جرنل آف ریسرچ (اردو)

فیکلٹی آف لینگویجز اینڈ اسلامک سٹڈیز

شمارہ ۲۲ ISSN. 1726-9067 دسمبر ۲۰۱۲ء

کیٹیگری "Y" ہائر ایجوکیشن کمیشن

شعبۂ اردو

بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

Web Site: www.bzu.edu.pk

ترتیب

۱	مابعد جدیدیت - ایک محاکمہ مرزا خلیل بیگ	۱
۲	بلوچستان میں اُردو- ابتدائی نقوش و آثار ڈاکٹر آغا محمد ناصر	۱۵
۳	کچھ کذب و افترا ہے کچھ کذبِ حق نما ہے (حالی کی قومی شاعری کا مابعد نوآبادیاتی سیاق) ڈاکٹر ناصر عباس نیئر	۳۳
۴	ہندوستان اور یورپ میں نوآبادیات کا تاریخی پس منظر سید ریاض ہمدانی، ڈاکٹر روش ندیم	۶۵
۵	۱۸ویں صدی میں اردو لغت و قواعد نویسی اور برصغیر کا لسانی منظر نامہ ساجد جاوید، ڈاکٹر روبینہ ترین	۷۹
۶	اُردو کا ایک معتوب ناولٹ- گُرگِ شب لیاقت علی	۹۹
۷	اے خدا- ایک تجزیہ ڈاکٹر صفیہ عباد	۱۱۳
۸	اردو میں تدوینِ متن کی روایت اور اس کے دبستان ڈاکٹر عظمت رباب	۱۲۹
۹	مزاحمتی ادب اور ماہنامہ ادبِ لطیف ڈاکٹر شگفتہ حسین	۱۴۱
۱۰	منیر نیازی کی گیت نگاری ڈاکٹر سمیرا اعجاز	۱۵۷

۱۱	اسلوب اوراس کے تشکیلی عناصر ڈاکٹر صباحت مشتاق	۱۸۳
۱۲	والٹیئر :تاریخِ ہند کا نیا تناظر ڈاکٹر حمیرا اشفاق	۱۹۱
۱۳	علامہ محمد اقبال اور اجتہاد فریدہ یوسف	۲۰۵
۱۴	عرش صدیقی کی شاعری کے فکری وفنی ماخذات وسیم عباس، ڈاکٹر روبینہ ترین	۲۳۳

○○○

مابعدجدیدیت - ایک محاکمہ

مرزاخلیل بیگ*

Abstract:

This is an introductory article about the post modern theory. It covers some of the trends and directions in this modern tradition. It also discusses the Urdu critics who are contributing in the concern.

نئی ادبی تھیوری کی بحث ہمارے یہاں تقریباً ربع صدی قبل شروع ہوئی تھی،(۱) اگر چہ مغرب میں ان مباحث کا آغاز اس سے بہت پہلے ہو چکا تھا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ نئی تھیوری، بالخصوص ساختیات و پس ساختیات، لسانیاتِ جدید (Modern Linguistics) کے بنیادگزار فرڈی نینڈ ڈی سسیور (۱۸۵۷تا۱۹۱۳ء) کے پیش کردہ فکر انگیز لسانیاتی ماڈل پر مبنی ہے۔ ہر چند کہ نئی تھیوری کو مقبولیت حاصل ہو چکی ہے، تاہم اس کی افہام و تفہیم کا سلسلہ تا حال جاری ہے۔ گذشتہ صدی کے اوائل میں سسیور نے لسانیاتی فکر کی جو نئی راہ ہموار کی تھی، اور

* صدر شعبہ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ (انڈیا)

روسی ہیئت پسندوں نے ادبی سوجھ بوجھ کی جو نئی بنا ڈالی تھی، اسی نے آگے چل کر نئی تھیوری کی راہ ہموار کی اور دیکھتے ہی دیکھتے شعروادب سے متعلق کئی نئے مباحث اور ادبی تنقید سے متعلق متعدد نئے زاویے سامنے آ گئے۔ آج نئی ادبی تھیوری نہ صرف ساختیات و پس ساختیات کو اپنے جلو میں لیے ہوئے ہے، بلکہ نو تاریخیت، نو مارکسیت، قاری اساس تنقید، تانیثی تنقید، تفہیمیت اور مظہریت تک کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ لیکن مابعد جدیدیت کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔

'مابعد جدیدیت' (Postmodernism) کی تعریف کرنا بہت مشکل ہے کہ اس کی کوئی ایک بندھی ٹکی، حتمی یا طے شدہ تعریف ممکن نہیں۔ اس کی متنوع تعبیریں پیش کی جاتی رہی ہیں اور اس سے مختلف النوع مفاہیم مراد لیے جاتے رہے ہیں۔ مابعد جدیدیت سے اکثر متضاد تصورات بھی وابستہ کر لیے گئے، تاہم بیشتر مفکرین میں اس بات پر اتفاقِ رائے ہے کہ مابعد جدیدیت حالت یا صورتِ حال (Condition) ہے۔ اسے نئی یا معاصر صورتِ حال بھی کہہ سکتے ہیں جو عالمی سطح پر رونما ہوئی ہے۔ لیکن پوری دنیا میں ایک ہی جیسی صورتِ حال کا پیدا ہو جانا ناممکن ہے۔ ہر ملک کے مسائل مختلف ہوتے ہیں، اور تہذیبی و ثقافتی کردار میں بھی فرق پایا جاتا ہے، چنانچہ عصری تقاضوں کے تحت ایک ملک میں جو صورتِ حال پیدا ہوئی ہے وہ دوسرے ملک کی صورتِ حال سے بہ ہر صورت مختلف ہوگی، اور علاقائی خصوصیات کی بھی حامل ہوگی۔ چنانچہ اس کا جائزہ بھی علاقائی تناظر ہی میں لیا جانا چاہیے۔ تاہم اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ گذشتہ تیس چالیس برسوں کے دوران مغرب میں جو 'صورت حال' رونما ہوئی اس نے پورے عالمی منظر نامے کو بدل کر رکھ دیا۔ اس لیے مابعد جدیدیت کو مغربی 'فنامنن' (Phenomenon) کہنا بے جا نہ ہوگا۔

یہ بات تحقیق طلب ہے کہ 'مابعد جدیدیت' (Postmodernism) کی اصطلاح سب سے پہلے کب رائج ہوئی اور اس سے کیا مراد لیا گیا۔ اب تک جو معلومات ہمیں دست یاب ہیں ان کے مطابق لفظ "Postmodernism" کا استعمال سب سے پہلے ۱۸۷۰ء کی دہائی میں ایک انگریز مصور جان ویٹکنز چیپمن (John Watkins Chapman) نے مصوری کے حوالے سے کیا، اور ''مصوری کے مابعد جدید اسلوب'' ("a Postmodern style of painting") کی بات کہی، کیوں کہ وہ فرانسیسی مصوری کی ''تاثریت'' (Impressionism) سے بہت آگے نکل جانا چاہتا تھا۔ (۲) اس کے بعد ۱۹۱۷ء میں روڈولف پین وٹز (Rudolf Pannwitz) نے "Postmodernism" کا استعمال 'کلچر' (Culture) کے حوالے سے کیا۔ بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں اس لفظ کو آرٹ اور میوزک کی

نئی ہیئتوں (Forms) کے لیے برتا گیا۔ ۱۹۴۹ء میں اس لفظ کا استعمال ماڈرن آرکی ٹیکچر سے بے اطمینانی ظاہر کرنے کے لیے کیا گیا، اور یہیں سے آرکی ٹیکچر (فنِ تعمیر) کی مابعد جدید تحریک کا آغاز ہوتا ہے۔ اس کے بعد سے مابعد جدیدیت کا استعمال آرٹ، موسیقی اور ادب کے بہت سے نئے رجحانات کی نمائندگی کے لیے کیا جانے لگا۔ فرانسیسی مفکر اور نظریہ ساز ژاں فرینکوئس لیوتار (۱۹۲۴تا۱۹۹۸ء) نے ۱۹۷۹ء میں اپنی کتاب (۳) La Condition Postmoderne میں مابعد جدیدیت کی اصطلاح کو معاصر صورتِ حال کے مفہوم میں برتا۔ اس کتاب کا انگریزی ترجمہ پانچ سال بعد (۱۹۸۴ء میں) شائع ہوا، جس سے مابعد جدیدیت سے متعلق لیوتار کے نظریات عام ہوئے اور مابعد جدیدیت کے صورت حال ہونے کا لوگوں کو علم ہوا۔ لیوتار ایک ایسا مفکر ہے جس نے مابعد جدیدیت کی نئی تعبیر پیش کی ہے۔

مابعد جدیدیت کوئی باضابطہ تھیوری نہیں۔ معاصر دانش وروں نے اسے تھیوری سے زیادہ صورتِ حال ہی مانا ہے۔ جس زمانے میں تھیوری سے متعلق گوپی چند نارنگ کی شہرۂ آفاق کتاب 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' (۱۹۹۳ء) منظرِ عام پر آئی تھی، اس زمانے میں اردو میں مابعد جدیدیت کا چرچا زیادہ نہ تھا کہ اس وقت تک اس کا تصور زیادہ واضح نہیں ہوا تھا، اور اس میں اور پس ساختیاتی فکر میں جو رشتہ پایا جاتا ہے، اس کے بارے میں بھی معلومات عام نہیں ہوئی تھیں، لیکن نارنگ نے اتنی بات ''صاف'' کر دی تھی کہ ''پس ساختیات تھیوری ہے''، جب کہ ''مابعد جدیدیت تھیوری سے زیادہ صورتِ حال ہے''۔ وہ اپنی متذکرہ کتاب میں لکھتے ہیں:

> ''اتنی بات صاف ہے کہ پس ساختیات تھیوری ہے جو فلسفیانہ قضایا سے بحث کرتی ہے، جب کہ مابعد جدیدیت تھیوری سے زیادہ صورتِ حال ہے، یعنی جدید معاشرے کی تیزی سے تبدیل ہوتی ہوئی حالت، نئے معاشرے کا مزاج، مسائل، ذہنی رویے یا معاشرتی وثقافتی فضا یا کلچر کی تبدیلی جو کرائسس کا درجہ رکھتی ہے۔ مثال کے طور پر کہہ سکتے ہیں:
>
> Postmodern Condition 'مابعدِ جدید حالت'، لیکن 'پس ساختیاتی حالت' نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا پس ساختیات کا زیادہ تعلق تھیوری سے ہے اور مابعدِ جدیدیت کا معاشرے کے مزاج اور کلچر کی صورتِ حال سے ہے۔'' (۴)

اس بیان سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مابعد جدیدیت تھیوری کے مقابلے میں صورتِ حال زیادہ ہے، لیکن اس کے زمانے کا تعین ابھی باقی ہے، یعنی یہ جاننا باقی ہے کہ جس حالت (Condition) یا صورتِ حال کو مابعد جدید کہا گیا وہ کب پیدا ہوئی؟ مابعد جدیدیت کی اصطلاح کے لغوی مفہوم سے تو یہی مترشح ہوتا ہے کہ جدیدیت کو مابعد جدیدیت پر تقدمِ زمانی حاصل ہے، یعنی مابعد جدیدیت، زمانی و تاریخی اعتبار سے جدیدیت کے

بعد کی چیز ہے،لیکن اس کے اصطلاحی مفہوم میں زمانے کی کوئی قید نہیں جس کا مفصل ذکر آگے آئے گا۔

اب اسی سے ملحق ایک دوسرا سوال یہاں یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا مابعد جدیدیت، جدیدیت کی کوکھ سے پیدا ہوئی ہے؟ اس سلسلے میں بعض لوگوں کو (جو مابعد جدیدیت کی صحیح ''آگہی'' نہیں رکھتے یا نئی تھیوری کی تاریخ سے واقف نہیں ہیں) اکثر یہ غلط فہمی رہتی ہے کہ مابعد جدیدیت کا ارتقا جدیدیت سے ہوا ہے۔ مغربی مابعد جدیدیت قطعاً جدیدیت سے ارتقا پذیر نہیں ہوئی۔ یہ پس ساختیات (Post-structuralism) سے نمو پذیر (Grow) ہوئی ہے۔ ہمارے یہاں بھی مابعد جدیدیت، جدیدیت کی زائیدہ نہیں کہی جاسکتی۔ یہ جدیدیت کا ردِ عمل بھی نہیں۔ ہاں، اس سے ''گریز'' یا ''انحراف'' ضرور ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت کا ارتقا بھی مغرب میں جدیدیت کے ارتقا سے مختلف ہے۔ اردو میں جدیدیت ترقی پسند ادبی تحریک کے ردِعمل کے طور پر ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ پیدا ہوئی۔ لیکن مغرب میں جدیدیت کا آغاز بعض دوسرے حالات کے زیرِ اثر ۱۹۶۰ء سے کئی دہائی قبل ہوا۔

گوپی چند نارنگ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ جدیدیت پہلے ہے اور مابعد جدیدیت ''تاریخی طور پر'' جدیدیت کے بعد ہے۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ مابعد جدیدیت، جدیدیت سے ''گریز'' کے طور پر معرضِ وجود میں آئی ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں:

> ''جس طرح پس ساختیات تاریخی طور پر ساختیات کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے، اسی طرح مابعد جدیدیت بھی تاریخی طور پر جدیدیت کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے۔ ان دونوں کو ایک دوسرے کے تناظر میں ہی پرکھا اور جانا جاسکتا ہے''۔(۵)

نارنگ نے اس بات کا اعادہ اپنے نسبتاً ایک بعد کے لکھے ہوئے مضمون میں بھی کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''جدیدیت کے بعد کا دور مابعد جدیدیت کہلائے گا، لیکن اس میں جدیدیت سے انحراف بھی شامل ہے جو ادبی بھی ہے اور آئیڈیولوجیکل بھی''(۶)

ناصر عباس نیرّ مابعد جدیدیت کو بیک وقت ''صورتِ حال'' اور ''تھیوری'' دونوں مانتے ہیں اور ان دونوں کے درمیان ''ربطِ باہم'' بتاتے ہیں۔ صورتِ حال سے وہ ''بیسویں صدی کے آخری حصے کی مجموعی ثقافتی صورتِ حال'' مراد لیتے ہیں، اور تھیوری سے ان کی مراد وہ فکر ہے جو جدیدیت اور ساختیات کی تنقید اور فرانس میں ۱۹۶۸ء میں طلبہ کی بغاوت اور الجیریا پر فرانس کے حملے کے بعد سامنے آئی''۔(۷) گوپی چند نارنگ کی طرح، ناصر عباس نیر بھی مابعد جدیدیت کو، جدیدیت کے بعد مانتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''مابعد جدیدیت سے وابستہ تھیوری سے مراد وہ سب نظریات ہیں جو جدیدیت کے بعد رونما ہوئے ہیں۔''(۸)

واضح رہے کہ گوپی چند نارنگ مابعد جدیدیت کو جدیدیت سے ''گریز'' اور ''انحراف'' تو مانتے ہیں، لیکن

اسے وہ جدیدیت کی ''ضد'' تسلیم نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک ترقی پسند ادبی تحریک اور جدیدیت ''دونوں ایک دوسرے کی ضد تھیں''، کیوں کہ ''جو ترقی پسندی نہیں تھی وہ جدیدیت تھی اور جو جدیدیت تھی وہ ترقی پسندی نہیں تھی۔ یعنی ایک میں زور انقلاب کے رومانی تصور پر تھا، دوسری [میں] توجہ شکستِ ذات پر تھی۔'' نارنگ نے صاف لفظوں میں کہا ہے کہ ''مابعد جدیدیت نہ ترقی پسندی کی ضد ہے اور نہ جدیدیت کی'' (۹) ناصر عباس نیر کا بھی تقریباً یہی خیال ہے کہ ''مابعد جدیدیت، جدیدیت کی نفی نہیں کرتی'' (۱۰) اس ضمن میں ابوالکلام قاسمی کی رائے بھی نارنگ و نیر کی آرا سے کچھ مختلف نہیں۔ وہ اردو میں جدیدیت کے میلان کو ترقی پسند ادبی نظریے کا ''ردِعمل'' تو مانتے ہیں، لیکن مابعد جدیدیت کو، جدیدیت کا ردِعمل تسلیم نہیں کرتے۔ ان کے خیال میں ''جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مابین عمل اور ردِعمل کا تعلق نہیں، بلکہ ان کو دو ایسے متوازی ادبی رویوں کی حیثیت حاصل ہے جن میں سے ایک کو دوسرے کے ضمیر پر مبنی قرار دیا جا سکتا ہے۔'' (۱۱) ہم نے دیکھا کہ مابعد جدیدیت، جدیدیت کی ''ضد'' نہیں ہے، اور نہ ہی یہ جدیدیت کی ''نفی'' کرتی ہے، اور نہ یہ جدیدیت کے ''ردِعمل'' کے طور پر وجود میں آئی ہے، بلکہ صورتِ واقعہ یہ ہے کہ جدیدیت ہی کے زمانے میں نئے شعور کا ادراک پیدا ہونا شروع ہو گیا تھا، اور نئی حسیت کی صدائے بازگشت سنائی دینے لگی تھی، چنانچہ اس زمانے میں نئے ذہنی رویوں اور نئی صورتِ حال کے تحت جو ادب پیدا ہوا وہ مابعد جدید ادب کہلایا۔ اسی لیے بعض ناقدین مثلاً ابوالکلام قاسمی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کو دو متوازی ادبی رویوں کی حیثیت سے دیکھتے ہیں، لیکن یہ اس بات کی دلیل نہیں کہ مابعد جدیدیت، جدیدیت سے فکری انحراف یا ناآسودگی کا نتیجہ نہیں۔

ہر چند کہ مابعد جدیدیت کی اپنی کوئی تھیوری نہیں، یا اگر ہے تو وہ پوری طرح واضح نہیں ہے، کیوں کہ اسے تھیوری دینے کی کوششیں برابر کی جاتی رہی ہیں، تاہم پس ساختیات (جس کی اپنی تھیوری ہے) سے اس کے رشتے کی نوعیت واضح ہے جس کی جانب اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس ضمن میں گوپی چند نارنگ کا خیال یہ ہے کہ ''مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ مقدمات وہی ہیں جو پس ساختیات کے ہیں''۔ مابعد جدیدیت کے پس ساختیات کے ساتھ رشتے یا تعلق کا پس منظر بیان کرتے ہوئے نارنگ 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' میں لکھتے ہیں:

> ''یہ معلوم ہے کہ دوسری جنگِ عظیم کے بعد جو نئی ذہنی فضا بننا شروع ہوئی تھی، اس کا بھرپور اظہار لاکاں، آلتھیو سے، فوکو، بارتھ، دریدا، دے لیوز اور گواتری اور لیوتار جیسے مفکرین کے یہاں ملتا ہے۔ گلبرٹ ادیر کا کہنا ہے کہ پس ساختیاتی مفکرین اس تبدیلی کے پہلے نقیب ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پس ساختیات میں اور مابعد جدیدیت میں حدِ فاصل قائم نہیں کی جا سکتی، چنانچہ اکثر و بیشتر پس ساختیاتی مفکرین کو مابعد جدید مفکرین کہہ دیا جاتا ہے اور یہ دونوں اصطلاحیں ایک دوسرے کے بدل کے طور پر

استعمال کی جاتی ہیں''۔(۱۲)

تقریباً اسی طرح کا خیال انھوں نے اپنے مضمون ''مابعد جدیدیت اور اردو ادب'' میں بھی پیش کیا ہے:

''واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کی بنیاد جس ادبی تھیوری پر ہے وہ ساختیات اور پس ساختیات سے ہوتی ہوئی آئی ہے۔ نسوانیت کی تحریک، نئی تاریخیت، اور ردِ تشکیل کے فلسفے بھی اسی کا حصہ ہیں''۔(۱۳)

وہاب اشرفی نے اس سلسلے میں نہایت عمدہ بات کہی ہے کہ ''مغرب میں مابعد جدیدیت پس ساختیات کے ساتھ آگے کا مرحلہ ہے، ہمارے ہاں مابعد جدیدیت، جدیدیت سے آگے کا سفر ہے''۔(۱۴)

اس سے یہ صاف ظاہر ہے کہ مابعد جدیدیت کے تانے بانے بہت دور تک پھیلے ہوئے ہیں، اور اس کی جہتیں اور طرفیں لامحدود ہیں۔ اس کے دائرے کی وسعت اور تنوع کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ یہ نہ صرف ادب اور ادبی تھیوری، نیز فلسفے سے رابطہ رکھتی ہے، بلکہ آرٹ، کلچر، عمارت سازی، موسیقی، فیشن، حتیٰ کہ شہری پلاننگ جیسے سرو کار کو بھی اپنے ڈسکورس کا حصہ بناتی ہے۔

اب ہم مابعد جدیدیت کے اصطلاحی مفہوم کی طرف آتے ہیں۔ جب ہم کسی لفظ کو اصطلاح کے طور پر استعمال کرتے ہیں تو بعینہٖ یا جوں کے توں اس کے لغوی معنی مراد نہیں لیتے کہ اس کا اصطلاحی مفہوم اس کے لغوی مفہوم سے ذرا ہٹ کر ہوتا ہے۔ مابعد جدیدیت کا لغوی مفہوم تو یہی ہے کہ وہ سب کچھ جو جدیدیت کے بعد ہے۔ یہ مفہوم بہ قول قاضی افضال حسین اس کے ''زمانی کردار'' کو نمایاں کرتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ''اس اصطلاح کا مفہوم زمانے کے حوالے سے متعین کرنا بے سود ہے''، بلکہ ان ''صفات و امتیازات'' کو مطالعہ کا مرکز بنانا چاہیے جن سے وہ ادب یا متن متصف ہے۔ ایسا متن بہ قول قاضی افضال حسین جدیدیت کے بعد کے زمانے میں یا خود جدیدیت کے زمانے میں بھی خلق ہو سکتا ہے۔(۱۵) ان کا یہ قول بجا ہے، لیکن یہ بھی تو ممکن ہے کہ ایسا متن نہ صرف جدیدیت کے بعد کے زمانے میں یا خود جدیدیت کے زمانے میں خلق ہو سکتا ہے بلکہ جدیدیت کے زمانے سے پہلے (یا بہت پہلے) بھی معرضِ وجود میں آ چکا ہو۔ قدیم دکنی ادب سے اس کی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ اس نکتے کو وہاب اشرفی نے بھی اپنی عالمانہ تصنیف 'مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات' (۲۰۰۲ء) میں واضح کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''ہر زمانے کے ادب پر مابعد جدیدیت کے نقطۂ نظر سے بحث ہو سکتی ہے، بلکہ ہوگی ہی، اس لیے کہ اس کے تمام نکات واضح طور پر کسی ایک عہد، زمانے یا رجحان میں قید نہیں۔ بلکہ یہ زمان و مکان کے بے حد وسیع تناظر میں اپنا کام سرانجام دیتے ہوئے نظر آتے ہیں''۔(۱۶)

اس ضمن میں انھوں نے قدیم دکنی ادب میں مابعد جدید ذہنی رویے کی نشان دہی کرتے ہوئے نظامی

بیدری کی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' کی مثال پیش کی ہے، پھر وہ کہتے ہیں کہ ''اگر بعض فکری مباحث کو منہا کرلیا جائے تو اردو ئے قدیم کی شاعری کی تفہیم کا مستحسن کام سرانجام دینے والے سب کے سب مابعد جدید رویے کے حامل ہیں''۔(۱۷) وہاب اشرفی نے یہ بھی خیال پیش کیا ہے کہ ''کیا ایسا نہیں ہے کہ ابتدا سے لے کر ولی تک کا کلام نہایت آسانی سے مابعد جدیدیت کے کچھ اور اصول اور ضابطے کے تحت تجزیے میں آسکتا ہے''۔(۱۸)

لیکن اگر ہم مابعد جدیدیت کے لغوی مفہوم کو پیشِ نظر رکھیں تو اس کے وہی معنی ہوں گے جو گوپی چند نارنگ نے بیان کیے ہیں۔ ایپگ نینسی اور گیرٹ نے بھی اپنی کتاب Introducing Postmodernism(1995) میں یہی معنی بیان کیے ہیں:

"Modernity takes its Latin origin from 'modo', which means 'just now'. The postmodern, then literally means 'after just now'."(۱۹)

واضح رہے کہ ایپگ نینسی اور گیرٹ کی متذکرہ کتاب نارنگ کی کتاب 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' کے دو سال بعد شائع ہوئی تھی۔

ان تعریفوں کے بارے میں ناصر عباس نیر کا یہ بیان بھی دیکھتے چلیں جو ان کی نہایت پُرمغز کتاب 'لسانیات اور تنقید' (۲۰۰۹ء) میں ملتا ہے:

> ''مابعد جدیدیت کو جدیدیت اور اس کی مختلف صورتوں کے فوری بعد کی صورتِ حال کے مفہوم میں استعمال کیا گیا۔ 'فوری بعد' اپنی پیش رو صورتِ حال سے مختلف تو ہوتا ہے، مگر پیش رو سے زمانی اور مکانی قرب بھی رکھتا ہے؛ اس لیے وہ اپنی پہچان کے لیے نہ صرف بار بار پیش رو کی طرف رجوع کرتا ہے، بلکہ پیش رو کا اسمی اور صفاتی تناظر بھی لیے ہوتا ہے۔ بنابریں 'فوری بعد' جن امور کی تائید یا تردید کرتا ہے، وہ امور پیش رو سے متعلق ہوتے ہیں۔ لہٰذا مابعد جدیدیت نے اگر جدیدیت کو اپنا تناظر قرار دیا اور جدیدیت کی توسیع کرنے کا دعویٰ بھی کیا ہے تو یہ سب کچھ ان مفروضات کی روشنی میں ہی قابلِ فہم ہے''۔(۲۰)

اتنی بحث و تمحیص کے بعد اب اس امر کا بھی محاکمہ کرلیا جائے کہ مابعد جدیدیت درحقیقت ہے کیا؟ مابعد جدیدیت کو ذہنی رویے سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اسے تخلیق کی آزادی کا بھی نام دیا گیا ہے۔ اس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ نہ تو کسی فارمولا کی پابند ہے اور نہ کسی منصوبہ بند پروگرام کی۔ یہ اپنا کوئی سیاسی ایجنڈا بھی نہیں رکھتی اور نہ ہی اس کی کسی قسم کی سیاسی وابستگی ہے۔ مابعد جدیدیت اپنے ثقافتی تشخص پر اصرار کرتی ہے۔ یہ مرکز سے محیط کی جانب رواں دواں ہے، چنانچہ لامرکزیت اس کی صفت ہے۔ یہ وحدیت اور کلیت کے تصور کو مسترد کر کے تکثیریت اور تعددو

تنوع کے فلسفے میں یقین رکھتی ہے۔

مصری نژاد ایہاب حسن (۲۱) (Ihab Hassan) جو عہدِ حاضر کے معروف امریکی ادبی نظریہ ساز، نقاد، ادیب اور دانشور ہیں، اور ان دنوں وسکانسن یونیورسٹی میں ایمریٹس پروفیسر کے اعزاز سے سرفراز ہیں، مابعد جدیدیت کے بارے میں اپنی گراں قدر تصنیف The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture(1987) میں بہت کچھ لکھ چکے ہیں۔ لیکن اس کتاب کی اشاعت سے دو سال قبل انھوں نے اپنے مضمون (۲۲) "The Culture of Postmodernism" میں ایک چارٹ پیش کیا تھا جس میں مغربی جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے فرق کو دکھلایا تھا۔ اس چارٹ پر ایک نظر ڈالنے سے بہ خوبی اندازہ ہوجاتا ہے کہ مابعد جدیدیت کیا ہے اور کیا نہیں ہے۔ انگریزی کچن الفاظ و اصطلاحات کے ذریعے ایہاب حسن نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں فرق کیا ہے انھیں قوسین میں لکھ دیا گیا ہے۔

ایہاب حسن کے خیال میں مابعد جدیدیت رومانیت (Romanticism) کو مسترد کرتی ہے اور علامتیت (Symbolism) کے بھی خلاف ہے۔ اسے دادازم (Dadaism) سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ وہ اسے 'Paraphysics' بھی کہتے ہیں۔ مابعد جدیدیت غایت (Purpose) کے بجائے تفریح، تماشا اور کھیل کود (Play) کو اپنی توجہ کا مرکز بناتی ہے۔ وہاب اشرفی کہتے ہیں کہ ''جدیدیت کی غایت یعنی Purpose... سے ہم سب واقف ہیں۔ اس کے مقابلے میں مابعد جدیدیت کی تفریحی، تماشائی اور کھیل کود کے انداز کی دل پذیری نظر انداز نہیں کی جاسکتی ہے۔'' (۲۳) مابعد جدیدیت اتفاق (Chance) سے متصف ہے، یعنی اس میں اتفاقی عوامل کا عمل دخل ہے، یہ ڈیزائن (Design) یعنی منصوبہ بندی یا خاکہ بندی سے عبارت نہیں ہے۔ مابعد جدیدیت درجہ وار ترتیب یا نظامِ مراتب (Hierarchy) کو پسند نہیں کرتی۔ اس کے مقابلے میں وہ نراج (Anarchy) کی کیفیت کو پسند کرتی ہے۔ وہاب اشرفی لکھتے ہیں کہ ''ظاہر ہے کہ مابعد جدیدیت میں انتشار اور طوائف الملوکی کھلے ذہن کا ایک میلان ہے جسے نظر انداز کرنا مشکل ہے''۔ (۲۴) مابعد جدیدیت بُعد اور فاصلے (Distance) کے مقابلے میں اشتراک (Participation) پر زور دیتی ہے۔ مابعد جدیدیت تشکیل یا تخلیق (Creation) سے رشتہ نہ رکھ کر لاتشکیل (Deconstruction) سے اپنا رشتہ استوار کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت امتزاج (Synthesis) کے علی الرغم اینٹی تھیسس (Antithesis) کے فلسفے میں یقین رکھتی ہے۔ یہ موجود (Presence) کے مقابلے میں عدم موجود یا غیاب (Absence) کی

صفت سے متصف ہے۔ یہ مرکز گزیں (Centring) نہیں ہے، بلکہ بکھراؤ (Dispersal) اس کا مقدر ہے۔ یہ صنف (Genre) سے واسطہ نہیں رکھتی، بلکہ متن، بین المتن (Text, intertext) کو اپنی توجہ کا مرکز بناتی ہے۔ یہ علم معنی یا معنیات (Semantics) کے بجائے علمِ بدیع (Rhetoric) سے سروکار رکھتی ہے۔ یہ عمودی (Paradigm) کے برخلاف افقی (Syntagm) رشتے کو ملحوظ رکھتی ہے۔ یہ منطقی ترتیب (Hypotaxis) سے صرفِ نظر کرتی ہے اور غیر منطقی ترتیب (Parataxis) کو اپناتی ہے۔ یہ انتخاب (Selection) کے بجائے اتصال (Combination) پر اصرار کرتی ہے۔ یہ گہرائی (Depth) کے مقابلے میں سطح (Surface) کو پسند کرتی ہے۔ یہ توضیح و تشریح (Interpretation) پر زور دینے کے بجائے اس سے گریز کرتی ہے۔ وہاب اشرفی کا خیال ہے کہ ''جدیدیت میں توضیح وتشریح نیز قرأت ایک واضح عنصر ہے، جب کہ اس کے مقابلے میں مابعد جدیدیت توضیح سے علاقہ نہیں رکھتی اور صحیح اور متعینہ قرأت کا تصور اس کے یہاں محال ہے۔'' (۲۵) مابعد جدیدیت کی ایک صفت یہ بھی ہے کہ یہ معنی نما (Signified) کے بجائے صوت امیج (Signifier) پر زور دیتی ہے، اور قابلِ خواندگی (Readerly) ہونے کے بجائے تحریری خصوصیت کی حامل (Scriptibly) ہے۔ مابعد جدیدیت کی ایک اور صفت یہ ہے کہ یہ بیانیہ (Narrative) کے بجائے اینٹی بیانیہ (Anti-narrative) ہے۔ مابعد جدیدیت میں مطلق لسانی اظہار (Master code) کے مقابلے میں شخصی طرزِ اظہار (Idiolect) کو اہمیت دی جاتی ہے۔ مابعد جدیدیت علامت یا نشانی (Symptom) کے مقابلے میں خواہش یا طلب (Desire) کو فوقیت دیتی ہے۔ مابعد جدیدیت میں نوع (Type) یعنی قسم کے بجائے تغیر و تبدیلِ نوع (Mutant) کی اہمیت تسلیم کی جاتی ہے۔ مابعد جدیدیت میں منبع، علت (Origin, cause) کے بجائے تفریق، تعطل (Difference-differance) کو فوقیت دی جاتی ہے۔ مابعد جدیدیت، مابعد الطبیعیات (Metaphysics) کے بجائے طعن و طنز (Irony) سے عبارت ہے۔ اس میں قطعیت یا ثابت قدمی (Determinancy) کے بجائے غیر ثابت قدمی (Indeterminancy) کا تصور پنہاں ہے، اور یہ ماورائیت (Transcendence) کی صفت سے متصف ہونے کے بجائے طبعی و خلقی (Immanence) ہے۔

عالمی سطح پر مابعد جدیدیت کے آغاز سے ہمارے یہاں کی صورتِ حال بھی بدلی ہے جس کا محاکمہ گوپی چند نارنگ نے 'اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ' (۱۹۹۸ء) میں بڑی خوبی کے ساتھ کیا ہے۔ انھوں نے اپنے ایک

مضمون میں چند جوڑے دار اضداد (Binary Oppositions) کی تشکیل کی ہے جن میں پہلا عنصر اس ''غلبہ'' کو ظاہر کرتا ہے جو ہمارے ملک کے معاشرے میں صدیوں سے چلا آ رہا ہے۔ اضدادی جوڑوں کا دوسرا عنصر پہلے عنصر کا ''غیر'' (The Other) تھا جو بہ قول نارنگ ''دبا ہوا یا نظر انداز کیا ہوا تھا اور جس کی اپنی کوئی پہچان نہ تھی، اور اگر تھی تو پہلے عنصر کے حوالے سے اور اس کی رو سے تھی'' (۲۶) گوپی چند نارنگ مزید لکھتے ہیں کہ ''مابعد جدید عہد کی آگہی کے بعد صورتِ حال تبدیل ہوئی ہے اور دونوں جوڑے دار (Binaries) اضداد میں کشاکش کا جو نیا ڈسکورس پیدا ہوا ہے اس میں دوسرا عنصر اب اپنی شرائط پر اپنی شناخت اس نوع سے کرا رہا ہے کہ اصل اور 'غیر' کی پہلی تعبیر پلٹنے لگی ہے، اور پہلے عنصر کا ترجیحی غلبہ کم ہونے لگا ہے۔'' (۲۷) نارنگ نے جو جوڑے دار اضداد وضع کیے ہیں ان میں مغرب/نوآبادیت بالمقابل مشرق/تیسری دنیا، عالمیت بالمقابل مقامیت/ثقافتی تشخص، مرکزیت بالمقابل تکثیریت، مہابیانیہ بالمقابل چھوٹے بیانیہ، اشرافیہ بالمقابل دبے کچلے عوام، سنسکرت/کلاسیکی زبانیں بالمقابل جدید زبانیں/ بھاشائیں، برہمنی شعریات بالمقابل بھگتی صوفی سنت دور سے چلی آ رہی عوامی شعریات، خاص ہیں۔ (۲۸)

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، اردو مابعد جدیدیت نہ تو جدیدیت کی ''ضد'' ہے اور نہ ''ردِعمل''۔ ہاں، جدیدیت ترقی پسند ادبی تحریک کا ردِعمل ضرور ہے۔ اگر ہم اردو کی پچھلی نصف صدی کی تاریخ کا جائزہ لیں تو ہم دیکھیں گے کہ اردو میں ترقی پسندی ۱۹۶۰ء تک پہنچتے پہنچتے دم توڑ چکی تھی، اور اس کے تمام نظریات کا انہدام ہو چکا تھا۔ اردو کے اس دور کے ادیب ترقی پسندی کی بنائی ہوئی 'لیک' کو چھوڑ کر ایک نیا راستہ اختیار کر رہے تھے اور ایک نئے اندازِ فکر سے کام لے رہے تھے۔ وہ اس بات کو سمجھ گئے تھے کہ سیاسی نعرے بازی یا کسی مخصوص سیاسی بیساکھی کے سہارے کاروبارِ ادب زیادہ دنوں تک نہیں چل سکتا۔ ۱۹۶۰ء کے آس پاس ابھرنے والے اور نئی سوچ رکھنے والے ادیبوں کو یہ محسوس ہونے لگا تھا کہ ادب میں کسان، مزدور، اور سماج کی طبقاتی کشمکش کا راگ زیادہ دنوں تک نہیں الاپا جا سکتا، اور نہ ہی ادب کو محنت، پیداوار، سرمایہ، اور دولت کی غیر مساوی تقسیم کے مسائل میں الجھا کر رکھا جا سکتا ہے۔ چنانچہ ترقی پسندیت کے ان میلانات سے عدم وابستگی یا انحراف کے نتیجے میں 'جدیدیت' معرضِ وجود میں آئی، اور جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، یہ ۱۹۶۰ء کے آس پاس ہوا۔

جدیدیت نے بڑے دبدبے کے ساتھ اپنے بال و پر نکالے، لیکن ہوا یہ کہ ترقی پسندوں کی طرح جدیدیت پسندوں نے بھی اپنے لیے کچھ اصول اور نظریات وضع کر لیے۔ چنانچہ ۱۹۶۰ء کے بعد ابھرنے والے جدید شاعروں میں تنہائی، مایوسی، خوف، دہشت، اجنبیت، یاسیت، لایعنیت، منفی داخلیت، بے چینی، بے دلی، ذات

پرستی، داخلی کرب، خواہشِ مرگ جیسے رجحانات تیزی کے ساتھ پنپنے لگے۔ علاوہ ازیں حد سے زیادہ علامتیت اور تجریدیت، نیز ابہام واستعارہ سازی کے عمل نے ادبی فن پارے کو معما بنا کر رکھ دیا۔ چنانچہ جدیدیت کا بھی وہی حشر ہوا جو ترقی پسندیت کا ہوا تھا۔ بیس پچیس سال بعد ہی جدیدیت اپنے بال و پر سمیٹنے لگی۔ فکری انحراف کی لے تیز تر ہوتی گئی۔ نئے شعور، نئی حسیت، نئے ذہنی رویوں اور نئے عصری تقاضوں نے ادبی قدروں کو یکسر بدل کر رکھ دیا اور ایک نئے دور کا آغاز ہوا جو مابعد جدید دور کہلایا۔ جدیدیت پسندوں کو یہ احساس ہونے لگا کہ اب ان کا کام ختم ہوتا جا رہا ہے۔ اس کرب کو جدیدیت کے سب سے بڑے علم بردار شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی محسوس کیا اور اس کا اظہار ان الفاظ میں کیا:

> ''مجھے اس بات سے کوئی خوف نہیں آتا کہ نئے لکھنے والے جدیدیت سے انحراف کریں گے یا کرنا چاہیں گے۔ ادبی اصول ونظریات کو میں ترقی پسندوں کی طرح مطلق اور آفاقی اور ہمہ وقتی نہیں سمجھتا۔ میں امید کرتا ہوں کہ ادب کے بارے میں کئی طرح کے نظریات صحیح ثابت ہوسکیں گے۔ جدیدیت کوئی مذہب نہیں، کوئی الہامی فلسفہ نہیں جس سے انحراف کفر ہو، لیکن میں یہ ضرور کہتا ہوں کہ ابھی تک تو جدیدیت سے انحراف کی کوئی شکل سامنے آئی نہیں ہے... ایک دن وہ بھی ہوگا جب جدیدیت اپنا کام اچھا برا کر چکے گی۔ کوئی اور نظریۂ ادب اس کی جگہ لے گا۔ میں اس دن کا منتظر ہوں۔'' (۲۹)

فاروقی کا یہ بیان ڈھائی دہائی قبل کا ہے۔ اس دوران میں دنیا کہاں سے کہاں پہنچ چکی ہے، اور وہ دن بھی گذر چکا ہے جس کا انھیں انتظار تھا، اور بہ قولِ عشرت ظفر ''جدیدیت ایک گہرے سیاہ غار میں اتر چکی ہے... مابعد جدیدیت کے پرچم کے وسیع تر سائے میں ایک ہجوم جمع ہو چکا ہے''۔ (۳۰)

حواشی وحوالہ جات

۱- اردو میں نئی ادبی تھیوری کی بحث سب سے پہلے گوپی چند نارنگ نے ۱۹۸۵ء کے آس پاس شروع کی تھی۔

۲- ملاحظہ ہو ایہاب حسن (Ihab Hassan) کی کتاب The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture (کولمبس: اوہایو اسٹیٹ یونیورسٹی پریس، ۱۹۸۷ء)، ص۱۲۔

۳- ملاحظہ ہو ژاں فرینکوئس لیوتار (Jean-Francois Lyotard) کی اس کتاب کا انگریزی ترجمہ The Postmodern Condition : A Report on Knowledge (مترجمین: جیوفری بینگ ٹن اور برین میسومی [Geoffrey Bennington and Brian Massumi] مینیا پولس: یونیورسٹی آف مینی سوٹا پریس، ۱۹۸۴ء۔

۴- گوپی چند نارنگ، 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۳ء)، ص۲۴-۵۲۳۔

۵- ایضاً، ص۵۲۴۔

۶- گوپی چند نارنگ، ''مابعد جدیدیت اور اردو ادب''، مطبوعہ سہ ماہی 'نیا ورق' (ممبئی)، جلد۱، شمارہ۲، بابت اپریل تا جون ۱۹۹۷ء، ص۳۲۔

۷- ناصر عباس نیر، ''مابعد جدیدیت کیا ہے؟''، مطبوعہ سہ ماہی 'استعارہ' (نئی دہلی)، جلد۳، شمارہ۱۰اور۱۱، بابت اکتوبر-مارچ ۲۰۰۳ء، ص۱۰۵۔

۸- ایضاً، ص۱۰۷۔

۹- گوپی چند نارنگ، محولۂ بالا مضمون، ص۳۲۔

۱۰- ناصر عباس نیر، محولۂ بالا مضمون، ص۱۱۱۔

۱۱- ابوالکلام قاسمی، ''مابعد جدید تنقید: اصول اور طریقِ کار کی جستجو''، مشمولہ 'نظریاتی تنقید: مسائل ومباحث'، مرتبہ ابوالکلام قاسمی (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۶ء)، ص۲۵۹۔

۱۲- گوپی چند نارنگ، محولۂ بالا کتاب، ص۵۲۴۔

۱۳- گوپی چند نارنگ محولۂ بالا مضمون، ص۳۳۔

۱۴- وہاب اشرفی، ''مابعد جدیدیت''، مشمولہ 'اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'، مرتبہ گوپی چند نارنگ (دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء)، ص۹۶۔

۱۵- قاضی افضال حسین، ''ادب میں مابعد جدید کیا ہے؟''، مشمولہ 'نظریاتی تنقید: مسائل ومباحث'، مرتبہ ابوالکلام قاسمی

(علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۶ء)، ص ۲۴۰۔

۱۶- وہاب اشرفی، 'مابعد جدیدیت: ممکنات و مضمرات' (الہٰ آباد: کتاب محل، ۲۰۰۲ء)، ص ۱۷۸۔

۱۷- ایضاً، ص ۱۷۹۔

۱۸- ایضاً۔

۱۹- ملاحظہ ہو رچرڈ ایپگ نینسی اور کرس گیرٹ (Richard Appignanesi and Chris Garrat) کی کتاب Introducing Postmodernism (نیویارک: ٹوٹم بکس، ۱۹۹۵ء)۔

۲۰- ناصر عباس نیر، 'لسانیات اور تنقید' (اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء)، ص ۸۹۔

۲۱- ایہاب حسن (Ibab Hassan) کو کچھ لوگ اردو میں ''احب حسن'' اور کچھ لوگ ''اہاب حسن'' لکھتے ہیں۔ ایہاب کی یہ دونوں املائی شکلیں، یعنی ''احب'' اور ''اہاب'' غلط ہیں۔ ایہاب بہ معنی 'ہبہ' (gift) عربی میں ''اِیہاب'' لکھا جاتا ہے۔ اردو میں ہم اسے 'ایہاب' لکھ سکتے ہیں، کیوں کہ اردو میں 'دوچشمی ہے' (=ھ) کو ہکاریت (Aspiration) کی نمائندگی کے لیے استعمال کیا جاتا ہے، اور 'ہائے ہوز' (=ہ) کے لیے ترکیبی حالت میں 'لٹکن والی ہے' استعمال کی جاتی ہے۔ چوں کہ عربی صوتیات میں ہکاریت کا کوئی تصور نہیں، اس لیے عربی میں 'ہائے ہوز' کو 'دوچشمی ہے' سے ہی ظاہر کیا جاتا ہے، جیسے کہ ''اِیہاب'' جو عربی لفظ 'ھِبۃ' (بہ معنی تحفہ، بخشش، عطا/عطیہ) سے اشتقاقی رشتہ رکھتا ہے۔

۲۲- ایہاب حسن، "The Culture of Postmodernism" مشمولہ Theory,Culture and Society (کلیولینڈ، UK)، جلد ۲، شمارہ ۳ (۱۹۸۵ء)، ص ۱۲۳۔

۲۳- وہاب اشرفی، 'مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات' (الہٰ آباد: کتاب محل، ۲۰۰۲ء)، ص ۹۵۔

۲۴- ایضاً، ص ۹۵۔

۲۵- ایضاً، ص ۹۷۔

۲۶- گوپی چند نارنگ، ''مابعد جدیدیت اردو کے تناظر میں''، مشمولہ 'اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'، مرتبہ گوپی چند نارنگ (دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء)، ص ۷۶۔

۲۷- ایضاً، ص ۷۶۔

۲۸- ایضا۔

۲۹- 'پیش رو'، دہلی، اگست ۱۹۸۸ء سے مقتبس۔ بہ حوالہ 'مابعد جدیدیت پر مکالمہ'، مرتبہ گوپی چند نارنگ (دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء)، ص ۵۰۱۔

۳۰- عشرت ظفر، ''مابعد جدید غزل''، مشمولہ 'مابعد جدیدیت پر مکالمہ'، مرتبہ گوپی چند نارنگ، ص ۱۷۹۔

❁.....❁.....❁

بلوچستان میں اُردو-ابتدائی نقوش وآثار

ڈاکٹر آغا محمد ناصر*

Abstract:

The Inception of Urdu in Balochistan

Iranian King and general Nadir Shah Afshar was able to get hold of Balochistan and Kandhar during 18th century.The invasion of Nadir Shah had multiple impacts on social and cultural life line of Balochistan and that includes lingual effect. How Urdu reaches to the areas of Balochistan and what were the contributing factors to flourish Urdu is the outcome of this article.

بلوچستان میں اردو زبان کو متعارف کرانے اور فروغ دینے کا سہرا بلوچستان کے نامور حکمران میر نصیر خان نوری اور ان کے قبائلی ساتھیوں کے سر رکھا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔ کیونکہ اس خطے کی ایک ہزار سالہ تاریخ میں میر نصیر خان اور ان کے ساتھی ان اولین لوگوں میں تھے جو اٹھارویں صدی عیسوی میں ایران کے نادر شاہ افشار کے لشکریوں کی صورت میں اس وقت ہندوستان گئے جب دہلی میں ولی دکنی (۱) (۱۶۶۸ء۔۱۷۲۵ء) اردو شاعری کو ریختہ کے نام سے عوام میں اس قدر مقبول بنا چکے تھے کہ گلیوں اور بازاروں میں اردو کی حکمرانی شروع ہو چکی تھی اور اردو شاعری اپنے دور عروج میں داخل ہو چکی تھی۔

* صدر شعبہ اُردو، جامعہ بلوچستان

ولی ایران وتوراں میں ہے مشہور اگر چہ شاعر ملک دکن ہے(۲)

نادر شاہ کے حملہ دہلی (۱۷۳۹ء) کے (۳) دوران بلوچستان کے کم وبیش بارہ ہزار بلوچ سپاہی اُس کے ہمراہ تھے۔'' نادر شاہ اٹھاون (۵۸) دن تک دہلی میں رہا'' (۴) لیکن قندہار سے روانگی اور سندھ کے راستے بلوچستان پہنچنے میں اسے ایک سال لگا۔ بلوچستان کے یہ قبائلی بعد میں بھی بار بار ہندوستان جاتے رہے۔ نادر شاہ کے قتل کے بعد افغانستان کے احمد شاہ ابدالی کے ہندوستان پر آٹھ حملوں کے دوران خان آف قلات میر نصیر خان کی سرکردگی میں بلوچوں کی ان جنگوں میں موجودگی مسلم ہے۔ ۱۷۶۷ء تک بلوچستان کے بلوچ قبائل کی آمدورفت قلیل وقفوں کے ساتھ بار بار ہوئی۔ احمد شاہ ابدالی اور میر نصیر خان کی وفات کے بعد بھی بلوچستان کے مختلف قبائل پنجاب اور سندھ آتے جاتے رہے۔

اٹھارویں صدی کی سیاسی تاریخ کا جائزہ لینے سے یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ نادر شاہ نے نہ صرف ہندوستان یا سلطنت مغلیہ کی جغرافیائی حدود کو بدل کر رکھ دیا بلکہ بلوچستان اور افغانستان جیسی جدید ریاستوں کی بنیاد بھی ڈالی۔ ۱۷۳۹ء میں نادر شاہ کے حملہ دہلی کے وقت افغانستان کے احمد شاہ ابدالی اور بلوچستان کے میر نصیر خان نوری اپنے اپنے قبائلی لشکروں کے ساتھ اس کی فوج کا حصہ تھے۔ (۵) کیونکہ اُس زمانے کے دستور کیمطابق جن ریاستوں پر کسی بادشاہ کی بالادستی قائم ہو جاتی انہیں سالانہ خراج کے علاوہ جنگی مقاصد کے لیے فوجی امداد بھی دینا پڑتی تھی۔ جس کے لیے سان شاہ اور غم لشکر کی اصطلاح استعمال کی جاتی تھی۔ سان شاہ غم لشکر کا بارہواں حصہ ہوتا تھا جو ہنگامی ضرورتوں کے لیے حکومت بالادست یا حکومت اعلی کی خدمت میں رہا کرتا تھا۔ سان بادشاہ کی نفری بھی قبائل سے غم لشکر کے بارہویں حصے کی صورت میں جمع کی جاتی تھی۔ ہر قبیلہ کے دستہ سان کے ساتھ اس قبیلے کے سردار کا بیٹا، بھائی یا کسی قریبی رشتہ دار کا جانا ضروری ہوا کرتا تھا جو اپنے دستے کا ہر طرح سے ذمہ دار ہوا کرتا تھا۔ یہ دستے سال بہ سال انہی قبائل کے افراد سے تبدیل ہوا کرتے تھے۔ میر محبت خان پہلا بلوچ حکمران تھا جس نے پہلی بار ایران کے نادر شاہ اور بعد میں افغانستان کے احمد شاہ ابدالی کی ماتحتی قبول کی اور بیس ہزار روپے سالانہ خراج کے علاوہ بارہ ہزار کا لشکر بوقت جنگ اور ایک ہزار افراد سالانہ بطور سان بادشاہ دینا قبول کیا۔ (۶)

چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ۱۷۳۶ء میں نادر شاہ نے اپنی تاجپوشی کے بعد جب قندہار پر قبضہ کرنے کی دیرینہ خواہش کو عملی جامہ پہنانے کا ارادہ کیا تو اصفہان سے کوچ کرنے کے ساتھ ہی اپنے دو جرنیلوں پیر محمد اور آصیل ماس خان کو مکران اور بلوچستان پر قبضے کے لیے روانہ کیا۔ یہ جرنیل بندر عباس کے راستے بلوچستان میں داخل ہوئے اور جلد ہی میر عبداللہ خان برہوائی کے بڑے بیٹے میر محبت خان اور التاز خان کو اطاعت پر مجبور کر کے قندہار پہنچ

گئے۔(۷) جہاں نادر شاہ نے میر محبت خان کو قلات کی مسند پر بٹھانے کے ساتھ ساتھ اس کے دونوں بھائیوں میر ایلتاز خان اور میر نصیر خان کے علاوہ امیر کمال خان التازئی، سلطان زہروخان بنگل زئی، ملا محمد علی، امیر مراد علی التازئی اوران کے بہت سے طرفداروں کو کو یرغمال کے طور پر قندہار بلا لیا۔(۸)

۱۷۳۸ء کے اوائل تک بلوچستان اور قندہار نادر شاہ کے قبضے میں آ چکے تھے۔جنوری ۱۷۳۹ء میں نادر شاہ نے لاہور اور ۲۱، مارچ ۱۷۳۹ء میں دہلی پر قبضہ کر لیا۔(۹) دہلی سے واپسی پر نادر شاہ سندھ کی طرف پلٹا اور بعد از خرابیٔ بسیار نور محمد خدایار خان کلہوڑا نے اطاعت قبول کر لی اور ہر سال دس لاکھ روپے خراج دینے کے ساتھ ساتھ اپنے بیٹوں میں سے کسی ایک کی قیادت میں دو ہزار گھوڑ سواروں کی جمعیت فراہم کرنا طے پائی۔ نادر نے خدایار خان کی قلمرو کو تقسیم کرتے ہوئے کچھی اور سندھ کا بلوچستان سے ملحقہ علاقہ محبت خان کی تحویل میں دے دیا۔سندھ سے جاتے ہوئے نادر اپنے ساتھ کلہوڑا کے دو بیٹوں اور دو ہزار سندھیوں (۱۰) کا لشکر ساتھ لیتا ہوا لاڑکانہ کے راستے گنداوا، سبی، درہ بولان، شال (کوئٹہ) اور پشین سے ہوتے ہوئے درہ کوژک کے راستے قندہار کے قریب نادر آباد پہنچا۔(۱۱)

نادر شاہ کے حملہ دہلی کے دوران میر نصیر خان اور ان کے بلوچ قبائل شاہ کے ہمراہ رہے اور وہاں سے واپسی پر وہ کچھ دنوں کے لیے قلات میں بھی رکے۔(۱۲) پوٹنگر کیمطابق میر نصیر خان دہلی تک نادر شاہ کے ساتھ گیا تھا اور ہر موقع پر اس نے ایسی شجاعت وفراست کا ثبوت دیا تھا کہ ایک عام اجتماع میں نادر شاہ نے اس سے کہا کہ وہ اپنے بھائی کو تخت سے اتار کر ملک کو دوبارہ سلامتی اور خوشحالی کے راستے پر چلائے۔

نادر شاہ اور اس کے ساتھ آنے والے ہندوستان سے تخت طاؤس' کوہ نور اور زر و جواہر ہی لے کر نہیں گئے بلکہ ہندوستان سے ہنرمندوں' سپاہیوں' کاریگروں' ادیبوں' طبیبوں اور دیگر اہل علم وکمال کی ایک بڑی تعداد بھی ساتھ لیتے گئے۔لارنس لاک ہارٹ نے اپنی کتاب میں چند دیگر حوالوں سے جو تفصیل دی ہے صرف اسے مدنظر رکھا جائے تو ہندوستان سے جانے والوں کی تعداد لاکھوں میں بنتی ہے۔لارنس لاک ہارٹ کیمطابق دہلی چھوڑنے سے پہلے نادر نے بڑی تعداد میں ہندوستان سے کشتیاں بنانے والے اور بڑھئی کابل اور بلخ کے راستے دریائے جیحوں (آموں) پر پہنچائے تاکہ وہ ایرانی فوج کو ترکستان کی مہم کے لیے کشتیاں تیار کر کے دیں۔علاوہ ازیں اس نے بڑی تعداد میں سنگ تراش، معمار، بڑھئی، زرگر اور دیگر کاریگر ساتھ لیے تاکہ ایران میں دہلی کی طرز پر شاندار اور عالیشان شہر تعمیر کیا جائے۔(۱۳)

کچھ اہم ہندوستانی منصب دار اور عمال بھی نادر شاہ نے اپنی ملازمت میں لیے۔ان میں زیادہ معروف

علاوی خان (حکیم باشی یا شاہی طبیب) تھا جسے نادر شاہ نے اپنے ذاتی معالج کی حیثیت سے ساتھ رکھا۔خواجہ عبدالکریم کو تاریخ نویس کی حیثیت سے ملازم رکھا گیا۔اسی عبدالکریم نے بیان واقعی قلمبند کی۔خزانے کو ایران منتقل کرنے کے لیے اونٹوں، خچروں، کئی سو ہاتھیوں کے علاوہ گھوڑوں کی ایک بڑی تعداد بھی لوٹ کے مال میں شامل تھی۔(۱۴)

محمد کاظم اپنی کتاب نادرنامہ کے صفحہ ۱۲۰ پر لکھتا ہے کہ عراق (میسوپوٹیمیا) میں داخل ہونے سے پہلے فوج کا معائنہ کیا جس میں تین لاکھ پچھتر ہزار فوجی تھے۔ان میں غزنی، کابل، پشاور، کشمیر، ملتان اور لاہور کے سپاہیوں کی تعداد ستر ہزار تھی۔(۱۵)

ہندوستان سے نادر شاہ کے احکامات ملنے پر بلخ کی چھاؤنی کے کماندار نے گیارہ سو کشتیاں تیار کر رکھی تھیں۔ہر کشتی دو سے تین ہزار من تک بوجھ لے کر چل سکتی تھیں۔یہ کشتیاں ہندوستانی کاریگروں نے تیار کی تھیں جنہیں نادر نے اسی کام کے لیے ہندوستان سے بجھوایا تھا۔(۱۶)

نادر شاہ کو اپنے جہاز خلیج کے پانیوں میں رواں دواں رکھنے کے لیے ہندوستانی اور بلوچ ملاحوں کا مرہون منت ہونا پڑتا تھا۔(۱۷)

ابی ورد سے ایک سو پچاس میل جنوب میں چشمہ خلنجان کے مقام پر ہندوستانی معماروں اور ہنرمندوں سے دلی کی طرز پر ایک نیا شہر بنوایا گیا۔اس شہر کا نام بعدازاں خیواق آباد رکھا گیا۔(۱۸)

اس کے علاوہ ہم دیکھتے ہیں کہ ہندوستان سے ہاتھیوں کے مہاوت، بازی گر، شعبدہ باز اور ہر طرح کے لوگوں کی ایک بہت بڑی تعداد نادر کے حکم پر ہندوستان سے ہجرت کر کے ایران اور افغانستان کے مختلف علاقوں میں خدمات انجام دے رہی ہیں۔نادر شاہ کے قتل کے بعد بھی سلطنت مغلیہ کے دور زوال میں بدامنی، انتشار، افراتفری، معاشی بدحالی اور تہذیبی و اخلاقی انحطاط پذیری کی وجہ سے نقل مکانی اور ہجرت کے لاتعداد شواہد تاریخ میں موجود ہیں۔

اس دوران سماجی بین العمل کی تمام صورتیں شدومد سے کام کرتی رہیں جس کے نتیجے میں انتہائی دوررس سیاسی، سماجی، ثقافتی اور لسانی تبدیلیاں وقوع پذیر ہوئیں۔ڈاکٹر جمیل جالبی اپنی کتاب تاریخ ادب اردو میں لکھتے ہیں کہ:۔

> ''ایک تہذیب یافتہ قوم فاتحین سے شکست کھا کر پسپا ضرور ہو جاتی ہے لیکن اس کی تہذیب دیکھتے ہی دیکھتے خود فاتح کی تہذیب کو فتح کر لیتی ہے۔تہذیبی فتح، زمینی فتح سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔بظاہر

اورنگ زیب عالمگیر نے دکن کو فتح کر لیا تھا لیکن جب ولؔی کی شخصیت میں شمال اور جنوب کی تہذیبوں کا امتزاج عمل میں آیا تو ولؔی کی شاعری نے دکن سے اٹھ کر دلی کو فتح کر لیا اور زبان و بیان کے اس نئے معیار کا آغاز ہوا جسے برسوں تک ریختہ کے نام سے موسوم کیا جاتا رہا اور جس کی ممتاز ترین نمایندہ صنف غزل ہے۔''(۱۹)

اہل بلوچستان بالکل اسی عمل سے گزرے۔گوکہ نادر شاہ اور بعد میں احمد شاہ ابدالی کے ساتھ بار بار ہندوستان پر حملوں کے دوران' ان لشکریوں نے ہندوستان سے مال و دولت اکٹھا کرنے میں کسی بخل سے کام نہیں لیا لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ اس عظیم تہذیبی مرکز سے جو اثرات لے کر آئے اس نے آئندہ بطور خاص بلوچستان کو بہت متاثر کیا۔۱۷۳۹ء میں شروع ہونے والا یہ سلسلہ تین دہائیوں تک تو انتہائی شدومد کے ساتھ جاری رہا لیکن اس کے بعد بھی پنجاب اور سندھ پر ان لشکر کشیوں کا سلسلہ ۱۸۱۵ء تک جاری رہا جس کے اثرات دوسو سال تک اس خطے پر مرتب ہوتے رہے۔ان لشکر کشیوں نے ان علاقوں کے سماجی، سیاسی، معاشی اور لسانی حالات پر بہت گہرے، دیرپا اور انمٹ اثرات مرتب کیے۔

اہل بلوچستان گوکہ پچھلے بارہ سو سالوں میں عربوں' ایرانیوں' افغانوں اور مغلوں کے زیر اثر رہے لیکن لسانی حوالوں سے فارسی اور عربی زبان کے علاوہ دیگر زبانوں کے اثرات سے انتہائی کم متاثر ہوئے۔اس کی ایک وجہ تو یہ رہی کہ خود اہل بلوچستان بیرونی حملوں کا شکار ہی ہوتے رہے، یہاں سے اپنی خانہ جنگیوں کی وجہ سے ہجرت کرتے رہے لیکن خود حملہ آوروں کی صورت باہر نہیں گئے اور بیرونی حملہ آوروں کے لیے بھی اس علاقے میں مستقل رہنے کے لیے کوئی خاص کشش نہیں تھی۔نادر شاہ کی آمد نے وسطی بلوچستان میں نہ صرف ایک مضبوط ریاست کی بنیاد رکھنے میں بنیادی کردار ادا کیا بلکہ بلوچ شہزادوں' سرداروں اور قبائلیوں نے نادر شاہ کے ساتھ پہلی مرتبہ ہندوستان، ایران اور ترکی کو دیکھا۔جس نے مستقبل میں بلوچستان پر گہرے اثرات مرتب کیے۔

۱۷۳۹ء سے ۱۷۴۷ء کا عرصہ میر نصیر خان نے اپنی والدہ بی بی مریم اور مصاحبوں کے ساتھ نادر شاہ کی معیت میں گزارے۔میر نصیر خان کے ان دوستوں میں علی خان کا ذکر خاص طور پر ملتا ہے۔(۲۰) جس کے بعد ۱۷۶۷ء تک احمد شاہ درانی کے ساتھ ہندوستان اور ایران کی جنگی مہمات میں اپنے قبائل کے ساتھ شریک رہا۔ پنجاب میں سکھوں کے خلاف حملوں میں بھی میر نصیر خان احمد شاہ درانی کے ساتھ اپنے ہزاروں قبائلیوں کے ساتھ شریک رہا۔

نادر شاہ کے دربار میں گیارہ سال (۱۷۳۶ء۔۱۷۴۷ء) گزارنے کے دوران نصیر خان نے اس سے

بہت کچھ سیکھا۔ وہ اس کی فتوحات میں اس کے ساتھ رہا۔ اس کے ساتھ اس نے بے شمار مصائب جھیلے۔ ان مصائب نے اسے جفاکش اور مستقل مزاج بنا دیا۔ اس نے محمد شاہ رنگیلا کی ذلت، دہلی کا قتل عام، جنگ میں نادر شاہ کی بہادری اور تکنیک اور اس کی فوجوں کی ساخت کا اچھی طرح مشاہدہ کیا۔ یہیں پر وہ احمد خان ابدالی اور شاہ ولی خان سے واقف ہوا۔ شاہ ولی خان جو احمد شاہ ابدالی کی حکمرانی کے زمانے میں مقتدر وزیر اور اشرف الوزرا کے لقب سے نوازا گیا تھا، میر نصیر خان کا بہت بڑا حامی تھا۔ (۲۱)

ہندوستان سے واپسی پر نادر شاہ نے میر عبداللہ خان کے خون بہا کے طور امیران سندھ سے میر نصیر خان کی والدہ بی بی مریم کو ۱۷۴۰ء میں کچھی کا پورا زرخیز علاقہ دلوا دیا تھا جس کی وجہ سے نہ صرف وسطی بلوچستان کے بہت سے قبائل کو اپنے مال مویشیوں کے لیے بہت بڑی بڑی چراگاہیں ملیں بلکہ زرعی زمینوں نے معاشی بہتری حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ موسمی خانہ بدوشی کو بھی فروغ دیا۔ جس کی وجہ سے سندھ اور پنجاب کے لوگوں سے تجارتی' کاروباری تعلقات بڑھنے کے ساتھ ساتھ سماجی اور سیاسی تعلقات بھی بڑھے۔ ''پانچ ہزار میل کے اس علاقے نے قلات میں گویا انقلاب برپا کر دیا۔ زرعی اجناس کی صورت میں قلات کو زبردست آمدن حاصل ہوتی رہی اور خانی بہت مضبوط ہوتی گئی''۔ (۲۲)

اگر بلوچستان کے مختلف قبائل کو ان کی مادری زبانوں کے حوالے سے دیکھا جائے تو اٹھارویں صدی کے وسط میں بلوچی' براہوی، پشتو، جدگالی (حاشیہ) اور فارسی یہاں کے لوگوں کی مادری زبانیں تھیں جبکہ سرکاری، درباری، علمی اور عدالتی زبان فارسی تھی۔ چونکہ پشتو کے علاوہ اس خطے میں کسی اور تحریری زبان کا سراغ بھی نہیں ملتا اس لیے تاریخی طور پر فارسی کے علاوہ تحریری دستاویزات کسی اور زبان میں نہیں ملتیں ہیں جو بیک وقت ایران' افغانستان' سندھ' پنجاب' ہندوستان حتٰی کہ بنگال کی سرکاری زبان کی طرح بلوچستان کی سرکاری زبان بھی تھی۔ البتہ انیسویں صدی کے اوائل کے کچھ سیاحوں نے قلات اور کچھ دیگر تجارتی علاقوں میں ہندوؤں کی ایک کاروباری زبان کا ذکر کیا ہے جس کا تعلق زیادہ تر حساب کتاب سے تھا'' جارج فوسٹر جس نے ۱۷۸۳ء میں افغانستان میں سفر کیا لکھتا ہے کہ شہروں اور قصبوں میں زیادہ تر ہندو یا پنجاب کے مسلمان آباد ہیں۔ قندہار میں ملتان اور راجپوت اضلاع کے بہت سے ہندو خاندان ہیں۔ (۲۳) ہنری پوٹنگر اور میسن نے بھی قلات میں ہندوؤں کی ایک بڑی تعداد کا ذکر کیا ہے جن کی زبان پنجابی تھی۔ پوٹنگر لکھتا ہے کہ'' قلات کے ہندوؤں کی زبان ہندی کی وہ شاخ ہے جو پنجاب میں بولی جاتی ہے اور وہ اسی میں اپنا حساب کتاب رکھتے ہیں۔ (۲۴) میسن کے مطابق کچھی کے جٹوں کی زبان جٹکی ہے جو سندھ اور پنجاب کی زبانوں سے مشابہ ہے۔ (۲۵) لیکن انیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں جہاں اس خطے میں

بلوچی، براہوئی اور فارسی کے بھی مشکل سے چند شاعر ملتے ہیں وہاں ہمیں نائب ملا محمد حسن براہوئی کی اردو شاعری کا مکمل دیوان ملتا ہے جسے ۱۸۴۷ء میں وہ مرتب کر چکے تھے۔(۲۶)

نائب ملا محمد حسن براہوئی، خان آف قلات میر نصیر خان نوری کے مصاحب خاص آغا علی خان بنگلزئی کے پوتے ہیں۔ یہ وہی علی خان بنگلزئی ہیں جو قندہار اور مشہد کے زمانہء اسیری میں میر نصیر خان نوری کے ساتھ تھے اور بعد میں ان کی وفاداریوں اور خدمات کے صلے میں نہ صرف انہیں آغا کے خطاب سے نوازا گیا بلکہ ان کے بیٹے یعنی نائب ملا محمد حسن براہوئی کے والد نائب ملا عبدالرحمان کو کچھی کا گورنر بھی بنایا گیا۔(۲۷)

کچھی، درہ بولان سے خان گڑھ (جیکب آباد) تک کا علاقہ کہلاتا تھا جس میں، موجودہ ضلع کچھی اور نصیر آباد ڈویژن کے تمام اضلاع شامل تھے۔ ہندوستان، افغانستان اور ایران کو جانے والے تجارتی قافلے اور مسافر اسی راستے سے گزرتے اور شکارپور کا قدیم تجارتی شہر جہاں کئی زبانیں بولی جاتی تھیں، اس کی سرحد پر واقع تھا''۔(۲۸) کچھی کا علاقہ سندھ کے کلہوڑوں سے عبداللہ خان کے خوں بہا کے طور پر ملنے کی وجہ سے بلوچستان کو نہ صرف ایک بہت بڑا زرعی اور زرخیز علاقہ ملا گیا بلکہ اس کی وجہ سے یہاں کی قبائلی زندگی نے جاگیردارانہ نظام کے خواص بھی اپنانے شروع کر دیئے''۔(۲۹)

بلوچستان کے پہلے صاحب دیوان اردو شاعر نائب ملا محمد حسن براہوئی کی تاریخ پیدائش اور ابتدائی زندگی کے بارے میں تاریخی کتب میں معلومات نہیں ملتی ہیں لیکن ان کے والد نائب ملا عبدالرحمان اور بعد میں ان کی سیاسی زندگی کے حالات سے یہ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ انہوں نے اپنی زندگی کے ابتدائی ایام یقیناً کچھی میں گزارے ہوں گے جو سندھ کی سرحد پر واقع انتہائی مصروف تجارتی شہر شکارپور کے قریب واقع ہے۔ بلکہ سندھ گزیٹیئر کے مطابق ''شکارپور نہ صرف سندھ بلکہ ایشیا کے بڑے تجارتی شہروں میں شامل ہو گیا تھا۔ درۂ بولان کے ذریعے سندھ کے تجارتی راستے پر واقع ہونے کی وجہ سے یہ کاروانوں کا پڑاؤ بن گیا تھا اور یہاں بنیوں کی ایک بستی کھڑی ہو گئی تھی جس نے وسط ایشیا کے ہر تجارتی قصبے میں اپنی ایجنسی قائم کر دی تھی۔(۳۰)

ان تجارتی مراکز کے اثرات صرف معاشی اور اقتصادی نہیں تھے۔ اپنے تجارتی روابط کو بڑھانے اور استوار رکھنے کی خاطر انہیں سماجی اور ثقافتی لحاظ سے بھی اپنے روابط بڑھانے کی ضرورت پیش آتی ہوگی جو زبان کے بغیر ممکن ہیں۔ اس کے علاوہ تاریخ کی کتابوں میں واضح طور پر یہ درج ہے کہ ہندوستان، افغانستان اور ایرانی حکمرانوں کے جاسوس بھی ان علاقوں میں اپنی اپنی حکومتوں کے مفادات کے تحفظ کی خاطر سرگرم عمل رہتے تھے اور معلومات حاصل کرتے رہتے تھے۔ ان معلومات کو حاصل کرنے کے لئے انہیں نہ صرف کئی کئی زبانوں پر عبور رکھنے

کی ضرورت پیش آتی ہوگی بلکہ بازاروں اور لشکریوں کی مشترکہ زبان پر دسترس کے بغیر یہ کام ممکن ہی نہ ہوگا۔

کوئٹہ، قلات، مستونگ اور بلوچستان کے ساحلی علاقوں میں بننے والے ان تجارتی منڈیوں کے علاوہ افغانستان اور بلوچستان کے روایتی خانہ بدوش قبائل کی آمدورفت اور تجارت بھی سماجی، ثقافتی اور لسانی تبدیلیوں اور اردو زبان کے فروغ کا سبب بنی۔ مشرقی افغانستان کے خانہ بدوش قبائل کے مصنف کیپٹن جے اے رابنسن جنہوں نے اپنی یادداشتوں کو ۱۹۳۴ء میں کتابی شکل دی لکھتے ہیں کہ بلوچستان اور افغانستان کے سرحدی علاقوں میں بسنے والے خانہ بدوش قبائل جو پاوندے کہلاتے ہیں صدیوں سے ہندوستان کے ساتھ تجارت کرتے چلے آرہے ہیں۔ غلزئیوں کی ہندوستان کے ساتھ تجارت بہت پرانی ہے۔ یہ غالباً گیارھویں صدی میں شروع ہوگئی تھی اور آج بھی یہ صوبہ جات متحدہ (سی پی اور یو پی) میں ویلاوتی، کہلاتے ہیں۔ (۳۱) درآمدات جو ہندوستان میں آتی ہیں وہ عام طور پر پشاور، تھل، کوہاٹ، بنوں، ڈیرہ اسماعیل خان، کلاچی، ٹانک، چمن، پشین، کوئٹہ، لورالائی، سبی، شکارپور، ڈیرہ غازی خان اور ملتان میں دلالوں کے ہاتھ فروخت کی جاتی ہیں۔ یہ دلال بنک کی طرح ان کی مدد کرتے ہیں اور تجارت کے لئے ان لوگوں کو قرض دیتے ہیں۔ (۳۲) یہ خانہ بدوش قبائل کئی کئی زبانیں بول سکتے تھے۔ کیپٹن رابنسن کے مطابق

> ''تمام پاوندے اپنی مادری زبان کی حیثیت سے پشتو بولتے ہیں لیکن ان کا لب ولہجہ ہندوستان کے سرحدی پٹھانوں سے کچھ مختلف ہوتا ہے۔ کچھ لوگ فارسی بھی بولتے ہیں خط وکتابت کی زبان فارسی ہے۔ خطوط مُلا لکھتے ہیں اور یہ ملا بعض کیریوں میں اسکولوں میں فارسی کی تعلیم بھی دیتے ہیں۔ آپ کو ایسے پاوندے بھی ملیں گے جو برمی، آسامی، بنگالی، خشکر ایا پنجابی جانتے ہوں اور اردو تو بہت سے پاوندے روانی سے بولتے ہیں۔ کچھ لوگ جو آسٹریلیا سے واپس آگئے ہیں جہاں وہ شتربان کی حیثیتسے گئے تھے اسی براعظم کے لب ولہجہ میں انگریزی بھی بولتے ہیں'' (۳۳)

ذرائع آمدورفت اور سیاسی حالات میں تبدیلیوں کی وجہ سے جب خانہ بدوشی کم ہونے لگی تو بلوچستان اور سرحد میں ان پاوندوں نے مستقل رہائش شروع کردی۔

بلوچستان میں بسنے والے ان خانہ بدوش قبائل کے بارے میں یہ حقیقت سب جانتے ہیں کہ ان کی عورتیں بطور خاص کئی کئی زبانوں پر عبور رکھتی ہیں بلکہ اردو اور پنجابی تو وہ اپنی مادری زبانوں کی طرح بولتی ہیں۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی میں ان تجارتی منڈیوں، تاجروں، خانہ بدوشوں، قبائلی لشکریوں نے بلوچستان میں اردو زبان پھیلانے میں بڑا کردار ادا کیا۔ بلوچستان میں اردو زبان کے قدیم لہجوں کے نمونے آج بھی ان علاقوں میں اہل تحقیق کے منتظر ہیں۔

نادر شاہ اور احمد شاہ کے ساتھ ہندوستان اور ایران پر حملوں کے دوران بلوچستان کے قبائلی ایک طویل عرصہ تک ہندوستان، پنجاب، سندھ اور افغانستان کے سپاہیوں کے ساتھ رہے۔ بلوچستان کے بلوچ، براہوئی، دہواری اور پشتو بولنے والے قبائل نے اس عرصے میں سندھ، پنجاب اور ہندوستان کے رہنے والوں اور سپاہیوں سے اسی لشکری زبان میں اظہار کی کوشش کی ہوگی جسے اردو کہتے ہیں۔ بقول حامد حسن قادری ''مغلوں کے زمانے سے ہندوستان میں اردو کا لفظ لشکر و لشکر گاہ کے معنوں میں استعمال ہونا شروع ہوا۔ بابر، اکبر، جہانگیر کے فرمانوں اور سکوں میں اردو کا لفظ لشکر کے معنوں میں درج ہے۔(۳۴) بقول ڈاکٹر جمیل جالبی اردو لشکر کی زبان ہے اور یہ لشکر میں ہی پھلی پھولی اور پروان چڑھی ہے۔

اس دوران نہ صرف ان ممالک کے حکمرانوں کے درمیان طے پانے والے معاہدات کو استحکام دینے کی غرض سے رشتے ناطے ہوئے بلکہ ان حملوں کے نتیجے میں غلاموں اور کنیزوں کی ایک بڑی تعداد بھی بلوچستان میں منتقل ہوتی رہی۔ اس زمانے میں ''غلامی پورے بلوچستان میں عام تھی اور کوئی ایسا قابل ذکر خاندان نہ تھا جس کے پاس غلام مرد یا عورت نہ ہو۔۔۔ زرخرید غلاموں کے علاوہ جنگی قیدی بھی ہوتے تھے جو افریقہ، پارس، انڈیا اور افغانستان سے تعلق رکھتے تھے۔ مری، بگٹی غلاموں کی اکثریت مرہٹہ تھی جو صرف احمد شاہ ابدالی کی جنگ میں حاصل نہیں کیے گئے تھے۔(۳۵) اگرچہ خان قلات نے ہندوستان کی انگریز حکومت کے دباؤ پر غلامی کا نظام ۱۹۱۴ء میں قانونی طور پر ممنوع قرار دیا تھا لیکن ۱۹۵۰ء تک صاحب حیثیت گھرانوں میں غلام رکھنے کا رواج موجود تھا۔(۳۶)

اٹھارویں صدی کی تاریخ دیکھنے سے یہ دلچسپ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ ہندوستان، ایران، سندھ، افغانستان اور بلوچستان کے حکمران رشتوں ناطوں کے ذریعے ایک خاندان بن چکے تھے۔ ہندوستان کے شہنشاہ اورنگ زیب کی پڑپوتی کی شادی ۶، اپریل ۱۷۳۹ء میں ایران کے نادر شاہ کے بیٹے نصر اللہ سے ہوئی (۳۷) جب کہ ۱۷۴۹ء میں بلوچستان کے میر نصیر خان کی بھتیجی اور میر محبت خان کی بیٹی کی شادی افغانستان کے احمد شاہ ابدالی سے ہوئی (۳۸) اور احمد شاہ ابدالی کے بیٹے شہزادہ تیمور کی شادی عالمگیر ثانی کی بیٹی گوہر افروز بیگم سے ۱۷۵۷ء میں ہوئی (۳۹) اور اسی شاہزادے سے بلوچستان کے میر نصیر خان کی بھتیجی کی شادی بھی ہوئی۔(۴۰) میاں نور محمد خان کلہوڑا کے دونوں بیٹے میاں خداداد خان اور میاں مراد یاب خان، خان قلات میر عبداللہ خان بروہی کے داماد تھے۔(۴۱) جبکہ میر نصیر خان کی بیٹی بی بی سلطان خاتون کی شادی ۱۷۷۶ء میں لسبیلہ کے جام میر خان سے ہوئی۔(۴۲) ان شادیوں میں دلہنوں کے ساتھ ساتھ انتہائی زیرک کنیزوں اور غلاموں کی ایک بڑی تعداد بھی جہیز کے ساتھ مختلف مقاصد کے لیے بھجوائی گئی ہوں گی۔

اٹھارویں صدی کے ان سیاسی حالات نے جہاں ایک طرف بلوچستان میں میر نصیر خان نوری کی قیادت میں ایک مضبوط اور مستحکم حکومت کی بنیاد رکھنے میں مدد دی وہاں کچھی کی زرعی زمینوں' شاہراہوں کی حفاظت' تجارت کے فروغ اور نظم ونسق کی وجہ سے امن وامان کی بہتر صورتحال' مسافروں اور تاجروں کی آمدورفت' باہمی رشتوں اور تجارتی منڈیوں کے قیام میں بھی مدد دی۔ جس کے نتیجے میں اقتصادی اور معاشی حالات میں بہتری ہوئی اور ان تمام عوامل نے مجموعی طور پر ایک ایسا ماحول پیدا کر دیا جس نے ثقافتی اور سماجی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ لسانی تبدیلیوں کو بھی فروغ دیا۔

انیسویں صدی کے اوائل میں جہاں ہندوستان اور افغانستان کے سیاسی حالات نے بلوچستان پر منفی اثرات مرتب کیے وہاں بلوچستان کے داخلی حالات اور کمزور قیادت نے بھی بیرونی طاقتوں کو اس خطے میں کھل کر کھیلنے کا موقع فراہم کیا۔ جون ۱۷۹۵ء میں میر نصیر خان نوری کے وفات (۴۳) کے بعد قبائلی رسوم ورواج کے مطابق ان کا کم سن بیٹا میر محمود' خان آف قلات بنا جس کی عمر صرف سات سال تھی۔ قبائلی سرداروں کی مشاورت سے آخوند فتح محمد وزیر کو میر محمود خان کا اتالیق اور سربراہ مقرر کیا گیا جو پانچ ارکان پر مشتمل مجلس مصاحبین کے صلاح مشورے سے حکومت چلانے لگے۔ (۴۴) قلات پر میر محمود خان کی حکومت ۱۸۱۷ء تک رہی اس عرصے میں افغانستان کے محمود شاہ کے پنجاب کے مہم میں میر مصطفے خان کی سرکردگی میں ملتان تک گئے۔ لیکن اندرونی انتشار اور بدنظمی کی وجہ سے جلد ہی لوٹ آئے۔ (۴۵) نصیر خان نوری کے وفات کے بعد ریاست قلات نہ صرف سیاسی اعتبار سے انتشار کا شکار ہوگئی بلکہ تجارتی مراکز اور شاہراؤں پر امن وامان نہ ہونے اور ہندو تاجروں کے تسلط کی وجہ سے اقتصادی لحاظ سے بھی بحران کا شکار ہوگئی۔ ''چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ نصیر خان نوری کے زمانے کی سالانہ آمدنی جو کہ تیس لاکھ روپے تھی اس کے بیٹے کے زمانے میں گھٹ کر محض تین لاکھ روپے رہ گئی'' (۴۶)

یہ وہ زمانہ تھا جب انگریزوں نے لارڈ لیک کی سربراہی میں ہندوستان کے بادشاہ کو ایک وظیفہ خوار بنا کر لال قلعے تک محدود کر دیا تھا۔ (۴۷) جنرل لیک کی فوجیں ۱۲۱۸ھ بمطابق ۱۸۰۳ء دہلی میں داخل ہوئیں۔ (۴۸) سکھوں نے راجہ رنجیت سنگھ کی قیادت میں انگریزوں کے ساتھ مل کر نہ صرف پنجاب میں اپنی حکومت قائم کر لی تھی بلکہ کشمیر' پشاور' ملتان' سندھ حتیٰ کہ بلوچستان کی سرحدوں تک پہنچ چکے تھے۔ بلکہ ۱۸۳۱ء میں ڈیرہ غازی خان کا پورا علاقہ سکھ سلطنت میں شامل ہو چکا تھا۔ (۴۹) امیران سندھ مختلف معاہدوں کے ذریعے افغانستان کے حکمرانوں کی بالادستی انگریزوں کو منتقل کر رہے تھے اور انگریزوں نے افغانستان اور ایران میں فرانسیسی اور روسی اثرات کو روکنے کی غرض سے افغانستان پر قبضہ کرنے کے منصوبے بنانے شروع کر دیئے تھے۔ عسکری لحاظ سے

افغانستان پہنچنے کے لیے بلوچستان ایک ناگزیر اور آسان رستہ تھا جس پر تسلط قائم کیے بغیر انگریز اپنے منصوبوں کو عملی جامہ نہیں پہنا سکتے تھے۔

ان مقاصد کو حاصل کرنے کی غرض سے بلوچستان کے حالات معلوم کرنے کے لیے انیسویں صدی کے اوائل میں انگریز جاسوسوں نے بلوچستان کے دورے شروع کر دیے۔ لیفٹیننٹ ہنری پوٹنگر غالباً پہلا انگریز جاسوس تھا جو ایک سیاح کے روپ میں بلوچستان آیا۔ وہ اپنی مادری زبان انگریزی کے علاوہ فارسی اور اردو (۵۰) زبانوں پر بھی عبور رکھتا تھا۔ پوٹنگر نے اپنے مختصر دورے کے دوران اپنے منضبط مشاہدے کی وجہ سے بہت سی معلومات حاصل کیں۔ ان معلومات کے نتیجے میں سندھ، پنجاب اور بلوچستان میں انگریزوں نے اپنے مزید جاسوس بھیجے اور امیران سندھ اور پنجاب کے سکھ حکمرانوں کے ساتھ نئے معاہدات کیے۔ اور ۱۸۳۲ء تک دریائے سندھ میں انگریزوں کی آزادانہ تجارت اور آمدورفت جیسے معاہدات امیران سندھ سے کر لئے گئے۔ (۵۱)

۱۸۱۷ء میں میر محمود خان کے وفات کے بعد ان کا بیٹا میر محراب خان، خان آف قلات بنا۔ جو ۱۴ نومبر ۱۸۳۹ء میں انگریزوں کے ہاتھوں قتل ہوا۔ (۵۲) میر محراب خان کا زمانہ بلوچستان میں بدامنی، قبائلی سرداروں کی خودمختاری، انگریزوں کی ریشہ دوانیوں، درباری سازشوں اور اندرونی اور بیرونی مشکلات کا دور تھا۔ اس عرصے میں جہاں بلوچستان میں میر نصیر خان کی قائم کردہ مضبوط اور مستحکم حکومت قلات کے میری (شاہی محل) تک محدود ہو کر رہ گئی وہاں بلوچستان کی سرحدوں پر انگریز اور اس کے جاسوسوں، سپاہیوں اور افغان شہزادوں کی آپس کی لڑائیوں نے سیاسی اور سماجی حوالوں سے بھی بہت گہرے اثرات مرتب کیے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ایک طرف ہندوستانی سپاہیوں کی ایک بڑی تعداد انگریز فوج میں بلوچستان کے سرحدی علاقوں میں افغانستان پر حملہ کرنے کے لیے موجود ہے وہاں افغانستان کے شجاع الملک سکھوں کے راجہ رنجیت سنگھ کی مدد سے لدھیانہ میں چھ ہزار ہندوستانیوں کی فوج جمع کر کے افغانستان پر اپنی حکومت قائم کرنے کے لیے کوشاں ہیں۔ (۳۷) اسی زمانہ میں ہڑند اور داجل (ڈیرہ جات) کے علاقے خان کے ہاتھوں سے نکل گئے ایک عرصہ سے سید محمد شریف تیرپچی ان علاقوں کا حاکم چلا آتا تھا۔ پنجاب کے خودمختار حکمران راجہ رنجیت سنگھ نے ان علاقوں پر بلامزاحمت قبضہ کر لیا اور سید محمد شریف نے ایک معمولی رقم لے کر یہ علاقہ خالص سردار کے گماشتوں کے حوالے کر دیئے۔ خان محراب خان اپنے ملک کے اندرونی خلفشار کی وجہ سے کوئی کارروائی کرنے کی حیثیت میں نہ تھا اور نہ ان علاقوں کو دوبارہ حاصل کرنے کیے کوئی کارروائی کی گئی۔ (۵۳)

اسی پرآشوب زمانے میں بلوچستان میں اردو شاعری کے اولین تحریری نمونوں کا سراغ ملتا ہے۔ قلات

کے وزیراعظم نائب ملامحمد حسن براہوئی اپنے دیوان کی تکمیل میں مصروف نظر آتے ہیں۔ ملامحمد حسن براہوئی کے خاندانی پس منظر، بلوچستان کے علمی وادبی فضا اور سماجی وسیاسی حالات کا جائزہ لینے سے یہ حقیقت بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ میر نصیر خان نوری اور بلوچستان کے قبائل نے اٹھارویں صدی عیسوی میں ہندوستان سے جو ثقافتی اثرات قبال کیے تھے یہ ان کا پہلا اظہار تھا۔ نائب ملامحمد حسن براہوئی کے سیاسی پس منظر کی وجہ سے تاریخی کتب میں انہیں ایک متنازعہ شخصیت کے طور پر پیش کرنے کے ساتھ ساتھ انگریزوں کے ساتھ منسلک کرنے کی کوشش بھی کی گئی ہے جبکہ انگریز مورخین اور روزنامہ نویسوں نے بھی ان کو خلاف لکھنے میں کسی رعایت سے کام نہیں لیا ہے۔ اخوند مُلا محمد صدیق کے مطابق میر محراب خان کے وزیراعظم اخوند مُلا فتح محمد نے اپنے حریف خاندان کے ایک فرد مُلا محمد حسن کو جو مُلا عبدالرحمان آغا علی زئی کا بیٹا تھا بھاگ کا نائب مقرر کیا۔ (۵۴) اور ۱۸۳۶ء میں خان نے انہیں اپنا وزیراعظم بنالیا۔ (۵۵)

