ ہمی کے ساتھ کروٹیں بدلتی ہوئی، لہریں لیتی ہوئی ان کی تخلیقات میں جلوہ گر محسوس ہوتی ہے۔ ان کے رویے جدیدیت کے قریب ہیں۔ لیکن یہ جدیدیت ان کے شعور (یعنی نظریۂ شعور) کی روشنی میں ایک توازن کے ساتھ جنم لیتی ہے۔ اس لیے اس جدیدیت میں غیر نظریاتی پن اور انتشار نہیں ہے، نہ یہ جدیدیت انسان یا فرد کو سماجی روابط سے منقطع کرتی ہے، نہ یہ جدیدیت فرد کو بے آسرا کر کے تنہائی، مایوسی، موت و شکست کے اندھیروں میں دھکیلتی ہے اور نہ یہ جدیدیت علامت اور اساطیر کو ابہام کے دھندلکوں میں لپیٹتی ہے بلکہ یہ وہ جدیدیت ہے جو ایک نظریہ (شعور پر مبنی نظریے) کی حامل ہے اور یہ نظریہ انہی سے مخصوص ہے، یہ وہ جدیدیت ہے جو فرد کو انفرادیت عطا کرنے کے ساتھ ساتھ اسے روح عصر سے ہم آہنگ کرتی ہے۔ جو اندھیروں میں امید کی کرن بن جاتی ہے، جو فرسودگی اور رجعت کے خلاف ایک زبردست تخلیق قوت اور ردعمل کے طور پر نمایاں ہوتی ہے۔ جو ماضی میں دفن ہونے کے بجائے تہذیب و ثقافت کے تخلیقی عمل کو زندہ رکھتی ہے۔ جس میں علامت بھی ابلاغ کا فریضہ سرانجام دیتا ہے۔ یہ وہ جدیدیت ہے جس میں تنظیم، توازن، روشن خیالی، انسانی دوستی، قدروں کی جستجو ہے۔ یہ وہ جدیدیت ہے جسے پورے شعور و ادراک کے ساتھ اختیار کیا گیا ہے۔ اور اس میں ادبی اور تخلیقی سطح پر باقاعدہ نظریہ سازی کی گئی ہے۔ اس لیے یہ جدیدیت حیات سوز، زندگی گریز اور دیگر منفی رویوں سے آزاد ہے۔

مندرجہ بالا تمام تر مباحث کی بنیاد پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ کم سے کم ملتان کی سطح پر عرش صدیقی سب سے پہلے باقاعدہ شاعر ہیں جنہوں نے پورے شعور و ادراک کے ساتھ تخلیقی عمل اختیار کیا اور اس کا اظہار کیا۔ اگر ملتان کی تمام شعری روایت کو مدنظر رکھا جائے تو وہ ملتان کے شعراء کے حلقے میں (یا ملتان کی شعری روایت میں) پہلے باقاعدہ شاعر ہیں جنہوں نے قدیم و جدید مشرقی و مغربی (بالخصوص انگریزی) ادب اور فلسفہ کے مطالعے اور مشاہدے کے بعد پورے شعور کے ساتھ نظریہ سازی کی، جدید شعری رویوں کو پیش کیا، اور ان جدید شعری رویوں کے لیے ملتان میں شعری فضا کو ہموار کیا۔ وہ کسی تحریک سے وابستہ نہیں تھے، ان کا اپنا ایک شعور اور سائنسی شعور پر مبنی نظریہ ہے اسی نظریے کے تحت وہ زندگی اور ادب کو دیکھتے ہیں، اسی نظریے کے تحت انہوں نے ایک صحت مند جدیدیت کو اختیار

کیا۔ یہ وہ جدیدیت ہے جو صحیح معنوں میں انسان دوستی اور روشن خیالی پر مبنی کرتی ہے۔ اس اعتبار سے وہ ملتان کے پہلے باقاعدہ و باضابطہ باشعور نظریہ ساز جدیدیت پسند شاعر ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ عرش صدیقی، ڈاکٹر، ''میرا نظریہ شعر''، مشمولہ ''اسے کہنا دسمبر آ گیا ہے'' گورا پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۷ء، ص ۱۶۳

۲۔ ملتان کی شعری روایت پر تحقیقی و تنقیدی حوالوں کے لیے مختلف کتب ملاحظہ کی جا سکتی ہیں، مثلاً:

i۔ طاہر تونسوی، ڈاکٹر، ملتان میں اردو شاعری، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۱۹۸۴ء؛

ii۔ روبینہ ترین، ڈاکٹر، ''ملتان کی ادبی و تہذیبی زندگی میں صوفیائے کرام کا حصہ''، بیکن بکس، ملتان، ۲۰۱۱؛

iii۔ روبینہ ترین، ڈاکٹر، ''تاریخ ادبیات ملتان، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۱۲؛

iv۔ محمد آصف ڈاکٹر، حزیں صدیقی، شخصیت اور شاعری، مقتدرہ قومی زبان، اسلام اباد، ۲۰۱۲؛

v۔ شازیہ عنبرین، ڈاکٹر، ملتان میں جدید اردو نظم کی روایت، شعبہ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان، ۲۰۰۳؛

vi۔ مختار ظفر، ڈاکٹر، ''ملتان کی شعری روایت بحوالہ راجہ عبداللہ نیاز، اسد ملتانی، علامہ طالوت، کشفی ملتانی، کیفی جامپوری اور شفقت کاظمی'' (غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی اردو)، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان، ۱۹۹۳ء