وزیراعظم قلات کی حیثیت میں ریاست کی انتظامی امور کو چلانے کے ساتھ ساتھ سیاسی اور سفارتی معاملات کو طے کرنے کے لئے خان آف قلات میر محراب خان اور ان کے بعد میر نصیر خان ثانی کو مُلا محمد حسن براہوی ہی کا انتخاب کرنا پڑا۔ اتنے متنازعہ شخص کو اتنی اہم ذمہ داریاں سونپنے کی بڑی وجہ بلوچستان میں تعلیم یافتہ افراد کی کمی بھی تھی۔ تواریخ ڈیرہ غازی خان کے مولف منشی حکیم چند، ۱۸۷۵ء میں بلوچستان کے تعلیمی اور علمی ماحول کا نقشہ کھینچتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اس ملک میں بعلمداری ہاء سابقہ چرچا تعلیم کا بہت کم پایا جاتا ہے لوگ بے علم اور جاہل تھے۔ بلوچ لوگ تو تعلیم وعلم کو عیب وعار سمجھتے ہیں ہر نوع کی غارتگری، رہزنی وجنگ میں اپنا ایک فخر ونیک نامی اور تحصیل علم کو حقارت جانتے ہیں قاضی یا مُلا لوگ کچھ علم فارسی وعربی پابندی مذہب خود پڑھتے ہیں یا کسی ہندو نوکری پیشہ نے کچھ علم فارسی شدوبود حاصل کیا (۵۶) چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ تمام تر اختلافات کے باوجود مُلا محمد حسن براہوی بلوچستان کے سیاسی وسماجی اور ادبی منظر پر چھائے ہوئے ہیں اور فارسی، بلوچی، براہوی کے تین شعراء کے بعد بلوچستان کے چوتھے شاعر ہیں جو فارسی، براہوی کے ساتھ ساتھ اردو میں شعر کہہ رہے ہیں۔

اٹھارویں صدی کے ان پہلے چار عشروں میں بلوچستان میں اردو زبان اور شاعری کے فروغ میں چار اہم سیاسی واقعات نے انتہائی دوررس اثرات مرتب کیئے۔ انگریز بلوچستان میں ایک نئے دشمن کی صورت میں داخل ہوئے۔ جن کے بارے میں اہل بلوچستان کی معلومات نہ ہونے کے برابر تھیں۔ اس نئے دشمن کے بارے میں معلومات حاصل کرنے کے لیے سندھ اور ہندوستان کے مسلمانوں سے رابطے کی ضرورت محسوس ہوئی ہوگی۔ ۱۸۲۶ء میں سید احمد شہید (۵۷) اپنے مجاہدین کے ساتھ بلوچستان سے گزرے (۵۷) انگریزوں نے افغانستان پر

حملہ کیا، میر محراب خان شہید ہوئے (۵۸) اور انگریزوں نے سندھ پر اپنا تسلط مضبوط کرنے کے ساتھ ساتھ شاہ شجاع الملک کو افغانستان کا حکمران بنایا (۵۹)

محراب خان کی شہادت کے بعد قلات کے پولیٹیکل افسر (لیفٹیننٹ لوڈے) کی حفاظت کے لیے شاہ شجاع نے ہندوستانی سپاہیوں کو قلات میں متعین کیا۔ (۶۰) اس زمانے میں سندھ میں اردو شاعری کے اثرات تیزی سے پھیل رہے تھے۔ جبکہ سلطنت مغلیہ کے زوال کے بعد برصغیر کے مسلمانوں میں ملت کا تصور فروغ پانے لگا تھا۔

محراب خان کی شہادت کے بعد مُلا محمد حسن کو سندھ میں بکر کے قلعہ میں بند کر دیا گیا (۶۱) ان کی اردو شاعری میں اپنے زمانے کے حوالے سے اسی قید کے بارے میں اشعار ملتے ہیں۔

یہ وہ زمانہ ہے جب سندھ میں سرکاری درباری زبان فارسی ہونے کے باوجود اردو شاعری امراء کی محفلوں تک رسائی حاصل کر چکی تھی، اور فقیر غلام علی زنگیجہ (۱۱۸۰ھ-۱۲۵۵) بمطابق ۱۷۶۶ء-۱۸۳۹ء * دریا خان زنگیجہ (۱۱۹۰ھ؟ ۱۲۷۰ھ)، میر کرم علی خان خاں کرم، (۱۱۸۷ھ؟ ۱۲۴۴) بمطابق ۱۷۷۶ء-۱۸۵۳ء * میر مراد علی خاں علی (۱۱۸۸ھ ۱۲۴۹ھ) میر غلام علی مائل (۱۱۸۱ھ-۱۲۵۱ھ) میر محمد نصیر خاں جعفری (۱۲۱۹ھ ۱۲۶۱ھ) بمطابق ۱۸۰۴ء-۱۸۴۵ء * میر صوبیدار خان میر (۱۲۱۷ھ؟ ۱۲۶۲ھ) نظر علی فقیر زنگیجہ (۱۲۲۵ھ ۱۲۶۵ھ) محمد یوسف فقیر اگڑہ (۱۲۰۰ھ؟ ۱۲۴۹ھ) نواب غلام شاہ لغاری (۱۲۱۴ھ ۱۲۷۸ھ) خلیفہ نبی بخش لغاری قاسم (۱۱۹۰ھ ۱۲۸۰ھ) میر شہداد خان حیدری (وفات ۱۲۸۴ھ) سندھ میں اردو شاعری کے چراغ روشن کر رہے ہیں۔ (۶۳)

قلات کے وزیر اعظم کی حیثیت سے نائب مُلا محمد حسن براہوئی کا نہ صرف امیران سندھ سے ربط وضبط تھا بلکہ اس زمانے کے دستور کے مطابق وہ اپنے دربار میں یقیناً امیران سندھ کی پیروی میں مشاعروں کا انعقاد کرتے ہوں گے۔ یوں بھی امیران سندھ سے بلوچستان کے حکمرانوں کے تعلقات اور رشتہ داریاں میاں مراد خان کے زمانے سے استوار چلی آ رہی تھیں۔ نادر شاہ کے سندھ پر حملہ کے بعد امیران سندھ کے دو بیٹے اور دو ہزار سپاہی دس سال تک نادر شاہ کی خدمت میں رہے (۶۴)، سندھ اور بلوچستان کے یہ فوجی یرغمالی اس عرصے میں ساتھ ساتھ رہے اور نادر شاہ کے قتل کے بعد اکٹھے ہی وہاں سے فرار ہوئے۔ (۶۵)

بلوچستان اور سندھ میں انگریزوں کی آمد، پہلی افغان جنگ اور میر محراب خان کے قتل کے بعد بلوچستان میں سیاسی سرگرمیاں اپنے عروج پر تھیں۔ قلات کی بجائے کوئٹہ کی اہمیت بڑھتی چلی گئی کیونکہ سندھ سے درۂ بولان کے راستے قندہار کا رستہ ہو، یا کراچی سے سونمیانی اور خضدار، قلات اور مستونگ سے قندہار کا رستہ، کوئٹہ اپنے محل

وقوع کی وجہ سے ایک ناگزیر رستہ تھا، چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ قلات پر عملی طور پر انگریزوں کے قبضہ کے بعد بھی انگریزوں کے لیے کوئٹہ کی اہمیت قائم رہتی ہے اور ۱۸۸۶ء میں خان آف قلات سے کوئٹہ کو اجارہ پر لینے کے بعد(۶۶) اسے نہ صرف فوجی چھاؤنی کا درجہ دیا جاتا ہے بلکہ تجارتی اور سرکاری طور پر اسے برٹش بلوچستان کا مرکز قرار دیا جاتا ہے۔اپنے مخصوص حکمت عملی کی وجہ سے سندھ میں اردو کو رائج کرنے کی بجائے انگریزوں نے وہاں سرکاری طور پر سندھی زبان کو فروغ دیا(۶۷) لیکن بلوچستان میں مقامی زبانوں کی صورت اتنی ترقی یافتہ نہیں تھی اس لیے انہوں نے بلوچستان میں اردو کو سرکاری طور پر نافذ کیا۔

کوئٹہ پر قبضہ کے بعد انگریزوں نے اپنی ضروریات کی خاطر تعلیمی اداروں کا اجراء شروع کیا تو روایتی مدرسوں کی بجائے ان اسکولوں کی سرپرستی اور مختلف تعلیمی نصاب کو متعارف کرانا شروع کر دیا جس میں فارسی کی بجائے اردو کو ذریعہ تعلیم قرار دیا گیا۔دفتری خط و کتابت کے لحاظ سے اردو کی وسعت کا سلسلہ خصوصاً ۱۸۷۷ء اور اس کے بعد ہوا جب ایجنسی بلوچستان کا قیام عمل میں آیا اس سے پہلے موجودہ کوئٹہ اور قلات ڈویژن کی حیثیت ایک آزاد و خود مختار ریاست یعنی ریاست قلات کی تھی، جس میں نصیر آباد اور لسبیلہ بھی شامل تھے اور ریاست قلات کی دفتری زبان فارسی تھی۔ بلوچستان ایجنسی کے قیام کے بعد اُردو کو دفتروں اور عدالتوں میں نافذ کیا گیا۔عدالت چیف کورٹ پنجاب کے قواعد و احکام کار،، تیسرا باب'' قواعد و احکام مرتبہ بموجب خاص ایکٹ ہائے متعلق ملک پنجاب،، پر مشتمل ہے۔اس باب میں داد و گرفت مجرمان و اختیار بر ریاست غیر کے عنوان سے حصہ (و) میں وہ اختیارات درج ہیں جن سے انگریزی افسر علاقہ جات غیر میں کام لیتے تھے ان میں نمبر (۱) بلوچستان ہے کتاب مذکور کے ساتویں صفحے پر زبان مروجہ عدالت ہائے پنجاب کے عنوان سے ایک حکم درج ہے جو حسب ذیل ہے''اردو زبان عدالت ہائے ماتحت'' بحوالہ دفعہ ۶۴۵ مجموعہ ضابطہء دیوانی اس امر کی اطلاع دی جاتی ہے کہ زبان اردو کو لوکل گورنمنٹ نے عدالت ہائے ماتحت تک پنجاب کی زبان قرار دیا ہے''اسی طرح صفحہ ۹۴ پر حسب ذیل حکم درج ہے

''زبان عدالت ہائے فوجداری نمبر ۱۰۳ بموجب احکام دفعہ ۵۵۶ ایکٹ ۱۱' ۱۸۸۲ء مجموعہ ضابطہ فوجداری نواب لفٹیننٹ گورنر بہادر یہ قرار دیتے ہیں کہ اس علاقے کے اندر جس پر پنجاب گورنمنٹ حکمران ہے' عدالت ہائے فوجداری کی زبان اردو متصور ہوگی''اسی کتاب میں''بلوچستان'' کے تحت مندرج ہے

''نمبر ۸۱۳ (ای) یا استعمال ان اختیارات کے جو بروئے دفعہ ۱۶ ایکٹ متعلق اختیار بر ریاست غیر داد و گرفت مجرمان نمبر ۲۱' ۱۸۷۹ء عطا کیے ہیں۔

نواب گورنر جنرل بہادر یا اجلاس کونسل افسران مفصلہ ذیل کو جو رعایا برطانیہ اہل یورپ ہوں، اندر علاقہ

علی جناب خان قلات اور اندر اس علاقہ کے جس میں صاحب ایجنٹ گورنر جنرل مقیم بلوچستان بحیثیت ایجنٹ مذکور حکمران ہیں' صاحبان جسٹس آف دی پیس مقرر فرماتے ہیں اور نفاذ حکم فرماتے ہیں کہ عدالت چیف کورٹ پنجاب وہ عدالت ہے جس میں صاحبان جسٹس آف دی پیس مذکور رعایا برطانیہ اہل یورپ کے واسطے تجویز کی تفویض کیا کریں گے افسران محولہ بالا۔

صاحب ایجنٹ گورنر جنرل مقیم بلوچستان

صاحبان پولیٹیکل ایجنٹ مقیم

(ا) کوئٹہ (ب) زھوب (ج) درہ قلات و بولان

(د) جنوب مشرقی بلوچستان (ہ) ضلع لورالائی وریلوے''

ان اقتباسات سے پتہ چلتا ہے کہ انگریزوں کی آمد (۱۸۷۶ع کے لگ بھگ) کے بعد جلد ہی اس خطے کے اندر دفاتر میں اردو بروئے کار آنے لگی تھی۔(۶۸)

عدالتی' تعلیمی اور سرکاری طور پر اردو کو نافذ کرنے بعد انگریزوں کو ہندوستان سے خواندہ افراد کو بلانا پڑا اور مقامی لوگوں کو ملازمتوں میں لانے کے لیے اردو کی ضرورت پڑی اس سماجی اور معاشی دباؤ نے اردو کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ایک قلیل عرصے میں بازاروں' چھاؤنیوں اور تاجروں میں میں مروج اس زبان نے علمی و ادبی اختیار کر لی اور اردو میں سرکاری عدالتی تجارتی معاملات کو چلانے کے ساتھ ساتھ ذاتی خطوط اور اظہار کے فنی نمونے منظر عام پر آنا شروع ہو گئے۔

بلوچستان میں انگریزوں کی آمد سے پہلے ہمیں اس پورے خطے میں بول چال کی زبان کے طور پر تو اردو کی بہت سی شہادتیں مل جاتی ہیں لیکن انگریزوں کے قبضے سے پہلے اردو کے ایک ہی شاعر مُلا محمد حسن براہوئی کا سراغ ملتا ہے۔اور اس کی بڑی وجہ مُلا محمد حسن کی سیاسی اور سماجی حیثیت ہے۔لیکن کوئٹہ پر قبضے کے بعد انگریزوں نے نہ صرف برٹش بلوچستان کے نام سے ایک نئی حکومت قائم کی بلکہ عدالتی اور سرکاری طور پر اردو کا نفاذ بھی عمل میں لایا گیا۔

انگریزوں کی آمد کے بعد بلوچستان میں اردو زبان وادب کے فروغ میں کن سیاسی اور سماجی عوامل نے کیا کردار ادا کیا اور اردو زبان اور شاعری نے بلوچستان کے سیاسی وسماجی ماحول پر کیا اثرات مرتب کیے اس تفصیل میں جانے سے پیشتر اگر بلوچستان کی جغرافیائی، تاریخی، سیاسی، ثقافتی اور لسانی پس منظر کا جائزہ لیا جائے تو تصویر زیادہ واضح ہوگی۔

حوالہ جات

۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو (جلد اول) مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۵ء صفحہ ۵۳۸

۲۔ محمد اشرف خان، دیوان ولی، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۸۷ء

۳۔ ہارٹ، لارنس لاک، نادر شاہ (اردو ترجمہ منصور فاروقی) تخلیقات، لاہور، ۱۹۹۸ء صفحہ

۴۔ محمد ذکاء اللہ دہلوی، مولوی، تاریخ ہندوستان، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۸ء صفحہ ۲۵۸

۵۔ پوٹنگر، لیفٹیننٹ ہنری، سفر نامہ سندھ و بلوچستان، (اردو ترجمہ از ایم انور رومان) نساء ٹریڈرز، کوئٹہ، ۱۹۸۳ء صفحہ ۲۹۹

۶۔ نصیر، گل خان، تاریخ بلوچستان، قلات پبلشرز، کوئٹہ، ۱۹۷۹ء صفحہ ۴۹

۷۔ ہارٹ، لارنس لاک، نادر شاہ (اردو ترجمہ، طاہر منصور فاروقی) صفحہ ۱۶۵

۸۔ میر نصیر خان احمد زئی، تاریخ بلوچ و بلوچستان (جلد پنجم) بلوچی اکیڈمی، کوئٹہ، ۱۹۹۴ء صفحہ ۱۷۱

۹۔ لارنس ہارٹ لاک، ۱۷۰

۱۰۔ مہر، غلام رسول، ۱۹۹۶ء صفحہ ۵۲۰

۱۱۔ ہارٹ، لارنس لاک، صفحہ ۲۳۱

۱۲۔ پوٹنگر، لیفٹیننٹ ہنری، سفر نامہ سندھ و بلوچستان، (اردو ترجمہ، ایم انور رومان)، صفحہ ۲۹۹

۱۳۔ لارنس لاک ہارٹ، نادر شاہ (اردو ترجمہ از طاہر منصور فاروقی)، صفحہ ۲۲۲

۱۴۔ ایضا صفحہ ۲۱۶

۱۵۔ ہارٹ، لارنس لاک، نادر شاہ (اردو ترجمہ، طاہر منصور فاروقی)، صفحہ ۲۳۱

۱۶۔ ایضا صفحہ ۲۶۸

۱۷۔ ایضا صفحہ ۳۱۲

۱۸۔ ایضا صفحہ ۲۶۷

۱۹۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، (جلد اول)، صفحہ ۵۳۰

۲۰۔ آغا نصیر خان احمد زئی، تاریخ بلوچ و بلوچستان، (جلد پنجم) بلوچی اکیڈمی، کوئٹہ، ۱۹۹۴ء صفحہ ۱۷۵۔۱۹۱

۲۱۔ شاہ محمد مری، بلوچ قوم قدیم عہد سے عصر حاضر تک تخلیقات، لاہور، ۲۰۰۰ء صفحہ ۱۳۰

۲۲۔ ایضا صفحہ ۱۲۸

۲۳۔ گنڈا سنگھ، احمد شاہ ابدالی تخلیقات، لاہور، ۱۹۹۳ء صفحہ ۳۶۹

۲۴۔ پوٹنگر، سفر نامہ بلوچستان و سندھ، (اردو ترجمہ، ایم انور رومان)، صفحہ ۹۴

۲۵۔ چارلس میسن، سفر نامہ قلات، (اردو ترجمہ، انور رومان، پروفیسر ایم) بے نظیر انٹر پرائزز، کوئٹہ، ۱۹۸۶ء صفحہ ۳۵۹

۲۶۔ انعام الحق کوثر، ڈاکٹر، کلیات محمد حسن براہوئی مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۶ء صفحہ ا
۲۷۔ نائب میر محمد حسن خان ہنگلزئی، گلدستہ قلات، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۹۷۳ء صفحہ ا۔۱۴
۲۸۔ انور رومان، پروفیسر ایم، سندھ نگر، نساء ٹریڈرز، کوئٹہ، ۱۹۸۹ء صفحہ ۹۲
۲۹۔ شاہ محمد مری، بلوچ قوم قدیم عہد سے عصر حاضر تک، صفحہ ۱۲۸
۳۰۔ انور رومان، پروفیسر ایم، سندھ نگر، نساء ٹریڈرز، کوئٹہ، ۱۹۸۹ء صفحہ ۹۲
۳۱۔ رابنسن، کیپٹن جے اے، مشرقی افغانستان کے خانہ بدوش قبائل (اردو ترجمہ، پروفیسر سعید احمد رفیق) نساء ٹریڈرز، کوئٹہ، ۱۹۸۳ء صفحہ ۴۹
۳۲۔ ایضاً صفحہ ۵۰
۳۳۔ ایضاً صفحہ ۲۰
۳۴۔ حامد حسن قادری، داستان تاریخ اردو، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ۱۹۶۶ء صفحہ ۱۰
۳۵۔ شاہ محمد مری، بلوچ قوم قدیم عہد سے عصر حاضر تک، صفحہ ۱۴۷
۳۶۔ ایضاً صفحہ ۱۳۸
۳۷۔ ہارٹ، لارنس لاک، نادر شاہ (اردو ترجمہ از منصور فاروقی)، صفحہ ۲۱۳
۳۸۔ گنڈا سنگھ، احمد شاہ ابدالی، صفحہ ۲۱۴
۳۹۔ ایضاً صفحہ ۱۷۶
۴۰۔ گل خان نصیر، تاریخ بلوچستان، صفحہ ۹۴
۴۱۔ ملک محمد سعید دہوار، بلوچستان تاریخ کی روشنی میں، نساء ٹریڈرز، کوئٹہ، ۱۹۸۵ء صفحہ ۴۹۹
۴۲۔ سید محمود شاہ بخاری، تاریخ بلوچستان، بک لینڈ، جناح روڈ کوئٹہ، ۱۹۸۱ء صفحہ ۲۶۴
۴۳۔ شاہ محمد مری، بلوچ قوم قدیم عہد سے عصر حاضر تک، صفحہ ۱۴۷
۴۴۔ گل خان نصیر، تاریخ بلوچستان، صفحہ ۹۴
۴۵۔ ایضاً صفحہ ۹۹
۴۶۔ شاہ محمد مری، بلوچ قوم قدیم عہد سے عصر حاضر تک، صفحہ ۱۴۷
۴۷۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، اکبر الہ آبادی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۴ء۔ صفحہ ۵۲
۴۸۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد دوم، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۹۴ء، صفحہ ۶۔۱۰۸۔۱۱۱۲
۴۹۔ کوہلی، پروفیسر سیتا رام، مہاراجہ رنجیت سنگھ، فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۰۲ء، صفحہ ۱۵۶
۵۰۔ پوٹنگر، سفر نامہ بلوچستان و سندھ، (اردو ترجمہ) صفحہ ۵۸۔۱۳۴۔۴۲۸
۵۱۔ اعجاز الحق قدوسی، تاریخ سندھ (جلد سوم) اردو سائنس بورڈ، لاہور، ۱۹۹۰ء۔ صفحہ ۲۰
۵۲۔ ملک محمد سعید دہوار، بلوچستان تاریخ کی روشنی میں، نساء ٹریڈرز، کوئٹہ، ۱۹۸۵ء، صفحہ ۵۹۴

۵۳۔ چارلس میسن، سفرنامہ قلات، صفحہ
۵۴۔ ملک محمد سعید دہوار، بلوچستان تاریخ کی روشنی میں، صفحہ ۵۸۸
۵۵۔ ایضا صفحہ ۶۰۰
۵۶۔ منشی حکیم چند، تواریخ ڈیرہ غازی خان قسمت ڈیرہ جات (۱۸۷۵ء) انڈس پبلی کیشنز، کراچی، بار دوم ۱۹۹۲ء، صفحہ ۲۵۳
۵۷۔ غلام رسول مہر، سید احمد شہید، شیخ غلام علی اینڈ سنز پبلشرز، لاہور، حیدر آباد، کراچی، ۱۹۸۱ء ، ۲۹۸۔۳۰۷
۵۷۔ غلام رسول مہر، سید احمد شہید، شیخ غلام علی اینڈ سنز پبلشرز، لاہور، حیدر آباد، کراچی، ۱۹۸۱ء ، ۲۹۸۔۳۰۷
۵۸۔ خان آف قلات میر احمد یار خان، مختصر تاریخ قوم بلوچ وخوانین بلوچ، ایوان قلات سریاب روڈ کوئٹہ، ۱۹۷۲ء ،
۵۹۔ ایضاً
۶۰۔ ملک محمد سعید دہوار، بلوچستان تاریخ کی روشنی میں، نساء ٹریڈرز، کوئٹہ، ۱۹۸۵ء صفحہ ۶۴۸
۶۱۔ ایضاً ۶۶۲
۶۲۔ ہاشمی، عبدالقدوس، تقویم تاریخی (قاموس تاریخی) ادارہ تحقیقات اسلامی، اسلام آباد، پاکستان، (طبع دوم) ۱۹۸۷ء
۶۳۔ ڈاکٹر نبی بخش خان بلوچ، سندھ میں اردو شاعری، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۸ء
۶۴۔ میر نصیر خان احمد زئی، تاریخ بلوچ و بلوچستان، (جلد پنجم) بلوچی اکیڈمی، صفحہ ۱۹۲
۶۵۔ میر نصیر خان احمد زئی، تاریخ بلوچ و بلوچستان، (جلد پنجم) بلوچی اکیڈمی، صفحہ ۱۹۲
۶۶۔ خان قلات، احمد یار خان، مختصر تاریخ قوم بلوچ وخوانین بلوچ، ایوان قلات، کوئٹہ، ۱۹۷۲ء
۶۷۔ سید مصطفیٰ علی بریلوی، مسلمانان سندھ کی تعلیم، آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس، کراچی، طبع ثانی ۱۹۸۶ء صفحہ ۶۶
۶۸۔ انعام الحق کوثر، ڈاکٹر، بلوچستان میں اردو، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۶ء ، صفحہ ۱۲

❁.....❁.....❁

کچھ کذب وافترا ہے کچھ کذبِ حق نما ہے

(حالی کی قومی شاعری کا مابعد نوآبادیاتی سیاق)

ڈاکٹر ناصر عباس نیئر*

Abstract:

This research article deals with some of the assumptions in Urdu literary canon that Hali and his contemporaries were nationalists. This article especially talks about Hali's Poetry. The claim of the article that Hali was not a national poet and he was working on the agenda of empire has been addressed with proper examples and deconstruction of Hali poetry. The article gives an opposite point of view that we have earlier about Hali poetry.

اردو میں حالی کی قومی شاعری اور اس کے کردار پر خاصا لکھا گیا ہے۔ کچھ اچھے مقالات بھی سامنے آئے ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ ان کے اچھے ہونے کی وجہ محض ''معلومات'' کی فراہمی ہے۔ یعنی ان میں قومی شاعری کا مستند تذکرہ مل جاتا ہے۔ حالی کی قومی شاعری نے قومیت پرستی کے تصورات کے فروغ میں کیا کردار ادا کیا اور یہ تصورات کیا ان کے شعری تخیل کی پیداوار تھے یا کہیں سے مستعار تھے، یعنی کسی اندرونی تحریک کا نتیجہ تھے یا بیرونی دباؤ کے پیدا کردہ تھے؟ ان سوالوں سے عام طور تعرض نہیں کیا گیا۔ نیز آخر کیا وجہ ہے کہ قومی ادب کا تصور انیسویں صدی کے اواخر ہی میں سامنے آیا؟ اس مقالے میں انھی اور ان سے ملتے جلتے سوالوں کا جواب تلاش کرنا مقصود ہے۔

اردو ادب کے قومی کردار کی باضابطہ بحث شیخ عبدالقادر نے اٹھائی۔ اگست ۱۸۹۳ء میں انھوں نے لاہور میں 'ینگ مینز محمڈن ایسوسی ایشن' کے جلسے میں 'اردو لٹریچر' کے عنوان سے مضمون پڑھا جو اسی ماہ 'پنجاب میگزین' میں شائع ہوا اور ۱۸۹۸ء میں منظرِ عام پر آنے والی ان کی انگریزی کتاب 'دی نیو سکول آف اردو لٹریچر' میں پہلے باب کے

* استاد شعبہ اُردو، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔

طور پر شامل ہوا۔ یہ مضمون بنیادی طور پر ان انگریزی خواں نوجوانوں کے لیے لکھا گیا جو عمومی طور پر ورنیکلر ادب اور خصوصی طور پر اردو ادب کو قابلِ مطالعہ نہیں سمجھتے تھے۔ ان کے لیے ادب سے مراد فقط انگریزی ادب تھا۔ ہندوستان میں جو کچھ انگریزی ادب کے علاوہ ادب ہونے کا مدعی تھا، وہ ان کے نزدیک نا قابلِ اعتنا تھا۔ عبدالقادر انگریزی میں مخاطب ہو کر اردو ادب کی اس معنویت کو سامنے لانے کی کوشش کرتے ہیں جو انگریزی لالٹینوں کی روشنی سے منور ذہنوں کے لیے قابل فہم ہو۔ واضح رہے کہ وہ انگریزی ادب کی اس افادیت اور اہمیت کو چیلنج نہیں کرتے، جو انگریزی تعلیم یافتہ طبقے کے یہاں عام طور پر موجود تھی۔ دوسرے لفظوں میں وہ انگریزی کی مخالفت کیے بغیر اردو کی حمایت پیدا کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ یہ ایک مشکل کام تھا۔ نہ صرف اس وجہ سے کہ نوآبادیاتی برعظیم میں مشرق و مغرب کے 'فرق و مخالفت' کی لکیر بے حد واضح تھی، بلکہ اس لیے بھی کہ سر عبدالقادر انگریزی ادب کی 'برتری، آفاقیت اور لازمی ضرورت' کے تصور کو کوئی گزند نہیں پہنچانا چاہتے تھے۔ لہٰذا ان کے نزدیک اس مشکل کا حل اردو ادب کا ایک ایسا تصور متعارف کروانے میں تھا جو انگریزی تصورِ ادب کے لیے اجنبی نہ ہو۔ اس عہد میں انگریزی 'روشن خیال اور مہذب بنانے' کی قوت سمجھی جاتی تھی۔ سر عبدالقادر اسی سیاق میں قومی ادب کا تصور متعارف کرواتے ہیں:

> میں [ورنیکلر/ اردو ادب کو] کیوں اہم سمجھتا ہوں، اس کی پہلی وجہ یہ ہے کہ عام لوگوں تک رسائی، کسی بھی مقصد کے لیے ان کی ہمدردیاں طلب کرنے، ان کی محبت حاصل کرنے، ان کا اعتماد جیتنے، انھیں روشن خیال اور مہذب بنانے کا بہترین طریقہ، ورنیکلر کا میڈیم ہے۔ فقط یہی زبان ملک کو [وہ] قومی ادب فراہم کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے، جس کے بغیر کوئی قوم کوئی قابلِ ذکر ترقی نہیں کر سکتی؛ اس لیے کہ قوم جو کچھ بھی ہے، اسے بنانے میں ادب غیر اہم کردار ادا نہیں کرتا[۱]۔

ان خیالات کا مطالعہ کرنل ایف جے گولڈ سمڈ کے مضمون ''مشرق میں قومی ادب کے تحفظ پر چند خیالات'' کی روشنی میں کیجیے جو کرنل صاحب نے ۳۰ نومبر ۱۸۶۳ء کو رائل ایشیاٹک سوسائٹی، لندن میں پیش کیا تھا۔ گولڈ سمڈ کہتا ہے کہ'' ہمیں لوگوں کی باطنی زندگی اور ان کے جی کی بات کا کچھ علم حاصل کرنا چاہیے، جیسا کہ ان کے اپنے ترجمان ظاہر کرتے ہیں؛ سادہ لفظوں میں ان کے شاعر اور فلسفی۔ دس میں سے نو مثالوں میں ان کی زبان ہمیں پوری طرح قبول ہے کیوں کہ یہ اپنے ہم وطنوں کو انتہائی موثر انداز میں مخاطب کرتی ہے۔ یہ دل اور گھر سے نکلتی اور دل کو مخاطب کرتی ہے[۲]۔'' گولڈ سمڈ یہاں مقامی زبانوں ہی کا ذکر کرتا ہے اور اس ضمن میں اپنی اس 'قومی' نارسائی کا اعتراف کرتا ہے کہ ہم اپنی رعایا کو سب کچھ دے سکتے ہیں، نہیں دے سکتے تو وہ ان کا قومی ادب ہے۔ اس کے یہ جملے پڑھنے سے تعلق رکھتے ہیں: ''اگر قواعد کی کتاب درکار ہے، انگلستان کسی کو تیار کرنے کی ہدایت کر دیتا ہے؛ اگر حروفِ تہجی کم ہیں تو کسی ہنرکار کی توجہ اس کمی کو دور کرنے کی طرف مبذول کرا دی جاتی ہے، اور اس کے حکم پر سکول کی نصابی کتب

مقامی زبانوں میں پریس سے جاری ہوجاتی ہیں، مگر انگلستان [ان کا] قومی ادب تخلیق نہیں کرسکتا۔[۳]'' یہاں ایک بات واضح رہے کہ گولڈ سمڈ اقرار کرتا ہے کہ ہندوستان کی مقامی زبانوں میں قومی ادب موجود ہے، اور اسے محفوظ کرنے کی ضرورت ہے۔ اس نے اپنے اس مضمون میں سسی پنوں کی داستان پر چند باتیں لکھی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ سسی پنوں اور دوسری لوک داستانوں کو قومی ادب کہتا ہے کہ یہ دل سے نکلتی اور دل پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ یہ ''قومی ادب'' یورپی حکم رانوں کے لیے ایک گنج گراں مایہ تھا: یہاں کی اجتماعی سائیکی میں جھانکنے کا؛ اس تصورِ کائنات کو سمجھنے کا جو دنیا اور سماج کو دیکھنے اور برتنے کی بنیاد ہوتا ہے۔ یورپی حکمران قومی ادب کی تحسین سے زیادہ اس کی تفہیم چاہتے تھے۔ وجہ بے حد سادہ تھی: اجتماعی سائیکی کا علم، اس پر دسترس کو ممکن بناتا تھا۔ تاہم گولڈ سمڈ اور دوسرے یورپی منتظم و شرق شناس 'نئے قومی ادب' کا تصور بھی رکھتے تھے، اس لیے کہ لوک داستانیں ہندوستان کی اس نئی اجتماعی سائیکی کی ترجمان نہیں تھیں جو یورپی اثرات کے نتیجے میں صورت پذیر ہو رہی تھی۔ علاوہ ازیں وہ نئے قومی ادب کے ذریعے نئی حسیت بھی پیدا کرنا چاہتے تھے۔ یہ ایک ایسا کام تھا جو سکول کی نصابی کتاب تیار کرنے سے مختلف تھا۔ چناں چہ کہیں تو اسی لکیر پر ہمارے شاعر چلے اور کہیں انھوں نے اسی ادب کو یورپی حکمرانوں کے خلاف مزاحمت کا ذریعہ بنایا۔

بہ ظاہر سر عبدالقادر کے یہاں انگریزی کا ذکر نہیں ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ قومی ادب کے اس تصور کا سارا تار و پود اسی کی مدد سے تیار ہوا ہے۔ مثلاً انگریزی اشرافیہ کی زبان ہے اور اردو عام لوگوں کی زبان ہے۔ اردو کو ورنیکلر کہنا ہی انگریزی کے مقابلے میں ہے۔ ورنیکلر لاطینی لفظ verna سے ماخوذ ہے، جس کا مطلب ''خانہ زاد غلام'' ہے اور ورنیکلر کا لغوی مفہوم ''خانہ زاد غلام سے متعلق'' ہے[۴]، لہٰذا ورنیکلر غلاموں کی زبان ہے۔ نیز ''ورنیکلر سے مراد وہ الفاظ ہیں، جو اس وقت تک ہمیں مانوس لگتے ہیں جہاں تک ہم زبان کے گھریلو حصے کو یاد رکھ سکتے ہیں، بہ مقابلہ ان اصطلاحات کے جنھیں ہم نے اکتساب کیا ہے..... اکثر اس کا اطلاق خاص طور پر دہقانی بولی پر کیا جاتا ہے[۵]۔'' ورنیکلر کے یہ مفاہیم برعظیم کی تمام زبانوں سے معاملہ کرتے ہوئے انگریز حکمرانوں کے پیشِ نظر رہتے تھے۔ ''غلاموں کی زبان'' مقامی ہوتی ہے؛ محدود، پس ماندہ اور دہقانی یعنی غیر شائستہ ہوتی ہے۔ ان خصوصیات کی بنا پر ''غلاموں کی زبان'' غلاموں ہی کی طرح غیر اہم ہوتی ہے، اور اسے نظر انداز کیا جاسکتا ہے، مگر یہ عمل خطرے سے خالی نہیں ہوتا۔ نوآبادکار بعض عملی انتظامی، عدالتی ضرورتوں کے تحت مقامی زبانوں کا علم حاصل کرنے پر مجبور ہوتے ہیں اور اسی دوران میں انھیں یہ انکشاف بھی ہوتا ہے کہ زبان لوگوں کی روحوں کے اسرار جاننے کا سب سے بڑا ذریعہ ہے۔ جاننا فتح کرنا ہے۔ یہ اصول استعماریت کی بنیاد میں پتھر کا کام دیتا ہے۔ لیوس فرڈی نینڈ سمتھ نے

باغ و بہار کے انگریزی ترجمے کے دیباچے میں لکھا ہے:

> ان (ہندوستانیوں) کی زبان سے ناواقفیت ...کسی وقت ہندوستان میں مقامی فوجیوں میں ایک ایسا شعلہ بھڑکا سکتی ہے جسے ملک میں موجود تمام یورپیوں کے خون سے بھی نہیں بجھایا جا سکتا[۶]۔

لہٰذا ورنیکلر کو نظر انداز کرنے کا خطرہ مول نہیں لیا جاتا۔ ورنیکلر کا علم ''غلاموں'' تک رسائی کا ذریعہ ہوتا ہے؛ رسائی کے تمام لغوی، مرادی اور استعاراتی مطالب کے ساتھ۔ ان کے ارادوں، ان کے تعصّبات، ان کے عقائد، ان کی ذہنی اور ثقافتی دنیا تک رسائی کا ذریعہ! اس دنیا کو ہمیشہ ایک ''شے'' سمجھا جاتا ہے، جسے جاننے کے نتیجے میں تسخیر کیا جا سکتا؛ جسے کسی نہ کسی مصرف میں لایا جا سکتا اور جسے نئے سانچے میں ڈھالا جا سکتا ہے۔

چوں کہ ورنیکلر کی محدودیت اور پس ماندگی کے تصورات ایک اشرافیہ زبان کے مقابلے میں اور اسے معیار تسلیم کرتے ہوئے قائم کیے جاتے ہیں، اس لیے اس اشرافیہ (یعنی انگریزی) زبان کے ذریعے ورنیکلر کو 'مہذب اور روشن خیال بنانے' کا منصوبہ عین فطری، ضروری اور ورنیکلر کے حق میں محسوس ہوتا ہے۔ اسی منصوبے کے نتیجے میں ورنیکلر میں قومی ادب پیدا ہوتا ہے اور ورنیکلر ادب کی نئی تاریخوں میں اسی ادب کو قومی ادب قرار دیا جاتا ہے۔ لہٰذا اس میں کوئی اچنبھا نہیں ہونا چاہیے کہ ورنیکلر میں قومی ادب کی تاریخ وہیں سے شروع ہوتی ہے جہاں سے یورپی ادب کے اثرات شروع ہوتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ورنیکلر کے ادب کی تاریخ دو واضح حصوں میں تقسیم ہو جاتی ہے: 'قومی ادب' اور 'قومی تصور کے بغیر ادب'۔ دوسرے لفظوں میں نیا قومی ادب، پہلے سے موجود ادب کو نام دینے اور اس کا مرتبہ متعین کرنے کی 'پوزیشن' اختیار کر لیتا ہے۔ اس وضاحت کی روشنی میں سر عبدالقادر کی یہ رائے ملاحظہ فرمایئے:

> اگر ہم اپنے وطن میں حقیقی اور سچی شاعری کی قدر رکھتے؛ اگر ہمارے مصنفین میں آفاقی احترام کے حامل چند نام ہوتے؛ اگر ہمارے پاس کوئی قومی شاعر ہوتا اور قومی شاعری ہوتی تو ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان اتحاد کا سب سے اہم مسئلہ حل ہو چکا ہوتا[۷]۔

گویا 'قومی تصور کے بغیر ادب' حقیقی اور سچی شاعری سے محروم تھا۔ سر عبدالقادر نے یہ بات کھل کر نہیں کہی، مگر اسے مخفی بھی نہیں رکھ سکے کہ ہماری شاعری 'حقیقی اور سچی شاعری' نہیں تھی۔ اس عہد میں اردو شاعری مبالغہ آمیز، خیالی اور ان نیچرل ہونے کا الزام بھی سہہ رہی تھی اور انجمنِ پنجاب کے تحت اردو شاعری کی 'اصلاح' کی تحریک کا بنیادی مقصد بھی اسے 'خیالی اور ان نیچرل' مضامین سے نجات دلانا تھا اور اسے 'حقیقی اور سچی شاعری' سے مالا مال کرنا تھا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ سر عبدالقادر اس الزام کا جواب بھی دیتے ہیں۔ وہ 'لبرل انگریزی تعلیم حاصل

کرنے والے روشن خیالوں' کا حوالہ دے کر کہتے ہیں کہ وہ اردو ادب پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اس میں زلفِ مشکیں، خال سیاہ اور موئے کمر کے سوا کچھ نہیں، لہٰذا اس کا مطالعہ وقت کا زیاں ہے۔ اس کے جواب میں سر عبدالقادر کہتے ہیں کہ ''یہ بالکل ایسے ہی ہے کہ ایک قدامت پسند ملّا انگریزی کے ابتدائی قاعدے کے سننے سے حاصل ہونے والے تاثر کی بنیاد پر یہ کہے کہ انگریزی میں بلی اور کتے اور خنزیر کے سوا کچھ نہیں۸۔'' یہ جواب خیال انگیز اور مسکت ہونے کے باوجود دراصل 'لبرل انگریزی خوانوں' کو اردو ادب کے مطالعے کی ترغیب دینے کی کوشش سے زیادہ کچھ نہیں۔ سر عبدالقادر اردو شاعری کی وسعت اور تنوع پر زور دینے کے باوجود اسے 'حقیقی اور سچی شاعری' قرار دیتے نظر نہیں آتے۔ ان کے لیے قومی شاعری ہی حقیقی اور سچی شاعری ہے۔

سر عبدالقادر کی طرح حالی کو بھی اردو میں قومی شاعر نہ ہونے کی فکر تھی۔ ظاہر ہے یہ فکر انگریزی شاعری کے اس اثر نے پیدا کی تھی جسے سر عبدالقادر نے براہِ راست اور حالی نے بالواسطہ مگر کہیں زیادہ شدت سے قبول کیا تھا۔ اپنے دیوان کا مقدمہ بہ عنوان 'شعر و شاعری پر' لکھتے ہوئے وہ اردو شاعری میں قومی شاعر کی تلاش کرتے اور مایوسی کا شکار ہوتے ہیں:

> لکھنؤ میں میر انیس اور مرزا دبیر نے بھی تقریباً ایسی ہی قبولیت حاصل کر لی تھی۔ جو لوگ میر انیس کو پسند کرتے تھے، وہ مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی میں جہاں تک ہو سکتا تھا، میر انیس کی تقلید کرتے تھے اور جو فریق مرزا دبیر کا طرف دار تھا، وہ ہر ایک بات میں ان کی پیروی کرتا تھا، مگر لارڈ بائرن اور ان دونوں صاحبوں کی قبولیت میں اتنا بڑا فرق ہے کہ لارڈ بائرن کی عظمت اہلِ فرنگ کے دل میں اس وجہ سے تھی کہ وہ اس کو اپنا قومی شاعر سمجھتے تھے اور اسی لیے کیتھولک اور پروٹسٹنٹ دونو فرقے اس کو یکساں عزیز رکھتے تھے، بخلاف انیس و دبیر کے کہ ان کی عظمت محض ایک مذہبی شاعر ہونے کی وجہ سے تھی اور اسی لیے ان کی بڑائی اور بزرگی جیسی کہ عموماً ایک فرقہ کے دل میں تھی، ویسی عام طور پر دوسرے فرقہ کے دل میں نہ تھی۔ یہ امتیاز قومی اور مذہبی حیثیت کا ہمارے اور اہلِ یورپ کے تمام کاموں میں پایا جاتا ہے۹۔

مولانا حالی نے قومی شاعر اور قومی شاعری کا کم و بیش وہی تصور قائم کیا ہے جو سر عبدالقادر کے یہاں تھا۔ یہ کہ قومی شاعر قومی وحدت پیدا کرتا ہے اور قومی شاعری پیدا کرنے کے لیے یورپی شاعری کو مثال بنانا چاہیے۔ نیز ہماری ادبی تاریخ میں یورپی طرز کے قومی شاعر کا وجود نہیں۔ تاہم حالی نے قومی شاعری کے حوالے سے کئی اور باتیں بھی کہ ڈالی ہیں۔ ایک یہ کہ ''قوم'' میں شاعری کی مقبولیت، شاعری کے قومی ہونے کی ضمانت نہیں۔ شاعری کا یہ قومی کردار بالکل نیا تھا۔ اس سے اردو شاعری نا آشنائے محض تھی۔ حالی کا قومی زاویہء نظر انھیں اس سمت متوجہ نہیں ہونے دیتا کہ 'قومی

تصور کے بغیر اردو شاعری، وسیع المشربی کی حامل تھی۔ اس کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ کسی ایک فرقے کے خلاف یا اس کی حمایت میں تھی۔ اصل یہ ہے کہ اس میں فرقے کا تصور موجود ہی نہیں تھا۔ وہ تفریق و تقسیم کے مذہبی، نسلی تصور سے ماورا تھی، اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ اگر اتحاد پروری کو اپنا مقصود اصلی نہیں بناتی تھی تو، ہندو، مسلم اور برہمن و شودر میں تفریق کرنے کا کوئی اشارہ تک نہیں دیتی تھی۔ اس شاعری کا اگر کوئی ہدف تھا تو رسم پرستی اور اس کے علم بردار تھے۔ اس میں شیخ و برہمن، زاہد و ملا میں تفریق نہیں تھی۔ علاوہ ازیں حالی لارڈ بائرن کی مدح میں یہ بھول گئے کہ وہ ان کے قومی شاعر ہونے کی جو دلیل لا رہے ہیں وہ خود ان کے دعوے کی تردید کرتی ہے۔ بہ قول حالی بائرن کیتھولک اور پروٹسنٹ دونوں فرقوں میں مقبول ہیں۔ مان لیا۔ کیا یہ دونوں مذہبی فرقے نہیں ہیں؟ کیا حالی یہ کہنا چاہتے ہیں کہ اپنے مذہبی اختلافات کے باوجود اہلِ یورپ قومی شاعر کے ضمن میں متحد تھے اور اردو میں ہمیں اس نوع کا اتحاد نظر نہیں آتا؟ نہیں معلوم حالی اس بدیہی بات کو کیوں بھول گئے کہ انیس اور دبیر تو ایک ہی مذہبی فرقے کی شاعری کرتے تھے اور ان کے مداح جن دو طبقوں، انیسیوں اور دبیریوں میں منقسم تھے وہ مذہبی بنیاد پر نہیں، شعری بنیاد پر تھے۔ جہاں تک جارج گورڈن بائرن (۱۷۸۸ء-۱۸۲۴ء) کے قومی شاعر ہونے کا سوال ہے تو عرض ہے کہ نسلاً نصف انگریز اور نصف سکاٹ، بائرن حقیقی معنوں میں قومی کی بجائے ''بین الاقوامی رومانی شاعر'' تھا۔ اسے یورپ کے کئی ملکوں، سپین، سوئٹزرلینڈ، اٹلی وغیرہ میں رہنے کا اتفاق ہوا۔ لوئی کزامیا کے بہ قول وہ پہلا شاعر تھا جس نے یورپ کو متاثر کیا اور اس کے ادب پر وسیع اثرات مرتب کیے[۱۰]۔ اگر حالی بائرن ہی کی مثال کو، اس کے درست سیاق کے ساتھ پیشِ نظر رکھتے تو انھیں پندرھویں صدی کے کبیر داس کو قومی شاعر تسلیم کرنے میں تامل نہ ہوتا کہ اس نے مسلمان صوفیوں اور ہندو سنتوں کا اثر قبول کیا تھا اور اس کی شاعری نے ہندوستان کے اکثر علاقوں میں، اپنی انسان دوست اور وحدت آشنا شاعری کے سبب غیر معمولی مقبولیت حاصل کی تھی۔ مگر اس امر کی حالی کے قومی شاعری کے اس تصور میں گنجائش ہی نہ تھی جس کی روشنی مغربی لالٹینوں سے مستعار تھی۔

حالی نے قومی شاعری کی کسوٹی سے یورپ اور برعظیم میں امتیاز بھی کیا ہے۔ یورپ میں قومی شاعری ہے، اس لیے وہاں اتحاد و اتفاق ہے اور اردو میں قومی شاعری نہیں، اس لیے اتحاد نہیں۔ اب اتحاد کی ضرورت سے کس کافر کو انکار ہو سکتا ہے اور یہیں قومی شاعری کی گنجائش خود بہ خود نکل آتی ہے۔ بات یہیں ختم نہیں ہوتی۔ حالی انیسویں صدی کے عمومی یورپی تصور کے عین مطابق برعظیم کی شناخت میں مذہب اور یورپ کی شناخت میں قوم کے تصور کو مرکزیت دیتے ہیں۔ اب چوں کہ یورپ کی طرز پر برعظیم کی اصلاح مطلوب ہے لہٰذا قومی شاعری چاہیے۔ اس طور دیکھیں تو اردو میں قومی شاعری کی 'تحریک' ورائے شعری تحریک تھی۔ اس کی بنیاد قوم کے ایک ایسے تصور پر تھی جو خود

مغرب میں انیسویں صدی میں ایجاد ہوا تھا۔

☆

اردو میں قومی شاعری کی ابتدائی مثالیں، قومی شاعری پر شروع ہونے والے باقاعدہ ڈسکورس سے پہلے یعنی انجمنِ پنجاب کے موضوعاتی مشاعروں میں سامنے آئیں۔ موضوعاتی مشاعرے اس اصلاحی منصوبے کا حصہ تھے، جو اردو شاعری کو مبالغے، خیالی طوطا مینا اور ان نیچرل عناصر سے 'پاک' کرنے کے لیے شروع کیا گیا تھا۔ بہ قول حالی ''اس مشاعرے کا مقصد یہ تھا کہ ایشیائی شاعری جو کہ در و بست عشق اور مبالغے کی جاگیر ہوگئی ہے اس کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دی جائے اور اس کی بنیاد حقائق اور واقعات پر رکھی جائے[11]۔'' ۱۸۷۴ء کے مشاعرے کا موضوع ''حب وطن'' تھا۔ اس موضوع کو ان مشاعروں کے دیگر نیچرل موضوعات ہی کی طرح ایک نیچرل موضوع کے طور پر تجویز کیا گیا تھا۔ گویا 'حب وطن' امید، برسات کی طرح ایک ایسا مقامی فطری موضوع تھا جو اردو شاعری کو اس کی پابستہ فضا سے آزادی دلا سکتا تھا۔ اس مشاعرے میں حالی نے بھی نظم پڑھی۔ اردو شاعری میں یہ غالباً پہلی نظم ہے جس میں قوم کا تصور تشکیل دینے کی کوشش ملتی ہے۔ غور کریں تو حبّ وطن، اردو شاعری کے لیے یک سر نیا اور اجنبی موضوع نہیں تھا، کلاسیکی شاعری میں اس موضوع پر کچھ غیر معمولی اشعار موجود تھے، جیسے وحید الہٰ آبادی کا یہ شعر: ہم نے جب وادیِ غربت میں قدم رکھا تھا / دور تک یادِ وطن آئی تھی سمجھانے کو... مگر حالی کی نظم میں وطن کی محبت کے عین فطری جذبے کو ایک آدرش میں بدلنے کی سعی ملتی ہے۔

بینڈکٹ اینڈرسن نے کہا ہے کہ قوم مشترک زبان، نسل، مذہب اور تاریخ جیسے عمرانیاتی عوامل کی لازمی پیداوار نہیں [جیسا کہ انیسویں صدی میں سمجھا گیا تھا] بلکہ ''متخیلہ میں تشکیل دیا گیا سیاسی گروہ'' ہے[12]۔ مابعد نوآبادیاتی مطالعات میں قوم اور تخیل کے باہمی تعلق پر خیال انگیز بحثیں ہوئی ہیں۔ یہ بحثیں زیادہ تر اس نکتے کے گرد گھومتی ہیں کہ ذرائع ابلاغ اور ادب اپنے قارئین کے تخیل میں ان کی اجتماعی قومی شناخت کا تصور قائم کرتے ہیں۔ چناں چہ انیسویں صدی میں قوم کے تصورات اور قومیت پرستی کی تحریکیں اس وقت فروغ پذیر ہوئیں جب اخبارات اور ناول عام ہوئے۔ اخبارات اور ناولوں نے 'واقعاتِ دہر' یا تاریخ کو متسلسل وقت کی پیداوار بنا کر پیش کیا، جس سے قارئین کے یہاں 'اپنی' تاریخ کا مسلسل تصور اور اسی کے نتیجے میں اپنی شناخت کا تخیل پیدا ہونا شروع ہوا۔ اس قومی تخیل میں مذہب، نسل، جغرافیہ یا زمین اور زبان ضرور شامل تھے، مگر یہ سب یا ان میں کوئی ایک، قومی تخیل کو پیدا نہیں کرتے تھے، اس کا حصہ بن جاتے تھے۔ بہر کیف ان بحثوں میں قوم کا تعلق عام انسانی تخیل سے جوڑا گیا ہے، جو ایک منفعل، باہر کے وقوعات سے اپنی صورت اور نہج حاصل کرنے والی انسانی صلاحیت ہے۔ نیز یہی وہ صلاحیت

ہے جو سماجی اور سیاسی 'طاقت کے کھیل' کا آلہء کار بن جایا کرتی ہے۔ان بحثوں میں تخلیقی تخیل کا ذکر نہیں ہے جو عام انسانی تخیل کی طرح منفعل نہیں، بلکہ فعال ہے اور یک سرنئی چیزوں کو وجود میں لاتا ہے؟ علامہ اقبال نے کہا ہے کہ ''قومیں شاعروں کے تخیل [دل] میں جنم لیتی اور سیاست دانوں کے ہاتھوں میں پھولتی پھلتی اور مرجاتی ہیں[۱۳]۔'' ہر چند اس مقولے میں اقبال قوم کی تخلیق کو شعری تخیل سے منسوب کر کے، سیاست دانوں کے افلاسِ تخیل پر افسوس کا اظہار کرتے محسوس ہوتے ہیں۔تاہم ایک اہم نکتہ انھوں نے یہ بھی واضح کر دیا ہے کہ قوم اس تخیل کی پیداوار نہیں جو محض نظروں سے اوجھل نامعلوم کو معلوم بنا کر پیش کرتا ہے یا مبہم کو واضح کرتا ہے بلکہ اس تخیل سے قوم جنم لیتی ہے جو ''ایک زندہ قوت اور تمام انسانی ادراک کا سب سے اہم عامل ہے اور محدود انسانی ذہن میں تخلیق کے ابدی عمل کا اعادہ ہے[۱۴]۔'' چناں چہ اقبال قوم کو ایک سیاسی تصور کے بجائے تخلیقی تصور قرار دیتے نظر آتے ہیں۔مگر سوال یہ ہے کہ آیا شاعر کا تخیل فی نفسہ آزاد ہوتا ہے اور وہ قوم کا تصور اپنی اسی وجودی آزادی کو بروے کار لاتے ہوئے وضع کرتا ہے یا شاعر کا تخیل اپنے عہد کی سماجی صورتِ حال کا پابند ہوتا ہے؟

اس سوال کا ایک جواب حالی کی ''حب وطن'' کے مطالعے سے مل سکتا ہے۔

اس نظم میں وطن سے محبت کی دو صورتوں کا ذکر ہے: حیوانی/ جبلی اور انسانی/ تخیلی۔حالی جب یہ کہتے ہیں: جن و انسان کی حیات ہے تو/ مرغ و ماہی کی کائنات ہے تو؛ ہے نباتات کو نمو تجھ سے / رو کھ تجھ بن ہرے نہیں ہوتے...تو وطن سے محبت کی اس جبلی سطح کا ذکر کرتے ہیں جو انسان سمیت تمام جانداروں میں یکساں ہے۔یہ محبت دراصل اپنی جنم بھومی سے ہے۔لہٰذا یہاں وطن سے مراد ''گھر'' ہے۔اس کے لیے نباتاتی تمثال ہی موزوں ہے۔ آدمی کا اپنے ''گھر'' سے وہی گہرا تعلق ہوتا ہے جو پودے کا اپنی مٹی سے ہے۔مٹی پودے کی ماں ہے۔ماں، نباتاتی تمثال کا مخفی مگر ناگزیر پہلو ہے۔''گھر'' ماں سے خالی نہیں ہوتا اور ہر ماں کوئی نہ کوئی زبان بولتی ہے۔چناں چہ وطن سے یہ محبت دراصل اپنی مٹی، ماں اور مادری زبان سے فطری محبت ہے۔یہ محبت اس وقت اپنی پوری قوت سے بیدار ہوتی ہے جب آدمی گھر سے دور ہوتا یا اسے گھر سے جدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔دوسرے لفظوں میں کوئی بحران ہی وطن کا تصور پوری شدت سے اجاگر کرتا ہے۔حالی نے اس شعر میں اسی بحران کی طرف اشارہ کیا ہے: جان جب تک نہ ہو بدن سے جدا/ کوئی دشمن نہ ہو وطن سے جدا۔اہم بات یہ ہے کہ یہاں بھی تمثال مادی اور جسمانی ہے۔ بحران کے لمحے میں آدمی اس ''گھر'' پر مرکوز ہو کر رہ جاتا ہے جو حقیقتاً محدود، نجی اور اپنے آپ میں مکمل ہے۔اسی لیے اسے ایک اپنی قسم کا بہشت بریں کہا جاتا ہے، حالانکہ یہ ایک مشت خاک ہے (تیری اک مشتِ خاک کے بدلے / لوں نہ ہرگز اگر بہشت ملے)۔بس یہی وہ مقام ہے جہاں تخیل کا عمل دخل شروع ہوتا ہے۔بحران کی حالت میں، گھر

سے دور رہ کر ''گھر'' تک رسائی کا ذریعہ تخیل بنتا ہے۔ یہ ''گھر'' کی بازیافت ہے۔ ایک تخلیقی عمل ہے۔ ایک اوڈیسی ہے۔ تو کیا حالی بین السطور یہ کہہ رہے ہیں کہ وہ ''اپنے ہی گھر'' میں رہتے ہوئے، اپنے گھر سے دور ہیں؟ وہ لاہور میں رہتے ہوئے پانی پت کی مشت خاک کو بہشت سے افضل قرار دے رہے تھے؟ یا ہندوستان میں رہتے ہوئے خود کو ہندوستان سے باہر اور دور تصور کر رہے تھے؟ اس سوال کا جواب اسی صورت میں مل سکتا ہے جب ہم یہ طے کرنے میں کامیاب ہوں کہ اس نظم کا متکلم کون ہے؟ حالی یا ایک ہندوستانی؟ دلچسپ بات یہ ہے کہ نظم کے متکلم پر نہ تو حالی پانی پتی کا گمان ہوتا ہے نہ ایک ایسے ہندوستانی کا جو اپنے ہی وطن میں غریب الدیار ہو گیا ہو۔ نظم کا متکلم ایک 'نیا شاعر' ہے اور وہ ایک 'نئی تخیلی کمیونٹی' کو مخاطب ہے۔ حالی جب تک حبِّ وطن کی جبلی سطح کا شعری بیان جاری رکھتے ہیں، وہ ایک شاعر ہیں، مگر جب گریز کرتے ہوئے کہتے ہیں:

کہیے حبِّ وطن اسی کو اگر ہم سے حیواں نہیں ہیں کچھ بدتر[۱۵]

تو وہ ایک 'نئے شاعر' کا تکلم اختیار کرتے ہیں۔ 'نیا شاعر' حیوانی اور انسانی سطحوں کی اس حد فاصل میں 'قومی شعری بیانیہ' وضع کرتا ہے، جسے انیسویں صدی کے اواخر میں پوری طرح واضح تصور کرنا آسان تھا۔ تب چیزوں کو تفریقی رشتوں کے ذریعے سمجھنا ہی مقامی فکر کا معمول تھا۔ یہ عین وہی تفریقی تصور ہے جو ہندوستان اور یورپ میں فرق کرتا ہے۔ یہ حد فاصل ایک نیا ذہنی اور تخیلی عرصہ ہے، جس میں حب وطن کے جبلی میلان کو حیوانی قرار دے کر تضحیک کا نشانہ بنایا گیا ہے اور اس کے مقابل 'آدمی' کی ایک نئی تعریف وضع کی گئی ہے۔ یہ تعریف وجودی ہے نہ جوہری، اسے زیادہ سے زیادہ ثقافتی قرار دے سکتے ہیں، بشرطے کہ نئی ابھرتی ہوئی ثقافت ہمارے پیشِ نظر ہو۔ یعنی 'آدمی' وہ ہے جو اپنے وجود کے مطالبات سے دست بردار ہو کر اپنے وجود کو 'قوم' کے لیے مختص کر دے یا اس کے وجود کے مطالبات اور 'قوم' کے مطالبات میں کوئی دوئی باقی نہ رہے۔ اردو شاعری میں آدمی کا یہ ایک نیا تصور تھا۔ اردو کا شاعر آدمی کا یہ تصور کرتا تھا:

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

اس بت کدے میں معنی کا کس سے کریں سوال آدم نہیں ہے صورتِ آدم بہت ہے یاں

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

یہ 'آدمی' اپنے وجود اور جوہر کا اظہار صوفیانہ اور نیم فلسفیانہ پیرائے میں کرتا تھا۔ وہ اپنے 'اندر' ایک ایسی آزادی اور

ایک 'نجی عرصہ' محسوس کرتا تھا، جو اسے وجود کے بنیادی سوالات پر ارتکاز کرنے کے قابل بناتے تھے۔ اس 'آزادی، کی راہ میں سماجی زندگی حائل نہیں ہوتی تھی۔ یعنی سماجی زندگی کی طرف سے شاعر پر خاص موضوعات پر لازماً لکھنے کا دباؤ نہیں تھا۔ سماجی اور اجتماعی زندگی کا 'مقام و مرتبہ' متعین تھا، لہٰذا وہ اپنی حد میں رہتی تھی۔ اس بنا پر آدمی کو وجود کی معنویت پر تفکر کرنے اور معنویت کے ہاتھ آنے پر ایک خاص کیف و سرشاری کا تجربہ کرنے اور ناکامی پر کفِ افسوس ملنے کا موقع مل جاتا تھا۔ گویا آدمی کے تعلق میں اس کا تخیل صوفیانہ اور فلسفیانہ سرحدوں سے منسلک تھا۔ مگر 'نیا شاعر' ان سرحدوں کو خیالی اور ان نیچرل تصور کرتا ہے۔ واضح رہے کہ یہاں بھی تفریقی فکر کام کر رہی ہے۔ یہ فکر محض چیزوں کو فرق کی بنیاد پر ہی نہیں سمجھتی تھی، ان میں لازماً درجہ بندی بھی قائم کرتی تھی۔ 'قومی تصور کے بغیر اردو ادب' کی خیالی اور ان نیچرل دنیا، نئی مادی اور حقیقی دنیا کے مقابلے میں فروتر تھی۔ دو دنیاؤں کی درجہ بندی، ایک کے انتخاب اور دوسری کے ردّ کو آسان اور معقول بنا دیتی تھی۔ لہٰذا 'نیا شاعر' اس مادی حقیقت سے آدمی کی جاں نثارانہ وابستگی پر زور دے رہا تھا، جس کا مادی ہونا اشکالیہ (Problematic) تھا: یہ حقیقت مادی ہونے کے دعوے کے باوجود حسیات سے ازخود گرفت میں نہیں آتی تھی؛ اس کا تخیل قائم کرنا پڑتا تھا۔ اقبال نے مولانا حسین احمد کے مضمون ''اسلام اور نیشنل ازم'' (مطبوعہ ''احسان'' ۹ مارچ ۱۹۳۸ء) پر ردّعمل ظاہر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''اپنی جنم بھومی سے محبت فطری جبلت ہے اور اس کی پرورش کے لیے اس پر زور دینے کی ضرورت نہیں[۱۶]۔'' لیکن جب اس پر زور دیا جانے لگے اور گھر کی مشت خاک کی محبت کو قوم پرستی میں گوندھنے پر اصرار کیا جانے لگے تو اس کا مطلب گیاتری چکر ورتی کے مطابق ''انتہائی نجی چیز کو عوامی[۱۷]'' بنانے کا عمل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ انیسویں صدی کے مغربی انسان کے دماغ میں ایک نیا گومڑ نمودار ہوا، جس نے قوم پرستی کا تخیل قائم کیا۔ وہیں سے نوآبادیاتی اثرات میں لپٹا ہوا ہمارے یہاں پہنچا۔ ہمارا 'نیا شاعر' اسی قومی تخیل کے تحت 'صحیح آدمی' کے خدوخال ابھارتا ہے۔

جس پہ اطلاق آدمی ہو صحیح — جس کو حیواں پہ دے سکیں ترجیح
قوم سے جان تک عزیز نہ ہو — قوم سے بڑھ کے کوئی چیز نہ ہو[۱۸]

حالی کی نظم میں یہاں تک 'صحیح آدمی' کا تصور تو واضح ہو جاتا ہے، مگر قوم کا نہیں۔ روایتی طور پر قوم، باپ سے شناخت کیے جانے والے خاندان کے معنوں میں رائج تھا جو وسیع ہو کر پہلے قبیلے اور بعد میں اس عصبیت میں بدل جاتا تھا جس پر ابنِ خلدون نے قوم اور سلطنت کے تصور کی بنیاد رکھی تھی، مگر یہاں حالی ایک نئی 'تخیلی اکائی' کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ قوم کا ابتدائی تصور حالی اپنی نظم ''پھوٹ اور ایکے کا مناظرہ'' میں متعارف کرواتے ہیں:

قوم کی تعریف نہیں جانتے — اپنی حقیقت نہیں پہچانتے
کر نہیں سکتے وہ حقائق میں غور — کہتے ہیں جڑ اور ہے ٹہنی ہے اور
جانتے دریا کو ہیں اک شے جدا — قطروں سے کہتے ہیں کہ وہ ہے جدا
پر یہ عزیزوں کو نہیں سوجھتا — ہے انھیں قطروں سے وہ دریا بنا [19]

وطن کی مشت خاک کے بدلے بہشت بریں قبول نہ کرنے والے، قوم کی تعریف کیوں نہیں جانتے؟ وجہ یہ نہیں کہ نظم کے تخیلی مخاطب غبی یا خودغرض ہیں، بلکہ یہ کہ حالی ان کے سامنے ایک نئی چیز کا تخیل پیش کر رہے تھے۔ اس کے لیے حالی مانوس تمثالیں استعمال کر رہے ہیں۔ نظم کے معلمانہ اسلوب کی وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہ ابتدا تا آخر بیّن ہے۔ بلاشبہ اچھی شاعری کے لیے یہ اسلوب ہرگز روا نہیں، مگر قومی شاعری کی ابتدائی مثالوں کے لیے اس سے بہتر اسلوب کی توقع ہی غیر مناسب ہے۔ اس کے باوجود یہ نظم غیر معمولی داخلی وحدت رکھتی ہے۔ نظم کی تمثالیں، نظم کے خیالات اور ان کے ارتقا سے گہری مناسبت رکھتی ہیں۔ ابتدا میں حالی وطن کی جبلی محبت کے لیے نباتاتی تمثال استعمال کرتے ہیں اور نظم کے آخر میں 'قوم کی انسانی محبت' کا تصور اجاگر کرنے کے لیے اس تمثال کی جگہ دریا کی متحرک تمثال لاتے ہیں۔

ہمارا 'نیا شاعر' اپنے تخیلی مخاطبین کو یقین دلانے کی کوشش کرتا ہے کہ ان کی حقیقت 'قوم' سے ہے۔ لہٰذا قوم کو سمجھنے کا مطلب خود ہی کو سمجھنا ہے۔ چوں کہ 'نئے شاعر' کے نزدیک قوم ایک مادی حقیقت ہے، اس لیے وہ اسے واضح کرنے کے لیے ٹھوس اور مادی تمثالوں ہی پر انحصار کرتا ہے۔ وہ اپنے مخاطبین کی یہ دلیل قبول نہیں کرتا کہ ٹہنی اور جڑ کا تعلق دو مختلف منطقوں سے ہے۔ جڑ، داخلی، نجی، محدود اور پھر اتنی ہی مضبوط ہے، جب کہ ٹہنی خارجی، پھیلی ہوئی اور اسی قدر کم زور ہے۔ ٹہنی، جڑ کا 'عوامی منطقہ' (Public sphere) ہے۔ اگر حالی اسی تمثال کو برقرار رکھتے تو گویا تسلیم کرتے کہ عوامی منطقے سے رسم وراہ فرد کی نجی زندگی کے احترام واستحکام کی شرط کی بنیاد پر ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ وطن کی فطری محبت ہی کا دائرہ پھیلا کر قوم کے عشق کا تصور پیش کرتے۔ مگر یہ تفریقی رشتوں کی روشنی میں چیزوں کو سمجھنے کی معاصر روش کے خلاف اقدام ہوتا۔ حالی معاصر حاوی روشوں کے خلاف جانا مناسب نہیں سمجھتے تھے (چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی)۔ چناں چہ وہ نباتاتی اور دریائی تمثالوں کے فرق سے قوم کا تصور واضح کرتے ہیں۔ اس بات پر بار دگر زور دینے کی ضرورت نہیں کہ نباتاتی تمثال، حالی کے لیے حیوانی زندگی کی علامت ہے۔ اسی نسبت سے دریا انسانی زندگی کی۔

فرد کو قطرہ اور قوم کو دریا فرض کرنا، محض ایک شعری تمثال نہیں۔ یہ فقط ایک مجرد خیال کو مجسم بنا کر، ایک نیم

واضح بات کو حسّی اور مانوس پیرائے میں پیش کرنے تک محدود نہیں۔ یہ تمثال اردو شاعری میں ایک داخلی معنیاتی سطح کی مکمل جست کی نمایندہ ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ نمایندگی کی سطح پر بھی یہ تمثال مکمل ہے۔ دیکھیے: قطرے اور دریا کی تمثال اردو شاعری کے لیے نئی نہیں ہے، مگر اسے نئے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ نامانوس اور نئے تخیل کو مانوس اور پرانے فارم میں اس طور استعمال کرنا کہ دونوں میں تفریقی رشتہ قائم ہو، یہ حالی کی قومی شاعری کی ممتاز خصوصیت ہے۔ حالی کے استاد اور ممدوح مرزا غالب یہی تمثال استعمال کر چکے ہیں:

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن ہم کو منظور تنک ظرفیِ منصور نہیں
قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا

یہاں قطرہ اور دریا یعنی جز اور کل، وحدت الوجودی تصوف کی مرکزی علامتیں ہیں۔ وجودی تصوف میں کل یا دریا اس ہستیِ مطلق کی علامت ہے جو ہر جگہ، ہر وقت موجود ہے۔ قطرے کا دریا یا جز کا کل سے الگ ہونا، التباس ہے۔ دونوں دراصل ایک ہیں، اور ''ایک'' ہونے کا انکشاف دیدۂ بینا ہی کر سکتی ہے۔ (گویا اردو شاعری کی حکمت اور دانائی مابعد الطبیعیاتی حقیقت کے کشف سے عبارت ہے۔) حالی بھی اس بات پر زور دیتے ہیں کہ قطرے اور دریا کا الگ ہونا، التباس ہے۔ اس التباس کا پردہ بھی ''دیدۂ بینا'' ہی چاک کر سکتی ہے، مگر اس فرق کے ساتھ کہ پہلے دیدۂ بینا ذاتی، نجی تھا، اب عوامی ہے۔ 'نیا شاعر' اسی دیدہء بینا یا نئے تخیل کا ترجمان ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا 'نئے شاعر' کا دیدۂ بینا اس وجدان کی کارکردگی کا کوئی نیا اسلوب ہے جو فطری طور پر اسے عطا ہوتا ہے اور جس کی وجہ سے وہ شاعر ہوتا ہے یا کوئی دوسری بات ہے؟ اوّل تو 'نئے شاعر' کے تخلیقی عمل کی وضاحت کے لیے وجدان کا لفظ ہی غیر موزوں ہے۔ وجدان سے ایک نوع کا مابعد الطبیعیاتی مفہوم وابستہ ہے جو اسے 'مادی، عوامی، سماجی' دنیا سے ماورا یا کم از کم اس دنیا کے حسی اثرات سے آزاد قرار دیتا ہے۔ جب کہ 'نئے شاعر' کی کل کائنات یہی 'مادی، عوامی، سماجی' دنیا ہے۔ لہٰذا اب شاعر کا دیدۂ بینا بھی 'مادی، عوامی اور سماجی' ہے۔ اس کا شاعر ہونا، اسی دنیا اور اس کے معاملات و مسائل سے وابستہ ہونے میں ہے۔ چناں چہ ایک نوع کے مابعد الطبیعیاتی منطقے سے منسلک ہونے میں شاعر کو جو داخلی آزادی حاصل تھی، نیا شاعر اس سے محروم ہے۔ اس کے تخیل کی کائنات عوامی منطقے سے تعمیر ہوتی ہے۔ اس منطقے سے باہر جھانکنا اس کے لیے ممکن ہو سکتا ہے مگر باہر بھی اسی عوامی منطقے کے مفصلات ہیں۔ خود ''باہر'' کا تصور سماجی ہو گیا ہے۔ لہٰذا یہ کہنا صرف ایک امر واقعہ کا اظہار کرنا ہے کہ حالی کا پیش کردہ تصور قوم، ان کے عہد کی حاوی سماجی قوتوں کا تشکیل کردہ ہے۔ حالی اس کی ترجمانی کرتے ہیں۔

اس کے ساتھ ہی 'نیا شاعر' اپنا نیا منصب دریافت کرتا ہے: قوم کی راہ نمائی، مگر اس راہ کا پہلا سنگِ میل قوم

کا تصور واضح کرنا اور باور کرانا ہے۔ اقبال تک پہنچتے پہنچتے 'نیا شاعر' اس سفر کا دائرہ مکمل کر لیتا ہے، جس کا آغاز حالی سے ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ اتفاق نہیں کہ اقبال فرد اور قوم کے رشتے کا تصور ٹھیک اسی تمثال میں پیش کرتے ہیں جو حالی نے برتی ہے:

فرد قائم ربطِ ملت سے ہے تنہا کچھ نہیں　　موج ہے دریا میں اور بیرونِ دریا کچھ نہیں

ممکن ہے کوئی اس فرق کی نشان دہی کرے کہ اقبال یہاں قوم نہیں ملت کی بات کر رہے ہیں۔ حالی کی شعری لغت میں ملت کا لفظ استعمال کیا گیا ہے، کہیں قوم اور کہیں ایک مذہبی شناخت کے حامل سماج کے مفہوم میں۔ نظم 'پھوٹ اور ایکے کا مناظرہ' ہی میں کہتے ہیں:

قوم میں جو دیکھیے چھوٹا بڑا　　چنتا ہے ڈیڑھ اینٹ کی مسجد جدا
سوجھتی ملت کی نہیں کوئی بات　　یہ جو کہے دن تو وہ کہتا ہے رات [۲۰]

سیاسی سیاق میں قوم کا تصور کافی پیچیدہ اور الجھا ہوا ہے۔ اپنی سادہ صورت میں یہ کسی گروہ انسانی کی اجتماعی شناخت ہے، مگر اس شناخت کی بنیاد کیا ہے اور اس کے تشکیلی عناصر کیا ہیں، یہ سوالات اسے پیچیدہ بنا دیتے ہیں۔ قوم کی بنیاد عام طور پر نسل، جغرافیہ، زبان اور مذہب تصور کیے گئے ہیں۔ یہ تمام انسانی گروہوں میں موجود ہوتے ہیں۔ یہ اس وقت بھی موجود تھے جب قوم اور قوم پرستی کے نظریات اور تحریکیں سامنے نہیں آئی تھیں۔ لہٰذا یہ واضح ہے کہ یہ از خود قوم کی تشکیل نہیں کرتے۔ قوم کی تشکیل میں انھیں دست یاب مواد کے طور پر بروے کار لایا جاتا ہے۔ سو اس بات میں کوئی مبالغہ نہیں کہ قوم کا تصور ایک تشکیل، ایک تخیل اور ایک 'کنسٹرکٹ' ہے؛ کوئی عنصر فطری طور پر اس کی تہ میں موجود نہیں ہوتا۔

قوم کے ہر تصور میں، فرق اور دوئی لازماً موجود ہوتے ہیں، خواہ اس کی بنیاد مذہب، زمین، زبان یا نسل کچھ بھی فرض کیا جائے۔ ہر قوم کا کوئی نہ کوئی 'غیر' ہوتا ہے۔ قوم ایک تصور کے طور پر اس 'غیر' کے مقابل اپنی بنیادیں واضح کرتی ہے اور ایک حقیقت کے طور پر اپنے 'غیر' کے مقابل اپنے بلند اور عظیم آدرش وضع کرتی ہے۔ فرد اپنے لغوی اور استعاراتی مفاہیم کے ساتھ، قوم کا غیر ہے۔ فرد کی ایک الگ شخصی وجود کے طور پر اثبات کی کوئی بھی کوشش، اس ''تخیلی وجود'' کے لیے خطرے سے کم نہیں ہوتی، جسے قوم کہا جاتا ہے۔ لہٰذا غور کریں تو قوم کا تصور وضع اور واضح کرنے کے لیے قطرے اور دریا کی تمثیل سے بہتر کوئی تمثیل نہیں ہو سکتی۔ یہ تمثیل فرق کا شدید احساس پیدا کر کے اسے مٹانے کی کوشش کرتی ہے۔ قطرے اور دریا میں فرق کس قدر زیادہ ہے، یہ ظاہر ہے۔ تاہم اس فرق کو مٹانے کی کوشش بھی توجہ طلب ہے۔ کلاسیکی شاعری میں قطرے اور دریا کے فرق و فاصلے کے مٹانے کی صورت یہ تھی کہ

قطرہ، اپنے اندر ہی دریا کا مشاہدہ کر لیتا تھا، مگر 'نیا شاعر' ایک ایسے دریا (قوم) کا تخیل ابھارتا ہے، جس میں قطرہ (فرد) خود کو فنا کر دے۔ اپنے وجود کو اس کی امانت تصور کرے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب دریا سے مقدس ہونے کی کوئی متھ وابستہ ہو۔ یہاں قوم پرستی کا نظریہ مذہب اور اساطیر سے کافی کچھ مستعار لیتا ہے۔

لطف کی بات یہ ہے کہ جن عناصر کو قوم کے تشکیلی اجزا تصور کیا جاتا ہے، وہ بھی ایک دوسرے کے 'غیر' بن سکتے ہیں۔ تاہم خاطر نشان رہے کہ مذہب، زبان، زمین، نسل میں ایک دوسرے کا 'غیر' بننے کا میلان نہیں ہوتا۔ جب ان میں سے کسی ایک یا زیادہ عناصر کو قوم کی اساس بنایا جاتا ہے تو ان سب میں ایک قسم کی درجہ بندی وجود میں آجاتی ہے۔ یعنی یہ سب ایک درجہ بند نظام میں شامل ہو جاتے ہیں۔ ایک یا دو عناصر بے حد روشن اور واضح اور دوسرے نیم واضح، مدھم ہو جاتے ہیں۔ روشنی اور تاریکی کا یہ تقابل، جو اوّل اوّل محض ادراک یا تخیل کی سطح پر ہوتا ہے، جلد ہی علامتی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ مذہب، نسل، زمین یا نسل محض ایک سادہ تصور نہیں رہ جاتے، وہ جب کسی قوم کی بنیاد بنتے ہیں تو کئی باتوں، آدرشوں کی نمایندگی کرنے لگتے ہیں اور اس راہ میں خود سے مختلف عناصر کو راستے کا سنگ گراں کے طور پر دیکھنے لگتے ہیں۔ لہٰذا ہر قوم کا فقط ایک 'غیر' ہی نہیں ہوتا، وہ اس سے نبرد آزما بھی ہوتی ہے۔ قومیت پرستی کی کوئی تحریک ایسی نہیں، جس میں خود سے مختلف قوموں سے نظریاتی یا حقیقی جنگ نہ کی گئی ہو۔

حالی کی قومی نظموں میں 'غیر' کا تصور ابتدا ہی سے موجود ہے، تاہم یہ ایک نہیں۔ دراصل حالی کی قومی نظمیں، ان کے تصوراتِ قوم کے 'ارتقا' کی علامت بھی ہیں، اس لیے ان کے قومی تصور میں تبدیلی کے ساتھ ہی 'غیر' کا تصور بھی بدل جاتا ہے۔ حالی کی قومی نظموں کو ہم قوم اور قومیت پرستی کے عمومی کلامیے (General Discourse) کے طور بھی پڑھ سکتے ہیں۔ قومیت پرستی کا کلامیہ، اجتماعی قومی شناخت کے لیے 'مرکز' کی دریافت سے عبارت ہوتا ہے۔ اس کلامیے کا سب سے دل چسپ پہلو یہ ہے کہ وہ جسے 'مرکز' قرار دیتا ہے، وہ معروضی نہیں، تخیلی ہوتا ہے؛ ایک تشکیل ہوتا ہے۔

'حبِّ وطن' میں 'غیر' کا ایک واضح اور ایک مبہم تصور بیک وقت ہے۔ ابتدا میں حالی کے یہاں تفرقہ، ایک واضح 'غیر' ہے جسے وہ ایک قوم کے لیے سم قاتل کے طور پر دیکھتے ہیں۔ گویا یہاں ہندوستانی قوم کا مرکز ہندوستان کی سرزمین ہے۔ یہ سرزمین، ہندوستانی قوم کا مرکزی تنظیمی اصول ہے۔ مسلمان، ہندو، بودھ، جینی (عیسائی، پارسی، سکھ) اور ان کے ذیلی فرقے، قطرے ہیں، جو 'وطنیت کے دریا' کا اٹوٹ حصہ ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ ایک دوسرے کا 'غیر' نہیں، ان کا اگر کوئی 'غیر' اور مدمقابل ہے، جو انھیں ایک ہونے سے روکتا ہے تو وہ ''تفرقہ'' ہے۔ اپنی نظم ''پھوٹ اور ایکے کا مناظرہ'' میں وہ پھوٹ اور تفرقے کو باہمی اختلافات کے معنی میں استعمال

کرتے ہیں:

تم اگر چاہتے ہو ملک کی خیر — نہ کسی ہم وطن کو سمجھو غیر
ہو مسلمان اس میں یا ہندو — بودھ مذہب ہو یا کہ ہو برہمو
جعفری ہووے یا کہ ہو حنفی — جین مت ہووے یا ہو بیشوی
سب کو میٹھی نگا ہ سے دیکھو — سمجھو آنکھ کی پتلیاں سب کو [۲۱]

حالی جب زمین کو قوم کی اساس تسلیم کر لیتے ہیں تو قوم کے پیچیدہ تصور کا ایک آسان حل دریافت نہیں کرتے (جیسا کہ بہ ظاہر محسوس ہوتا ہے) اس کی پیچیدگی کی طرف بڑھنے لگتے ہیں۔ جب وہ زمین کو قوم کا مرکزی تنظیمی اصول سمجھتے ہیں تو یہ ایک سادہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ اس زمین پر رہنے والے تمام لوگ ایک قوم ہیں۔ حالی کی قومی شعری فکر میں یہ ایک بے حد اہم لمحہ ہے۔ یہیں ان کا تاریخی شعور بیدار ہوتا ہے۔ اس شعور کی بیداری کا محرک انیسویں صدی کے اواخر کی ''روحِ عصر'' ہے، جسے حالی نے مقدور بھر جذب کیا تھا۔ یہ روح عصر ''تاریخیت'' ہے؛ یہ کہ ہر شے تاریخ کی پیداوار ہے، تاریخ ایک چاک ہے جس پر اشیا و مظاہر ڈھلتے اور وہی صورتیں اختیار کرتے ہیں جو تاریخی قوتیں 'چاہتی' ہیں۔ سرسید کی آثار الصنادید، آئین اکبری (تدوین)، تاریخ سرکشی بجنور، خطبات احمدیہ، شبلی کی المامون، الفاروق، سوانح مولانا روم، ذکاء اللہ کی تاریخ ہندوستان، شرر کی تاریخی ناول نگاری اور خود حالی کی حیات سعدی، یادگار غالب، حیات جاوید ''تاریخیت'' میں عقیدہ رکھنے کی عملی مثالیں ہیں۔ دوسری طرف انیسویں صدی کی مغربی فکر بھی تاریخ کو ہر شے کا مرکزی تنظیمی اصول گردانتی تھی۔ حیاتیات (ڈارون کا نظریہ ارتقا)، لسانیات یا فلالوجی (ولیم جونز، میکس مولر، فرانز بوپ) میں تاریخی مطالعات ہی کیے جاتے تھے۔ برعظیم کے نو آبادیاتی آقا بھی اپنے تمام نوآبادیاتی کلامیوں کی تشکیل میں تاریخ کو مرکز میں رکھتے۔

ہمیں حالی کے تصور قوم کی روح تک رسائی کے لیے، یہاں اس عہد کی یورپی لسانیات کے ایک عام اصول کو متوازی طور پر رکھنا ضروری محسوس ہوتا ہے۔ اس اصول کا قوم پرستی کے کلامیے سے کس قدر گہرا تعلق ہے، یہ آگے چل کر از خود واضح ہو جائے گا۔

انیسویں اور بیسویں صدی کے اوائل کی یورپی لسانیات اشتقاق (Etymology) سے گہری دل چسپی رکھتی تھی۔ ۱۸۵۹ء میں ہینسلائی ویجوڈ نے انگریزی اشتقاقات پر اپنے لغت کی پہلی جلد شائع کی۔ اس کے مقدمے میں وہ لکھتا ہے کہ فنِ اشتقاق سے ان کو بھی دل چسپی ہوتی ہے جو زبان کے مطالعے کے ماہر نہیں ہوتے۔ اشتقاق دراصل یہ جاننا ہے کہ کسی لفظ کا ماخذ کیا ہے، ہماری اپنی یا اس سے متعلق زبانوں میں اس کے ہم جنس الفاظ کی

کیا شکلیں ہیں۲۲؟ تمام اشتقاقی مطالعات دو تیقنات پر استوار ہوتے ہیں۔قدیم ہی اصل ہے اور موجود، قدیم سے ماخوذ ہے۔یعنی یہ تسلیم کیا جاتا ہے کہ ہر لفظ کی ایک قدیم اصل موجود ہے۔لفظ کے موجودہ معانی خواہ جس قدر اپنی اصل سے مختلف نظر آئیں، وہ اپنی قدیم اصل سے آزاد نہیں ہو سکتے؛ ان کا ہونا اور موجودہ صورت میں ہونا، قدیم کا مرہونِ منت ہے۔لہٰذا لفظ کے موجودہ معانی کو سمجھنے کے لیے قدیم اصل سے رجوع لازم ہے۔

گذشتہ سطور میں حالی کے تاریخی شعور کی جس بیداری کا ذکر ہوا ہے، اس کی کارکردگی لفظ کے اشتقاقی مطالعات میں مضمر تیقنات سے غیر معمولی مطابقت رکھتی ہے۔کیا ہم اسے اتفاق قرار دے سکتے ہیں کہ حالی نے ہندوستانیوں کے لیے ایک قوم کا تخیل پیش کرنے سے پہلے، ان کی شناخت الگ الگ مذہبی اور مسلکی گروہوں کے طور پر کی ہے؟ حالی کی قومی شعری فکر میں جس اہم ترین لمحے کا ذکر گذشتہ سطور میں ہوا ہے، وہ اس الجھن سے عبارت ہے کہ جدا مذہبی شناخت رکھنے والوں کو کیا زمین ''ایکا'' دے سکتی ہے؟ یہ بات محض ایک سیاسی سوال سے زیادہ ایک ثقافتی الجھن اس لیے تھی کہ زمین کو قوم کی اساس قرار دینے کا لازمی نتیجہ قوم کے تشکیلی عناصر میں مذہب کو زمین کے بعد درجہ دینا تھا۔اس بحث میں پڑے بغیر کہ مذہب کا انسانی زندگی میں کردار، اس کے زمینی رشتوں کے مقابلے میں کم یا زیادہ ہوتا ہے، یہ امر بدیہی تھا کہ مذہبی شناخت واضح اور بیّن تھی، زمین کی شناخت ایک نیا تخیل تھی۔کیا ایک واضح شناخت کو ایک نئی تخیلی شناخت کے تابع رکھا جا سکتا تھا؟ یہیں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ حالی نے ہندوستانیوں میں جس تفرقے کا ذکر کیا ہے، وہ مذہبی کیوں؟ لسانی، نسلی کیوں نہیں؟ کیا حالی نے یہ تسلیم کیا کہ ہندوستانیوں کی سب سے بڑی شناخت، مذہبی ہے؟ اس سوال کا جواب ہم نفی میں نہیں دے سکتے۔ہندوستانیوں کی مذہبی شناخت پر اصرار ایک استعماری کلامیہ تھا۔حالی نے اسے قبول کیا۔گذشتہ صفحات میں مقدمے سے حالی کا ایک اقتباس نقل ہوا ہے، جس میں وہ یورپ اور ہندوستان / مشرق کا فرق یہ بیان کرتے ہیں کہ ''وہ'' قومی اور ''ہم'' مذہبی ہیں۔یہ ٹھیک وہی تفریق پسند فکر ہے، جس کی نشان دہی انھی صفحات میں کی گئی ہے۔بہ ہر کیف حالی قومی اور مذہبی شناخت کو ایک دوسرے کا مدمقابل بنا کر پیش کرتے ہیں۔قومی، مذہبی کے مقابلے میں ''سیکولر'' ہے۔لہٰذا حالی مذہبی شناختوں کو ایک ''سیکولر قومی'' شناخت میں ضم کرنے کی سعی کرتے ہیں، مگر جلد ہی انھیں اپنی سعی میں الجھنوں کا احساس ہونے لگتا ہے۔

اس الجھن سے نکلنے کی کوشش میں وہ روحِ عصر یعنی تاریخیت سے استمداد کرتے ہیں، اور ٹھیک وہی طریق کار استعمال کرتے ہیں، جو اس عہد میں فلالوجی میں ایک ''اصل'' کی تلاش میں بروے کار لایا جا رہا تھا۔ہر لفظ کی طرح، ہر قوم کی بھی ایک ''اصل'' ہے، جو قدیم ہے اور قدیم ہی اصل ہے۔لفظ کے موجودہ معانی میں جتنی گڑ

بڑ، عدم تعین اور تنوع ہے، اس کا باعث یہ ہے کہ وہ لفظ اپنی قدیم ''اصل'' سے دور ہے۔ لہٰذا حالی کے لیے یہ سمجھنا 'فطری' تھا کہ ان کی الجھن کا حل بھی قدیم ''اصل'' تک رسائی میں ہے۔ اس رسائی کو ممکن تو تاریخیت نے بنایا، مگر اسے سہل اس عہد کی ایک خاص صورتِ حال نے بنایا۔ یہ صورتِ حال بھی لسانی تھی؛ ہندی اردو تنازع۔

'حبِّ وطن' اور 'پھوٹ اور ایکے کا مناظرہ' لکھنے کے بعد حالی ۱۸۸۸ء میں 'ترکیب بند موسوم بہ شکوہء ہند' لکھتے ہیں۔ یہ نظم نظر بہ ظاہر ہندوستانی مسلمان کے سرزمینِ ہند کے نام ایک تخیلی خطاب پر مشتمل ہے؛ نظم کا متکلم ہندوستانی مسلمان ہے، جو ہند کی سرزمین سے شکوہ کناں ہے؛ مگر اصل میں یہ قومی شناخت کی اس الجھن سے نکلنے کی ''تاریخی / لسانی'' کوشش ہے، جو ہمارے 'نئے شاعر' کو قوم کا 'سیکولر زمین اساس تصور قبول کرنے کی وجہ سے درپیش ہوئی تھی۔ اس نظم میں تخیلی متکلم اور تخیلی مخاطب دراصل قوم کے مذہبی تصور اور زمینی / وطنی تصور کے نمایندہ ہیں۔ توجہ طلب بات یہ ہے کہ اس نظم میں حالی نے مکالمے اور مناظرے کی وہ تیکنیک استعمال نہیں کی، جو اس سلسلے کی پہلی نظموں میں ملتی ہے۔ اس نظم میں مکالمہ نہیں، خطاب ہے؛ مذہبی تصور قومیت کا حامل تخیلی کردار محوِ تکلم ہے اور مخاطب خاموش ہے۔ دوسرے لفظوں میں قوم کے زمینی تصور کا نمایندہ خاموش ہے۔ آگے بڑھنے سے پہلے اس نظم کے یہ اشعار دیکھیے:

جو نشاں اقبال مندی کے ہیں وہ سب ہم میں تھے — حبِّ دینی ہم میں تھا قومی مؤدّت ہم میں تھی
تو نے دیکھا تھا کبھی اسلامیوں کا حال یہ — کیا عرب سے لے کے نکلے تھے یہی اسلام ہم
وہ مسلمانوں کی ہر بازی میں سبقت کیا ہوئی — وہ حجازی غیرت اور کلّی محبت کیا ہوئی
جب تک اے ہندوستاں ہندی نہ کہلاتے تھے ہم — کچھ ادائیں آپ میں سب سے جدا پاتے تھے ہم
تھے نہ کرگس اور زغن کی طرح ہم مردار خور — تھا وہی قُوت اپنا جو خود مار کر لاتے تھے ہم
حال اپنا سخت عبرت ناک تو نے کر دیا — آگ تھے اے ہند ہم کو خاک تو نے کر دیا
تیرے سایہ سے رہے اے ہند جب تک دور ہم — اپنی یک رنگی رہی ضرب المثل بین الامم
ملتِ بیضا نے قوموں کی مٹا دی تھی تمیز — تھے بلال و جعفر و سلماں برابر محترم
کر دیے تو نے تمام اسلام کے ارکان سست — ہو گئے بودے ہمارے عہد اور پیمان سست
تھی ہماری دولت اے ہندوستاں فضل و ہنر — آ گیا تیری بدولت اپنی دولت کو زوال
ہم کو ہر جوہر سے یوں بالکل معرّا کر دیا — تو نے اے آب و ہوائے ہند یہ کیا کر دیا ۲۳

غور کیجیے: ان اشعار میں دو ہی باتیں واضح ہیں۔ ہماری ایک 'اصل' تھی؛ ایک اصلی جوہر تھا۔ آب و

ہوائے ہند نے ہمیں ان سے دور کر دیا۔ ہم تب تک اپنی اصل یعنی عرب سے جڑے رہے جب تک ہم ہندی نہ کہلاتے تھے۔ ہند کے سائے سے جب تک دور رہے، ہماری یک رنگی (اور ایک اصل) اقوام عالم میں ضرب المثل تھی۔ ہند نے ہمیں آگ سے خاک کر دیا۔ گویا حالی کے نئے قومی تصور میں اب سرزمینِ ہند 'غیر' ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس 'غیر' کا وہ کردار نہیں، جو 'تفرقے' کا تھا۔

یہ نظم نہ صرف حالی کی قومی شاعری میں بلکہ اردو کی قومی شاعری میں بھی ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس نظم کے مرکزی خیال کی تعمیر ''ہم'' اور ''وہ'' کی تفریق کے ہاتھوں ہوئی ہے۔ ہر چند یہ تفریق اس نوع کی نہیں ہے جو ہمیں استعماری بیانیوں میں ملتی ہے اور جس کے ذریعے ''ہم'' کو ''وہ'' پر مستقل اجارہ حاصل ہوتا ہے۔ بایں ہمہ حالی کے یہاں ''ہم'' اور ''وہ'' میں ایک ایسا امتیاز ضرور ابھارا گیا ہے جو دونوں میں اشتراک و امتزاج کو محال بنا تا محسوس ہوتا ہے۔ بیسویں صدی کی قومی اردو شاعری مذکورہ تفریق کے منطقی مضمرات کے انکشاف ہی سے عبارت ہے۔

حالی کی اس نظم میں واضح طور پر فلالوجی اور عتیقیات کی اس نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کی کارفرمائی نظر آتی ہے، ''جس کے مطابق کوئی متن جتنا قدیم ہو، وہ اتنا ہی خالص ہے اور جس قدر وہ نیا ہے، اسی قدر وہ ماخوذ اور دوغلا ہے[۲۴]۔'' مسلمان قوم کا قدیم متن عرب ہے اور وہی خالص ہے، ہندی مسلمان اس اصل متن ہی سے ماخوذ ہے مگر 'نیا' ہونے اور اصل سے دور ہونے کی وجہ سے وہ 'خالص' نہیں رہ گیا۔ حالی جب یہ کہتے ہیں کہ: ملتِ بیضا نے قوموں کی مٹا دی تھی تمیز، تو وہ قوم اور ملت کے تصورات کے درمیان خطِ امتیاز کھینچ دیتے ہیں۔ یہاں حالی نے بہ ظاہر قوم کو اس کے مغربی مفہوم میں پیش نہیں کیا، مگر جن صحابہ کرامؓ کے ملتِ بیضا میں ضم ہونے کی مثال پیش کر رہے ہیں، ان کی قومی پہچان جغرافیائی ہے۔ حضرت بلال حبشی، جعفر طیار عربی اور حضرت سلمان فارسی۔ ان کی قومی اور جغرافیائی شناختیں، 'ایک اصل' سے جڑنے کے بعد محو ہو گئیں۔ 'شکوہ ء ہند' میں اس امر پر اصرار صاف محسوس ہوتا ہے کہ 'آب و ہوائے ہند' نے مسلمانوں کو جب ہر جوہر سے معرا کیا تو اس 'اصل' سے بھی دور کر دیا اور وہ قومی اور جغرافیائی شناخت کے اسیر ہو گئے۔ مسلمانوں کی یہ شناخت بیسویں صدی میں ملت کے اس تصور میں اپنی پوری قوت سے ظاہر ہوئی جسے اقبال نے پیش کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ اقبال کی قومی اور ملی شاعری کی بنیادیں حالی ہی نے رکھیں۔ اقبال کے 'شکوہ' کا بیج بھی ہمیں 'شکوہ ء ہند' میں دکھائی دیتا ہے۔

شکوہ ء ہند کی قرأت حالی ہی کے ایک مقالے ''تدبیر'' (مطبوعہ تہذیب الاخلاق، ۱۸۷۹ء) کے متوازی کریں تو اس نظم سے متعلق کچھ اہم نکات مزید واضح ہوتے ہیں۔ حالی مذکورہ مقالے کے آخری حصے میں ہنری ٹامس

بکل (تاریخِ تمدن کے مصنف) کے اس نظریے کی روشنی میں بحث کرتے ہیں کہ نیچرل فنومنا انسانی تمدن پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ حالی، بکل کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ ''جن ملکوں میں نیچرل فنامنا یعنی قدرتی ظہور نہایت تعجب خیز اور دہشت انگیز ہوتے ہیں وہاں خواہ مخواہ وہم غالب اور عقل مغلوب ہو جاتی ہے[۲۵]''۔ حالی جس تفصیل سے بکل کے خیالات زیرِ بحث لاتے ہیں، اس سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ انھیں بکل کے تمدنی نظریے میں اس سوال کا جواب ملتا ہے کہ ہندوستان میں مسلمان قوم کیوں زوال کا شکار ہوئی؛ حبِّ دینی، قومی مودّت، حجازی غیرت اور اپنے فضل و ہنر کی دولت سے محروم کیوں ہوئی؟ سیاسی زوال اور تمدنی زوال کیا ایک چیز ہے اور اگر الگ ہیں تو دونوں میں کیا رشتہ ہے، حالی اس پر غور کیے بغیر زوال کی ذمہ داری نیچرل فنومنا یعنی ''آب و ہوائے ہند'' پر عائد کرتے ہیں جس نے مسلمانوں کو ہر جوہر سے معرا کر دیا۔ چناں چہ کل کے ہندی مسلمان حکمران اور آج کے انگریز آقا دونوں بری الذمہ ہو گئے! ذمہ داری کا بارِ گراں ایک ایسے 'عنصر' پر ڈال دیا گیا جسے کٹہرے میں نہیں لایا جا سکتا۔ فطرت کی جبریت کا یہ تصور حالی کے لیے ایک ڈھال ثابت ہوتا ہے جسے وہ سیاسی جبریت کی نشان دہی کے 'خطرناک' عمل سے بچنے میں خوبی سے استعمال کرتے ہیں۔ یہی خیال حالی نے اپنے قطعے ''انگلستان کی آزادی اور ہندوستان کی غلامی'' میں بھی دہرایا ہے: کہتے ہیں آزاد ہو جاتا ہے جب لیتا ہے سانس / یاں غلام آ کر، کرامت ہے یہ انگلستان کی.....قلبِ ماہیت میں انگلستان ہے گر کیمیا / کم نہیں کچھ قلبِ ماہیت میں ہندستان بھی....آن کر آزادیاں آزاد رہ سکتا نہیں / وہ رہے ہو کر غلام اس کی ہوا جن کو لگی

بکل سے پہلے بقراط، ارسطو، جاحظ اس نکتے پر اظہارِ خیال کر چکے تھے کہ مظاہرِ فطرت، انسانی فطرت پر اثرات مرتب کرتے ہیں اور ابنِ خلدون نے تو اسے ایک نظریے کی شکل دی کہ انتہائی گرم اور انتہائی سرد اقالیم اخلاقِ انسانی پر اور اس کے نتیجے میں انسانی تمدن پر اثر انداز ہوتی ہیں اور کامل ترین تمدن صرف بلادِ معتدلہ میں پایا جاتا ہے۔ ''ابنِ خلدون شام اور عراق کو اسی اقلیم [معتدلہ] میں شامل کرتا ہے اور ہم کو معلوم ہے کہ شام یہودیت اور نصرانیت کا گہوارہ تھا اور گذشتہ زمانہ میں عراق میں اشوری تمدن سرسبز و شاداب ہوا....لیکن ابنِ خلدون کو ایک مشکل پیش آتی ہے اور وہ یہ کہ بلادِ عرب جو اسلام کا گہوارہ اور اس دولت مند اور لچک دار زبان کا وطن تھے جس نے دنیائے قدیم پر غلبہ حاصل کر لیا تھا، ان اقالیمِ معتدلہ میں شامل نہیں[۲۶]''۔ حقیقت یہ ہے کہ تمدنی ترقی و زوال میں مظاہرِ فطرت کو فیصلہ کن عنصر قرار دینے کا مطلب ان انسانی مساعی کی نفی ہے جو مظاہرِ قدرت پر غالب آنے کے سلسلے میں کی جاتیں اور جن کی وجہ سے انسانی تمدن کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ بکل جن اچانک فطری حوادث پر واہمہ سازی کی ذمہ داری عائد کرتے ہیں، وہی حوادث دراصل انسان کے سامنے نئے سوال کھڑے کرتے ہیں اور ان سوالوں کے جواب

تلاش کرنے کی کوشش میں انسانی تخلیقی قوتیں بے دار ہوتی ہیں۔ تاہم تخلیقی قوت کی بے داری میں اس مجموعی تصورِ کائنات کا اہم کردار ہوتا ہے جس کا حامل کوئی انسانی معاشرہ ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک جیسے فطری حوادث مختلف معاشروں میں مختلف اثرات مرتب کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اگر مسلمان اپنے حجازی جوہر سے محروم ہوئے تو اس کا باعث 'آب وہوائے ہند' نہیں، ہند کا تصورِ کائنات ہوسکتا ہے جسے ''ہم'' نے اختیار کرلیا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ''مدوجزرِ اسلام'' میں حالی ایک نئے تمدن کی تخلیق میں مظاہرِ قدرت کے فیصلہ کن کردار کی اہمیت سے انکار کرتے ہیں۔ مثلاً یہ بند دیکھیے:

نہ آب و ہوا ایسی تھی روح پرور — کہ قابل ہی پیدا ہوں خود جس سے جوہر
نہ کچھ ایسے سامان تھے واں میسر — کنول جس سے کھل جائیں دل کے سراسر
نہ سبزہ تھا صحرا میں پیدا نہ پانی — فقط آبِ باراں پہ تھی زندگانی [۲۷]

اگرچہ یہاں حالی یہ باور کراتے ہیں کہ اسلامی تمدن کی بنیاد وحی پر ہے یعنی اس انسانی دنیا میں ''غیرتِ حق کے حرکت میں'' آنے پر جو بہائم سے بدتر ہوگئی تھی۔

حالی 'شکوہء ہند' میں مسلمان قوم یا ملت کے جس تصور کی نقش گری کرتے نظر آتے ہیں، اس میں ثقافت کے حرکی تصور کی گنجائش موجود ہی نہیں۔ وہ عرب مسلم ثقافت کی طرف تو کہیں نہ کہیں اشارہ کرتے دکھائی دیتے ہیں، جیسے مسلمان کرگس اور زغن نہیں تھے؛ شاہین تھے؛ محنت پسند، باعمل، علم وفضل کے حامل تھے، مگر ہندوستان آتے ہی اس ساری ثقافتی میراث سے بیگانہ ہوگئے۔ اس طرف دھیان جاتا ہے کہ شاید حالی 'آب وہوائے ہند' کو مجاز مرسل کے طور پر استعمال کرتے ہوئے، اس سے مراد وہ تمام لوگ لے رہے ہیں جو ہندوستان میں آئے، غارت گری کی، یہاں حاکم ہوئے اور جنھوں نے مسلمانوں سے ان کا اقتدار چھینا۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ حالی کے لیے براہ راست انگریزوں کو مخاطب کرنا ممکن نہیں تھا، اس لیے انھوں نے 'آب وہوائے ہند' کے پردے میں وہ سب کہنے کی کوشش کی۔ اس بات کو ایک موہوم امکان کے طور پر پیشِ نظر رکھنے میں کوئی حرج نہیں، مگر اس کے باوجود نظم کا وہ تصورِ ملت پوری طرح برقرار و مستحکم رہتا ہے، جس میں ثقافتی حرکیت کی گنجائش نہیں۔ حرکی ثقافت ہی، ثقافتی آمیزش کو ممکن بناتی ہے۔ اس کا باعث، مولانا حالی کا ثقافتی تعصب نہیں۔ اس کا سبب ایک طرف وہ طریقِ کار ہے، جس کی مدد سے وہ ملتِ بیضا کی 'اصل' تک رسائی کی کوشش کررہے تھے اور دوسری طرف اپنی ملی شناخت کو لاحق اس خوف کے سدباب کی خواہش تھی جو انیسویں صدی کے اواخر کی سیاسی اور ثقافتی صورتِ حال نے پیدا کیا تھا۔

یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ برعظیم کے تمام قومی بیانیوں میں ''اصل'' کی تلاش دکھائی دیتی ہے اور اہم

بات یہ ہے کہ ہر جگہ یہ اصل 'مذہبی' ہے۔ ہندو قوم پرستی بھی اپنی اصل میں مذہبی تھی۔ بپن چندر پال نے ۱۹۱۰ء میں 'ہندوستانی قومیت پرستی کی روح' کے نام سے انگریزی میں ایک کتاب لکھی۔ اس میں ہندوستانی قوم پرستی (جو ہندو قوم پرستی ہی ہے) کی روح اور 'اصل' سے متعلق انتہائی بنیادی باتیں پیش ہوئی ہیں۔ بنگالی ہندوؤں نے قوم پرستی کی سیاسی تحریک شروع کی تھی اور انھوں نے ہی ابتدا میں اس تحریک کی روح واضح کی۔ چندر پال 'بندے ماترم' کو قوم پرستی کی تحریک کا نقطۂ آغاز قرار دیتے ہیں اور اس امر کی تائید کرتے ہیں کہ برعظیم میں قوم اور قومیت پسندی کے بیانیے شعری تخیل کی پیداوار ہیں۔ ان کے نزدیک اس نظم نے قوم پرستی کی تحریک میں مذہبی روح پھونک دی، جس سے انڈین نیشنل کانگریس محروم تھی۔ وہ کانگریس کے سیکولر کردار پر کھلے لفظوں میں تنقید کرتے ہیں۔ گویا قوم پرستی کا بیانیہ مذہبی اصل سے جڑے بغیر روح سے خالی ہوتا ہے۔ انھوں نے بندے ماترم کی جو تعبیر کی ہے، وہ قوم پرستی کی اس جہت کو سمجھنے میں سب سے زیادہ مدد دیتی ہے، جس نے برصغیر کی سیاسی اور ثقافتی تقدیر کا فیصلہ کیا۔

فلالوجی اور قومی بیانیوں میں 'اصل' تک رسائی کا عمل آرکیالوجی کی تحقیق نہیں تھا، جس میں کسی پرانی شے کو اس کی اصل صورت میں ملبے کے انبار سے نکالا جاتا ہے۔ ان میں 'اصل' ایک تشکیل تھا۔ اس کی مثال میں 'بندے ماترم' کی 'اصل' سے متعلق بپن چندر پال کی یہ توضیحات پیش کی جاسکتی ہیں:

> ''بندے ماترم'' حقیقت میں ''مادرِ وطن کو سلام'' نہیں بلکہ ''ماں کو سلام'' ہے۔ یہ ''ماں'' جس کا اطلاق الوہیت پر ہوتا ہے، ہندومت میں ایک قدیمی لفظ اور قدیمی تصور ہے، جو خدا میں نہ صرف پدریت کا بلکہ مادریت کا بھی اثبات کرتا ہے۔ ''باپ'' کی اصطلاح الوہیت سے متعلق ہو کر، اس کی قدرتِ محافظت کی علامت بن جاتی ہے؛ ''ماں'' کا لفظ خاص طور پر اس کی قوتِ تخلیق کی علامت ہے۔ ان سب دیویوں کی یہ مشترک خصوصیت ہے، جنھیں ہندو پوجتے ہیں، مثلاً کالی، درگا، لکشمی، سرسوتی.... ان سب کو ہمیشہ ''ماں'' کے طور پر مخاطب کیا گیا ہے۔ ''بندے ماترم'' میں اس ''ماں'' نے ان سب [دیویوں] کو ایک نئی ترکیب میں ضم کیا ہے اور قدیمی، مقدس، انتہائی محبوب اصطلاح، مادرِ وطن کے ایک نئے تصور کے لیے استعمال کی ہے۔ اس پر نام کے ذریعے ملک میں ایک نیا عقیدہ یعنی حبّ الوطنی کا عقیدہ وجود میں آیا ہے[۲۸]۔

اگرچہ چندر پال نے یہ واضح کرنا ضروری خیال کیا ہے کہ 'بندے ماترم' کسی کے خلاف نہیں، بلکہ یہ عالم گیر انسانیت سے متعلق ہے۔ گویا ہندو قوم پرستی کی اس اہم ترین مثال میں 'غیر' کی موجودگی سے انکار کیا ہے۔ حال آنکہ بنکم چندر چٹرجی نے اسے اپنے ناول کے سلسلے میں لکھا جو بنگال میں مسلم اقتدار کے خلاف جدوجہد سے متعلق تھا اور اس میں ایک بند بھی مسلمانوں کے خلاف تھا۔ نیز چندر پال جب اس ترانے کو عالم گیر انسانیت سے بھی متعلق قرار دیتے ہیں

تو مہا وشنو اور نارائن کی مثال لاتے ہیں۔ کیا ایک مذہبی گروہ کا نمایندہ کردار (اس کا حقیقی یا اساطیری ہونا، اس کے ماننے والوں کے لیے یکساں ہوتا ہے) سب مذاہب کے لیے قابلِ قبول ہوسکتا ہے، خاص طور پر اس صورت میں جب اس کردار سے وابستہ خصوصیت، دوسرے مذاہب کے کرداروں میں بھی موجود ہو اور یہ بات عقیدے کا معاملہ ہو؟ یہاں مسئلہ مماثلت سے زیادہ، مسابقت کا پیدا ہو جاتا ہے۔ تاریخ بتاتی ہے کہ مذہبی مسابقت سے زیادہ شدید مسابقت کوئی اور نہیں۔

قومی شاعری میں 'اصل' کے مذہبی تصور کو اگر ہم خالص ہیئتی سطح پر دیکھیں، یعنی اسے ایک شعری مسئلے کے طور پر لیں، تو ایک دل چسپ صورتِ حال سامنے آتی ہے۔ قومی شاعری کا وہ حصہ جس میں زمین اور جغرافیے کو قوم کی اساس سمجھا گیا ہے، وہ مناظر فطرت کی مصوری پر مبنی یا اخلاقی نوعیت کا ایک کلام موزوں ہے، مگر جس قومی شاعری میں مذہب کی قدیم اور اصلی (جنھیں ہم معنی سمجھا جاتا ہے) صورت کو ملت کی بنیاد تصور کیا گیا ہے، اس شاعری میں ایک نئی شعری حسیت نے جنم لیا ہے۔ حالی کی مسدس کے وہ حصے بہ طور مثال پیش کیے جاسکتے ہیں جن میں اسلام کے ابتدائی عہد کا نقشہ دل گداز پیرائے میں کھینچا گیا ہے۔

قدیم، مقدس اصل کی جستجو، پرومیتھیس کی طرح (اپنی ملت کے) انسانوں کے لیے آگ لانے سے عبارت تھی۔ حالی نے یوں ہی نہیں کہا کہ: آگ تھے اے ہند ہم کو خاک تو نے کر دیا۔ آگ 'اصل' ہے۔ آگے اردو شاعری میں آگ اور اس کے تلازمات کسی نہ کسی شکل میں اسی 'اصل' سے جڑے ہیں۔ یہ بھی اتفاق نہیں کہ زمانہء حال کی ہر نوع کی تاریکی دور کرنے کے لیے اس 'اصل' کی آگ سے حرارت اور نور حاصل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ قدیم اصل کی جستجو اجتماعی سائیکی کے ان منطقوں میں اترنے سے عبارت تھی، جہاں کتنے ہی کردار، تجربات، کیفیات مثالیوں کے طور پر مضمر تھے۔ اقبال اور راشد کے یہاں آتش و نور کے تلازمات کا سیاق 'اصل' اور کھوئے ہوؤں کی جستجو ہے۔ تاہم اس شاعری کا سارا گداز، اجتماعی وجود کے بنجر پن کے شدید احساس کے مقابل پیدا ہوتا ہے۔ یعنی جس قدر اپنے خاک اور راکھ ہونے کا کرب ناک احساس ہوتا ہے، اسی قدر 'اصل' اور قدیم کی آگ دلوں میں الاؤ سا روشن کرتی ہے۔

☆

قومی شاعری میں اگر ہم 'اصل' کی تلاش کو ایک ناگزیر تاریخی ضرورت قرار دیں، تو پھر بھی یہ سوال باقی رہتا ہے کہ اصل کی تلاش میں کیا مذہب ہی واحد منزل تھی؟ اس سوال پر بحث اسی وقت ممکن ہے جب ہم یہ تسلیم کرتے ہوں کہ تاریخ اور تاریخی ضرورتیں، انسانی ارادوں، مقاصد، عزائم سے پیدا ہوتی ہیں۔ تاریخ، انسانی مساعی

اور ان کی کش مکش کا نتیجہ ہے۔ یہ تصورِ تاریخ، تاریخ میں الوہی مداخلت کا امکان تسلیم نہیں کرتا۔ لہٰذا اس تصور کی رو سے، تاریخ میں جو کچھ ہوتا ہے، اس کے اسباب ان انسانی مقاصد میں تلاش کرنے چاہییں جو عمل کے بعض امکانات کو جنم دیتے ہیں۔ اس زاویے سے دیکھیں تو قومی شناخت کے لیے 'اصل' دریافت کرنا ہی واحد امکان نہیں تھا، تاہم یہ بات بھی اتنی ہی درست ہے کہ یہی امکان فوری دست یاب اور سہل تھا۔ مسلمانوں اور ہندوؤں نے قومی شناخت کا بیڑا اس وقت اٹھایا جب وہ نہ صرف محکوم تھے بلکہ نوآبادیاتی حاکموں کی 'تہذیب آموز اصلاحات' کی زد پر بھی تھے۔ سیاسی بے اختیاری اور ثقافتی عدم استحکام دونوں تھے۔ چناں چہ وہ اپنی شناخت کے لیے آگے سے زیادہ پیچھے دیکھنے پر مجبور تھے۔ وہ مستقبل کے خوابوں اور آدرشوں سے اپنی قومی شناخت کے خدوخال واضح کرنے کے بجائے، ماضی کی آگ سے اپنے قومی تخیل کو روشن کرنے پر مجبور تھے۔ مگر کیا ماضی کا دوسرا نام مذہب تھا؟ کیا ہندوؤں اور مسلمانوں کے ماضی میں واحد محفوظ لنگر مذہب ہی تھا، جس کی طرف وہ اپنی قومی شناخت کی ڈولتی کشتی لے جا سکتے تھے؟ یہ سوال اس وقت اور بھی اہم ہو جاتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ ہندوستان پر مسلمانوں کے اقتدار کے زمانے میں دونوں کی مذہبی شناختوں نے خود کو ایک سنگین مسئلے کے طور پر کبھی پیش نہیں کیا تھا۔

اس سوال کا جواب ہمیں اس تفریقی فکر میں ملتا ہے، جو انیسویں صدی کے نوآبادیاتی برعظیم میں حاوی فکر تھی۔ انگریز استعمار کاروں نے یورپی اور ایشیائی تہذیبوں میں سب سے بڑی جس تفریق کا چرچا کیا تھا وہ عقل اور مذہب کی تفریق تھی۔ یورپی تہذیب کی سب سے بڑی قوت عقل اور ایشیا/ مشرق کی تہذیبی اساس مذہب ہے۔ یہاں ایڈورڈ سعید کے لفظوں میں Strategic Formation سے کام لیا گیا ہے، جس کے ذریعے یورپ، مشرق پر اپنی اقتداری حیثیت کو ہمہ گیریت دیتا ہے[۲۹]۔ دوسرے لفظوں میں مشرق ہو یا مغرب، دونوں انسانی ثقافتی حقیقتیں ہیں۔ دونوں میں وہ سب صلاحیتیں اور سرگرمیاں، درجے کے فرق کے ساتھ اور تاریخی ارتقا کے فرق کے ساتھ موجود ہیں، جن سے انسانی ثقافتیں وجود میں آتی ہیں۔ مغرب کی ثقافت میں بھی مذہب کا عمل دخل رہا ہے اور مشرق کی تاریخ بھی عقلی سرگرمیوں سے خالی نہیں ہے۔ سائنس، لسانی مطالعات اور فلسفے میں عرب مسلمانوں اور ہندوؤں کی خدمات عالمی تاریخ کا ایک اہم باب ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جس قدر مذہبی شدت پسندی یورپ میں رہی ہے، دنیا کے شاید ہی کسی خطے میں رہی ہو۔ کیتھولک اور پروٹسٹنٹ کے جھگڑوں میں خونریزی کی ناقابلِ یقین مثالیں سامنے آئیں۔

اہم بات یہ ہے کہ حالی یہ تسلیم کر لیتے ہیں کہ ''ہم'' اور ''وہ'' میں قومی اور مذہبی احساس کا فرق ہے اور یہ فرق شاعری میں بھی نظر آتا ہے؛ یا ایشیائی اور یورپی شاعری میں یہ فرق ہے کہ ''یورپ کی شاعری درحقیقت نیچر کی

ترجمانی ہے۔اس کا میدان اسی قدر وسیع ہے جس قدر نیچر کی فضا[۳۰]' جب کہ اردو شاعری نیچر سے دور اور خیالی ہے۔لہٰذا وہ مغرب کی عقلیت پسندی کی اس خصوصیت کو بھی تسلیم کرتے ہیں جو مشرق کی مذہبیت پسندی کے مقابلے میں خود کو نمایاں کرتی ہے۔حالی جب پرانے رنگ کو ترک کرتے ہیں تو گویا شاعری میں مشرق کی مذہب پسندی (بہ حوالہ انیس و دبیر) کو ترک کر کے قومی اور نیچرل شاعری اختیار کرتے ہیں۔انجمنِ پنجاب کے تحت لکھی گئی ان کی قومی نظمیں مغرب کی ''سیکولر قوم پسندی'' سے عبارت نظمیں ہیں۔یہ قوم پسندی بھی ایک اخلاقی جہت رکھتی ہے،مگر جب حالی قومی شناخت کے مسئلے سے داخلی سطح پر دوچار ہوتے ہیں تو وہ جس 'اصل' کا تخیل باندھتے ہیں،وہ بھی ایک مغربی تشکیل ہے:مشرق کی شناخت اور اساس مذہب ہے۔

قصہ یہ ہے کہ حالی کی قومی شاعری،قوم سے متعلق مغربی تشکیلات سے انحراف نہیں کرتی۔حالی کا تصورِ قوم،جوں ہی ''عوامی منطقے'' سے مس ہوتا ہے اس میں یورپی تخیلاتِ قوم برق بن کر دوڑنے لگتے ہیں۔دوسرے لفظوں میں ان کی قومی شاعری میں مغرب کسی بھی رنگ میں ''غیر'' کے طور پر سامنے نہیں آتا؛ان مقامات پر بھی نہیں جہاں ہندوستانی مسلمانوں کی تباہ حالی میں یورپی استعماریت کا ذکر ناگزیر ہوتا ہے۔حالی کے لیے مغرب شائستگی،تعلیم،آزادی،ترقی سے عبارت ہے۔یہی عناصر وہ اپنی قوم میں دیکھنا چاہتے ہیں:

سب سے آخر کو لے گئی بازی — ایک شائستہ قوم مغرب کی
یہ بھی تم پر خدا کا تھا انعام — کہ پڑا تم کو ایسی قوم سے کام [۳۱]
حکومت نے آزادیاں تم کو دی ہیں — ترقی کی راہیں سراسر کھلی ہیں
صدائیں یہ ہر سمت سے آرہی ہیں — کہ راجا سے پرجا تلک سب سکھی ہیں
تسلط ہے ملکوں میں امن و اماں کا — نہیں بند رستہ کسی کارواں کا [۳۲]

مشرق کے ماضی میں مذہب کے علاوہ شناختیں موجود تھیں؛سائنس،فلسفہ،فنِ تعمیر،مصوری،شاعری،خطاطی۔ان کا ذکر ضرور ہوتا رہا،ان پر تفاخر کا اظہار بھی ہوتا رہا مگر انھیں اپنے ملی تصور میں گوندھنے کی کوشش عام طور پر نہیں ہوئی۔اہم بات یہ ہے کہ مذکورہ شناختیں تاریخی طور پر مذہب سے متصادم نہیں تھیں،مگر انیسویں صدی کے مسلم قوم پرستی کے تصور میں انھیں خارج رکھا گیا۔یہی نہیں،ان میں سے بعض پر تو باقاعدہ شرمندگی محسوس کی جانے لگی۔اس کی بڑی مثال شاعری ہے۔حالی نے 'مدوجزر اسلام' میں ان میں سے چند ایک کا ذکر کیا ہے اور ایک شعر تو یکسر اپنے عمومی میلان سے ہٹ کر کہا ہے:

لبرٹی میں جو آج فائق ہیں سب سے — بتائیں کہ لبرل بنے ہیں وہ کب سے [۳۳]

حالی کا یہاں اشارہ ابن رشد کی طرف محسوس ہوتا ہے جنھوں نے مغربی مفکرین سے کہیں پہلے مذہب اور فلسفے میں علمیاتی امتیاز قائم کیا، تاہم دونوں کو حقیقت تک رسائی کے ذرائع قرار دیا۔ فلسفے کو حقیقت تک رسائی کا ذریعہ تسلیم کرنا، دراصل الوہی فکر کے ساتھ ساتھ انسانی فکر کی اصالت میں یقین پیدا کرنا تھا اور یہی لبرل ازم تھا۔ مگر اس کا کیا کیا جائے کہ یہ لبرٹی، لبرل ازم اور ان سے پیدا ہونے والے علوم اور روّیے مسلم قوم پرستی کا حصہ نہیں بنتے۔ حالی اور ان کے بعد کے لوگ حتیٰ کہ اقبال تک استقرائی فکر میں مسلمانوں کی اوّلیت کا چرچا کرتے ہیں مگر جب مسلم قوم کی شناخت واضح کرنے کا مرحلہ آتا ہے تو لبرل ازم کو خارج رکھا جاتا ہے اور اسے ایک مغربی مظہر قرار دے دیا جاتا ہے۔ اس کی سیدھی سادی وجہ یہ ہے کہ ملت اسلامیہ کی شناخت 'اصل' یعنی عرب کے چشمہء صفا تک محدود ہوتی ہے۔ یہ ایک طرح سے اپنی شناخت کو تاریخ کے متحرک دھارے کی بجائے 'واحد، مستند، کلاسیکی متن' سے وابستہ کرنے کا عمل ہے۔ قصہ مختصر ہم حالی کے تصور قوم کو 'قدیم عرب' اور 'جدید مغرب' کا امتزاج قرار دے سکتے ہیں۔ قدیم عرب، دین کی اور جدید مغرب، دنیا کی علامتیں ہیں۔ حالی کا یہ شعر: جس قوم میں اور دین میں ہو علم نہ دولت / اس قوم کی اور دین کی پانی پہ بنا ہے، اسی تصور کی ترجمانی کرتا ہے۔ تاہم ایک توجہ طلب پہلو یہ ہے کہ حالی کے قومی تخیل میں ماضی ایک پر شکوہ، عظیم، فائق یاد کے طور پر آتا ہے، ایک آگ سی ان کے دل اور شعری جمالیات میں لگا جاتا ہے، جب کہ حال ایک محدود، فوری عمل پر اکسانے والی حقیقت کے طور پر۔ دوسرے لفظوں میں وہ دین کی اصل کا جس قدر بلند اور ارفع تصور کرتے ہیں، دنیا کا اسی قدر محدود تصور کرتے ہیں۔ وہ عرب کی یاد سے جو ایک آتش و نور کی سوغات اپنی شاعری میں لاتے ہیں، اس سے وہ جدید مغرب سے عبارت دنیا کو روشن نہیں کرتے۔ عرب اور مغرب میں ایک فاصلہ، ان کی قومی شاعری اور ان کے تصور قوم میں برقرار رہتا ہے۔ ان کے لیے دنیا: جدید، مغرب، نوکری، تعلیم، تجارت سے عبارت ہے۔ نیز وہ سرسید کے زیر اثر مغرب یا یورپ کو جس شائستگی کی علامت قرار دیتے تھے اور اسے ہندوستانی مسلمانوں کے لیے ناگزیر ٹھہراتے تھے، وہ انھیں عرب کی آگ سے جدید دنیا کو روشن کرنے کی اجازت نہیں دیتی تھی۔ ان کا تصور قوم وفادار، فرماں بردار شہری تک محدود تھا۔ عرب کی یاد سے جو آگ ان کے دل میں پیدا ہوتی تھی، اس میں بغاوت، مزاحمت کی اتنی ہی صلاحیت تھی، جس کا مظاہرہ ہندو نیشنلزم میں ہوتا تھا اور جس پر سرسید شدید معترض ہوتے تھے۔ اس آگ کو پابند کرنے کا نتیجہ، سیاسی طور پر مسلمانوں کے حق میں تھا نہ ان کی شاعری کے حق میں۔ حالی کی شاعری نے مسلمانوں کو اپنا تصور سیاسی وجود کے طور پر نہیں، نوکری پیشہ دنیادار کے طور پر کرنے کی ترغیب دی اور خود یہ شاعری، ایک خشک تبلیغی موزوں پیرائے میں سکڑ کر رہ گئی۔ حالی کے قومی تصور کی بھاری قیمت ان کی شاعری نے ادا کی۔

اس مقام پر یہ سوال معرضِ بحث میں لانا ضروری ہے کہ کیا حالی کی قومی شاعری میں قومی بنیادوں پر استعماری غلبے کی نو بہ نو صورتوں کے خلاف مزاحمت کی گنجائش موجود تھی؟ دیوان کے دیباچے کے آغاز میں حالی نے جو شعر درج کیا ہے، وہ اس سوال پر بحث کا نقطہء آغاز بن سکتا ہے:

کچھ کذب وافترا ہے کچھ کذبِ حق نما ہے　　یہ ہے بضاعت اپنی اور یہ ہے دفتر اپنا

یہ شعر چیخ چیخ کر کہہ رہا ہے کہ کوئی مصیبت تو حالی پر ایسی آن پڑی تھی کہ انھیں اپنی بضاعت اور اپنے دفترِ شاعری کو کذب وافترا اور کذبِ حق نما کہنا پڑا۔ یہ مصیبت دو طرف سے تھی: حالی کے معاصرین کی طرف سے اور خود ان کے اندر کی طرف سے۔ باہر کی طرف سے تو حالی پر تابڑ توڑ حملے ہوئے اور مخالفین اعلان کرنے لگے کہ حالی کا حال میدانِ پانی پت کی طرح پائمال ہے، دوسری طرف خود حالی کے اندر بھی کہیں گہری سطح پر کھد بد تھی، جو اکثر سرزنش کی صورت اختیار کر جاتی تھی اور حالی نے اس دو طرفہ مصیبت کے مقابلے کی خاطر ''شاعری'' کی ''اپالوجی'' تیار کی۔ اہم ترین بات یہ ہے کہ یہ ''اپالوجی'' مقدمے میں ظاہر ہونے والے تصوراتِ شاعری سے کئی مقامات پر متصادم ہے، اور اس کا باعث اس کے سوا کچھ نہیں کہ مقدمے میں ظاہر ہونے والے ارشادات تو اوروں کے لیے ہیں اور دیوان کا دیباچہ خود اپنے دفاع میں ہے۔ سب سے حیرت انگیز بات یہ ہے کہ حالی یہ دفاع خود اپنے حضور بھی کرتے محسوس ہوتے ہیں۔

حالی پر باہر اور اندر سے ہونے والی تنقید کا ہدف ان کی قومی اور اصلاحی شاعری تھی۔ طرفہ تماشا یہ ہے کہ اس ساری تنقید کا بیج خود حالی کے تصورات اور ان کے تحت کی جانے والی شاعری ہی میں موجود تھا۔ وہ غور وفکر کے بعد اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ [قومی] شاعری تخیل پر قوتِ ممیّزہ کی حکم رانی کے بغیر ممکن نہیں۔ ''شاعری'' میں تخیل کے بے اعتدال ہونے کا اندیشہ برابر لاحق رہتا ہے۔ اگر شعری تخیل مبالغے اور بے اعتدالی سے بچ جائے تو قومی شاعری ممکن ہے۔ گویا رخشِ تخیل کا میلان بے مہار آزادی کی طرف ہوتا ہے اور قوتِ ممیّزہ، تخیل کی لگام اپنے ہاتھ میں لے لیتی ہے۔ یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں کہ حالی جسے قوتِ ممیّزہ کہتے ہیں، وہ قوم کے تصورات اور مقاصد سے متعلق ''عوامی منطقہ'' ہے۔ تخیل اگر، خداداد ہے اور اس کا تعلق اندر سے ہے، ایک نجی منطقہ ہے تو قوتِ ممیّزہ نہ صرف 'قومی وعوامی' ہے بلکہ یہ عقلی ومنطقی بھی ہے اور اس کا اظہار فلسفے اور تاریخ میں ہوتا ہے۔ لہٰذا تخیل کی بنیاد پر سرزد ہونے والی شاعری میں آمد ہے، بے ساختگی ہے، ایک طرح کی بے ربطی ہے تو قوتِ ممیّزہ کے تحت کی جانے والی شاعری میں آورد ہے، مقصدیت کی ساختگی اور جامعیت ہے۔ علاوہ ازیں جب تخیل پر قوتِ ممیّزہ نگران ہوتی ہے تو شاعر کا نجی منطقہ، عوامی منطقے کے لیے جگہ خالی کرتا ہے۔ شاعر کی ذات میں رونما ہونے والا یہ عمل، سماجی سطح پر انجام دیے جانے والے اس عمل سے کچھ زیادہ مختلف نہیں جہاں ''ہم'' کی ''وہ'' پر اجارہ داری قائم ہوتی ہے اور جس میں ''وہ''

وقتی طور پر پسپا ہوتا ہے مگر کسی نہ کسی شکل میں اور کہیں نہ کہیں ''ہم'' کے خلاف مزاحمت کرتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس مزاحمت کا رخ ''ہم'' ہی کے ہاتھوں متعین ہوتا ہے۔

ان معروضات کی روشنی میں حالی کی ''اپالوجی'' میں ظاہر ہونے والے یہ خیالات دیکھیے:

> فلسفی یا مورخ ہر ایک چیز پر اس کے تمام پہلو دیکھ کر ایک مستقل رائے قائم کرتا ہے اور اس لیے ضرور ہے کہ اس کا بیان جامع، مانع ہو، لیکن شاعر کا کام یہ نہیں ہے بلکہ اس کا کام یہ ہے ہر ایک شے کا جو پہلو اس کے سامنے ہو اور اس سے کوئی خاص کیفیت پیدا ہو کر اس کے دل کو بے چین کرے اس کو اسی طرح بیان کرے۔ پھر جب دوسرا پہلو دیکھ کر دوسری کیفیت پیدا ہو جو پہلی کیفیت کے خلاف ہو، اس کو دوسری کیفیت کے موافق بیان کرے[۳۴]۔

یہاں حالی فلسفہ، تاریخ اور شاعری میں فرق کرتے ہیں۔ یہ بات قطعی واضح ہے کہ فلسفی یا مورخ، قوتِ ممیّزہ سے کام لیتے ہیں اور اسی کی وجہ سے وہ ایک مستقل رائے قائم کرتے ہیں۔ جب کہ شاعر متخیلہ کے تحت شعر تخلیق کرتا ہے، اس لیے اپنی کیفیات کے فرق پر دھیان نہیں دیتا۔ یہاں حالی ان دونوں کے اس بنیادی امتیاز پر اصرار کرتے ہیں، جسے اپنے مقدمے میں مٹانے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہاں وہ شاعر کے نجی منطقے اور عوامی منطقے اور منطق میں جوڑ بٹھانے کی سعی پر سوالیہ نشان ثبت کرتے نظر آتے ہیں۔ الٹا ان دونوں کے بیچ ایک ایسے فاصلے کی موجودگی باور کراتے نظر آتے ہیں جس سے دونوں کی جداشناختیں قائم ہوتی ہیں۔ شاعری کی یہ شناخت، قومی شاعری کا امکان معدوم کرتی ہے۔ قومی شاعری، قوتِ ممیّزہ کے عوامی منطقے کے بغیر ممکن نہیں؛ قومی شاعری میں موضوع کا تسلسل، ایک گونہ جامعیت اور قوم کا کئی پہلوؤں سے بیان ہوتا ہے۔ اگر شاعری میں قوم کی نسبت سے کبھی ایک بات اور کبھی اس کے برعکس بات ہو تو وہ شاعری قومی نہیں ہو سکتی۔ اگر ایک شاعر، اپنے تخیل کو آزاد اور بے اعتدال ہونے دے، اپنے نجی منطقے کو اس کے تلوّن کے ساتھ ظاہر ہونے کی اجازت دے دے اور اس کے نتیجے میں غیر معمولی تاثر آفریں اشعار تخلیق کرنے میں بھی کام یاب ہو جائے، وہ اہم شاعر ہو سکتا ہے، قومی شاعر نہیں۔ اگر ہم حالی کے اس موقف کو تسلیم کر لیں تو حالی کا قومی شاعری کا سارا سرمایہ معرضِ سوال میں آ جاتا ہے۔

شاعری اور فلسفے کا فرق ارسطو سے چلا آ رہا ہے۔ ارسطو نے شاعری کو فلسفے کے مقابلے میں ان ناممکنات سے عبارت قرار دیا تھا جن کا ممکن ہونا، خارج امکان نہیں ہوتا۔ حالی دونوں کا فرق، ایک فلسفیانہ بحث کی روشنی میں نمایاں کرتے ہیں، مگر جلد ہی محسوس ہونے لگتا ہے کہ وہ یہ سب ان تضادات کا جواب دینے کی خاطر کر رہے ہیں جن کے بارے میں معین احسن جذبی نے لکھا ہے کہ ''حالی کے مطالعے میں جو چیز الجھن میں ڈالتی ہے وہ انگریزی حکومت کے بارے میں ان کے متضاد خیالات ہیں۔ وہ کبھی اس کی مدح سرائی میں مشغول نظر آتے ہیں، کبھی مذمت

میں ۳۵؎'' حالی کو بھی اپنے ان تضادات کا علم ہے۔ چناں چہ وہ اپنی ''اپالوجی'' کی بحث بڑھاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''پس ممکن ہے کہ شاعر ایک ہی چیز کی کبھی تعریف کرے اور کبھی مذمت اور ممکن ہے کہ وہ ایک اچھی چیز کی مذمت کرے اور بری چیز کی تعریف، کیوں کہ خیرِ محض کے سوا ہر خیر میں شر کا پہلو اور شرِ محض کے سوا ہر شر میں خیر کا پہلو موجود ہے ۳۶؎'' اپنی بحث کو خالص علمی سطح پر استوار کرنے کا تاثر دینے کے بعد جلد ہی بر سرِ مطلب آتے ہیں ''وہ [شاعر] کبھی ایک ہی گورنمنٹ کی اس کی خوبیوں کے سبب سے ستائش کرتا ہے اور کبھی اس کی ناگوار کارروائیوں کے سبب شکایت، مگر وہ کبھی ان حیثیتوں کی تصریح نہیں کرتا جن پر اس کے مختلف بیانات مبنی ہوتے ہیں ۳۷؎'' یہ الگ بات ہے کہ مطلب کی بات تک آتے ہوئے حالی، اپنی پہلی دلیل سے گریز اختیار کرتے ہیں۔ وہ یہ نہیں کہتے کہ کبھی شاعر ایک ہی گورنمنٹ کی اس کی خوبیوں کے باوجود شکایت بھی کر سکتا ہے۔ دوسری طرف حالی کے یہاں ایک عجب اشکال پیدا ہوتا ہے۔ وہ اپنے دفاع میں لکھتے ہوئے یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ بہ طور شاعر یہ ان کی ذمہ داری نہیں کہ وہ اپنی شاعری میں موجود تضادات کی تصریح کریں۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ حالی اپنی قومی شاعری کے دفاع میں جس موقف کا اظہار کرتے ہیں، وہ ان کی اس کش مکش کا اظہار بن کر رہ جاتا ہے جو شاعری اور قومی شاعری کے سلسلے میں ان کے یہاں پیدا ہو گئی تھی۔ تاہم اس کش مکش سے یہ ضرور ظاہر ہوتا ہے کہ حالی کے دل میں اس شاعری کا کانٹا برابر چبھن پیدا کرتا رہا جسے وہ پسپا کر کے قومی و اصلاحی شاعری کر رہے تھے۔ اس تناظر میں دیکھیں تو حالی کا اپنے دفتر شاعری کو کذبِ حق نما کہنا سمجھ میں آتا ہے اور حالی کی یہ بات بھی قابلِ فہم محسوس ہوتی ہے کہ ''خیرِ محض کے سوا ہر خیر میں شر کا پہلو اور شرِ محض کے سوا ہر شر میں خیر کا پہلو موجود ہے۔'' حالی کی یہ دونوں باتیں اس تضاد کو حل کرنے کی کوشش نظر آتی ہیں جو شاعری اور قومی شاعری کے سلسلے میں ان کے یہاں موجود تھا۔ حالی یہ باور کرانے کی سعی کرتے ہیں کہ شاعری کذب ہے، مگر ایک ایسا کذب جو حق کی طرف راہ نمائی کر سکتا ہے۔ یا ایک ایسا شر ہے جس میں خیر کا پہلو موجود ہے۔ کیا حالی یہ کہنا چاہ رہے ہیں کہ ان کی انگریزی گورنمنٹ کی تعریف ایک ایسا کذب ہے جس میں قوم کی راہ نمائی کی صلاحیت ہے؟ یا ان کا مدعا یہ ہے کہ استعمار کے شر میں خیر کے پہلو موجود ہیں؟ اور یہی وہ تصور ہے جو حالی کی قومی شاعری میں مزاحمت کے امکان کی راہ بند کرتا ہے۔ اس تصور کی رو سے فقط شرِ محض کے خلاف مزاحمت کی جا سکتی ہے اور جس شر میں خیر موجود ہو، اس کے خلاف مزاحمت چہ معنی؟

حالی بلاشبہ انگریز استعمار کی چالوں کا علم رکھتے تھے، یعنی اس کے شر ہونے سے آگاہ تھے، جس کا اظہار انھوں نے مسٹر اسٹیوک کی دربارِ قیصری منعقدہ ۱۸۷۸ء کے موقع پر لکھی گئی انگریزی نظم کے ترجمے بہ عنوان ''زمزمہ

قیصری'' کے حواشی میں تفصیل سے اور اپنے بعض اشعار میں جستہ جستہ کیا ہے۔ مثلاً مذکورہ نظم کے حواشی میں لکھتے ہیں:

> انگریزی مورخوں اور شاعروں کو جب یہ منظور ہوتا کہ لوگوں کو اپنی رحم دلی اور انسانی ہم دردی پر فریفتہ اور مسلمانوں پر غضب ناک اور برافروختہ کریں تو وہ محمود غزنوی اور تیمور وغیرہ کی سختی اور تشدد کو خوب چھڑک چھڑک کر جلوہ گر کرتے ہیں... جس طرح مگرمچھ، مچھلیوں اور مینڈکوں کو، یا شیر اور چیتا ہرن اور نیل گائے کو نوشِ جاں کرتا ہے اسی طرح جو انسان قوی اور زبردست ہیں وہ ضعیف اور کم زور انسانوں کے شکار کرنے سے درگزر نہیں کرتے... اگر کہیں آزادیِ تجارت میں کوئی مزاحمت پیش آتی ہے اور بغیر جبر و تعدی کے کام نہیں چلتا تو اعلیٰ سے اعلیٰ درجے کی شائستہ قوم بھی سب کچھ کرنے کو موجود ہوتی ہے... لیکن انصاف شرط ہے جن حکمتوں اور تدبیروں سے آج کل دنیا کی دولت گھسیٹی جاتی ہے، ان پر برخلاف اگلے زمانے کی جابرانہ لوٹ کھسوٹ کے کچھ اعتراض نہیں ہوسکتا ۳۸۔

جب ہم حالی کے قصائد، سپاسیے اور وداعیے دیکھتے ہیں جو شاہزادہ ویلز، چارلس ایچیسن، جیمس لائل، مسٹر برور، مسٹر آرنلڈ، مسٹر ماریسن کے لیے لکھے گئے ہیں اور جن میں غیر معمولی مبالغے سے کام لیا گیا ہے، حال آنکہ مقدمے میں حالی مبالغے کو شاعری کا سب سے بڑا عیب قرار دیتے ہیں، جب ہم ''زمزمہ قیصری'' کے حواشی میں ظاہر کیے جانے والے خیالات کے متوازی حالی کے یہ اشعار رکھتے ہیں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ حالی شر کا علم رکھتے ہیں، مگر اپنی قومی شاعری میں فقط ''خیر'' کے پہلو ہی پیش کرتے ہیں:

پاؤ گے تاریخ میں ہرگز نہ تم اس کی مثال — سلطنت نے قوم کی جو یاں مدد فرمائی ہے ۳۹

گو منتِ قیصر سے ہے ہر قوم گراں بار — احساں مگر اسلام پہ اس کے ہیں گراں تر

معلوم ہیں جو موروں پہ اسپین میں گزری — جس وقت از ابیلا ہوئی واں صاحب افسر

حالت وہی اس ملک میں پہنچی تھی ہماری — گڑتا نہ اگر اس کا نشاں ہند میں آ کر

قیصر کے گھرانے پہ رہے سایۂ یزداں — اور ہند کی نسلوں پہ رہے سایۂ قیصر ۴۰

ہر چند یہ ایک فلسفیانہ سوال ہے کہ خیر و شر اپنی مطلق حیثیت کے سوا ایک دوسرے میں شامل ہو سکتے ہیں، تاہم اگر ہم اسے حالی کی قومی شاعری کے تناظر میں دیکھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ شر میں خیر کی موجودگی ایک طرف شر کے خلاف مزاحمت سے بچنے کی کوشش ہے اور دوسری طرف اسے قابلِ قبول بنانے کی سعی ہے۔ قصہ یہ ہے کہ حالی یورپ کو ایک شر کے طور پر نہیں، ایک خیر کے طور پر لیتے ہیں، جس میں شر موجود ہے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ یہ شر بھی یورپ کے خیر کے مرکز میں نہیں، اس کے حاشیے میں موجود ہے؛ اس کی حقیقی شناخت نہیں، اس کی مجموعی شناخت کا ایک معمولی سا جز ہے۔ چناں چہ حالی کی قومی شاعری میں یورپ اور انگریز ایک استعمار کی حیثیت میں ظاہر ہوتے ہی

نہیں، اس لیے ان کے خلاف مزاحمت کے بجائے، ان کی مرعوبیت اور مدحت کا بیانیہ حالی کی قومی شاعری کی پہچان بنتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں حالی اپنی قومی شاعری میں اس عوامی منطقے کو اقتداری حیثیت حاصل کرنے کا پورا موقع دیتے ہیں، جو یورپی تصورِ قوم سے عبارت ہے اور جس میں یورپ کبھی 'غیر' نہیں بنتا۔ کون نہیں جانتا کہ ہمیشہ 'غیر' ہی سے احتجاج، مزاحمت اور آزادی کی خواہش کی جاتی ہے!

حواشی

۱- عبدالقادر، شیخ، The New School of Urdu Literature، لاہور، پنجاب ابزرور پریس، ۱۸۹۸ء ص ۲
۲- جے گولڈسمڈ، کرنل ایف، "On the Preservation of National Literature in the East" مشمولہ دی جرنل آف دی رائل ایشیاٹک سوسائٹی آف برٹین اینڈ آئرلینڈ، لندن، جلد ۱، ص ۳۰
۳- ایضاً
۴- ڈبلیو سکیٹ، والٹر، A Concise Etymological Dictionary of the English Language، لندن، اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۲۷ء (۱۸۸۲ء) ص ۵۹۱
۵- فاوٗلر، ایچ۔ ڈبلیو۔ A Dictionary of Modern English Usage، لندن، اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۲۷ء، ص ۳۰۸
۶- فرڈینینڈ سمتھ، لیوس، (Lewis Ferdinand Smith) ترجمہ (انگریزی) باغ و بہار، لکھنو، نول کشور پریس، ۱۸۹۵ء، ص ii
۷- شیخ عبدالقادر، The New School of Urdu Literature، ص ۲۴
۸- ایضاً، ص ۲۵
۹- حالی، الطاف حسین، دیوانِ حالی (مقدمہ شعر و شاعری پر)، کان پور، زمانہ پریس، ۱۸۹۳ء، ص ۵
۱۰- لوئی کزامیا (Louis Cazamian)، A History of English Literature (ترجمہ: ڈبلیو ڈی میکلینز) لندن، جے ایم ڈینٹ اینڈ سنز، ۱۹۵۷ء ص ۱۰۴۵
۱۱- حالی، الطاف حسین، مجموعہ نظمِ حالی، دہلی، مطبع مرتضوی، ۱۸۹۰ء، ص ۲
۱۲- بینڈکٹ اینڈرسن، Imagined Communities: Reflections on the Origin of Nationalism، لندن و نیویارک، ورسو، ۱۹۹۱ء (۱۹۸۳ء) ص ۶
۱۳- علامہ اقبال، Stray Reflections (مرتبہ ڈاکٹر جاوید اقبال)، لاہور، اقبال اکیڈمی، ۱۹۹۲ء (۱۹۶۱ء) ص ۱۱۰
۱۴- ٹیلر کالرج، سیموئیل، Biographia Literaria، لندن، جے ایم ڈینٹ اینڈ سنز، ۱۹۵۲ء ص ۱۴۶
۱۵- حالی، الطاف حسین، مجموعہ نظمِ حالی، ص ۲۵
۱۶- علامہ اقبال، Speeches and statements of Iqbal (مرتبہ شاملو)، لاہور، اقبال پبلی کیشنز، س ن، ص ۲۰۵
۱۷- گیاتری چکرورتی، Nation in Imagination مشمولہ Nationalism and Imagination، مرتبہ: سی وجیسری، میناکشی مکھرجی، ہریش تریویدی، ٹی وجے کمار، حیدرآباد (بھارت)، اورینٹ لانگ مین، ۲۰۰۷ء، ص ۱

۱۸- حالی، الطاف حسین، مجموعہ نظمِ حالی، ص۲۵
۱۹- حالی، الطاف حسین، مجموعہ نظمِ حالی، ص۹۴
۲۰- حالی، الطاف حسین، مجموعہ نظمِ حالی، ص۹۱
۲۱- ایضاً، ص۲۶
۲۲- ہینسلائی ویجورڈ(Hensleigh Wedgword)، A Dictionary of English Etymology جلد اوّل، لندن، ٹرو بنر اینڈ کمپنی، ۱۸۵۹ء، صa
۲۳- الطاف حسین حالی، ترکیب بند موسوم بہ شکوہء ہند، لاہور، صحابی پریس، ۱۸۸۸ء طبع ثانی، ص۱۰..۲۲
۲۴- شیلڈن پولاک، Literary Cultures in History: Reconstruction from South Asia، لاس انجلس ولندن، کیلی فورنیا یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۳ء، ص۴
۲۵- حالی، الطاف حسین، مقالاتِ حالی (حصہء اول)، علی گڑھ، انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۵۷ء ص۱۳۳
۲۶- عبدالسلام ندوی، مولانا، ابنِ خلدون، لاہور، گلوب پبلشرز، س ن، ص۹۴
۲۷- حالی، الطاف حسین، کلیاتِ نظمِ حالی (مرتبہ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی) جلد دوم، لاہور، مجلسِ ترقیِ ادب، ۱۹۷۰ء، ص۵۹
۲۸- پین چندر پال، The Spirit of Indian Nationalism، لندن، ہند نیشنلسٹ ایجنسی، س ن، ص۱۲..۱۳
۲۹- ایڈورڈ سعید، Orientalism، پینگوئن بکس، ۱۹۷۸ء، ص۲۰
۳۰- حالی، الطاف حسین، یادگارِ غالب، ص۴۳۵
۳۱- حالی، الطاف حسین، مجموعہ نظمِ حالی، ص۲۷
۳۲- حالی، الطاف حسین، مسدس حالی، ص۲۷
۳۳- ایضاً، ص۳۳
۳۴- حالی، الطاف حسین، کلیاتِ نظمِ حالی (مرتبہ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی)، جلد اول، ص۴۵
۳۵- معین احسن جذبی، حالی کا سیاسی شعور، لاہور، آئینہ ادب، ۱۹۶۳ء ص۱۲۴
۳۶- حالی، الطاف حسین، کلیاتِ نظمِ حالی (مرتبہ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی)، جلد اول، ص۴۵
۳۷- ایضاً، ص۴۶
۳۸- حالی، الطاف حسین، مقالاتِ حالی (حصہ اول)، ص۵۳ تا ۶۱
۳۹- حالی، الطاف حسین، کلیاتِ نظمِ حالی (مرتبہ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی)، جلد دوم، ص۲۰۰
۴۰- حالی، الطاف حسین، کلیاتِ نظمِ حالی (مرتبہ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی)، جلد اول، ص۲۷۱-۲۷۲

❁.....❁.....❁

ہندوستان اور یورپ میں نوآبادیات کا تاریخی پس منظر

سید ریاض ہمدانی*

ڈاکٹر روش ندیم**

Abstract:

This article deals with the historical situation of colonialism in sub-continent. It describes how colonialism stretched itself in a particular back ground of the colonized land. It gives a brief history of colonialism too.

یورپی و ہندوستانی تہذیبوں کے عروج وزوال کا تقابل آج کے علم وفکر کی ایک ایسی الجھن ہے جس سے ہمارا ہر صاحبِ فکر گزرتا ہے۔ یہ الجھن اس سوال سے شروع ہوتی ہے کہ اگر قرون وسطٰی کے آخر تک بھی ہندوستانی تہذیب یورپ سے ترقی یافتہ تھی تو پھر ارتقا کی ایسی کون سی حرکت تھی جس سے جدید دور میں یہ توازن الٹ گیا۔ اس مقالے میں ان دونوں تہذیبوں کے سماجی، سیاسی اور معاشی ارتقا کا متوازی طور پر طائرانہ نظر دوڑاتے ہوئے جائزہ لیا جائے گا۔

ہندوستانی تاریخ کے قدیم ادوار کے حوالے سے ہندوستان کی زرخیزی اور ''خوشحالی'' کا ذکر کرتے ہوئے ڈی ڈی کوسمبی لکھتا ہے کہ قدرتی طور پر خوراک کی فراوانی کے باعث یہاں شکار کا دور آیا ہی نہیں۔ جس نے ہلاکت خیزی یعنی اہنسا کے نظریہ کے ذریعے ہندوستانی دینیات میں انقلاب برپا کیا۔ ''اسی چیز نے تشدد اور طاقت کی

---

* پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی اسلام آباد

** استاد شعبہ اُردو، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی اسلام آباد

ضرورت کو یورپ اور امریکہ کی بہ نسبت کم کر دیا۔''[۱] ہندوستان کی سرزمین سے ہی وادی سندھ کی عظیم تہذیب نے جنم لیا جو اپنی ہم عمر تہذیبوں میں بہت ترقی یافتہ اور متمدن تھی۔ وادی سندھ کے بحری جہاز سمیریا اور بابل تک جایا کرتے تھے۔ تین ہزار سال قبل مسیح ''جب مصر میں بڑا اہرام تعمیر کیا گیا اس وقت ہڑپا اور موئن جودڑو کا تمدن عروج پر تھا۔''[۲] ول ڈیورانٹ لکھتا ہے کہ ''چاندی، سونے، سیسے، انگ (ٹن)، جست اور لوہے کی کان کنی پندرہ سو سال قبل مسیح میں شروع ہو چکی تھی اور یورپ میں متعارف ہونے سے پہلے ہی ہند میں لوہا ڈھالنا اور رنگائی شروع ہو چکی تھی۔'' وہ مزید لکھتا ہے کہ ''کپاس کی کاشت دنیا میں سب سے پہلے ہند میں شروع ہوئی۔''[۳] رومی انہیں کے ذریعے کپاس سے متعارف ہوئے تھے۔ قدیم عہد کی یہی وہ بنیادیں تھیں جنہوں نے بعد ازاں قرون وسطیٰ میں تہذیبی عظمت کو چار چاند لگائے اور گوتم بدھ، مہابیر، چانکیہ، چندر گپت موریہ، پورس، اشوک، شنکر، تلسی داس، کالی داس، کبیر، نانک اور اکبر کے ساتھ ساتھ رامائن، مہابھارت، بھگوت گیتا، ویدوں، ارتھ شاستر اور پنچ تنتر (کلیلہ دمنہ) جیسا حکمت افروز سرمایہ دیا اور فلسفے، اخلاقیات، مابعدالطبعیات، دیو مالا کے علاوہ کیمیا، طبیعیات، ہیئت، الجبرا، ریاضی، فلکیات، جراحت، علم نجوم، اعشاری نظام، مجسمہ سازی، ڈرامہ، رقص، شاعری اور تعمیر کے علوم وفنون پیدا کیے۔

گو یورپی تہذیب ہندوستان کی طرح قدیم اور ترقی یافتہ تو نہیں تھی لیکن یونان وروم کی عظیم فکری، سماجی، انتظامی ترقیات نے بھی ہندوستانی متذکرہ علوم وفنون اور شخصیات کی طرح انقلاب آفریں کردار ادا کیا مگر بعد کے وسطی ادوار میں ترقیات کا یہ سفر ہندوستان کے مقابلے میں اس قدر شاندار نہ رہا۔ اسی لیے جدید یورپی مفکرین قرون وسطیٰ کے یورپی جاگیرداری دور (۴۰۰ء سے ۱۵۰۰ء) کو قرون مظلمہ یا عہدِ تاریک سے موسوم کرتے ہیں۔ یوں یہ مطالعہ اہم بن جاتا ہے جس کے تحت رومی سلطنت کے زوال اور جرمنی کے وحشی قبیلوں کی غارت گری سے پیدا شدہ حالات نے یورپ میں جاگیرداری کی بنیادیں استوار کیں۔ ان حالات میں دیہاتوں کی آبادکاری، فوجی سرداروں کے قبضے، کسانوں کا بحالت مجبوری ان کی سرپرستی میں آنا اور فوجی جاگیردار سرداروں کی مطلق العنانیت کا آغاز یورپی جاگیرداریت کے آغاز کے اہم عناصر ہیں۔ عربوں، نورز اور میگائرز نے یورپی سلطنتوں پر حملے شروع کیے تو مرکزی حکومت کمزور اور مقامی جاگیردار طاقتور ہوتے چلے گئے۔ حتیٰ کہ بادشاہ اور جاگیرداروں کو میگنا کارٹا (۱۲۱۵ء) کے ذریعے اپنی اپنی طاقت کی حدود قائم کرنا پڑیں۔ مرکزی حکومت کی کمزوری، مقامی جاگیردار کی مطلق العنانیت و موروثیت، دیہات اور دیہاتی بطور جاگیردار کی ملکیت، جاگیرداریت میں کلیسا کے بنیادی کردار، استحصال اور علم

دشمنی وغیرہ یورپی جاگیرداریت کے انفرادی خصائص ہیں۔کاشت کاروں کی حیثیت جاگیرداروں کے لئے ''زندہ زرعی آلات'' کی سی تھی جن کو ہفتہ میں تین دن بیگار میں کام کرنا پڑتا۔سڑکوں کی مرمت اور پلوں کی تعمیر کسان ہی کی ذمہ داری ہوتی تھی۔لکڑیوں کی کٹائی، شکار، تنور اور چکی کے استعمال، مچھلیوں کے شکار اور مویشیوں کے چرانے کے لئے اسے جاگیردار کے ذرائع استعمال کرنے اور ٹیکس دینے کی پابندی تھی۔کسانوں کو اپنے لڑکوں کے تعلیم پر اسے جرمانہ دینا پڑتا تھا۔وہ'' جاگیر کے باہر کسی دوسری جگہ مالک کی منظوری کے بغیر شادی نہیں کر سکتے تھے۔کسی سرف (قابل فروخت کسان) کے مرنے کے بعد اس کے جائز وارث ایک خاص ٹیکس ادا کرنے کے بعد میں اس کی ملکیت کا وارث بن سکتا تھا۔''۴ لیوہیو برمین لکھتا ہے کہ بیوہ کو شادی کے لئے اپنے مالک اعلیٰ کو ٹیکس دینا پڑتا تھا۔'' اس دور میں اگر کوئی بیوہ شادی نہیں کرنا چاہتی تھی تو اسے شادی سے بچنے کے لیے بھی مالک اعلیٰ کو ایک رقم ادا کرنی پڑتی تھی''۵ ڈاکٹر مبارک علی نے لکھا ہے کہ کسی نائٹ، امیر یا فیوڈل لارڈ کے لیے کاشتکاری کرنا، ہاتھ سے کام کرنا اور محنت کرنا ممنوع تھا اور قرونِ وسطی میں پڑھے لکھے لوگوں کے بارے میں یہ خیال تھا کہ یہ نچلے درجہ کے لوگ ہیں۔ ۶ آٹھویں صدی عیسوی سے وسطی اٹلی کے علاقے پر قبضے کے بعد کلیسا ایک خودمختار ریاست بن کر بطور سربراہِ ریاست یورپ کی سیاست میں براہ راست حصہ دار ہوگیا تھا۔یورپ کے جاگیرداری نظام میں وہ ایک بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔

> کلیسا فقط روحانی طاقت نہ تھی بلکہ یورپ کا سب سے دولت مند اور سب سے بڑا جاگیردار بھی رومن کلیسا تھا۔۔۔ یہ سب زمینیں معافی کی تھیں جن پر کوئی محصول نہ تھا اور نہ حکومت ان کے معاملات میں کوئی مداخلت کر سکتی تھی۔۷

بقول ڈاکٹر مبارک علی ''چرچ (یعنی کلیسا) کو بھی فیوڈل لارڈز کی طرح سکہ ڈھالنے، عدالت میں فیصلے کرنے، زراعت کا انتظام سنبھالنے اور فوجی خدمات انجام دینے کے اختیارات ہوتے تھے۔''۸ کلیسا نے اپنی قائم کردہ مذہبی عدالتوں خاص کر انکویزیشن (INQUISTION) کے ذریعے عقل دوستی، آزادانہ سوچ، اجتہاد و معقولات اور کلیسا کے علاوہ کسی دوسری فکر کو روک رکھا تھا۔سخت محنت، سردی کی سختی، خراب فصلوں، کھانے کی کمی، جاگیردارانہ تشدد، جبر اور استحصال کی وجہ سے معاشرہ منجمد تھا۔گو شہروں میں گلڈ یعنی دست کاروں کی جماعتیں موجود تھیں جو حالات کی تبدیلی، نئی ایجادات اور تجارتی مقابلہ کو اپنے لیے زہرِ قاتل سمجھتی تھیں۔کلیسا تاجروں اور دست کاروں کو حقارت سے دیکھتا تھا۔جو تھوڑی بہت تجارت شہروں میں موجود تھی وہ بھی سڑکوں کی ناگفتہ بہ حالت، ڈاکوؤں کے خوف قدم قدم پر، جاگیرداروں سے محصولات اور گلڈ کی پابندیوں، عام لوگوں کے ہاں روپے

پیسے کی کمی، ناپ تول اور کرنسی کی جگہ جگہ مختلف اقسام کے باعث بہت محدود تھی۔

ہندوستان کے حالات یورپ سے بہت مختلف تھے۔ بقول ظہیرالدین بابر ''ہندوستان کی دوسری خوبی یہ ہے کہ یہاں ہر پیشے اور ہر حرفے کے کاریگر لاتعداد اور بے شمار ہیں۔ ہر پیشے کی اور کام کی ایک ذات ہے۔ یہ پیشے اور ہنر پشت ہا پشت سے باپ سے بیٹے کو منتقل ہوتے رہے ہیں۔''۹ ول ڈیورانٹ نے بھی لکھا ہے کہ ''اہل یورپ ہند کو ہر شعبے مثلاً لکڑی کے کام، صنعت کاری، سفید گری، رنگ سازی، صابن سازی، شیشہ گری، بارود سازی، آتش بازی اور چونے وغیرہ میں ماہر تصور کرتے تھے۔''۱۰

ہندوستانی زراعت کی ترقی کا یہ عالم تھا کہ جب امریکہ میں مکئی دریافت ہوئی تو اس کی کاشت فوراً یہاں بھی شروع کر دی گئی۔ دریائے سندھ اور جمنا کے ذریعے نہروں کا جال بچھا دیا گیا تھا۔ لاہور، آگرہ، چٹاگانگ، خاندیش، بردوان اور ہگلی وغیرہ جیسے بڑے بڑے شہر علم و تہذیب کے اعلیٰ مراکز تھے۔ مواصلات کے ترقی یافتہ نظام کے تحت تمام برصغیر میں سڑکوں اور دریائی راستوں کا جال بچھا ہوا تھا۔ سرائیں اور کنوئیں، جانور اور ان سے چلنے والی گاڑیاں مسافروں اور مال و اسباب کی نقل و حمل کے لئے عام دستیاب تھیں۔ جن کے ذریعے صنعت اور گھریلو دستکاری کی مصنوعات یورپ و ایشیا اور عرب کے مختلف ممالک کو برآمد کی جاتی تھیں۔ اوڑیسہ سے بنگال تک کپڑوں کی صنعت کے ہزاروں مراکز تھے۔ ڈھاکہ کی ململ اور لاہور کے ریشمی کپڑے اور قالین کی صنعت پوری دنیا میں مانی جاتی تھی۔ سکھر، روہڑی، خیر پور، ٹھٹہ اور ملتان بھی مختلف صنعتوں کے مراکز تھے۔ اکبر اعظم کے دور میں ایک سو کے لگ بھگ ہندوستانی کارخانوں کا ذکر ملتا ہے۔ یہ کارخانے نجی ملکیت نہیں بلکہ حکومت کے زیر انتظام ہوتے تھے جہاں توشکیں، قالین، زین، برتن، ستر پوشی، ہاتھی دانت کی مصنوعات، عطر، تیل، گھی، تصاویر، زیورات، سوتی و ریشمی کپڑا اور اسلحہ وغیرہ بنایا جاتا تھا۔ مغل سلطنت کے اختتام تک افغانستان دہلی کے ماتحت تھا اور افغانستان کے رستے بلخ، خراسان، سمرقند اور ایران سے بہت سی تجارت ہوتی تھی۔

> سندھ میں ٹھٹہ اور لاہوری بندر، گجرات میں سورت، مالا بار میں کالی کٹ اور کوچین، مشرقی ساحل پر مسولی پٹم اور بنگال میں سات گاؤں، سری پور چٹاگانگ اور سنار گاؤں کی بندرگاہیں مشہور تھیں۔ ان بندرگاہوں سے تجارتی سامان عرب، ایران، ترکی، عراق و دمشق اور عدن و سکندریہ کے راستے برصغیر کی برآمدات یورپ و اٹلی کی بندرگاہوں تک پہنچتی تھیں۔۱۱

ول ڈیورانٹ نے ٹھیک لکھا ہے کہ یورپ کی نشاۃ الثانیہ اسی تجارت سے موصول ہونے والی دولت کے ذریعے لائی گئی۔۱۲ جواہر لال نہرو نے ہندوستان اور یورپ کی تجارت کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''روم کے مصنفوں نے اکثر

اس بات پر ماتم کیا ہے کہ سونا لَد لَد کر روم سے ہندوستان اور مشرقی ملکوں کو جاتا تھا اور اس کے بدلے میں مشرق والے مختلف قسم کے اسباب تعیش بھیجتے تھے۔''[۱۳] دراصل ہندوستان کے ساتھ تجارت کے بدلے میں دینے کے لئے صرف اُون تھی جو یہاں کے گرم موسم کے باعث بے کار تھی۔

ہندوستان میں روزمرّہ استعمال کی چیزیں اور دیگر بنیادی ضرورتیں کبھی بھی عام آدمی کی پہنچ سے باہر نہیں رہی تھیں۔اس ارزانی کے ساتھ ساتھ عام مزدور کو اتنی اجرت مل جاتی تھی کہ وہ تنگ دستی کا شکار نہ ہو۔اس بات کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر مبشر حسن لکھتے ہیں:

> ایک روپیہ میں چالیس دام ہوتے تھے اور مزدور کی یومیہ اجرت دو تین دام ہوتی تھی۔ایک مزدور آدھے دام میں صبح وشام کی روٹی کھا سکتا تھا۔اکبر کے زمانے میں سب سے ''نکمے'' غلام کو ایک دام یومیہ ملتا تھا۔ماہر کاریگر کو تین سوا تین روپے ماہوار ملتے تھے۔کارخانوں میں کام کرنے والے ''کرخنداروں'' کو سترھویں صدی کے شروع میں دو روپے ماہوار ملتے تھے۔[۱۴]

جب کہ ول ڈیورانٹ کے بقول:

> اکبر کے عہد میں دستکاروں کو تین سو نو سینٹ روزانہ معاوضہ ملتا تھا۔لیکن اس کے مقابلے میں قیمتیں خاصی ارزاں تھیں۔۱۶۰۰ء میں ایک روپے کی مالیت ۳۲.۵ سینٹ تھی جس سے ۱۹۶۸ پاؤنڈ گندم یا ۲۷۸ پاؤنڈ جو خریدا جا سکتا تھا۔۔۔سترھویں صدی میں ہند آنے والے ایک اور انگریز کا روزانہ کا اوسط خرچ صرف چار سینٹ تک محدود تھا۔[۱۵]

ہندوستان کی مرکزی حکومت بالعموم استحکام، طاقت اور انتظام کے حوالے سے بہت شاندار رہی۔برصغیر کو انتظامی طور پر ایک مرکز کے تحت متحد رکھنے کے لئے حکومتی کاموں کی تقسیم بہت زیادہ درجہ وار تھی۔اکبر کے دور کی انتظامی مشینری میں منصب داروں کے تینتیس (۳۳) درجے تھے۔منصب داری کی طرح بادشاہ اور اعلیٰ عدالتیں نہ تو ذاتی ملکیت کا حق کسی کو دیتیں اور نہ ہی امراء کے عہدوں کو موروثی حیثیت دیتی تھیں۔زمین نجی نہیں بلکہ خدا کی ملکیت اور ''الاٹ شدہ'' مانی جاتی تھی جو قابلیت کی بنا پر بادشاہ کی طرف سے کبھی بھی کسی کو بھی دی جا سکتی تھی۔بقول سبط حسن: ''منصب داروں اور جاگیرداروں کو زمین پر حق ملکیت حاصل نہ تھا بلکہ ملک کی ساری زمین ریاست کی ملکیت تھی۔۔۔بادشاہ سلامت کسی منصب دار سے خوش ہوئے تو لاہور، اودھ یا ملتان کی جاگیر عنایت کر دی، ناراض ہوئے تو بنگال بھیج دیا یا گوالیار کے قلعہ میں قید کر لیا۔''[۱۶] کسی امیر یا زمیندار کو سرکاری فرائض کی ادائیگی کے لئے فوجی طاقت کا استعمال بھی کیا جاتا تھا۔یوں زرعی اراضی کا نظام موروثی نہ ہونے کے باعث یہاں کے منتظم اتنے طاقتور تھے ہی نہیں کہ یورپی جاگیرداروں کی طرح بادشاہ کے اختیارات کو چیلنج کر سکتے۔زمین گاؤں کی مشترکہ ملکیت

تھی۔ بادشاہ کا کسی کو زمین دینا دراصل اس سے ریاست کے لئے ایک مقررہ لگان وصول کرنا تھا۔ امراء زمینوں کے بدلاؤ کی وجہ سے اپنا اثر ورسوخ ایک علاقے میں قائم نہیں کر سکتے تھے۔ دیہاتوں کی آزاد، مستحکم اور خودمختار حیثیت کی وجہ لوگ خوش حال زندگی گزارتے تھے۔ کارل مارکس کی طرح ڈی ڈی کوسمبی نے بھی ہندوستانی دیہات کو ''لازمان'' اور وقت سے آزاد نظر آنے والا، بیرونی دنیا سے تقریباً منقطع اور خود منقسم قرار دیا ہے جس میں پیشہ ور ذاتوں کی تقسیم کو ''قرون وسطی کی پیشہ ورانہ برادری (GUILD) کا ہندوستانی قائم مقام'' کہا ہے۔ ۱۷ بقول سبط حسن: ''مملکت کے امور میں دیہات کے باشندوں کو کوئی دخل نہیں ہوتا تھا اس وجہ سے ان کو اس سے کوئی دلچسپی نہیں تھی کہ دہلی کے تخت پر کون بیٹھا اور کون معزول ہوا۔ بشرطیکہ ان کے گاؤں کی چھوٹی سی دنیا پر اس تبدیلی کا کوئی اثر نہ پڑے۔'' ۱۸ جواہر لال نہرو کے مطابق دیہات کی سالانہ منتخب کردہ پنچائیت کے آئینی اور انتظامی اختیارات وسیع ہوتے تھے جو زمینوں کی تقسیم اور لگان کی وصولی بھی کرتی تھی۔ کئی کئی پنچائتوں پر نگرانی کے لیے ایک بڑی پنچائیت ہوتی تھی۔ عورتیں بھی ان پنچائتوں کی ممبر ہوتی تھیں۔

> دیہات کی یہ پنچائتیں اپنی آزادی کی بڑے اہتمام کے ساتھ حفاظت کرتی تھیں۔ یہ قانون بنا دیا گیا تھا کہ کوئی سپاہی دیہات میں اس وقت تک داخل نہیں ہوسکتا جب تک اس کے پاس شاہی اجازت نامہ نہ ہو۔۔۔ (جبکہ) ہر بڑے شہر میں بہت سے کاریگر اور سوداگر ہوتے تھے اور دستکاروں کی انجمنیں ہوتی تھیں۔ تجارتی انجمنیں اور ساہوکار کارپوریشن قائم تھے یہ سب اپنے اندرونی انتظامات خود ہی کرتے تھے۔ ۱۹

یعنی گاؤں کے لوگ حکومت کو لگان کی ادائیگی کے بعد معاملات میں خودمختار تھے۔ نئے حملہ آوروں کی فتوحات کے نتیجے میں بھی ہندوستان کی یہ معاشی اور سماجی تنظیم بدستور برقرار رہی۔ دیہات کی اس خودمختاری کا زوال بندوبست دوامی کے تحت بعد ازاں انگریز کے یورپی موروثی جاگیرداریت کے پھیلاؤ سے ہوا۔ لیکن یہ دیہی خودمختاریت بعد کے ادوار میں ریاستی انتظام کا حصہ بننے لگی۔

> ۔۔۔علاؤالدین خلجی (۱۳۱۶ء۔۱۲۹۶ء) نے جو زرعی اصلاحات کیں ان کے ذریعے گاؤں سے چودھری، مقدم اور خوط کی تمام آمدن کو لے لیا۔ اس نے حکومت کا پچاس فیصد حصہ مقرر کیا جو اتنا زیادہ تھا کہ اس کی ادائیگی کے بعد ان کے پاس بقدر ضرورت ہی بچتا تھا۔ دراصل علاؤالدین ان کی طاقت کو کمزور کر کے اپنے خلاف یورپ کے جاگیرداروں جیسی بغاوت کے اندیشے کو ختم کر دینا چاہتے تھے۔ شیر شاہ سوری (۱۴۸۶ء۔۱۵۴۵ء) نے ایک انقلابی قدم اٹھایا اور مقدم اور چودھری جو اب تک صرف گاؤں کی پنچائیت کے سامنے ہی جوابدہ تھے انہیں سرکاری ملازم کی حیثیت دے کر حکومت کے سامنے جوابدہ کر لیا اس طرح ان کی خود مختار حیثیت کو ختم کر دیا۔ اکبر اعظم

(۱۵۵۶ء۔۱۶۰۵ء) نے ان تمام انقلابی کارروائیوں کو ایک نظام کی شکل دے دی۔ جس سے حکومت اور کسانوں کے درمیان براہِ راست رابطہ قائم ہوگیا۔ ۲۰

دیہات کی کمزور ہوتی یہ خودمختاریت مرکزی انتظامیہ کے ریاستی ڈھانچے سے منسلک ہوکر ارتقا پذیر ہندوستانی قومی نظام کی مضبوطی کا باعث بنی۔

یورپ میں بارھویں تیرھویں صدی کی صلیبی جنگوں میں فوجی ضروریات کی فراہمی کے لئے تاجر طبقہ وجود میں آیا۔ اٹلی کی شہری ریاستوں وینس اور جنیوا میں تو کچھ نہ کچھ بڑی تجارت پہلے سے موجود تھی۔ یہاں مسلم اقتدار کے دوران شمالی افریقہ کے مسلمانوں سے تجارتی معاہدات و تعلقات کے نتیجے میں وجود میں آئے۔ کئی تجارتی مقامات بحیرہ روم کے کناروں پر قائم تھے۔ لہذا صلیبی جنگوں میں زیادہ تجارتی منافع کما کر اٹلی کے تاجروں نے خود کو مستحکم و منظّم کیا اور تجارتی توسیع کے لئے جہاز سازی کی طرف بھی توجہ کی۔ برفیلے اور سرد یورپ کو گوشت محفوظ رکھنے کے لئے مسالوں، سوتی کپڑوں اور امراء کو سامانِ تعیش، چینی کے برتن، شیشے کا سامان، سلک، ساٹن، ہیرے جواہرات، زیورات، قالین اور عطریات کی ضرورت تھی۔ مشرق کے ساتھ تجارت میں بہت زیادہ نفع تھا اسی نے یورپ کے تجارتی سرمایہ دار کو پیدا کیا تھا۔ یوں شہروں میں تجارتی میلے بڑھے اور امن عامہ، تحفظ اور تجارتی مرکزیت کا تصور ابھرا۔ تجارتی طبقہ قدیم پابندیاں توڑنے اور شہروں میں زمین کی فروخت، عدالتی نظام اور محصولات کے نئے نظام کا خواہش مند بنا۔ کسان بغاوتیں سامنے آئیں۔ زمین بھی تجارتی جنس بنی اور کسان ایک غلام سے آزاد مزدور بن گیا۔ زمین اور کسان کے وراثتی و ملکیتی حق سے محرومی، آپس کی خانہ جنگیوں اور نئے درمیانے طبقے یعنی تاجروں سے جاگیردار کمزور ہوا۔ بادشاہ کا انحصار تاجر طبقے پر بڑھا تو پندرھویں صدی میں پہلی بار بادشاہ نے قومی سطح پر محصولات کا طریقہ رائج کر کے تنخواہ دار ملازم رکھے۔ انہی دنوں مارٹن لوتھر جیسے مصلحین نے سماجی تبدیلی اور مساوات پر مبنی اصلاحِ مذہب کی تحریکیں شروع کیں۔ ۱۴۶۵ء میں جرمنی میں چھاپہ خانہ کی ایجاد نے علم پر سے کلیسا کی اجارہ داری توڑ کر اسے عام کر دیا۔

> اس نئی تجارت یعنی ابھرتے ہوئے متوسط (تجارتی) طبقے نے اچھی طرح محسوس کر لیا تھا کہ اس کی مزید ترقی کی راہ میں قدیم فرسودہ جاگیرداری نظام حارج ہے اور کلیسا قدیم جاگیرداری نظام کا مضبوط قلعہ ہے۔ اس لیے جاگیرداری نظام کے خاتمہ کے لئے اس کلیسائی قلعہ کو ڈھانا ضروری ہے۔ چنانچہ اس وقت ایسا ہی ہوا۔ اس کشاکش نے مذہبی لبادہ پہن رکھا تھا اور یہ وقت کا تقاضا بھی تھا۔ مذہب کی یہ نئی تحریک ''پروٹسٹنٹ ریفرمیشن'' کے نام سے موسوم ہوئی۔ درحقیقت یہ پہلی نتیجہ خیز لڑائی تھی جس نے ایک طرف پاپائے روم کے اقتدارِ اعلیٰ کو ختم کیا اور دوسری طرف ابھرتے ہوئے