۳۔ انوار احمد، ڈاکٹر، ''عرش صدیقی: شعور و ادراک کے پرچار کر جذباتی انسان'' (خاکہ)، مشمولہ، یادگارِ زمانہ ہیں جو لوگ، از، انوار احمد، ڈاکٹر، مثال پبلشرز، فیصل آباد، ۲۰۰۸ء، ص ۲۳

۴۔ ایضاً، ص ۲۳

۵۔ روبینہ ترین، ڈاکٹر، تاریخ ادبیات ملتان، ص ۲۷۱

۶۔ عرش صدیقی کی سوانح اور تخلیقی شخصیت کا تعارف حاصل کرنے کے لیے مختلف ماخذات کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے مثلاً دیکھیے:

i۔ انوار احمد، ڈاکٹر، اردو افسانہ: ایک صدی کا قصہ، مثال پبلشرز، ۲۰۱۰ء؛

ii۔ انوار احمد، ''عرش صدیقی: شعور و ادراک کے پرچارک جذباتی انسان'' (خاکہ)، مشمولہ، یادگار زمانہ ہیں جو لوگ، ص ۲۱ تا ۲۹؛

iii۔ عرش صدیقی کی کتاب ''شعور، سائنسی شعور اور ہم'' کے بیک پیج پر لکھا ہوا مختصر سوانح تعارف، (شائع شدہ بیکن بکس، ملتان ۱۹۹۲ء)؛

iv۔ کلیات عرش صدیقی (شعری کلیات، مرتبہ محمد حنیف) میں شامل مقدمہ از محمد حنیف، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۱۲ء

۷۔ منظر امکانی، ملاقات، مشمولہ ''باہر کفن سے پاؤں'' از، عرش صدیقی، کاروان ادب، ملتان، ۱۹۹۳ء، ص ۲۷۰
۸۔ انوار احمد، ڈاکٹر، اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، ص ۵۰۵
۹۔ انوار احمد، ڈاکٹر، عرش صدیقی: شعور و ادراک کے پرچار کر جذباتی انسان'' خاکہ (مشمولہ)، یادگار زمانہ ہیں جو لوگ، ص ۲۷، ۲۸
۱۰۔ انوار احمد، ڈاکٹر، اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، ص ۵۰۵
۱۱۔ عرش صدیقی، ڈاکٹر، شعور، سائنسی شعور اور ہم، ص ۱۷، ۲۳، ۲۹، ۳۰، ۳۲
۱۲۔ اے بی اشرف، ڈاکٹر، عرش صدیقی کی افسانہ نگاری، مشمولہ کچھ نئے اور پرانے افسانہ نگار، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۷ء ص ۹۹؛
یہی مضمون اس نام سے معمولی سے تغیر و تبدل کے ساتھ ''عرش صدیقی کے افسانوی مجموعے 'باہر کفن سے پاؤں'''میں بھی شامل کیا گیا ہے۔ ملاحظہ کیجئے: ص ۲۲۹
۱۳۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے ''شعور، سائنسی شعور اور ہم'' کے ''پیش لفظ'' میں اجمالاً عرش صدیقی کے مقالے کی تقریظ لکھتے ہوئے غالب، اقبال اور سرسید کے حوالے سے اس فکری روش کا اجمالی تذکرہ کیا ہے دیکھیے: مذکورہ 'پیش لفظ'، ص ۵ تا ۱۰
۱۴۔ عرش صدیقی، ڈاکٹر، شعور، سائنسی شعور اور ہم، ص ۲۹
۱۵۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، 'پیش لفظ' مشمولہ ''شعور، سائنسی شعور، اور ہم''، ص ۸
۱۶۔ عرش صدیقی، ڈاکٹر، میرا نظریہ شعر، مشمولہ اسے کہنا دسمبر آ گیا ہے، ص ۱۶
۱۷۔ جیلانی کامران، فلیپ ''محبت لفظ تھا میرا''
۱۸۔ اے بی اشرف، ڈاکٹر، کچھ نئے اور پرانے شاعر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۹ء ص ۱۷۱
۱۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ص ۳۰۳
۲۰۔ عرش صدیقی، میرا نظریہ شعر، مشمولہ، اسے کہنا دسمبر آ گیا ہے، ص ۱۷۳
۲۱۔ احمد ندیم قاسمی، فلیپ، محبت لفظ تھا میرا۔
۲۲۔ ڈاکٹر اے بی اشرف نے راشد، مجید امجد، غالب کے ساتھ عرش صدیقی کا نہایت اچھا تقابلی مطالعہ کیا ہے۔ اس کی تفصیل جاننے کے لیے ملاحظہ کیجئے:
اشرف، اے بی، ڈاکٹر، کچھ نئے اور پرانے شاعر، ص ۱۸۰ تا ۱۸۴
۲۳۔ اس پہلو کے لیے بنیادی ماخذات یعنی عرش کی شاعری اور افسانوں کا مطالعہ تو ضروری ہے ہی تاہم اس نکتے کی طرف ان کے ناقدین نے بھی اشارے کیے ہیں مثلاً:
اشرف، اے بی، ڈاکٹر، کچھ نئے اور پرانے شاعر، ص ۱۸۴؛
انوار احمد، ڈاکٹر، اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، ص ۵۰۶؛
فردوس انور قاضی، ڈاکٹر اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۵۴۷