متوسط طبقے کو فرسودہ جاگیرداری نظام پر حاوی کیا۔[۲۱]

سولہویں صدی یورپ کی ترقی کے آغاز کا دور ہے۔اس دور کی ایجادات اور سائنسی معلومات نے غیر محفوظ اور بے شمار محصولات والی مہنگی برّی تجارت کے مقابلے میں سمندری سفر کو ترقی دی۔تجارتی منافع کمانے اور لوٹ مار کرنے کے شوق میں واسکوڈے گاما اور کولمبس نے امریکہ، افریقہ اور ایشیا کے ساحل اور نئی دنیائیں دریافت کیں۔تاجروں نے دستکاری مراکز قائم کیے اور ٹھیکے یا دہاڑی پر کاریگروں سے کام کروانا شروع کر دیا۔انگلستان میں اونی کپڑے اور لوہے کی دست کاریوں میں کافی ترقی ہوئی۔دوسرے ملکوں سے فوجی لوٹ مار، ٹیکس، خراج، تاوان، سستی خرید اور غلاموں کی تجارت وغیرہ نے سرمائے کو کئی گنا کر دیا جس سے سودی کاروبار کے پھیلاؤ کے لیے بینکنگ سسٹم قائم ہوا۔نئی ضرورتوں کے تحت جاگیردار اور پادری بھی تجارت میں حصہ لینے لگے۔بدلتے ہوئے معاشی نظام کے باعث مذہبی نظریاتی ڈھانچے میں تبدیلیاں ناگزیر تھیں کیوں کہ معاشی قوت اب کلیسا سے تجارتی سرمایہ داروں کی طرف منتقل ہوگئی تھی۔پرانے مذہبی عقائد نئی معاشی قوتوں کا ساتھ نہیں دے سکتے تھے۔مبشر حسن لکھتے ہیں:

> سولہویں اور سترہویں صدی میں یورپ کی طاقتیں نہ صرف برصغیر میں پاؤں جمانے کی کوشش کر رہی تھیں بلکہ پورے افریقہ، ایشیاء اور امریکہ میں اڈے اور آبادیاں قائم کرنے میں لگی ہوئی تھیں۔۔۔یورپ کے چھوٹے بڑے شہروں میں دستکاروں کے بہت سے مراکز قائم ہو چکے تھے۔جاگیرداری اور زمینداری نظام بستر مرگ پر تھا۔[۲۲]

ادھر ہندوستان میں پندرھویں اور سولہویں صدی میں معاشرتی سطح پر سماجی اونچ نیچ اور ذات پات کے خلاف شہری دست کار ہنر مندوں کی بھگتی تحریک کا آغاز ہوا جس میں کاریگر، جولاہے، درزی، موچی، حجام اور بھنگی وغیرہ جیسے کاریگر شامل تھے۔اس کا مقصد مذہب و نسل سے بالاتر ہو کر ایک وسیع تر فکری نظام کے ذریعے نئے ہندوستانی نظام کو تقویت دینا تھا جس کے اثرات ہندوستان کی سیاسی، سماجی اور معاشی سطح پر بہت دور رس ہوئے۔اکبر اعظم اور اس کے قومی سطح پر سیاسی، معاشی، مذہبی، تعلیمی اور فکری اقدامات انہی اثرات کی پیداوار تھے۔شیر شاہ سوری جیسے اعلیٰ منتظم کی بنائی ہوئی سڑکیں، سرائیں اور محفوظ راستے تجارت کے مزید فروغ میں معاون ثابت ہوئے اور تجارتی سامان ہندوستان کے کونے کونے میں پہنچنے لگا جس سے صنعت و حرفت کی ترقی ہوئی۔منڈیوں میں مال کی مانگ بڑھی تو پیداوار میں اضافہ ہوا جس نے غیر ملکی تجارت کی ترقی میں مزید اہم کردار ادا کیا۔حکومت نے تاجروں کی سرپرستی کی۔شاہی خاندان اور امراء نے تجارت میں سرمایہ کاری کرنے کے ساتھ ساتھ تاجروں کی حوصلہ افزائی کی۔حکومت نے تجارت کے فروغ کے لیے باقاعدہ محکمہ قائم کیا جو منڈی میں قیمتوں کا تعین کرتا تھا۔اکبر اعظم نے پورے ملک میں ایک کرنسی کو نافذ کر کے تجارت کو مزید فروغ دیا۔ہندی/اردو لینگوا فرانکا کا قیام اور جاٹوں، مرہٹو،

روہیلوں اور سکھوں کی تحریکوں کی صورت میں قومیت پرست اور جمہوری قوتوں کا ابھار ایک وسیع تر سماجی وسیاسی معیشت کے مستحکم نظام کا اظہار تھا۔ ہندوستان کے تاجر کاریگروں سے سامان تیار کرواتے اور اس کو ملکی و غیر ملکی منڈیوں میں فروخت کرتے۔ یوں حکومتی سرپرستی، بھگتی رواداری، نئے شہروں کے قیام، سڑکوں اور سراؤں کی تعمیر، امن وامان اور حفاظتی انتظامات کی وجہ سے ہندوستان کا تاجر اپنے ملک میں ''تجارتی سرمایہ'' پیدا کر رہا تھا۔ یہ ''تجارتی سرمایہ'' اور مال ہندوستان کے دستکاروں، کاریگروں اور صنعتکاروں کے لئے بہت معاون تھا۔ اس لئے ہندوستان کی صنعت (خصوصاً کپڑے کی) انتہائی ترقی یافتہ تھی۔ یوں ہندوستان ''کنٹرولڈ جاگیرداریت'' سے ''تجارتی سرمایہ'' کے متحرک مرحلے میں رواں دواں تھا۔ اسی ''تجارتی سرمایہ'' نے ''صنعتی سرمایہ'' کے معاشی نظام کی طرف ارتقاء پذیر ہونا تھا۔ یہاں جو معاشی تبدیلیاں آ رہی تھیں اور اس میں جو صلاحیتیں پنہاں تھیں وہ اس تبدیلی کے عمل کو تیز تر کر رہی تھیں۔ ہندوستان کا تاجر طبقہ دراصل متذکرہ سیاسی وسماجی ارتقاء کے نتیجے میں سامنے آیا تھا جو کہ خوش حالی اور ترقی یافتہ معاشرے کی علامت تھا۔ فیروز آباد، حصار، فتح آباد، فیروز پور، جونپور، بدایوں اور پٹنہ جیسے نئے نئے آباد ہونے والے شہر اس بات کا روشن ثبوت ہیں۔ یہی وجہ کہ جاگیرداری عہد کا ہندوستان اپنی ہم عصر تہذیبوں کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ اور فعال تھا۔ یہاں کا معاشرہ منجمد اور ٹھہرا ہوا نہیں تھا بلکہ زرعی دور کی عہد بہ عہد تبدیلیوں اور تقاضوں کو پورا کرتا ہوا آگے بڑھنے والا معاشرہ تھا۔ ہندوستان کی زرعی، صنعتی اور معدنی دولت کے حوالے سے بالکل ٹھیک لکھا گیا ہے کہ اس کی ''اسی شہرت نے شمال مغربی دروں سے آریاؤں، ایرانیوں، ہنو، سیتھیوں، ترکوں اور تاتاریوں اور سمندری راستے سے ولندیزیوں، پرتگیزیوں، انگریزوں اور فرانسیسیوں کو فوج کشی کی ترغیب دی تھی۔''[۲۳]

یورپ کی تجارتی رفتار سے بڑھنے سے وینس اور جنیوا کے بعد پرتگال، سپین، ہالینڈ، انگلستان اور فرانس بھی تجارتی مراکز بن گئے۔ انہوں نے ہندوستان، چین، جاپان، وسطی امریکہ کے میکسیکو اور جنوبی امریکہ کے علاوہ شمالی امریکہ اور افریقہ تک اپنی پہنچ مکمل کر لی۔ یہ فتوحات ان پیشہ ور مہم جو کمپنیوں کے ذریعے سے کی گئیں جن کا کہنا تھا کہ ''حوصلہ مند تاجروں کی جماعت ان ملکوں، سلطنتوں، جزیروں اور مقامات کی تلاش کے لئے قائم کی جا رہی ہے جن تک تاجروں کی ابھی رسائی نہیں ہوئی ہے۔''[۲۴] اس تجارتی انقلاب نے سائنسی ایجادات، نئی دریافتوں، جدید علوم، ادب اور آرٹ کو ترقی دی۔ دنیا کے چار براعظموں کے درمیان ہونے والی اس تجارتی سرمایہ کاری کے لئے ایک نئے سرمایہ داری ادارے ''جوائنٹ سٹاک کمپنی'' نے جنم لیا۔ جس کے حصص کو نفع ونقصان کی بنیاد پر عوام میں فروخت کیا جاتا تھا۔ ان کمپنیوں کو حکومت کی آشیر باد اور قانونی طور پر اجارہ داریاں حاصل تھیں۔ ''ان

کمپنیوں میں سے سات کمپنیاں تو 'ایسٹ انڈیا' کمپنیوں کے نام کی تھیں۔ یہ انگلستان، ہولینڈ، فرانس، سویڈن اور ڈنمارک میں قائم ہوئیں۔''[۲۵] اسی دور میں سپین، ہندوستان کی تلاش میں میکسیکو اور پیرو میں سونے چاندی کی کانوں سے ۱۵۴۵ء سے ۱۶۰۰ء تک چھ لاکھ ہزار کلوگرام سے زائد چاندی لوٹ لایا جس نے پورے یورپ کی معیشت بدل دیا۔ ان تبدیلیوں نے جاگیرداروں کو اندر ہی اندر کھوکھلا بھی کر دیا۔ بے روزگاری کے باعث کسانوں نے شہروں کا رخ کرنا شروع کر دیا جہاں نیا ابھرتا ہوا تجارتی سرمایہ دار ان کا منتظر تھا۔ سترہویں صدی اور اٹھارہویں صدی ہندوستان کی طرح دست کار صنعت یعنی مینوفیکٹریوں پر مشتمل یورپی تجارتی سرمائے کا دور تھا۔ یورپی اقوام نے سرمائے اور دولت کے حصول کے لیے افریقہ اور امریکہ جیسے کمزور قبائلی ملکوں میں نسل کشی کر کے مفادات پورے کئے لیکن ہندوستان جیسے مضبوط اور طاقتور حکومتوں سے پہلے پہل صرف تجارتی مراعات مانگیں۔ اس وقت تک تجارتی معاشی توازن ہندوستان کے حق میں ہی تھا۔ یہاں معاشی فتوحات کے لیے یورپ کی تمام اقوام کے درمیان دوڑ لگ گئی۔ اٹھارہویں صدی میں ہندوستان کی مصنوعات کے خلاف ارزاں ہونے کی وجہ سے انگلستان میں احتجاج بلند ہوا کیوں کہ اس دور میں جن دست کار فیکٹریوں نے کام شروع کیا وہ ہندوستانی مال کے باعث سخت نقصان اٹھا رہے تھے۔

> یہ احتجاج دراصل ۱۶۹۶ء میں شروع ہوا تھا جب انگلستان کے دستکاروں نے ہندوستان اور چینی مصنوعات کی درآمد کے خلاف بلوے کئے تھے۔ احتجاج کا یہ سلسلہ جاری رہا۔ تا آنکہ ۱۷۰۰ء میں ایشیا سے ریشمی کپڑے اور پھولدار سوتی کپڑے کی درآمد پر پابندی عائد کر دی گئی۔۔۔ تاہم تجارتی مقابلہ پھر بھی جاری رہا۔ بنگال اور سورت کا تجارتی کپڑا اتنا سستا ہوتا تھا کہ انگلستان کے جولاہے مقامی مارکیٹ میں ان کا مقابلہ نہیں کر سکتے تھے۔ چنانچہ اٹھارہویں صدی کے اوائل میں پھر احتجاج ہوا جس کے پیش نظر حکومت نے پہلے تو ہندوستانی کپڑے کی درآمد پر ڈیوٹی لگائی اور پھر ۱۷۲۰ء میں ہندوستانی کپڑا پہننا قانونی طور پر جرم قرار دیا۔[۲۶]

بعد ازاں انگلستان سب سے پہلے اپنے ہاں کے جاگیردارانہ نظام کو مٹانے اور ہندستانی دست کار صنعت تباہ کرنے میں کامیاب ہو گیا۔ لہذا اس نے اپنی نئی قوتوں کے ذریعے ہندوستان میں پرتگالی، فرانسیسی، ولندیزی، ہسپانوی اقوام کو شکست دے کر نوآبادیات قائم کرنے کے لیے راہیں صاف کر لیں جس سے ہندستان کی تاریخ کا پانسہ پلٹ گیا اور پاک و ہند ایک طویل نوآبادیاتی غلامی کے شکنجے میں جکڑا گیا۔ ایڈورڈ سعید مائیکل ڈوائل کے حوالے سے کہتا ہے کہ ''ایمپائر ایک رسمی یا غیر رسمی تعلق ہے جس میں کوئی ریاست اور سیاسی معاشرے کی موثر سیاسی حاکمیت کو کنٹرول کرتی ہے۔ اسے طاقت، سیاسی گٹھ جوڑ، اقتصادی، سماجی یا ثقافتی انحصاریت کے ذریعے حاصل کیا جا سکتا ہے۔

سامراجیت محض کسی ایمپائر کو قائم کرنے یا برقرار رکھنے کا عمل یا پالیسی ہے۔'' ۲۷

نوآبادیات کا یہ شکنجہ آج بھی جاری ہے۔اسی لیے ایڈورڈ سعید کے بقول:

''ہمارے دور میں بلاواسطہ نوآبادیت تقریباً ختم ہوگئی ہے سامراجیت جس جگہ موجود تھی اب بھی وہیں جاری ہے اور یہ سیاسی، آئیڈیالوجیکل، اقتصادی اور سماجی دساتیر کے ساتھ ساتھ عمومی ثقافتی حلقے میں بھی موجود ہے۔۔۔(آزادیوں کے بعد بھی) اس دور کی واضح ایک شناخت ہونے کے باوجود سامراجی ماضی کا مفہوم مکمل طور پر اس کے اندر نہیں تھا بلکہ کروڑوں لوگوں کی حقیقت میں سرایت کر گیا تھا جہاں اس کی زبردست قوت آج بھی بااثر ہے۔'' ۲۸

فرانز فینن نے اسی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ ''نوآبادیت اور سامراجیت نے اپنے پرچم نگوں کر کے اور ہمارے علاقوں سے اپنے پولیس دستے واپس بلا کر سارا مسئلہ حل نہیں کر دیا۔'' ۲۹

آج برصغیر پاک و ہند کا شعر و ادب، تاریخ، ثقافت، سماجی سیاسی صورت حال نوآبادیاتی اور پس نوآبادیات منظر نامے کی اس تفہیم کے بغیر ممکن نہیں ہے۔اسی لیے اردو دنیا میں اس حوالے سے تحقیق کے نئے رجحانات ابھرتے ہوئے جدید شعور کا حصہ بن رہے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ڈی ڈی، کوسمبی ''قدیم ہندوستان کی ثقافت وتہذیب۔تاریخی پس منظر میں''، فینس بک، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۵۴
۲۔ علی عباس، جلال پوری ''روایات تمدن قدیم''، خرد افروز، جہلم، ۱۹۹۱ء، ص ۱۸۴
۳۔ ول ڈیورانٹ ''ہندوستان''، تخلیقات، لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۱۱۰
۴۔ لیوہیو برمین، یورپ امیر کیسے بنا (ترجمہ وتلخیص عبداللہ ملک) نگارشات، لاہور، س ن، ص ۲۱
۵۔ ایضاً، ص ۲۶
۶۔ مبارک علی، ڈاکٹر ''جاگیرداری اور جاگیردارانہ کلچر''، مشعل، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص ۳۴، ۲۷
۷۔ سبط حسن ''نوید فکر'' دانیال، کراچی، ۱۹۸۳ء، ص ۳۰
۸۔ مبارک علی، ڈاکٹر ''جاگیرداری اور جاگیردارانہ کلچر''، ص ۲۳
۹۔ سبط حسن ''پاکستان میں تہذیب کا ارتقاء'' دانیال، کراچی، ۱۹۸۷ء، ص ۲۷۶
۱۰۔ ول ڈیورانٹ ''ہندوستان''، ص ۱۱۱
۱۱۔ مبشر حسن ''شاہراہ انقلاب''، ۱۱ اٹمپل روڈ، لاہور، س ن، ص ۱۲
۱۲۔ ول ڈیورانٹ ''ہندوستان''، ص ۱۱۲
۱۳۔ جواہر لال، نہرو ''تلاشِ ہند''، تخلیقات، لاہور، ۱۹۹۲ء، ص ۲۷۰
۱۴۔ مبشر حسن ''شاہراہ انقلاب''، ص ۱۰
۱۵۔ ول ڈیورانٹ ''ہندوستان''، ص ۱۱۳
۱۶۔ سبط حسن ''پاکستان میں تہذیب کا ارتقاء''، ص ۲۸۲، ۲۸۱
۱۷۔ ڈی ڈی، کوسمبی ''قدیم ہندوستان کی ثقافت وتہذیب۔تاریخی پس منظر میں''، ص ۳۱
۱۸۔ سبط حسن ''پاکستان میں تہذیب کا ارتقاء''، ص ۲۳۸
۱۹۔ جواہر لال، نہرو ''تلاشِ ہند''، تخلیقات، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص ۳۲۱
۲۰۔ ماہِ نو، سہ ماہی، مطبوعاتِ پاکستان، لاہور، ۱۹ مارچ ۱۹۸۸ء، ص ۲۸
۲۱۔ لیوہیو برمین، یورپ امیر کیسے بنا، ص ۸۲
۲۲۔ مبشر حسن ''شاہراہ انقلاب''، ص ۲۲
۲۳۔ علی عباس، جلال پوری ''روایات تمدن قدیم''، ص ۱۸۴
۲۴۔ لیوہیو برمین، یورپ امیر کیسے بنا، ص ۸۴

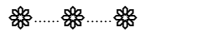
۲۵۔ ایضاً، ۸۶

۲۶۔ مبشر حسن ''شاہراہ انقلاب'' ۳۵، ۳۴

۲۷۔ ایڈورڈ سعید، ثقافت اور سامراج (مترجم: یاسر جواد) مقتدرہ قومی زبان پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء، ص ۲۲

۲۸۔ ایضاً، ص ۲۵

۲۹۔ فرانز فینن، افتادگان خاک (مترجمین: محمد پرویز، سجاد باقر رضوی)، لاہور، نگارشات، ۱۹۹۶ء، ص ۳۳



۱۸ویں صدی میں اردو لغت وقواعد نویسی اور برصغیر کا لسانی منظر نامہ

ساجد جاوید*

ڈاکٹر روبینہ ترین**

Abstract:

Eighteenth century is a story of the declination of Mughal empire and official language Persian in Hindustan.The Europeans and Urdu(the then Hindustani language)were going to replace the Mughals and Persian respectively.The local community of hindustan was adopting the local language Urdu rapidly.This language was the lingua franca at that time.The orientalists also contributed and strenghthened the language in the form of compiling grammars and dictionaries of hindustanee(urdu) language.This article presents the linguistic study of eighteenth century Hindustan.

اٹھارہویں صدی اردو زبان اور ادب کے لئے ایک اہم دور سے تعبیر کی جاتی ہے۔اس صدی نے سیاسی طور پر فارسی زبان اور مغل حکمرانوں کو زوال کے رستے پر دھکیلنا شروع کر دیا تھا۔سرکاری زبان فارسی کے زوال

* استاد شعبہ اُردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا

** صدر شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

سے ایک خلا بننا شروع ہوا تو مقامی زبانوں کو اس خلا کو پر کرنے کا موقع میسر آیا۔اس صدی کے شروع میں ہندوستانی زبان (اردو رہندی) گھٹنوں چلنا شروع کر چکی تھی۔اس ہندوستانی زبان کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ عوام کے ساتھ ساتھ یہ زبان مغل دربار میں کثرت سے بول جانے لگی تھی، اس کے باوجود فارسی زبان کو بہر حال ابھی تک سٹیٹس سمبل سمجھا جاتا تھا جبکہ ہندوستانی زبان مختلف علاقوں میں مختلف ناموں سے جانی جاتی تھی۔اس صدی میں شمال اور دکن کے علاقوں پر الگ الگ حکومتیں موجود تھیں۔دکن کی پانچوں آزاد اور خود مختار ریاستیں ہر معاملے میں شمال کے بر خلاف، مرکز گریز پالیسیوں پر عمل پیرا تھیں۔یہ اختلافات مذہب اور سرکاری زبان کے انتخاب میں زیادہ واضح ہوا۔دکن کی تمام ریاستوں میں مقامی دکنی زبان (ہندوستانی راردو رہندی) کو سرکاری زبان کے منصب پر فائض کیا گیا جو دکنی حکمرانوں کی شمالی ہند سے بغاوت کی نشان دہی کرتی ہے۔دکنی زبان کی سرکاری سرپرستی نے ہی دکنی ریاستوں میں اردو ادب کی تمام کلاسیکی شعری اصناف کی روایت کے لئے عملی کاوشوں کی راہ ہموار کی۔

اٹھارہویں صدی عیسوی کی اہمیت یہ بھی ہے کہ اس دور میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے تجارتی مقاصد سے بڑھ کر اس سرزمین پر حکمرانی کے لیے عملی اقدامات کا آغاز کر دیا تھا۔اورنگ زیب عالمگیر کی وفات کے بعد مغل حکمرانوں کو دام میں لانا مشکل نہ ہوا۔انگریزوں نے مستقبل میں حکمرانی کے منصوبے کے تحت ایسی 'لنگوا فرینکا' تلاش کرنا چاہی جو نہ صرف عوام وخواص کے ساتھ رابطے کا کام دے بلکہ فارسی کی جگہ بھی اپنا لے۔چنانچہ انہوں نے اردو زبان کو اپنے مقاصد کی انجام دہی کے لئے موزوں خیال کیا۔اس دور میں نو وارد غیر ملکیوں کے لئے اس زبان کا سیکھنا ضروری خیال کیا گیا لیکن اس زبان کی تحصیل کے لئے معاون کتب موجود نہ تھیں۔اہلِ ہند کو چونکہ اردو سیکھنا مشکل نہ تھا، اس لیے ہندوستان میں اردو لغت اور قواعد کو مرتب کرنے کی کوئی ضرورت محسوس نہ کی گئی تھی۔چنانچہ مختلف یورپی افراد نے ہندوستانی زبان میں لغات اور قواعد کی کتب کو مرتب کرنے کی کاوشیں شروع کیں۔

اس عہد میں مشرقی زبان وادب کی روایت میں گو زبان کے حوالے سے کتب مرتب کرنے کا رجحان زیادہ قوی نہ تھا، لیکن ہندوستانی زبان کے ادبی ولسانی روپ میں بڑی توانا تبدیلیاں محسوس کی جا رہی تھیں۔ ہندوستانی زبان کو دیکھا جائے تو پتہ چلتا ہے۔سترہویں صدی کے وسط تک 'ہندوستانی زبان' عوامی سطح پر بول چال کی زبان بن چکی تھی۔ مغلوں کے اس عہد تک مغربی اقوام کی ہندوستان میں آمد ورفت شروع ہو گئی تھی۔یہ لوگ فرانس، پرتگال، برطانیہ وغیرہ سے تجارتی مقاصد کی خاطر آئے تھے۔برصغیر کے حکمرانوں کی کمزوری نے ان کے لیے اس علاقے میں دلچسپی پیدا کی چنانچہ مذہبی، سیاسی وتجارتی مقاصد کو پورا کرنے کے لیے مقامی زبان بھی وسیلہ بنی۔ مغربی تاجروں، عیسائی مبلغوں نے اردو زبان کو Moors زبان کا نام بھی دیا۔جس کا مطلب تھا مسلمانوں

کی زبان (اردو)۔ شاہ جہانی عہد تک آتے آتے اس نئی زبان کا چلن اتنا بڑھ گیا تھا کہ سرکار کے دربار سے لے کر ہندوستانی عوام کی بول چال کے لیے اردو زبان ایک خاص مقام حاصل کر چکی تھی۔ اورنگ زیب عالمگیر (۱۷۰۷ء) کے عہد کے بعد ولی دکنی کے دیوان نے، جو کہ مقامی دکنی زبان میں مرتب کیا گیا تھا، نے شمالی ہندوستان کے فارسی ادب کی روایت کے مقابل اردو کو مقبول عام بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔ یوں یہ دیوان دہلی اور گردونواح میں اردو ادبیات کی ترویج ونشو ونما کے لیے بارش کا پہلا کارآمد قطرہ ثابت ہوا۔

دراصل ۱۷۰۰ء میں ولی دکنی نے جب دہلی کا سفر اختیار کیا تو اس کے لیے یہ عجیب بات تھی کہ یہاں فارسی کے علاوہ کسی مقامی زبان میں ادب تخلیق کرنا کسرِ شان سمجھا جاتا تھا، چنانچہ ولی کی توجہ مقامی زبانوں کو فارسی زبان کے مقابل پیش کرنے کے لیے ایک نئے شعری اسلوب کی طرف ہوگئی۔ تاریخ میں شاہ سعداللہ گلشن کا ولی کو ریختہ گوئی کا مشورہ بھی اسی تناظر میں ہے۔ ولی کے عہد کی زبان کا لسانی جائزہ لیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ اس دَور میں عربی اور فارسی کے الفاظ دکنی میں شامل ہو چکے تھے اس کے ساتھ ساتھ مقامی پنجابی، دکنی و دراوڑی الفاظ کی موجودگی سے یہ نمونہ سامنے آیا، جو نیم پختہ روپ بن کر سامنے آیا۔ ولی کی اس زبان میں پراکرتی عنصر اور عربی فارسی آہنگ باہم آمیخت ہوتا نظر نہیں آتا ابھی یہ ملغوبہ ایک جان بھی نہیں ہوا تھا۔ البتہ ایک ایسا روپ سامنے آیا جسے عوامی سطح پر پذیرائی ملی اور خواص نے بھی اس میں زیادہ مین میخ نہیں نکالی۔ اس کی پذیرائی کی ایک وجہ یہ بھی سمجھ آتی ہے کہ یہ زبان شاہجہانی عہد میں مستعمل تھی اور رابطے کی زبان بن چکی تھی۔ شاہجہانی عہد میں یہ ہندوستانی مستند ہو جاتی ہے۔ اس اعتبار سے ولی کا کلام شمالی ہندوستان کے عوامی لب ولہجہ سے زیادہ مختلف نہیں تھا، اسی لیے اسے مقبول ہونے میں دیر نہ لگی۔

اٹھارہویں صدی عیسوی میں شمال میں فارسی زبان 'بول چال' کے حوالے سے ایک معیار کا درجہ رکھتی تھی ۔ یہ اس لیے بھی تھا کہ لوگوں کی سرکار دربار تک رسائی آسان ہو اور ان کی ترقی میں زبان کی وجہ سے کوئی رکاوٹ پیش نہ آئے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہندوستان میں اس عہد میں فارسی زبان بولنا سمجھنا ایک سٹیٹس سمبل تھا۔ ایک وجہ اور بھی تھی کہ ہر سرکاری افسر و ملازم کا فارسی زبان سیکھنا اس لیے بھی ضروری تھی کہ بادشاہ سے بات چیت میں آسانی رہے۔ مقامی ادبی روایت میں کہیں کہیں اردو کی کوئی غزل یا شعر پارہ بھی سنائی دے جاتا تھا۔ مثلاً عبدالقادر بیدل کی اردو غزل۔ اب عوام کے ساتھ ساتھ شعراء بھی اردو زبان کی طرف مائل ہونا شروع ہوئے۔ محی الدین قادری زور اس عہد کے لسانی مزاج کو اس طرح دیکھتے ہیں۔

''(شمالی ہند کے) فارسی شاعروں نے جب دیکھا کہ دکن میں اردو شعر گوئی کا ذوق

ترقی کر چکا ہے اور وہاں بڑی بڑی کتابیں لکھی گئی ہیں تو وہ شوق سے دکنی ادب کی طرف بڑھنے لگے۔اور چونکہ اس اثناء میں فارسی شاعری سے اکتا گئے تھے،ایک غیر ملکی زبان میں کمال حاصل کرنے کے لئے انھیں کافی محنتیں کرنا پڑتی تھیں اور اس کے بعد بھی وہ ایرانی شاعروں کے مقابلے میں اپنے تئیں کمزور پاتے تھے۔۔۔دوسری وجہ یہ ہے کہ فارسی کی قدر کرنے والی سلطنتیں کمزور ہوتی جا رہی تھیں۔۔۔تو انہوں نے فارسی کو ترک کرنا شروع کیا۔یہ بیزاری اس حد تک پہنچی کہ جب سودا یا میر جیسا بڑا شاعر فارسی میں لکھتا تو لوگ یہ سمجھتے تھے کہ وہ اپنے رتبہ سے اتر کر یہ کام کر رہے ہیں۔''(۱)

مغربی اقوام کا ہندوستان میں ورود واٹھارہویں صدی سے بہت پہلے شروع ہو چکا تھا۔واسکوڈے گاما نے ۱۴۹۸ء میں یورپی اقوام کو برصغیر کا راستہ دکھایا۔نتیجے میں ۱۵۴۰ء تک کے عرصے میں یورپ کی پرتگالی قوم نے ہندوستان کی بہت سی بندرگاہوں پر قدم جمانا شروع کر دیے تھے۔یہ اقوام بغرض تجارت برصغیر میں وارد ہوئیں۔ پرتگالی قوم نے ہی پہلی مرتبہ ہندوستانی زبان (اردو) کو یورپ میں متعارف کرایا۔اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ پرتگالیوں کا اس عہد کے یورپ پر کافی تسلط اور سیاسی تفوق موجود تھا۔پرتگالی قوم کے بعد فرانسیسی اور پھر انگریز قوم نے برصغیر کی زمین پر اپنا مسکن بنانا شروع کیا۔نووارد اقوام کو مقامی آبادی اشرافیہ اور سرکار دربار تک رسائی کے لیے لازمی طور پر فارسی، ہندوستانی زبان سے واسطہ پڑا ہوگا۔ پرتگالی زبان نے برصغیر کی بولیوں اور زبانوں پر بطور خاص اثر ڈالا۔اردو زبان کے ذخیرۂ الفاظ میں پرتگالی الفاظ شامل ہوتے چلے گئے۔آج کی اردو میں پرتگالی کے کثیر الفاظ اپنی موجودگی کا پتہ دیتے ہیں۔ڈاکٹر مس رضیہ نور محمد لکھتی ہیں:۔

''پرتگالی کا اثر تمام ہندوستانی زبانوں پر پڑا،خصوصا جنوبی ہند کی دراوڑی زبانوں اور مرہٹی، بنگالی، آسامی زبانوں پر پرتگالی کے اثرات نہایت گہرے ہوئے۔اسی طرح اردو بھی پرتگالی سے متاثر ہوئی۔بہت سے پرتگالی الفاظ آج بھی اردو میں بے تکلف بولے جاتے ہیں اور ہمیں محسوس بھی نہیں ہوتا کہ وہ پرتگالی ہیں''۔(۲)

ہندوستان میں سترہویں صدی کے اواخر اور اٹھارویں صدی کے شروع تک جتنے لوگ تاجر، پادری یا سفیر کے طور پر ہندوستان آئے،انہوں نے سب سے پہلے مقامی زبانیں سیکھنے پر خاص توجہ دی۔سنسکرت، پراکرت، فارسی، عربی اور ان سب کے ساتھ عوامی لنگوافرینکا یعنی ہندوستانی زبان بھی اس دور میں سیکھنے جانے کا رجحان پیدا ہوا۔ہندوستان کی تین بڑی پریذیڈنسیوں مدراس، کلکتہ اور بمبئی میں اس بات کا اہتمام کیا گیا کہ فارسی اور ہندوستانی زبان، نووارد مغربی افراد کو سکھائی جائے، تاکہ سرکار دربار سے معاملات طے کرنے میں آسانی رہے۔مستشرقین اور (کمپنی کے) مغربی افراد نے اول اول 'ہندوستانی زبان' کو اس لیے اختیار کیا کہ تجارت کے لیے یہ زبان ضروری

تھی۔ دوسرا اس زبان کی تحصیل وتدریس سے اپنے سیٹ اپ میں مقامی لوگوں کو کھپانا نسبتاً آسان ہو گیا تھا۔ چنانچہ مقامی آبادی کو نوکر رکھنے اور ان سے پوری طرح کام لینے کے لیے مقامی زبانوں کا علم بڑا ممد ومعاون ثابت ہوا۔

اس عہد کی لسانی وادبی صورتِ حال یوں واضح ہوتی ہے کہ اس عہد میں (اٹھارہویں صدی) فارسی وعجمی تہذیب ثانوی اور مقامی اردو زبان اور ہندوستانی تہذیب اولین سطح پر آنا شروع کر دیتی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ اس تہذیب کا رخ عوام کی طرف مڑتا چلا گیا جو کبھی صرف اشرافیہ کے لیے ہی مخصوص تھی۔ اشرافیہ کی فارسی وعجمی تہذیب زوال کی طرف جانا شروع ہوگئی۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کے الفاظ میں:

> ''علم وادب جواب تک فارسی زبان کے تعلق سے خواص کی جاگیر تھا، نئی زبان کے ابھرنے اور اہمیت اختیار کرنے کے ساتھ ہی عوام بھی اس میں شریک ہو جاتے ہیں۔ اور فارسی زبان، اس کا ادب اور اس کے اسالیب واضاف اس نئی وادبی زبان میں جذب ہونے لگتے ہیں۔ شمالی ہند میں اٹھارویں صدی سے پہلے اردو زبان میں لکھنا، کوئی قابل ذکر بات نہیں تھی۔ لیکن اس صدی کے ختم ہونے سے پہلے ہی اردو زبان نہ صرف فارسی کی جگہ لے لیتی ہے بلکہ ادبی زبان بن کر برصغیر کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل جاتی ہے۔ اردو زبان کی فتح دراصل عوام کی فتح تھی، جس میں ہر مذہب وعقیدے کے لوگ شریک تھے۔ جب انگریزوں کا اقتدار قائم ہوا تو اردو کو نہ صرف ہندو مسلمان ایک ساتھ استعمال کر رہے تھے، بلکہ معاشرت کی جڑوں تک پہنچنے کے لئے خود انگریز بھی اس زبان کو سیکھ کر وسیلۂ ابلاغ بنا رہے تھے۔ (۳)

ولی کے دیوان کی آمد کا غلغلہ مدھم ہوا تو ایہام گوئی کی مشق نے اردو شعرا کو زبان کی اصلاح کی طرف متوجہ کیا۔ ولی کے دیوان کی دہلی آمد کے مابعد اثرات کے تحت اصلاح زبان وسخن کی جو تحریک چلی اس نے میر ومرزا کی جدید اردو روپ ہموار کرنے میں بڑی معاونت کی۔ ولی سے میر ومرزا تک کے عہد کو البتہ، اصلاح زبان کا دوسرا دَور شمار کیا جانا چاہیے۔ (۴) اس اصلاح کے دَور سے اردو کی وہ صورت سامنے آئی جو آج کی اردو کی شکل میں ملتی ہے۔ اصلاح زبان کے دَور میں شاہ حاتم، مرزا مظہر، خاں آرزو اور ان کے بہت سے شاگردوں کا ایک ایسا کردار سامنے آتا ہے جس سے ہندوستانی زبان پر اکرتی عناصر کو، مقامی اور دکنی محاورات والفاظ کو قلمزد کرتے ہوئے عربی فارسی تراکیب والفاظ کو اپنے دامن میں جگہ دیتی چلی گئی۔ شمالی ہند میں تلاشِ لفظِ تازہ کی تحریک، ایہام گوئی، صاف گوئی اور ردِعمل کی تحریکوں نے اردو زبان کے موجودہ روپ میں کافی تبدیلیاں پیدا کر دیں۔ عجیب بات ہے کہ اس عہد کے مسلم شعراء نے مقامی ہندی، دکنی الفاظ کی ایک لسٹ یوں مردود قرار دے کر ٹکسال سے نکال باہر کی کہ اصلاحِ زبانِ اردو کا یہ عمل ملک بھر میں غیر معمولی طور پر محسوس کیا گیا۔

اصلاح زبان کا یہ عمل محسوس کیا جانا فطری تھا، کیوں کہ زبان کے روپ میں یہ تبدیلیاں غیر فطری انداز میں وقوع پذیر تھیں۔ اردو شعرا نے اردو زبان کو فصیح و بلیغ بنانے کے لئے عربی و فارسی زبانوں سے خوشہ چینی شروع کر دی۔ اس ضمن میں نزاعی مباحث کسی ایسے محقق کی راہ تک رہے ہیں جو معروضی طور پر اصلاحِ زبان کے اس عمل کی تحقیقی جہات کو سامنے لا سکے۔ شاہ حاتم مرزا مظہر جان جاناں، خان آرزو، میر و سودا کے عہد تک واضح طور پر اردو زبان میں فرق دیکھا جا سکتا ہے جو ولی کی دکنی اردو سے بہت حد تک علیحدہ ہے۔ اردو زبان میں عربی فارسی الفاظ و تراکیب اور محاورے کو ترجمہ کر کے اور کہیں بالکل اسی حالت میں لے کر شامل کیا گیا۔ آنے والے عہد میں اگر اردو ہندی کا مورخ اور محقق تنازعات کی جڑیں تلاش کرے گا تو وہ اس عہد میں کافی دیر رکا رہے گا اور معروضی طور پر بتائے گا کہ اس عہد میں اردو زبان کے روپ میں عربی فارسی تبدیلیاں کیا فطری تھیں یا غیر فطری؟

مرزا مظہر جانِ جاناں کے ہاں سب سے پہلے زبان کی اصلاح کا شوق نظر آتا ہے۔ اصلاح کا ایک پہلو طبعیت کا تصوف کی طرف مائل ہونا اور دوسرا پہلو مغلوں کے زوال (عجمی زوال) کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ مرزا صاحب کو اس زوال کی بڑی فکر تھی۔ ان کی قسمت اچھی تھی کہ ان کو ان سے زیادہ دھن کا پکا شاگرد ''انعام اللہ خاں یقین'' کی صورت میسر ہوا، جس کے خون میں مجددیت شامل تھی (مجدد الف ثانی کے نواسے تھے)۔ اردو سے ہندی اثر زائل کرنا انہیں مذہبی فریضہ نظر آیا۔ چنانچہ اردو زبان کو ان مصلحین کی اصلاح کے مذہبی فریضے سے گزرنا پڑا۔ یہ عمل سودا کے عہد سے ہوتا ہوا ناسخ کے عہد تک پہنچا تو ناسخ کے ہاتھوں اردو زبان کی وہ گت بنی کہ امام بخش ناسخ (لکھنو) کے اصلاح کے عمل کو متشددانہ سمجھا گیا۔ ناسخ کے غضب کا شکار، بے چاری اردو زبان کو ان الفاظ سے ہاتھ دھونا پڑے جو فطری انداز سے اردو زبان میں رچ بس گئے تھے۔ یہ زبان لکھنو کے پر تکلف زبان کے آراستہ و پیراستہ روپ کو پیش کرتی ہے۔

اٹھارہویں صدی میں مقامی افراد کی جانب سے مقامی زبانوں کی لغت اور قواعد نویسی کے مرتب کرنے کی طرف زیادہ عملی اقدامات نہیں کیے گئے۔ لغت نویسی کی ضرورت یوں بھی محسوس نہیں کی گئی کہ ابھی ہندوستانی زبان ترقی کے اس خاص معیار تک نہیں پہنچی تھی کہ اسے سرکار دربار اور نثر و شعر کی زبان بنایا جا سکے۔ ایک اہم عنصر یہ بھی تھا کہ یہ ہندوستانی زبان عوامی سطح پر بول چال کا کام انجام دے رہی تھی اس لیے یہ زبان سیکھنا اہم کام نہیں تھا۔ مغربی افراد نے چونکہ مقامی زبانوں کو نئے سرے سے غیر ملکی کے طور پر سیکھنا تھا اس لیے اس زبان اور دوسری زبانوں کی لغات اور قواعد لکھنے کی طرف خاص توجہ کی گئی۔

اٹھارہویں صدی میں دوسری طرف مقامی روایت دیکھی جائے جس نے لسانی منظر نامے میں دیرپا

اثرات مرتب کیے تو یہ امر سامنے آتا ہے کہ مقامی زبانوں کی لغت اور قواعد نویسی کی طرف زیادہ عملی اقدامات نہیں کیے گئے۔ لغت نویسی کی ضرورت یوں بھی محسوس نہیں کی گئی کہ ابھی ہندوستانی زبان ترقی کے اس خاص معیار تک نہیں پہنچی تھی کہ اسے سرکار دربار اور نثر وشعر کی زبان بنایا جا سکے۔ ایک اہم عنصر یہ بھی تھا کہ یہ ہندوستانی زبان عوامی سطح پر بول چال کا کام انجام دے رہی تھی اس لیے یہ زبان سیکھنا اہم کام نہیں تھا۔ مغربی افراد نے چونکہ مقامی زبانوں کو نئے سرے سے غیر ملکی کے طور پر سیکھنا تھا اس لیے اس زبان اور دوسری زبانوں کی لغات اور قواعد لکھنے کی طرف خاص توجہ کی گئی۔

مولانا عبدالواسع ہانسوی کی ''غرائب اللغات'' کو کسی مقامی ادیب کی طرف سے لکھی جانے والی پہلی لغت تسلیم کیا جاتا ہے۔ یہ کتاب اردو فارسی زبانوں کے الفاظ ومترادفات تفہیم کے لئے لکھی گئی۔ گو روایت میں امیر خسرو کی 'خالق باری' کے ساتھ دوسرے منظوم لغت نامے بھی ملتے ہیں، لیکن یہ لغت اپنی نوعیت کی پہلی لغت ہے۔ یہ لغت طالب علم کی سہولت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے لکھی گئی تھی، اس لئے اس کو آج کے لغت نویسی کے معیارات پر نہیں پرکھا جانا چاہئیے۔ ملا عبدالواسع ہانسوی عالمگیری عہد کے عالم تھے۔ اسے اردو کی پہلی با قاعدہ اردو، فارسی لغت کا اعزاز بھی حاصل ہے۔ رام بابو سکسینہ اس بارے میں لکھتے ہیں:

> ''قریب قریب عالمگیر کے زمانے میں اہل ہندوستان کو اردو لغات کی ترتیب وتدوین کا خیال پیدا ہوا۔ ملا عبدالواسع ہانسوی نے (جن کی قواعد فارسی اور گلستان و بوستان کی شرحیں نہایت مشہور ہیں) عالمگیر کے زمانے میں اردو، ہندی الفاظ کی یک لغت مدون کی اور اس کا نام غرائب اللغات رکھا۔ اردو الفاظ کے معنے فارسی میں لکھے۔ ایک عرصے بعد سراج الدین علی خان آرزو نے اس کی نظر ثانی کی۔ بہت سے الفاظ اور معنی میں اضافے کیے۔ غلطیاں درست کہیں اور اسے ''نوادر الالفاظ'' کے نام سے موسوم کیا''۔(۵)

عبدالواسع ہانسوی کی یہ کاوش بتاتی ہے کہ اس عہد میں گو عوامی بول چال کے لیے فرہنگوں یا ڈکشنریوں کی ضرورت محسوس نہیں کی جاتی تھی لیکن طالب علم کو عوامی سطح سے بلند کرنے اور بلند خیال کرتے ہوئے اس کی تدریس زبان کے لیے لغات لکھی جا رہی تھیں۔ آنے والے عہد میں مستشرقین نے اسی انداز کی لغات لکھیں جن کا مقصد نئے سیکھنے والوں کے لئے معنی بتانا تھا۔ فرق صرف یہ تھا کہ اُن کے پاس لغات کی پوری روایت موجود تھی، لیکن مشرق میں ابھی اس طرف توجہ نہیں دی گئی تھی۔

سراج الدین علی خان آرزو (وفات ۱۷۵۶) اٹھارہویں صدی میں لسانیات کا شعور رکھنے والے ادیب گزرے ہیں۔ شاعری میں ان کی حیثیت سے قطع نظر، زبان ولسانیات کے حوالے سے ان کی شعوری کاوشیں ''نوادر

الالفاظ‘‘، ’’سراج اللغات‘‘ اور ’’مثمر‘‘ کی صورت میں منظر عام پر آئیں۔ خان آرزو کے عہد میں ابھی زبان ہندوستان اور دوسری مقامی زبانوں پر تحقیقی کام کی ابتدا نہیں ہوئی تھی۔ خاں آرزو سے کچھ تسامحات بھی ہوئے جب انہوں نے دو مختلف خاندانوں کی زبانوں، عربی (سامی خاندان) اور سنسکرت (آریائی خاندان) کو، تقابلی انداز میں یوں دیکھا کہ ان میں لسانی مشابہت اکٹھی کرنے لگ گئے۔ یہ وہی عہد ہے جب ولیم جونز (قریب قریب) برصغیر میں سنسکرت پر تحقیق کر رہا تھا۔ ولیم جونز ایک بہترین مستشرق تھا جو مغرب کی بڑی زبانوں لاطینی، یونانی وغیرہ اور سنسکرت پر اس انداز میں تحقیق کر رہا تھا کہ ان کا آغاز کسی ایک زبان یا خاندان سے ثابت کیا جا سکے۔ ولیم جونز کے ہندوستان آنے سے قبل خان آرزو فارسی اور سنسکرت زبانوں میں مماثلتیں تلاش کرنے کا آغاز کر چکے تھے۔ یہ کاوشیں اگر بعد میں زیادہ معیاری نہ بھی ثابت ہوئی ہوں تب بھی آرزو کا اس میدان میں عملی رجحان ایک اہمیت کا حامل ہے۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ نوادرالالفاظ کے مقدمے میں لکھتے ہیں:

> ’’آرزو کا ایک بہت بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے ہندوستانی زبان کی لسانی تحقیق کی بنیاد رکھی۔ ہندوستانی فلالوجی کے ابتدائی قواعد وضع کیے اور زبانوں کی مماثلت کو دیکھ کر ان کے قوافق اور وحدت کا راز معلوم کیا۔ یہ اصول ان کی کتاب ’’مثمر‘‘ میں ملتے ہیں۔ اس کے علاوہ لغت کی کتابوں میں بھی جہاں موقع ملتا ہے، وہ قواعد زبان کی بحث میں خاص دلچسپی لیتے ہیں‘‘۔(۶)

خان آرزو نے عبدالواسع ہانسوی کی لغت کو غیر معیاری سمجھتے ہوئے نئے سرے سے لکھنا شروع کیا۔ ’’نوادرالالفاظ‘‘ دراصل ’’غرائب اللغات‘‘ کی ہی ایک پختہ و ترقی یافتہ صورت ہے۔ نوادرالالفاظ میں آرزو نے تشریحات و مترادفات کا بغور مطالعہ کیا اور ہانسوی سے مترادف لکھتے وقت (عربی فارسی کے) جو تسامحات ہوئے تھے ان کو درست کر کے لکھا۔ اس کے علاوہ اس لغت میں عربی و فارسی الفاظ کی املاء، تلفظ اور صحت پر جو سوالیہ نشان تھے ان کو صحیح کر کے، پیش کیا۔ نوادرالالفاظ کے مقدمے میں ڈاکٹر سیّد عبداللہ نے کہا کہ آرزو نے غرائب اللغات کے تمام الفاظ کو نوادرالالفاظ میں لے لیا۔ ان پر اعتراضات بھی کیے اور ان کی صحت اور تلفظ وغیرہ کے مسائل کو حل کر کے پیش کیا۔ مشرقی روایت کے اس حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ یہ بنیادی اور پرائمری سطح کی کاوشیں لغت نویسی کے میدان کا احاطہ تو کر رہی تھیں، لیکن ابھی کسی مشرقی ماہر زبان نے اردو (ہندوستانی) کی گریمر مرتب کرنے کی طرف توجہ نہ دی تھی۔ (اٹھارہویں صدی کی پہلی دہائی میں انشاء اللہ خاں انشاء نے پہلی مرتبہ اردو گریمر لکھی جو ’’دریائے لطافت‘‘ کے نام سے منظرِ عام پر آئی)۔

خان آرزو سے آگے بڑھیں تو شاہ حاتم کا دیوانِ قدیم کا نظر ثانی شدہ نسخہ ’دیوان زادہ‘ کی شکل میں

ایک عملی کام کے طور پر سامنے آتا ہے جس سے اٹھارھویں صدی کے وسط تک کے عرصے کے رجحان کو واضح کرتا ہے۔ شاہ حاتم نے ایہام گوئی کے عروج کے دَور میں اپنی شاعری میں ایہام گوئی کی طرف خاص توجہ دینی شروع کی تھی اور اس ضمن میں دیوان قدیم شائع کیا۔ لیکن جب یہ تحریک دم توڑنے لگی اور شاعری کی زبان میں اصلاح و تبدیلی کی لہریں چلنا شروع ہوئیں تو شاہ حاتم نے بھی صاف گوئی / سادہ گوئی کی راہ اپنائی، اور ایہام کا عنصر شاعری سے نکالنے کا فریضہ شروع کیا۔ شاہ حاتم نے اپنی تخلیقات پر قلم کا نشتر چلایا (جو بہت مشکل ہے اور حوصلے کا کام ہے) اور دیوان کو تنقیدی عمل سے گزارا۔ نتیجتاً ۱۷۵۶ء میں یہ دیوان کانٹ چھانٹ کے بعد ''دیوان زادہ'' کے نام سے دوبارہ منظرِ عام پر آیا۔ شاہ حاتم کا یہ عمل اس بات کا مظہر تھا کہ ہندوستانی زبان بہت جلد اس خلا کو پر کرنے کے لئے خاص اہمیت اختیار کر لے گی جو آنے والے عہد میں فارسی کے زوال کے نتیجے میں بنے گا۔ چنانچہ انہوں نے بدلتے وقت کی رفتار اور رُخ کو سمجھا اور زبان اردو کی اصلاح اور عملی نمونوں کی طرف توجہ دی۔ تبسم کاشمیری اس بارے میں لکھتے ہیں:

> ''شاہ حاتم نے اردو شاعری کا سنہرا دَور یعنی میر سودا کا دَور شروع ہونے سے قبل ہی اردو زبان کی لسانی ہیئت کو سنوارنے اور نکھارنے کے لیے زبان سے نامانوس اور غریب الفاظ و تراکیب کو متروک قرار دے دیا۔ اسی اعتبار سے شاہ حاتم پہلے شاعر ہیں جنہوں نے تخلیقی تجربے میں زبان کی قدر و قیمت کو شدت سے محسوس کر کے اس کی تہذیب و اصلاح کا عملی طور پر مظاہرہ کیا تھا''۔ (۷)

شاہ حاتم سے لے کر ناسخ کے عہد تک اردو زبان بہت سی تبدیلیوں سے گزری اور یہ تبدیلیاں کسی دبستان میں اصلاح سمجھی گئیں اور کہیں تخریب کا عمل محسوس کی گئیں، لیکن آج کے دَور میں یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس عہد میں جو تبدیلیاں فطری یا غیر فطری طور پر اردو زبان میں ہوئیں، زبان کا وہی نمونہ آج اکیسویں صدی میں پاکستان میں معیار کا درجہ پا چکا ہے۔ اردو ادب کی اولین تاریخ لکھنے والے رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں۔

> ''(شاہ حاتم) تصفیۂ زبان کی طرف بھی متوجہ ہوئے اور بہت سے غیر مانوس اور غیر فصیح الفاظ ترک کر دیے۔ درستی زبان کے لحاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ جو کام ذوق اور آتش و ناسخ کے زمانہ میں ایک سو برس بعد پورا ہوا، اس کی داغ بیل شاہ حاتم نے ڈال دی تھی۔۔۔ درستی اور اصلاح زبان کا خیال سب سے پہلے شاہ حاتم کے دل میں پیدا ہوا تھا''۔ (۸)

اوپر کے دونوں اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے شاہ حاتم ان اولین ادیبوں میں سے تھے، جنہوں نے نہ صرف 'دیوان زادہ' کے دیباچے میں اصلاح کے اصول و ضابطے مقرر کر کے لکھے بلکہ عملی اقدام کے تحت اپنی شعری تخلیقات کو قلمزد کر کے 'دیوان زادہ' کے روپ میں نئے تبدیلیوں کا نمونہ پیش کر دیا۔ غرض اس عہد سے آگے چل کر

برصغیر میں مشرقی ادیبوں نے زبان کے روپ میں جو تبدیلیاں لانا شروع کیں، ان کی ابتداء شاہ حاتم نے دیوان زادہ کی صورت میں کی تھی۔ شاہ حاتم اور اس کے معاصرین کے عہد میں اردو زبان عہد ولی کی زبان سے زیادہ صاف ہو گئی تھی۔ لیکن ابھی تک اس میں ہندوی کی جھلک ملتی تھی۔ یعنی ابھی شاعری کی زبان سے ہندی پن مکمل طور پر ختم نہیں ہوا تھا۔ بلکہ ہندی پن آنے والے عہد میر سودا کے دَور کی عطا ہے جب اردو زبان کا مکمل ترقی یافتہ روپ سامنے آیا۔ گو اس میں بھی قدیم ہندی جھلکیاں موجود ہیں۔ مگر مجموعی سطح پر زبان کا مطالعہ کریں تو ایک بدلی ہوئی فضا اور مکمل طور پر تبدیل ہوئی اردو زبان ملتی ہے۔ اصلاً اس کو اردوئے معلّٰے کا دَور قرار دیا جا سکتا ہے۔

چلتے چلتے زبان کی اصلاح کا بیڑا امام بخش ناسخ تک پہنچتا ہے۔ امام بخش ناسخ کے ہاتھوں زبان اردو ایک تکلیف دہ اصلاحی عمل سے گزر کر آگے چلی۔ ناسخ زبان کے معاملے میں اسم با مسمّٰی ثابت ہوئے اور زبان کو کڑے اصلاحی عمل سے ایسے گزارا کہ غیروں کے ساتھ ساتھ اپنوں کو بھی یہ عمل متشددانہ محسوس ہونے لگا۔ ناسخ کے ہاتھوں اردو زبان سے وہ مقامی، پراکرتی، ہندی الفاظ بھی چھین لیے گئے جو فطری انداز سے اس زبان کا حصہ بن چکے تھے۔ یہ زبان لکھنؤ کے پرتکلف، آراستہ و پرشکوہ اسلوب کی آئینہ دار ہے۔ اصلاحِ زبان کے لکھنوی دور سے یہ پتہ چلتا ہے کہ اس عہد میں زبان میں عربی فارسی الفاظ و محاورات، تراکیب کا دخول بہت زیادہ ہو گیا تھا۔ ایسے بیش تر ہندی، پراکرتی الفاظ کو بیک جنبش قلم اردو سے نکال باہر کیا جائے کہ جن کی موجودگی سے زبان اردو کی خوبصورتی میں کوئی قدغن نہیں ٹھہرتی تھی بلکہ زبان کا دامن ان کی موجودگی میں زیادہ وسیع تھا۔ ان الفاظ کو نکالا جانا بہت ضروری نہ تھا۔ لکھنؤ کی عوامی بول چال پر نظر ڈالی جائے تو یہ بات انوکھی ہے کہ وہاں کے عوام جیسے مشکل عربی فارسی الفاظ و تراکیب اپنی روزانہ کی بات چیت میں استعمال کرتے تھے ویسے الفاظ ہندوستان کے باقی شہروں کے خواص بھی اپنی زبان میں استعمال نہیں کرتے تھے۔ بعض ناقدین نے اس کو منفی لسانی تحریک بھی کہا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

> ''ولی نے جس اجتہاد کی ابتداء کی تھی، اس کا نقطہ انجام ناسخ ہے۔ اس نے دہلی اور لکھنؤ کی زبانوں کو ان کے مزاج کے مطابق تقسیم کیا۔ طریقہ قدیم کو بدل کر فصاحت اور بلاغت کے اصول فارسی قواعد و ضوابط کے مطابق وضع کیے۔۔۔ ناسخ کی تحریر کا قبیح پہلو یہ ہے کہ مقامی پراکرتوں کے وہ الفاظ جو عرصے سے اردو زبان کا فطری حصہ بن چکے تھے، عمل تنسیخ کی زد میں آ گئے اور ان کی جگہ عربی فارسی کے مشکل، پیچیدہ اور ادق الفاظ کو شعوری طور پر اردو زبان میں شامل کر دیا گیا۔ چنانچہ اردو جو اپنی سادگی، نرمی اور سلاست کی بناء پر عوام میں مقبولیت حاصل کر رہی تھی، مشکل گوئی کی راہ پر گامزن ہو گئی۔ اس لحاظ سے بیشتر ناقدین نے ناسخ کی اس تحریک کو منفی لسانی تحریک شمار کیا ہے اور اس عہد کی شاعری کو لفاظی کا کھوکھلا انبار کہا ہے''۔(۹)

ان شاء اللہ خان انشاء لکھنؤ کے اس ماحول میں منفرد ادیب کی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔ انشاء نے 'دریائے لطافت' کے عنوان سے اردو زبان کی پہلی گریمر لکھی، جو کسی بھی مشرقی ادیب کی اپنی نوعیت کی واحد کتاب ہے۔ قواعد سے ہٹ کر دیکھیں تو انشاء نے ''رانی کیتکی کی کہانی'' کے عنوان سے ایک داستان لکھی، جس میں کوشش کی کہ ایک لفظ بھی عربی فارسی کا داخل نہ ہو۔ اس کاوش میں وہ بڑی حد تک کامیاب بھی رہے۔ لکھنؤ کے عہد کی لسانی و اصلاحی کوششوں کا ذکر مختصر کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں اس عہد نے اردو زبان کو کچھ نئے شیڈز عطا کیے اور ارتقائے زبان میں اپنا حصہ شامل کیا۔ اسی عہد میں دہلی میں ''عجائب القصص'' کے عنوان سے لکھی گئی داستان پر لسانی تحقیق کی جانی چاہیے۔ یہ داستان شاہ عالم ثانی کی تخلیق تھی جو مغلیہ سلطنت کا حکمران گزرا ہے۔

(۲)

برصغیر کے لسانی منظر نامے میں اب مغرب سے آئے ہوئے لسان وادب سے دلچسپی رکھنے والے افراد کی ان کاوشوں کا ذکر کرتے ہیں۔ جن کی تحریروں اور عملی کاوشوں سے ہندوستانی زبان میں وہ نمونہ سامنے آتا ہے جو آنے والے افراد کے نوآبادیاتی مزاج کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ اٹھارہویں صدی عیسوی سے قبل ہی ہندوستان میں مختلف وجوہات کی وجہ سے مختلف اقوام مغرب آچکی تھیں۔ ان میں پرتگالی، ولندیزی (ہالینڈ کے لوگ) فرانس، انگلستان، جرمنی اور ڈنمارک کے افراد شامل تھے۔ لیکن برطانوی ایسٹ انڈیا کمپنی بہتر حکمت عملی، سازگار ملکی حالات اور عسکری قوت کے رکھنے کے باعث اٹھارہویں صدی میں ہندوستان کے کافی علاقوں میں پھیلنا اور پھولنا شروع ہو گئی۔ ۱۶۰۰ء میں لندن کے بے شمار تاجروں نے اپنے شہنشاہ کی اجازت سے ہندوستان کے لیے ایسٹ انڈیا کمپنی کی منظوری حاصل کر لی تھی اور کنگ جیمز اوّل کی سفارش پر شہنشاہ ہند جہانگیر سے ایک وفد کیپٹن ہاکنز کی صدارت میں ملا اور ہندوستان میں آزاد تجارت کی اجازت طلب کی۔ جہانگیر نے ایسٹ انڈیا کمپنی کو تجارت کی اجازت دے دی۔ (بعد میں یہ اجازت منسوخ کر دی گئی تھی)۔ سورت میں اس اجازت کے نتیجے میں ہی پہلی تجارتی فیکٹری بنائی گئی تھی۔ آہستہ آہستہ مشرقی ساحل پر شمالی سرکارز (Northern Sarkars) غالب ہوتی چلی گئیں اور کمپنی قابض اور مضبوط ہوتی چلی گئی۔

۱۷۵۷ء میں جنگ پلاسی نے احساس دلایا تھا کہ اب بنگال کے صوبے کے وہ مالک نہیں رہے اور طاقت کا محور انگریزوں کی طرف منتقل ہونے جا رہا تھا۔ شروع شروع میں کمپنی اور اس کے ملازمین کے لیے تجارتی مقاصد کے تحت مقامی زبانوں کی تحصیل کی ضرورت محسوس کی گئی جو آئندہ دَور میں حکمرانی اور مشنری مقاصد کے لیے ضروری خیال کی گئی۔ چنانچہ اس عہد میں لسانِ عامہ اور بول چال کے بنیادی وضروری جملے سیکھنے کی طرف مغربی افراد کا رجحان

ہوا۔ان ضروریات کو پورا کرنے کے لیے جون جوشوا کیٹلر اوران کے ہم عصر، بنجمن شلزے کی قواعد اور بائبل کے تراجم، جارج ہیڈلے کی لسانی کاوشیں، غیر ملکیوں کو مشرقی لسانی روایت سیکھنے سکھانے میں معاون بنیں۔اس عہد کے مستشرقین نے آنے والے عہد کے اردو قواعد ولغات نویسوں کے لیے رستہ ہموار کیا۔فرگوسن کی لغت، لی بی ڈف کی قواعد اور ولیم جونز کی مشرقی زبانوں کے متون کے مطالعے کی کاوشیں اور جان گلکرسٹ کی قواعد ولغات کے معیاری نمونے دراصل مذکورہ بالا افراد کی کاوشوں کی وجہ سے معیاری بنے۔

مستشرقین اور بالخصوص انگریز قوم کے سفارت کاروں، تاجروں، مشنری پادریوں اور سیاحوں نے مقامی لسانی روایت کا بطور خاص مطالعہ شروع کر دیا۔سب سے پہلے سنسکرت کی طرف بھرپور توجہ دی گئی۔زبان کی عوامی اور ادبی ہر دو سطح پر مطالعہ اور تحقیق کا کام شروع کر دیا گیا۔زبانوں کی گرائمر (قواعد نویسی) اور ڈکشنری (لغت نویسی) کی طرف خاص طور پر توجہ دی گئی۔عام طور پر کیٹلر کے مخطوطات کی دستیابی سے ہندوستانی گرائمر نویسی کی اولیت کا سہرہ کیٹلر کے سر باندھا گیا ہے۔دوسری طرف ولیم جونز نے سنسکرت اور یورپی زبانوں کے تقابل سے تقابلی لسانیات کا آغاز کیا۔لیکن یہ بات اہم ہے کہ اس طرح کی کاوشیں، ان سے قبل، سولہویں اور سترہویں صدی عیسوی میں فرانسیسی، جرمن اور دوسری یورپی اقوام کے افراد نے شروع کر دیں تھیں۔انہوں نے سنسکرت کو نہ صرف بطور زبان کے سیکھ لیا تھا بلکہ اس کے گریمر اور لغت کی طرف عملی کام کا آغاز کر دیا تھا۔

جان جوشوا کیٹلر (۱۷۱۸ء۔۱۶۵۹ء)(Joan Josua ketelaar) نے ہندوستانی زبان کی صرف ونحو پر ایک کتاب(Instructie of onderwysinghe der hindoustanee en perfiaanfetaaten)' مرتب کی۔ ۔یہ اردو زبان کی پہلی گریمر تھی (۱۰)۔وہ ہالینڈ کا باشندہ تھا۔کیٹلر نے یہ کتاب ۱۶۹۸ء میں لاطینی زبان میں مرتب کی تھی۔(مولوی عبدالحق نے اس کا سنِ اشاعت ۱۷۱۵ء لکھا ہے) ڈیوڈ مل (David Millius) نے ۱۷۴۳ء میں اس گریمر کو 'ہندوستانی گریمر' کے نام سے انگریزی ترجمہ کر کے شائع کرایا۔وہ cht University Utre میں Theology کے پروفیسر تھے۔ڈیوڈ نے ہی کیٹلر کو یورپ میں متعارف کرایا۔اس کتاب کے تین قلمی نسخے موجود ہیں۔ڈاکٹر غلام عباس گوندل اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں،

> ''بلاشبہ بھاٹیا اور ماشیڈا کی کاوش انتہائی قابلِ قدر ہے لیکن اس ضمن میں اہم ترین پیش رفت عہدِ حاضر کی مستشرق اور ہمالیہ سٹڈیز کی ماہر ایک خاتون انا پیٹلووانی (anna pytlowany) کی ہے ۔رواں برس انٹرنیٹ پر Utrecht university کی ویب سائٹ پر اس کی تحقیقات پر

مبنی مضمون The Earliest Hindustani Grammar کے عنوان سے شائع ہوا۔اس مضمون کو اہم ترین پیش رفت اس لئے کہا گیا ہے کہ اس میں کیٹلر کی قواعد کے نسخہ ہیگ کے واحد قلمی نسخہ ہونے کو رد کیا گیا اور لکھا کہ اس کتاب کا ایک نہیں بلکہ تین تین قلمی نسخے موجود ہیں۔(۱۱)''

اس کتاب کا وہ نسخہ جو نیشنل آرکائیوز، ہیگ جرمنی میں موجود ہے اسکی رو سے اس میں ترپین ابواب ہیں۔یہ نسخہ ۱۶۹۸ء میں لکھنو میں لکھا گیا تھا۔دوسرا نسخہ فاؤنڈیشن کسٹوڈیا لائبریری، پیرس (فرانس) میں موجود ہے۔یہ ۱۷۱۴ میں آگرہ میں لکھا گیا تھا۔تیسرا نسخہ یوٹریچٹ یونیورسٹی لائبریری میں موجود ہے (۱۲)۔کیٹلر کی گریمر اس لحاظ سے اہمیت کی حامل ہے کہ یہ اس عہد میں مرتب ہوئی جب اردو شاعری کی روایت دکن سے دہلی میں داخل ہورہی تھی۔یعنی کیٹلر کے لیے بطور سیاح اور سفارت کار جو زبان بالکل نئی تھی وہ شاعری کے طور پر شمالی ہند کے لوگوں کے لیے ادبی لحاظ سے نئی چیز تھی۔(یہ زبان ریختہ کہلائی)۔

کیٹلر کی اس گرائمر میں اس ضرورت کو بھی مدنظر رکھا گیا کہ دفتری امور اور سفارتی امور سے عہدہ برآ ہونے کے لیے وہ زبان اختیار کرنا بہت ضروری ہے جو عوام اور اشرافیہ دونوں سے بات چیت کے لیے مددگار ہو۔ یہ کتاب اس لیے بھی لکھی گئی تھی کہ اس کی مدد سے فیکٹری کے بدیسی ملازمین اور کمپنی کے انتظامی وسیاسی معاملات میں یہ کتاب معاونت حاصل ہو۔اس کتاب کے ترپین ابواب ہیں۔اس کتاب کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ کیٹلر نے اس کتاب میں زباندانی سے متعلق ان تمام امور کو مدنظر رکھا ہے جو اس کو فیکٹری کی انتظامی ضرورتوں، سفارتکاری کے امور اور تجارتی امور کی انجام دہی کے لئے پیش آئے۔وہ سورت میں ایک فیکٹری میں کلرک سے لے کر ڈائریکٹر کے عہدے پر فائز رہا۔تجارتی ضروریات کے لئے اس نے مغل بادشاہ جہان دار شاہ کے دربار میں بھی حاضری دی تاکہ ایسٹ انڈیا کمپنی کو مزید رعائتیں دلوائی جائیں۔یہ عنصر اس کو مقامی زبان کی تحصیل کی طرف اس کو لایا۔مقامی زبان سیکھنے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ سورت میں اسے مقامی ملازمین اور ہندو و مسلم آڑھتیوں اور تاجروں سے ملنا پڑتا تھا۔ڈاکٹر رضیہ نور لکھتی ہیں،

''کیٹلر نے ہندوستانی زبان کے قواعد و لغت لاطینی زبان میں مرتب کیے تھے۔۔۔(یہ) کتاب لاطینی زبان میں ہے،لیکن ہندوستانی (اردو) الفاظ اور عبارتیں رومن حروف میں لکھی گئی ہیں۔ان کے ساتھ ساتھ حروف ہندوستانی جدول میں ہندوستانی الفاظ اردو املا میں درج ہیں۔ان الفاظ کا املا ولندیزی زبان کے مطابق ہے''۔(۱۳)

بنجمن شُلزے (Benjamin Shultze) کی کتاب Gramatica industanica ۱۷۴۵ء میں سامنے آئی (۱۴)۔شُلزے جرمن باشندہ تھا اور وہ عیسائی مذہب کی تبلیغ واشاعت

کا مقصد لے کر آیا۔ برصغیر میں قیام کے دوران ایک پنڈت سے ہندوستانی زبان سیکھی۔تامل کے علاقے میں رہا اس لیے بائبل کا ترجمہ دکن میں بولی جانے والی مقامی زبان میں کیا۔ابواللیث صدیقی نے شلزے کی گریمر پر مدون کردہ کتاب اردو، بہ عنوان ''ہندوستانی گرائمر'' کے تحت شائع کی۔اس کتاب کے شروع میں اس کی وجہِ تالیف بتائی گئی ہے۔شلزے ایک عیسائی پادری تھا جو مشنری جذبے کے تحت یہاں آیا۔ شلزے کی اس کے علاوہ بھی تحریریں ہیں جو زیادہ تر مذہبی نوعیت کی ہیں۔اس گرائمر سے ہندوستانی زبان کی گریمر کی روایت کا تسلسل قائم ہوا۔اس گرائمر کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ شلزے نے ہندوستانی زبان کی معیاری یا ٹکسالی صورت کی بجائے عوامی بول چال کو معیار سمجھ کر گریمر مرتب کی۔شلزے کی گریمر اور زباندانی مذہبی تبلیغی ضروریات اور عوامی زبان کو معیار کا درجہ دیتے ہوئے لکھی گئی۔شلزے کی ایک اور خاص بات یہ ہے کہ اس کو ہندوستانی زبان کے ساتھ گجراتی، تیلگو، گجراتی زبانوں میں مہارت تھی۔

جارج ہیڈلے (George Hadley) کا نام ایک حوالے کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ ہیڈلے برٹش آرمی میں کیڈٹ کی حیثیت سے ہندوستان آیا۔لیفٹیننٹ اور پھر کپتان بنا۔ہندوستانی زبان سیکھنے کے بعد ۱۷۶۵ء میں گریمر مرتب کرنا شروع کی۔یہ گریمر، Grammatical Remarks on the practical and vulgar dialect of the Indostan language, commonly called Moors language. سے مرتب کی جو لندن سے ۱۷۷۲ء میں شائع ہوئی۔۱۷۷۰ میں لندن کے کسی پبلشر نے اس کتاب کو (۱۵)' A grammar and vacoublary of the Moors Language'' کے عنوان سے چھاپ دیا تھا۔اس کتاب سے ایک استعماری سوچ کے حامل فرد کی ضروریات کے پیشِ نظر مقامی زبان کی گریمر کے اصول لکھے گئے۔لکھنے کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ ایک بدیسی فوجی کو مقامی آبادی سے کلام میں کن اصولوں کو سامنے رکھ کر زبان کا استعمال کرنا ہے۔

جون فرگوسن (John Fergusson) نام کا ایک مستشرق بھی اسی دور میں گزرا ہے جو اوپر کے گروپ سے ہٹ کر کام کر رہا تھا۔اس نے ہندوستانی زبان کی ڈکشنری پر کام کیا۔اس کی ڈکشنری کا عنوان A dictionary of the Hindostan Language تھا۔اس کے دو حصے تھے جو ۱۷۷۳ء میں لندن سے شائع ہوئے۔ایک حصہ انگریزی ہندوستانی جبکہ دوسرا حصہ ہندوستانی انگریزی پر مشتمل تھا۔ ہندوستانی انگریزی والے حصے میں اس نے عوام وخواص کی بول چال کے جملے، محاورات اور ضرب الامثال کی کثیر تعداد شامل کی ہے جو ایک نو وارد کو ہندوستانی زبان کی تحصیل میں بہت معاون ثابت ہوئی۔ڈکشنری کے شروع میں کچھ صفحات

گریمر پر بھی لکھے گئے ہیں۔۔اس کتاب کے شروع میں فرگوسن نے چند جملے لکھے ہیں جو ہمیں اس عہد کے یورپی افراد کے لسانی مزاج اور زبان کی ضرورت واہمیت کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔

> ''فرگوسن نے اپنی اس کتاب کو بادشاہ کے نام معنون کیا ہے اور لکھا ہے کہ برطانوی بحریہ اب یورپ میں سب سے زیادہ طاقتور ہے اور اس کی مدد سے ایشیائی ممالک کو آسانی سے سرنگوں کیا جاسکتا ہے۔اس مقصد کے حصول میں ہمیں جو دشواریاں پیش آئیں گی وہ وہاں کی زبانیں ہیں۔ اگر ہم نے یہ زبانیں سیکھ لیں تو ہم ان ممالک کو ہمیشہ کے لیے اپنے ماتحت کرنے میں کامیاب ہو جائیں گے۔(۱۶)

کیٹلر، شلزے، ہیڈلے اور فرگوسن کی لسانی اپروچ میں گو مختلف ضروریات کی انجام دہی کے لئے زبان کے استعمالات کا ہی فرق ہے لیکن یہ چار اشخاص اس عہد کے مغربی مزاج اور زبان کی مختلف ضروریات کی عکاسی کرتے ہیں۔کیٹلر کے رویے اور عملی اقدامات ظاہر کرتے ہیں کہ ان لوگوں کو فیکٹری چلانے کے لیے (تجارتی مقاصد)، مقامی مزدوروں سے بات چیت کی جو ضرورت پیش آتی تھی اس کو سہل بنانے کے لئے یہ گرائمر لکھی گئی۔دوسرا اس کو سفارتی امور انجام دینے کی لئے مغل دربار میں بھی حاضر ہونا پڑتا تھا اس تجربے کو بھی اس نے اپنی تالیف میں شامل کرلیا۔بنجمن شلزے نے مشنری نظریات کے تحت زبان کو عیسائیت کے پھیلاؤ کے لیے معاون بنانے پر زور دیا اور اس کی کتاب اسی مقصد کے لیے لکھی گئی۔ہیڈلے کا تعلق چونکہ برطانیہ کے عسکری وِنگ سے تھا۔ چنانچہ اس نے ایک فوجی افسر کی ضروریات کہ مقامی آبادی اور مقامی ملازموں کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے جس انداز میں زبان کی ضرورت محسوس ہوئی، اس کے تحت اس کی کتاب لکھی۔فرگوسن کی لسانی کاوش کے لیے سلیم الدین قریشی کا مندرجہ بالا اقتباس وضاحت کرتا ہے کہ اگر فوج بالخصوص اور افراد (مغربی) بالعموم ہندوستان پر حکومت قائم کرنا چاہتے ہیں تو انہیں یہاں کی مقامی زبانوں کی تحصیل کی طرف بھرپور توجہ دینا ہوگی۔

ہندوستانی زبان اس دَور میں عوامی بول چال کی بہترین سطح پر پہنچ چکی تھی۔یہاں تک کہ مغل دربار میں بھی اردو/ہندوستانی زبان میں بات چیت عام تھی۔مستشرقین نے اس زبان کو سیکھنے کے لیے آسان بنانا چاہا، اس لیے انہیں اس زبان کی گریمر اور لغات کی ضرورت پڑی۔یہ عجیب بات تھی کہ انہیں اس مقصد کے لیے اردو میں ایسی کتابیں نہ مل سکیں۔اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ ابھی ہندوستان کے عوام کو نہ گریمر کی کوئی خاص ضرورت محسوس کی گئی تھی اور نہ ہی یہ زبان نثر کی زبان بنی تھی البتہ شاعری میں یہ زبان راہ پا چکی تھی۔چنانچہ گریمر اور لغت کے میدان میں پیش آمدہ دقت سے نمٹنے کے لیے مستشرقین کی کھیپ یہاں آئی جس نے اپنے افراد کی سہولت کے لیے اپنے اپنے ملکوں کی زبان میں صرف ونحو، گریمر اور لغات مرتب کرنا شروع کیں۔اس ضمن میں پرتگالی اس جدید روایت کے بانی

قرار پائے۔صرف ونحو میں ان غیر ملکیوں نے نئی راہیں کھول دیں۔مستشرقین اردو قواعد نویسی کی طرف اہل زبان سے پہلے متوجہ ہوئے اوران میں سے بعض نے اپنے اپنے طور نحو وصرف کی کتب مرتب کیں۔

ولیم جانز(۱۷۹۴۔۱۷۴۶ء) کا ذکر، اٹھارہویں صدی کے اس سارے منظر نامے میں نمایاں ہوکر سامنے آتا ہے۔اس نے ہندوستان آ کر زبانوں کے مطالعے کے میدان میں جدتیں قائم کیں۔اس عہد میں ولیم جانز نے تقابلی لسانیات کی بنیاد ڈالی اور پہلی مرتبہ یہ اہم بات ثابت کی کہ سنسکرت اور کلاسیکی مغربی زبانوں کی اصل کوئی مشترک آریائی زبان ہے۔ولیم جانز ہندوستان میں ہائی کورٹ کے جج کی حیثیت سے آیا۔یہاں آ کر اس کو سنسکرت زبان کو دیکھنے سیکھنے کا موقع میسر آیا تو اس نے اس بڑی مقامی زبان کے اشتراک کو یورپ کی بڑی زبانوں میں محسوس کیا۔اس تقابلی مطالعے نے اہلِ ہند کو''تقابلی لسانیات'' سے پہلی مرتبہ آگاہ ہونے کا موقع دیا۔ اس نے پرانی انڈین تہذیب اور ادب میں خاص دلچسپی لینا شروع کی۔ولیم کو اپنے باپ (ولیم نکس جانز) سے مطالعے کی روایت ملی تھی جو ایک ریاضی دان تھے اور نیوٹن کے دوست تھے۔اپنے تحقیقی مقاصد کی انجام دہی کے لئے،ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال،کلکتہ بھی قائم کی۔

یہ ساری روایت، چلتے چلتے ڈاکٹر جان گلکرسٹ پر پہنچتی ہے۔اوپر کی ساری بحث جان گلکرسٹ کی لسانی خدمات کی اہمیت کو واضح کرتی ہے۔وہ۱۷۸۳ء میں ہندوستان آیا۔میڈیکل ڈاکٹر کے طور پر ایسٹ انڈیا کمپنی میں بھرتی ہوا،لیکن سرجن کے فرائض سے نظر ہٹا کر مشرقی زبانوں کے میدان کی طرف چل نکلا۔گلکرسٹ نے یہاں آ کر محسوس کیا کہ بہت جلد ایسٹ انڈیا کمپنی ہندوستان کے سیاہ وسفید کا مالک بن جائے گی۔انگریز افسروں کو ایک نئی زبان کی ضرورت محسوس ہوگی جو کہ ان کے اور عوام کے درمیان تعلق کو مضبوط کرے اور حاکم کو محکوموں پر حکومت کرنے اور ان کو سمجھنے میں مدد دے۔ چنانچہ ہندوستانی زبان کی خدمت اور اس زبان میں گرائمر ولغات لکھنے کا کام اپنے کندھوں پر لیا۔گلکرسٹ نے''ہندوستانی فلالوجی'' لکھنے آغاز کیا۔اس سلسلے میں انگریزی ہندوستانی لغت کا پہلا حصہ ۱۷۸۷ء میں چھپا، دوسرا ۱۷۹۰ء میں اور ہندوستانی فلالوجی ۱۷۹۶ء میں سامنے آئی۔گلکرسٹ نے ہندوستانی زبان کے دونوں رسم الخط (عربی فارسی اور دیوناگری) بطور خاص سیکھے۔۱۷۹۶ء میں گلکرسٹ نے'ہندوستانی گرائمر' شائع کی جس نے اردو گریمر کے میدان میں اپنے بہترین حیثیت کو منوالیا۔جان گلکرسٹ نے اول اول ہندوستانی زبان پر کام شروع کیا تو مقامی ادیبوں کی گریمر اور لغت کے موجود نہ ہونے نے اس کو بے چین کر دیا جس سے اس نے گریمر اور لغت مرتب کرنے کا کام زور وشور سے شروع کر دیا۔

گلکرسٹ نے اشاعتی منصوبوں کے لئے ہندوستان کے بہت سے شہروں کا سفر کیا۔لسانیات پر اس کے

منصوبے نے برٹش حکومت کو اسکی مدد کرنے پر آمادہ کیا۔ یہ ''ہندوستانی فلالوجی'' کی نام سے چھپا۔گلکرسٹ نے اپنی گریمر اور ڈکشنری میں خواص کے ساتھ ساتھ عوامی زبان کو معیار مان کر مواد مرتب کیا۔گلکرسٹ نے ہند میں بولی جانے والی زبانوں عربی، فارسی، سنسکرت، ہندوستانی، پنجابی کو سیکھنے کے لئے شہر شہر سفر کیا۔لوگوں میں گھل مل کر انکا لہجہ اور تلفظ ذہن نشین کیا اور اس کی مدد سے اپنی تالیفات کو مرتب کیا۔اس نے ۱۷۹۸ء میں کلکتہ میں مقامی زبانوں کی تدریس کے لئے ''اوری اٹل سیمینری'' جیسا ادارہ بھی قائم کیا۔ یہ ادارہ آگے چل کر فورٹ ولیم کالج کے ہندوستانی زبانوں کے شعبے کی بنیاد بنا۔

اس دَور میں مقامی روایت کے متوازی مغربی روایت چل رہی تھی جس میں ہندوستانی زبان کو غیر ملکی زبان کے طور پر پڑھا لکھا اور سمجھا جا رہا تھا۔اس لیے ایسا مواد مرتب کیا جا رہا تھا کہ اس غیر ملکی زبان کی ساخت کو سمجھا جا سکے۔ ابتداء میں یہ کام سست روی سے ہوا اور زیادہ لوگ اس طرف نہیں آئے تھے لیکن اٹھارہویں صدی کے آخری ربع میں سنجیدہ مستشرقین اور توانا روایت سامنے آئی جس نے اس میدان میں تحقیقی و اشاعتی سلسلے کو تیز کر دیا پہلے کاروباری اور مذہبی ضروریات کے لیے جس زبان کو سمجھنے کا کام سست روی سے جاری تھا اس عہد میں آ کر انتظامی امور کے لیے بالخصوص اور روح مشترق کو سمجھنے کے لیے لغت و قواعد کے ساتھ ساتھ ''مکالمات'' (dialogues) پر کتابیں لکھی جانا شروع ہوئیں۔اس عہد میں مقامی روایت کا رُخ ادب اور معیاری زبان کی طرف تھا جبکہ مستشرقین کا رُخ زبان کے عوامی روپ کی طرف تھا۔لیکن مغربی افراد کا مطمع نظر خالص لسانیاتی تھا جس میں زبان کا میکانکی وافادی پہلو اہمیت اختیار کر گیا تھا۔ان مستشرقین نے اولاً ضرورت کے لیے زبان (مقامی) کو اختیار کیا۔ثانیاً انتظامی ضروریات زبان کی طرف دلچسپی کی وجہ بنیں۔ثالثاً ہندوستانی زبان کی تحصیل کو مشرقی ذہن کو سمجھنے کے لیے اس زبان کو بطور Tool استعمال کیا گیا۔زبانوں کے سلسلے میں یہ عملی ولسانی اقدامات فورٹ ولیم کالج پر آ کر ختم ہو جاتے ہیں۔زبان ہندوستان / ہندوستانی زبان یا اردو زبان اس کو جو بھی نام دیں، فورٹ ولیم کالج میں آ کر ایک مضبوط اور توانا ادبی روایت کی نہ صرف امین بنی، بلکہ بطور زبان بھی ترقی کے اس خاص مقام پر جا پہنچی کہ نثری ادب کے لیے اس کو افتخار کے ساتھ پیش کیا گیا۔ چنانچہ ''باغ و بہار'' ایسا شاہکار نثری نمونہ سامنے آتا ہے جو سادہ و سلیس اسلوب اور عوامی بول چال کی بہترین تصویر بنتا ہے۔اب ایک اور امر پیش نظر رہے کہ یہی عوامی لب و لہجہ دہلی سے دور اکبر آباد میں نظیر اکبر آبادی کے پاس شعری تخلیقات میں موجود تھا، جسے اس عہد کے لسانی معیارات پر پورا نہ اُترنے کی صورت میں مشرقی نقاد رَد کر چکے تھے۔

باغ و بہار کے اسی روپ کو فورٹ ولیم کالج میں جان گلکرسٹ نے لاگو کر کے زبان کا شاندار ادبی روپ

دریافت کیا جو آگے چل کر معیاری اردو اسلوب کی پہچان بنا۔ابتدا میں ہندوستانی زبان یورپی افراد کی تجارتی ضرورت تھی۔ پھر سفارتی ضرورت بنی۔ ۱۷۵۷ء میں جنگِ پلاسی کے بعد، جبکہ انگریز عملی طور پر بنگال کے حاکم بن گئے ،تو یہ زبان عسکری ضرورت بن کر سامنے آئی۔یہی زبان ۱۹ویں صدی میں دفتری و علمی ضرورت بنتی چلی گئی۔شروع میں انگریزوں نے ہندوستانی زبان کو فارسی کے مقابل کھڑا کیا۔۱۸ویں صدی میں اصلاحِ زبان کے نام پر کئے گئے اقدامات آنے والے عہد کے اردو ہندی تنازعے کی بنیاد بنا چکے تھے، چنانچہ اس کا فائدہ اٹھا کر انگریزوں نے ہندوستانی زبان کو اردو اور ہندی کے روپوں میں لکھے اور تقسیم کیے جانے کی حوصلہ افزائی کی تو ہندوستانی کے بطن سے ''اردو اور ہندی'' کے الگ ناموں سے ایک ہی زبان کے دو روپ بنتے چلے گئے، جو آج دو الگ زبانیں سمجھے جاتے ہیں۔ایسی الگ زبانیں، جن کی عمارت کی بنیاد ایک گرائمر پر کھڑی ہوئی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ زور، محی الدین قادری، ہندوستانی لسانیات، مکتبہ معین الادب، لاہور، ۱۹۶۱ء، ص ۴۶۔۱۴۵

۲۔ رضیہ نور محمد، ڈاکٹر، مس، اردو زبان وادب میں مستشرقین کی علمی وادبی خدمات کا تحقیقی وتنقیدی جائزہ، لائن آرٹ پرنٹرز، لاہور، ۱۹۸۵ء، ص ۱۲

۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادبِ اردو، مجلس ترقی ادب، لاہور، جلد دوم، ص ۱۵

۴۔ ابواللیث صدیقی، جامع القواعد (حصہ صرف)، اردو سائنس بورڈ، لاہور، طبع دوم، ص ۲۵

۵۔ سکسینہ، رام بابو، تاریخ ادب اردو، (ترجمہ: حسن عسکری) مطبع منشی نول کشور، لکھنو، س۔ن۔ص ۸۲۔۸۱

۶۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، مقدمہ 'نوادرالالفاظ' مشمولہ 'اردو لسانیات'، ڈاکٹر نعمت الحق، ص ۵۸

۷۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، اردو ادب کی تاریخ، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۲۶۷

۸۔ رام بابو، سکسینہ، ۔۔۔ص ۸۹۔۸۸

۹۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اردو، کراچی، ص ۲۱۱

۱۰۔ ☆ کیٹلر سے قبل مسٹر کورچ کی مرتب کردہ ''اورینٹل کیٹلاگ'' کا ذکر ملتا ہے۔ گریرسن نے 'لسانیاتی جائزہ ہند' میں بھی ایسے ایک قلمی نسخے کا ذکر کیا ہے جو ۱۶۳۰ء میں سورت میں لکھا گیا تھا لیکن اس کتاب کا صرف ذکر سننے میں ملتا ہے۔ کتاب کا اصل نسخہ مفقود ہے۔

۱۱۔ غلام عباس گوندل، ڈاکٹر، کیٹلر کی قواعد، کچھ نئی دریافتیں، مطبوعہ معیار، تحقیقی وتنقیدی مجلّہ، شمارہ ۸، بین الاقوامی اسلام آباد، ص ۱۷۰

۱۲۔ URL;http;bc.library.uu.nl/node/180,page title ealriest hindustani grammar/university library Utrecht

۱۳۔ رضیہ نور محمد، ڈاکٹر، اردو زبان۔۔۔ص ۱۹۔۱۸

۱۴۔ ☆ مولوی عبدالحق نے ۱۷۴۴ء، عتیق صدیقی نے 'گلکرسٹ اور اسکا عہد' میں ۱۷۴۵ء اور رضیہ نور محمد نے ابواللیث صدیقی کی جامع القواعد سے ۱۷۴۱ء کے سن کو صحیح مان کر اپنی کتاب میں درج کیا ہے۔ ص ۲۰

۱۵۔ سلیم الدین قریشی، اٹھارہویں صدی کی اردو مطبوعات، (توضیحی فہرست)، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول ۱۹۹۳ء، ص ۳۱

۱۶۔ سلیم الدین قریشی، اٹھارہویں صدی کی اردو مطبوعات (توضیحی فہرست)، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، اول ۱۹۹۳ء، ص ۳۵

❀.....❀.....❀

اُردو کا ایک معتوب ناولٹ۔ گُرگِ شب

لیاقت علی*

Abstract:

Ikram-Ullah is included among renowned but somewhat neglected fiction writer of Urdu. His first Novel "Gurg-e-Shab" encircles a topic, rebelling the current values of society which wasn't acceptable for the then government. However, This Novel was banned due to the description about human sexual psychology and some butter sentences and in future, its publication was banned. This article is to introduce this important psychological novel and indicates strong grip of the writer on the topic and its description. This condemned Novel of Urdu is not within the range of a common reader and this is the demand of the present era that this novel should be re-published.

اُردو فکشن کی تاریخ پر نظر دوڑائیں تو اپنے عہد کے مروجہ سیاسی، سماجی، اخلاقی یا مذہبی تصورات سے متصادم ایسے بہت سے موضوعات یا بیان کے حصے تلاش کئے جا سکتے ہیں جن کی بدولت بعض افسانے، افسانوی مجموعے یا ناول حکومتِ وقت نے ضبط کئے اور اُن کی آئندہ اشاعت پر پابندی عائد کر دی گئی۔ بات یہیں تک نہ رہی بلکہ اِن کہانیوں کی تخلیق کے جرم میں تخلیق کاروں کو سیاسی، سماجی یا مذہبی حلقوں کے کڑے ردِعمل اور حکومتی حلقوں کی

* استاد شعبۂ اُردو و اقبالیات، دی اسلامیہ یونی ورسٹی آف بہاول پور

جانب سے قید و بند کی صعوبتوں کو بھی جھیلنا پڑا۔ یہ سوال اپنی جگہ اہمیت کا حامل ہے کہ تخلیق کار موضوعات کے انتخاب میں کس قدر تخلیقی آزادی کا متحمل ہوسکتا ہے؟ نیز لکھنے والے کو محض اُنہی موضوعات تک محدود رہنا چاہیے جو ہمارے سماجی، مذہبی یا ریاستی حلقوں سے قبولیت کی سند حاصل کرسکیں یا وہ یہ حق رکھتا ہے کہ ان حلقوں کے لئے ناپسندیدہ مگر انسانی نفسیات کے قریب تر ایسے موضوعات کو بھی پیش کرے جن سے بالعموم گریز برتا جاتا ہے؟ عرفِ عام میں حسّاس قرار دیے جانے والے یہ موضوعات ہماری مذہبی یا جبلی زندگی سے بحث کرتے ہیں جن کے بیان میں مصنّفین بسا اوقات سماجی یا مذہبی دباؤ میں حقیقی صورتحال پر مثالی تصورات کو ترجیح دیتے ہیں۔ لیکن کبھی صورتحال اِس کے برعکس ہوجائے تو بہت سے مسائل بھی جنم لیتے ہیں اور یوں تخلیقی آزادی اپنی جگہ ایک سوالیہ نشان بن جاتی ہے۔

اِس ضمن میں مغربی مصنّفین کو بہرحال وہ تخلیق آزادی میسر ہے جو کسی بھی تخلیق کار کی خواہش ہوسکتی ہے، لیکن برصغیر کے مصنّفین اپنی مخصوص ثقافتی اور مذہبی تاریخ میں ترتیب پانے والی جذباتی زندگی کے باعث خود کو بہت سے موضوعات کی پیشکش کے حوالے سے مجبور پاتے ہیں۔ 1932ء میں چار افسانہ نویسوں (سجاد ظہیر، رشید جہاں، محمود الظفر، احمد علی) کے مشترکہ افسانوی مجموعے ''انگارے'' کی اشاعت اور پھر اپنے باغیانہ موضوعات کے باعث ضبطی سے لے کر سعادت حسن منٹو یا عصمت چغتائی کی بعض کہانیوں پر دائر کئے جانے والے مقدمات تک، ایسی بہت سی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں جو تخلیقی آزادی پر سوالیہ نشان ڈالتی ہیں۔ یہی نہیں پاکستان میں دو ادوارِ آمریت بھی ایسی بہت سی مثالیں پیش کرتے ہیں جہاں مروجہ سیاسی نظامِ حکومت کے خلاف لکھی جانے والی بے شمار تحریروں کو سنسر کی کڑی پابندیوں اور تخلیق کاروں کو قید و بند کی صعوبتوں سے گزرنا پڑا۔ ملکی تاریخ کے دوسرے مارشل لاء کے ابتدائی برسوں میں منظرِ عام پر آنے والا ناول ''گُرگِ شب'' بھی ایسا ہی ایک ناول ہے جسے مروجہ سیاسی، سماجی یا اخلاقی نظام کی خلاف ورزی کی پاداش میں ضبط کرلیا گیا۔ یہ اہم مگر معتوب ناول عہدِ جدید کے معتبر مگر کسی قدر نظر انداز کئے جانے والے مصنف اکرام اللہ نے تحریر کیا۔ ناول کا ایک باب کتابی شکل میں آنے سے پہلے سلیم الرحمٰن کے نامور ادبی جریدے 'سویرا' میں ''سُپن بھکاری'' کے عنوان سے شائع ہوا۔[۱] بعد ازاں 1978ء میں اسے پاکستان کے نامور اشاعتی ادارے سنگ میل نے شائع کیا۔ ناول اگرچہ اپنی ضخامت اور موضوعاتی تحدید کے باعث ناولٹ بھی قرار دیا جاسکتا ہے، لیکن مصنف نے اِسے بطور ناول ہی پیش کیا ہے۔ اکرام اللہ کے مجموعی افسانوی سرمائے پر نظر دوڑائی جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ ناولٹ ایسی صنف ہے جس میں انہیں کمال دسترس حاصل ہے اور اگر وہ ''گُرگِ شب'' کو ناول ہی کہنے پر مُصر نہ ہوں تو اسے بھی ایک کامیاب ناولٹ قرار دیا جاسکتا ہے۔ بقول ریاض احمد:

''اکرام اللہ کے ناولوں میں بالعموم بڑی یکسوئی اور دردمندی سے اُن مسائل کا احاطہ کیا گیا ہے جن کے حل نہ ہونے سے ہمارا معاشرہ روز افزوں ابتری کا شکار ہے''۔[۲]

ناول اور ناولٹ کی تقسیم کن بنیادوں پر ہوسکتی ہے اِس ضمن میں مختلف ناقدین کی آراء مثال میں پیش کی جا سکتی ہیں لیکن فی الوقت یہ مقالہ اِس بحث کا متحمل نہیں ہوسکتا اِس لئے ہمیں اپنے موضوع کی طرف پلٹنا چاہیے۔ ''گُرگِ شب'' کے مصنف اکرام اللہ کا شمار اُردو کے ایسے افسانوی نثر نگاروں میں کیا جا سکتا ہے جنہیں اپنی بھرپور فنی پختگی اور عمدہ تخلیقی نثر کے باوجود تنقیدی روایت میں خاطر خواہ توجہ کے لائق نہیں سمجھا گیا۔ ایک اہم مصنف کو نظر انداز کئے جانے کے کئی اسباب میں سے ایک خود اُن کا مجلسی زندگی سے گریز اور اپنی کتابوں پر ناقدین کی آراء یا تعارفی تقاریب سے اجتناب بھی ہے۔ میری اِس بات کی تائید اُن کی تمام افسانوی کتب دیتی ہیں جن میں سے کسی ایک میں بھی مصنف نے رسمی یا غیر رسمی دیباچے میں اپنے نظریہ فن یا افسانوی موضوعات سے متعلق کوئی وضاحت مناسب نہیں سمجھی۔ یہی نہیں بلکہ ان کے پہلے افسانوی مجموعے ''جنگل'' کے آغاز میں شامل ڈاکٹر سلیم اختر کے ایک تعارفی مضمون اور ''گُرگِ شب'' پر خالدہ اختر کے تحریر کئے گئے فلیپ کے علاوہ کسی ناول، افسانوی مجموعے یا ناولٹ پر کسی ناقد کی کوئی رائے شامل نہیں کی گئی۔[۳] اپنے عہد کے مروجہ دستور سے مصنف کا یہ اجتناب اِس بات کا شاہد ہے کہ موضوعات کے انتخاب اور پیش کش میں بھی وہ کسی روایتی دستور یا ضابطوں کے پابند نہیں ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید اِس کا سبب کچھ اِن الفاظ میں بیان کرتے دکھائی دیتے ہیں:

''وقت اکرام اللہ سے جو بے اعتنائی کر رہا تھا وہ اس سے غافل نہیں تھا۔۔۔ یہ خیال اُس کے دِل پر آکاش بیل کی طرح پھیل گیا تھا کہ اُس نے اُردو ناول اور افسانے میں جو تجربے کئے ہیں شاید اُن کی کوئی اہمیت نہیں۔ چنانچہ اکرام اللہ آہستہ آہستہ ادب سے بے گانہ ہونے لگا۔ اُس نے ناول لکھنا شروع کیا لیکن پھر اُسے اُٹھا کر طاق میں رکھ دیا۔ افسانہ تخلیق کیا لیکن اُسے اشاعت کے لئے بھیجنا مناسب نہ سمجھا۔ چنانچہ میں اگر یہ کہوں کہ اکرام اللہ آج بھی اُردو ادب کا (Out sider) ہے تو یہ کچھ غلط نہ ہوگا۔ بلاشبہ وہ ابھی پابۂ گِل ہے اور اُس کی شاخوں کا چھتنار پھیلا ہوا ہے۔ لیکن وہ اے۔ آر۔ خاتون اور ایم۔ اسلم جیسا مقبول مصنف نہیں۔ اکرام اللہ تو ادب کا (Odd Man out) ہے۔ لیکن کیا یہ حقیقت نہیں کہ اپنے زمانے کے مقبول ترین مصنف تو اس وقت کی ایک لہر کے ساتھ ہی معدوم ہو جاتے ہیں لیکن کسی (Odd Man out) کو پہچاننے کے لئے زمانہ اُلٹے پاؤں سفر کرتا ہے اور مستقبل اس کے قدموں کی چاپ پر ہی آگے بڑھتا ہے''۔[۴]

ڈاکٹر انور سدید کی اِس رائے کے آخری پیراگراف سے تو اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ مقبول ادب اور بڑا ادب ضروری نہیں ایک ہوں۔ بلکہ بیشتر اپنے عہد کا مقبول ادب وقت کی گرد میں تمام تر مقبولیتِ سمیت چھپ جاتا

ہے اور بڑا ادب ہر عہد کے قاری کو اپنی طرف متوجہ کرتا رہتا ہے۔لیکن ڈاکٹر صاحب نے اس اقتباس میں ناول کو اُٹھا کر طاق میں رکھنے اور افسانہ تخلیق کرنے کے باوجود اشاعت کے لئے نہ بھیجنے کے جس رویے کی نشاندہی کی ہے وہ درست نہیں، کیونکہ اکرام اللہ کے افسانے اور ناولٹ تواتر سے اُردو کے نامور ادبی جرائد (سویرا، فنون، آج) میں شائع ہوتے رہے ہیں۔تاہم مجھے ڈاکٹر انور سدید کی اِس بات سے اتفاق ہے کہ اکرام اللہ نے مقبول افسانوی نثر لکھنے پر معیاری کہانیاں لکھنے کو ترجیح دی اور پھر مختلف تقریبات، مضامین یا انٹرویوز کے ذریعے خود کو منوانے کے بجائے یہ فیصلہ وقت پر چھوڑ دیا کہ وہ اِس سرمائے کو کس معیار پر پرکھتا ہے۔

اگرچہ اُنہوں نے اپنے نظریۂ فن کی وضاحت کہیں نہیں کی اور نہ ہی وہ عملی طور پر کسی ادبی تحریک سے وابستہ رہے ہیں تاہم اُن کے مجموعی افسانوی سرمائے کو دیکھ کر کیا جا سکتا ہے کہ بیدار شعور کے ایسے روشن خیال تخلیق کار ہیں جو اپنی سماجی زندگی کے تضادات اور اُن کے محرکات کو جانتے ہیں۔اس کے ساتھ ساتھ وہ انسانی نفسیات کی پیچیدگیوں اور اُلجھی ہوئی جبلی اور سماجی زندگی کا باریک بین مشاہدہ بھی رکھتے ہیں۔ان کے کردار عصری صورت حال سے نبرد آزما انسان کے عمل اور ردِعمل کی عمدہ اور قرین قیاس عکاسی کرتے نظر آتے ہیں۔اُن کا فنی اختصاص یہ ہے کہ ایک گہرا سماجی اور ترقی پسندانہ شعور رکھنے کے باوجود ان کی کہانیاں کسی سماجی نعرے یا تبلیغ کا کام نہیں کرتیں بلکہ عین تخلیق رہ کر قاری کو متاثر کرتی ہیں۔بقول مجتبیٰ حسین:

> ''افسانوی ادب میں نظریے کرداروں کے منہ میں رکھ نہیں دیے جاتے بلکہ ماحول اور مواقع کا تقاضا کرداروں کو مجبور کرتا ہے کہ وہ اپنے افکار و نظریات کا اظہار کریں۔کوئی نقطۂ نظر زبردستی کسی کردار کی زبان سے کہلوایا نہیں جاتا۔اچھا ادب اس سماج اور سماجی ذہنیت کو پیش کرتا ہے جس کے ماتحت کردار موجود ہیں''۔[۵]

اِسی طرح انسانی حیات کی نفسیاتی و سماجی زندگی کے گہرے مطالعے کی ضرورت کو واضح کرتے ہوئے احتشام حسین لکھتے ہیں:

> ''افسانوی ادب کی تخلیق کرنے والوں کا فرض ہے کہ وہ حیاتِ انسانی کا گہرا مطالعہ کریں اور فن کی ضرورت پر نظر رکھتے ہوئے ایسے افسانے لکھیں جن سے انسانوں کی انفرادی اور اجتماعی نفسیاتی اور سماجی زندگی کے راز کُھلیں۔کل ایسے ہی کارناموں کا شمار ادبِ عالیہ میں ہوگا۔''[٦]

زیرِ مطالعہ ناول ''گُرگِ شب'' بھی اِس امتزاج کا عمدہ نمونہ قرار دیا جا سکتا ہے جسے احتشام حسین ادب عالیہ کی شرط قرار دے رہے ہیں۔اگرچہ ناول کا موضوع ہمارے مروجہ اخلاقی، سماجی یا ریاستی مزاج کو گوارہ نہیں لیکن مصنف اِس ضمن میں اُس تخلیقی آزادی اور جرأت کا مظاہرہ کرتا ہے جو اُردو فکشن میں کم کم ہی نظر آتی ہے۔بقول

ریاض احمد:

''اکرام اللہ کے ناول ''گُرگِ شب'' پر آج سے بہت پہلے حکومت نے پابندی لگا دی تھی۔ یہ ثبوت ہے کہ اُن کا لکھا ملک کے بالا دست طبقے کی نظر میں کھٹکتا ہے''۔[۷]

اکرام اللہ کی یہ وابستگی نظریاتی وابستگی ہی کو نہیں فنی مہارت کو بھی ظاہر کرتی ہے جہاں وہ کرداروں کو اپنی مرضی یا بالا دست طبقے کی منشا میں ڈھالنے کی بجائے آزادی دیتے ہیں کہ وہ اُس عمل اور ردِعمل کو ظاہر کریں جو صورت حال کا تقاضا بھی ہے اور تخلیقی ذمہ داری بھی۔ یوں یہ کام وہ قاری پر چھوڑ دیتے ہیں کہ وہ کیا نتیجہ اخذ کرتا ہے۔ بقول ڈاکٹر انور سدید:

''فنی طور پر اکرام اللہ کی ایک ایسا افسانہ نگار ہے جو حقیقت کو صورتِ واقعہ سے اور کردار کی جزئیات سے اُبھارتا ہے۔ اُس کے افسانوں میں جو خاکی انسان نمودار ہوتا ہے وہ نہ نوری ہے نا ناری۔ وہ غیر مثالی اور غیر معمولی انسان نہیں۔ اُس کا خمیر گناہ اور ثواب کے امتزاج سے اُٹھایا گیا ہے۔''[۸]

اُن کی انہی تخلیقی صلاحیتوں کا اعتراف اپنے عصر کے نمائندہ تخلیق کار محمد خالد اختر کے اِن الفاظ میں بھی دیکھا جا سکتا ہے جہاں وہ بے ساختہ انہیں داد دیتے نظر آتے ہیں۔

''اکرام اللہ حیرت انگیز صلاحیتوں کا مالک ہے۔ میں فی الواقع اتنی جدت طرازی، درد مندی اور ندارتِ بیان دیکھ کر جن کی یہ کہانیاں حامل ہیں، مبہوت اور بے حد خوش ہوں۔ پڑھنے والے جو اُردو مختصر افسانے کی رواجی ساخت اور اس کی یک رنگی سے اُکتا کر اسے پڑھنا چھوڑ چکے ہیں اِن کہانیوں کو پڑھ کر خوشگوار طور پر متعجب ہوں گے۔ انہیں اس امر کا احساس ہوگا کہ ایک باصلاحیت فنکار ہمیشہ اس اہم ادبی صنف کو ایک نیا موڑ ایک انوکھا رُخ عطا کر سکتا ہے''۔[۹]

ناقدین کی مندرجہ بالا آراء کی روشنی میں اگر ہم اُن کے ناول ''گُرگِ شب'' کا مطالعہ کریں تو ہمیں دکھائی دے گا کہ یہ ناول انسان کی سماجی، مذہبی اور اخلاقی زندگی سے جنم لینے والی اُن نفسیاتی پیچیدگیوں کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں جو سماجی توقع اور مذہبی دباؤ کی وجہ سے فرد کو ابنارمل بنا دیتی ہیں۔

ناول بنیادی طور پر یک کرداری ناول ہے جو مرکزی کردار شفیع کی جنسی طاقت ہے محرومی سے جنم لینے والی نفسیاتی پیچیدگیوں کا احوال لئے ہوئے ہے۔ شفیع کی یہ محرومی پیدائشی یا فطری نہیں بلکہ لڑکپن اور جوانی میں ہونے والے اِس انکشاف کا نتیجہ ہے کہ وہ اپنے باپ نہیں بلکہ سوتیلے بھائی کی اولاد ہے۔ حرامی ہونے کا یہ احساس اور اپنے سوتیلے بھائی اور والدہ کے اِس تعلق کا انکشاف اِس کردار سے اُس کی جنسی قوت سلب کر لیتا ہے۔ واضح رہے کہ یہ

انکشاف اُسے اُس لمحے جنسی قوت سے محروم کر دیتا ہے جب وہ اِس کے لئے مکمل طور پر تیار ہوتا ہے۔ یوں یہ انکشاف ایک صدمے کی صورت مستقل جنسی گریز کی حسب اختیار کر لیتا ہے جس سے وہ تمام عمر چھٹکارہ حاصل نہیں کر سکتا۔ اپنی محبوبہ حمیدہ کے منہ سے عین لمحہِ وصال میں اِس استفسار کے بعد کہ تم بھائی غلام احمد کے بیٹے ہو؟ سے پہلے تک شفیع خود کو ایک نارمل مرد ہی پاتا ہے۔

> ''ہم گاہے گاہے وہاں ملنے لگے لیکن اپنی محبت کو ہر قسم کی آلائشوں سے پاک رکھنے کے عہد پر قائم رہے۔ ایک شب میرے جسمانی تقاضوں کے سامنے اس عہد کے قائم رہنے کا کوئی امکان نہ تھا کہ حمیدہ نے میرا چہرہ دونوں ہاتھوں میں لے کر نہایت محبت' انکساری اور پیار سے کہا۔ ''شفیع ایک بات پوچھوں بُرا تو نہ مانو گے''؟
>
> میرے کان کھڑے ہوئے، میرے دل میں بیٹھے چور نے پہلو بدلا۔ ''تم کوئی بات پوچھو اور میں بُرا مانوں یہ کیسے ہوسکتا ہے''؟
>
> ''میری ماں کہتی تھی''۔۔۔۔ ''ہاں ہاں کہو رُک کیوں گئیں''، ''میری ماں کہتی تھی کہ تم بھائی غلام احمد کے بیٹے ہو۔ مَیں شل ہو گیا۔ میرا جوش، جذبہ اور انگیخت سب اس طرح سرد ہو گئے جیسے میرے بدن میں کبھی پیدا ہی نہیں ہوئے تھے''۔[۱۰]

مذکورہ بالا اقتباس یہ واضح کرتا ہے کہ شفیع کے یہاں جنسی طاقت سے محرومی کوئی فطری امر نہیں بلکہ اُس احساس ندامت اور نفسیاتی دباؤ کا نتیجہ ہے جسے مروجہ سماجی یا مذہبی نظام سے قبولیت حاصل نہیں۔ یوں اِس لمحے شفیع کا یہ جنسی گریز مستقل صورت اختیار کر لیتا ہے جس کی شدت میں بتدریج اضافہ ہوتا چلا جاتا ہے اور وہ ناول کے اختتام تک اس سے نجات پانے کے لئے کوشاں نظر آتا ہے۔ اِس احساس کو مستقل صورت دینے میں وہ منظر بھی اہم کردار ادا کرتا ہے جب وہ اپنی محبوبہ حمیدہ یہ کو ایک اور لڑکے نذیر سے ہم بستری کرتے دیکھتا اور اپنا ذکر ایک کاٹ دار طنزیہ جملے میں سنتا ہے۔

> ''اچھا وہ حرامی! ہاہاہا'' حمیدہ نے کھلکھلا کے آتی ہوئی ہنسی کو پکڑے جانے کے ڈر سے سینے میں دبا لیا۔ ''وہ مجھے کیا گھورے گا وہ تو خود لڑکی ہے۔'' [گُرگِ شب، ص ۴۸]

شفیع کے لئے حرامی ہونے کی یہ ہزیمت ایسے مستقل جنسی گریز کا سبب بن جاتی ہے جو اُسے ایک نفسیاتی مریض بنا دیتا ہے۔ وہ اپنی اِس شناخت سے چھٹکارہ پانے کے لئے گاؤں چھوڑ دیتا ہے، سبھی رشتوں ناطوں سے الگ ہو کر ایک کامیاب تاجر کی صورت سماجی برتری میں اس احساسِ کمتری کو دبانا چاہتا ہے لیکن ناکام رہتا ہے۔

وہ اُس بدن کی عملی تصدیق چاہتا ہے جسے بطور مرد خلق کیا گیا ہے۔ لیکن بدن اس تصدیق سے قاصر نظر آتا

ہے۔ شفیع کے اندر یہ احساس جس نوع کے داخلی اور خارجی نفسیاتی عوارض کو جنم دیتا ہے وہ ناول کے بیشتر صفحات پر بکھرے نظر آتے ہیں۔ کہیں خود کلامی کی صورت تو کہیں خواب کی شکل میں۔ کہیں کسی بے بس لمحے کو یاد کر کے تو کہیں خارجی منظر سے ایک مختلف تاثر کشید کرتے ہوئے جنسی محرومی اور ذلت کا یہ احساس شفیع کو تمام عمر ایک عذاب میں مبتلا رکھتا ہے۔ ذلت کے اس احساس کی مختلف صورتیں ذیل میں درج اقتباسات میں دیکھیے۔

''بدن نہ ہو تو جذبات و احساسات کا کوئی وجود نہ ہو۔ ہم بدن ہیں اور بدن ہم میں۔ سمندر کی طرح اتھاہ، وسیع، ٹھاٹھیں مارتے ہوئے جذبات اپنا بدن قبول کروا کے اور دوسرے کا بدن قبول کر کے اظہار اور تسکین کی راہ پاتے ہیں۔ ہم کس طرح پکارتے ہیں چیختے ہیں کہ ہمارا بدن قبول کر لو۔ کس طرح تڑپتے ہیں، پھڑکتے ہیں کہ دوسرا اپنا بدن ہمیں سونپ دے۔ محبوب کو اپنے اندر لپٹا کے جذب کر لینا چاہتے ہیں اور خود اُس کے اندر جذب ہو جانا چاہتے ہیں۔ لیکن جو بدن اس سب پکار، چیخ، تڑپ، پھڑک رکھنے کے باوجود نہ اپنا بدن قبول کروا سکتا ہو نہ دوسرا بدن قبول کر سکتا ہو تو وہ کیا کرے؟ بدن واپس کر دے۔ نہیں نہیں یہ نہیں ہو سکتا۔۔۔۔ یہ بہتان ہے کہ میں دوسرا بدن قبول نہیں کر سکتا۔''

[گُرگِ شب، ص ۴۰]

''وقت گزارنے کا ایک اچھا طریقہ عورت بھی ہو سکتی ہے چاہے کرائے کی ہی کیوں نہ ہو۔ اگر اس نے مجھ سے پوچھ لیا کہ تم اپنے بھائی کے بیٹے ہو کہ باپ کے تو کیا جواب دوں گا۔'' [گُرگِ شب، ص ۵۵]

''ریحانہ نے اپنا سانولہ سلونا کتابی چہرہ ہتھیلیوں پر رکھ کر ایک لمبی سانس لیتے ہوئے نظریں میرے چہرے پر گاڑ دیں۔۔۔۔ اس نے دُکھ بھرے راز دارانہ لہجے میں کہا۔ شفیع صاحب ایک بات پوچھوں؟ میرے کان کھڑے ہو گئے۔ ماتھے پر کہیں سے پسینہ آ گیا۔ نشہ جیسے کبھی ہوا ہی نہیں تھا۔ مجھے یاد آ گیا کہ پہلے بھی کسی نے اس محبت اور لجاجت سے ایک بات پوچھنے کی اجازت چاہی تھی۔ ریحانہ کو کہاں سے پتہ چل گیا کہ میں اپنے باپ کا نہیں بھائی کا بیٹا ہوں''۔ [گُرگِ شب، ص ۷۹]

اور تو اور شفیع کا یہ احساس کمتری انگڑائی لیتے کتے کو دیکھ کر یہی اس سوال سامنے لے آتا ہے۔

''جیکی نے پوری زبان باہر نکال کر اس کا لام سا بناتے ہوئے جمائی لی اور ڈنڈ نکالنے کے انداز میں انگڑائی لی اور دُم ہلاتے ہوئے میرا منہ دیکھنے لگا۔ معاً میرے ہونٹوں پر کہیں سے ایک سوال آ گیا۔ جیکی کہیں تو بھی اپنے بڑے بھائی کا بیٹا تو نہیں؟''

[گُرگِ شب، ص ۷۰]

اِسی طرح شفیع اپنے دوست کی بیوی ریحانہ کو جنسی اختلاط پر آمادہ کر کے اپنے بستر تک تو لے آتا ہے لیکن

وہاں بھی جنسی طاقت سے محرومی ایک مرتبہ پھر اُسے شرمندہ کر دیتی ہے۔

''ریحانہ کا ہاتھ میرے برہنہ بدن پر بھٹکتا پھر رہا تھا۔ وہ ننھا ہاتھ صحرا جتنے بڑے اور صحرا جیسے بنجر جسم کے ہر ذرے پر ہمہ وقت موجود اُنہیں کُرید رہا تھا۔ میرے خون کے اندر اب کچھ باقی نہ بچا تھا۔ زندگی کی دلیل صرف مایوسی تھی۔۔۔۔ ریحانہ کا ازل سے تشنہ بدن پانی کے انتظار میں تاب نہ لاتے ہوئے آخر چل بسا اور اُس نے آنکھیں کھول دیں اور نہایت بوجھل آواز میں کہا۔'' آپ پھر تھوڑی سی شراب ہی پی کر دیکھ لیں''۔ میں یہ کہتے ہوئے پلنگ سے اُٹھ کر کھڑا ہو گیا۔ نہیں بے کار ہے''۔[گُرگِ شب، ص۱۳۹]

اِس طرح شفیع اپنی زندگی میں اعتبار حاصل کرنے اور اپنے احساسِ محرومی سے نکلنے کے لئے جن دو تصورات کو مثالی بنا کر رشک اور حسرت سے بیان کرتا ہے وہ بھی قابلِ غور ہیں۔

''میرے سب سے زیادہ محبوب دو تصورات ہوتے تھے۔ ایک تو یہ کہ مجھے اپنی ماں کے علاوہ کسی بھی اور عورت نے جنم دیا تھا اور دوسرا یہ کہ حمیدہ کا جنسی ساتھی نذیر نہیں میں تھا۔''[گُرگِ شب، ص۱۰۱]

اِن دو تصورات کے پیچھے دراصل اپنی موجود شناخت کو ختم کرنے کی خواہش ہے جس نے شفیع کی جنسی ہی نہیں سماجی زندگی کو بھی متاثر کر رکھا ہے۔ اپنی اِس محرومی سے نکلنے کے لئے وہ ہر ممکن جتن کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ایسے میں اُسے ایک خیال یہ بھی آتا ہے کہ ممکن ہے اُس کا یہ جنسی گریز شناسائی کے احساس کی بدولت اُس پر غالب آجاتا ہو اور اگر اس کا جنسی ساتھی اُس سے کسی طرح کی شناسائی نہ رکھتا ہو تو ممکن ہے اُس کے یہاں یہ محرومی نہ رہے؟ یہ خیال اُسے تحریک دیتا ہے کہ کیوں نہ کسی طوائف کے ساتھ وقت گزارے۔

''سوچا تھا ناواقف عورت (جس سے پھر کبھی دو چار ہونے کا امکان نہیں) کے سامنے ناکامی اور مستقل شرمندگی کا خوف بھی اتنا شدید نہیں ہوگا اور ممکن ہے یوں میرا قدم تعاون پر مُصر ذہن میرے جسم کے ساتھ اشتراکِ عمل پر آمادہ ہو جائے۔''

[گُرگِ شب، ص۱۵۷۔۱۵۸]

لیکن پھر اِس منصوبے کی تکمیل سے پہلے اُس کے حواس پر طاری خوف سراب کو حقیقت میں بدل کر سامنے آن کھڑا ہوتا ہے اور نتیجتاً وہ اس منصوبے کو بھی ترک کر دیتا ہے۔

''یہ دَلّا بتائے بغیر مجھے کسی خفیہ راستے سے شیر علی کی حویلی میں لے آیا ہے اور خود حمیدہ کو بلانے گیا ہے کہ وہ آکر مجھے بتائے کہ میں اپنے باپ کا نہیں بھائی کا بیٹا ہوں۔ حمیدہ کے آنے سے پہلے مجھے یہاں سے نکل جانا چاہیے۔''[گُرگِ شب، ص۱۶۰]

اپنی نامردی کا احساس اِس کردار کے حواس پہ اس حد تک طاری ہے کہ شہر کی صفائی ہوتے دیکھ کر بھی اُسے جو خیال آتا ہے وہ یہی ہے۔

''شہر کی نوک پلک درست کی جا رہی تھی گویا وہ بھی میری طرح کوئی فاتر العقل عورت ہو جسے تھوڑی دیر میں کسی نامرد شخص کے سامنے جنسی اختلاط کے لئے پیش کرنا ہو۔''

[گُرگِ شب، ص ۱۶۷]

اِس کردار کی یہ ذہنی اور نفسیاتی حالت بالآخر اسے پاگل پن کی حدوں تک لے آتی ہے اور اُسے دیوانگی کے دورے پڑنے لگتے ہیں۔ ایسے میں اُس کی حرکات کا بیان ملازم کی زبانی اُسے یوں معلوم ہوتا ہے۔

''مَیں نے کہا آپ شیشے پر زیادہ چہرہ نہ رگڑیں پہلے ہی سُرخ ہو رہا ہے۔ آپ نے جواب دیا۔ تم دیکھ نہیں رہے میرے چہرے پر اتنی بہت ساری کالک تھپی ہوئی ہے اُسے اتار رہا ہوں۔'' [گُرگِ شب، ص ۱۷۳]

''آپ نے کہنا شروع کیا اِس شہر میں کہیں سے ایک دیہاتی عورت آ گئی ہے وہ ایسے ہی غلط ملط باتیں کہتی ہے۔ وہ میری ماں نہیں۔ جیسے حضرت عیسیٰ کا کوئی باپ نہیں تھا ویسے ہی میری کوئی ماں نہیں تھی۔'' [گُرگِ شب، ص ۱۷۴]

یہ چند اقتباسات دراصل مرکزی کردار کی اپنی شناخت سے عدم مفاہمت کی نشاندہی کر رہے ہیں جسے مٹانے کے لئے وہ اپنے گاؤں سے شہر آتا ہے، اپنی سابقہ شناخت کا ہر حوالہ مٹا دینا چاہتا ہے لیکن یہ احساس اُسے ہمیشہ اذیت میں مبتلا رکھتا ہے کہ وہ ایک ایسی عورت کا بیٹا کیوں ہے جس نے اپنے سوتیلے بیٹے سے مل کر اُسے پیدا کیا۔ بقول محمد خالد اختر:

''گُرگِ شب ایک ایسے اُلجھے ہوئے، دراڑ پڑے شخص کی کہانی ہے جو ایک Incest کے رشتے سے اس دنیا میں آیا ہے اور اب اپنی ذہنی گرہوں کی وجہ سے اپنی شرم اور نفسیاتی رکاوٹوں کی دیوار پھاند کر ایک عام اور اوسط آدمی کی ذہنی اور جسمانی زندگی کا حاصل کرنا اُس کے لئے ناممکن ہو گیا ہے۔ وہ اس جنسی اور جذباتی محرومی کے ہولناک خلا کو پُر کرنے کے لئے، اپنی تنہائی سے بچنے کے لئے شراب کا سہارا لیتا ہے۔ اُس کا عزم یا شاید اُس کا شاندار کاروبار بھی اسے اپنے وحشت ناک خوفوں سے مہلت نہیں دلاتے اور رفتہ رفتہ اُس کے ہوش و حواس جواب دینے لگتے ہیں اور وہ اس زینے پر سے نیچے گرنے لگتا ہے۔ ایک سنگ دِل، بے پروا، مقدر سے دھکیلا ہوا جو سیدھا پاگل خانے اور مکمل ذہنی انتشار کی طرف جاتا ہے۔''[۱۱]

''گُرگِ شب'' بنیادی طور پر ایک ناولٹ ہے جس میں ناول نگار کی پوری توجہ مرکزی کردار کے بنیادی

مسئلے کی شدت اور اُس کے ردِعمل پر مرکوز رہی ہے۔ وہ چاہتے تو اس کی موجود ضخامت میں اضافہ بھی کیا جا سکتا تھا اور یہ اضافہ ایسا بے جا بھی نہ ہوتا بلکہ ناول کے بعض تشنہ پہلوؤں سے جنم لینے والے سوالات بھی پیدا نہ ہوتے۔ مثلاً شفیع کا اپنے گاؤں سے مستقل شہر سکونت اختیار کرنا اور ایک کامیاب تاجر بننا کچھ تفصیلات کا تقاضا کرتا ہے جو ناول میں سرے سے موجود نہیں ہیں۔ اِسی طرح اس کردار کی ذہنی حالت تربیت دینے والے اہم ترین کردار اُس کی ماں، باپ، بھائی یا بھابھیاں ناول میں محض اِس ذہنی حالت کے سبب کے طور پر کچھ دیر سامنے آتے ہیں لیکن پھر آخر تک اِن کرداروں کو یکسر فراموش کر دیا گیا ہے۔ اِن کرداروں کی اس گمشدگی اور ایک نفسیاتی مریض کی کامیاب تجارتی زندگی سے متعلق بہرحال کچھ وضاحتیں ناول کا حصہ بنا دی جاتیں تو ناول زیادہ وقیع ہو جاتا۔

ناول کا مرکزی کردار اپنی نفسیاتی پیچیدگیوں کے ساتھ ساتھ ایک اہم سوال بھی قاری کے سامنے لاتا ہے جو دراصل مصنف کے تصورِ وقت کو ظاہر کرتا ہے۔ ناول نگار کے مطابق وقت کا جبر ہی اقدار کا تعین کرتا ہے اور انہی مروجہ اقدار سے انسانی نفسیات ترتیب پاتی ہے۔ انسان اپنی منشا کی اقدار لے کر پیدا نہیں ہوتا بلکہ اُسے اپنے سماج کی مروجہ اقدار اور نظامِ اخلاق کا پابند ہونا پڑتا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار یہی سوال اُٹھاتا ہے کہ وہ آج سے ہزاروں برس پہلے یا آنے والے زمانوں میں پیدا ہوتا تو ممکن ہے اُسے اپنے موجود حیثیت پر جس ذلت سے واسطہ پڑ رہا ہے اُس کا سامنا نہ کرنا پڑتا۔ یوں دراصل حرامی ہونا بذاتِ خود ایک ذلت آمیز احساس نہیں بلکہ مروج نظامِ اخلاق کا رائج تصور اسے ایک ذلّت آمیز احساس میں بدل دیتا ہے۔

> ''سماجی ماحول کو (یہ کہ کیا اچھا ہے اور کیا بُرا ہے) کو کسی ایک معاشرے کی مجموعی سوچ اور اندازِ فکر متعین کرتی ہے۔ جب یہ سوچ اور فکر پرانی ہو جاتی ہے، گھِس جاتی ہے اور لوگ غیر شعوری طور پر اس کی پابندیوں سے تھک چکے ہوتے ہیں تو کوئی آ کر معاشرے کو نیا رُخ دے دیتا ہے اور مصلح کہلاتا ہے۔ مَیں اگر آج سے دس ہزار سال پہلے پیدا ہوتا تو کوئی مجھے میرے بھائی کا بیٹا کہہ کر ذلیل نہ کرتا، کوئی میری ماں کو دنیا کا ذلیل ترین گناہ کرنے کا مرتکب نہ ٹھہراتا۔۔۔۔ میں دراصل عبوری دور میں پھنس گیا ہوں۔ پرانی اقدار فرسودہ ہو چکی ہیں۔ نئی اگرچہ پیدا ہو رہی ہیں لیکن ابھی وجود میں نہیں آئیں۔ دنیا اس وقت دردِزہ میں مبتلا ہے اور شاید چند صدیوں میں نئی اقدار تولد ہو جائیں۔''
>
> [گُرگِ شب، ص۱۸۲۔۱۸۱]

> ''میرے بھائی نے معاف کیجئے میرے باپ نے اگر اپنی سوتیلی ماں سے مل کر مجھے پیدا کیا تو پرانے نہایت پرانے دستور کے مطابق نہ اچھا کیا نہ برا کیا، لیکن آج کے زمانے میں مجھے بدترین حرامی ہونے کی لعنت سے کیونکر چھٹکارا ملے۔ نئی اقدار ابھی پیدا نہیں ہوئیں۔ خدا کہیں گم ہے۔ میں

ابتدائے آفرینش سے اپنی ذات کے ساتھ بندھا ہوا ہوں، اِن حالات میں مجھے ناواقفیت کی دیوار کے پیچھے چلے جانا چاہیے۔'' [گُرگِ شب، ص۱۸۳]

یہ مصنف کا کا وہ تصورِ وقت ہے جو دراصل اقدار کو متعین کرتا ہے اور یوں ذلت یا برائی کوئی معروضی سچ نہیں رہتے بلکہ ایک موضوعی حقیقت بن جاتے ہیں جنہیں مروج اقدار اور نظامِ اخلاق سے توثیق لینا پڑتی ہے۔ مصنف بھی یہاں اپنی تخلیق کے زمانے سے نالاں ہے اور تب تک کے لیے ناواقفیت کی دیوار کے پیچھے چھپ جانے کا متمنی ہے جب تک کہ نئی اقدار اُس کی حیثیت کو قابلِ قبول بنا کر ان کو توثیق نہ کر دیں۔

یہیں مصنف کے لہجے کی تلخی ان کاٹ دار جملوں کو بھی وجود میں لاتی ہے جو غالباً اس ناول کی ضبطی کا سبب بنتے ہیں:

''ہمارا خدا کہاں ہے؟ وہ تو گم ہے۔ کہیں چلا گیا ہے جیسے کوئی گڈریا اپنی بھیڑوں کو جب وہ نہایت انہماک سے چرنے میں مصروف ہوں پیدل چھوڑ کے چپکے سے کہیں کھسک جائے۔ مجھے تو یوں لگتا ہے کہ جیسے خُدا وہ سوکھا سڑا بوڑھا پٹھان ہے جو اپنا پھٹا ہوا غلیظ کوٹ پہنے بچوں کے سکول کے سامنے زنگ آلود کنستر پر بیٹھا گھٹنوں پر ہوائی بندوق رکھے اپنی وحشت زدہ بھوکی نظروں سے بچوں کا منتظر ہوتا ہے کہ وہ آئیں اور سامنے لکڑی کے تختے پر لگے ہوئے پلاسٹک کے چھوٹے چھوٹے تن کے کھڑے انسانوں کو نشانہ بنائیں۔ اُس کی بھیڑیں بھی تو سنگلاخ پہاڑوں پر اس کے انتظار میں گھوم رہی ہوں گی اور یہ یہاں زنگ آلود کنستر پر اُداس بیٹھا ہے۔ جاؤ ان کے پاس جو تمہارے انتظار میں ہیں۔ کیوں لوہے کی سلاخ پر پروئے انسانوں پر بچوں سے چھرے چلواتے ہو جو کہیں ہل کے جا بھی نہیں سکتے اور وہیں سلاخ پر اپنے پروے ہوئے بدنوں کے اردگرد دیوانہ وار چکر کھا کر پھر نیا چھرا کھانے کے لئے رُک جانے پر مجبور ہیں۔ جاؤ۔'' [گُرگِ شب، ص۱۸۴۔۱۸۳]

لہجے کی یہ تلخی اور کاٹ دار جملے مصنف کے ترقی پسندانہ شعور کے عکاس ہیں جہاں وہ وقت کے جبر اور تقدیر کے تسلّط کے خلاف آواز اٹھاتا ہے۔ لیکن اِس ناول کی خوبصورتی اس فکر کا وہ اظہار ہے جو مصنف کے سماجی شعور کے ساتھ ساتھ گہرے نفسیاتی شعور کو بھی اُجاگر کر رہا ہے۔ اس نوع کے موضوعات ہمیں مغربی فکشن میں تو دکھائی دیتے ہیں لیکن اُردو فکشن میں کم کم نظر آتے ہیں۔ ناول کے مطالعے سے یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ شاید ناول نگار نے اِس ناول کو لکھنے سے پہلے اینگلز کی وہ کتاب پڑھ رکھی ہے جو خاندان اور برادری کی تخصیص سے متعلق ہے اور جس کی رو سے عام انسان بہ حیثیت کثیر زوجگی اور ایک عورت کے کئی مردوں سے جنسی اختلاط کی وجہ سے حرامی ہیں۔ [۱۲]

آخر میں ناول کے عنوان کی توجیہہ تلاش کرنے کی سعی کرتے ہیں کہ آخر کیوں ناول نگار نے ''سپن بھکاری'' کو بدل کر ''گُرگِ شب'' کا انتخاب کیا۔ عنوان کی علامتی توجیہہ ناول میں موجود ہے۔ یہ توجیہہ مرکزی کردار کے وہ خواب ہیں جو کم و بیش ہر رات اُس کی نیند پر شب خوں مارتے ہیں اور وہ خوفزدہ ہو کر اُٹھ بیٹھتا ہے۔ ہر

شب وہ اِن خوابوں سے نجات پانا چاہتا ہے لیکن یہ خواب رات کے بھیڑیوں کی مانند ہر رات اُسے خوفزدہ کرنے آجاتے ہیں۔ دراصل یہی وہ ''گُرگ'' ہیں جو رات کی تاریکی میں حملہ کرتے ہیں۔''

> ''خواب مجھ سے کیا کہنا چاہتے ہیں جو یہ ہر رات آکر مجھے دُکھ اور خوف کے اس بھیانک جہنم میں دھکیل دیتے ہیں۔ پھر دِن بھر ان کی اذیت ناک دہشت سے لرزتا رہتا ہوں۔'' [گُرگِ شب، ص۶۴]

> ''یہ خواب مجھ سے کچھ نہیں کہنا چاہتے۔ دراصل میں کچھ کہنا چاہتا ہوں جو کہہ نہیں پا رہا۔۔۔ میری چھاتی کے بوجھ! میری زندگی کے بھاری پتھر! یہ جو ہر رات تم میرا گلہ گھونٹنے آجاتے ہو ایسا کیوں نہیں کرتے کہ کبھی میرے ذہن سے پھسل کر میری زبان پر آجاؤ''۔

[گُرگِ شب، ص۶۵]

ناول کی اِن نفسیاتی توجیہات کے ساتھ ساتھ اس کا سماجی مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ بالائی طبقے کی اخلاقیات اور راہ و رسم کے معیارات کا جن جزئیات کے ساتھ بیان ناول میں کیا گیا ہے وہ اپنی جگہ الگ مطالعے کا متقاضی ہے۔

بحیثیت مجموعی ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''گُرگِ شب'' اُردو کا ایسا اہم ناول ہے جسے ازسرِ نو پڑھنے اور شائع کئے جانے کی ضرورت ہے۔ اگرچہ اُس وقت کی آمرانہ حکومت نے اس کی ضبطی کا حکم دیا لیکن ناول اپنے موضوع اور پیشکش ہر دو سطح پر اُردو کا ایک اہم ناول ہے جسے کسی صورت نظر انداز نہیں کیا جانا چاہیے۔

حواشی

۱۔ دیکھیے 'سویرا' شمارہ نمبر 52۔51۔50، ص 293 تا 303
۲۔ ریاض احمد، (تبصرہ) مشمولہ 'سویرا' نومبر دسمبر 2001ء، ص ۱۰
۳۔ اکرام اللہ کے دو افسانوی مجموعوں (جنگل، بدلتے قالب) دو ناولوں (گرُگِ شب، سائے کی آواز) چار ناولٹس کے مجموعے (سو انیزے پر سورج) کو پیشِ نظر رکھا جائے تو میرے بیان کی تصدیق کی جا سکتی ہے۔
۴۔ انور سدید، ڈاکٹر، 'اکرام اللہ اور اُس کا فن'، مشمولہ 'اہلِ قلم' ملتان دسمبر 1982ء، ص ۱۸
۵۔ مجتبیٰ حسین، 'ادب میں نظریے کا استعمال' مشمولہ 'ادبِ لطیف' لاہور، جون 1952ء، ص ۱۵
۶۔ احتشام حسین، 'ادب اور سماج'، کتب پبلی کیشنز، بمبئی، 1948ء ص ۴۳
۷۔ ریاض احمد، (تبصرہ) 'مشمولہ، سویرا'، لاہور، نومبر دسمبر 2001ء، ص ۱۰
۸۔ انور سدید، ڈاکٹر، اکرام اللہ اور اُس کا فن، مشمولہ، 'اہل قلم' ملتان، ص ۱۹
۹۔ محمد خالد اختر، (فلیپ)، اکرام اللہ، 'جنگل'، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1990ء
۱۰۔ اکرام اللہ، 'گرُگِ شب'، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1978ء ص ۴۵
۱۱۔ محمد خالد اختر، (فلیپ) 'گرُگِ شب'
۱۲۔ تفصیل کے لیے اینگلز کی کتاب "Ancient Society" دیکھیے جسے اُردو میں ''خاندان، ذاتی ملکیت اور ریاست کا آغاز'' کے عنوان سے ترجمہ کیا گیا اور فکشن ہاؤس لاہور نے ۲۰۰۰ء میں شائع کیا۔

اے خدا-ایک تجزیہ

ڈاکٹر صفیہ عباد*

Abstract:

'Aye Khuda' is a book of prayers, which have been published at literary page of "The Daily Jang" on the first day of new year. These prayers depict the sorrows, loneliness, anger and dreams of writer which are directly related to the feelings of human beings. A New thing about these prayers is that they have a touch of literature, which triggers the detailed study of 'Aey Khuda'

مظہرالاسلام اردو کا ایک بڑا کہانی کار، موسموں کے رنگوں اور مزاجوں سے کھیلنے والا، آسمان کی بلندیوں پر قوس وقزح کے رنگ سمیٹنے کے لئے اکثر زمین کی بساط بھی پلٹ دیتا ہے۔ اردو ناول نگاری کو نئی مغربی ٹیکنیک سے ہمکنار کیا۔ اُس کے اپنے عجائب خانے، اپنی بارشیں، اپنی دوپہریں، اپنی چھتریاں، حتیٰ کہ اپنی عبادت گاہیں ہیں۔ انہی عبادت گاہوں کی شیلف پر ''اے خدا'' رکھی ہوئی ہے۔ ''اے خدا'' کی دُعائیں اس وقت بھی پڑھنے کو ملتی تھیں جب نئے سال کا کیلنڈر اپنا نیا ورق پلٹتا تھا۔ جنگ اخبار کا ادبی صفحہ اس لمبی چوڑی دُعائیہ عبارت سے سجا ہوتا تھا۔ اور صفحے کے ماتھے پر ایک روٹھے ناراض چہرے والا مظہرالاسلام تصویر میں نمایاں ہوتا تھا۔ وہ ناراض کیوں ہے۔ تب بعد میں اس کا جواب اس وقت ملا، جب دوستوں کے لیے دوستی کی چمک آنکھوں میں سجائے وہ شہر والوں کے بغض وعناد پر پہروں بول سکتا ہے۔ یہی حال اسوقت ان دعاؤں کا بھی تھا۔ جہاں وہ ناراض تھا، عالمی سیاست کی شطرنج بازی سے، ملکی حالات کی ستم ظریفی سے، محبت کی مقدس دیوی کو لقمہ اجل بنانے والوں سے، غریب کی کُٹیا، مفلس کی جھونپڑی، زلزلے، سیلاب، چور بازاری، رشوت ستانی، جھوٹ، مکاری، عیاری، بچوں کے ٹوٹے کھلونوں

* استاد شعبہ اُردو، ایف جی پوسٹ گریجوایٹ کالج راولپنڈی

گُم ہوتی ہوئی گُڑیوں، ویران شہروں حتی کہ ان دعاؤں کے موسم اونچے چوباروں سے ہوتے ہوئے چڑیا کے دانے چوگ پر ختم ہوتے تھے۔

دُعا سب مانگتے ہیں۔ بندے اور خدا کے درمیان رابطے کا سچا اور مخصوص وقت ۔۔لیکن شاید کسی نے اس طرح سے اس فطری اور سچے وقت کی نبض پر ہاتھ نہیں رکھا، دعا کے ساتھ اپنے ازلی اور ابدی بندھن کو تلاش نہیں کیا، دُعا کے ساتھ اپنے سب سے پہلے تعلق کے لمحے کی ترجمانی نہیں کی، جس طرح اے خدا مظہرالاسلام کی ترجمان بنتی ہے۔ یوں لگتا ہے کہ مصنف نے جب ہوش سنبھالا، تو گھر آنگن میں صرف دعا کی آہٹ تھی، دعا کے بکھرے ہوئے رنگ تھے۔ دعا کی بارشیں تھیں۔ اور پھر اسی دعا نے مصنف کے قلم کی سیاہی میں بھی رنگ بھرنے شروع کر دیئے۔ دعا کے اس ابتدائی دور کے ساتھ گمشدگی کی ایک خاص روحانی کیفیت وابستہ ہے۔ جو قلبی واردات کے اسرار و رموز کا ایک حوالہ ہے۔

''انہی دنوں جب میرا باپ مجھے حضرت داتا گنج بخش کے مزار پر لے گیا، تو اس دن میں گُم ہو گیا تھا۔''(۲)

مظہر کے ہاں روح ایک خاص داخلی اور روحانی کیفیت سے وابستہ ہے۔ روح کو کوٹنا، گوندھنا، تسخیر کرنا، حتی کہ اندر اور باہر کی دنیا ایک ہو جائے اور ہاتھ میں پکڑا کوڑا مسلسل نفس پر برستا رہے۔ بچپن میں ایک امام مسجد جو بنیادی طور پر لوہار تھے۔ اور گھنٹیاں بنانے کا کام کرتے تھے۔ ان کی شخصیت اور شیشے کے بارے میں مصنف کا کہنا ہے۔ کہ

''بات معلوم ہوگئی کہ گھنٹی کا بہانہ بنا کر دراصل وہ اپنی روح پر ہتھوڑے برسا رہے ہیں۔''(۲)

اپنی روح پر ہتھوڑے برسانے، اُسے مسخر کرنے کا عمل تجربے کے طور پر مصنف کے ہاں بھی ہے۔ یہ اپنے اندر کی دنیا کو پانے کا ایک بہانہ ہے۔ خودی سے بے خودی کا ایک سفر ہے۔ ان سوالوں تک پہنچنا ہے جو باطنی کیفیت سے پھوٹ رہے ہیں۔ اسے یقین کے جادہ تک پہنچنے کی درمیانی حالت بھی کہا جا سکتا ہے۔ جو اقرار و انکار اور ہونے سے نا ہونے کے درمیان متعلق ہے۔ مصنف کے سوانحی پہلو پر اگر نگاہ ڈالی جائے تو شخصیت کے اندر یہ عناصر ابتدا ہی سے جڑ پکڑنے لگے تھے۔

''ایک بار میں نے اپنے آپ کو ایک صوفی بزرگ کے مزار کے احاطے میں دانہ چگتے ہوئے کبوتروں میں ڈھونڈا تھا۔''(۳)

اپنی تلاش کے اس سفر میں پھر دعاؤں کا سہارا بھی لینا پڑا لیکن دعا کے پھول کو کھلنے کے لئے کس موسم کی ضرورت رہتی ہے؟ مظہر نے دعا کے پھول کے کھلنے اور اس کی اثر و تاثیر کے لئے غربت کے موسم کو سازگار قرار دیا

ہے۔مثلا لکھتے ہیں۔

''ایک دن ہم سب بہن بھائی حسب معمول غربت اوڑھ کر پیار میں گہری نیند سو رہے تھے۔''(۴)

''غریب گھروں کا موسم دعا کی فصل کے لئے انتہائی سازگار ہوتا ہے۔''(۵)

یہی سے صوفیا کی محبت اوران کی تعلیمات کی طرف اذہان پلٹتے ہیں۔

''اُن صوفی بزرگوں کی پرچھائیوں میں اپنے آپکو ڈھونڈ رہا ہوجنہوں نے اللہ کو پالیا تھا۔اب میں نے ان بزرگوں کی پرچھائیاں جوڑ کر اپنے لئے لباس سی لیا ہے۔''(۶)

''اے خدا''میں بزرگان دین سے روحانی،قلبی اور جذباتی وابستگی کے کئی حوالے موجود ہیں۔جو قلب کو ذات باری تعالی کی تجلیوں سے سرفراز کرتے ہیں۔اللہ تعالی کا فرمان ہے۔

''بہترین بندہ ہے۔جو اللہ کی طرف رجوع کرتا ہے۔''(۷)

اگر یہ دیکھا جائے کہ اے خدا کا ماخذ اور خمیر کیا ہے۔دعاؤں کا سرچشمہ کہاں سے پھوٹتا ہے۔تو اس ضمن میں دو دھارے نمایاں طور پر ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ایک تو مصنف کی ذاتی زندگی جہاں دعاؤں کا ظہور آبشاروں کی مانند گرتا اور بکھرتا تھا۔دوسرے صوفیا کرام سے روحانی قربت کا پہلو،جس کی وجہ سے اے خدا میں اکثر بزرگان دین کے نام اور اقوال درج ہیں۔مثلا حضرت رابعہ بصری،حضرت ذوالنون مصری،اور حضرت ابو یزید بسطامی وغیرہ لیکن یہ تمام حوالہ جات محض مطالعہ تک محدود نہیں۔بلکہ ان کا سرا مصنف کی داخلی کیفیت سے بھی وابستہ ہے۔جہاں مشاہدہ تجربہ بہت ہے۔احساس کی دنیا واردات قلبی کی امین بن جاتی ہیں۔

''اپنی شہ رگ تک پہنچنے کے لئے بھی تو بڑی ریاضت کی ضرورت ہوتی ہے۔فنافی الحق تک بڑے مقامات آتے ہیں۔معرفت کے لئے کئی منزلیں طے کرنا پڑتی ہیں۔''(۸)

معرفت،سلوک،ریاضت،چلہ اور اسی کے دیگر الفاظ تصوف کی دنیا کی محض اصطلاحات ہیں ان کو محض لفظی پیرائے میں بیان کرنا ہی کمال نہیں ہوتا بلکہ اے خدا کے حوالے سے جدت کا پہلو یہ ہے۔کہ مصنف نے تصوف کی ان تمام اصطلاحات کو ادب کی مخصوص چاشنی کا ذائقہ بھی دیا ہے۔ایسا ذائقہ ایسا نشہ جو انسانی محسوسات کو ایک مخصوص انداز میں متحرک رکھتا ہے۔ایک ایسی تحریک کا موجب بنتا ہے۔جہاں صرف تجرباتی دنیا کے نشیب وفراز ہی باقی رہ جاتے ہیں۔

''دل اگر واقعی دکھ سے بھر گیا ہے۔تو اب اس میں تھوڑی سی محبت اور تنہائی بھی ڈالو۔پھر سلوک کی تیز ہوا چلے گی دکھ کی بھٹی کی آگ بھڑکے گی،بوٹی مشک مچائے گی،محبت کا نشہ بڑھے تو سمجھنا دعا کا موسم آ گیا۔''(۹)

پھر دعا کے یہ موسم ''اے خدا'' کے ایوانوں میں واقعی سج گئے۔ دین اور دنیا کے حصول کے لیے کامیابی کی کنجی دعاؤں کی طاق پر رکھ دی گئی۔ اگر دیکھا جائے تو قدرت اللہ شہاب کی ''یا خدا'' سے مظہر الاسلام کی ''اے خدا'' کے اس ادبی سفر کا پس منظر ایک خاص معنویت کا حامل نظر آتا ہے۔ یا خدا نے ان گنت انسانی دکھوں کا کرب جھیلتے ہوئے جنم لیا۔ یہ کرب ایک مخصوص حادثاتی کیفیت کا عنوان تھا۔ ''اے خدا'' ان دکھوں سے نجات کی طالب بن کر ایک آفاقی سطح پر دعاؤں کا قالب اختیار کر گئی۔

عموماً کہا جاتا ہے اور بہت حد تک یہ درست بھی ہے۔ کہ خطوط انسان کی داخلی شخصیت کا اظہار اور آئینہ ہوتے ہیں۔ اسی طرح دعا بھی خدا تعالی کے حضور انسان کے خالص داخلی اظہار کا وسیلہ ہے۔ مظہر الاسلام کی کتاب ''اے خدا'' جو صرف دعاؤں پر مبنی ہے۔ اس میں جگہ جگہ مظہر الاسلام کی ذاتی زندگی خاندانی حالات و واقعات، بچپن کے ماہ و سال اور محسوسات و جذبات کی برساتیں اتری ہوئی ہیں آج کا قاری اور کل کا محقق با آسانی ان سے مدد لیکر مظہر کی سوانح مرتب کر سکتا ہے۔

سوانح میں جو فطری انداز ہوتا ہے۔ جو سچ اور سادگی اس کے ایک ایک نکتے میں بنی ہوتی ہے۔ جذبات کا جو بے روک دھارا ہوتا ہے اور ان کا جو انداز ہوتا ہے۔ ''اے خدا'' کی بنیاد انہی عناصر پر اُٹھائی گئی ہے جس طرح خط کو انسان مکمل طور پر فطری آزادی رغبت اور صاف گوئی سے لکھتا ہے۔ اسی طرح مظہر کی ''اے خدا'' ان دعاؤں کی سرگوشیوں، آنسوؤں کی مالاؤں دکھی دل کی فریادوں اور شکایتوں کی قوس وقزح سے سجی ہوئی ہیں۔ جسے صرف اور صرف بندے اور خدا کے درمیان راز و نیاز کہا جا سکتا ہے۔ بندہ کیا چاہتا ہے کن کن معاملات پر کڑھتا اور دل گرفتہ ہوتا ہے۔ دکھ کی بارشوں میں وہ کس کی طرف رجوع کرتا ہے اور پناہ کا طلبگار ہوتا ہے۔ اے خدا کا خمیر یہیں سے اٹھتا ہے۔

''اے خدا'' میں مظہر الاسلام کی ذات اپنے عہد کے تمام تر نشیب و فراز سے ہمکلام ہے۔ وزیر آباد کے کھیت کھلیانوں سے ماحول کے تار و پودے بنتے ہیں۔ آگے بڑھتے بڑھتے بات ذات سے نکل کر ماحول کے گرم و سرد سے الجھتی ہے۔ کیوں اور کیسا پر مبنی لب ولہجہ پورے عہد کا نباض بن جاتا ہے سرکاری بالا خانوں سے دعائیں گھومتی ہوئی سماجی زندگی کی بے اعتدالی معاشی تنگدستی، اخلاقی زوال اور رفتہ رفتہ عالمی تناظر کی دُھول میں گم ہو جاتی ہیں۔

اے خدا!

جنوبی افریقہ کے سیاہ فام عوام نے
ماہ و سال کی تیرگی میں
لہو کی فصل پک گئی ہے

نجمن مولائس کی پھانسی
اب ہری ہوگئی ہے
ان میں نیلسن منڈیلا آباد رکھنا۔

لیکن اس طرح سے کہ ذاتی احساسات و جذبات کا رنگ کہیں بھی مدھم نہیں ہونے پاتا۔ یہی پہلو ''اے خدا'' میں مصنف کی سوانح اور اس کی شخصیت کے پرت در پرت کھولتا جاتا ہے۔ یہ شخصیت کی عکاسی کا انتہائی فطری انداز ہے روزمرہ معمولات زندگی میں فطرت کے جو نمایاں پہلو دوسروں کی نظروں سے اوجھل ہوتے ہیں۔ اس انداز سے نمایاں ہوجاتے ہیں۔

''رونا مجھے بے حد پسند ہے۔ تنہائی، اداسی اور رونا میرے پکنک سپاٹ ہیں۔ رونے سے روح دُھل جاتی ہے ذات کی نفی ہوتی ہے۔''(۱۰)

اندر کی حساس اور دکھی دنیا خارجی معاملات زندگی سے ہم آہنگ ہوکر زندگی سے کچھ اور قریب ہوجاتی ہے۔

''انہی دنوں میں کبھی کبھی مختلف گھروں سے حافظ صاحب کے لئے روٹی لایا کرتا تھا۔ یہ بھی اپنی روح کو سلامت کی بھٹی میں جھونکنے سے کم نہ تھا۔''(۱۱)

اندر اور باہر کی دنیا کے رنگ باہم کچھ اس طرح سے غلط ملط ہونے لگتے ہیں۔ کہ رفتہ رفتہ ''اے خدا'' میں مصنف کا احساس تنہائی اللہ پر توکل، قناعت، راست گوئی اور شخصیت کے دیگر گوہر آبدار سوانحی پہلو کو بھرپور طریقے سے تشکیل دیتے ہیں۔ صوفیا کرام کی داخلی زندگی کے نمایاں اوصاف کا خمیر اسی احساس تنہائی، راست بازی اور توکل الٰہی کا غماز ہے۔ اپنے اندر رب جلیل کی آہٹ کو محسوس کرنا اور اسی آہٹ کی ہلکی ہلکی سرگوشی پر کان دھرتے زندگی اور موت کا سچ تلاش کرتا ہے۔

''جب انسان اپنے رب کو پہچان لیتا ہے پھر مشکل آسان ہوجاتی ہے اس کے اندر حوصلہ اور اعتماد پیدا ہو جاتا ہے۔ پھر زندگی یا موت کا مسلہ نہیں رہتا۔ دونوں سفر ایک جیسے ہوجاتے ہیں''(۱۲)

زندگی اور موت کی حقیقت کی تلاش کرنے والوں نے سب سے پہلے اپنے وجود کے قلعے تسخیر کیے، اپنی تلاش کے سفر میں جو جیتے وہی فاتح ہوئے۔ لیکن ایسا فاتح کبھی مطمئن نہیں ہوتا۔ اندر کی دنیاؤں کو تسخیر کرتے کرتے وہ مسلسل ایک لذت پیکار سے ہمکنار ہوجاتا ہے۔ وہ تڑپ، وہ لذت جو بندے اور خدا کے درمیان ایک رابطہ ایک تعلق ہموار کرتی ہے۔

''اپنے آپ کو ڈھونڈے بغیر کچھ نہیں ملتا ہے۔''(۱۳)

اور اگر اس تلاش میں ناکام ہوئے تو سوال پیدا ہوتا ہے۔

''اپنے آپ کو نہیں ڈھونڈ سکتے تو خدا کو کیسے پاؤ گے۔'' (۱۴)

گویا ''اے خدا'' میں یہ داخلی کیفیت ارتقائی انداز میں پوری طرح جلوہ گر ہے۔

''اے خدا'' کی ایک اہم خصوصیت جو اسے آفاقی، تاریخی اور عالمی منظر نامے سے وابستہ کرتی ہے وہ اس کی دعاؤں میں شامل لمحہ بہ لمحہ ملکی اور عالمی سطح پر نئے حالات و واقعات کا ردو بدل ہے۔ مصنف اس ردو بدل کو رقم کرتے ہوئے دعا کے ایک مخصوص مزاج سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ یہ وہ دعائیں ہیں۔ جنہیں پڑھ کر ادب کا قاری پوری طرح سیاسی سماجی اور معاشی سطح پر انسانیت کے خدائی خدمت گاروں کا اصل چہرہ دیکھ سکتا ہے۔ ''اے خدا'' کا یہ طریقہ کار تاریخ کا ایک ورق بن کر ادب کا حصہ کہلائے گا۔ ''اے خدا'' دعاؤں کی وعلمبردار بن کر پوری طرح اپنی روحِ عصر سے عبارت ہے۔ روح عصر جس کی نبض پر مصنف کی گرفت مضبوط ہوتی جاتی ہے۔

''اے خدا!

سال ۹۰ء نے

اپنا سارا وقت ایوان صدر میں گذارا

وہ سیاست دانوں کے ساتھ ساتھ بیٹھ کر چائے پیتا رہا''۔

گویا مصنف کی نگاہ اپنے ماحولیاتی مطالعہ سے پوری طرح بہرہ ور ہے

''وقت کی تنگ گلی میں

اس کے پچھلے

حریصی اور لالچی

سیاست دانوں

دانشوروں اور شاعروں کی بھیڑ تھی''۔

اسی طرح ایک اور جگہ مصنف لکھتا ہے۔

اے خدا!

کراچی کو کیا ہوا

لہو سے لکھی گنجان گلیوں میں

مردہ دوپہروں اور شاموں کا انبار ہے

صبح ماتمی لباس پہنے
آنکھوں کے مزار سے اُٹھ کر ابھی ابھی اشکوں کی فاتحہ خوانی کے لئے گئی ہے۔

دنیائے عالم کا ہمیشہ سے سب سے بڑا مسلہ بھوک اور افلاس رہا ہے۔ یہ نہ صرف انسان کے اندر شرف انسانیت کو داغدار کرتا ہے۔ بلکہ اس سے انسان کی تمام تخلیقی جمالیاتی صلاحیتیں بھی شدید متاثر ہوتی ہیں۔کوئی سماج اتنے بڑے اور بنیادی مسئلہ کے ساتھ نہ تو امن وامان کو قائم رکھ سکتا ہے۔اور نہ معاشرے میں انسانی اقدار کو فروغ مل سکتا ہے۔ معاشی مسائل اقوام کو گُھن کی طرح چاٹ کھاتے ہیں۔عمومی طور پر ادب کی اصناف میں کہانی ایک ایسی صنف ہے۔ جس میں اس طرح کے موضوعات کو بخوبی سمیٹا اور پیش کیا گیا ہے۔لیکن مظہرالاسلام نے دعا کے پیرائے میں ان مسائل کو نہایت جامعیت اور حُسن وخوبی کے ساتھ بیان کیا ہے۔کچھ اس طرح سے کہ دعا کا پیرائیہ بیان ذات سے نکل کر کائنات کی وسعتوں کو چھوتا دکھائی دیتا ہے۔ یہ مسئلہ یہاں پر صرف کسی ایک ملک وقوم سے وابستہ نہیں۔ بلکہ عالمی سطح پر اس کے بھیانک ثمرات کا احاطہ کیا گیا ہے۔ یہاں مُفلسی غریب کی لاوارث کٹیا سے نکل کر مفلس، مظلوم اقوام کے حسب ونسب کو بھی داغدار کر رہی ہے۔مصنف نے اس امارت اور اختیار کا بھی یہاں محاسبہ کیا ہے۔ جو فرد اور ملک دونوں کو شرف انسانیت سے گرا رہی ہے۔اسی کے باعث آج مفلس اور غلام قوم سپر طاقتوں کی زرخرید بن گئی ہے۔ مانگے کا نوالہ فرد کے لئے ہو یا قوم کے لئے دونوں لحاظ سے باعث ننگ و عار ہے۔''اے خدا'' کی دعاؤں میں مصنف محنت کش کے خون پسینے کے دکھ سمیٹتا ہے۔

یا خدا!
میرے میرے محنت کشوں کو
آٹے اور دال کا بھاؤ ڈراتا ہے۔

آج پوری روح کائنات اسی آٹے دال کے بھاؤ سے عالم خوفزدگی میں ہے، کہتے ہیں۔کہ تمام دنیا کے لکھاریوں کے قلم سانجھے ہوتے ہیں۔ وہ انسانیت سوز نہیں بلکہ ''انسانیت ساز'' لکھتے ہیں۔ان کے قلم کے رتجگے میں دکھ کے موسم اور محبت کی آنچ میں پگھلتی قلم کی سیاہی بھی ایک جیسی ہوتی ہے۔''اے خدا'' کو جہاں ملک گیر پذیرائی ملتی رہی، وہاں ہندوستان کی مایہ ناز لکھاری امرتا پریتم نے بھی ''اے خدا'' کی ادبی، فنی وفکری روح پر مضامین لکھے۔امرتا اعلی پائے کی لکھاری ہونے کے ساتھ ساتھ ہندوستانی پارلیمنٹ کی رکن بھی تھیں۔اپنی تحریر وتقریر میں مظہرالاسلام کی ان دعائیہ نظموں کو بطور حوالہ استعمال کرتی تھیں۔اپنے ایک خط میں مظہرالاسلام کو لکھتی ہیں۔

''میں آپکی نظم ۱۹۸۵ء کی پہلی دعا اپنی کتنی ہی تقریروں میں کوٹ کرتی رہی لیکن پھر بھی تسلی نہ ہوئی پچھلے

دنوں اس نظم پر ایک آرٹیکل لکھا جو اس ہفتے ہندوستان کے سب سے بڑے ہندی ویکلی میں چھپا ہے۔''(۱۵)

مظہر اور امرتا کا یہ ادبی روحانی رابطہ درحقیقت دو ملکوں کے دو ادیبوں کے مشترکہ دکھوں اور حساس دل کی کیفیتوں پر مبنی ہے۔''اے خدا'' کا ورق ورق سماج کے دکھوں کی دستاویز بن گیا ہے۔اس لئے کہ مصنف ان انفرادی اور اجتماعی دکھوں اور محرومیوں پر کڑھتا ہے۔اور دعا کے نت نئے پیرائے اختیار کر کے معاشرے اور خود زندگی کے پیرہن سے ان معاشی محرومیوں کا داغ دھونا چاہتا ہے۔حتی کہ پرندوں، چڑیوں اور سارے پنکھ پکھیرو کے لئے دانہ چوگ کی دعا کرتا ہے۔اس دعا میں رفتہ رفتہ امرتا پریتم کی روح بھی شامل ہو جاتی ہے۔وہ مظہر کے نام اپنے خط میں لکھتی ہیں۔

''آپ کی ۱۹۸۵ء کی پہلی دعا خدا کو قبول ہو جائے۔تو بہت ہی اچھا ہو۔ہم لوگوں نے ۱۹۸۴ء کا روپ بڑا بھیانک دیکھا ہے۔آپ کی یہ نظم اتنی خوبصورت ہے۔کہ اس کی کئی سطریں میں اس سال اپنی تقریروں میں بھی شامل کروں گی۔''(۱۶)

مظہر کے نام امرتیا کے خطوط سے واضح ہوتا ہے کہ وہ ان خطوط کے ذریعے ہمیشہ''اے خدا'' کی دعاؤں کو ستائش وعقیدت کے تحفے بھیجتی رہیں۔

''اے خدا'' کی ایک اہم خوبی اپنے عہد کے ہنگامی موضوعات کا احاطہ کرنا ہے۔یہاں ملکی اور عالمی سطح کے ہنگامی مسائل کو دعائیہ پیرائے میں رقم کیا گیا ہے۔کسی بھی ملک وشہر کا انقلاب،عروج وزوال،قحط،زلزلے، سیلاب مصنف کی اس عالمگیر تباہی پر گہری نظر ہے۔''اے خدا'' کا قاری جب بھی اس کا مطالعہ کرے گا تو ماہ وسال کے اعداد وشمار سے بخوبی اس بات کا تعین کر سکے گا۔کہ اس کرہ ارض پر کہاں اور کون سی آفات آئیں۔یہاں دعا کا پیرائیہ بیان بڑا وسیع اور ہمہ گیر ہو جاتا ہے۔

اے خدا!
کشمیر اور پونیا
سزا یافتہ دنوں کے طاق پر رکھے
لہو کے چراغ سے پگھلتی تتلیاں
اے خدا!
مہاراشٹر میں زمین نے زہر اگلا
اے خدا!
وہ وقت اب بھی چوک میں کھڑا ہے

اوجڑی کیمپ کے میزائلوں نے تار تار کیا۔

اے خدا کی دعائیں ایک خاص قسم کی روحانیت، بے غرضی اور بے لوثی سے وابستہ نظر آتی ہیں۔ان میں درد انسانیت کے ساتھ مصنف کی شدید وابستگی نظر آتی ہے۔بعض مواقع ایسے آتے ہیں۔ جہاں روح عالم ارواح سے راز و نیاز میں مصروف نظر آتی ہے۔

''دعا بھی تو ایک دھاگہ ہے جس سے اللہ اور بندے کا تعلق سلتا ہے''(۱۷)

دعاؤں کے اس دھاگے کی کرامت صوفیا کرام کے یہاں ہمیشہ بڑے بڑے معجزوں کی صورت بارش بن کر برستی رہی۔

دعا میں آہ نیم شبی کا پہلو اکثر صوفیا کرام کی کٹیاؤں اور ریاضت کی چکی سے وابستہ ہوتا ہے۔آہ نیم شبی کی دعائیں روح کی کائنات سے بلبلاتے ہوئے جنم لیتی ہیں۔نہائے ہوئے سویروں میں ایسی دعاؤں کو چپ لگ جاتی ہے۔ لیکن رات کی تاریکی اور تنہائی میں اس چپ کے سارے بندھن ٹوٹ جاتے ہیں۔ان دعاؤں میں بے قراری، بے اختیاری اور جذبات کا زیر و بم ہی باقی رہ جاتا ہے۔مصنف عالم بے خودی میں دعاؤں کے اس نور کو اپنے گھر کے آنگن سے لیکر نکلتا ہے۔وہ نور وہ روشنی جو سفر حیات میں اس کے ہمراہ رہی۔

''اندھیری کوٹھڑی میں سے میرے باپ کی اللہ میاں کے حضور گڑگڑا کر دعا مانگنے کی آواز میری نیند میں کسی پھول کی طرح کھل اُٹھی۔''(۱۸)

دعا کا پھول ہر لحاظ سے انسان کو ادب و آداب کا عادی بناتا ہے۔ جینے کا سلیقہ اور مرنے کی لذت سے ہمکنار کرتا ہے۔ یہ آداب اور سلیقہ تخلیق ادب میں بھی بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔کیوں کہ تخلیق کا سرچشمہ روح سے پھوٹتا ہے۔یہیں پر ایک سمجھ، ایک شعور بیدار ہوتی ہے۔کہ زندگی کے ترجمان اس ادب کو کیسے اور کیوں کہ ایک ہنر تناسب اور توازن کا امین بنایا جائے۔اے خدا میں اکثر مقامات پر مصنف کا واضح پیرائے میں ان تخلیقی حدود اور حسن نظر پر اظہار خیال ملتا ہے۔مصنف لکھتا ہے۔

بُری کہانی مختصر ہونی چاہیے
اور اچھی اس سے بھی مختصر

کہانی کی تخلیق کے لئے اتنی مختصر اور اتنی جامع تعریف شاید ہی ممکن ہو سکے۔اے خدا میں موسموں کی شدت لمحہ بہ لمحہ بدلتی ہے۔مصنف کی دعاؤں کے بدلتے زاویوں میں ایک دعا فن اور فنکار کے لئے بھی مخصوص ہو جاتی ہے۔

اے خدا!

۱۹۹۴ء جاتے ہوئے
خود کلامی کی بیاض بھی لے گیا
پروین شاکر
محبت، خوشبو
خواب، ہوا اور آنکھیں لکھتی رہتی تھی
شاید وہ لفظوں کا بھیس بدل کر
کسی کہانی میں آئے
امرتیا کی کوئی نظم بن جائے

مصنف کی دعاؤں میں جوں جوں روانی اور شدت کا پہلو زور پکڑتا جاتا ہے۔ تو ایسے ادیبوں اور فنکاروں کے ناموں اور کاموں کے حوالے شامل دعا ہوتے جاتے ہیں۔ جن کا کسی نہ کسی ادب کے حوالے سے بڑا نام ہے۔ ایک طرف ان عظیم ادبی ناموں کے لئے مصنف کا یہ خراج عقیدت ہے تو دوسری طرف مصنف کا ادبی ذوق اور وسیع مطالعہ فن اور فنکار کی قدریں متعین کرتا ہے۔

اے خدا!
دنیا بھر کے ادیبوں اور شاعروں کو
سچائیاں لکھنے کا حوصلہ عطا کر
امرتا، گیبرائیل گارسیا اور میلان کنڈیرا کی تحریروں میں
سچ کے ذائقے کی تلخی برقرار رکھ۔

''اے خدا'' کی اہم ترین خوبی یہ ہے کہ اس نے ''دعا'' کو بطور ایک صنف ادب متعارف کروایا ہے۔ ادب کیا ہے؟ یہ ذات سے کائنات، ازل سے ابد، حیات سے ممات تک کے سفر میں اپنے راستے کی تمام وسعتیں عبور کرتا جاتا ہے۔ زندگی سے جڑا ہوا اور زندگی سے ماورا بھی ہے۔ مکاں لامکاں سب اس کی زد اور اس کی دسترس میں ہیں اسکا بنیادی تعلق آفاق کے ساتھ ہے۔ ''اے خدا'' زندگی کے حقائق اور گردش چمن سے پوری طرح وابستہ ہے۔

یا خدا!
دس سال پہلے
میں نے سال کی پہلی دعا

لکھنی شروع کی تھی
مگر اب ادب کی
اس نئی صنف کی قطاریں
اور بھی ہیں۔

''اے خدا'' میں ادبیت کی ایک اور شان اسکا خالص ادبی لب ولہجہ ہے بہاروں کے رنگ، دکھ سکھ کی دھوپ چھاؤں، بارشوں کی رم جھم، ہواؤں کے جل ترنگ دعائیہ لب ولہجہ کے لئے سرخی وغازہ کا کام دیتے ہیں۔ برمحل الفاظ کا چناؤ، محاورات، تشبہات واستعارات دعا کے ادبی رنگ کو جلا بخشتے ہیں

مظہرالاسلام کی دعائیں اپنی کہانی کی دوشیزہ اس کی چوڑیوں، حنائی ہاتھوں، ہجر کی طویل تاریک راتوں کو بھی نہیں بھولتیں۔ وہ اپنی کہانی کی سوگوار انتظار میں ڈوبی چڑیا کو بھی فراموش نہیں کرتا۔ بچوں کے ٹوٹے کھلونوں اور نت نئی چیزوں کیلئے مچلتے ہوئے دل کو بھی یاد رکھتا ہے۔ تپتی ہوئی دھوپ میں محنت کش کے پاؤں کے چھالے اسے ستاتے ہیں۔ وہ پھولوں، بارشوں، تتلیوں اور پرندوں کے دکھوں کی دوری کے لئے بھی دعا مانگتا ہے۔ یہ انداز ''اے خدا'' کے دعائیہ رنگ کو ایک منفرد اور دلکش اسلوب عطا کرتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے، جہاں دعا میں ادبیت کی چاشنی بھرنے لگتی ہے۔

اے خدا!
چرخے پر کاتے ہوئے گیت میں
چرواہے کا دل بولے۔
اے خدا!
محبت کو کیا ہوا
سنا ہے یہاں
کبھی وفا کا دریا بھی بہتا تھا۔
اے خدا!
آنے والے سال کو
مہربان موسموں کی شال دے
اے خدا! اس سال اپنے پہاڑوں کو

چرواہوں کی دوستی کے گیت کی محبت میں مبتلا رکھ۔

اے خدا!

بنیائی سے محروم بچوں کی آنکھوں کو روشنی سے لکھ

ان بچوں کے سکولوں کی راہ داریاں

میرے دل سے ہو کر گذرتی ہیں۔

اے خدا!

میری نظر ڈری ہوئی چڑیا کی طرح

بچی کے چہرے پر پھیلے

گھنے سناٹے میں پھڑ پھڑا کر اڑی،

''اے خدا'' کا ایک اہم پہلو اسکا مستقبل کے ساتھ اس طرح وابستہ ہو جانا ہے۔ کہ مصنف آنے والے دنوں کو غم والم اور محرومیوں کی دھول سے بچانا چاہتا ہے۔ نئی زندگی اور نئے سماج کی آرزو اس کی دعاؤں کا مرکز اور محور ہے۔ یہ نئی زندگی اور نیا سماج اس کرۃ ارض پر کوئی بھی اور کہیں پر بھی واقع ہو سکتا ہے۔ کسی بھی عقیدے کا حامل دکھی اور حساس دل یہ دعا کر سکتا ہے۔

اے خدا!

محبت ڈھونڈنے والے

ہتھیلیاں کھول کر

ہجر کی تحریر پڑھتے ہیں

ہر سطر کی لمبی رات کے سفر سے ڈرتے ہیں

وہ کب آئے گا۔

اے خدا!

وہ وعدہ رنگ شام

آخر کب آئے گی

جو پرندے کو

اجنبی ہوا کی گرہ سے کھول کر لائے گی۔

دعا کا یہ انتظار بڑھتا جاتا ہے۔اس میں شدت اور نئے دنوں کی آس کا رنگ شامل ہو جاتا ہے۔

اے خدا!
امید کا کوئی نیا پھول
کوئی نیا قہقہ
کوئی نئی آواز
کوئی نیا چاند ٹانک دے۔
اے خدا!
خوش رنگ پھول اُگا
حق تلفی کی لمبی دوپہروں میں
انہیں تسلی کی چھتری عطا کر۔

اے خدا کا ایک اہم ترین موضوع موت ہے۔زندگی کی سب سے بڑی حقیقت۔اہل قلم کی دنیا ہو یا فلاسفروں کی نکتہ سنجیاں،صوفیائے کرام کی چلہ کشی ہو یا علماء کا فکر و تدبر موت ہر ہر پہلو سے موضوع بحث ان کے لئے پرکشش اور خوبصورت رہی ہے۔''اے خدا''میں موت کا تذکرہ بڑے مثبت اور توانا پیرائے میں سامنے آیا ہے۔

اے خدا!
موت
دھیمی اور خوبصورت ہے
خاموشی سے بات کرتی ہے۔
اور شبنم کی طرح
بدن کے پھول کو
بھگو دیتی ہے۔

موت کا موضوع یہاں ذات سے کائنات کی طرف رفتہ رفتہ گامزن ہوتا جاتا ہے۔یہ موضوع اہل فکر اور صوفیائے کرام کے یہاں ہمیشہ پسندیدہ اور اہم رہا ہے۔اور اگر دیکھا جائے تو موت نے ایک حاکم اعلیٰ بنکر کائنات کے چپے چپے پر حکمرانی کی ہے۔مصنف کا دل بھی اس کی محبت اور کشش سے مالا مال ہے۔

''میرے دل کے کسی گوشے میں اب بھی موت کی محبت موجود ہے۔زندگی کی طرح موت بھی خوبصورت

ہے۔''(۱۹)

موت سے متعلق مصنف کا یہ انداز اور نقطہ نظر ایک انتہائی مثبت اور توانا سوچ کا آئینہ دار ہے۔ جہاں موت انسان کو زندگی کی طرح ہی عزیز اور قابل قبول ہے۔

مظہر کی ''اے خدا'' میں جہاں بطور صنف ادب ایک جدت کا پہلو آیا ہے۔ وہاں اس کتاب کے تعارف، انتساب اور دیباچے میں بھی جدت کے کئی پہلوؤں کی ترجمانی ہوئی ہے۔ مثلاً

''آنسوؤں کے پھولوں کے موسم میں آنکھیں کیوں ہجرت کر جاتی ہیں۔''(۲۰)

اللہ تعالی کے نام انتساب لکھتے ہوئے مصنف اپنے نام کے ساتھ لکھتا ہے۔''حال مقیم زمین''

اسی طرح فہرست میں عنوانات کا انتخاب کچھ اس طرح سے سامنے آتا ہے۔

''بھیگی آنکھوں میں اُڑتی، میرے قتل کا آیا، دروازوں پر جمی دستک، نئی اور پرانی قبروں کے، قدموں کی چاپ میں مسافر، دعا------ محبت اور دکھ کے موسموں کا پھول'' وغیرہ۔

''اے خدا'' صرف سال بہ سال دعاؤں کا مجموعہ نہیں ہے۔ بلکہ یہ ہر سال ہر ملک وقوم کی ایک تاریخی، سماجی وادبی دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے۔ کہ دیگر اوباء کی طرح امریتا پریتم نے نہ صرف ہندی اور پنجابی زبانوں میں ان دعاؤں کے تراجم کئے۔ انہیں اپنی تحریر وتقریر میں برتا، ان پر مضامین لکھے۔ بلکہ انگریزی زبان میں بھی ان دعاؤں کے تراجم کے ساتھ ساتھ مضامین کا سلسلہ جاری وساری رکھا۔ جدید پیرائیہ بیان میں وہ نئے سال کے نئے پس منظر میں ان دعاؤں پر مبنی نظموں کی منتظر رہیں۔ ان نظموں اور دُعاؤں کی بازگشت پر پلٹ کر دیکھتی اور ان الفاظ میں خود سے مخاطب ہوتی ہیں۔

''who is standing on the necked flour of the new year.''(۲۱)

اس علامتی طرز بیان میں وہ نئے سال کے ننگے فرش پر وہ مظہر کو دست بدعا دیکھتی ہیں۔''اے خدا'' ان گنت شعری ادبی، تاریخی، سیاسی وسماجی اور سوانحی خصائص سے مالا مال ہے۔ اس پر مزید تحقیق یقیناً ادب کے اُفق پر نئے فکری محاسن متعارف کروائے گی۔

حوالہ جات

۱۔مظہرالاسلام،اے خدا سنگ میل،پبلی کیشنز،لاہور،۱۹۹۹ء،ص۱۲

۲۔ایضاص۱۱

۳۔ایضاص۱۲

۴۔ایضاص۷

۵۔ایضاص۸

۶۔ایضاص۲۱

۷۔حضرت سید علی بن عثمان الہجوری کشف المحبوب،الفیصل لاہور،۲۰۰۶ءص۳۳۷

۸۔مظہرالاسلام،اے خداءص۱۴

۹۔ایضاص۲۱

۱۰۔ایضاص۱۵

۱۱۔ایضاص۱۱

۱۲۔ایضاص۲۰

۱۳۔ایضاص۲۱

۱۴۔ایضاص۱۴

۱۵۔امریتاپریتیم،خط بنام مظہرالاسلام،۱۹۸۵ء

۱۶۔ایضا۱۹۸۶ء

۱۷۔مظہرالاسلام،اے خدا،ءص۹

۱۸۔ایضاص۷

۱۹۔ایضاص۲۰

۲۰۔ایضاٹائیٹل

۲۱۔امرتیاپریتیم،خط بنام مظہرالاسلام،بتاریخ۱۹۸۸ء

❁.....❁.....❁

اردو میں تدوینِ متن کی روایت اور اس کے دبستان

ڈاکٹر عظمت رباب*

Abstract:

Tadveen of Urdu texts during the 20th century has been carried out simultaneously and often con-currently at various centers of learning in different cities and provinces /states in India and Pakistan. The historian of this tradition of Tadveen e Matn, at the very beginning is faced with the problem of how to chronicle and narrate this tradition. The chronological order is faced with the task of dealing with many and diverse centers such as Decan, Delhi, Lahore, Raampure etc where this work was carried out and no satisfactory chronological arrangement can satisfy the requirements of continuity as well as differentiation of particular characteristic of these areas. The alphabetical arrangement as well as arrangement by genre i.e, poetry and prose is also faced with the same problem of division of authors and places. In this article Dr. Azmat Rubab discusses the desirability and appropriateness of recording the history the tadveen e matn by the method of "Dabistaan" i,e treating different centers where it was carried out as a whole describing their history as well as characteristics and evolution.

اردو میں تدوینِ متن کی روایت زیادہ قدیم نہیں ہے۔اس کا باقاعدہ آغاز بیسویں صدی کے نصف اول میں ہوا۔ یہ روایت پاکستان اور بھارت کے مختلف مراکز اور شہروں کا احاطہ کیے ہوئے ہے،اس میں افراد اور ادارے دونوں کی خدمات شامل ہیں۔اردو تدوینِ متن کی یہ روایت بظاہر بہت مختصر اور سادہ ہے لیکن تدوینِ متن کے مؤرخ

* استاد شعبہ اُردو، لاہور کالج ویمن یونیورسٹی، لاہور

کو یہ مشکل پیش آتی ہے کہ وہ اس روایت کے بیان کے لیے کس ترتیب اور طریقے کو اختیار کرے جو اس روایت کو پوری طرح محیط ہو اور اس روایت کی اہمیت، معنویت اور اس کے تاریخی سفر و ارتقا کے ساتھ ساتھ اس کی نمایاں خصوصیات کو بھی واضح کر سکے۔

اردو تدوینِ متن کی روایت کو درج ذیل ممکنہ طریقوں کی مدد سے ترتیب دیا جا سکتا ہے

الف۔ مدوّن متون کی الف بائی ترتیب

اردو تدوینِ متن کی روایت میں نظم و نثر کے بہت متون کی تدوین کی گئی ہے۔ تدوینِ متن کی روایت کے بیان کا ایک طریق کار یہ ہو سکتا ہے کہ زمانی ترتیب سے قطع نظر مدونین کے مدوّن متون کو الف بائی ترتیب سے پیش کر دیا جائے۔ اس کا فائدہ یہ ہوگا کہ مطلوبہ مخصوص متن کی تلاش میں آسانی رہے گی اور تمام متون ایک منطقی ترتیب سے سامنے آجائیں گے۔

مخصوص مطلوبہ متن کی تلاش و انتخاب میں آسانی کے فائدے کے ساتھ ساتھ اس طریق کار کی درج ذیل خامیاں بھی ہیں:

(i) مدون متون کو الف بائی ترتیب سے پیش کرنے کی صورت میں کتابوں کی ایک فہرست تیار ہو جائے گی لیکن اس سے زمانی ترتیب قائم نہیں رہے گی، پہلے کیا گیا کام بعد میں اور بعد کا کام پہلے درج ہو سکتا ہے۔

(ii) ایک مدون نے نظم و نثر دونوں متون کو ترتیب دیا ہے تو اس سے تکرار کی خامی کا سامنا کرنا پڑے گا اور خصوصیاتِ تدوین بھی متعین نہیں ہو سکیں گی۔

(iii) ایک ہی عہد اور شہر میں کیا گیا کام منتشر ہو جائے گا۔

(iv) اس طریق کار کی خامی کو درج ذیل ایک مثال سے واضح کیا جا رہا ہے:

''نکات الشعرا، کلیاتِ محمد قلی قطب شاہ، مجموعہ نغز، مثنویاتِ میر حسن، اقبال، مثنوی نظامی اور کلیاتِ شاد عظیم آبادی،'' کو الف بائی ترتیب سے یوں درج کیا جائے گا

''۱۔ اقبال۔ ۲۔ کلیاتِ شاد عظیم آبادی۔ ۳۔ کلیاتِ محمد قلی قطب شاہ
۴۔ مثنویاتِ میر حسن ۵۔ مثنوی نظامی۔ ۶۔ مجموعۂ نغز
۷۔ نکات الشعرا

یہ متون کراچی (۱،۵)، پٹنہ (۲)، دکن (۳،۷) اور لاہور (۴،۶) کے مدونین نے ترتیب دیے ہیں۔ ان شہروں سے تعلق رکھنے والے مدونین کے اپنے مخصوص طریق کار اور وسائل و ذرائع ہیں۔ ایک متن کا تجزیہ کرنے

کے بعد دوسرے کے ذکر میں خصوصیاتِ تدوین یکسر تبدیل ہو جاتی ہیں۔اس ترتیب سے مدوَن متون کے ناموں کی ایک فہرست تو تیار ہو سکتی ہے، تدوین کی روایت کو بیان نہیں کیا جا سکتا لہٰذا تدوینِ متن کی روایت کے لیے متون کی الف بائی ترتیب کا طریق کار موزوں نہیں ہے۔

ب۔مدونین کے اعتبار سے الف بائی ترتیب

الف بائی ترتیب کی ایک صورت یہ ممکن ہے کہ جن مدونین نے متون کو ترتیب دیا ہے ان مدونین کے ناموں کے اعتبار سے روایتِ تدوین کو ترتیب دیا جائے۔اس طریق کار سے ایک مدوِن کے تدوین کیے گئے نظم ونثر کے متون کو پیش کیا جا سکتا ہے لیکن درج ذیل خامیوں کی بنا پر یہ طریقہ بھی قابل قبول قرار نہیں پا سکتا۔

(i) اس طریقے سے مدونین کی زمانی ترتیب قائم نہیں رہ پائے گی، زمانی اعتبار سے قدیم مدونین بعد میں اور بعد کے مدونین کے پہلے درج ہونے کا اندیشہ ہے۔

(ii) خصوصیاتِ تدوین کے اعتبار سے ایک مدوِن کے طریقِ تدوین کا تعین ہو سکے گا لیکن اگر مدونین کے ناموں کے اعتبار سے اسے ترتیب دیا جائے تو محولہ بالا متون کے مدِنظر اس کی ترتیب یوں بنے گی:

۱۔جمیل جالبی، ڈاکٹر۔ ۲۔زور، ڈاکٹر محی الدین قادری۔ ۳۔سیدہ جعفر
۴۔شیرانی، حافظ محمود ۵۔عبدالحق، مولوی ۶۔کلیم الدین احمد
۷۔مشفق خواجہ ۸۔وحید قریشی، ڈاکٹر

اس ترتیب کے مطابق ڈاکٹر جمیل جالبی (کراچی) سرِ فہرست ہیں جبکہ مولوی عبدالحق (دکن) اور حافظ محمو دشیرانی (لاہور) جن سے تدوینِ متن کی روایت کا آغاز ہوتا ہے وہ نمبر چار اور پانچ پر آتے ہیں۔

(iii) مدونین کی یہ ترتیب زمانی اعتبار سے بھی ہو سکتی ہے۔اس ترتیب کے اختیار کرنے میں یہ قباحت ہے کہ مدونین کا تعلق مختلف شہروں اور مراکز سے ہے جن کا اپنا تہذیبی پس منظر ہے، وسائل و ذرائع کے اعتبار سے موضوعات کا انتخاب مختلف ہے، طریق کار الگ الگ ہیں اس لیے ایک مرکز سے تعلق رکھنے والے مدوِن کی خصوصیات دوسرے مرکز سے مختلف ہیں۔لہٰذا زمانی ومکانی دونوں اعتبار سے یہ ترتیب قائم نہیں ہو سکتی۔

ج۔متون کی اصنافِ نظم ونثر میں تقسیم

تدوین کی روایت کے بیان کا ایک طریق کار یہ بھی اختیار کیا جا سکتا ہے کہ انھیں اصناف وار دو بڑی اقسام نظم اور نثر میں تقسیم کر دیا جائے۔پہلے تمام منظوم مدوَن متون کا تجزیہ درج کر دیا جائے اور پھر نثری متون کو پیش کر دیا جائے۔اس سے روایت کو منثور و منظوم الگ الگ پیش کیا جا سکتا ہے۔نثر کی روایت الگ اور نظم کی الگ درج

کرنے کی صورت میں اصناف وار تسلسل قائم ہو جائے گا لیکن اس طریق کار کو اختیار کرنے کی صورت میں مندرجہ ذیل رکاوٹیں پیش آ سکتی ہیں:

(i) اس سے تدوین کی روایت منظوم اور منثور دو روایتوں میں بٹ جائے گی

(ii) زیادہ مدونین ایسے ہیں جنھوں نے نظم اور نثر دونوں کی تدوین کی ہے اور ظاہر ہے کہ ان کا طریق کار اور خصوصیات ایک ہی ہوں گی، ایک بار اس کا ذکر نظم کی روایت میں آئے گا اور دوسری بار نثری متون کی روایت میں۔ اس سے ایک مدون دو حصوں میں تقسیم ہو جائے گا اور تکرار بھی ہوگی۔

(iii) مثال کے طور پر مولوی عبدالحق نے نکات الشعرا کے علاوہ بہت سے تذکرے ترتیب دیے ہیں اور دیوانِ اثر، دیوانِ تاباں اور قطب مشتری وغیرہ کو ترتیب دیا ہے۔ اصنافِ نثر میں مولوی عبدالحق کے مرتب کیے ہوئے تذکرے اور اصنافِ نظم میں مرتبہ دواوین اور مثنویات کا ذکر کیا جائے گا۔ تذکروں اور دواوین و مثنویات کی ترتیب کا طریق کار ایک ہی ہے۔ اس کو دونوں حصوں میں درج کیا جائے گا یا ایک حصے میں؟

درج بالا کمیوں، کوتاہیوں اور خامیوں کی بنا پر روایت کا تسلسل قائم نہیں رہ پائے گا لہٰذا تدوینِ متن کی روایت کا یہ طریق کار بھی موزوں نہیں ہے۔

د۔ شہروں اور مقامات کے اعتبار سے دبستانوں میں تقسیم

آخری طریقہ یہ ہے کہ اردو تدوینِ متن کی روایت کو دبستانوں میں تقسیم کر دیا جائے۔ اس طریق کار کو درج کرنے سے قبل مناسب معلوم ہوتا ہے کہ دبستان کے لغوی اور اصطلاحی مفہوم پر ایک نظر ڈال لی جائے تا کہ دبستان کا مفہوم اور خصوصیات و حدود واضح ہو سکیں۔

ا دبستان فارسی زبان کا لفظ ہے جس کا مطلب ہے مکتب، ابتدائی مدرسہ[۱]

''دبستاں (ف) مذکر (۱) مکتب، مدرسہ (۲) مکتبِ خیال، اسکول''[۲]

اردو میں اس کا الف حذف کر کے ''دبستان'' کے طور پر استعمال کیا گیا۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

''دبستان کا لفظ مفرد یا اکہرا نہیں ہے بلکہ اس کے دو خاص جزو ہیں یعنی یہ ادب وستان سے مرکب ہے۔ ادبستان کے الف کو حذف کر کے اسے دبستان بنا لیا گیا ہے اور ہماری ادبیات میں مرکزِ ادب یا مکتبۂ فکر کے معنی دیتا ہے۔''[۳]

ڈاکٹر سلیم اختر ''تنقیدی اصطلاحات'' میں دبستان کی تعریف یوں درج کرتے ہیں:

''انگریزی لفظ سکول کا ترجمہ۔ فلسفہ، علوم اور ادب و نقد میں دبستان سے مراد ایسے اصحابِ فکر

ودانش اور اہلِ قلم مراد ہیں جو کسی مخصوص تصور، نظریہ یا فکر کے حامل ہوں جیسے کلاسیکی، رومانی وغیرہ لیکن شہر کی مناسبت سے بھی دبستان تشکیل دیے گئے ہیں جیسے دہلی/لکھنو کا دبستانِ شاعری۔''[۴]

انگریزی میں دبستان کے لیے "School of thought" کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ Excise Oxford Dectionary میں اس کی تعریف یوں درج کی گئی ہے:

"A particular way of thinking"[۵]

لغات اور نقادوں نے ''دبستان'' کی جو تعریفیں بیان کی ہیں ان کے مطابق ایک مکتبۂ فکر سے تعلق رکھنے والے اصحاب اور اہلِ قلم ہیں جن کے تصورات، نظریات، سوچ، طریق کار، موضوعات اور اسالیبِ بیان وغیرہ مشترک ہوں۔

دبستان کی اس تعریف کو مدِ نظر رکھتے ہوئے تدوین کی روایت کے لیے یہ مناسب و موزوں اور معتبر طریقہ ہے کہ شہروں کے اعتبار سے اس روایت کو دبستانوں میں تقسیم کر دیا جائے، ہر دبستان کے مدوِنین کو زمانی اعتبار سے درج کیا جائے اور ان کے تحت ان کے مدوَن متون کی تدوین کی جائے۔

(i) اس تقسیم سے یہ فائدہ ہے کہ مختلف شہروں سے تعلق رکھنے والے مدونین کی خصوصیاتِ تدوین، طریق کار اور مدونین متعین ہیں یا کیے جا سکتے ہیں۔

(ii) اس طریق کار کے مطابق تاریخی ترتیب بھی قائم رہے گی۔

(iii) مدونین کے نظم و نثر کے متون ایک ساتھ بیان کیے جا سکیں گے۔

(iv) تدوین کی روایت کا ربط قائم رہے گا۔

اس طریق کار کو اردو کے متعدد محققین اور مدونین نے مناسب سمجھا ہے اور انھیں دبستانوں اور مراکز کا نام دیا ہے۔ اردو تدوینِ متن کی روایت کے بیان کے لیے دبستان کی اصطلاح کا استعمال کیا ہے۔ ان دبستانوں کی الگ الگ خصوصیات کی بنا پر اس طریق کار کو اختیار کرنے کی ضرورت و اہمیت کو بیان کیا ہے۔ اس سلسلے میں پہلا معتبر حوالہ ڈاکٹر وحید قریشی کا ہے۔ انھوں نے اپنے مضمون ''پاکستان میں اردو تحقیق کے دس سال (۱۹۵۸ء۔۱۹۶۸ء) میں اردو تحقیق کی روایت کا نقطۂ آغاز دور سرسید کو قرار دیا ہے۔ اس کے بعد تحقیق کی روایت میں محققین کے نام گنوائے ہیں۔ تحقیق اور تنقید کے بُعد کا ذکر بھی کیا ہے۔ اس کے بعد لکھتے ہیں:

''اس سلسلے میں انفرادی تلاش و جستجو کے علاوہ دبستانی سطح پر جو کام ہوا ہے اس کے بڑے بڑے مرکز حیدر آباد دکن، اعظم گڑھ اور لاہور قرار دیے جا سکتے ہیں۔ تحقیقی اصولوں کے استعمال میں

ان دبستانوں کے نظریات میں بین فرق ہے۔''[۶]

ڈاکٹر وحید قریشی نے ان دبستانوں کی تدوین کی خصوصیات بھی درج کی ہیں جن کی بنا پر وہ انھیں دبستانوں میں منقسم کرتے ہیں۔ ذیل میں ان دبستانوں کی مختصر خصوصیات درج کی جارہی ہیں جوانھوں نے بیان کی ہیں:

(i) دبستانِ دکن کے تحت ہونے والی تدوین میں قلمی نسخوں کے اختلاف کو زیادہ اہمیت نہیں دی جاتی، تاریخ سے حاصل ہونے والی معلومات کو ادبی مواد سے پوری طرح ہم آہنگ نہیں کرتے تاہم اس سے دکنیات کا ایک بڑا ذخیرہ سامنے آ گیا۔ لسانی حوالے سے دبستانِ دکن کو یہ فوقیت حاصل ہے کہ مدونین نے زبان کے آغاز وارتقا کے سلسلے میں صوتیات کو تفصیل سے بیان کیا ہے۔

(ii) دبستانِ اعظم گڑھ میں مذہبی رجحانات اور علوم کی روشنی میں مسلمانوں کی علمی زبان کے طور پر اردو کا مطالعہ کیا گیا، متن کی ترتیب وتصحیح کو زیادہ اہمیت نہیں دی گئی، اس کے مقابلے میں اردو ادب کے بنیادی مسائل کو تاریخ کی کسوٹی پر پرکھا گیا۔

(iii) دبستانِ لاہور کے محققین مختلف علوم کے مطالعے کو زبانوں کے مطالعے کے لیے ضروری قرار دیتے ہیں، ادب کو معاشرتی علوم خصوصاً تاریخ کے حوالے سے دیکھنے کی سعی کی، یہ مدونین واقعات اور سنین کو تاریخ کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں، احتیاط کا اعلیٰ معیار قائم کرنے اور سہل انگاری اور بے احتیاطی کا محاسبہ کرنا دبستانِ لاہور کے مدونین کا خاصا ہے۔ بنیادی وثانوی مآخذ میں امتیاز، نسخوں کی قدامت کا تعین، رسم الخط کے عہد بہ عہد تغیرات کا احساس اور املا کے خصائص کے ادراک اور حوالوں کے اندراج میں اخلاقی قدروں کی پاسداری اس دبستان کی نمایاں خصوصیات ہیں۔[۷]

اس کے ساتھ ساتھ ڈاکٹر وحید قریشی لکھتے ہیں کہ بیسویں صدی کے تیسرے دہ سالے میں رام پور اور پٹنہ کے دبستان بھی ہمارے سامنے آتے ہیں۔

ڈاکٹر وحید قریشی کے قائم کردہ تدوین کے یہ دبستان اور ان کی خصوصیات سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ تدوین کی روایت کے بیان کے لیے اسے دبستانوں میں تقسیم کرنے کی اہمیت پر زور دیتے ہیں اور اس کے علاوہ کسی طریق کار کو موزوں خیال نہیں کرتے تھے۔ انھوں نے ان خیالات کا اظہار اپنی گفتگو میں بھی متعدد بار کیا تھا۔ وہ تدوینِ متن کی روایت کی ترتیب اور بیان کے مسائل کا حل دبستانوں ہی کو قرار دیا کرتے تھے۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری بھی تحقیق وتدوین کے لیے مراکز اور دبستان کی اصطلاح استعمال کرتیب ہیں۔ وہ اپنی تحقیق کے نظریاتی اصولوں پر مبنی اپنی کتاب ''ادبی تحقیق کے اصول'' میں تحقیق کے دبستانوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اردو میں تحقیق کی روایت تقریباً ایک صدی پرانی ہے۔ انیسویں صدی کے ربع آخر میں حالی، شبلی اور آزاد کے کارناموں سے اردو میں جدید تحقیق کا آغاز ہوتا ہے۔ بیسویں صدی میں یہ تحقیقی روایت مزید آگے بڑھتی ہے اور اعظم گڑھ، پٹنہ، لاہور، دکن، دلی اور لکھنو جدید تحقیق کے مراکز بنتے ہیں۔ ان مختلف تحقیقی دبستانوں میں مختلف نوعیت کا کام کیا گیا۔ مثلاً اعظم گڑھ تہذیبی اور تاریخی تحقیق کے لیے وقف ہو گیا۔ پٹنہ، دکن اور لکھنو میں اردو ادب پر کام کیا گیا۔ پٹنہ قاضی عبدالودود کے حوالے سے اعداد وشمار کی تحقیق تک محدود ہو گیا۔ دکن اور دلی میں انجمن ترقی اردو نے بنیادی قسم کا تحقیقی کام کیا۔۔۔۔ دکن کے تحقیقی مرکز نے قدیم متون کی وضاحتی فہرستیں بھی شائع کیں اور قدیم ذخیروں کا سراغ لگانے میں مدد دی اور یوں تحقیق کرنے والوں کے لیے نئے مصادر فراہم ہوئے۔''[۸]

ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے تحقیق کے مراکز کو دبستان قرار دیا ہے، ان کی خصوصیات کا نہایت اختصار کے ساتھ ذکر کیا ہے اور اس بات کا ذکر بھی کیا ہے کہ ان مختلف مراکز یا دبستانوں میں مختلف نوعیت کا کام کیا گیا۔ اس بات میں ہم یوں اضافہ کر سکتے ہیں کہ تحقیق کے ان مراکز میں نوعیت، طریق کار اور خصوصیات مختلف ہیں۔ اس جائزے کے بعد ڈاکٹر تبسم کاشمیری لکھتے ہیں:

> ''یہ ہے اردو کے تحقیقی مراکز کا ایک طائرانہ جائزہ۔ اردو تحقیق کے ان مراکز میں کام کرنے والے بزرگ محققین نے یقیناً قابل قدر کام کیا ہے اور انھوں نے تاریخ ادب اردو کی تدوین کے لیے نہایت جانکاہی سے کام کرتے ہوئے قدیم ماخذوں تک رسائی حاصل کر کے اور انھیں شائع کر کے بہت اچھا کام کیا ہے۔''[۹]

ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے جدید اردو تحقیق وتدوین کی روایت کا آغاز دکن، لاہور، اعظم گڑھ، پٹنہ، دلی اور لکھنو کو قرار دیا ہے اور ان دبستانوں کی خصوصیات کو تدوین کے حوالے سے درج کیا ہے۔

حافظ محمود شیران کی تحقیقی خدمات کو بیان کرتے ہوئے ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی دبستانِ لاہور کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اہل علم اس بات سے اتفاق کریں گے کہ لاہور کے دبستانِ تحقیق و تدریس کے سلسلہ الذہّب کی تین کڑیاں بالترتیب پروفیسر حافظ محمود شیرانی، پروفیسر ڈاکٹر سید عبداللہ اور پروفیسر ڈاکٹر وحید قریشی ہیں۔[۱۰]

حمید عظیم آبادی نے اپنے استاد شاد عظیم آبادی کے کلام کو مرتب کیا ہے۔ اس حوالے سے انھوں نے ''دبستانِ بہار'' کا ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ خطۂ بہار اور سرزمینِ عظیم آباد قدیم عہد سے جدید دور تک اربابِ فضل و کمال کا مرکز رہی ہے۔ اس کی اپنی خصوصیات ہیں جسے 'دبستانِ بہار' کہا ہے۔ دبستانِ بہار، دبستانِ دہلی سے زیادہ مماثلت رکھتا ہے لیکن ان دونوں میں مماثلت کے ساتھ فرق بھی ہے۔ دہلی کی زبان فارسی سے اثر پذیر ہوئی لیکن عظیم آباد کی اردو بھاکھا کی گود میں اور مقامی آب و ہوا میں پھلتی پھولتی رہی۔[۱۱]

درج بالا اقتباسات سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ دبستان صرف شاعری سے مخصوص نہیں ہیں بلکہ ان کو تحقیق و تدوین کے لیے بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ اردو ادب میں تحقیق اور تدوین کا سفر متوازی دکھائی دیتا ہے۔ اردو ادب کے بیشتر محققین نے متون کی تدوین بھی کی ہے۔ اس لیے ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ تحقیق کی طرح تدوین کے بھی دبستان ہیں جن کی اپنی خصوصیات ہیں جس کی وجہ سے اس دبستان کے مدونین کے موضوعات، طریق کار اور رجحانات متعین ہو گئے ہیں۔ اسی استناد کی بنیاد پر تدوین کی روایت کو مختلف مقامات کے حوالے سے دبستانوں میں منقسم کیا گیا ہے۔ ان دبستانوں کی خصوصیاتِ تدوین کو بھی بیان کیا گیا ہے اور ان کے تحت تدوین کیے جانے والے متون کا تعارف و تجزیہ بھی ہے۔ اس طرح روایت میں ایک تسلسل بھی رہے گا اور مختلف مقامات میں ہونے والی تدوین کا جائزہ بھی لیا جا سکے گا۔

جغرافیائی پس منظر، وسائل و ذرائع اور متون کے موضوعات و طریق کار کے حوالے سے تحقیق و تدوین کے ان دبستانوں کی مخصوص خصوصیات ہیں مثلاً دبستانِ دکن صوفیا اور شاہوں کی سرزمین ہے، قطب شاہی اور عادل شاہی حکومتوں کی سرپرستی میں ادب تخلیق ہوا، اس کے بعد ریاست حیدر آباد دکن میں سالارِ جنگ کی سرپرستی اور اعانت سے قائم کی گئی ''مجلس اشاعت دکھنی مخطوطات'' قائم کی گئی۔ اس کے تحت بہت سے قدیم دکنی مخطوطات کی تدوین کی گئی جن کا تعلق قطب شاہی اور عادل شاہی ادوار سے تھا۔ دکن کے بہت سے دواوین، کلیات، مثنویوں اور صوفیانہ رسائل و ملفوظات کو مرتب کیا گیا، مولوی عبدالحق، ڈاکٹر زور، سید محمد، عبدالمجید صدیقی، عبدالقادر سروری اور مبارز الدین رفعت نے غواصی، وجہی، شاہی، ملک خوشنود، ہاشمی، ابن نشاطی، سراج، صنعتی کے دواوین اور مثنویات کو مرتب کیا، ان میں حسن و عشق اور رزم و بزم کے نقشے بھی ہیں اور تصوف کے موضوع پر مشتمل متون بھی جن میں برہان

الدین جانم، شاہ تراب چشتی، شاہ ابوالحسن قادری اور محمود خوش دہاں کے متون شامل ہیں۔ دبستانِ دکن کے تحت زیادہ تر متون کی بنیاد وحید نسخوں پر تھی، نسخوں کے تعارف پر زیادہ توجہ نہیں دی گئی، مقدموں میں لسانی خصوصیات اور تاریخی پس منظر کو درج کیا گیا ہے، داخلی و خارجی شہادتوں کی مدد سے مصنفین و شعرا کے حالات ترتیب دیے گئے، معاشرت، تہذیب اور رسوم و رواج کے مرقعے بیان کیے گئے۔ ایک عہد کے ہم موضوع متون کا موازنہ کیا گیا، ایک متن کو مختلف مدونین نے مرتب کیا مثلاً کلیاتِ محمد قلی قطب شاہ، قطب مشتری، گلشنِ عشق اور کلیاتِ شاہی۔ الفاظ کے معانی حاشیوں میں دیے گئے ہیں اور آخر میں فرہنگیں بھی درج کی گئی ہیں۔

دبستانِ لاہور کی تدوین میں دو اہم مراکز اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی لاہور اور مجلس ترقی ادب لاہور کے مدونین شامل ہیں۔ اورینٹل کالج کے مدونین تحقیق کا سلسلہ لسانیات، تاریخ اور دیگر علوم سے جوڑتے ہیں، نسخوں کا تعارف درج کرتے ہیں، مصنف کے حالات اور تصانیف کا تعارف دیتے ہیں، واقعات کو تاریخی حقائق کے مطابق پرکھتے اور نتیجہ اخذ کرتے ہیں۔ خالق باری کے مقدمے میں دیگر نصابی کتب کا تعارف پیش کیا گیا ہے، مثنویاتِ میر حسن اور دیوانِ جہاندار میں تاریخ اور سیاست کے حوالے سے معلومات فراہم کی گئی ہیں۔ یہ مدونین بنیادی اور ثانوی مآخذ کے درمیان امتیاز کرتے ہیں، تحقیقی و تنقیدی تجزیے مقدمے میں درج کرتے ہیں۔ مجلس ترقی ادب لاہور کے تحت بہت سے کلاسیکی متون کی تدوین کی گئی ہے، ان متون کی نمایاں خصوصیت تنقیدی تجزیے ہیں۔

دبستانِ کراچی میں اہم مرکز انجمن ترقی اردو کے مخطوطات کی تدوین ہے، انجمن ترقی اردو کے مقاصد میں سے ایک اہم مقصد یہ تھا کہ قدیم کلامِ نظم و نثر کو ضائع ہونے سے بچایا جائے، اردو کے قدیم مخطوطات کو شائع کیا جائے۔ بہت سے قدیم و جدید متون کی تدوین کی گئی ہے، تذکرہ خوش معرکہ زیبا، تذکرہ مدائح الشعرا، تذکرہ عروس الاذکار، ارمغانِ گوکل پرشاد اور گلشن ہمیشہ بہار کے ساتھ ساتھ حسن شوقی، دیوانِ نصرتی اور دیوانِ تراب وغیرہ کو مرتب کیا گیا سائنسی نقطہ نظر کے مطابق دکنی مخطوطات کو ترتیب دیا گیا ہے، یہ دبستان دکنی ادب کا تسلسل ہے۔ اس کے مقدموں میں بھی لسانی خصوصیات کو پیش کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، مشفق خواجہ، افسر صدیقی امروہوی، ڈاکٹر فرمان فتح پوری اور ڈاکٹر ایم۔ سلطانہ بخش کے علاوہ دیگر مدونین نے متعدد قدیم و جدید متون کی تدوین کی ہے۔

دبستانِ پٹنہ کے مدونین نے زیادہ تر پٹنہ کے متون کی تدوین کی ہے۔ قاضی عبدالودود، کلیم الدین احمد اور حمید عظیم آبادی نمائندہ مدونین ہیں۔

دبستانِ رام پور میں رضا لائبریری کے ان مخطوطات کو ترتیب دیا گیا ہے جو زیادہ تر غالبیات سے متعلق

ہیں مثلاً مکاتیبِ غالب، انتخابِ غالب، دیوانِ غالب اور فرہنگِ غالب۔ اس کے علاوہ چند کلاسیکی متون کی تدوین بھی کی گئی ہے جن میں نادراتِ شاہی، سلکِ گوہر، کہانی رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی، دستور الفصاحت اور وقائع عالم شاہی وغیرہ۔ مولانا امتیاز علی خاں عرشی اس دبستان کا اہم حوالہ ہیں۔ اس دبستان کے مدونین عربی و فارسی میں مہارت رکھتے ہیں۔

دبستانِ دہلی کے مدونین میں کلاسیکی اور وسطی دور کے متون کی تدوین کی گئی ہے۔ انجمن ترقی اردو ہند اور دہلی یونیورسٹی کے تحت متون مرتب کیے گئے۔ ڈاکٹر خلیق انجم، مالک رام، رشید حسن خاں، ڈاکٹر تنویر احمد علوی اور ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی وغیرہ نے متعدد متون کی تدوین کی ہے جن میں کئی مطبوعہ و خطی نسخوں کو مدِ نظر رکھا گیا ہے جن میں گلِ رعنا، فسانۂ عجائب، باغ و بہار، گلزارِ نسیم، سحر البیان، زٹل نامہ، کلیاتِ مصحفی، آثار الصنادید اور ابوالکلام آزاد کے علاوہ متعدد متون کو ترتیب دیا گیا ہے۔ مقدموں میں نسخوں کا تعارف اور تقابلی مطالعہ دیا گیا ہے، آخر میں عام طور پر فرہنگیں بھی ہیں۔

دبستانِ لکھنو، الہ آباد، علی گڑھ اور بمبئی کے تحت جو متون مدون کیے گئے وہ انھی علاقوں سے مخصوص ہیں۔

اردو تدوینِ متن کی درج بالا روایت اور خصوصیاتِ تدوین کے مدِ نظر ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اردو میں تدوینِ متن کی روایت کے لیے انھیں دبستانوں میں تقسیم کرنا مناسب اور موزوں طریقہ ہے۔ اس روایت کا باقاعدہ آغاز بیسویں صدی کے نصف اول میں ہوا۔ گذشتہ ایک صدی میں کلاسیکی، وسطی اور جدید دور کے متون کی تدوین کی گئی۔ داستانیں، مثنویاں، تذکرے، دواوین و کلیات، نثری کتب، تصوف کے موضوع پر رسائل و کتب، ڈرامہ، تاریخ اور مکاتیب کی تدوین کی گئی ہے۔ تدوین کا یہ سلسلہ جامد نہیں ہے اور اکیسویں صدی میں بھی یہ سلسلہ جاری ہے۔ بیسویں صدی کے نصف اول کی تدوین کا مقصد متون کی پیش کش تھا نسخوں کا تعارف نہیں اور آج اکیسویں صدی کے نصف اول میں تدوین ارتقا کے مراحل سے گزر کر سائنٹفک اصولوں تک پہنچ گئی ہے۔ جدید دور کے مدونین جدید وسائل و ذرائع سے کام لے کر تدوین کو حقیقی معنوں میں سائنسی علم ثابت کر سکتے ہیں۔

حواشی

۱۔ محمد عبداللہ خاں خویشگی (مؤلف)، فرہنگِ عامرہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۹ء، صفحہ ۲۵۹

۲۔ سید شہاب الدین دسنوی، فہمیدہ بیگم (مولفین)، جامع اردو لغات، بک کارنر شوروم، جہلم، صفحہ ۴۴۷

۳۔ احمد حسین صدیقی، دبستانوں کا دبستان کراچی جلد سوم، فضلی سنز (پرائیویٹ) لمیٹڈ، کراچی، ۲۰۱۰ء، صفحہ پ

۴۔ ڈاکٹر سلیم اختر، تنقیدی اصطلاحات، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۱ء، صفحہ ۱۲۱

۵ .Consice of Oxford Dictionary, Edited by Catherine Soanes, Angus Stevenson, Oxford University Press, Eleventh Edition 2004, P1287

۶۔ ڈاکٹر وحید قریشی، مقالاتِ تحقیق، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۱۰

۷۔ ایضاً، ص ۱۰، ۱۱

۸۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری، ادبی تحقیق کے اصول، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۲ء، ص ۷

۹۔ ایضاً، ص ۷، ۸

۱۰۔ ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی،، حافظ محمود شیرانی اور ان کی علمی و ادبی خدمات، جلد اول، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول جون ۱۹۹۳ء ص ۱۷، ۱۸

۱۱۔ حمید عظیم آبادی، میخانۂ الہام، شاد عظیم آبادی، المہر ان ڈسٹرکٹ کلچرل ایسوسی ایشن، سکھر، دوسرا ایڈیشن ۱۹۶۲ء، ص ۳، ۴ دیباچہ

❁.....❁.....❁

مزاحمتی ادب اور ماہنامہ ادبِ لطیف

ڈاکٹر شگفتہ حسین*

Abstract:

In March 1935 Ch. Barkat Ali (Late) started publishing a monthly Urdu literary journal ADAB E LATIF from Lahore. In its beginning it was an ordinary journal but very soon it started projecting Progressive Movement and progressive literature and still it is a known organ of progressive school of thought. It is the policy of ADAB E LATIF to protest against violation of human rights and injustice at every cost. This article illustrates the services it rendered specially for resistant Urdu Literature before and after partition of India. No doubt ADAB E LATIF is a renowned spokesman of those who are resisting injustice and violations all over the world.

کہا جا سکتا ہے کہ ابتدائی غیر مہذب معاشرے کا فرد کیونکہ فطرت کی حیران کن قوتوں سے نبرد آزما تھا اس لیے ابھی اس کی اس جدوجہد کا آغاز نہیں ہوا تھا جو ایک منظّم معاشرے اور ریاست کے وجود میں آنے کے بعد شروع ہوئی۔ تہذیب، معاشرے اور ریاست کے ابتدائی دور سے ہی فرد اور معاشرے کا ٹکراؤ جاری ہو گیا تھا کیونکہ فرد کے مفاد کو ریاست اور معاشرے کے عظیم تر مفاد پر قربان کرنے کا جو سلسلہ چلا وہ آج بھی جاری ہے۔ یوں ''مزاحمت کی تاریخ اتنی ہی پُرانی ہے جتنی جبر کی''۔ انسانی تاریخ ان داستانوں سے بھری پڑی ہے، جن میں کبھی ریاست کے نام

* صدر شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی برائے خواتین، ملتان

پر، تو کبھی مذہب کے نام پر فرد کا استحصال ہوتا ہے اور فرد کبھی بآوازِ بلند اور کبھی خاموش قلم سے سماج کی ان بالا دست قوتوں کا مقابلہ کرتا ہے۔ حدیثِ نبویؐ میں ہے کہ ''جبر کے ماحول میں پرندے تک گھونسلوں میں مر جاتے ہیں۔'' ادیب تو اپنے معاشرے کا انتہائی حساس فرد ہوتا ہے، اسی لیے وہ اس جبر کی گھٹن اور شدت کو جب اپنے داخل میں اُترتا پاتا ہے تو قلم کو ہتھیار بنالیتا ہے۔

مارچ ۱۹۳۵ء میں ''ماہنامہ ادبِ لطیف'' کا اجراء ہوا تو ایک طرف انقلابِ روس اور انقلابِ فرانس کے اثرات برصغیر کے رہنے والوں کو متاثر کر رہے تھے اور دوسری طرف کارل مارکس اور دیگر یورپی مفکرین کے نظریات مقبول ہو رہے تھے۔ سیاسی اعتبار سے انگریزی حکومت کے خلاف تحریکیں بھی زور پکڑ رہی تھیں۔ ادبِ لطیف کا اجراء یقیناً اس لیے نہیں ہوا تھا کہ اسے انگریزی حکومت کے خلاف مزاحمت کے لیے استعمال ہونا تھا اور نہ ہی اس کی ابتداء ترقی پسند تحریک کے لیے ہوئی تھی، لیکن ترقی پسند تحریک سے ناتا جوڑتے ہی اس پرچے نے سیاسی جبر کے خلاف ایسی جرأت اور بے باکی کا مظاہرہ کیا کہ جلد ہی مقبولیت کی بلندیوں کو چھونے لگا۔ اس پرچے میں صرف سیاسی جبر کے خلاف ہی مزاحمت نہیں کی گئی، بلکہ جبر کی ہر اس صورت کو پیش کیا گیا جو معاشرے میں موجود تھی لیکن اس مضمون میں ادبِ لطیف میں طبع ہونے والی صرف ان تخلیقات کا ذکر کیا جا رہا ہے جو سیاسی جبر کے خلاف مزاحمت کی ترجمان ہیں۔ اس لیے کہ ادبِ لطیف کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ دوسرے رسائل و جرائد کے مقابلے میں ادبِ لطیف نے ہمیشہ حاکمانِ وقت سے ٹکر لی اور احتجاج و مزاحمت کا سلسلہ جاری رکھا۔

اپنے ابتدائی دور میں ہی اس نے ایسی تخلیقات کو طبع کرنا شروع کر دیا جو ترقی پسندانہ رجحانات کی حامل، غلامی سے نفرت اور حریت پسندی کی مظہر تھیں۔ مثلاً نعیم صدیقی کی نظم ''ابلیس کا تفاخر'' (ستمبر ۳۶ء جلد ۳ شمارہ ۷)، الطاف مشہدی کی نظمیں، ''پردیسی اور ہوا کا جھونکا'' (جون جولائی ۳۷ء جلد ۵ شمارہ ۵) ''واسطہ'' (اگست ۳۸ء جلد ۷ شمارہ ۵) ''غلامی'' (دسمبر ۳۸ء جلد ۸ شمارہ ۴) وغیرہ وغیرہ۔

مرزا ادیب نے ادبِ لطیف میں شائع ہونے والے ادب کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا:

> ''ادب اپنے دور کا آئینہ ہوتا ہے اور موجودہ دور جانکنی کی سی تکلیف میں مبتلا ہے۔ اس لیے موجودہ ادب کے سینے میں جہاں خوں فشاں سرخ زخم دکھائی دے رہے ہیں وہاں اس کی گہرائیوں میں بغاوت و انقلاب کی آگ کے آتشیں شعلے بھی بھڑک رہے ہیں، یہی تصویر ہے ہمارے نئے ادب کی۔'' (۱)

ادب کے اس رنگ کی عکاسی کرتے ہوئے مرزا ادیب نے مارچ ۴۰ء (جلد ۱۱ شمارہ ۱) کے شمارے میں

باری علیگ کی کتاب ''کمپنی کی حکومت ہندوستان میں'' پر عطاء اللہ پالوی کا مضمون ''کمپنی کی حکومت ہندوستان میں۔میری نظر میں'' شائع کیا۔اس مضمون میں جوش ملیح آبادی کی نظم ''ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں سے'' کے اقتباسات بھی شائع کر دیئے۔نتیجتاً حکومت نے ادبِ لطیف اور پریس سے مبلغ دو ہزار کی رقم بطور ضمانت طلب کر لی۔حکومت کو زیادہ اعتراض اس نظم کی اشاعت اور شمولیت پر تھا۔ضمانت تو جمع کرا دی گئی لیکن اس چکر میں جون کا پرچہ شائع نہ ہو سکا۔لیکن حکومتی سختیوں کے باوجود ادبِ لطیف کا موقف یہی تھا:

''ادب انسانیت کو تقلید و توہمات کی زنجیروں سے آزاد کر کے آزادیٔ فکر اور ولولۂ عمل پیدا کرتا ہے۔''(۲)

غلامی کے اس دور میں ادبِ لطیف کی غزل کا لہجہ مخصوص روایتی نہیں، انقلابی ہے۔ترقی پسند غزل گو شعراء نے مشرقی جمالیات بالخصوص ایرانی جمالیات کی چند مخصوص روایتوں کو گویا از سرِ نو دریافت کیا تھا۔مثلاً بلبل، قفس، برق اور نشیمن اُردو شاعری کی کلاسیکی علامتیں ہیں لیکن اب بلبل محض عاشق نہیں بلکہ قوم کی ایک فرد اور ایک غلام انسان کی علامت بن گئی، اسی طرح ''مَے'' آزادی اور ''مَے خانہ'' آزاد زندگی یا ملک کے تصور سے ہم آہنگ ہو گیا۔یہ غزل وطن پرستی کی آواز، انقلاب کی دھمک اور طبقاتی کشمکش کو اپنے اندر سموئے اس انداز سے ادبِ لطیف کے صفحات پر ابھری کہ اس کا نیا لہجہ عوام میں تیزی سے مقبول ہونے لگا۔

وہ رنگ ہے امسال گلستاں کی فضا کا
اوجھل ہوئی دیوارِ قفس حدِ نظر سے (۳)

اے موجِ بلا ان کو بھی ذرا دو چار تھپیڑے ہلکے سے
کچھ لوگ ابھی تک ساحل سے طوفاں کا نظارہ کرتے ہیں (۴)

زمیں جاگ رہی ہے کہ انقلاب ہے کل
وہ رات ہے کوئی ذرہ بھی محوِ خواب نہیں
کچل کے سر جو اُٹھائیں حریف ، فکر نہ کر
کب اڑتی خاک سواروں کی ہم رکاب نہیں (۵)

ناقدین عام طور پر ایسی مزاحمتی اور انقلابی تخلیقات کے بارے میں یہ رویہ رکھتے ہیں کہ ایسی تحریریں وقتی

اور سطحی ہوتی ہیں۔ان میں چیخ و پکار اور زور تو ہوتا ہے لیکن شعریت، نغمگی اور دوام نہیں ہوتا۔لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس دور میں جوش، فیض، مجاز، جذبی، علی سردار جعفری، مخدوم محی الدین اور سلام مچھلی شہری جیسے بہت سے شعراء کی نظمیں اس مخصوص مزاحمت کے رنگ میں ڈوبی ادبِ لطیف میں طبع ہوئیں اور اُردو نظم کی تاریخ کا حصہ بن گئیں۔ان نظموں کا انقلابی لہجہ ٹھہراؤ کا حامل ہے۔ یہاں دھیمی دھیمی چبھن ہے جو سیاسی جبر کے زیر اثر سماجی زندگی کی شکست و ریخت کے سچے احساس سے جنم لیتی ہے۔

تجھ کو منظور نہیں غلبۂ ظلمت لیکن
تجھ کو منظور ہے یہ ہاتھ قلم ہو جائیں
اور مشرق کی کمیں گہ میں دھڑکتا ہوا دل
رات کی آہنی میت کے تلے دب جائے (۶)

مخدومؔ کی ایک نظم ''اندھیرا'' (مارچ اپریل ۴۲ء جلد ۱۵ شمارہ ۲-ا ص ۳۸) اور مجازؔ کی ''مادام'' (جون ۴۲ء جلد ۱۵ شمارہ ۴ ص ۳) بھی ایسی ہی نظموں میں شمار ہوتی ہیں۔

ادبِ لطیف میں ن۔م۔راشد کی بہت کم نظمیں شائع ہوئیں لیکن جو نظمیں ادبِ لطیف کے صفحات کی زینت بنیں، ان میں راشد کا لہجہ باغیانہ ہے۔ وہ بھرپور علامتی انداز میں غلام قوموں کی بے بسی کو اور پھر غلامی کے خلاف نئی بیداری کو پیش کرتا ہے:

شکر ہے دنبالۂ زنجیر میں
اک نئی جنبش، نئی لرزش ہویدا ہو چلی

اور

پردۂ شب گیر میں اپنے سلاسل توڑ کر
چار سُو چھائے ہوئے ظلمات کو اب چیر جاؤ (۷)

ادبِ لطیف کے ابتدائی دور کے افسانے رومانویت کے عکاس ہیں کیونکہ پھر جو افسانہ پرچے میں طبع ہوا وہ ترقی پسندانہ موقف کو پیش کرتا ہے۔ رومانویت بھی ایک اعتبار سے بغاوت ہی کا ایک انداز ہے، جب مخصوص رواجوں اور رسوم سے بغاوت کر کے اپنی ایک الگ دنیا بسالی جاتی ہے۔ادبِ لطیف میں مرزا ادیب کے افسانے جو صحرا نورد کے خطوط کے عنوان سے شائع ہوئے مثلاً ''افسانہ خونین'' (دسمبر ۳۵)، ''دخترِ صحرا'' (مئی جون ۳۶)، ''چاہ بابل'' (دسمبر جنوری ۳۸-۳۷ء) وغیرہ وغیرہ داستانوں کی سحر انگیزی اور تحیر خیزی کو حقیقت کے امتزاج کے

ساتھ پیش کرتے ہیں۔ وہ اپنے قاری کو لق و دق صحراؤں، مصر، بابل اور نینوا کی غلام گردشوں میں لے جاتے ہیں تو قاری ایک نامانوس رومانی فضا کا مزا لینے کے ساتھ مصنف کے اندر چھپی اس خواہش کا ادراک بھی کرتا ہے جو برطانوی راج اور نوآبادیاتی نظام سے پیدا ہونے والی سماجی گھٹن سے نجات پانے کی خواہش ہے اور یہی چیز مرزا ادیب کے افسانوں کو حقیقت سے قریب تر کر دیتی ہے۔

طنز و مزاح رنگ ہے، اسلوب ہے، اسے صنف کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ مزاح کی حس یا ہنسی ایک جبلی کیفیت ہے جسے ادب میں کہیں طنز و مزاح، کہیں بذلہ سنجی اور کہیں ظرافت کا نام دیا گیا ہے۔ ان میں طنز دو دھاری تلوار ہے جو اپنا کام بھی کر جاتی ہے اور نظر بھی نہیں آتی۔ جولائی ۴۴ء جلد ۲۱ شمارہ ۴ سے اکتوبر ۴۴ء تک کرشن چندر کی طنزیہ تحریر ''اردو کا نیا قاعدہ'' قسط وار شائع ہوتی رہی۔ اس میں کھلم کھلا انگریزی حکومت کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

> ''ڈ۔ ڈاکو۔ جب ایک انسان ڈاکہ ڈالتا ہے تو ہم اُسے پھانسی کی سزا دیتے ہیں، لیکن جب چار آدمی مل کر یہ کام کرتے ہیں تو اُنہیں خطاب دیئے جاتے ہیں، قوم انہیں اپنا رہبر سمجھتی ہے۔ بچو اِن ڈاکوؤں سے ہمیشہ بچو۔'' (۸)

۱۹۴۷ء کا سال ۱۸۵۷ء سے کسی طرح کم اہم نہیں ہے۔ ۴۷ء کے فسادات نے حساس ذہنوں کو بہت متاثر کیا۔ جب تک انگریز کی حکومت رہی، سامراجیوں سے نجات، ظلم و تشدد کے خلاف احتجاج اور متحد ہو کر نئی آزاد زندگی پانے کا تصور تخلیقات کا محرک بنا رہا۔ مگر آزادی کے ملتے ہی کسی پائیدار زندگی کے تصور کی منزل پریشان خیالیوں میں گم ہو کر رہ گئی۔ ۴۷ء کا دور برصغیر پاک و ہند کا نازک ترین سیاسی انتشار کا دور تھا اور ایسے میں ادبِ لطیف کے اداریے اور نگارشات شدت سے تقسیم کو تنقید کا نشانہ بنا رہے تھے۔ مثلاً جون ۴۷ء کے اداریے میں فکر تونسوی لکھتے ہیں:

> ''بیرونی شہنشاہیت نے ایک بین الاقوامی ڈپلومیسی سے اور اندرونی سرمایہ پرست قوتوں نے اپنی متضاد اور خود غرضانہ ملی بھگت سے ہندوستان کو چند غلط اور غیر ترقی پسندانہ حصوں میں بانٹ کر رکھ دیا ہے، ہندوستانی سیاست کی تاریخ نے ایک اہم ترین پلٹا کھایا ہے، اس پلٹے کو ہم انقلاب کی طرف رجحان پیدا کر دینے والا قدم بھی نہیں کہہ سکتے چہ جائیکہ اسے ایک انقلاب کا رتبہ دیں۔'' (۹)

۴۷ء کے شماروں میں جو تخلیقات طبع ہوئیں ان میں بھی ان خیالات کی شدت اپنا آپ دکھائے بنا نہیں رہتی۔ مثلاً ظہیر کاشمیری کی نظم ''قاتلوں کا مسکن'' (جون ۴۷ء جلد ۲۵ شمارہ ۳ ص ۲۲)، فکر تونسوی کی ''۱۹۴۷ء'' اور مخمور

جالندھری کی ''تقلید'' (جولائی ۴۷ء شمارہ ۴ جلد ۲۵ ص ۲۹)۔

پاکستان بننے کے بعد ایک نیا نعرہ یہ بھی لگایا جانے لگا کہ خالص اُردو ادب تخلیق کیا جائے اور رجعت پرستی یا ترقی پسندی کا کوئی لیبل نہ ہو۔ ادبِ لطیف کو یہ اعتراض تھا کہ پاکستان میں رجعت پرست اقدامات ہو رہے ہیں اور ان کے خلاف ادیبوں کو احتجاج کرنا چاہیئے ورنہ ان کی تخلیقات زندگی کو نئے سانچے میں ڈھالنے کی امنگ اور رجعت پسند قوتوں سے متصادم ہونے کا ولولہ کھو بیٹھیں گی۔ (۱۰) نئی حکومت کو تنقید کا نشانہ بناتے ہوئے کھلے لفظوں میں اس امر کا اظہار کیا گیا کہ

> ''اسلامی نظام حکومت کے نام پر فسطائی نظام تیار کیا جا رہا ہے اور جو ادارے ایسے نظام کے محرک ہیں ان کو حکومت کی پشت پناہی حاصل ہے۔'' (۱۱)

چنانچہ ادبِ لطیف کی یہی باتیں تھیں جن کو بنیاد بنا کر حکومتِ پاکستان نے ستمبر ۴۸ء سے فروری ۴۹ء تک ادبِ لطیف پر پابندی لگا دی۔ لیکن اس کے باوجود ادبِ لطیف کا رویہ یہی رہا کہ تقسیم نے کوئی اچھی صورتِ حال پیش نہیں کی اور پہلے غیروں کے غلام تھے اب اپنوں کی غلامی میں ہیں اور حکمران طبقے کا جبر اور عوام کی بے بسی و مظلومیت ثابت کرتی ہے کہ صبح برائے نام صبح ہے ورنہ اب بھی وہی رات کا اندھیرا ہے۔

قرب ہونے پہ نگاہوں کو یہ عرفان ہوا
آگہی کہتے رہے جس کو وہ گمراہی ہے
جس کو ہم سادہ نظر کہکشاں سمجھے ہیں
وہ بھی فسطائیوں کا نقشِ کفِ پا ہی ہے
جذبۂ خدمتِ ملت میں ہیں اغراض نہاں
پردۂ عظمتِ جمہور میں بھی شاہی ہے (۱۲)

ادیب سے حکومت سے وفاداری کا تقاضا بھی کیا جانے لگا تھا اور ادب کے پاکستانی ہونے کا ہنگامہ بھی کھڑا ہو گیا تھا۔ لیکن ادبِ لطیف نے واضح طور پر اعلان کیا کہ ''ادبِ لطیف رجعت پسند اور سرکاری ادب کا ہمنوا نہیں۔'' (۱۳) کنہیا لال کپور کو ترقی پسند تحریک کا اچھا ظریف کہا جاتا ہے، ان کی کئی ایک تحریریں ادبِ لطیف میں شائع ہوئیں۔ انہوں نے ''مکرمی و محترمی'' کے عنوان سے قومی لیڈر، ترقی پسند دوست، ایڈیٹر، اسمبلی کے سپیکر اور ڈائریکٹر فلم کے نام خط لکھے ہیں۔ ''لیڈر کے نام خط'' ملاحظہ ہو:

> ''جب سے حکومت کی باگ ڈور آپ کے ہاتھ میں آئی ہے، آپ کی تقریریں پڑھ پڑھ

کرادھ موا ہو گیا ہوں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ان دنوں تقریریں کرنے کے علاوہ آپ کوئی اور کام نہیں کرتے۔ میں جب اخبار اُٹھاتا ہوں تو اس خیال سے سہم جاتا ہوں کہ حسبِ معمول اس میں آپ کی تقریر ضرور ہوگی۔ ستم یہ ہے کہ آپ ہر تقریر میں وہی بات کہتے ہیں جو مجھے پہلے معلوم ہے یا بالکل غلط ہے۔ مثلاً ایک پاگل خانے کا سنگِ بنیاد رکھتے ہوئے آپ نے فرمایا کہ ''ملک کو پاگلوں کی از حد ضرورت ہے۔'' بندہ پرور خود ہی انصاف فرمایئے کہ سر پھرے قومی رہنماؤں، جاہل ادیبوں، خودغرض پنڈتوں اور مولویوں کی موجودگی میں آپ کا ارشاد کہاں تک درست ہے۔'' (۱۴)

اکتوبر ۵۸ء کے مارشل لاء نے پہلی مرتبہ پاکستانی قوم کو فوجی بوٹوں کی سختی سے آشنا کیا۔ ۱۰ سال کا طویل عرصہ اور عدم تحفظ، خوف سیاسی جبر، آزادیٔ اظہار کا فقدان، ان سب عناصر نے مل کر اس عہد کے افسانے کو فرد کی تنہائی، شناخت اور نام کی کھوج اور ذات کی گمشدگی کا افسانہ بنا دیا۔ لکھنے والوں نے سنسر کی پابندی کے خوف سے کھلے لفظ کا چلن ترک کیا اور علامت نگاری اور تجریدیت نے راہ پائی۔

افضال ثانی کا افسانہ ''میں اور وہ'' ادبِ لطیف میں طبع ہوا۔ افسانے کے کردار بے نام ہیں۔ نام جو شناخت کا وسیلہ ہے، کھو جانے کے بعد ''میں''، ''وہ''، ''لڑکی'' اور ''اس'' سے کام چل رہا ہے۔

''میں نے اُسے بہت قریب سے دیکھا ہے۔ اسی لیے تو کبھی یقین ہونے لگتا ہے کہ میں وہ ہوں اور وہ میں۔ میرے اندر جو وہ ہے بڑے زور سے چلا کر کہتا ہے کہ ''عین ممکن ہے'' اور وہ ''میں'' ضرور ہے۔ پھر یہ مسئلہ اور بھی گنجلک ہو جاتا ہے۔'' (۱۵)

شناخت کھو جائے تو انسان بھرے ہجوم میں تنہا رہ جاتا ہے اور یہ تنہائی اسے تشکیک میں مبتلا کرنے کے ساتھ عدم تحفظ اور خوف کا شکار کر دیتی ہے۔

''میں ایک تنہا اور خوف زدہ انسان، ایک دوسرے تنہا خوف زدہ انسان کے سینے کے ساتھ سر لگائے سسکیاں بھر رہا تھا اور تمام کائنات میں سائیں سائیں کرتی تنہا رات بھری تھی۔'' (۱۶)

ادبِ لطیف کی اس دور کی نظم اور غزل بھی اسی صورتِ حال کی ترجمان ہیں مثلاً؛

جو ساحلوں کو پھاندتا، صدی کا جسم چیرتا
زمیں میں ہے سرنگوں
زمیں کی آنکھ نم، زمیں کا جسم تار تار
کوکھ بھی لہولہو
مرا سپوت باغیوں سے جا ملا (۱۷)

کسی بھی ملک وقوم کی تاریخ میں وہ دور بدترین دور ہوتا ہے جب اس کے مظلوم عوام پر آمر مطلق، مذہب کے اجارہ دار اور انتظامی مشینری کے کرتا دھرتا اپنا مخصوص گٹھ جوڑ کر کے حکومت کرتے ہیں۔ پاکستانی عوام نے اس ''سہ فریقی اتحاد'' کا ظلم اور ذلت دوسری مرتبہ جولائی ۱۹۷۷ء کے مارشل لاء میں برداشت کیا۔ یہ مارشل لاء اس اعتبار سے زیادہ سنگین تھا کہ عوام کی منتخب کردہ حکومت کو چور دروازے سے داخل ہو کر ختم کر دیا گیا۔ منتخب وزیر اعظم کو پھانسی پر چڑھا دیا گیا اور احتجاج کرنے والوں کو شاہی قلعے کے پراسرار تہہ خانوں میں نظر بند کرنے کے ساتھ کوڑوں کی سزائیں عام کر دی گئیں۔ یہ سزائیں انسانیت کی تذلیل تھیں۔ حساس ادیب اور شاعر اس موقعے پر ایک بار پھر خاموش نہ رہ سکے۔ ان دنوں ایسا شاندار اجتماعی اور مزاحمتی ادب تخلیق ہوا جس کی مثال اردو ادب میں اس سے پہلے نہیں ملتی۔ حیرت انگیز طور پر اس موقع پر، اوراق، فنون اور نقوش کی طرح ادبِ لطیف نے بھی خاموشی اختیار کئے رکھی۔ ناصر زیدی کی زیرِ ادارت ۱۹۸۰ء تک جو پرچے طبع ہوئے ان میں مزاحمت اور احتجاج کا کوئی رنگ کوئی انداز نہیں ملتا۔ نقوش اوراق اور فنون تو مستقل خاموش رہے لیکن ادبِ لطیف کی خاموشی عارضی ثابت ہوئی۔

جنوری ۱۹۸۱ء میں ناصر زیدی پرچے سے الگ ہوئے اور ادبِ لطیف مدیرِ اعلیٰ محترمہ صدیقہ بیگم دُختر بانی ادبِ لطیف چودھری برکت علی نے سنبھال لیا۔ ان کے اعزازی مدیروں میں محترمہ کشور ناہید سرفہرست تھیں۔ صدیقہ بیگم نہایت بے خوف، باحوصلہ اور جرأت مند خاتون ہیں۔ انہوں نے ظلمت کے اس قابل نفرت دور میں اپنے دوستوں خصوصاً کشور ناہید، غالب احمد اور ذوالفقار تابش وغیرہ کے ساتھ مل کر پرچے کو جرأت اظہار کی جیتی جاگتی تصویر بنا دیا۔ آج بھی ادبِ لطیف ان ہی کی زیرِ نگرانی مستقل مزاجی سے اپنی آزاد خیالی کی روش پر گامزن ہے۔

جنوری ۸۱ء سے دسمبر ۸۵ء تک کے درمیانی عرصے میں ادبِ لطیف اک زندہ پرچے کی حیثیت سے ابھرا۔ اس نے حاکموں کی سسر شب کی پابندیوں کے باوجود سیاسی جبر، ظلم، ناانصافی، خوف، عدم تحفظ اور ملاازم کے خلاف احتجاج کیا اور یوں ''روحِ عصر'' کی بھرپور ترجمانی کی۔

جنوری ۸۱ء کے پرچے میں ''نظمیں'' کے عنوان سے ایک آدمی کی تصویر بنائی گئی جس کے ہاتھ اور بازو کٹ چکے ہیں، لیکن وہ پاؤں سے لکھ رہا ہے۔ اس تصویر پر سنسر کے کرنل نے اعتراض کیا تو کشور ناہید بتاتی ہیں کہ انہوں نے اسے یہ کہہ کر مطمئن کر دیا کہ یہ تصویر دراصل اس امر کی دلیل ہے کہ ہمارے لکھنے والوں کی تحریریں اس قدر بری ہیں کہ ہاتھ تو ہاتھ پیروں سے بھی نہیں لکھ سکتے۔ اِن دنوں کئی ایک لکھنے والوں کے ناموں کو بدل کر سنسر سے پاس کرالیا جاتا اور چھپائی کے وقت نام صحیح کر دیئے جاتے۔ (یہ باتیں محترمہ کشور ناہید نے مجھے ایک انٹرویو کے دوران بتائیں جو جولائی ۱۹۹۹ء میں لیا گیا)

جنوری ۸۱ء کے شمارے میں فہمیدہ ریاض کی نظم ''سرشام'' سرمد صہبائی کی ''ایک سجدہ'' صلاح الدین محمود کی ''نظم'' افتخار عارف کی ''سارے لشکر ایک طرح کے ہوتے ہیں'' اور ''اصغر ندیم سید'' کی ''عظیم نقصان کے بعد'' ایسی نظمیں ہیں جن میں شاعر علامت کا سہارا لیتا ہے اور اس سیاسی جبر کے خلاف نفرت کا اظہار کرتا ہے۔

کبھی آسمانوں سے حرفِ مناجات ساون کی آنکھوں سے
آنسو ہواؤں سے
لمبے سفر کی حکایت
غلاموں کے دامن سے آزاد صبحوں کی ساعت گرے
تو اُسے مت اٹھانا (۱۸)

تبسم کاشمیری کی نظم ''تم اپنے جسموں کی یہ فصیلیں'' جابر حاکم کے سامنے سر نہ جھکانے کی تلقین کرتی اور سر پر لہو کے پیالے سجانے کی ترغیب دیتی ہے۔

''ہوا کے شعلوں سے جسم جل جل کے
گر رہے ہیں
خلا کا سینہ لہولہو ہے
تمہارے سر کو کڑک کے کچلے جو کوئی بھی
نہ سر جھکانا
تم اپنے سر پہ لہو کے پیالے سجائے رکھنا (۱۹)

افتخار عارف خزاں کے موسموں میں بشارت دینے والا موسم مانگتے ہیں کہ خوف سے بھری فضاؤں میں اب اور سانس لینا محال ہے۔

خداوندا تجھے سہمے ہوئے باغوں کی سوگندھ
صداؤں کے ثمر کی منتظر شاخوں کی سوگندھ
اڑانوں کے لیے پَر تولنے والوں پر اک سایۂ تحفظ کی ضمانت
دینے والا
کوئی موسم بشارت دینے والا (۲۰)

ان کے علاوہ ادبِ لطیف ستمبر اکتوبر ۸۲ء (جلد ۴۸ شمارہ ۱۰-۹) میں طبع ہونے والی غالب احمد کی ''نظم''

حسن عباس رضا کی ''محبت کے لیے ایک نظم'' احمد سہیل کی ''موت سے پہلے ایک نظم'' اور ''میں خواب سنانا چاہتا ہوں''، اپریل ۸۲ء (جلد۴۸ شمارہ۴) میں احمد مشتاق کی ''ایک نظم'' ایوب خاور کی ''ایک تھا بادشاہ ہمارا تمہارا خدا بادشاہ'' ستمبر۸۳ء (جلد۴۹ شمارہ۹) میں نذیر قیصر کی ''ہوا راستہ نہ روکے تو کہاں جاؤں''، احسن علی خاں کی ''دن خریدے گا کون'' انور زاہدی کی ''آسمانِ شب میں'' جنوری فروری ۸۴ء (جلد۵۰ شمارہ۲-۱) میں فارغ بخاری کی نظمیں ''کہا تھا بارہا ہم نے''، ''مشورہ'' اور ''اسمِ اعظم''، مئی جون ۸۵ء (شمارہ۵۱ جلد۶-۵) میں احسن علی خان کی ''سچ کی سزا'' اصغر ندیم سید کی ''ان کو ہنس لینے دو'' ستمبر اکتوبر نومبر ۸۱ء (جلد۴۷ شمارہ۱۱،۱۰،۹) میں عباس اطہر کی ''اگر''، اور مارچ ۸۱ء (جلد۴۷ شمارہ۳) میں جاوید شاہین کی ''عذاب لانے دو'' اور افضال احمد سید کی ''ایک پاگل کتے کا نوحہ'' میں حساس شاعروں کے دل دھڑکتے ہیں۔ جبر کی فضا علامت کو بہت راس آتی ہے اور ہمارے شاعروں نے علامت نگاری کو بڑی خوبی سے برتا ہے۔

غزل جس کا مزاج ہر رجحان کو اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے، لیکن اس کی ہیئت برقرار رہتی ہے۔ اس صنف نے جتنی ''آزادی'' میسر تھی اس کا فائدہ اٹھاتے ہوئے مزاحمت کی روایت کو برقرار رکھا اور ادبِ لطیف کے صفحات پر ادب کی ایک نئی تاریخ رقم کر دی۔ ہر وہ شاعر جو اپنی ذات اپنے فن سے وفاداری نبھانا جانتا تھا اور جسے چند ٹکوں کے عوض اپنا فن بیچنا گوارہ نہ تھا اس نے جبر و ظلم کو بے نقاب کرنے کے لیے غزل کی صنف کا سہارا لیا اور ادبِ لطیف میں طبع ہوا۔ مثلاً محسن احسان (فروری ۸۱ء جلد ۴۷ شمارہ۲) فارغ بخاری (اگست۸۱ جلد۴۷ شمارہ۸) ستار سید (اگست۸۱ء) ظہور نظر (جنوری ۸۱ء جلد۴۷ شمارہ۱) محمد خالد (اپریل۸۱ء) احمد فراز (جنوری۸۱ء) باقر مہدی (اپریل۸۱ء) نذیر قیصر (مئی۸۱ء) شہرت بخاری (جون۸۱ء) ظفر اقبال (ستمبر اکتوبر۸۲ء جلد۴۸ شمارہ۱۰-۹) مظہر امام (ستمبر اکتوبر۸۲ء) حسن عباس رضا (ستمبر اکتوبر۸۴ء جلد۵۰ شمارہ۱۰-۹) محسن بھوپالی (ستمبر۸۳ء جلد۴۹ شمارہ۹) اور حبیب جالب (ستمبر اکتوبر نومبر۸۱ء) وغیرہ۔

۱۴ اپریل ۱۹۷۹ء کو ملک کی ایک بڑی اکثریت کے پسندیدہ اور منتخب وزیر اعظم ذوالفقار علی بھٹو کو پھانسی دے کر فوج نے اپنے تئیں پورے ملک پر قبضہ کر لیا، لیکن اس پھانسی سے شدید ردِعمل ہوا۔ یہ دور ادیبوں کی ذمہ داریوں کا کڑا امتحان تھا اور یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ انہوں نے اپنی اس ذمہ داری کو نبھانے کی پوری کوشش کی۔ عام طور پر یہی تاثر پایا جاتا ہے کہ ایمائیت اور علامت نگاری شعری ادب کو زیادہ بھاتی ہے، کیونکہ شعری ادب میں علامتی اظہار کی گنجائش زیادہ ہوتی ہے، لیکن اس کے باوجود ادبِ لطیف میں افسانے کا کردار کچھ ایسا کم بھی نہیں رہا۔ افسانہ نگار بھی اس پُر آشوب دور میں اپنے قلم کو ہتھیار بنا کر لڑتے رہے۔ مجموعی طور پر افسانہ نگاروں کو بھی اس بات کا

احساس تھا کہ انہوں نے روح عصر کی ترجمانی کا فریضہ انجام دینا ہے۔ رشید امجد کے افسانے ''بے زمین'' کے کردار کانوں اور آنکھوں سے محروم کر دیئے گئے ہیں لیکن یہ سب ہر احساس سے عاری ہیں۔ مزاحمت کا حوصلہ ہے نہ احتجاج کا۔ فوجی بُوٹ تلے کراہتی قوم کو معلوم ہی نہیں کہ یہ سب اگر خواب ہے تو یہ خواب ختم ہونے میں نہیں آتا اور اگر حقیقت ہے تو:

''اس شام وہ باہر نکلا تو اُسے پہلی بار محسوس ہوا کہ شہر میں بہت کے کان کٹے ہوئے ہیں۔ چند دن اجنبی اجنبی سے لگے اور پھر اُسے یاد بھی نہیں رہا کہ اس کے کان نہیں ہیں۔'' (۲۱)

روشنی اس دور میں کچھ ایسی رُوٹھی تھی کہ کسی پکار پر نہ پلٹتی تھی۔ رات ایسی آئی تھی جس کی سحر نہ تھی۔ ڈاکٹر انوار احمد پر اس اندھیرے میں یہ بھید کھلا تھا کہ ہاتھی والے گریہ کرنے کا بھی حق نہ دیتے تھے:

''اور پھر جو رات آئی تو اس کی صبح نہ ہو سکی۔ کچھ دیر بعد ہم میں جو ہوش میں آیا وہ رونے لگا۔ تبھی فوراً ایک سایہ اس پر جھپٹا، جس کے سینے اور ماتھے پر ہاتھی والوں کا نشان کندہ تھا۔ تب ہم پر کھلا کہ ہمیں گریہ کرنے کا حق بھی نہیں کہ مبادا ہم سکتے کی حالت سے باہر آ جائیں۔'' (۲۲)

رشید امجد کو لوگوں کی بے حس خاموشی پر اعتراض ہے۔ دراصل عام آدمی کا احتجاج مارشل لاء کا کچھ بگاڑ نہیں سکتا تھا۔ جب تک ریاستی کرتا دھرتا آواز بلند نہ کرتے۔ جمہوریت کے قتل عام پر واویلا نہ کرتے لیکن ان کے لفظ گم ہو گئے تھے۔ ایک کے پاس لفظ ہی نہ تھے کہ اس نے اپنے لفظ کسی کو ادھار دے دیئے تھے۔ دوسرے کے پاس لفظ تھے مگر جواب نہیں تھا، تیسرے کے پاس لفظ بھی تھے اور جواب بھی، لیکن وہ بولتا نہ تھا چنانچہ

''ایک عجیب قسم کی ذلیل اور بے غیرت خاموشی چاروں طرف چوکڑی مارے بیٹھی ہے۔'' (۲۳)

سکون اور اطمینان کے فقدان اور خوف نے فطرت کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔ احمد داؤد کے افسانے ''جھیل، جنگل، قدیم بوڑھا'' کا جنگل اور جھیل زمانوں سے قائم تھے، لیکن پھر جنگل کٹے، لوگ کم ہوئے، جنگل میں بیر کس بنیں، چاند ماری کے میدان بنے، جہاں پرندے بولتے تھے، وہاں چاند ماری کے بارود کی بُو پھیل گئی۔ جنگل کاٹنے کے ساتھ جھیل کو خشک کرنے کی باتیں شروع ہوئیں تو مچھلیاں کسی اور جھیل میں چلی گئیں۔ شہر کی حالت جنگل سے بھی بُری تھی کہ وہاں پابندی تھی، جگہ جگہ چیک پوسٹیں تھیں، اجازت نامے کی قدغن تھی۔

''جب سے اپنوں اور غیروں کی پہچان ختم ہوئی ہے شہر میں شبے کی دہشت گشت کرتی رہتی ہے۔ کسی وقت بھی روکا جا سکتا ہے۔ سلاخوں کے پیچھے بند کیا جا سکتا ہے۔'' (۲۴)

ان مذکورہ بالا مثالوں کے علاوہ احمد داؤد کا ''کولاج۔ کٹی ہوئی لکڑیاں'' (جون ۸۱ء) ڈاکٹر انوار احمد کا ''قومی مفاد میں مرتب کی جانے والی ایک رپورٹ کا خلاصہ'' (ستمبر اکتوبر ۸۴ء) آغا سہیل کا ''نوشتۂ دیوار'' (مئی

جون۸۴ء) سریندر پرکاش کا ''گاڑی بھر رسد'' (اگست۸۱ء) اسلم فرخی کا ''کہانی ختم'' (اگست۸۱ء) اور احمد بشیر کا ''شناخت'' (اگست۸۱ء) ایسے افسانے ہیں جو جبر و استبداد کی قوتوں کو روکنے کی کوشش کرتے ہیں۔

افسانے اور شاعری سے ہٹ کر بھی کچھ ایسی تحریریں ان دنوں ادبِ لطیف میں طبع ہوئیں جن کی اشاعت کاروباری اعتبار سے ادبِ لطیف کو نقصان پہنچا سکتی تھی لیکن صدیقہ بیگم جیسی باحوصلہ، جرأت مند خاتون نے ان حالات میں پرچے کی اشاعت نہ صرف برقرار رکھی بلکہ حاکموں کی جھوٹی خوشامد کرنے یا خاموش رہ کر ظلم کی روایت کا حصہ بننے سے بھی انکار کر دیا۔ انہوں نے اپنے مدیروں کو کبھی بھی ایسی تحریروں کی اشاعت سے منع نہیں کیا۔ اسی لیے مارچ۸۱ء (جلد۴۷ شمارہ۳) میں فلسطینی مصور ''برہان قرقطلی'' کی تصویروں کے عکس اور تعارف انتہائی جرأت کے ساتھ طبع کیا گیا۔ منّو بھائی کا ترجمہ شدہ یہ تعارف صریحاً مارشل لائی طاقتوں کے خلاف ہے۔ برہان قرقطلی نے اپنی تصویروں کے ذریعے استحصال اور جبر کی چکی میں پستے ہوئے عوام کو ان کے حقوق اور مفادات کا احساس دلایا، ان کے حصول اور تحفظ کا حوصلہ دیا۔ ادبِ لطیف کا یہاں یہ کہنا کہ ہماری روایت ان لوگوں کی روایت ہے جو ظالم سے نفرت اور مظلوم سے محبت کرتے ہیں جن کے ہیرو حضرت علیؓ اور حضرت امام حسینؓ ہیں اور جو یزید کو پلید اور شمر کو لعین کہتے ہیں خاصا معنی خیز ہے۔ اسی طرح اپریل۸۱ء (جلد۴۷ شمارہ۴) میں اسپین کے مصور ''گویا'' کی تصویروں کا عکس اور تعارف بھی سبھی کو چونکا گیا کہ ''گویا'' انسان ____ کائنات کی سب سے حسین تخلیق کے ساتھ ہونے والی بدسلوکی اور حالات و واقعات کی سفاکی کو موضوع بناتا ہے۔

جب اس قسم کی صورت حال درپیش ہو تو ادیب اور شاعر عام طور پر تراجم کا سہارا لیتے ہیں کیونکہ ترجمے کا مقصد ایک تو کسی بڑی تخلیق سے حاصل ہونے والی خوشی کو اپنی روح میں اتارنا ہے اور دوسرے جب اظہار پر پابندی ہو تو دوسری زبانوں کی تخلیقات کو اپنے دل کی آواز بنانا ٹھہرتا ہے۔ ادبِ لطیف میں آزادی سے پہلے ایسے تراجم طبع ہوئے جن میں انقلاب کا پیغام تھا مثلاً ماؤتسی تنگ کا افسانہ ''انقلاب احمری'' (مترجم محمد اشرف خان عطاء، جنوری ۴۰ء) اور سروجنی نائیڈو کا افسانہ ''ہندوستان'' (مترجم محمد اشرف خان عطاء، فروری۴۰ء) آرنلڈ بینٹ کا ڈرامہ ''جودت'' (مترجم سراج الدین احمد نظامی، فروری مارچ۳۹ء) اور تنگ لنگ کا ڈرامہ ''چین کے لیے'' (مترجم خلیق ابراہیم، دسمبر۳۹ء) وغیرہ۔ آرنلڈ بینٹ کا ترجمہ اس اعتبار سے اہم ہے کہ وہ آئرش تھا اور آئرلینڈ اور ہندوستان میں چلنے والی آزادی کی تحریکیں اپنی بنیاد اور پس منظر کے اعتبار سے ایک جیسی تھیں۔ یوجین اونیل اور وکٹر ہیوگو ایسے یورپی ادیب ہیں جو ہمیشہ انتظامی مشینری کے ہتھ کنڈوں کے خلاف احتجاج کرتے رہے۔ تقسیم کے بعد ادیبوں کو جس انداز سے سرکاری ادب تخلیق کرنے پر مجبور کیا گیا اس کے پیشِ نظر۵۰ء کی دہائی میں ان کے ڈراموں کے تراجم معنی

خیز ہیں۔ ادبِ لطیف اپریل ۵۳ء میں محمد عمر مہاجر کا ترجمہ شدہ وکٹر ہیوگو کا ڈرامہ ''مجرم کون'' طبع ہوا جبکہ اپریل ۵۷ء میں یوجین اونیل کا ڈرامہ ''واہمے'' (مترجم سید سجاد ترمذی) اور دسمبر ۵۷ء میں یوجین ہی کا ''پیسہ'' (مترجم اظہار کاظمی) طبع ہوا۔

۱۹۸۰ء میں صدیقہ بیگم کی نگرانی میں تراجم کی ایک نئی تاریخ مرتب ہوئی۔ مغربی ادب کا مطالعہ صدیقہ بیگم کی ذات کا حصہ ہے لہٰذا ان تحریروں کو وہ خود منتخب کرتیں۔ اِس دور میں افسانے اور نظمیں انہی ادیبوں، شاعروں کے منتخب ہوئے جو ہمیشہ معاشرے کے سیاسی و سماجی جبر کے خلاف صف آراء رہے۔ مثلاً مئی ۸۱ء میں چیخوف کا افسانہ ''نظر ثانی'' (مترجم ستار طاہر) طبع ہوا۔ اس کے علاوہ کاتیول سپندیز کے افسانے ''آئینہ'' (جولائی ۸۱ء) اور فرخ ڈھونڈی کے افسانوں ''سانپ کی دم پر نمک'' (جون ۸۲ء) اور ''نجات'' (نومبر دسمبر ۸۲ء) اور یحییٰ نجیف کے افسانے ''بچھیری'' (جولائی ۸۲ء) کا بھی ترجمہ کیا ہے۔ یہ افسانے مزاحمتی ادب کے بہترین نمونے ہیں۔

اس دَور میں عالمی ادب کی شاعری کے تراجم بھی طبع ہوئے۔ ان شعراء میں خصوصیت سے چیسلاؤ میلوہش (جنوری ۸۱ء) این ساڈوسکی (مارچ ۸۱ء) میزنی کونین (مارچ ۸۱ء) ہرمن ہیسے (اگست ۸۱ء) احمد شاملو (اپریل ۸۱ء) لینکسٹن ہیوز (مارچ ۸۱ء اور نومبر ۸۳ء) فروغ فرخ زاد (جون ۸۱ء اور جولائی ۸۱ء) محمود درویش (جولائی اگست ۸۲ء) صالح عبدالصبور (نومبر دسمبر ۸۶ء) ڈینس برُوٹس (مارچ ۸۱ء) اینا زائڈل (مئی ۸۱ء) رینے شار (مئی ۸۱ء) ہورسٹ بینک (ستمبر اکتوبر ۸۲ء) مونیکا لابا (ستمبر اکتوبر ۸۴ء) اور اجیش جوشی (ستمبر اکتوبر ۸۲ء) قابلِ ذکر ہیں۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ان میں سے کئی ایک شعراء کے کلام کا ترجمہ شائع کرنے کے ساتھ ان کا تعارف بھی ہے اور یہ تعارف اس دَور کے شعراء کے حوصلوں کو مہمیز دیتا ہے۔ مثلاً چیسلاؤ میلوہش ۱۹۸۰ء کا نوبل انعام یافتہ شاعر ہے۔ اس کی نظموں کا ترجمہ منوّ بھائی نے کیا ہے۔ چیسلاؤ کے بارے میں بتایا گیا ہے کہ یہ نوبل انعام یافتہ شاعر دوسری جنگِ عظیم میں وارسا میں نازیوں کے خلاف مزاحمتی تحریک کا سرگرم رکن بنا اور نازیوں کے خلاف نظموں کا ایک مجموعہ خفیہ شائع کرایا۔ ایسے شاعر کو اس دَور میں متعارف کرانا اور کلام کا ترجمہ کرنا ادبِ لطیف ہی کا کام ہے۔ ایرانی شاعرہ فروغ فرخ زاد کا تعارف بھی معنویت رکھتا ہے۔ ۱۹۶۶ء میں جب ایران میں پہلوی دہشت ایک نئے انداز سے اُٹھ رہی تھی، شاہ کے مخالف موت کے گھاٹ اتارے جا رہے تھے، بدنام زمانہ ساوک کی کارروائیاں جاری تھیں، احمد شاملو نادر پور، ف۔ م۔ اسفندیاری کی طرح فروغ فرخ زاد خوف و ہراس کی خندقوں میں ادب تخلیق کر رہی تھی اور آخر ۳۲ سال کی عمر میں ٹریفک کے ایک ''حادثے'' میں اُسے ختم کر دیا گیا۔ نگاہیں ساوک کی طرف اُٹھیں لیکن اُنگلی نہ اُٹھی کہ اس کا کٹ جانا لازمی تھا۔ فروغ فرخ زاد کی شاعری کا ترجمہ دیکھیں:

اے دوست! اے بھائی! اے میرے خون کے رشتے دار
جب تم چاند پر پہنچو
تو وہاں پھولوں کے قتل عام کی تاریخ درج کرا دینا (۲۵)

''پابلو نرودا۔ زمین کا بیٹا'' کے عنوان سے پابلو کی یادداشتوں کے اقتباسات مظفر اقبال نے ترجمہ کیے ہیں، ملاحظہ کریں:

''وہ عظیم لاش چلی کے فوجیوں کی گولیوں سے چھلنی تھی،
فوجی، جنہوں نے
ایک دفعہ پھر مادر وطن سے غداری کی تھی۔'' (۲۶)

مزاحمتی ادب میں ادبِ لطیف کے کردار کا جائزہ لیتے ہوئے ارادی طور پر ۱۹۷۷ء کا مارشل لاء زیادہ زیر بحث رہا۔ شاید اس لیے کہ ملک وقوم کو جتنا نقصان اس مارشل لاء نے پہنچایا اور جن خرابیوں کو دانستہ پروان چڑھایا ان کو مدِ نظر رکھا جائے تو شاید میرا تعصب قابلِ معافی ہو۔ اس سارے جائزے سے ایک نتیجہ یہ بھی نکلتا ہے کہ مزاحمتی ادب جتنا شاعری میں تخلیق ہوتا ہے، اتنا نثر میں نہیں، کیونکہ مجھے نظم اور غزل کی مثالیں تو اکثر ملیں لیکن افسانے اس اعتبار سے کم ہیں جن میں سیاسی جبر کے خلاف احتجاج کیا گیا ہو۔ اس کے علاوہ ایک اور بات جو میرے مشاہدے میں آئی وہ یہ کہ ایوب خان کے مارشل لاء دور میں عام طور پر پابلو نرودا، ناظم حکمت، فروغ فرخ زاد، محمود درویش اور لورکا وغیرہ کو ترجمہ کیا گیا لیکن ادبِ لطیف میں ان دنوں بورخیس، جیمز جوائس اور کافکا کو ترجمہ کیا گیا، شاید اس لیے کہ اِس دور میں ادبِ لطیف کی ادارت انتظار حسین، سید قاسم محمود اور ذکاء الرحمٰن وغیرہ کے ہاتھ میں تھی اور وہ ایسے احتجاج کو غالباً ترقی پسندی تصور کرتے تھے لیکن بعد میں ۷۷ء کے مارشل لاء کے خلاف ۱۹۸۰ء میں ادبِ لطیف نے احتجاجی ومزاحمتی ادب کی اشاعت کھل کر کی اور تب پابلو نرودا اور فروغ فرخ زاد وغیرہ کو بھی ترجمہ کیا گیا۔

بہر حال کچھ بھی سہی، عصری رجحانات اور رویوں کو پیش کرنا، روح عصر کی ترجمانی کرنا اور رجعت پسند قوتوں سے ٹکرانا ہمیشہ ادبِ لطیف کی حکمتِ عملی رہی اور ادبِ لطیف نے اس جنگ میں حکومتی بندشوں، مقدموں اور جرمانوں کا بھی ڈٹ کر مقابلہ کیا۔ لیکن کوئی بھی بندش اُسے حق بات کہنے سے نہ روک سکی۔ ادبی جرائد کی تاریخ میں جب کبھی بھی مزاحمتی ادب کا ذکر ہوگا کوئی بھی محقق اس حقیقت سے انکار نہیں کرے گا کہ جب بڑے بڑے جرائد خاموش تماشائی بنے بیٹھے تھے، ادبِ لطیف حضرت علیؓ کے مشہور قول کی تفسیر تھا کہ اس نے اس وقت زبان کھولی جب سب گنگ نظر آتے تھے۔ گو اس کی آواز سب سے دھیمی تھی مگر سبقت وپیش قدمی میں سب سے آگے تھی۔!!!

حوالہ جات

۱۔ مرزا ادیب، اداریہ، سال نامہ ۴۰-۳۹ء، دسمبر، جنوری (جلد ۱۰ شمارہ ۴-۵)
۲۔ مرزا ادیب، اداریہ، جون جولائی ۴۰ء (جلد ۱۱ شمارہ ۵-۴)
۳۔ فیض، احمد فیض، ''غزل'' اگست ۴۱ء (جلد ۴۱ شمارہ ۱)، ص ۲۲
۴۔ جذبی، معین احسن، ''غزل''، جنوری فروری ۴۳ء (جلد ۱۶ شمارہ ۵-۴) ص ۳۱
۵۔ فراق گورکھپوری، ''غزل''، اکتوبر نومبر ۴۳ء (جلد ۱۸ شمارہ ۳-۲) ص ۳۹
۶۔ فیض، احمد فیض، ''سیاسی لیڈر کے نام''، مئی ۴۲ء (جلد ۱۵ شمارہ ۳) ص ۳۰
۷۔ راشد، ن۔م، ''زنجیر''، سال نامہ جنوری ۴۲ء، ص ۴۳
۸۔ کرشن چندر، ''اردو کا نیا قاعدہ''، ستمبر ۴۴ء، ص ۵
۹۔ فکر تونسوی، اداریہ، جون ۴۷ء (جلد ۲۵ شمارہ ۳) ص ۲
۱۰۔ فکر تونسوی اداریہ، اگست ۴۸ء (جلد ۲۷ شمارہ ۵) ص ۲
۱۱۔ عبداللہ ملک، ''ادب اور فسطائیت''، مارچ اپریل ۴۸ء (جلد ۲۷-۲۶ شمارہ ۶-۱) ص ۲۶
۱۲۔ فارغ بخاری، غزل، اپریل مئی ۴۹ء (جلد ۲۸ شمارہ ۲-۱) ص ۸۷
۱۳۔ مرزا ادیب، اداریہ بہ عنوان حرفِ اوّل، جنوری ۵۲ء (جلد ۳۳ شمارہ ۴) ص ۴
۱۴۔ کنہیالال کپور، ''لیڈر کے نام خط''، اپریل مئی ۴۹ء (جلد ۲۸ شمارہ ۲-۱) ص ۵۵
۱۵۔ افضال ثانی، ''میں اور وہ''، اپریل ۶۲ء (جلد ۵۰ شمارہ ۴) ص ۵۰
۱۶۔ خالدہ اصغر، ''ایک بوند لہو کی''، مارچ، اپریل ۶۳ء، ص ۱۲۲
۱۷۔ انیس ناگی۔ ''قتل''، جولائی ۶۰ء، (جلد ۴۷، شمارہ ۵) ص ۲۰
۱۸۔ اصغر ندیم سید ''عظیم نقصان کے بعد''، جنوری ۸۱ء ص ۲۳
۱۹۔ تبسم کاشمیری، ''تم اپنے جسموں کی یہ فصیلیں''، مارچ ۸۱ء (جلد ۴۷ شمارہ ۳) ص ۶۲
۲۰۔ افتخار عارف، ''خزاں کے موسم میں لکھی گئی ایک نظم''، اپریل ۸۱ء (جلد ۴۷ شمارہ ۴) ص ۱۰۱
۲۱۔ رشید امجد، ''بے زمین''، جنوری ۸۱ء (جلد ۴۷ شمارہ ۱) ص ۶۲
۲۲۔ انوار احمد، ''درداں دی ماری دلڑی علیل اے''، مارچ ۸۱ء ص ۱۰۹
۲۳۔ رشید امجد، ''ثمر سے بے ثمر پیڑوں کی جانب''، جولائی ۸۱ء ص ۶۰
۲۴۔ احمد داؤد، ''جھیل، جنگل، قدیم بوڑھا''، مئی جون ۸۳ء ص ۳۶
۲۵۔ فروغ فرخ زاد، ''اندھیرے میں'' جون ۸۱ء، ص ۹
۲۶۔ پابلو نرودا، جنوری فروری ۸۴ء (جلد ۵۰ شمارہ ۲-۱) ص ۱۴

❀.....❀.....❀

منیر نیازی کی گیت نگاری

ڈاکٹر سمیرا اعجاز*

Abstract:

Munir Niazi is the prominent trend setter poet of modern urdu Poetry Who presented a haunting mysterious poetic atmosphere mingled with his symbolic style and unique diction.He is the jack of many forms of poetry.He wrote 'Geets' side by side with 'Nazm' and 'Ghazal'.Though these geets are very short in number but very important to understand his poetic universe i-e coloured with his individual thoughts, metaphor system,and mythology circle.Hindi mythology and mood is the basic quality in this regard. He made a delicate bridge among his'Geets' poems and ghazals.

منیر نیازی کی شعری کائنات میں بہ یک وقت بہت سے رنگ نظر آتے ہیں۔اُن کے قلم میں اتنی توانائی ہے کہ کبھی ربط،تسلسل اور وحدت تاثر کی خوبیوں سے مزین ہو کر نظم جیسی صنف کی تخلیق کرتا ہے اور کبھی یہی ربط چھوٹی چھوٹی اکائیوں میں تحلیل ہو کر غزل کی شکل دھار لیتا ہے۔نظم کی ایک شکل گیت بھی ہے جسے اُنھوں نے اپنے داخل کی صدا بنا کر پیش کیا۔

* استاد شعبہ اُردو، یونیورسٹی آف سرگودھا

نظم اور غزل کے مقابلے میں اُنھوں نے بہت کم گیت لکھے۔اُن کی کچھ نظموں پر بھی گیتوں کے اثرات ملتے ہیں لیکن وہ گیت جو باقاعدہ گیت کے عنوان سے اُن کے شعری سرمایے میں شامل ہیں، اُن کی تعداد محض اُنیس ہے۔ابتدا میں اُن کے گیت روایتی انداز کے حامل ہیں جب کہ آہستہ آہستہ ان میں انفرادی شان ظاہر ہوتی ہے۔ ندرتِ خیال، جدّت طرازی، گہرائی فکر، جذباتی وفور اور لطافتِ اسلوب اُن کے گیتوں کی شناخت ہے۔

اُردو گیتوں کی بنیاد ہندی گیتوں پر ہے۔ ہندی دیومالا سے ہمارے گیت بھرے پڑے ہیں۔ شِیو، پاروتی، گنیش، اندر، رادھا اور شیام کے نام بار بار آتے ہیں۔ یہ استفادہ موضوع، فضا اور لفظیات ہر سطح پر نظر آتا ہے۔منیر نیازی کے گیتوں کا سب سے اہم اور بنیادی حوالہ ہندی مزاج اور دیومالا ہے۔اُن کے بیشتر گیت رادھا اور کرشن کے روحانی معاشقے سے متعلق ہیں۔علی عباس جلال پوری، ہندی گیتوں میں رادھا اور کرشن کی کہانی کے بیان کی روایت کا تذکرہ اس طرح کرتے ہیں:

> ''کرشن پوجا نے بہار اور بنگال میں ودیاپتی، چنڈی داس اور جے دیو جیسے بھگت شاعر پیدا کیے جن کے ہاں رادھا (روح) اور کرشن (برہم یا روحِ کُل) کے ازلی پریم کا ذکر والہانہ جوش و خروش سے کیا گیا ہے۔۔۔مہابھارت ہی میں گیتا کی مشہور نظم ہے جس نے بھگت شاعروں کو تحریک و تشویق کا سامان بہم پہنچایا۔ بھگت شاعروں نے رام چندر اور کرشن کو محبوب ازلی تصور کر کے اُن سے والہانہ عشق کا اظہار کیا ہے۔'' (۱)

دکنی شاعر ابراہیم عادل شاہ ثانی (۱۵۸۰ء تا ۱۶۲۷ء) نے باقاعدہ گیت لکھے۔ ۱۵۹۹ء سے قبل اُن کے گیتوں کے مجموعے ''نورس'' کی تالیف وتدوین ہو چکی تھی۔ان گیتوں میں بڑی تعداد اُن گیتوں کی ہے جو ہندو دیومالا سے متعلق ہیں۔علی عادل شاہ ثانی (۱۶۳۸ء تا ۱۶۷۲ء) دکنی دور کا دوسرا بڑا گیت نگار ہے جسے ہندوستانی موسیقی اور ہندو دیومالا پر کامل عبور تھا۔اُنیسویں صدی میں اِسی روایت کے تسلسل میں امانت علی لکھنوی کی ''اندر سبھا'' نمایاں مثال ہے۔ ''اندر سبھا کی فضا اس ہندوستانی فضا کا عکس ہے جس میں بُت پرستی کا عمل، بُوقلمونی اور تنوع کی صفات ہمیشہ سے عام رہی ہیں۔'' (۲)

منیر نیازی نے اپنے گیتوں میں زیادہ تر رادھا اور کرشن کے روایتی تصور کو پیش کیا۔ یہ رجحان اُن کے ابتدائی دو مجموعوں ''تیز ہوا اور تنہا پھول'' اور ''جنگل میں دھنک'' کے گیتوں میں نمایاں نظر آتا ہے۔''گیت دراصل برصغیر کے تہذیبی، سیاسی و روحانی حالات اور کشمکشوں کی دین ہے۔'' (۳) پُشپ لتا کا شور، راس رچانا، بندرابن، بنجارے، مرلیا، جمنا تٹ اور شیام مراری وغیرہ ہندوستان کی ایسی فضا اور ماحول تخلیق کرتے ہیں جس میں ہندوستانی تہذیب وتمدن کے تمام رنگ واضح طور پر اُجاگر ہوتے ہیں۔ یوں تو کرشن اور رادھا کے معاشقے سے متنوع جذبات

اور احساسات وابستہ ہیں جن میں بنیادی حوالہ وصل و جسمانی نشاط اور مفارقت کا ہے۔ اُردو گیت بھی انھی کیفیات کے نمائندہ ہیں۔

منیر نیازی کے گیتوں میں وصل کی بجائے مفارقت اور ہجر میں جلنے کا احساس نمایاں ہے۔ اُن کے زیادہ تر گیت رادھا کے احساسِ جدائی کے عکاس ہیں۔ جدائی کے ساتھ منسلک متنوع کیفیات کا اظہار اُنھوں نے نہایت عمدہ انداز میں سے کیا ہے۔ ان کے ایک گیت سے مثال ملاحظہ ہو جس میں ہجر میں جلنے اور اچھے وقت کے انتظار کی اُمید موجود ہے:

تم جلتی رہو۔۔۔۔ تم جلتی رہو
ساون کی اندھیری راتوں میں
بادل سے بھری برساتوں میں
چُپ رہ کر دُکھ کی پیڑ سہو
تم جلتی رہو
پھر پریتم پیارا آئے گا
ہر دُکھ پل میں مٹ جائے گا
اُس سمے کے دھیان میں
تم جلتی رہو(۴)

اس گیت میں ہجر اور مفارقت کی جلن کے ساتھ ملن کی آس بھی ہے اور وصل و نشاط کے انتظار میں غم سے مسرت کشید کرنے کا عمل بھی عیاں ہے۔ دُکھ کی جلن میں مست رہنے کا یہ رویہ انتہائی پُر کیف ہے۔

شیام جسے کرشن بھی کہتے ہیں۔ وشنو کا آٹھواں اوتار ہے اسے Preserver of Universe سمجھا جاتا ہے۔ رادھا کرشنا کی محبت، حقیقی روحانی محبت کی علامت ہے جو ہر دُکھ کو دُور کرتی ہے۔ شیام کا مطلب ہے: گہرے سانولے رنگ کا دیوتا۔ وہ برج بھومی میں پیدا ہوا جس کے گرد کٹھورہ اور ورنداوان نامی دو شہر آباد تھے۔ اُس وقت بادشاہ یوگرا سینا کی حکومت تھی۔(۵)

ایک دفعہ یوگرا سینا اور اُس کی ملکہ باغ میں سیر کر رہے تھے کہ جن ملکہ پر عاشق ہو گیا اور بادشاہ کی شکل دھار کر اپنی ہوس کی خواہش پوری کی جس کے نتیجے میں ایک بیٹا کامسا پیدا ہوا۔(۶) اُس نے باپ کو تخت سے معزول کر دیا۔ کامسا کو غیبی آواز نے بتایا کہ دیوا کی کا آٹھواں بیٹا اُسے مار دے گا۔ اُس نے انھیں قید میں ڈال کر اُن

کے بچوں کو مارنا شروع کر دیا۔ ہر سال بعد، سات بچے مارے گئے لیکن آٹھواں بچہ کامسا کو مارنے کے لیے بچ گیا۔ یہی بچہ کرشنا تھا جسے اُس کا باپ وسودیو ورنداوان لے گیا جہاں یشودا اور نندراجا جو گلہ بان خاندان سے تھے، کرشنا کی تربیت کی۔ بعدازاں کرشنا نے دوارکا میں چھتیس برس حکومت کی۔(۷) رادھا کا مطلب ہے: کرشنا کی سب سے بڑی پجارن۔ رادھا عام گلہ بان لڑکیوں میں سب سے زیادہ خوب صورت لڑکی تھی۔ ورش بنو اور کمالاوتی کی بیٹی اور آیانا کی بیوی تھی۔ وہ بچپن سے کرشن کے ساتھ کھیلا کرتی تھی۔ پھر ان میں محبت ہوگئی۔ معاشرے سے یہ محبت چھپا کر رکھی گئی کیوں کہ رادھا شادی شدہ خاتون تھی۔ کرشنا نے جب ورنداوان چھوڑا اور دوارکا میں حکومت کی تو ایسے میں رادھا اُس کی منتظر رہی۔(۸) کرشنا بہت سانولا جب کہ رادھا بہت گوری تھی۔ سانولے رنگ سے متعلق روایت ہے کہ ایک دفعہ ایک جن نے کرشنا کو مارنے کی کوشش کی۔ اُسے زہر ملا دودھ پلا دیا جس کے نتیجے میں اُس کا رنگ نیلا ہوگیا لیکن وہ مرا نہیں۔ البتہ وہ جن جل کر راکھ ہوگیا۔(۹)

منیر نیازی نے رادھا کرشنا کے اس روحانی عشق میں آنے والے مفارقت کے لمحات کو موضوع بنایا ہے۔ شیام جب رادھا کو چھوڑ کر کامسا سے بدلہ لینے گیا تو ایک زمانہ بیت گیا اور وہ ورنداوان، رادھا کے پاس واپس نہ آ سکا۔ اِس دوران اُس نے کئی جنگیں لڑیں اور سولہ سو کے قریب خواتین کو قید سے آزادی دلانے کے لیے ان سے شادی بھی کی۔ کرشنا اور ورنداوان میں یمونا دریا کے کنارے چاند کی چودھویں رات خصوصاً موسمِ خزاں کی چودھویں رات کو اپنی گوپیوں کے ساتھ ایک رقص کرتا تھا جسے راس لیلا کہتے تھے۔ اس رقص کو الہامی تصور کیا جاتا ہے اور گوپیوں سے مراد وہاں کی گلہ بان لڑکیاں ہیں جن میں سے ایک رادھا بھی تھی جو کرشنا کی محبوب ترین گوپی تھی۔(۱۰)

رادھا اور کرشن سے متعلق یہ تمام حوالے منیر نیازی کے گیتوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ان کے ملن کے لمحے مختصر اور فراق کا زمانہ چوں کہ طویل تھا اس لیے گیت میں سلگنے کی کیفیت زیادہ نمایاں ہے۔ ایک اور گیت ملاحظہ ہو جس میں اُنھوں نے رادھا کے ہجر کی کیفیت کو بندرابن(۱۱) کے پورے پس منظر کے ساتھ پیش کیا ہے:

رادھا کے کومل ہردے میں کرے کامنا زور
اُس کے سندر دھیان میں گونجے کوئلیا کا شور
رادھا کے چنچل نینوں میں چھائی گھٹا گھنگور
آتے جاتے جھونکے اُس کو دُکھ کے راگ سنائیں
بندرابن کی چنچل ناریں ہنس ہنس جی کو جلائیں
سوتن کے سنگ راس رچائے نرموہی چت چور

دن ڈھلتے ہی ہر آنگن میں
سُکھ کا جادو چھائے
جس کے درس کو رادھا ترسے
وہ موہن کب آئے

بول رے من کے مور (۱۲)

اس گیت میں جہاں انتظار میں سلگنے کی کیفیت ہے وہیں رادھا اور شیام کے حوالے سے پوری فضا کا نقشہ آنکھوں کے سامنے اُبھر جاتا ہے۔ منیر نیازی کے ہاں اس حوالے سے ایک اور رویہ بھی سامنے آتا ہے جس میں وہ رادھا اور کرشنا کو عشق کی علامت بنا دیتے ہیں جس کے تحت کرشنا کا کردار ایسے بنجارے کے طور پر سامنے آتا ہے جو پریت کے خواب دکھا کر جدائی اور مفارقت کے احساس کو بیدار کرتا ہے اور رادھا وفا کیش اور معصوم ناری ہے جو محبت کی بانسری سُن کر عشق میں گرفتار ہو جاتی ہے۔

جنم جنم سے یہی مرلیا موہ کا گیت سنائے
برندابن کی ناری کو جمنا کے تٹ پہ بلائے
کیسے کوئی لاج کے بندھن توڑ کے پریت نبھائے
گرج گرج کے جی کو جلاتی آئی بدریا کاری (۱۳)

ان اشعار میں کرشن کے جمنا کے کنارے بانسری بجانے سے لے کر رادھا کے جذباتِ جدائی کو بیان کیا ہے۔ اسی طرح ایک اور مثال ملاحظہ ہو جس میں وہ نربل سندریوں کو بنجاروں سے دُور رہنے کو کہتے ہیں اور آگاہ کرتے ہیں کہ اُن کی پیت محض وقتی ہے۔ اس کے پس منظر میں بھی دراصل کرشن کا رادھا کو چھوڑ کر چلے جانے کا واقعہ موجود ہے۔

من مورکھ کی ایک نہ مانو
اس کے موہ کو جھوٹا جانو
اس کا کام ہے دھوکا کھانا
بنجاروں سے منہ نہ لگانا
بستی بستی گھومنے والے
رس کے لوبھی، یہ متوالے

نربل سندریوں کے من میں
چاہ کی آگ لگانے والے
اِن کی باتوں میں مت آنا
پل بھر کی پہچان ہے ان کی
دو گھڑیوں کا میل
آن کی آن میں مٹ جاتا ہے
ان کی پیت کا کھیل

یہ کیا جانیں لاج نبھانا (۱۴)

اِس تصویر سے اُبھرنے والے نقش کے مطابق عورت وفا شعار ہے جو محبت نبھانا جانتی ہے وہ حسن اور خوب صورتی کا مرقع ہے اور ہندی تہذیت کی حامل ہے۔ وفا، حیا اور صداقت اُس کے خمیر میں شامل ہے۔ پروفیسر یونس حسن، منیر نیازی کے گیتوں میں اُبھرنے والی عورت کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''یہ ناری ہندی تہذیب اور اس کے کلچر کی نمایندہ ہے۔ اس ہندی تہذیب اور اس کے کلچر کی خوشبو منیر نیازی کے گیتوں میں رچی ہوئی ہے۔'' (۱۵)

منیر نیازی نے جس طرح ہندی تہذیب اور کلچر کو اپنے گیتوں میں پیش کیا ہے اور ہندو دیومالا کو ہندی گیتوں کی روایت کے تتبع میں اپنایا ہے اس سے جہاں اُن کی وسیع المشربی کا اندازہ ہوتا ہے وہیں ہندی تہذیب کے حوالے سے مطالعے اور مشاہدے کا بھی احساس اُجاگر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عباس اطہر لکھتے ہیں:

''ابنِ انشا اور جمیل الدین عالی نے ہندی رنگ میں گیت، کویتائیں اور دوہے لکھے ہیں لیکن منیر نیازی کی ہندی انگ والی شاعری پڑھ کر یوں لگتا ہے جیسے وہ پنجاب یا سرحد کا نیازی پٹھان نہیں، برج (ہندی بھاشا کی جنم بھومی) کا باسی ہو۔'' (۱۶)

نفیس اقبال، منیر نیازی کے گیتوں کے اس پہلو کو اُن کی جنم بھومی (ہوشیار پور، بھارت) کے ساتھ ملاتی ہیں جس کے مطابق رادھا کرشن اور برندابن محض علامتیں ہیں جن کے در پردہ اُن کی اپنی وادی اور وہاں کی سُندر ناریاں ہیں۔ اُن کا بیان ملاحظہ ہو:

''منیر نیازی کے گیتوں میں رُوپ نگر اور پریم نگر کا تذکرہ اُس کو اپنی خوب صورت وادی کی یاد دلاتا ہے۔ اس کے گیتوں کی سندر ناریاں اس کی اپنی بستی کی ہی چنچل دوشیزائیں ہیں جنھیں اشفاق احمد نے ''دشتِ وفا کی خوب صورت ہرنیاں'' کہا ہے۔'' (۱۷)

یہاں منیر نیازی کی اُس گفتگو کا ذکر بھی ناگزیر ہے جو انھوں نے اپنی شاعری میں ہندی اساطیر کی موجودگی کے حوالے سے کی۔ بیان ملاحظہ ہو:

''یہ سب میرے بچپن کے واقعات ہیں۔ میں ان ہی فضاؤں میں رہتا تھا۔ اِن فضاؤں میں کھو جاتا تھا۔ انھیں محسوس کرتا تھا اور اپنے اندر اُتار لیتا تھا۔ میرے اندر ایک اساطیری دنیا آباد ہوگئی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ میری شاعری میں اس کی جھلک نمایاں ہے۔'' (۱۸)

وہ ایسے شاعر ہیں جن کے ہاں واقعات کا من وعن بیان نہیں ملتا بلکہ متنوع عوامل کے میل جول سے اُن کا مخصوص شعری رنگ مرتب ہوتا ہے۔ ہندی مزاج اور مشرقی تاثر ان کے گیتوں میں نمایاں طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے جس میں عورت کا کردار تہذیب کا آئینہ دار ہے۔ رادھا کا کردار اس حوالے کو مزید واضح کرتا ہے۔

منیر نیازی کے گیتوں میں ہندی دیومالا اور تہذیب وتمدن سے استفادہ محض تصورات کی سطح تک محدود نہیں بلکہ لفظیات کی سطح پر بھی ظاہر ہوتا ہے۔ پشپ لتا، کامنا، کومل، ہردے، پریتم، سمے، سندر ناری، نرموہی چت چور، بندرابن، رجنی، چندر ماں، سندرتا، لگن، موہن، نرمل سندریاں، کھونٹ، مرلیا باجے، موہن متواری، جمنا تٹ، آن براجے، سانورے شیام مراری، برندابن، باورے، بانوری، کارن اور کوی وغیرہ جیسے الفاظ ہندی کلچر، مذہب اور زبان کے آئینہ دار ہیں جنھیں اُنھوں نے گیتوں میں بہ خوبی استعمال کیا ہے لیکن ''ہندی لفظیات اور تصورات کا استعمال منیر نیازی کا اصل رنگ نہیں ہے۔'' (۱۹)

گیت بنیادی طور پر نسائی جذبات واحساسات کی نمائندہ صنف ہے۔ جس طرح غزل میں مرد، عورت کے سامنے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے اُسی طرح جب عورت، مرد سے اپنے قلبی جذبات واحساسات کا اظہار کرتی ہے تو گیت بنتا ہے۔ ''دارصل گیت اُس وقت جنم لیتا ہے جب عورت کا دل محبت کے بیج کو قبول کرتا ہے۔'' (۲۰) رام پرکاش گیت کو اُس لمحے سے وابستہ کرتے ہیں ''جب آدم اور حوا کا ایک دوسرے سے سامنا ہوا اور اشاروں کی جگہ ہونٹوں سے گفتگو ہوئی۔'' (۲۱) عورت کے اظہارِ محبت سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ موضوع میں جذبات کی تپش اور حدت تو موجود ہوتی ہے مگر اس اظہار میں معصومیت، لطافت، سادگی، بے ساختگی اور بے لوث جذبات کا وفور ملتا ہے۔ منیر نیازی کے گیتوں میں بھی نسائی کیفیات کا اظہار ملتا ہے جس میں عورت کے جذبات وکیفیات کا بیان ملتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک گیت ملاحظہ ہو جس میں نسائی کیفیات کا بھرپور اظہار کیا گیا ہے:

شام ہوئی گھر آ باورے، شام ہوئی گھر آ
تو نے سفر میں کیا کچھ دیکھا، ہم کو بھی تو سنا، باورے

شام ہوئی گھر آ
کیسے کیسے لوگ ملے تھے کیا تھا ان کا نام
کہاں کہاں کی خاک اُڑائی، کہاں کیا بسرام
کون تھا جس نے تیرے دل سے مجھ کو دیا بُھلا باورے
شام ہوئی گھر آ (۲۲)

گیت کے اس ٹکڑے میں عورت کے قلبی جذبات اور خدشات سے ملی جلی تصویر بنتی ہے جس میں ایک برہن اپنے محبوب کی بے تابی اور بے چینی سے منتظر ہے اور ''باورے'' کہہ کر مخاطب ہوتی ہے کہ اب شام ہوگئی ہے، گھر واپس آؤ اور سفر میں جو کچھ دیکھا اُس کا حال سناؤ۔ کیا تو نے مجھے بھلا دیا ہے؟ آخر وہ کون سی ایسی مصروفیت ہے جس نے تیرے دل سے میری یاد کے نقش مٹا دیے۔ یہ خالصتاً نسائی جذبات کا اظہار ہے۔ انتظار کی اس کیفیت میں ہمارے سماج کی معاشی صورتِ حال کا بھی حصہ ہے جہاں عورت اپنے محبوب پیا کے انتظار میں زندگی گزارتی ہے۔ ڈاکٹر نجمہ خاں اِس حوالے سے لکھتی ہیں:

''منیر نیازی نے گیت بھی لکھے۔ اُنھوں نے گیت کے مزاج کو سمجھتے ہوئے اس کے مخصوص آہنگ اور لہجہ میں لکھے اور نسائی کیفیات کا اظہار فنکارانہ انداز سے کیا۔'' (۲۳)

عظمت اللہ خاں کی طرح منیر نیازی کے ہاں بھی بعض مقامات پر اظہارِ محبت اور اظہارِ جذبات مرد کی طرف سے ہے۔ نسائی جذبات کا اظہار بھی مرد کی زبان سے ہوتا ہے اور خصوصیت یہ ہے کہ گیت کا حسن پامال نہیں ہوتا۔ ذیل میں دو مثالیں ملاحظہ ہوں جن میں عورت کے جذبات کا اظہار مرد کی زبان سے ہوا ہے:

رات اندھیری، بادل برسے
جیارا دھڑکے موہن ڈر سے
وہ دیکھو اک سندر ناری
پیا ملن کو نکلی گھر سے
جھوم جھوم کر بادل برسے (۲۴)

اس میں منیر نیازی نے رادھا اور شیام کے قصے کے پس منظر میں عورت کے جذبات کو بیان کیا ہے۔ بیانیہ انداز کے باعث کہیں بھی گیت کی غنائیت یا مزاج میں خرابی پیدا نہیں ہوئی۔ اس کے ساتھ وہ کبھی کبھی عورت کو مخاطب کر کے بھی گفتگو کرتے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے وہ عورت کی ہمت بندھاتے ہیں اور کسی مقام پر ٹھہرنے کی بجائے عمل کے

لیے مہمیز دیتے ہیں۔ گیت عورت کے جذبۂ آزادی کی پیداوار ہے۔ یہ اُس وقت جنم لیتا ہے جب زمین سے چمٹی ہوئی عورت شعورِ ذات کی پہلی کروٹ سے آشنا ہوتی ہے اور تمام بندھنوں کو توڑ کر اپنے پِتم پتی تک پہنچنے کے لیے تیار ہو جاتی ہے لیکن تیاگ کا یہ عمل منفی انداز کا حامل نہیں۔ منیر نیازی کے اس تکنیک کے حامل گیتوں میں بھی گیت کا یہ مزاج واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے لیکن فرق یہ ہے کہ وہ خود اُس کے جذبۂ حریت کو بیدار کرتے ہیں اور جذباتی تحرک وتموج کو تقویت دیتے ہیں۔ مثلاً یہ گیت ملاحظہ ہو:

او متوالی نار!

چھوڑ کے سب سنسار

جا موہن کے دوار ـــــ او متوالی نار! (۲۵)

منیر نیازی کے گیتوں میں موجود یہ رجحان گیت نگاری کے حوالے سے پختہ شعور کا غماز ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا اُن کے گیتوں کی اس صفت کا یوں محاکمہ کرتے ہیں:

> ''منیر نیازی کے ہاں ایک تماشائی کی حیثیت میں محبت میں مبتلا عورت کی حرکات کو دیکھنے کی ایک روش ملتی ہے۔ یا یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ اگرچہ منیر کے گیتوں میں بھی بات مرد کی طرف سے کہی گئی ہے تاہم دراصل اس میں عورت کی کہانی کو ہی موضوع بنایا گیا ہے اور اسی لیے بیان میں مرد کی بجائے عورت کا جذباتی تموج زیادہ نمایاں ہے۔۔۔منیر کی عطا یہ ہے کہ اُس نے عورت کے جذباتی تحرک کو عورت کی زبان سے بیان کرنے کی بجائے مرد کی زبان سے بیان کیا ہے اور یوں گیت کو ایک تازہ ذائقے سے آشنا کر دیا ہے۔'' (۲۶)

گیت بنیادی طور پر عورت کے اظہارِ محبت کا ذریعہ ہے اور اس میں مرد ہی مخاطب ومحبوب ہوتا ہے۔ منیر نیازی کے گیتوں میں تذکیروتانیث کے حوالے سے بے اعتنائی کی روش اُبھرتی ہے۔ بعض اوقات وہ مرد کے جذبات کا اظہار کرتے ہیں لیکن ان جذبات میں وجودی کرب اور اکلاپے کی کیفیت نمایاں ہوتی ہے۔ وجودیت اور تنہائی ان کی نظم اور غزل کا بھی بنیادی محور ومرکز ہے۔ ''وجودیت دراصل انسان کے ہونے کی دلیل ہے۔''(۲۷) ایک انٹرویو میں اُنھوں نے تنہائی اور اپنی ذات کی جانب مرتکز ہونے کی وجہ اس طرح واضح کی:

> ''مجھے ڈر لگتا ہے کہ مجھے کوئی چرا نہ لے۔ میں ایک خوف میں مبتلا رہتا ہوں کہ کہیں ایسا نہ ہو جائے یا ویسا نہ ہو جائے۔ یہ خوف ہمارے پورے معاشرے پر مسلط ہے۔ لوگ کہتے ہیں کہ آپ کسی سے ملتے ہیں نہ پی آر بناتے ہیں۔ میں کہتا ہوں کہ میں خود سے ملتا ہوں۔ میرے لیے بس یہی کافی ہے۔'' (۲۸)

اُن کی خانگی زندگی سے بھی وجودی طرزِ عمل کے محرکات مل جاتے ہیں جس کا اظہار صوفیہ بیدار اُن ہی کے الفاظ میں اس طرح کرتی ہیں:

''منیر نیازی کہتے ہیں کہ ان کی ماں چھپ چھپ کر رویا کرتی تھیں۔ کہیں کہیں ڈائریوں میں کچھ لکھا کرتی تھیں۔ کم عمری میں شوہر چلا گیا تو دیور سے شادی کرنا پڑی۔ خود اکیلی تھی اس لیے زیادہ بچوں کو جنم دیا مگر مجھے اُس نے اپنی تنہائی منتقل کر دی۔'' (۲۹)

اُن کی شاعری میں ہجوم کے بطن سے تنہائی جنم لیتی ہے۔ اِردگرد حسن کے میلے لگے ہیں مگر اس کے باوجود تنہائی اور اُداسی کی کیفیت غالب ہے۔ اس میں مرد کی انفعالیت پسندی بھی واضح ہے۔ مرد اور عورت دونوں شرمیلے ہونے کی وجہ سے فعال نظر نہیں آتے۔ مثلاً:

کس کس سے ہم پریت نبھائیں
کون سی مُورت من میں بٹھائیں
سانجھ سویرے کس کو ڈھونڈنے
کُنج گلیوں میں جائیں
کس سے پریت نبھائیں
نت نئی اک سندر ناری
ہردے بیچ سمائے
جس ناری کو میں چاہوں
وہ دُور کھڑی شرمائے
ایسے بھید سمجھ نہ آئیں
لو پھر سانجھ سہانی آئی
دھیان میں لاکھوں باتیں لائی
سُونے گھر میں سندریوں نے
نین جوت جلائی
کس رادھا سنگ راس رچائیں (۳۰)

قیصر جہاں، منیر نیازی کی شاعری میں اظہارِ عشق کی روش کے حوالے سے لکھتی ہیں:

''منیر نیازی اور نگار صہبائی کے گیتوں میں اکثر اظہارِ عشق مرد کی جانب سے ہوا ہے۔ گیت کی دنیا میں یہ ایک نیا موڑ ہے۔'' (۳۱)

اُن کے گیتوں کا مرد تنہائی کی اذیت میں مبتلا ہے اور اُس پر انفعالیت پسندی اس قدر غالب ہے کہ محبوب کا وجود غزل

کے محبوب کی مانند اُس کی دسترس سے باہر ہے۔اس لیے اُسے چاند بنا کر آسمان کی سیج پر بٹھا دیتے ہیں اور اپنے دل کی آواز کو پاگل من کی باتوں سے تعبیر کرتے ہیں۔مثلاً اُن کا ایک گیت ملاحظہ ہو:

بات تو دیکھو پاگل من کی
چاہ کرے اُس کے جوبن کی
جس کا بسیرا سیج گگن کی
باتیں دیکھو پاگل من کی (۳۲)

غزل کے مزاج کی طرح وہ محبوب کی بے وفائی اور بے توجہی کے باعث دردمندی اور گداز کی تصویریں بھی کھینچتے ہیں جس میں لفظیات اور لوچ گیتوں کا ہے لیکن موضوع اور انداز غزل سے زیادہ قریب ہے۔فرق صرف یہ ہے کہ اس ہجر اور بے وفائی کے قصے میں وصل کی نشاط انگیز صدا بھی سنی جاسکتی ہے جو ماضی کے ایوانوں میں کبھی گونجی تھی۔مثلاً ایک گیت سے چند سطریں ملاحظہ ہوں جس میں محبوب کی بے وفائی کا اظہار ہے۔

جس نے مرے دل کو درد دیا
اُس شکل کو میں نے بُھلا یا نہیں
اک رات کسی برکھا رُت میں
کبھی دل سے ہمارے مٹ نہ سکی
بادل میں جو چاہ کا پھول کھلا
وہ دھوپ میں بھی کمہلا یا نہیں
جس نے مرے دل کو درد دیا
اس شکل کو میں نے بھلا یا نہیں (۳۳)

غزل کی صنف فارسی کی شعری روایت سے منسلک ہے جس میں محبوب کے لیے مذکر کا صیغہ استعمال ہوتا ہے۔منیر نیازی نے گیتوں میں بھی محبوب کے لیے مذکر کا صیغہ استعمال کیا ہے۔عاشق اور محبوب دونوں کے لیے بعض اوقات وہ مذکر کا صیغہ بھی استعمال کرتے ہیں۔مثلاً درج ذیل گیت میں اگرچہ ہندی دیومالا موجود ہے لیکن کرشن اور رادھا دونوں کے لیے صیغۂ تذکیر ہی آیا ہے:

کب تک چلتا رہے گا راہی ان انجانی راہوں میں
کب تک شمع جلے گی غم کی ان بے چین نگاہوں میں

وہ بھی بھول گیا ہوگا مجھے دنیا کے جنجالوں میں
کتنا بدل گیا ہے تو بھی آتے جاتے سالوں میں
گا کوئی گیت خوشی کا پاگل کیا رکھا ہے آہوں میں
مل بھی گیا وہ پھر کیا ہوگا؟ لاکھوں ملتے دیکھے ہیں
یہ گلزار تو رات کی چپ میں سب نے کھلتے دیکھے ہیں
رات کٹی تو خاک اُڑتی ہے پیار کی جلوہ گاہوں میں
کب تک۔۔۔۔ (۳۴)

جب کرشن رادھا کو اپنے مقصد کی خاطر ورنداوان چھوڑ کر چلا گیا تو ایسے میں معاشرے کی جانب سے جس طرح کی گفتگو ہوسکتی ہے اس کا عکس واضح طور پر اُن کے گیتوں میں ملتا ہے۔ دوسری جانب کرشن کے حوالے سے کہا گیا ہے کہ وہ بھی دنیا کے جنجالوں میں مجھے بھول گیا ہوگا اور رادھا کے بارے میں کہا گیا ہے کہ تو بھی وقت کی گرد میں تبدیل ہو چکی ہے۔ ''یہی وجہ ہے کہ گیت اُس محبت کا اظہار ہے جو مُسافر کو دیکھتے ہی عورت کے دل میں پیدا ہوئی اور جو مسافر کے چلے جانے کے بعد ایک آتشِ پنہاں کی صورت اختیار کر گئی تھی۔'' (۳۵)

بُت پرستی اور سراپا نگاری کا رجحان ہندی گیتوں کا طُرّۂ امتیاز ہے جس کے تحت شیام کے رنگ روپ کی تعریف کا رجحان نظر آتا ہے۔ منیر نیازی کے گیتوں میں بھی اگرچہ ہندی روایت سانس لیتی نظر آتی ہے لیکن بت پرستی اور سراپا نگاری کا واضح میلان نہیں ملتا بلکہ اس میں رمزیت کا پہلو غالب ہے اور مرد کی زبان سے عورت کی تعریف ملتی ہے۔ مثلاً:

ہونٹ جلتے دیپ آنکھیں رنگ کی پچکاریاں
اپنے اپنے دھیان میں ڈوبی سجیلی ناریاں (۳۶)

اِن مثالوں میں مرد کی زبان سے عورت کے جسمانی خدوخال کی تعریف تو نظر آتی ہے لیکن بت پرستی یا سراپا نگاری کا وہ انداز نظر نہیں آتا جو ہندی روایت کے زیر اثر ملتا ہے۔ اس پر فارسی کی شعری روایت کا گہرا اثر ہے جس میں معاملاتِ حسن و عشق کا بیان انتہائی قرینے سے کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر کا کہنا ہے کہ:

''جذبہ جب رس میں تبدیل ہو جائے تو گیت جنم لیتا ہے۔ جسم کی پکار جب کومل تا کا رنگ پکڑے تو گیت کے بولوں میں ڈھلتی ہے۔ حسن برِہا کی آگ میں جلے تو گیت نغمہ کے پیکر میں ڈھلتا ہے۔'' (۳۷)

سلیم اختر کے اس قول کے مطابق جذبۂ عشق گیتوں کی بنیاد ہے جس کا معصوم اور فطری اظہار گیتوں سے ملتا ہے۔ ''گیت ہمیں آج کی باشعور تہذیب کے بوجھ سے نجات دلا کر اُس فطری زندگی سے ہم آہنگ کرتے ہیں جہاں

حیات کی پیچیدگیاں نہیں ہوتیں اور معصوم انسان تمام غیر فطری لبادوں کو اُتار کر سامنے آتا ہے۔'' (۳۸) منیر نیازی کے گیتوں میں بھی جذبۂ عشق بنیادی حیثیت کا حامل ہے بلکہ گیت اور عشق مترادفات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ رادھا اور کرشن اس عشق کی علامتیں ہیں۔ ہندو دیومالا کے اس قصے سے قطع نظر ان کے ہاں محبت کے حوالے سے ایک مخصوص تصور اُبھرتا ہے جو اُن کی نظم اور غزل میں بھی ظاہر ہوتا ہے اور اسی روایت سے گیتوں میں بھی نظر آتا ہے۔ وہ محبت کو زندگی کی بنیادی قدر سمجھتے ہیں جو زندگی میں حیات بخش تر و تازگی اور بشاشت عطا کرتی ہے اور غم روزگار کو آسان بنا دیتی ہے۔ یہ ایسی دائمی قدر ہے جسے فنا نہیں بلکہ یہ ابدی و حقیقی قدر ہے۔

گیت جو لاتا ہے کشتِ زندگی میں تازگی
جس کو سن کر دُور ہوتی ہے اُداسی رات کی
جو مداوا ہے جہاں میں سختیٔ ایام کا (۳۹)

عشق کی ایک جہت حقیقی بھی ہے۔ گیتوں کے لیے عموماً عشق مجازی کو مخصوص سمجھا جاتا ہے لیکن منیر نیازی نے عشقِ مجازی کے ساتھ عشقِ حقیقی کو بھی موضوع بنایا ہے۔ یہاں اُن کے گیت ہندی دیومالا کے اثرات سے باہر آ گئے ہیں اور فارسی کی شعری روایت اپنی تمام تر لفظیات اور فضا کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے جو اس کو غزل کی لفظیات اور آہنگ کے قریب لے آتی ہے۔ درج ذیل گیت اس کی بہترین مثال ہے:

اے صاحبِ جمال!
اب آ کے دیکھ تیرے لیے کیا ہے میرا حال
اے صاحبِ جمال!
کچھ رحم کر، نہ اتنے تغافل سے کام لے
آ اور مسکرا کے مرا ہاتھ تھام لے
تیرے بغیر مجھ کو تو جینا ہوا محال
اے صاحبِ جمال!
دنیا سے دور اس کی بھری محفلوں سے دُور
چوکھٹ پہ تیری آ کے گرا ہوں غموں سے چُور
پردہ اُٹھا کے سن بھی ذرا اب مرا سوال
اے صاحبِ جمال! (۴۰)

امجد طفیل اس گیت میں موجود عشق کی حقیقی جہت کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''اس گیت کا مخاطب کوئی اور نہیں یا تو رسول کریمؐ ہیں یا پھر اللہ تعالیٰ کی ذات۔ اس حوالے سے ہمیں منیر نیازی کا یہ گیت، اُردو گیت نگاری میں ایک منفرد مثال کے طور پر نظر آتا ہے۔'' (۴۱)

گیت ایک داخلی صنفِ سخن ہے جس میں دل کی گہرائیوں سے جذباتِ قلبی کا اظہار کیا جاتا ہے۔ اِس اظہار میں فطری معصومیت، بے ساختگی، خلوص اور جذبے کی حِدّت شامل ہے۔ منیر نیازی کے گیتوں میں اظہار کا قرینہ یاد ہے۔ جو اُن کی شاعری کا محبوب موضوع ہے اور گیت کے مزاج سے پوری طرح مناسبت بھی رکھتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ منیر نیازی کی یہ یاد نگاری بچھڑے ہوؤں کی جستجو ہے اور یہ یاد اُن کے لہجے میں اُداسی کی دل سوز لہر پیدا کرتی ہے مثلاً:

یاد کے اس حصار میں بھی عشق کا جذبہ اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ منیر نیازی کے گیتوں میں ہمیں ارتقائی کیفیت نظر آتی ہے۔ ابتدا میں اُن کے ہاں گیت لکھنے کا رجحان زیادہ ہے اور ان پر گیتوں کی روایتی فضا اور لفظیات جس کا تعلق ہندی گیتوں کے ساتھ بنتا ہے، غالب نظر آتا ہے۔ آہستہ آہستہ اُنھوں نے اظہار کے لیے گیت کی بجائے نظم اور غزل کو مخصوص کر لیا۔ ایسے میں جو چند گیت اُنھوں نے کہے، وہ ہندی کی بجائے فارسی روایت اور لفظیات کے قریب ملتے ہیں۔ ان میں نظم اور غزل دونوں کا آہنگ گُھل مل گیا ہے۔ مثلاً ایک گیت اے صاحبِ جمال!۔۔۔ جس کا ذکر گزشتہ سطور میں گزرا ہے۔ اس گیت میں نظم کا انداز اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید اس گیت کی بابت لکھتے ہیں:

''اس میں منیر نے ہندی گیت کی روایت سے انحراف کیا ہے اور گیت کو نظم کے مزاج کے قریب لانے کی کوشش کی ہے۔'' (۴۲)

اُن کے گیتوں کے اشعار پر بعض اوقات غزل کا گمان بھی گزرتا ہے مثلاً یہ شعر ملاحظہ ہو جو کسی غزل کا مطلع محسوس ہوتا ہے، قافیہ اور ردیف کا باقاعدہ التزام موجود ہے اور مصرعوں میں ارکان کی تعداد بھی غزل کی طرح ہے:

نہیں ہے رُت یہ ملنے کی وہ موسم اور ہی ہوگا
ترے آنے کی گھڑیوں کا وہ عالم اور ہی ہوگا (۴۳)

لفظ ''گیت'' ہندی زبان سے اُردو میں آیا ہے جس کا لغوی مفہوم راگ، گانا، سرود، بھجن یا نغمہ ہیں۔ موسیقیت یا غنائیت گیتوں کی سب سے نمایاں خوبی ہے۔ اسے نسوانیت کے غنائی اظہار کی ایک صورت سمجھا جاتا ہے۔ میرا جی راگوں کو گیتوں کی تخلیق کا اہم جزو سمجھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

''سب سے پہلے آواز بنی۔ آواز کے اُتار چڑھاؤ سے سُر بنے۔ سروں کے سنجوگ سے بول نے جنم لیا اور پھر راگ ڈوری میں بندھ کر بول گیت بن گئے۔'' (۴۴)

اسی طرح بیگم بسم اللہ نیاز نے گیت کو لریکل نظم قرار دیا ہے:

''گیت اصطلاحِ عام میں ایک گانا ہے، جو گایا جاتا ہے اور جس میں ترنم اور شیرینی کوٹ کوٹ کر بھری ہوتی ہے۔ ادبی معنوں میں گیت ایک چھوٹی لی ریکل نظم ہوئی جس میں منفرد خیال یا جذبہ داخلی طور پر بیان کیا جائے۔'' (۴۵)

منیر نیازی کے گیت غنائیت کا بھرپور اظہار ہیں جن میں ترنم، لے، رقص، جھنکار اور نغمگی پوری طرح موجود ہے۔ گیتوں کا تعلق چوں کہ ہماری حسِ سامعہ سے ہوتا ہے۔ اس لیے ان میں سماعت سے متعلق ان تمام خصوصیات کا موجود ہونا ضروری ہے۔ یہی موسیقیت ہے جو گیتوں کو دوسری اصناف سے ممتاز و یگانہ کرتی ہے۔ وہ راگوں کا بڑا اچھا شعور رکھتے تھے اور موسیقی سے والہانہ شغف نے اُن کے گیتوں کو موسیقی کے لوازمات کی جانب مائل کیا۔ ''انھیں کلاسیکل موسیقی کا درک تھا۔ وہ بڑے غلام علی خاں، ہیرا بائی بروڑکر، پنڈت بھیم سین جوشی، استاد امانت علی خاں، استاد فتح علی خاں، کشوری امونکر، استاد امیر خاں اندور والے اور استاد عبدالکریم خاں کے بڑے مداح تھے۔ وہ راگ بیراگی، بھیروں اور راگ درباری کے عاشق صادق تھے۔'' (۴۶) وہ گیتوں میں نہ صرف مترنم، سبک اور رواں بحور کا انتخاب کرتے ہیں بلکہ تکرارِ لفظی، غنائی الفاظ کے انتخاب اور مصرعوں کی تعداد گھٹا بڑھا کر موسیقیت پیدا کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ صوتی، صوری اور معنوی ہر سطح پر غنائیت کی لہر موجزن نظر آتی ہے۔

چاروں کھونٹ مرلیا باجے، دُھن موہن متواری
جمناتٹ پر آن براجے سانورے شیام مراری
چاروں کھونٹ مرلیا باجے دھن موہن متواری
جس کو سن کر سوچ میں کھو گئی برندابن کی ناری
چاروں کھونٹ مرلیا باجے دھن موہن متواری (۴۷)

اِن مثالوں میں مٹھاس اور حلاوت کا احساس ہوتا ہے اور ایک ایک لفظ پڑھنے اور سننے والے کے دل میں جاگزیں ہوتا ہے۔ ہندی زبان کا استعمال بھی اس موسیقیت کو دوچند کرتا ہے۔ ''ہندی زبان میں ایک ملائمت، مٹھاس اور نرمی ہے۔ اس لیے گیت میں ہندی الفاظ سے حلاوت و شیرینی پیدا ہوتی ہے۔'' (۴۸) لفظوں کی نشست اس طور پر کی گئی ہے کہ کوئی آواز مفرد یا مرکب شکل اختیار کر کے کرختگی کا موجب نہیں بنتی۔ ٹیپ کے مصرعے یا استھائی کی تکرار کے ذریعے موسیقیت کے تاثر میں اضافہ کیا جاتا ہے۔ ہر بند کے آخر میں مصرعہ اولیٰ کا اعادہ موسیقی کی خاطر کیا جاتا ہے۔ اس طرح ہر بند کے آخر میں قافیہ کی جھنکار لانا جو قاری کو مصرعۂ اولیٰ دہرانے پر مجبور کر دے؛ بھی ترنم اور لے پیدا کرتا

ہے۔اسی طرح تکرارلفظی سے بھی آہنگ اورغنائیت پیدا ہوتی ہے۔منیر نیازی کے گیتوں میں غنائی اظہار کی یہ تمام شکلیں ملتی ہیں۔گیت کا ایک اقتباس ملاحظہ ہوجس میں قافیے اور ردیف کے حسن کے ساتھ تکرارلفظی کے ذریعے آہنگ پیدا ہوتا ہے۔

بستی بستی گھومنے والے
اس کے لو بھی یہ متوارے
نربل سندریوں کے من میں
چاہ کی آگ لگانے والے
ان کی باتوں میں مت آنا (۴۹)

صنعت ترصیع استعمال کا تعلق بھی موسیقیت کے ساتھ ہے۔منیر نیازی کے گیتوں میں اس صنعت کا استعمال بھی خال خال ملتا ہے۔اس میں شعر کے دونوں مصرعوں کی ابتدا یکساں یا ہم قافیہ الفاظ سے ہوتی ہے جوصوتی آہنگ پیدا کرتا ہے۔

کب تک چلتا رہے گا راہی ان انجانی راہوں میں
کب تک شمع جلے گی غم کی ان بے چین نگاہوں میں (۵۰)

گیتوں کی ایک اہم خوبی جذبات نگاری بھی ہے۔بیگم بسم اللہ نیاز نے اپنی کتاب ''اُردو گیت'' میں جذبات نگاری اوراختصار کو بنیادی خوبیاں قرار دیا ہے۔جذبات نگاری ایسی بھرپور ہونی چاہیے کہ پڑھنے والا ایسا محسوس کرے کہ یہ جذبات اور کیفیات اس کی اپنی کیفیات ہیں اور یہ واردات خود اُس کے دل پر گزری ہے۔منیر نیازی کے گیتوں میں جذبات کی سچائی اور فطری اظہار ملتا ہے۔وہ چند سطروں میں مخصوص پس منظر میں پوری فضا تیار کرتے ہیں جس میں اُن کے کردار بولتے اور حرکت کرتے نظر آتے ہیں۔مثلاً ایک گیت سے اقتباس ملاحظہ ہو:

دن ڈھلتے ہی ہر آنگن میں
سکھ کا جادو چھائے
جس کے درس کو رادھا ترسے
وہ موہن کب آئے
بول رے من کے مور (۵۱)

جذبات کی عکاسی میں منیر نیازی کا لہجہ نہایت دھیما اور مدھم ہوتا ہے جس سے گیت کا حسن مزید تیکھا ہو جاتا ہے۔جدید اُردو شاعری میں علامتیں، استعارے اور لفظیات کا مطالعہ بہت اہمیت اختیار کر گیا ہے۔منیر نیازی کی شاعری

میں یہی عوامل مل جل کر اُن کی شاعری کی فضا تیار کرتے ہیں۔ یہ پیرایہ بیان نظم اور غزل کے ساتھ گیتوں میں بھی نمایاں طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے لیکن یہ علامتیں اور استعارے اُن کی باقی شاعری سے ہٹ کر منفرد مفہوم کے حامل نہیں بلکہ اُسی تسلسل میں استعمال ہوئے ہیں۔ اُن کا علامتی اسلوب ان کے گیتوں میں گہرائی اور تاثر کی شدت میں اضافہ کرتا ہے جس میں شام، رات، بادل، چاند، ہوا، دھوپ، مرلیا اور سایہ شامل ہیں۔ یہ تمام استعارے اُن کی نظم و غزل اور جدید شاعری سے متعلق ہیں۔

استعارہ اُردو شاعری کی پہچان ہے۔ ہر شاعر کے فنی نظام اور لفظی دروبست میں اسے ایک اہم وسیلے کی حیثیت حاصل ہے۔ اُن کے گیتوں میں سب سے زیادہ شام اور رات کا حوالہ آتا ہے جو درد کو بڑھانے والا اور اُداسی وغمگینی کی فضا پیدا کرتا ہے۔ یادِ رفتگاں اس وقت میں شدت اختیار کر جاتی ہے۔ یوں یہ وقت داخلی خود کلامی اور داخلی کرب کا محرک بنتا ہے۔ مثلاً:

شور کرتے، گونجتے گھنگور کالے بادلو
لاؤ اس بھولے سمے کی دل جلاتی شام کو
شور کرتے، گونجتے گھنگور کالے بادلو (۵۲)

بادل کا استعارہ رومانی پس منظر میں استعمال ہوا ہے۔ جہاں یہ وصل کے ساتھ کیف وانبساط کا تاثر پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ ہے۔ خواہشات اور آرزوؤں کے لیے مہمیز کا درجہ رکھتا ہے لیکن ان کی گرج کے ساتھ خوف، ڈر اور اسرار کی کیفیت بھی منسلک ہے۔

بادل میں جو چاہ کا پھول کھلا
وہ دھوپ میں بھی کمہلایا نہیں (۵۳)

اس شعر میں جہاں بادل کا استعارہ استعمال ہوا ہے وہیں اس کے مقابل میں دھوپ کا استعارہ استعمال ہوا ہے جو زندگی کی تلخیوں، مشکلات اور آزمایش کا استعارہ ہے۔ چاند کا استعارہ خوب صورتی اور دل آویزی، محبوب، اُداسی اور وجودی کرب کے اظہار کے لیے استعمال ہوا ہے۔ چاند کا حسن محبوب کے حسن سے مماثل اور غزل کے محبوب کی طرح نارسائی کا استعارہ بنتا ہے۔ اس کے علاوہ چاند کی تنہائی شاعر کے دل میں موجود تنہائی اور وجودی کرب کے احساس میں شدت پیدا کرتی ہے۔

پچھلے پہر کا چاند تھا کتنا چُپ چُپ اور اُداس (۵۴)

مُرلیا کا تعلق کرشن کے ساتھ ہے۔ منیر نیازی کے گیتوں میں مرلیا محبت اور عشق کا استعارہ ہے۔ ایسی محبت جو پیتم کو

اپنے سحر میں مبتلا کر کے اُسے آزمایش میں مبتلا کرتی ہے جیسے رادھا کو ورنداوان میں فرقت اور جدائی کا وقت گزارنا پڑا۔منیر نیازی کی شاعری کی سب سے اہم علامت ہوا ہے جس کے ساتھ تعمیری اور تخریبی دونوں طرح کے پہلو وابستہ ہیں۔اُن کے گیتوں میں ہوا غم انگیزی کا استعارہ ہے مثلاً اُن کے ایک گیت سے اقتباس ملاحظہ ہو:

شام کا تارا چمکے ایسے
جیسے مست رسیلے نین

جب میں بکھری آوازوں کے سُونے بن سے گزر کر
ڈری ہوئی آنکھوں میں گہرے غم کے خزانے بھر کر
سنتا جاؤں ڈگر ڈگر پر تیز ہوا کے گھایل بین

شام کا تارا چمکے ایسے
جیسے مست رسیلے نین (۵۵)

اِس بند میں منیر نیازی کی نظم اور غزل میں موجود پراسرار طلسماتی فضا واضح طور پر محسوس ہوتی ہے جو خالصتاً منیر نیازی کا رنگ ہے جو سُونے بنوں، ڈری ہوئی نگاہوں، غم کے خزانوں اور تیز ہوا کے گھایل بین جیسی لفظیات سے اُبھرتا ہے۔ایک گیت میں اُنھوں نے رات اور ہوا کے استعارے کو ملا کر استعارہ سازی کی ہے۔وہ ''راتوں کی ہوا'' کو مخاطب کر کے کہتے ہیں کہ اے راتوں کی ہوا! تو کس کو ڈھونڈنے گھر سے نکلی ہے؟ تیرے من کا موہن کہاں ہے؟ مجھے یہ راز بتا! پھر اُسے خبردار کرتے ہیں کہ من موہن کی کھوج میں چلتے چلتے تیرے پاؤں تھک جائیں گے اور پھر بھی تو پریتم کے گاؤں نہ پہنچ پائے گی۔عشق دُکھ کا کھیل ہے۔اس لیے اے بانوری! تو اسے ترک کر کے گھر واپس چلی جا اور جا کے پربت کے نیلے جھرنوں کو اپنے گیت سنا اور اونچے اونچے پیڑوں والے بن کی ہنسی اُڑا۔گیت میں موجود لفظیات اور ڈرامائی وخطابیہ قالب اسے انفرادیت عطا کرتا ہے۔راتوں کی ہوا کو مخاطب کر کے ہونے والی ساری گفتگو اِسے رادھا کے کردار سے جا ملاتی ہے اور شاعر کے تخیل کی اڑان دیکھیے کہ جس نے رادھا کے کردار کو راتوں کی ہوا کی صورت میں منقلب کیا اور پھر ہوا کی تجسیم کی ہے۔اونچے اونچے پیڑوں والے بن، دراصل سماج اور تہذیب کی جکڑ بندیاں ہیں جو عشق کی راہیں مسدود کرتی ہیں، گیت ملاحظہ ہو:

کس کو ڈھونڈنے گھر سے نکلی۔۔۔اے راتوں کی ہوا!
کہاں ہیں تیرے من کے موہن۔۔۔کچھ تو بھید بتا
اے راتوں کی ہوا!

اس کی کھوج میں چلتے چلتے تھکیں گے تیرے پاؤں
پھر بھی دُور رہے گا تجھ سے اس پریتم کا گاؤں
چھوڑ یہ دُکھ کا کھیل بانوری۔۔۔گھر کو واپس جا
اے راتوں کی ہوا!
پربت کے نیلے جھرنوں کو اپنے گیت سنا
اونچے اونچے پیڑوں والے بن کی ہنسی اُڑا
اے راتوں کی ہوا!____ (۵۶)

اِن تمام استعاروں کا تعلق فطرت کے ساتھ ہے جو فطرت سے اُن کی والہانہ محبت، شیفتگی اور وارفتگی کا اظہار ہے۔ ساون، بادل، سانجھ سویرے، تارے، پھول، چندر ماں، گگن، رات، ندی، آسمان، پھلواری، پربت، نیلے جھرنے، پیڑ، بن، شام کا تارا، گھنگھور گھٹا اور دھوپ جیسے الفاظ فطرت سے گہرے انسلاک اور اُس کے بہ غور مشاہدے کے غماز ہیں۔ اُن کی شاعری میں موجود طلسماتی اور پراسرار فضا میں مابعد الطبیعی عناصر کا حوالہ بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اُن کے گیتوں میں یہ فضا تو نہیں ملتی لیکن ان کے دو گیتوں میں 'سائے' کا ذکر ملتا ہے جو خوف، پراسراریت اور طلسماتی کیفیت کو جنم دیتا ہے۔ منیر نیازی کے گیتوں میں اس کا استعمال ملاحظہ ہو:

سایہ بن کر دل سے گزری یاد گئی برساتوں کی
یاد یکھی تصویر نظر نے بہار میں ڈوبی راتوں کی
نیلے نیلے آسمان پر۔۔۔ (۵۷)

اِن دونوں مثالوں میں سایہ آسیبی اور غیبی خصوصیت کا حامل ہے۔ پہلی مثال میں یادرفتگاں آسیب بن کر بیتے دنوں کی یاد دلاتی ہے اور روح و قلب کا روگ بن جاتی ہے۔ دوسری مثال میں شاعر نے پورا منظر کھینچا ہے جس میں چاند تنہا، چُپ چاپ اور اُداس ہے۔ برہن کو یاد آتا ہے کہ جاتے ہوئے داستانوں کے کسی کردار کی مانند اُس کے محبوب کو یہ تنبیہ کی تھی کہ آج رات تم سفر پر مت نکلنا۔ کاش تم اُس کی بات مان لیتے اور آج اس مشکل میں مبتلا نہ ہوتے۔

منیر نیازی حسیات کے استعمال سے ایسی تمثالیں تراشتے ہیں جو صوری و معنوی حسن کی حامل ہوتی ہیں۔ تمثال آفرینی کے لیے شبلی نعمانی نے ''محاکات نگاری'' کی اصطلاح استعمال کی ہے جس کے مطابق ''کسی چیز یا حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اُس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔'' (۵۸) لفظی پیکر، تمثال، امیجری اور محاکاتی استعارہ اسی کی مختلف اصطلاحات ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے مطابق ''ہر وہ لفظ جو حواسِ خمسہ میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ کو

متوجہ کرے، پیکر ہے۔'' (۵۸) اُن کے گیتوں میں بھی کہیں کہیں تمثال نگاری کی مثالیں ملتی ہیں جن کا تعلق زیادہ تر حِس بصارت کے ساتھ ہے۔ ذیل میں چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

(i) لو پھر سانولی رجنی نے تاروں بھرا آنچل لہرایا (۶۰)

(ii) ڈوب گیا اب شام کا سورج آئی کالی رات (۶۱)

(iii) نیلے نیلے آسمان پر بادل ہیں چمکیلے (۶۲)

پہلی مثال میں سانولی رجنی (کالی رات) کے ظاہر ہونے کا دل کش منظر پیش کیا گیا ہے اور رات کی تجسیم کرتے ہوئے آسمان پر موجود تاروں کے لیے تاروں بھرے آنچل کی صورت میں حرکی تمثال سے بصری منظر تراشا گیا ہے۔ دوسری مثال میں بھی رات کے اُبھرنے کی تمثال ایک اور زاویے سے ملتی ہے جس میں حسِ بصارت کی کارفرمائی شامل ہے۔ تیسری مثال میں نیلے آسمان پر چمکیلے بادلوں کی تمثال تراشی ہے۔ یوں حسیات کے استعمال سے تمثالیں تراش کر رعنائی اور دل آویزی پیدا کی ہے لیکن ان تمثالوں میں وہ گہرائی اور فنی پختگی موجود نہیں جو خاص طور پر اُن کی نظم سے مخصوص ہے۔

تخلیق کار اپنے کلام میں فکری و فنی گہرائی اور لطافت و حلاوت پیدا کرنے کے لیے جو حربے استعمال کرتا ہے اُن میں تشبیہات کا حسن بہت اہمیت رکھتا ہے۔ منیر نیازی کے گیتوں میں تشبیہ کی مثالیں تو مل جاتی ہیں لیکن ان میں تخلیقی سطح پر وہ گہرائی اور پختگی نہیں ملتی جو اُن کی شاعری کے ساتھ مخصوص ہے۔ مثلاً:

شام کا تارا چمکے ایسے
جیسے مست رسیلے نین (۶۳)

پہلی مثال میں محبوب کے چہرے کو نور کے مماثل قرار دیا ہے۔ دوسری مثال میں محبوب کے بالوں کی مہک کو کھلے ہوئے پھولوں کی کیاری سے تشبیہ دی ہے۔ تیسری مثال میں محبوب کے مست رسیلے نین کو شام کے چمکتے ہوئے تارے کے مماثل بتایا ہے۔

کسی شاعر کے مزاج کی تفہیم کے لیے اُس کی لفظیات کا مطالعہ بہت اہمیت رکھتا ہے۔ کیوں کہ الفاظ کے انتخاب میں اُس کی تخلیقی شخصیت، انتخاب و تفحص الفاظ اور عہد کی حسیت جھلکتی ہے۔ منیر نیازی کے گیتوں میں الفاظ کی سطح پر دو رنگ ملے جلے نظر آتے ہیں۔ ابتدا میں ان کے گیتوں پر چوں کہ روایتی ہندی گیتوں کی فضا غالب تھی اس لیے ہندی لفظیات زیادہ نظر آتی ہیں جن میں نرمی، حلاوت، شیرینی اور لوچ موجود ہے۔ آہستہ آہستہ اس رجحان میں تبدیلی آنے لگی۔ اُنھوں نے تخلیقی اظہار کے لیے اِنھی اصناف کو مناسب و موزوں سمجھا۔ چناں چہ اُن کے گیت غزل اور نظم

کی اصناف کے قریب ہونے لگے اور اسی رجحان کے زیر اثر فارسی کی شعری لفظیات کا استعمال غالب آیا۔ مثلاً ابتدا میں ان کے گیتوں میں جمنا تٹ، پشپ لتا، سمے، کامنا، ہردے، ناری، سندر، نرموہی، داس، رجنی، چندر ماں، گگن، دیپک، پریمی، موہن، پتھ، نربل، لوبھی، براجے اور شیام مراری جیسے الفاظ نظر آتے ہیں۔ یہاں یہ بات بہت اہم ہے کہ اس دور کے گیتوں میں ترکیب سازی کی بجائے مفرد الفاظ اُن کی توجہ کا مرکز رہے۔ بعد میں غزل کے تحت فارسی کی شعری روایت اور لفظیات اُن کے سامنے رہیں۔ اُنھوں نے مفرد الفاظ کی بجائے تراکیب سازی کی طرف توجہ کی اور صفاتی، تشبیہی، تمثیلی اور تاثیری تراکیب تراشیں جن میں حسنِ دل آرام اور صاحبِ جمال صفاتی تراکیب کشتِ زندگی اور کیفیتِ بے نام تراکیب اضافی میں رُخِ گل فام، تملیکی ترکیب اور سختیٔ ایام تاثیری ترکیب ہے۔ اِن تراکیب میں گیتوں سے زیادہ غزل کی فضا مترشح ہوتی ہے اور گیتوں کے مفاہیم میں گہرائی پیدا ہوتی ہے۔

یوں تو منیر نیازی کی بہت سی غزلیں ایسی ہیں جنھیں بہ طور فلمی گیت گایا گیا ہے لیکن ایک گیت ایسا ہے جسے فلم ''سسرال'' کے لیے مہدی حسن نے گایا۔ شعر ملاحظہ ہو:

جس نے مرے دل کو درد دیا
اُس شکل کو میں نے بھلایا نہیں (۶۴)

اس گیت میں اُن کے اسلوب اور لفظیات سے متعلق دونوں حوالوں کا سنگم ملتا ہے۔ یہ گیت بہت معروف ہوا۔ دراصل منیر نیازی نے ''تمام اصناف میں اپنے سحر انگیز اسلوب کے کمالات دکھائے۔'' (۶۵)

منیر نیازی نے اگرچہ گیت کی صنف میں بھی اپنی تخلیقی شخصیت کا اظہار کیا لیکن ان کے گیتوں کے جائزے کے بعد یہ بات بہ خوبی عیاں ہوتی ہے کہ اُن کا تخلیقی جوہر جیسا نظم اور غزل میں کھلتا ہے ویسا گیتوں میں ظاہر نہیں ہوتا۔ اُن کی شاعری کے ساتھ جو شعری فضا، تخیل کی فراوانی، لفظی و علامتی نظام اور پیرایۂ اظہار وابستہ ہے، وہ گیتوں میں نہیں ملتا۔ اگرچہ اُنھوں نے گیت کی صنف کو روایتی تقاضوں کے ساتھ ساتھ جدت بھی عطا کی لیکن اس کے باوجود ان کے مقام و مرتبے کا تعین کرتے ہوئے گیت ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ اُن کا تخلیقی مزاج گیتوں سے اتنی مناسبت نہیں رکھتا جتنا نظم اور غزل کے مزاج کے ساتھ۔ یہی وجہ ہے کہ اُنھوں نے اِس صنف کو چھوڑ کر نظم اور غزل کو ہی تخلیقی اظہار کے بہترین وسیلے کے طور پر منتخب کیا۔ شمی فاروقی نے اُردو گیتوں کی روایت میں منیر نیازی کے گیتوں کے مقام و مرتبے کا تعین اس طرح کیا ہے:

> ''سیف الدین سیف، احمد راہی اور منیر نیازی کا شمار نظم و غزل کے نمائندہ شعرا میں ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے گیتوں میں نظم و غزل کا جمالیاتی رچاؤ پایا جاتا ہے۔ تخلیقی اعتبار سے ان کے یہاں گیت کو

امتیازی حیثیت حاصل نہیں۔ ان شعرا نے گیت اپنی ضرورت کے تحت لکھے، ادبی مقاصد کے لیے نہیں۔'' (٦٦)

منیر نیازی کے گیت اگر چہ روایت کے رنگوں میں ڈھلے ہوئے ہیں لیکن کہیں کہیں ان میں انفرادیت بھی جھلکتی ہے اور یہ نظم وغزل کی توسیع معلوم ہوتے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ اُنھوں نے اپنے گیتوں کے ذریعے اس صنف میں قابلِ قدر اضافہ نہیں کیا لیکن منیر نیازی کے شعری ارتقا اور تخلیقی جہات کا احاطہ اِن گیتوں کے جایزے کے بغیر نامکمل ہے۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ علی عباس جلال پوری، روایاتِ تمدنِ قدیم، لاہور: تخلیقات، ۲۰۰۷ء، ص ۲۰۵، ۲۲۴

۲۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، لاہور: جدید ناشرین، ۱۹۶۵ء، ص ۱۸۲

۳۔ شبیہ الحسن، ڈاکٹر، حفیظ جالندھری۔ ایک منفرد گیت نگار، مشمولہ ماہ نامہ قومی زبان، کراچی، جلد ۸۱، شمارہ ۴، اپریل ۲۰۰۹ء، ص ۴۷

۴۔ منیر نیازی، کلیاتِ منیر، لاہور: مکتبہ منیر، ۱۹۸۳ء، ص ۸۹

5- Owen M.Lynch, Divine Passions: The social construction of emotions in India, University of California Press, 1990, Pg 262-266

6- Swami Parmeshwaranad, Encyclopaedic Dictionary of Puranas, volume-3, (I-L), Sarup and Sons, New Delhi, 1st edition 2001, Page 735-736.

7- http://www.dollsofindia.com/Radha/Karishna.

8- Sukumari Bhattacharji, Legends of Devi, Oriental Longman Ltd, Kamani Marg, Mumbai, 1998, Page 56-65.

9- http://www.dollsofindia.com/Radha/Karishna.

10- http://www.janmashtami.agreetings.com/rassleela.

۱۱۔ بندرابن برج کے ایک شہر کا نام ہے جو متھرا کا ضلع ہے جس میں متھرا، گوکل اور برندابن وغیرہ شامل ہیں۔ یہ مقام شری کرشنا کے طفلانہ کھیل کُود اور وارد ہونے کی وجہ سے مشہور ہے۔ (راجیسور راؤ، ہندی اُردو لغت، لہور: سچیت کتاب گھر، جنوری ۲۰۰۳ء، ص ۱۱۳، ۱۱۴)

۱۲۔ منیر نیازی، تیز ہوا اور تنہا پھول، لاہور: مکتبہ کارواں، س۔ن، ص ۹۱

۱۳۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، لاہور: مکتبہ منیر، ۱۹۶۰ء، ص ۱۱۴

۱۴۔ منیر نیازی، کلیاتِ منیر، لاہور: پاکستان رائیٹنگز، ۲۰۰۰ء، ص ۹۵

۱۵۔ پروفیسر یونس حسن، جنگل میں دھنک۔ ایک جائزہ، مشمولہ سہ ماہی نوادر، لاہور، جلد ۱۰، شمارہ ۱۰، جنوری تا مارچ ۲۰۱۰ء، ص ۱۳۸

۱۶۔ عباس اطہر، بے وفا اور سنگ دل شہروں کا مسافر (کنکریاں)، مشمولہ روزنامہ ایکسپریس، لاہور، ۲۸ دسمبر ۲۰۰۶ء، ص ۶

۱۷۔ نفیس اقبال، ڈاکٹر، پاکستان میں اردو گیت نگاری، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۳۰۱

۱۸۔ سائرہ غلام نبی، استفسار از منیر نیازی، مشمولہ سہ ماہی آئندہ، کراچی، جلد۱۲، شمارہ ۴۶، اپریل تا جون ۲۰۰۷ء، ص ۴۰
۱۹۔ خالد اشرف، ڈاکٹر، لاہور کا البیلا شاعر، مشمولہ سہ ماہی ادبیات، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، شمارہ ۸۳، ۸۴، اپریل تا ستمبر ۲۰۰۹ء، ص ۱۶۵
۲۰۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اُردو شاعری کا مزاج، محولہ بالا ۲: ص ۲۰۳
۲۱۔ رام پرکاش، ہمارے گیت، مشمولہ نیا دور، کراچی، شمارہ ۱۴، ۱۵، بحوالہ پاکستان میں اردو گیت نگاری از نفیس اقبال، ڈاکٹر، محولہ بالا: ۱۷، ص ۱۸
۲۲۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، لاہور: گورا پبلشرز، ۱۹۹۷ء، ص ۱۰۵
۲۳۔ ڈاکٹر نجمہ خان، ''منیر نیازی۔۔۔اپنی شاعری کے آئینے میں''، مشمولہ سہ ماہی ادبیات، محولہ بالا: ۱۹، ص ۳۰۰، ۳۰۱
۲۴۔ منیر نیازی، تیز ہوا اور تنہا پھول، اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء، ص ۱۲۳
۲۵۔ منیر نیازی، کلیات منیر، محولہ بالا: ۲۲، ص ۲۶۰
۲۶۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، محولہ بالا: ۲، ص ۲۰۰
۲۷۔ جمیل، ڈاکٹر، اختر محبی، فلسفہ وجودیت اور جدید اُردو افسانہ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۲ء، ص ۸۵
28- http://www.urdupoint.com,husnainseherinterviews.
۲۹۔ صوفیہ بیدار، شیشے شربتاں دے، مشمولہ سہ ماہی ادبیات، محولہ بالا: ۱۹، ص ۲۴۰
۳۰۔ منیر نیازی، کلیات منیر، محولہ بالا: ۴، ص ۹۰
۳۱۔ قیصر جہاں، مقدمہ اُردو کے منتخب گیت (مرتبہ) لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکیڈمی، ۱۹۸۳ء، ص ۱۴
۳۲۔ منیر نیازی، کلیات منیر، محولہ بالا: ۲۲، ص ۱۴۱
۳۳۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۲۳، ص ۱۱۱
۳۴۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۱۳، ص ۱۱۰
۳۵۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، محولہ بالا: ۲، ص ۱۶۵
۳۶۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۲۶، ص ۱۳۳
۳۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء، ص ۱۷۴
۳۸۔ سجاد باقر رضوی، تہذیب و تخلیق، لاہور: مکتبہ ادب جدید، لاہور، ۱۹۶۶ء، ص ۲۴۹
۳۹۔ منیر نیازی، ساعتِ سیار، لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ستمبر ۱۹۹۱ء، ص ۵۲
۴۰۔ منیر نیازی، کلیات منیر، محولہ بالا: ۱۴، ص ۱۰۳
۴۱۔ امجد طفیل، منیر نیازی: شخصیت اور فن، اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۶ء، ص ۴۷
۴۲۔ انور سدید، ڈاکٹر، نیند کے گلابی خمار میں گم۔ منیر نیازی، مشمولہ قومی زبان، کراچی، جلد ۸۱، شمارہ ۶، جون ۲۰۰۹ء، ص ۲۶
۴۳۔ منیر نیازی، ساعتِ سیار، اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء، ص ۳۰

۴۴۔ میرا جی، (دیباچہ) گیت ہی گیت، دہلی: ساقی بک ڈپو، ۱۹۴۴ء، ص ۱۳
۴۵۔ بسم اللہ نیاز احمد، ڈاکٹر، اُردو گیت، کراچی: مکتبہ نیا دور، ۱۹۸۶ء، ص ۴۳
۴۶۔ علی تنہا، منیر نیازی کی یادیں، مشمولہ سہ ماہی ادبیات، محولہ بالا: ۱۹، ص ۱۱۷
۴۷۔ منیر نیازی، کلیات منیر، محولہ بالا: ۲۲، ص ۲۵۳
۴۸۔ نفیس اقبال، ڈاکٹر، پاکستان میں اردو گیت نگاری، محولہ بالا: ۱۷، ص ۱۵
۴۹۔ منیر نیازی، کلیات منیر، محولہ بالا: ۱۴، ص ۹۵
۵۰۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۲۳، ص ۱۰۶
۵۱۔ منیر نیازی، کلیاتِ منیر، لاہور: ماورا پبلشرز، مارچ ۱۹۹۳ء، ص ۹۱
۵۲۔ منیر نیازی، کلیات منیر، محولہ بالا: ۵۹، ص ۱۱۰
۵۳۔ ایضاً، ص ۱۱۱
۵۴۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۲۶، ص ۱۲۸
۵۵۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۲۳، ص ۱۰۸
۵۶۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۲۶، ص ۱۳۰
۵۷۔ منیر نیازی، کلیات منیر، محولہ بالا: ۱۴، ص ۱۰۴
۵۸۔ شبلی نعمانی، شعر العجم (جلد چہارم)، لاہور: الفیصل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ص ۸
۵۹۔ شمس الرحمٰن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر، الہ آباد: شب خوں کتاب گھر، ۱۹۹۸ء، ص ۱۰۸
۶۰۔ منیر نیازی، تیز ہوا اور تنہا پھول، محولہ بالا: ۱۲، ص ۹۲
۶۱۔ ایضاً، ص ۹۶
۶۲۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۲۳، ص ۱۰۴
۶۳۔ ایضاً، ص ۱۳۱
۶۴۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۱۳، ص ۱۱۶
۶۵۔ انور زاہدی، منیر نیازی: ایک عہد ساز شاعر، مشمولہ ماہ نامہ آثار، اسلام آباد، جلد نمبر ا، شمارہ ۵، سال نامہ ۱۹۹۹ء، ص ۱۵۲
۶۶۔ شمی فاروقی، پاکستان میں گیت کے امکانات، مشمولہ آئندہ، کراچی، پاکستانی ادب نمبر، جلد ۱۱، شمارہ ۴۱، جنوری تا مارچ ۲۰۰۶ء، ص ۱۱۷

❁.....❁.....❁

اسلوب اوراس کے تشکیلی عناصر

ڈاکٹر صباحت مشتاق*

Abstract:

As a term "style" or litrary is not too old in criticisim. This term or a manners of writing is a mode of expression and Thought that how an auther or a writer explains Thought, in particular way."Style". Involves the selection, organization and treatment of the features of Language for expressive effects and Includes all use of sound patterns, words, Imeges and figurs of speach. So it is a combination of Thought, Treatment of language and techniques.

ادبی اُسلوب کی اصطلاح تنقید میں زیادہ پرانی نہیں۔بیسویں صدی کی چھٹی دہائی سے اس کا استعمال فن پارے میں موضوعی اور تاثراتی انداز کی بجائے معروضی اور لسانی بنیادوں پر کیا جانے لگا۔

۲۰ ویں صدی کے وسط میں ساختیات، پس ساختیات جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے حوالے سے

* استاد شعبہ اُردو، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد

ادب میں نئے نئے فلسفیانہ مباحث اور نظریات تشکیل پائے اس طرح تاریخی اعتبار سے تو اسلوبیات کا تصور نیا ہے۔ لیکن اسکے باوجود طرز تحریر، زبان و بیان، لہجہ کی طرح ادبی اصطلاحیں اسلوب ہی کے تناظر میں استعمال ہوتی رہی ہیں اور اسلوب کی بحث میں شامل رہیں کیوں کہ ادب کی پہچان اسلوب کے بغیر مکمل نہیں ہوتی رہی ہیں۔ مغربی ادبی تنقید میں اسلوب کا تصور اس تصور سے مختلف رہا جو علم بدیع و بیان کے تحت مشرقی ادبی روایت کا حصہ تھا۔

لفظ ''اسلوب'' انگریزی کے ''اسٹائل'' کے مترادف ہے جب کہ یونانی میں اسٹائیلاز (Stylos)اور لاطینی میں اسٹائیلس (Stylus)اسلوب کا ہم معنی ہے۔(۱)

Encyclopedia Britanica کے مطابق "Style" کا مادہ یونانی لفظ "stylus" نہیں بلکہ "Stilus" ہے۔جس کے معنی دھات یا لکڑی کا بنا ہوا نوک دار آلہ ہوتا ہے۔جس کے ساتھ قدیم یونان میں موم کی لوحوں پر الفاظ کندہ کیے جاتے تھے(۲)

اسلوب ایسے منفرد طرز بیان کا نام ہے جس میں الفاظ، ان کا صوتی آہنگ، محاورات و اشارات اور جملوں کی ساخت اور زبان کے خدوخال بیان کو پر تاثیر بناتے ہیں۔

Dictionary of Literary terms and Literay Theory کے مطابق:۔

> "Style" The characteristic manner of expression in prose or verse, how a particular writer says things. The analaysis and assessment of style Involves examination of a writer's choice of words, his figures of speech, The devices (rhetorical and otherwise), The Shape of his sentences (whether they be loose or periodic), The Shape of his paragraphs. Indeed, of every conceivable aspect of his Language and The way in which he uses it. Style defies complete analysis or definition..... because it is the tone and 'voice' of the writer himself, as peculiar to him as his laugh, his walk, his handwriting and the expression an his face, the style, Buffoon put it, is the man"(3)

ابوالاعجاز حفیظ صدیقی کے مطابق:

''اسلوب سے مراد کسی ادیب یا شاعر کا وہ طریقہ، ادائے مطلب یا خیالات و جذبات

کے اظہار و بیان کا وہ ڈھنگ ہے جو اس خاص صنف کی ادبی روایت میں مصنف کی اپنی انفرادیت (انفرادی خصوصیات) سے وجود میں آتا ہے چونکہ مصنف کی انفرادیت کی تشکیل میں اس کا علم، کردار، تجربہ، مشاہدہ، افتاد طبع، فلسفہ حیات اور طرز فکر و احساس جیسے عوامل شامل ہوتے ہیں اسلئے اسلوب کو مصنف کی شخصیت کا پرتو اور اسکی ذات کی کلید سمجھا جاتا ہے''۔(۴)

اسلوب کے بارے دو مکتبہ ہائے خیال کی آراء کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کچھ لوگوں کے نزدیک نثر کے اجزاء کو خوبصورتی اور حسن کاری سے برتنا اسلوب ہے جبکہ کچھ کے نزدیک کسی مصنف کی طرز تحریر کی جو عام روشن اور عام نہج ہوتی ہے اسی روش کی نشاندہی کر کے بتایا جاتا ہے کہ مصنف نے آسان عام فہم اور سادہ سلیس انداز اختیار کیا، گنجلک پیچیدہ انداز رنگین طرز ادبی، مرصع و مقفی اسلوب ہے۔ اس طرح کی تحریر کی ظاہری سطح کو واضح کیا جاتا ہے اور موضوع کو بعض اوقات نظر انداز کر دیتے ہیں جبکہ انتخاب الفاظ، فقرہ شناسی کے ساتھ ساتھ کسی تحریر میں پوشیدہ مصنف کا مدعا بھی اہم ہے۔ اس لئے دوسرے مکتبہ فکر سے تعلق رکھنے والے اسلوب و شخصیت کو لازم و ملزوم قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ اسلوب شخصیت کا عکاس اور ترجمان ہے جس طرح انسانی شخصیت پیچیدہ، مرکب اور تہہ دار ہے اسی طرح ادب پارہ بھی اپنے انداز معنی کی مختلف جہتیں لئے ہوئے ہوتا ہے۔ ادیب کی بیانیہ صلاحیت اس کے اسلوب تحریر سے ظاہر ہوتی ہے۔

گوپی چند نارنگ کے نزدیک :

''شاعر یا مصنف قدم قدم پر پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال شعوری بھی کرتا ہے۔ غیر شعوری بھی اس میں ذوق، مزاج ذاتی پسند و ناپسند، صنف یا ہیئت کے تقاضوں نیز قاری کی نوعیت کے تصور کو بھی دخل ہو سکتا ہے۔ یعنی تخلیقی اظہار کے ممکنہ امکانات جو وجود میں آ چکے ہیں اور جو وقوع پذیر ہو سکتے ہیں اُن میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (جن کا اختیار مصنف کرے) دراصل اُسلوب ہے۔''(۵)

اسلوب موضوع اور ہیئت کے درمیان کہیں ہوتا ہے۔ ادب میں موضوعات چونکہ زندگی سے لیے جاتے ہیں اس لیے اُسلوب بھی شخصی یا انفرادی اور اجتماعی زندگی سے متاثر ہوتا ہے۔ اسلوب محض موضوع کی زینت یا زیبائش کا یا آرائش کا نام نہیں بلکہ ایک وسیلہ ہے جو موضوع یا مضمون کو فن میں تبدیل کرتا ہے۔ عابد علی عابد اس کی وضاحت یوں کرتے ہیں :

''اُسلوب دراصل فکر و معانی اور ہیئت و صوت یا مافیہ و پیکر کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔''(۶)

اسلوب کو ہم روایت سے اخذ کرتے ہیں ۔ روایت بنیادی طور پر طبع سلیم سے متعلق ہوتی ہے۔ اس لئے وہ ایسی

خوشگوار بات ہے جو متوازن، معتدل اور فہم عام کے قریب ہے۔لیکن اگر وہ متوازن نہ ہو، معتدل نہ ہو، ادراک اور ابلاغ کے اعتبار سے فہم عام کے قریب نہ ہو تو وہ روایت نہیں بنتی۔ روایت کبھی بھی دو افراد مل کر نہیں بناتے، ہمیشہ پورا معاشرہ اور اسکے اجتماعی رویے روایت کو جنم دیتے ہیں اور یہ ہر دور میں حرکت پذیر ہوتی ہے۔کسی کو صاحب اسلوب قرار دینا روایت کی طرف ہمارے رجوع کا پہلا قدم ہے۔صاحب اسلوب ہستی کی تخلیق ہمیں خاص انداز سے متاثر کرتی ہے۔کیونکہ اسکی تخلیق کی صفات روایت کے برعکس ہوں گی۔اور روایت جس حوالے کے تحت کام کرتی ہے وہ اس سے انحراف کرتا ہے۔

بے شک روایت وہ سطح ہے جس پر اسلوب قیام کرتا ہے۔وہ مقبول ہوتی ہے مگر ایک تجسس اَن دیکھی دنیا اور اسکی خوبصورتی سے وہ محروم ہوتی ہے۔اسکے دامن میں کوئی انوکھا پن نہیں ہوتا اور جب کوئی اپنی تخلیق میں جدت، انوکھا پن لاتا ہے تو وہ نیا اسلوب بن جاتا ہے اور وہ صاحب اسلوب قرار پاتا ہے گویا اسلوب ''ادائے کج کلاہی'' ہے۔صاحب اسلوب بڑی خوبصورتی اور مستعدی سے لفظوں کو ضرورت کے مطابق استعمال کرتا ہے اور یہی عمل اس کا ابلاغ کہلاتا ہے۔

اسلوب کی سب سے پہلی خوبی یہ ہے کہ یہ شخصی ہوتا ہے جب کہ روایت اجتماعی اور عوامی ہوتی ہے۔وہ اپنے خاص قوانین، صرف ونحو اور ضابطہ کے مطابق چلتی ہے۔جب تک کوئی شخص ان قوانین میں تبدیلی نہیں لاتا، انہیں توڑتا نہیں وہ نیا اسلوب پیدا نہیں کرسکتا اس لئے صاحب اسلوب کو کسی حد تک روایت سے منحرف ہونا پڑتا ہے بل کہ اس میں تواتر بھی ضروری ہے۔ایک صاحب طرز شخص کی اپنے طریقہ کار پر گرفت مضبوط ہوتی ہے۔وہ اشیاء اور مظاہر کو بنانے کے ضمن میں طے شدہ قوانین میں تبدیلی لاسکتا ہے، قانون سازی کرسکتا ہے اور نئے قوانین کے مطابق نیا اسلوب وجود میں لاتا ہے۔اور اتنے ربط اور تسلسل کے ساتھ لاتا ہے کہ وہ اسکا اسلوب بن جاتا ہے جو اس کی شخصیت پر تو ہوتا ہے۔گویا اسلوب کو انکشاف ذات اور اظہار ذات کے معنوں میں استعمال کیا گیا ہے جب کہ تنقید میں اسلوب سے مراد لکھنے کا وہ رویہ یا انداز ہے جس سے لکھنے والے کی شخصیت اور اس کے عہد کے مزاج کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے(۷)

ایک فنکار کو تشکیل کرتے ہوئے مواد کو توڑنے، مروڑنے اور کانٹ چھانٹ کی ضرورت پیش آتی ہے اور ان تمام مرحلوں سے گذرنے کے بعد وہ جب اسے مشکل کرتا ہے تو اس کی پوری شخصیت اس میں تحلیل ہوچکی ہوتی ہے اور وہ اس کی تخلیق میں اتنی واضح ہوتی ہے کہ اس کی شناخت بن جاتی ہے۔کسی تخلیق یا کسی صاحب اسلوب کے اسلوب کا جائزہ لینے کیلئے اس کی شخصیت کے اندرونی اور بیرونی دونوں پہلوؤں کو دیکھنے کی ضرورت

ہوتی ہے کیوں کہ اس کے جذبات جبلی تقاضے، اس کی جمالی کیفیات، زندگی کے تجربات، اس کا پس منظر ان سب کا جائزہ ضروری ہے

بعض اوقات ایک ہی شخص بیک وقت مختلف اسالیب کا حامل بھی ہوسکتا ہے یعنی محاکاتی، بیانیہ، تشریحی یا جذباتی وہ اپنے بیان کی آزادی کا استعمال شعور یا ورغیر شعوری دونوں سطحوں پر کرتا ہے۔ اس میں اس کا ذوق، ذاتی پسند، ناپسند، صنف یا ہیئت کے تقاضے اور قاری کا تصور سب سے اہم ہیں اور دراصل یہی اسلوب ہے۔ اسلوب موضوع اور ہیئت دونوں کے ساتھ تشکیل پاتا ہے۔ یہ محض موضوع کی آرائش وزیبائش کا نام نہیں بلکہ وہ وسیلہ ہے جو موضوع یا مضمون کو فن میں تبدیل کرتا ہے۔ اسلوب پر ہم کوئی دوٹوک یا طے شدہ بات نہیں کر سکتے اس کی آسان وضاحت یوں کی جاسکتی ہے کہ یہ ایک انداز اور پیرایہ ہے جو منفرد ہوتا ہے جو فکر اور معانی کے امتزاج سے جنم لیتا ہے۔

اسلوب کو فکر سے علیحدہ کر کے سمجھنا مشکل ہوتا ہے کیوں کہ بذات خود فکر کا کوئی اسلوب نہیں ہوتا۔ منتخب الفاظ اور ان کا مناسب استعمال ہی اسلوب کو متشکل کرتا ہے یا الفاظ کے استعمال اور ان کی ترتیب خیال کو بامعنی بناتا ہے۔ اب ان تمام باتوں کو مدِنظر رکھتے ہوئے ایک سوال ذہین میں سر اٹھاتا ہے۔ کہ اسلوب بذات خود کیا ہے ؟ اس کا اپنا کوئی وجود ہے؟ وہ زمانہ ہے، شے ہے، یا کچھ اور ہے۔

اسلوب بذات خود کوئی چیز نہیں بلکہ ہیئت اسلوب کی نمائندگی کرتی ہے اسلوب تک پہنچنے کیلئے ہیئت کا تعین ضروری ہے۔ اسلوب ہی کی بنیاد پر ایک زمانے کو دوسرے زمانے سے اور ایک شے کو دوسری شے سے اور ایک تخلیق کو دوسری تخلیق سے الگ کیا جا سکتا ہے۔ اسلوب کا تعلق ہیئت سے بھی ہے۔ ہیئت نہ ہو تو ہم اسلوب تک نہیں پہنچ سکتے۔ ہیئت اُسلوب کی نمائندگی کرتی ہے۔ اسلوب بذات خود کوئی چیز نہیں۔ مولوی عبدالحق ہیئت کی تعریف یوں کرتے ہیں۔

> ''صورت، شکل، ترتیب، اجزاء واعضاء ظاہری صورت پیکر، صفات خارجی، شکل یا جانور جیسا کہ وہ نظر آتا ہے وہ ہیئت قسم، نوع جس میں کوئی سے موجود ہو یا اپنے کو ظاہر کرے۔''(۸)

جہاں تک روایت کا تعلق ہے تو ہر زبان میں ہیئت کی اپنی اپنی روائتیں ہیں۔ اردو فارسی میں ان کی نوعیت انگریزی سے مختلف ہے مثلاً شعری اصناف اور نثری اصناف کی تخصیص ہیئت اور موضوع کے اعتبار سے کی جاتی ہے۔ ہمیں شاعری میں قصیدہ، مثنوی، مرثیہ اور غزل اور نثر میں داستان، ناول، ڈرامہ اور افسانہ، انشائیہ کا ذکر کیا جاتا ہے تو

موضوع اور ہیئت کی بناء یہ ان میں تخصیص کرنا آسان ہے۔ ہیئت کی بھی کوئی مستقل حیثیت نہیں ہوتی۔اس میں شعوری اور غیر شعوری طور پر تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں اور یہ بھی ضروری نہیں کہ وہ اس کا تعین قدامت سے کیا جائے۔ ہر زمانہ اور مواد اپنے لیے خود ہیت تشکیل دیتا ہے۔ادب کی وہ اصناف جو آج متروک ہو چکی ہیں ان میں داستان، قصیدہ وغیرہ ہیں جو آج کے دور سے مناسبت نہیں رکھتیں۔ بعد میں جب ناول آیا تو وقتی تقاضوں اور مواد کے حساب سے ایک نئی ہیت نے جنم لیا۔ جہاں تک اسلوب میں تیکنیک کا سوال ہے تو تکنیک ہی ہے۔جو اسلوب میں تنوع کا تعین کرتی ہے۔ یہ مواد اور ہیئت سے علیحدہ ایک چیز ہے۔ فنکار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے ایک مخصوص طریقے سے اس متشکل کرتا ہے دراصل یہی تکنیک ہے۔

یہ بات بھی طے ہے کہ ہر واقعہ یا موضوع ایک مخصوص تکنیک لاتا ہے اگر چہ وہ ابتدا میں قدرے دھندلی اور موہوم محسوس ہوتی ہے مگر فنکار اپنی ماہرانہ صلاحیتوں سے اس کے خدوخال کو نکھارتا ہے۔ بقول احسن فاروقی:

''فن کیلئے تکنیک ضروری ہے لیکن اگر وہ فن میں چھپ نہ سکے تو فن بناوٹی ہو جاتا ہے۔اور اپنے مقصد سے ہٹ جاتا ہے''۔(۹)

تیکنیک کے استعمال کیلئے تخلیق کار اپنی تمام صلاحیتیں بروکار لاتا ہے تا کہ وہ اپنے جذبات، احساسات اور تجربات کو موثر طریقے سے دوسروں تک پہنچا سکے چناں چہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ تیکنیک میں مختلف تجربات اسلوب میں تنوع کا باعث بنتے ہیں بے شک ہر لکھنے والا ایک ہی تیکنیک استعمال کرے مگر اپنے ذاتی تجربے، مشاہدے اور افتادِ طبع کے باعث وہ اپنے اسلوب میں دوسروں سے مختلف نظر آتا ہے۔

اسلوب میں زبان و بیان، اسکے اظہار اور انتخاب کی خاص اہمیت ہے یہ انتخاب لکھنے والے کے لسانی عمل کا حصہّ ہوتا ہے۔ جو اسے اسلوبیاتی شناخت فراہم کرتا ہے گو کہ اس انتخاب میں اس کی شخصیت، موضوعات اور ماحول کے بہت سے عناصر بھی حاوی ہوتے ہیں اسلوب کو صرف ذریعہ اظہار سمجھنا درست نہیں بلکہ یہ لکھنے والے کی سوچ کا آئینہ دار ہوتا ہے۔اور سوچ کا انداز اسے اس کا عہد عطا کرتا ہے۔ جب کہ شخصیات کا تضاد ان کی جداگانا حیثیت ایک ہی عہد میں اسلوب کو یک رنگی سے بچاتی ہے۔ کیونکہ لکھنے والے کے اختیار کردہ پیرائیہ بیان کے پیچھے بہت سے شعوری اور غیر شعوری عوامل کام کر رہے ہوتے ہیں جس میں شخصیت، عہد۔ زبان، اس کا علاقہ یا خطہ اس علاقے کا رہن سہن، رسم و رواج، انسانی رویےّ اور زبان کی وہ روایت جو اسے ورثے میں ملی اس کے اسلوب کو اس عہد کے دوسرے لکھنے والوں سے علیٰحدہ کرتی ہے۔

اسلوب لکھنے والے کے ذہنی کیفیات اور جذبات کا عکاس ہوتا ہے۔ یہ لکھنے والے کا کمال ہوتا ہے کہ وہ

تمام کیفیات، جذبات واحساسات کو بڑی کاری گری سے مجسم کرتا ہے۔ دراصل یہی کاری گری اس کی تخلیق کو تاثر سے بھرپور بناتی ہے۔ اسلوب میں زوراس وقت پیدا ہوتا ہے جب متعلقہ کیف مشاہدے اور تجربے کی تیز آنچ میں پگھل کر سامنے آئیں اور موضوع کا جزو بن جائیں (۱۰)

اس تمام بحث سے کسی حد تک یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اسلوب ادبی روایت میں مصنف کی انفرادی خصوصیات اور بیان کے طریقہ کار سے تشکیل پاتا ہے۔

ہر عہد اپنے ساتھ تبدیلیاں لاتا ہے اور اصناف ادب بھی ان تبدیلیوں کا شکار ہوتی ہیں۔ فن پارے اب سائنٹیفک بنیادوں پر پرکھے جاتے ہیں اور اسلوبیات کے حوالے سے بھی مختلف مباحث منظر عام پر آتے رہتے ہیں جس سے نہ صرف نئے سوالات جنم لیتے ہیں بلکہ

نئے امکانات بھی وجود پاتے ہیں جن میں حقیقت تک پہنچنے کی خواہش ہمیشہ موجود رہتی ہے۔

حواشی وحوالہ جات

۱-طارق سعید''اسلوب اور اسلوبیات''،لاہور، نگارشات،۱۹۹۹ء،ص۲۳

۲- Encyclopeadia Britanica,Published:U.S.A ,1973.P332

۳- Dictionary of Literay terms, Penguin Book,1992,P992

۴-ابوالاعجاز حفیظ صدیقی،(مرتبہ)''کشاف تنقیدی اصطلاحات''،اسلام آباد مقتدرہ قومی زبان ص۱۳

۵-گوپی چند نارنگ،ڈاکٹر،ادبی تنقید اور اسلوبیات،ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاوس دہلی ۱۹۸۹ءص۱۵

۶-عابد،عابد علی،سید،اسلوب لاہور،مجلس ترقی ادب ۱۹۷۱ءص۳۶

۷-رشید امجد،ڈاکٹر،''رویے اور شناختیں''،لاہور،مقبول اکیڈمی ۱۹۸۸ء، ص۲۹

۸- Standard English urdu Dictionary,Baba -e-urdu Abdul Haq

۹-محمد احسن فاروقی،''فکشن اور تکنیک''،مشمولہ کراچی سیپ،سن ندارد،شمارہ۲۹، ص۱۹۳

۱۰-اعجاز علی ارشد،''اسلوب و معنی''،دہلی،مکتبۂ جامعہ،۱۹۸۹ء، ص۳۷-۴۲

❁.....❁.....❁

والٹیئر :تاریخِ ہند کا نیا تناظر

ڈاکٹر حمیرا اشفاق*

Abstract:

The present study deals with the 18th century colonial outlook towards Indian sub-Continent, with special reference to Voltaire's writings, particularly his unknown work called Fragments Sur. I'Inde-Fragments of India. Beginning with historical background of Indian trade, it gives the first troubles of India and enmities between the French and English East India companies. Analyzing the Hidu and Brahmans, an attempt is made to unfold the warriors of India and regent revolutions, with a fair description of the western coast. With the defeat of French, the question is raised whether England will dominate India, it is concluded that every thing changes on this earth.

برصغیر پاک و ہند پر مغربی قوتوں کی یلغار کو سامراجی تصورات سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ یہ نظریہ اگرچہ اب خاصا پرانا ہو گیا ہے کہ سامراجیت، سرمایہ داری کی اعلیٰ ترین شکل ہے، پھر بھی اسے یکسر مسترد کرنا مشکل ہے۔ ہمارے عہد میں یہ نظریہ عالمگیریت کہلاتا ہے۔ ادب و فن کی دنیا میں اسے مابعد جدیدیت کا نام دیا گیا ہے یعنی ادب کا سرمایہ دارانہ نظریہ۔ یہیں سے سامراجیت کے سوتے پھوٹتے ہیں۔

* استاد، شعبہ اُردو، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد

اٹھارہویں صدی، برطانوی، فرانسیسی اور ولندیزی قوتوں کی ہندوستان پر قبضوں کی صدی ہے۔جس میں برطانیہ بالآخر فاتح بن کر ابھرا۔اس تناظر میں دریدو اور کانٹ سے لے کر والٹیر ، مارکس اور رالف فوکس تک ہندوستان کے ہمدرد مغربی دانشوروں کی انسان دوست دانش قابلِ قدر ہے۔ان میں والٹیر کا مقام و مرتبہ سب سے بلند ہے۔کارل مارکس کے ہندوستانی خاکے کو چھوڑ کر شائد ہی کوئی دوسری کتاب اس بدقسمت خطے کا ذکر اتنی درد مندی سے کرتی ہو جتنی والٹیر کی کتاب ''اوراقِ ہند'' کرتی ہے۔

اپنے دور کا یہ اہم ادیب دو بار قید و بند اور ایک بار جلاوطنی کی اذیت سے گزرا۔ 'کاندید' میں وہ اپنے عہد کی دو متحارب قوتوں کو بیانیہ انداز میں بیان کرتا ہے۔

اٹھارہویں صدی جدیدیت اور قدامت پسندی کے ٹکراؤ کی صدی ہے۔

> ''قدامت پسندوں کو اصرار تھا کہ ادب میں اصل چیز ہیئت ہے جس کے اصول و قواعد ہمیشہ کے لیے مقرر کر دیئے گئے ہیں۔وہ عالمگیر ہیں اور ان میں تبدیلی کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔اس کے برخلاف جدت پسند کہتے تھے کہ ہر زمانے کے احوال جداگانہ ہوا کرتے ہیں۔ ہر عہد میں نئے تصورات اور نئی تکنیک جنم لیتی ہے جس کا اس زمانے کے ادب پر اثر انداز ہونا بھی لازمی ہے۔اس لیے ادب میں کوئی اصول اور قاعدے ہمیشہ کے لیے نہیں وضع کیے جا سکتے۔ ہر زمانے کو یہ حق حاصل ہے کہ اپنی ضروریات اور احوال کے مدِنظر ان پر نظرِ ثانی کرتا رہے۔''(۱)

اس تناظر میں والتیئر کی زندگی اور اس کی تصانیف ان قدیم اور جدید دو دنیاؤں کے درمیان ایک اہم کڑی ہے۔نطشے نے کہا تھا کہ ''ہنستے ہوئے شیر ضرور آئیں گے'' تو والتیئر آیا اور ہنسی ہنسی میں اس نے بہت سی چیزیں غارت کر کے رکھ دیں۔(۲) یہاں غارت گری سے مراد پرانی دنیا اور اس کے فرسودہ نظام کی غارت گری تھی جس نے انقلابِ فرانس کے عمل کو تیز کیا۔والٹیر ،انقلابِ فرانس کا نقیب بن کر ابھرا اور اس نے صدیوں کے جمود کو توڑ کر رکھ دیا،اور مذہب کے نام پر انسانی غلامی اور جکڑ بندیوں کے خلاف آواز اٹھائی۔ چرچ کے غلبے کے باوجود اس نے دکھی انسانیت اور دم توڑتی زندگیوں کا ساتھ دیا،اس کی عملی زندگی میں بھی انسان دوستی کی کئی مثالیں ملتی ہیں۔

> ''انقلابِ عظیم کے نمودار ہونے سے پہلے یہ ضروری تھا کہ پرانے رسوم و رواج اور آداب کمزور کر دیئے جائیں۔احساس اور فکر کو جلا دی جائے اور ان کا احیا کیا جائے مختصر یہ کہ ذہنِ انسانی کو نئے تجربوں اور تغیرات کے لیے تیار کیا جائے۔ یہ نہ سمجھا جائے کہ والتیئر اور روسو انقلابِ فرانس کے اسباب تھے۔غالباً وہ اس انقلاب ہی کی طرح ان عوامل کا نتیجہ تھے جو فرانس کی سیاسی اور معاشرتی زندگی کی سطح کے نیچے موجزن تھے۔انقلاب کے آتش فشاں سے جو گرمی اور شعلے نکلے تھے یہ لوگ اس کی روشنی اور تابنا کی تھے۔''(۳)

والتیئر نے جبر واستبداد کا شکار فرانسیسی قوم کو خود اپنے پیروں پر کھڑا ہونے اور نظامِ کہنہ کو اُلٹ دینے کے راستے پر ڈال دیا۔ ان کتابوں میں ہندوستان پر فرانس کے مظالم کے درجنوں حوالے ملتے ہیں۔''اس نے اپنے ڈراموں کے کئی پلاٹ مشرقی اساطیر سے اخذ کیے' اپنے معروف مقالے' جو مختلف قوموں کے رسوم و رواج سے عبارت ہے' کے کئی ابواب میں اس نے ہندوستان کا ذکر کیا۔ اپنی ایک اور تصنیف 'لوئی چہاردہم کے عہد کی تاریخ' جو دراصل سترھویں صدی کی تاریخِ عالم ہے' میں' وہ یورپ اور ایشیا کو بغل گیر کر دیتا ہے۔''(۴)

ڈاکٹر یوسف حسین خان نے والتیئر کے اہم کارناموں پر روشنی ڈالتے ہوئے' اس کی ایک انتہائی اہم لیکن کسی حد تک گمنام تصنیف Fragment Sur , Inde کو سرے سے نظر انداز کیا ہے۔ اس کتاب کا انگریزی ترجمہ Frangments of India (اوراقِ ہند) کے نام سے' ۱۹۳۷ء میں لاہور سے چھپا تھا۔ اس کی مترجم فریڈا بیدی تھیں۔ یہ ایک حیرت انگیز بات ہے کہ اُردو میں فرانسیسی ادب خصوصاً والتیئر کے کام سے دلچسپی رکھنے والوں' جن میں سید سجاد ظہیر بھی شامل تھے' نے کبھی اس کتاب یا اس کے انگریزی ترجمے کو درخور اعتنا نہیں سمجھا۔

اپنی کتاب کا آغاز کرتے ہوئے والتیئر لکھتا ہے :

> ''جونہی مغرب اور شمال کے وحشیوں کو' ہندوستان کے بارے میں تھوڑا بہت معلوم ہوا' وہ اس پر مر مٹے۔ ایسا ہونا بھی تھا کیونکہ ان (یورپی) وحشیوں نے متمدن اور جفاکش بنتے ہی اپنے لیے نئی ضروریات پیدا کر لی تھیں۔(۵)

والتیئر کے ناولوں' ڈراموں اور تاریخ کی کتابوں میں ہندوستان کا ذکر کثرت سے ملتا ہے۔ پیرس یا فرانس کے کسی دور افتادہ مقام پر بیٹھے ہوئے والتیئر کے پاس ہندوستان کے بارے میں اتنا علم کہاں سے آیا تھا۔

> ''ہندوستان کے بارے میں اس کے ماخذ کیا تھے؟ سب سے پہلے ہم ''ایزور ویدام'' کا ذکر سنتے ہیں' یہ یجروید کا مبینہ فرانسیسی ترجمہ ہے اور جو ڈاکٹر ونٹرنیٹس کے بقول ایک جھوٹ ہے' ایک مقدس دھوکہ! مشنری روبرٹو ڈی 'نوبیلی' کو اس کا مترجم سمجھا جاتا ہے۔ والتیئر کو یہ ترجمہ پانڈیچری سے سرکاری طور پر واپس جاتے ہوئے ملا۔ زندگی بھر وہ یہی سمجھتا رہا کہ یہ کتاب ویدوں پر ایک تبصرہ ہے جسے ایک قابلِ احترام صد سالہ برہمن نے فرانسیسی میں ترجمہ کیا ہے۔(۶)

اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ہندوستان کے بارے میں اس کا مبلغِ علم محض ایک مذہبی کتاب کے ناقص ترجمے یا ایک آدھ اور ماخذ تک محدود تھا۔ پھر وہ کیسے ''اوراقِ ہند' کے پائے کی کتاب لکھ سکا۔ اس کتاب کو پڑھتے ہوئے والتیئر ایک وسیع المطالعہ مورخ دکھائی دیتا ہے۔ اس کے تاریخی مشاہدات بے بنیاد نہیں لگتے۔

ہندوستان کے بارے میں اس کی بصیرت حیران کن ہے۔ باب دہم میں وہ لکھتا ہے :

''(ہندوستان کا) نقشہ نہ ہونے کی صورت میں تصوّر کیا جاسکتا ہے کہ جزیرہ نما ہند کا تمام ساحلی علاقہ یورپی تاجروں کی آبادیوں سے بھرا پڑا ہے جو یا تو وہاں کے باشندوں کی رعایت سے قائم ہوئیں یا زورِ بازو سے۔''(۷)

یا پھر کالی کٹ کا ذکر کرتے ہوئے' وہ اپنے مختصر ترین اور انتہائی بلیغ الفاظ میں کہتا ہے۔

''انسانی حرص تاجروں کو اس لیے ہندوستان نہیں بھیجتی کہ وہ شیریں ہوا سونگھیں اور پھول جمع کرتے پھریں۔''(۸)

''اوراقِ ہند'' لکھنے کے لیے والتیئر کا دوسرا ماخذ بنگال کا اس دور کا گورنر ہولویل تھا۔ یہ وہی ہولویل ۲ ہے' جس کا نام کلکتہ کے 'بلیک ہول' ۳ سانحہ سے جڑا ہوا ہے۔ یہ ماخذ نسبتاً ہم عصر اور کہیں زیادہ لغو ہے۔ جون زیفانیا ہولویل کی شہرت بنگال کی عارضی گورنری' زمینداری عدالت کی اصلاح اور 1756 میں کونسل کے ایک رکن کے طور پر سراج الدولہ کے خلاف اس کے کلکتہ کے دفاع سے وابستہ ہے۔ بہت مبہم طریقے سے یہ بھی بتایا گیا ہے کہ وہ پہلا یورپی تھا جس نے ہندو عہدِ عتیق کا مطالعہ کیا اور جس نے ہندوستانی سیاست اور اساطیر پر اپنا کام شائع کیا۔۔۔۔۔ یہی ہولویل ہندوستان کے بارے میں والتیئر کے بنیادی ماخذ میں سے ایک تھا'(۹) اپنے اس ماخذ کے بارے میں والتیئر خود لکھتا ہے :

''سچائی جاننے کی مخلصانہ خواہش کے زیرِ اثر ہم نے یہ سوچا کہ مسٹر ہولویل سے استفادہ کیا جائے۔ اس نے بنگال میں زندگی کا بہت سا وقت گزارا ہے اور نہ صرف وہاں کی زبان جانتا ہے بلکہ قدیم برہمنوں کی زبان سے بھی واقف ہے۔(۱۰)

اسی کتاب میں ایک اور مقام پر وہ اپنے اس اہم ماخذ ہولویل کا قدرے تفصیل سے ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ وہ واحد یورپین تھا جس نے برہمنوں کے اعتقادات کو برہمنوں کے اعتقادات ہی کی ذیل میں سمجھا اور دیکھا۔

''یہی وہ ہولویل ہے جس نے نہ صرف آج کل کے برہمنوں کی زبان سیکھی۔ یہی وہ شخص ہے جس نے بعد میں نہایت اہم یادداشتیں تحریر کیں۔ اور جس نے مقدس زبان (سنسکرت) میں لکھی جانے والی قدیم کتابوں سے شاندار تحریریں ترجمہ کیں۔ ان میں سے بعض فونیقی (Phoenician) مذہبی کتب' مصر کی Mercury اور چین کے پہلے قانون سازوں کی کتابوں سے بھی زیادہ قدیم ہیں۔ بنارس کے عالم برہمن ان کتابوں کی قدامت پانچ ہزار سال بتاتے ہیں۔

''ہم شکر گزار ہیں اس شخص کے جس نے طویل سفر محض علم کے حصول کی خاطر کیے۔اس نے ہم پر وہ حقائق منکشف کیے جو کئی صدیوں سے پوشیدہ تھے' اس کی خدمات فیثا غورث اور تھین (اٹلی) کے اپالونیئس Appolonius سے زیادہ اہم ہیں۔ہم ان تمام حضرات سے جو علم کے حصول کی خواہش رکھتے ہیں' جیسا کہ ہول ویل رکھتا تھا' یہ درخواست کرتے ہیں کہ وہ ان قدیم داستانوں اور تمثیلات کا مطالعہ کریں جو فارس' بابل' مصر اور یونان میں سچی حکایتوں کے طور پر مقبول ہوئیں اور چھوٹی اور غریب اقوام سے لے کر بڑی اور خوشحال اقوام تک سبھی میں پسند کی گئیں۔ایک دانا آدمی کے لیے یہ موضوعات زیادہ مناسب ہیں بہ نسبت ململ اور رنگے ہوئے کپڑوں کی خاطر لڑنے والے لوگوں کے قصوں کے' جنہیں ہم نہ چاہتے ہوئے بھی آگے بیان کرنے پر مجبور ہیں۔اب ہم ہندوستان کے انقلاب کی جانب آتے ہیں۔بنگال کے اس صوبیدار کا نام سراج الدولہ تھا اور نسلاً وہ ایک تاتاری تھا' کہا جاتا ہے کہ اورنگزیب کی طرح وہ بھی تمام ہندوستان پر قبضہ کرنا چاہتا تھا۔اس میں شک نہیں کہ وہ جاہ طلب تھا' کیونکہ ایسا کرنے کا اسے موقع ملا ہوا تھا۔یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ سنگ دل اور کمزور دماغ والے بادشاہ سے بھی ناخوش تھا کیونکہ وہ سُست اور بزدل بھی تھا اور وہ ان غیر ملکی تاجروں کو بھی ناپسند کرتا تھا جو ہندوستان کے مسائل سے فائدہ اٹھانے اور ان میں اضافہ کرنے آئے تھے۔ایسا نہیں کہ ہم مسٹر ہول ویل کی ہر بات پر اندھا اعتماد کرتے ہیں۔ہمیں کسی کے بھی اوپر ایسا اعتماد نہیں کرنا چاہیے لیکن اس نے ہمیں یہ تو بتایا کہ گنگا کے باسیوں نے پانچ ہزار سال قبل ایک اسطور لکھی تھی۔''(۱۱)

اپنی اس مختصر سی کتاب میں جو موضوع کے اعتبار سے بڑے کینوس کی کتاب ہے والٹیئر تاریخ اور ادب کا ایک خوبصورت امتزاج ہے۔دراصل یہ یورپ کی دو نوآبادیاتی کمپنیوں کی خون آشامیوں کا بیان ہے جسے خود یورپ کے ایک باضمیر شخص نے بے نقاب کرنے کی کوشش کی ہے۔فرانسیسی ایسٹ انڈیا کمپنی، برطانوی کمپنی کے مقابلے میں زوال کا شکار تھی۔لیکن مجموعی طور پر وہ یورپ کے ہاتھوں ہندوستان کے عوام کی لوٹ کھسوٹ اس بدقسمت ملک کے حکمرانوں کی عیاشیوں اور نادر شاہ ایرانی اور احمد شاہ درانی کی لائی ہوئی بربادی کو بھی تفصیل سے بیان کرتی ہے۔یہ اس خطے کی بدبختیوں کی وہ داستان ہے جسے اس سے قبل اتنے بے لاگ انداز میں کبھی نہیں بیان کیا گیا۔والٹیئر فرانس بلکہ یورپ کا ضمیر تھا اور صرف وہی لکھ سکتا تھا کہ

> ''ہندوستان میں بسنے والی بیس اقوام' جن کے وجود کے بارے میں اس سے پہلے کسی کو کوئی علم نہ تھا' کے خلاف جنگ چھیڑ دی گئی۔یہ تنگیزی قوم قتلِ عام کرنے کے بعد یورپ کو محض کالی مرچ اور کپڑا ہی دے سکی۔''(۱۲)

اس باب میں وہ اس اجمال کی تفصیل یوں بیان کرتا ہے :

''یہ تقریباً سبھی وسیع علاقے اور عملداریاں' ان کو چلانے پر اٹھنے والے بے تحاشہ مصارف' انہیں اپنے قبضے میں رکھنے کے لیے لڑی جانے والی تمام جنگیں' یہ سب نتیجہ تھیں اس آرام و آسائش کی محبت کا' جو شہروں میں بسنے والے لوگوں میں موجود ہوتی ہے' اس لالچ کا جو تاجروں کے دلوں میں ہوتا ہے جو کہ بادشاہوں کی ہوس ملک گیری سے بڑھ کر ہوتا ہے۔ یہ سب اس لیے ہوتا ہے تا کہ پیرس' لندن اور دیگر بڑے شہروں کے باسیوں کی میزوں پر اتنے مسالے مہیا کیے جاسکیں جتنے کبھی شہزادے کی میز پر بھی میسر نہ تھے' یہ سب ہوتا ہے تا کہ عام لوگوں کی بیویوں پر اتنے ہیرے لادے جاسکیں جتنے ملکہ اپنی تاجپوشی کے وقت پہنتی تھی۔

یہ سب ہوتا ہے تا کہ نتھنوں کو اس کراہت آمیز پاؤڈر (نسوار) سے آلودہ کیا جاسکے اور بلانوشی ممکن ہو سکے کیونکہ انہیں ایسے بیکار مشروبات (شراب) استعمال کرنے سے رغبت ہوگئی ہے جن سے ہمارے آباؤاجداد ناآشنا تھے اور جس کے لیے زبردست تجارت کی گئی۔اس سے یورپ کی تین چوتھائی آبادی کو نقصان پہنچا اور اسی تجارت کو قائم رکھنے کے لیے (اس وقت کے) طاقتور ملک آپس میں جنگ کرتے رہے' وہ جنگ جس میں ہمارے علاقے میں چلایا جانے والا توپ کا پہلا گولہ امریکہ اور ایشیا کے توپ خانوں کو متحرک کر دیتا ہے۔ہم ہمیشہ ٹیکسوں کا گلہ کرتے ہیں' اکثر بہت بجا طور پر' لیکن ہم نے کبھی اس پر غور نہیں کیا کہ سب سے بڑا اور ظالمانہ ٹیکس وہ ہے جو ہم نفسانی ذوق کی نت نئی شکلوں میں خود پر لاگو کرتے ہیں' اور پھر یہ نفیس شوق ہماری ضرورت بن جاتے ہیں اور ایک تباہ کن عیاشی ثابت ہوتے ہیں اگرچہ ہم انہیں عیاشی کا نام نہیں دیتے۔'' (۱۳)

والتیئر اس پر بس نہیں کرتا بلکہ اپنی تلخی کو مزید بڑھاتے ہوئے لکھتا ہے کہ ہندوستان کے امن کو تباہ و برباد کرنے میں ان سامراجی طاقتوں کا ہاتھ ہے جنھوں نے ان سے محبت اور امن کا دامن چھڑوا کر انہیں اپنا زرخرید ایجنٹ بنا دیا۔وہ ہندوستانیوں کو علوم وفنون کا مؤجد قرار دیتے ہوئے لکھتا ہے:

''برہمنوں کے وارث' کئی فنون کے موجد' امن سے محبت کرنے والے اور (جھگڑوں کا فیصلہ کرانے والے) ہمارے ایجنٹ اور تنخواہ دار جوڑ توڑ کرنے والے بن گئے ہیں۔ہم نے ان کے ملک کو اجاڑ کر رکھ دیا ہے اور اس کی مٹی میں اپنے خون کی کھاد ملا دی ہے۔ہم نے انہیں بتا دیا ہے کہ دلیری اور خباثت میں ہم ان سے بہت آگے ہیں اور یہ کہ دانائی میں ہم ان سے کتنا پیچھے ہیں۔ہماری یورپی اقوام نے اسی وطن میں خود کو ہلاک کر ڈالا ہے۔یہ وطن جہاں ہم صرف امیر بننے کے لیے آئے تھے اور جہاں ابتدائی یونانی محض علم کے حصول کی خاطر آیا کرتے تھے۔'' (۱۴)

یہ بات دلچسپی کا مؤجب ہے کہ وہ ہندوستان کے مغربی ساحل مالابار کے فاتح پٹھانوں کے تاریخی کردار کو

بھی نظر انداز نہیں کرتا۔اپنے ایک باب اٹھارہویں صدی کے ''ہندوستان میں قدیم عرب'' کے زیرِ عنوان وہ پٹھان قوم کا ذکر کرتا جس نے اسلام کی آمد کے دوسو سال بعد مالابار کے ساحلوں پر اپنی فتح کا پرچم بلند کیا تھا اور پھر گوا سے کیپ کومورین تک کے وسیع وعریض علاقے کو اپنی قلم رو میں شامل کر لیا تھا۔حیرت کی بات ہے کہ ان پٹھانوں کا ہندوستان کی دوسری تواریخ میں ذکر نہیں ملتا۔وہ بیہار کے شہر پٹنہ کو لفظ پٹھان سے جوڑتے ہوئے ان کے فاتحانہ عزائم کا ذکر کرتا ہے۔

''ہندوستان میں قدیم عرب'' کے ذیلی عنوان کے تحت وہ پٹھانوں کا ذکر کرتے ہوئے بتاتا ہے کہ ہندوستان میں مسلمانوں کی ایک اور قوم بھی آباد ہے جو ورودِ اسلام کے دوسو سال بعد مالابار کے ساحل پر پہنچی اور گوا سے کیپ کومورین تک کا علاقہ فتح کر لیا۔انہیں پٹھان قرار دیتے ہوئے وہ لکھتا ہے :

> ''ہمارے یورپی تاجر جو کہ بہت لاعلم لوگ تھے سب مسلمانوں کو مور کہتے تھے۔یہ غلط فہمی اس لیے پیدا ہوئی کہ جن مسلمانوں کو ہم نے پہلے پہل جانا وہ مراکش سے آئے تھے اور سپین کو فتح کرنا چاہتے تھے جو کہ فرانس کے جنوبی صوبوں کے کچھ حصوں اور اٹلی کے بعض ضلعوں پر مشتمل تھا۔چین سے لے کر روم تک' فاتحین سے مفتوحین تک' لٹیروں سے لے کر لوٹے جانے والوں تک' سبھی ایک دوسرے میں گھل مل گئے ہیں۔
>
> ہم اصل ہندوستانیوں کو ''جینٹوس'' کے نام سے جانتے ہیں جو کہ پرانے لفظ جینٹل Gentiles سے مشتق ہے۔یہ لفظ ابتدائی طور پر مسیحی ان لوگوں کے لیے استعمال کرتے تھے جو ان کے پوشیدہ مذہب سے باہر تھے۔پس سبھی نام اور سبھی چیزیں ہمیشہ بدلی ہیں۔ فاتحین کے رسوم ورواج بھی اسی طرح بدلے ہیں۔ہندوستانی موسم نے بھی ان سب کو کمزور کر دیا۔(۱۵)

والٹیئر صرف یورپی چیرہ دستیوں کی ہی بات نہیں کرتا بلکہ مسلمان حملہ آوروں کی لائی ہوئی بربادی کو بھی زیرِ بحث لاتا ہے۔

ہندوستان کی تاریخ اور اس پر ہونے والے حملوں کو اپنی رحمانہ تنقید کا نشانہ بناتا ہے۔وہ بتاتا ہے کہ یہ حملہ ہندوستان کی سیاسی تباہی کا باعث بنا۔نادر کے چالیس ہزار کے لشکر نے چھ لاکھ ہندوستانی فوج کو شکست دی جس میں ہاتھیوں کو یوں سجایا گیا تھا جیسے وہ میلے میں لے جائے جا رہے ہوں۔عورتوں کی ایک بڑی تعداد فوج کے ہمراہ تھی۔اس نے دہلی کو خون میں نہلا دیا۔وہ ہندوستانی تاریخ کا تجزیہ کرتے ہوئے اس نکتے پر پہنچتا ہے کہ اس خطے کو اندرونی اور بیرونی دونوں طرح کے خطرات کا سامنا رہا اور حملہ آور کئی روپ بدل کر ان کا امن تاراج کرتے رہے۔ہندوستانی عوام کے ذہنی خلفشار کی تصویر کشی والٹیئر دردمندی سے کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ

''بعض داستانوں اور مورخین کے مطابق دہلی میں ایک فقیر نے نادرشاہ کے گھوڑے کو روک کر نادرشاہ سے کہا

''اگر تم خدا ہو تو ہمیں اپنا شکار سمجھو اور اگر انسان ہو تو ہمیں بطور انسان معاف کرو۔''

جواب میں نادرشاہ نے کہا

''میں خدا نہیں' مگر وہ ہوں جسے اس نے زمین پر موجود قوموں کی تنبیہ کے لیے بھیجا ہے۔''

وہ خزانہ جو نادرشاہ دہلی سے لوٹ کر لے گیا، وہ اس کے لیے بے کار ثابت ہوا کیونکہ جلد ہی اس کے بھتیجے نے اسے قتل کر دیا' اس خزانے کی مالیت موجودہ وقت (جب یہ کتاب لکھی گئی۔۱۷۷۳ء) کے پندرہ سو ملین فرانسیسی رقم کے برابر تھی۔ اس بے تحاشہ دولت کا کیا بنا؟ کچھ حصہ تو بعد میں ہونے والی لوٹ مار میں دوسرے ہاتھوں کو منتقل ہو گیا' باقی خوفزدہ اور لالچی لوگوں نے کہیں زمین کے سوراخ میں چھپا دیا ہوگا۔

ہندوستان اور فارس دنیا کے بدنصیب ترین ملک رہے ہیں۔ انسان کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ خود کو ملنے والی نعمتوں کو خوفناک تباہی میں بدل ڈالے۔ نادرشاہ کی فتح نے ہندوستان کو' جبکہ اس کی موت نے فارس کو خون میں نہلا دیا اور طوائف الملوکی کے حوالے کر دیا۔ دونوں واقعات انقلاب کا پیش خیمہ بنے۔''(۱۶)

والتیئر ہندوستان اور اس کے باشندوں کے بارے میں پھیلائے گئے یورپی جھوٹ کا بھی محاسبہ کرتا ہے۔ وہ سخت لہجے میں اس کی قلعی کھولتا اور غیر مہذب یورپ کا مضحکہ اُڑاتا ہے:

''ایک پرتگیزی پادری نے لکھا تھا کہ جب یہاں کا بادشاہ شادی کرتا ہے تو پہلے وہ اپنے جوان ترین مذہبی پیشوا سے درخواست کرتا ہے کہ وہ اس کی بیوی کے ساتھ شب بسر کرے اور یہ کہ یہاں کی تمام عورتیں بشمول ملکہ سات شوہر رکھنے کی مجاز ہوتی ہیں کہ وراثت بیٹوں کو نہیں بلکہ بھتیجوں کو ملتی ہے اور آخر یہ کہ تمام باشندے شیطان کی پوجا کرتے ہیں۔ یہ خرافات بیس مختلف تاریخوں میں رقم ہیں' بیس جغرافیہ کی کتابوں میں حتیٰ کہ La Martiniere میں بھی۔ ایسے تاریخ دانوں پر جو ایسی خرافات لکھتے ہیں اور شرم نہیں محسوس کرتے کہ وہ لوگوں کو دھوکہ دے رہے ہیں' انسان کو سخت غصہ آتا ہے۔''(۱۷)

اس کے ساتھ ساتھ وہ ہندوستانیوں کے طرزِ بود و باش کو مہذب گردانتے ہوئے ان کی زندگیوں کے کئی رُخ سامنے لانے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ ہندوستان میں عورت کے تصور کو بھی بڑے ستائشی انداز میں بیان کرتا ہے کہ یہاں کے لوگ عورت کو دیوی کے روپ میں دیکھتے ہیں اور تمام علوم وفنون سے مزّین ہیں۔ وہ ہندوستان میں مکر اور فریب کا جال بچھانے کا ذمہ دار یورپی اقوام کو قرار دیتا ہے جنھوں

نے ان معصوم ذہنوں میں حرص اور لالچ کا بیج بویا۔

ہم یہاں یہ بات دہرانا اپنا فرض سمجھتے ہیں کہ ابتدائی برہمن جنہوں نے بت تراشی' مصوری' پتھروں پہ منظر کشی' حساب اور جیومیٹری ایجاد کی۔ پاکیزگی کے symbol یعنی علامت کے طور پر عورت کو پیش کرتے جسے انہوں نے دس ہاتھ لگائے تاکہ ہوان دس بلاؤں سے لڑ سکے جو دس گناہ ہیں جن سے انسان کا پالا پڑتا ہے۔ یہ وہ تمثیلی مجسمے تھے جن سے جاہل' فریب خوردہ اور فریب دینے والے ملاح دھوکہ کھا گئے اور انہیں شیطان اور بیلزیبب (شیطان کا ساتھی) سمجھ بیٹھے۔ یہ وہ قدیم فارسی نام ہیں جو کہ ہندوستان میں کبھی نہ سنے گئے تھے۔انسانیت کے ان پہلے استادوں کی اولاد' موجودہ برہمن اگر ہمارے ملک کو دیکھنے کی خواہش کریں' ہم جو کہ عرصہ دراز تک غیر مہذب رہے اور دیکھیں کہ کس طرح ہماری حرص ہمیں کھینچ کر ان کے دیس لے گئی' تو وہ ہمارے بارے میں کیا کہیں اور سوچیں گے۔''(۱۸)

ہماری قومی تاریخ کا ایک معروف المیہ' خود اپنے وطن سے غداری ہے۔ یہ بات عام ہے کہ کس طرح میر جعفر نے' سراج الدولہ سے غداری کر کے انگریزوں کو بنگال پر قبضہ جمانے کا موقع فراہم کیا تھا۔لیکن اس بارے میں بہت کم لوگ جانتے ہیں کہ اس نے اپنے وطن کے خلاف جو خفیہ معاہدہ کیا' وہ قرآن پاک پر حلف اٹھا کر کیا گیا تھا۔ والتیئر اسے کٹیلے اور طنزیہ لہجے میں اس طرح بیان کرتا ہے :

''ایک بادشاہت جو قرآن پر حلف اٹھا کر بیچ دی گئی

اللہ اور اس کے رسول ﷺ کو حاضر ناظر جان کر میں قسم کھاتا ہوں کہ اس معاہدے پر تادم حیات قائم رہوں گا اور اس پر عمل کروں گا' میں جعفر' وغیرہ وغیرہ۔

''انگریزوں کے دشمن میرے دشمن ہوں گے۔

اس نقصان کے ہرجانے کے طور پر جو انہیں (انگریزوں کو) سراج الدولہ سے ہوا ہے' میں انہیں ایک سولاکھ (روپے' سکہ) دوں گا۔'' ہماری کرنسی کے مطابق چوبیس ملین پاؤنڈ۔

''دوسرے باشندوں (کلکتہ کے شہریوں) کے لیے پچاس لاکھ روپے۔'' ہمارے بارہ ملین پاؤنڈ۔

''انگریزی فوج کے ملازم ہندوؤں اور غیر ہندی مسلمانوں کے لیے بیس لاکھ روپے۔'' چار ملین آٹھ لاکھ پاؤنڈ۔

''یہ تمام مل کر چوبیس ملین' چار لاکھ' اسی ہزار پاؤنڈ بنے۔

''میں یہ تمام رقم نقد اور بلا تاخیر ادا کروں گا' جونہی مجھے ان علاقوں کا صوبیدار بنایا گیا۔''

''ایڈمرل' کرنل اور چار دوسرے افسر (جن کے نام وہ دے گا) اس رقم کو جس طرح چاہیں خرچ کر سکتے ہیں۔(یہ شرط اس لیے معاہدے میں شامل کی گئی تاکہ بعد میں ان افراد پر کوئی الزام نہ

آ سکے)''(۱۹)

مختصراً یہ کہ والتیئر شرمندہ ہے۔ وہ اپنی لاعلمی اور یورپیوں کی مغرب کے خلاف بدمعاشی اور مظالم پر شرمندہ ہے۔ وہ خود اپنی تہذیب پر بھی قدرے شرمندہ ہے' جس کے زوال کی پہلے سے پیش گوئی کرنے کے معاملے میں وہ سب سے زیادہ موزوں تھا۔۔۔۔فلسفی' تشکیک پسند اور ملحد والتیئر نے ہندوستان کو ایک مایوس یورپی کے طور پر دیکھا ہے۔۔۔۔''(۲۰)

والٹیئر ۱۶۹۴ء میں پیدا ہوا تو سترہویں صدی جو تبدیلی اور انقلاب کی صدی تھی اپنے اختتام کو پہنچ رہی تھی اور ۱۷۷۸ء میں جب اس کا انتقال ہوا تو اٹھارہویں صدی اپنی آخری دہائیوں سے گزر رہی تھی۔ یورپی استعمار کی جنگ میں برطانیہ فاتح اور سرخرو ہو کر ابھرا تھا جب کہ فرانس اور دوسری یورپی طاقتیں پسپائی کے عمل سے گزر کر شکست وریخت سے دوچار تھیں۔ خود والٹیئر کا وطن فرانس اپنی نوآبادیات کھو چکا تھا اور مشرق کے بہت کم حصے پر اس کا قبضہ برقرار رہ سکا تھا۔ فیشن اور انقلاب کی اس سرزمین نے کئی تبدیلیاں دیکھی تھیں اور والٹیئر جیسے صاحبِ ضمیر باغی کے لیے یہ سب کچھ دیکھنا آسان نہیں تھا۔

جہاں تک والٹیئر کی ذاتی زندگی کا سوال ہے اس نے ہنگاموں سے بھری ایک ایسی زندگی بسر کی جس میں پہلے پہل وہ محبت کے تحیّر سے گزرا، اس کے بعد دو بار قید و بند کی صعوبتیں، طویل جلاوطنی، وطن واپسی اور موت کے عمل سے گزر کر اس جہانِ فانی سے رخصت ہوا لیکن اس طرح کہ اس کے جسم نے تو موت قبول کر لی لیکن اس کی روح امر ہوگئی۔ وہ اپنی زندگی میں ہی یورپ کا ضمیر بن کر ابھرا۔ جب اس پر موت کی پرچھائیاں پڑنے لگیں تو اپنی لاش کی بے حرمتی کے خدشے کے پیشِ نظر' اس تشکیک پسند اور ملحد فلسفی نے کیتھولک کلیسا کا پیروکار ہونے کا اعلان کیا لیکن آخری لمحوں میں جب پادری نے اس سے پوچھا

''جناب! آپ مسیح کی الوہیت پر ایمان رکھتے ہیں؟''

تو والتیئر نے جواب دیا

''حضرت! مجھے سکون سے مرنے دیجئے۔''(۲۱)

والٹیئر کی موت ایک نئی زندگی کا آغاز تھی اس کی کتابوں اور افکار نے پورے یورپ میں تہلکہ مچا دیا۔ ان کتابوں میں وہ چھوٹی سی گمنام لیکن اپنے اظہار میں انتہائی طاقتور کتاب بھی تھی جو ایک طویل عرصے تک انگریزی اور اردو دنیا سے پوشیدہ رہی بلکہ اس کتاب کو خود فرانس میں بھی نظر انداز کیا گیا اور ہندوستان کی تاریخ سے دلچسپی رکھنے والے اس کی طرف متوجہ نہ ہو سکے۔ فرانسیسی زبان کی یہ کتاب ہندوستان کے تاریخی ادب کا ایک ایسا شہکار ثابت

ہوئی جس نے معلومات کے کئی نئے در وا کیے۔ یہ کتاب ہنوز پوشیدہ رہتی اگر لاہور میں مقیم فریڈا بیدی نے اسے فرانسیسی سے انگریزی میں ترجمہ کروا کے شائع نہ کروا دیا ہوتا۔ یہ بات بھی دلچسپی کا باعث ہے کہ انگریزی میں اشاعت کے پچھتر سال بعد پاکستان میں اسے دن کی روشنی نصیب ہوئی۔ کتاب کے حاصلِ بحث اور اختتامی کلمات پر بات کرنے سے پہلے مناسب ہوگا اگر اس کے انگریزی ترجمے کا حال بیان کر دیا جائے۔

۱۹۳۴ء میں فریڈا کے شوہر بی پی ایل بیدی[۴] اپنے تھیسس کے سلسلے میں اسے سٹیٹ لائبریری برلن سے جاری کروا کر لائے۔ اس نسخے کے علاوہ فرانسیسی ایڈیشن بھی آسانی سے دستیاب نہیں تھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس کتاب کے بارے میں کوئی جانتا تک نہیں تھا۔ فریڈا نے اس نایاب کتاب کے ترجمے کا فیصلہ کیا اور ۱۹۳۷ء میں اسے لاہور سے شائع کر دیا۔

کتاب کا موضوع جن اہم نکات کی نشاندہی کرتا ہے ان میں سب سے اہم نکتہ والٹیئر کا خود اپنے ملک پر تنقید کرنا اور ہندوستان پر یورپی قبضے کی مذمت کرنا ہے۔ پوری کتاب میں اس نے ایک طرف ہندوستان میں فرانسیسی اور برطانوی چپقلش کو موضوعِ بحث بنایا ہے تو دوسری طرف وہ یہ کہے بغیر بھی نہیں رہ سکا کہ ہندوستان پر قبضہ کر کے پیرس لندن اور دوسرے بڑے یورپی شہروں کے باسیوں کی میزوں پر اتنے مصالحے مہیا کیے جا سکیں جتنے کبھی شہزادے کی میز بھی میسر نہ تھے۔ دوسرا اہم نکتہ کلیسا کے ہندوستان دشمن کردار سے عبارت ہے جو فرانسیسی ریاست کا آلۂ کار بنکر ہندوستان کو غلامی کی زنجیریں پہنانے کے لیے فعال رہا۔ اپنے اختتامی باب ''ہندوستان میں فرانسیسی کمپنی کی تباہی'' میں واضح کرتا ہے کہ اس کمپنی کو جس نے بڑی بڑی امیدوں کو جنم دیا تھا آخر کار دفنا دیا گیا۔ والٹیئر خود انگلش کمپنی کے مستقبل کے بارے میں بھی پر یقین نہیں تھا۔ یہ سوال اپنی جگہ پر اہم رہے گا کہ کیا برطانیہ ہندوستان پر غالب آ جائے گا جس طرح اس نے شمالی امریکہ پر تسلط قائم کیا؟ بقول والٹیئر اہم بات یہ ہے کہ سب کچھ تبدیل ہوتا رہتا ہے جیسا کہ بعد میں ہم نے ہندوستان کی تاریخ میں خود بھی دیکھا اور جنگِ آزادی سے گزر کر آزادی حاصل کی۔

حوالہ جات

۱۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر، فرانسیسی ادب، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ، ۱۹۶۲ء، ص۲۰۱
۲۔ ول ڈیوراں، داستانِ فلسفہ (ترجمہ) سید عابد علی عابد، فکشن ہاؤس، لاہور، ۱۹۹۵ء، ص۲۶۴۔۲۶۳
۳۔ ۔۔۔۔۔ایضاً۔۔۔۔۔۔۔ص۲۶۴
۴۔ ایلیکس ایرونسن، ڈاکٹر، یورپ لُکس ایٹ انڈیا، ہند کتاب پبلشرز، بمبئی، ۱۹۴۶ء، ص۱۶
۵۔ والتیئر، فرینکمنٹس آن انڈیا، (انگریزی ترجمہ) فریڈا بیدی، لائن پریس لاہور، 1937، ص۱
۶۔ ایلیکس ایرونسن، ڈاکٹر، ص۱۷
۷۔ والتیئر، ص۳۲
۸۔ ۔۔۔ایضاً۔۔۔ص۳۴
۹۔ ایلیکس ایرونسن، ڈاکٹر، ص۱۷
۱۰۔ والتیئر، ص۲۰۔۱۹
۱۱۔ ۔۔۔ایضاً۔۔۔، ص۴۴۔۴۳
۱۲۔ ۔۔۔ایضاً۔۔۔، ص۱
۱۳۔ ۔۔۔ایضاً۔۔۔، ص۳۔۲
۱۴۔ ۔۔۔ایضاً۔۔۔، ص۳
۱۵۔ ۔۔۔ایضاً۔۔۔، ص۲۱
۱۶۔ ۔۔۔ایضاً۔۔۔، ص۲۷
۱۷۔ ۔۔۔ایضاً۔۔۔، ص۳۴
۱۸۔ ایضاً
۱۹۔ ۔۔۔ایضاً۔۔۔، ص۴۷
۲۰۔ ایلیکس ایرونسن، ڈاکٹر، ص۲۹۔۲۸
۲۱۔ قاضی جاوید، والتیئر (یورپی روشن خیالی کا نمائندہ) مشعل، لاہور ۲۰۰۱ء، ص۱۰۳

حواشی

۱ Ralph Fox,"The Colonial Policy of British Imperialism" ,London Martin Lawrence .limited,London 1933

۲ جون زیفانیا ہولویل،(John Zephaniah Holwell) ۷استمبر ۱۷۱۱ء کولندن میں پیدا ہوا۔وہ ایک سرجن تھا اور اسی حیثیت میں کام کرنے لیے ۱۷۳۲ء میں بھیجا گیا۔ابتدا میں اسے بنگال میں زمیندار کے عہدے پر فائض کیا گیا بعد ازاں یہ عارضی طور پر گورنرِ بنگال کی حیثیت میں بھی کام کرتا رہا۔سراج الدولہ کے خلاف محاذ آرائی میں سرگرم رہا۔اسی دوران سراج الدولہ نے ۱۴۶ فرانسیسی اور انگریز سپاہیوں کلکتہ میں قید کرلیا۔جون کی گرمی اور جگہ کے تنگ ہونے کی وجہ سے ۱۲۳ قیدی ہلاک ہوگئے،جبکہ نواب صاحب کو آرام سے جگانے کی جرات کسی نے نہ کی اور نہ ہی ان کے حکم کے بغیر قید خانے کا دروازہ کھولا گیا۔ان بچ جانے والے قیدیوں میں سے ایک ہولویل بھی تھا جس نے Annual Register 1758 میں اس سانحے کا تفصیلی ذکر اور ہلاک ہونے والوں کے نام بھی درج کیے۔اس نے ۵ نومبر ۱۷۹۸ء کو وفات پائی۔اس کی وفات کے بعد بہت سے مؤرخین نے اس کی معلومات پر کئی اعتراضات بھی اٹھائے۔

۳ سانحہ بلیک ہول۔مذکورہ بالا واقعہ ہی سانحہ بلیک ہول کے نام سے جانا گیا،جس میں یورپی قیدیوں کی ایک بڑی تعداد دم گھٹنے سے ہلاک ہوئی۔

۴ فریڈا اور بی پی ایل بیدی ماڈل ٹاون لاہور میں مقیم ایک سوشلسٹ جوڑا تھے۔انہوں نے پختہ مکان کی بجائے وہاں کچی مٹی کے ہٹ بنا رکھے تھے۔یہ دلچسپ جوڑا تصنیف و تالیف کے کام اور سماجی و سیاسی ہنگاموں میں مشغول رہتا تھا۔ ۱۹۴۷ء کے بعد یہ جوڑا ہندوستان منتقل ہوگیا۔فریڈا بعد میں بدھسٹ بن گئی اور ساری زندگی سماجی کاموں میں گزار دی۔ان کا ایک بیٹا کبیر بیدی ہندوستان میں ایک بڑے فلم اداکار کے طور پر ابھرا۔

❁.....❁.....❁

علامہ محمد اقبال اور اجتہاد

فریدہ یوسف*

Abstract:

Ijtihad is the Islamic principle through which reformation is possible, particularly in the releam of jurisprudence and contemporary issues. Iqbal has utilized this appratous in order to revive islamic thoughts and to resolve the contemporary issues. This artical is an attempt to highlight Iqbal's opinion about Ijtihad, its scope, eligibility of the mujtihid and methods of ijtihad. However, even after passing almost two third of the century, the majority of Ulema have not only the misconception about the vision of Iqbal but also blaming him. However his work proved his vision, intelect and the possible ways guieded by him to solve the present issues..

اسلام کے بارے میں بحیثیت دین اور اسلامی قانون معروف ہے کہ اس میں ہر دور اور زمانے کا ساتھ دینے کی صلاحیت ہے اور یہ صلاحیت اس کے اصول ''اجتہاد'' کی بدولت ہے۔ دور اور زمانہ کے بدلنے سے حالات میں تبدیلی ناگزیر ہے۔ اس تبدیلی کو محسوس کر کے اس سے ہم آہنگ قوانین کی تشکیل ہی قانون کو دوام عطا کرتی ہے۔ اس تبدیلی کو علماء اور مفکرین نے محسوس کیا تو اس سے قوانین میں تبدیلی ضروری تھی۔ کچھ علماء نے مشرق و مغرب دونوں کے حالات کو دیکھا اور ان میں تقابل بھی کیا۔ مشرقی و مغربی تعلیم بھی حاصل کی تو ان کی آراء میں روایت پسند طبقے کی آراء سے فرق پیدا ہونا ناگزیر تھا۔ برصغیر میں علامہ اقبال نے اس تبدیلی کو محسوس کیا۔ ان کی رائے میں اجتہاد

* استاد شعبہ علومِ اسلامیہ، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

اسلام کا اصول حرکت ہے۔

علامہ اقبال برصغیر کے مسلمانوں کے ایک حساس دور میں 1877ء میں پیدا ہوئے۔عصر حاضر میں ان کا نام پورے عالم اسلام میں ایک معتبر نام ہے۔ علامہ نے اپنی نثر ونظم کے ذریعے امت کی اصلاح کا فریضہ انجام دیا ہے۔علامہ محمد اقبال کی شخصیت اپنے پیغام میں (خواہ نثر یا شاعری) حرکت جدوجہد اور سعی مسلسل کے لئے معروف حیثیت رکھتی ہے۔علامہ نے اپنے دور میں اہم ترین مسائل پر اظہار خیال کیا اور اپنی قوم کے زوال کے اسباب کی درست اور بروقت نشاندہی کی۔دینی حوالے سے مسلمانوں کے زوال کی سب سے بڑی وجہ اجتہاد کا نہ ہونا ہے۔علامہ کا خطبہ ''The principle of movement in the structure of Islam'' اجتہاد کے حوالے سے بے حد اہمیت رکھتا ہے۔

ا۔ اجتہاد کا تعارف اور دائرہ کار

علامہ نے انتہائی مختصر انداز میں اس موضوع پر وقیع علمی آراء دی ہیں۔علامہ عصر حاضر میں اجتہاد کو ناگزیر سمجھتے ہیں۔ درج بالا خطبے میں اجتہاد کی تین تعریفیں کی گئی ہیں۔جن میں

i۔ اجتہاد کو اصول حرکت کہا ہے

ii۔ اجتہاد آزادانہ رائے اور فیصلے کا نام ہے۔

iii۔ اجتہاد قانون سازی میں اختیار کا نام ہے، جو مطلق بھی ہوسکتا ہے، کسی خاص مذہب کے اندر بھی اور خاص مسائل کی حد تک بھی۔(1)

اس کا مطلب ہے کہ علامہ ہر دور میں اجتہاد کے قائل ہیں۔برصغیر کے دور زوال میں علامہ اقبال نے اجتہاد کی ضرورت پر زور دیا۔انکے خیال میں اِسکی وجہ مسلماتِ مذہب کا کمزور ہونا نہیں ہے۔ بلکہ وہ فقہا کے استدلالات کہ بھی اپنے اپنے زمانوں میں قابلِ عمل سمجھنے کے باوجود زمانہءِ حال کے حوالے سے ناکافی سمجھتے ہیں ،لہٰذا وہ کہتے ہیں کہ عصرِ حاضر میں تائیدِ مذہب کے لئے اور موجودہ زمانے کے تمدنی تقاضوں کو پورا کرنے کے لئیا یک جدید علمِ کلام کی ضرورت ہے۔(2)علامہ اقبال موجودہ دور کی ضرورتوں کے حوالے سے اصول وقوانین کے مرتب کئے جانے کو عصر حاضر کی سب سے بڑی ضرورت قرار دیتے ہیں۔سید سلیمان ندوی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ''میرا عقیدہ یہ ہے کہ جو شخص اس وقت قرآنی نقطۂ نگاہ سے زمانہ حال کے Jurisprudence پر ایک تنقیدی نگاہ ڈال کر احکام قرآنیہ کی ابدیت کو ثابت کرے گا وہی اسلام کا

مجدد ہوگا اور بنی نوع انسان کا سب سے بڑا خادم بھی وہی شخص ہوگا''۔(3)

علامہ کے خیال میں اصول فقہ پر نئی نگاہ ڈالنے سے قرآن کے احکام کی تعمیل عصر حاضر کے تقاضوں سے زیادہ بہتر انداز میں ہو سکے گی اور اس کو علامہ تجدید کا کام قرار دیتے ہیں اور ان کے خیال میں فقہائے اربعہ کے کام پر اجتہاد کا دروازہ بند نہ کرنے سے قرآن کی ابدیت ثابت ہوتی ہے اور یہ قرآن کی روح کے عین مطابق ہے۔اُنکے خیال میں زمانہءِ حال کے جیورس پروڈنس کی روشنی میں اسلامی معاملات کا ناقدانہ انداز میں مطالعہ کیا جانا چاہئے۔اسی طرح خطبات کے چوتھے لیکچر "The Human ego his freedom and immorality" میں بھی یہی بات واضح کی ہے۔وہ بار بار اسی بات پر زور دیتے ہیں کہ ماضی کے فقہی ذخیرے کو پیش نظر ضرور رکھیں۔اس سے فائدہ ضرور اٹھائیں مگر اس کو حرف آخر نہ سمجھیں۔اس میں تبدیلی، اضافہ وغیرہ بھی کیا جا سکے اور اگر ضرورت ہو تو اس کو چھوڑ کر نیا اصول بنایا جائے۔فقہی ذخیرہ قرآن کی طرح ضروری نہیں ہے بلکہ تشکیل جدید کا یہ کام ناگزیر ہے۔اسی طرح سید سلیمان ندوی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ''اس وقت سخت ضرورت اس بات کی ہے کہ فقہ اسلامی کی ایک مفصل تاریخ لکھی جائے اس مبحث پر مصر میں ایک چھوٹی سی کتاب شائع ہوئی تھی جو میری نظر سے گزری ہے مگر افسوس ہے کہ یہ نہایت مختصر ہے اور جن مسائل پر بحث کی ضرورت ہے مصنف نے ان کو نظر انداز کر دیا اگر مولانا شبلی زندہ ہوتے تو میں ان سے ایسی کتاب لکھنے کی درخواست کرتا۔موجودہ صورت میں سوائے آپ کے اس کام کو کون کرے گا۔''(4)

اجتہاد کی اس اہمیت اور ضرورت کے بعد سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اجتہاد کا دائرہ کار کیا ہے۔علامہ اقبال سبھی معاملات کی اجتہاد کے ذریعے تعبیر نو کے قائل ہیں بلکہ وہ معاملات اور علم الکلام کے علاوہ اصول قانون کی تعبیر نو کا عزم رکھتے ہیں اور اصول قانون کو بھی اجتہاد کے دائرے میں لے آتے ہیں۔اپنے مضمون قومی زندگی میں وہ اس بات کی ضرورت پر زور دیتے ہیں کہ جس طرح کا کام امام ابوحنیفہ نے سرانجام دیا تھا اس نوعیت اور اسی درجے کے کام کی اب پھر ضرورت ہے جو حال کے تمدنی تقاضوں کی تمام ممکنہ صورتوں پر حاوی ہو(5)،یعنی علامہ اصول قانون میں بھی تبدیلی اور وسعت کے قائل ہیں۔علامہ اقبال اس حوالے سے ترکوں کی تعریف کرتے ہیں کہ انہوں نے زبردست اخلاقی جرأت اور جدوجہد کا ثبوت دیا ہے اور زندگی کی پیچیدگیوں کا سامنا کرتے ہوئے نئی اقدار پیدا کی ہیں۔

علامہ اصولِ قانون میں ارتقاء کے قائل ہیں جس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ان کی نظر میں اجتہاد کا دائرہ کار نہایت وسیع ہے۔البتہ اس کی صورتوں یا مرتبوں کا تعین ضروری ہے اور خطبہ کے شروع میں اقبال اجتہاد کی تین

تعریفیں بیان کرتے ہیں۔اقبال اجتہاد کو اصول حرکت قرار دیتے ہیں جس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ معاشرتی تبدیلیوں اور تمدن کی وسعت کے پیش نظر اجتہاد سے اصول قانون میں بھی تبدیلی کی جاسکتی ہے۔ پھر اقبال نے اجتہاد کو آزادانہ رائے اور فیصلے کا نام قرار دیا۔جس سے کسی مخصوص فقہی مسلک یا اصولوں کی شرط کا لزوم ختم ہوتا ہے۔اور پھر اجتہاد کو قانون سازی میں مکمل اختیار کا نام قرار دیا۔اصولی حرکت کے طور پر اقبال اجتہاد کے ذریعے مذاہب فقہ کے اصولوں کو ارتقا پذیر قرار دیتے ہیں۔ یہ علامہ کی بہت جرأت مندانہ اجتہادی رائے ہے جبکہ اکثر مفکرین اصولوں میں اس حد تک اجتہاد کے قائل نہیں ہیں۔اسی وجہ سے علامہ اقبال امام ابوحنیفہ کے طریق اجتہاد کو پسند کرتے ہیں جنہوں نے نہ صرف قیاس کو وسعت دی جس کی وجہ سے قیّاس کہلائے بلکہ استحسان کا اصول متعارف کرایا۔ان کے برخلاف امام شافعی نے استحسان کی مخالفت کی۔

ڈاکٹر خالد مسعود نے اقبال کی اجتہاد کی تعریفوں کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ وہ اجتہاد کو ایک دینامی (dynamic) اصول سمجھتے ہیں۔انکے مطابق آزادانہ رائے اور فیصلے کے حوالے سے اجتہاد کا لفظ دور حاضر میں کئی نئے مفاہیم کے طور پر استعمال ہوتا ہے جن میں عقلیت پسندی، تجدید اور تشکیل نو شامل ہیں (6)۔ یہ اصطلاحات مختلف ادوار میں مختلف مفاہیم کی حامل رہی ہیں اور اگر ان میں سے ہر ایک کو جزوی طور پر لیا جائے تو وہ مثبت کے بجائے منفی نتائج کی طرف راہنمائی کرتی ہیں جیسا کہ اگر جدت یا وسیع اختیار کو بلا قید و شرط دیکھا جائے تو وہ اجتہاد کے بجائے نصوص پر عمل سے بچنے کی تاویلات بن جائیں گی اور یہ سب امور بھی علامہ کے پیش نظر ہیں جیسا کہ وہ اپنی نظم و نثر میں اس کا اظہار کرتے رہے ہیں۔

لیکن مجھے ڈر ہے کہ یہ آوازۂ تجدید
مشرق میں ہے تقلید فرنگی کا بہانہ (7)

تجدید اگر بے قید ہو تو وہ مقاصد کے حصول کے بجائے تاویل محض ہے۔ یہاں ایک اور بات بھی اہم ہے وہ یہ کہ تجدید یعنی Reformation کا مطلب یہ ہے کہ کسی چیز کے ڈھانچے میں بنیادی تبدیلی لائے بغیر اصلاح کی جائے اس کا لازمی مفہوم یہ بنتا ہے کہ غلطیوں کی اصطلاح کی جائے۔ جبکہ تشکیل نو یعنی Reconstruction کا مطلب یہ ہے کہ محض بنیاد کو قائم رکھتے ہوئے نیا ڈھانچہ کھڑا کیا جائے۔اس نقطہ کو علامہ نے خصوصی اہمیت دی۔اس کے لئے علامہ معاصر حالات کے جائزے کو بھی پیش نظر رکھتے ہیں۔ان کے خیال میں عالم اسلام اس وقت جمود میں ہے اور ماضی قریب میں دنیا میں جو کچھ ہوا اس کے تناظر میں عالم اسلام کو اپنی راہیں متعین کرنی چاہئیں۔ڈاکٹر خالد مسعود نے اقبال کی تیسری تعریف ''اجتہاد قانون سازی میں مکمل اختیار کا نام

ہے'' کی وضاحت اس طرح کی ہے کہ اجتہاد کے حوالے سے جو درجہ بندی رائج ہے اس کی رو سے مجتہد مستقل کے اختیار کو اقبال قانون سازی کے مکمل اختیار سے تعبیر کرتے ہیں جبکہ مجتہد فی المذہب کے پاس قانون سازی کا محدود اختیار اور مجتہد فی المسائل کے پاس قانون سازی کا مخصوص اختیار ہے۔ ان تعریفات کی رو سے اجتہاد کا دائرہ کار نہایت وسیع ہو جاتا ہے مگر اقبال اس وسیع اختیار کے غلط استعمال سے بھی فوراً آگاہ کر دیتے ہیں۔ انہوں نے واضح کیا کہ اختیارات کا بلا قید و شرط استعمال تاریخِ اسلام کے کئی ناخوشگوار اور مشکل حادثات کا باعث بھی بنا لہٰذا وہ اس کے لئے روک لگاتے ہیں۔ یعنی نہایت واضح الفاظ میں یہ بتا دیا ہے کہ اجتہاد کی یہ سب صورتیں بلا قید و شرط نہیں ہوں گی۔ علامہ نے لوتھر کی تحریک کا حوالہ دیا کہ وہ سیاسی تحریک کس طرح تباہی کا پیش خیمہ بنی۔ لہٰذا عالم اسلام اپنے اس حرکت اور حریت کے سرچشمے کو بلا قید و شرط استعمال کے ذریعے تباہی کا ذریعہ نہ بنالیں۔ لکھتے ہیں:

ہے کس کی یہ جرأت کہ مسلمان کو ٹوکے
حریت افکار کی نعمت ہے خداداد
قرآن کو بازیچۂ تاویل بنا کر
چاہے تو خود اک تازہ شریعت کرے ایجاد (8)

یعنی علامہ کا زور اس بات پر ہے کہ ذرائع اور وسائل تو موجود ہیں مگر ان سے کام لینے کے لئے طریقہ درست ہونا نہایت ضروری ہے۔ اگر ان وسائل سے کام لینے کے لئے مطلوبہ شرائط موجود نہ ہوں تو پھر یہ وسائل تباہی کا ذریعہ ہیں لہٰذا ان کو استعمال نہیں کرنا چاہئے۔ جیسا کہ علامہ کہتے ہیں کہ کم نظر علماء کے اجتہاد سے تقلید بہتر ہے جبکہ دوسری جگہ وہ تقلید کو موت قرار دیتے ہیں اس کا مطلب یہ ہوا کہ تقلید تو موت ہے ہی اور کم نظر عالموں کے اجتہاد بدترین موت لہٰذا لامحالہ اجتہادی شرائط کو فروغ دیا جائے۔ جیسا کہ علامہ نے اجتہاد کے غلط استعمال کے حوالے سے فارسی میں ایک عنوان قائم کیا ''درایں معنی کہ در زمانہ انحطاط تقلید از اجتہاد اولیٰ تر است'' وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ اجتہادی صلاحیتوں کی عدم موجودگی میں اجتہاد سے الٹا قوم کا شیرازہ بکھر جاتا ہے۔ لہٰذا ایسے موقع پر اجتہاد کے بجائے علمائے سلف کی پیروی میں ہی عافیت ہے۔

اجتہاد اندر زمان انحطاط
قوم را برہم ھمی پیچد بساط
زاجتہاد عالمان کم نظر
اقتداء بررفتگاں محفوظ تر (9)

علامہ نے اس مقام پر غلط اور بے بنیاد اجتہاد کے بجائے علمائے سلف کی پیروی پر زور دیا مگر یہ پیروی بھی مکمل یا مستقل نہیں کیونکہ علامہ اپنی نظم ونثر میں اپنی حالت بدلنے پر مستقل زور دیتے ہیں۔اس حوالے سے ان کی نظم اجتہاد کے اندر بلا قید وشرط اجتہاد پر تقلید ہے تو ساتھ ہی مستقل تقلید پر بھی تنقید ہے۔علامہ کے بقول شریعت تو اپنے اندر حالات وزمانہ کی رعایت رکھتی ہے۔ اور نئے تقاضوں سے عہدہ برآء ہونے کی صلاحیت رکھتی ہے مگر فقیہ اگر اس روح کو نہ سمجھے اور ان کے مطابق حرکت اور سعی وعمل کا مظاہرہ نہ کرے تو وہ رہبانیت کا مرتکب ہوگا اور اس روز افزوں بدلتی دنیا کا ساتھ نہ دے سکے گا اور زوال وانحطاط سے دوچار ہوگا۔نثر ونظم دونوں ذرائع سے وہ اسی بات پر زور دیتے ہیں کہ تقلید انسان کی صلاحیتوں کو ناکارہ کرتی ہے اور اس سے نجات کا طریقہ خودی کی پرورش اور نمود میں ہے،اور خودی کو علامہ ان خصوصیات کے symbol کے طور پر ایک لفظ میں ادا کر رہے ہیں جو جہد مسلسل اور ارتقاء کے لئے ضروری ہیں۔ ان سب حوالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ علامہ اجتہاد کے لئے نہایت وسیع اختیارات کے قائل ہیں۔ وہ فقہائے اربعہ کے بعد اجتہاد مطلق یا اجتہاد فی الاصول کی نفی کے قائل نہیں بلکہ علامہ تو اس بات سے دلیل لیتے ہیں کہ خود ان مذاہب کی تشکیل کے وقت کم وبیش 19 مذاہب فقہ موجود تھے جو کہ زیادہ عرصہ گزرنے کے بعد باقی نہ رہ سکے مگر ان مذاہب کے تشکیل وارتقاء کے وقت یہ آزادانہ روش جاری تھی۔تو اب بھی اس کی گنجائش ہے بلکہ علامہ تو امام ابوحنیفہ کے درجے کے کام کئے جانے کے متلاشی ہیں لیکن ساتھ ہی اس کے قیود و شرائط پر زور دے کر گمراہی سے بھی بچا لیتے ہیں۔

لیکن مجھے ڈر ہے کہ یہ آوازۂ تجدید
مشرق میں ہے تقلیدِ فرنگی کا بہانہ (10)

۲۔اجتہاد کی اہلیت

اجتہاد کے جواز کے بعد اس کی اہلیت کا مسئلہ سامنے آتا ہے کہ اجتہاد کا حق کس کو حاصل ہے؟ عام طور پر فقہاء جن شرائط کا ذکر کرتے ہیں ان میں زیادہ اختلاف نہیں ہے۔امام نووی نے جو شرائط مجتہد مستقل کے لئے ذکر کی ہیں ان میں سے چند یہ ہیں۔فقہ نفس،سلامت ذہنی، ریاضت فکری، ادلۂ شرعیہ کا علم،عربی زبان پر عبور، اصول تفسیر، حدیث وفقہ کے استعمال پر مہارت اور فقہ کے بنیادی مسائل سے واقفیت۔(11)

امام بیضاوی، امام غزالی، شیخ ابوزہرہ وغیرہ نے جن شرائط کا ذکر کیا وہ کم وبیش اس نوعیت کی ہیں۔لہٰذا علماء کا یہ خیال رہا ہے کہ فقیہ (کیونکہ فقیہ میں ایسی شرائط جمع ہوتی ہیں) اجتہاد کرنے کا اہل ہے۔مگر یہاں ایک مشکل یہ ہے کہ اجتہاد مطلق کی شرائط کے بیان کے باوجود علماء کا یہ خیال رہا ہے کہ مطلق اجتہاد کا دروازہ اب بند ہو چکا ہے۔

جبکہ ایسی شرائط جو کہ اجتہاد مطلق کے لئے ذکر کی جاتی ہیں ناپید نہیں رہیں۔ علامہ اقبال نے علماء کی اس رائے سے کہ اجتہاد مطلق کی شرائط ایک شخص میں جمع ہوسکتی ہیں یا نہیں کوئی بحث نہیں کی۔ ان کی رائے میں اگر دورِ حاضر میں فردِ واحد میں تمام مطلوبہ شرائط کا اجتماع ممکن نہ ہو تو اس مشکل کا حل اجتہاد کا حق فرد کی بجائے اجتماع کو دینے سے نکل آتا ہے۔ اور اگر ایسا نہ کیا جائے تو اجتہاد کا عمل ترک ہو جاتا ہے، جو کہ ایک ایسے دین کے خلاف ہے جو ابدیت کا دعویٰ کرتا ہو۔ (12) علامہ نے عملاً بھی اجتماعی اجتہاد کی مثال پیش کی ہے مثلاً تحریک ترک موالات کے حوالے سے علامہ نے علماء کو اکٹھے ہو کر اس مسئلہ پر غور کرنے کی دعوت دی جبکہ کئی علماء نے فتوے جاری کر دیئے تھے۔ علامہ نے مولانا ظفر علی خان کے نام خط میں علماء کی کانفرنس بلانے کی تجویز دی اور دیگر لوگوں کے اندیشے ذکر کر کے اپنے مؤقف کی تائید میں دلائل بھی دیئے کہ ایسے وقت میں (جبکہ کوئی اسلامی اقتدار نہیں) علماء جمع ہو کر اس مسئلہ کے تمام پہلوؤں پر غور کر کے کوئی رائے قائم کریں۔ (13)

علامہ اجتہاد کو اتنا ضروری سمجھتے ہیں کہ وہ اس بات کو تسلیم ہی نہیں کرتے کہ اجتہاد کی اہلیت کی شرائط ایسی ہوں جن کو پورا نہ کیا جا سکے۔ علامہ اس کو اسلام کی روح کے خلاف سمجھتے ہیں اور اجتہاد کو ممکن بنانے کے لئے اس کا حل یہ نکالتے ہیں کہ اگر فرد واحد میں ان شرائط کا اجتماع ممکن نہ ہو تو اجتہاد فرد واحد کے بجائے اجتماع کو کرنا چاہئے جس میں زیادہ لوگ ان سب شرائط کو پورا کر سکیں۔

ڈاکٹر خالد مسعود نے اس ضمن میں یہ تصریح کی ہے کہ قرآن وحدیث سے متعلقہ احکام اتنے زیادہ تو نہیں کہ ان پر عبور حاصل نہ کیا جا سکے۔ باقی امور کا تعلق فقہ واصول فقہ سے ہے ان کا علم اور ان کے اطلاق کی مہارت بھی ناممکن نہیں۔ اس ضمن میں ایک اہم بات عربی زبان پر عبور کا مسئلہ ہے۔ غیر عرب ماہرین فقہ کے لئے اس معاملے میں عرب ماہرین سے مشکل زیادہ ہے تو امام شاطبی نے اس سلسلے میں یہ کہا ہے کہ عربی کا علم محض ایسے مسائل میں شرط ہے جن میں نصوص سے استنباط ضروری ہو۔ ایسے مسائل جن میں استنباط نصوص کے بجائے مصالح اور مقاصد شریعت سے ہو وہاں عربی کا علم شرط نہیں ترجمہ کافی ہے۔ (14) علامہ اس بات کی سختی سے ممانعت کرتے ہیں کہ آئمہ مذاہب کے بعد یہ اختیار کسی کے پاس نہیں ہے لکھتے ہیں کہ یہ دعویٰ تو خود آئمہ مذاہب نے بھی نہیں کیا کہ ان کی تعبیرات حرف آخر ہیں۔ علامہ کے خیال میں زوال وانحطاط کا علاج اجتہاد کو روک دینے میں نہیں ہے بلکہ اجتہاد کے جاری رکھنے میں ہے۔ ماضی کی بے جا تقلید کے بجائے ہر دور کے نمائندوں کو یہ حق دیتے ہیں کہ وہ اپنے مسائل کا حل خود تلاش کریں۔ علامہ کہتے ہیں کہ یہ قرآن کی روح ہے کہ ہر نسل پچھلی نسل کے کام کو دیکھے ضرور مگر جہاں ضرورت محسوس کرے اپنے معاملات خود طے کرے۔ اس حق کو محسوس کرنے میں ان کے عصری حالات کا بھی حصہ

ہے۔ڈاکٹر جاوید اقبال لکھتے ہیں:

''اقبال اجتہاد کے ذریعے فقہ اسلامی کی تشکیل نو پر فقط اس لئے زور نہیں دے رہے تھے کہ عہد حاضر کے احوال وظروف سے مطابقت پیدا کرنے کا مسئلہ تھا بلکہ اس لئے کہ انہیں ایک طرف مغرب کی سرمایہ دارانہ جمہوریت اور دوسری طرف روس کی ملحدانہ اشتراکیت کی نظریاتی یلغار کا خطرہ تھا۔اقبال اجتہاد کا حق بحیثیت افراد علماء یا مجتہدین کے ہاتھ میں نہیں دیتے۔ان کی رائے میں یہ حق دنیائے اسلام کے ممالک میں مجالس آئین ساز کو سونپا جانا چاہئے کیونکہ عہد حاضر میں فقہ اسلامی کے مآخذ اجماع کا اس صورت میں احیا ممکن ہے۔(15)

اقبال اسلام کی خصوصیت شورائیت کو نہایت اہم جانتے ہیں اور وہ اس کو دوسری اہم خصوصیت حرکت اور جہد مسلسل کے ساتھ ملانا چاہتے ہیں تا کہ اجتہاد خطرات سے محفوظ اور درست ہو سکے۔اس سلسلے میں فوری طور پر اقبال پارلیمنٹ کو یہ اختیار دینا چاہتے ہیں اور اجتہاد کی فوری طور پر قابلِ عمل صورت ''پارلیمنٹ'' کی بتاتے ہیں۔اس سے علامہ کے مزاج کی عملیت بھی ظاہر ہوتی ہے۔علامہ ہر دور کے حالات کے مطابق تبدیلیوں کو قبول کرتے ہیں اور اس کے مطابق حل فراہم کرتے ہیں۔پارلیمنٹ کو اجتہاد کا حق دینے کی صورت میں جو مسائل پیش آ سکتے ہیں علامہ جزوی طور پر ان کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں مثلاً علامہ پارلیمنٹ کے ممبران کی تربیت کی تجویز دیتے ہیں۔اس کے لئے قانون کے موجود نظام میں کچھ تبدیلیاں کی جائیں۔اصول قانون اور اس کے اطلاق کی تربیت کی جائے اور علماء کو اس مقصد کے لئے پارلیمنٹ کا ممبر بنایا جائے۔اس ضمن میں اقبال نے پارلیمنٹ کے غیر مسلم ممبر کے حوالے سے کوئی وضاحت نہیں کی اور اس سلسلے میں انہوں نے کہا کہ ہندوستان میں اس بارے میں ضرور مشکلات پیش آئیں گی جن کو حل کیا جانا چاہئے۔البتہ ڈاکٹر خالد مسعود نے اقبال کا تصور اجتہاد میں اس نکتہ پر بحث کی ہے اور شاطبی کے حوالے سے یہ واضح کیا ہے کن کن امور میں اور کن شرائط کے ساتھ اجتہاد میں حصہ لے سکتے ہیں۔

۳۔علامہ اقبال کا منہج استدلال

علامہ اقبال کے نظریہ اجتہاد کی روح حرکت اور سعی مسلسل ہے۔اب روح کو قائم رکھتے ہوئے علامہ ڈھانچے میں بنیادی نوعیت کی تبدیلیوں کے روادار ہیں۔علامہ اس بات کو سخت ناپسند کرتے ہیں کہ ہمارے علماء کھلے ذہن کے ساتھ معاملات پر بحث کی اجازت نہیں دیتے بلکہ اگر فقہ پر تنقیدی نوعیت کی بحث شروع کی جائے تو بہت سے علماء ناراض ہو جائیں گے اور تنازعات کو ہوا دیں گے۔اور یہ رویہ اُس صورت میں ہے جبکہ علامہ بیضاوی نے تو علم فقہ کو اجتہاد مطلق کی شرائط میں شامل بھی نہیں سمجھا بلکہ اُس کو ان شرائط کے حصول کا ایک نتیجہ قرار دیا ہے۔(16) ہمارے علماء ان مذاہب سے باہر نکلنے کو ہی معنوی طور پر ارتداد کے برابر جرم سمجھتے ہیں۔

علامہ اقبال عصر حاضر میں قرآن و حدیث سے براہ راست استدلال کرنے کی ضرورت پر زور دیتے ہیں۔اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ وہ صدیوں کی مسلسل محنت سے حاصل کئے ہوئے علم فقہ اور تمام فقہی مواد کے منکر ہیں بلکہ وہ اس سارے فقہی مواد کو خام مال کی حیثیت دیتے ہیں جس کی مدد سے اپنی مطلوبہ صفت ہم خود تیار کریں۔ اُنکے خیال میں مصادر فقہ پر براہ راست غور وفکر سے مذاہب اربعہ پر انحصار کی سخت گیری خود بخود ختم ہونا شروع ہو جاتی ہے اور مزید ارتقاء کا امکان مکمل طور پر سامنے آتا ہے۔

(الف) قرآن مجید سے استدلال

قرآن کو علامہ نے اسلام کا اساسی اور اولین ماخذ قرار دیا ہے۔مگر اس بات کو بھی واضح کیا کہ قرآن قانونی ضابطوں کی کتاب نہیں ہے۔علامہ نے اپنے خطبے میں قرآن میں موجود قواعد کا ذکر نہیں کیا اور اس سے متعلقہ اصولی علوم اور بحثیں ذکر نہیں کیں بلکہ اس کے مقصد اور طریق اثر ونفوذ کا ذکر کیا ہے۔وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ گو کہ قرآن کے کچھ احکام قانونی نوعیت کے بھی ہیں مگر اکثر ہدایات قانون کو بنانے اور متعین کرنے والی ہیں۔جن کی روشنی میں قوانین بنائے جائیں جیسا کہ اکثر ہدایات کو انسان کی اعلیٰ تر زندگی کے ساتھ متعلق کیا گیا ہے۔علامہ دراصل عیسائیت اور یہودیت میں قانون اور اخلاق کی اقدار کی افراط وتفریط کے درمیان قرآن کو تناسب قائم کرنے والی ہدایت کے روپ میں دیکھتے ہیں۔مگر اس کے ساتھ ساتھ علامہ قرآن کو اس زندگی میں استحکام پیدا کرنے والے عنصر کی حیثیت سے بھی دیکھتے ہیں۔یہی مفہوم ہے قرآن کے اس دعوے کا کہ اس میں ہر دور اور زمانے کا ساتھ دینے کی صلاحیت ہے۔

علامہ اس حوالے سے قرآن سے استدلال کا دائرہ وسیع کرتے ہیں۔یعنی نئے مسائل کو پرانے نظائر کے مطابق حل کرنے کی بجائے قرآن سے اخذ واستفادہ کے ذریعے حل کرنے کی رائے رکھتے ہیں۔اگر ایسا نہ کیا جائے تو اُن کے خیال میں یہ قرآن کے اصول حرکت کے منافی ہے۔کیونکہ وحیِ الٰہی کا مزاج یہ ہے کہ انسانی فکر کی حوصلہ افزائی کی جائے کہ وہ قانون سازی کی تحریک کریں اور اس تحریک کے ذریعے فقہاء نے کئی مذاہب فکر متعین کر لئے لہٰذا جب قرآن تو انسانی فکر کو آزادی اور گنجائش دیتا ہے تو مذاہب فقہ کیسے وہ آزادی سلب کر سکتے ہیں خصوصاً ایسی صورت میں جب ان آئمہ فقہاء نے خود کبھی ایسا دعویٰ بھی نہیں کیا۔البتہ علامہ یہ کہتے ہیں کہ جو اصول واحکام قرآن میں بیان ہوئے ہیں وہ ابدی ہیں۔یہی وجہ ہے کہ علامہ نے ترکوں کے ان اجتہادات کو ناپسند کیا جو انہوں نے احکام وراثت اور نکاح وطلاق وغیرہ میں کرنے کی کوشش کی۔(17)

(ب) حدیث سے استدلال

حدیث دوسرا بڑا ماخذ ہے۔ حدیث کے حوالے سے قدیم وجدید نقادوں نے جو بحث کی ہے علامہ نے اجمالاً اس کا تجزیہ بھی کیا ہے۔ علامہ نے گولڈزیہر اور شاخت کی حدیث کے بارے میں مبنی برغلط آراء کا تجزیہ بھی کیا ہے مگر ہمارے ہاں حدیث کے بارے میں بحیثیت مصدرِ اصول قانون جو رویہ ہے (مثبت ومنفی) اس کے پیش نظر علامہ نے دوسوال اٹھائے ہیں۔ ایک حجیت حدیث کا جس کو علامہ نے شریعت حدیث سے تعبیر کیا ہے اور دوسری کا تعلق صحت ونقد حدیث سے ہے۔ صحت ونقد حدیث پر علامہ نے اغنی دیس کا ذکر تو کیا ہے مگر زیادہ تفصیل میں نہیں گئے لیکن حجیت حدیث پر علامہ خوب غور وفکر کرتے رہے۔ سید سلیمان ندوی کے نام خط میں لکھتے ہیں:

> ''عبادات کے متعلق کوئی ترمیم وتنسیخ میرے پیش نظر نہیں بلکہ میں نے اپنے مضمون اجتہاد میں ان کی ازلیت وابدیت قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ ہاں معاملات کے متعلق بعض سوالات دل میں پیدا ہوتے ہیں۔ اس ضمن میں چونکہ شریعت حدیث کا (یعنی وہ احادیث جن کا تعلق معاملات سے ہے) مشکل سوال پیدا ہوجاتا ہے اور ابھی تک میرا دل اپنی تحقیقات سے مطمئن نہیں ہوا اس لئے وہ مضمون شائع نہیں کیا گیا۔''(18)

شریعت حدیث سے علامہ کی مراد یہ ہے کہ آنحضور ﷺ کے مبنی بروحی اقوال وافعال کو تو شریعت کا درجہ حاصل ہونا چاہئے مگر آنحضورؐ کے مبنی براجتہاد اقوال وافعال کی حجیت آیا پہلی قسم کے برابر ہے یا کیا ہے؟ یہ بات اُنہوں نے سید سلیمان ندوی سے ذکر بھی کی۔ مولانا غالباً علامہ اقبال کا نقطۂ نظر نہ سمجھے لہٰذا علامہ نے پھر ان کو لکھا:

> ''شریعت احادیث کے متعلق جو کھٹک میرے دل میں ہے اس کا یہ مطلب نہیں کہ احادیث سرے سے بیکار ہیں ان میں ایسے بیش بہا اصول ہیں کہ سوسائٹی باوجود اپنی ترقی وتعالی کے اب تک ان بلندیوں تک نہیں پہنچی''۔(19)

آنحضورؐ کے اجتہاد کے حوالے سے اصول فقہ کی کتب میں مختلف انداز میں بحثیں ملتی ہیں۔ البتہ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ امور دینیہ وشرعیہ میں آنحضورؐ کا اجتہاد بھی واجب الاتباع ہے مگر امور دنیا میں آپؐ کے اجتہاد کی حیثیت اجتہادی یا قضائی ہوگی تشریعی نہیں ہوگی اور آپؐ کے مبنی بروحی اجتہاد کے لئے وحی غیر متلو کی اصطلاح معروف ہے۔ امام شافعی نے تو قرآن وحدیث کے ظاہری تعارض میں قرآن کو ان احادیث کی روشنی میں سمجھنے کی بات کی۔ علامہ آمدی نے آپؐ کے جبلی احکام کو اتباع سے خارج رکھا، جبکہ باقی میں فقہاء میں اختلاف ہے۔ حجیت حدیث میں علامہ کے تذبذب کی وجہ حدیث میں عرب کے عرف کے تناسب کا معلوم نہ ہونا ہے کیونکہ علامہ کسی ایک علاقے کے عرف کو دیگر علاقوں پر لاگو کرنے کو قرآن کے اصول حرکت کے خلاف سمجھتے تھے۔ اور اسکی دلیل یہ ہے کہ وہ قوانین

جو عرب میں پہلے سے رائج تھے اور نبی کریمؐ نے ان کو تبدیل نہ کیا وہ عرب کے رواجات ہیں اور اس حد تک دیگر علاقوں کے اپنے رواج ہیں لہٰذا ایسے قوانین کو جوں کا توں نافذ کرنا اصول حرکت کے منافی ہے۔ اپنی تائید کے لئے علامہ شاہ ولی اللہ کا حوالہ دیتے ہیں کہ شاہ صاحب کہتے ہیں کہ قانون سازی کا نبوی طریق یہ ہے کہ جس قوم میں نبی مبعوث ہوتا ہے ان کی تربیت کرتا ہے اور پھر اس قوم کو وہ دیگر اقوام کے لئے ایک مرکز اور نمونہ کے طور پر استعمال کرتا ہے۔

لہٰذا کسی قوم میں اصلاح کے لئے جو اصول یا طریقے رائج ہوں ان میں اس قوم کے حالات اور مزاج کو دخل ہے۔ وہ دوسری قوم میں بدل جائیں تو اس میں اس بنیادی اصول کی نفی نہیں کیونکہ یہ طریقے تو حصول مقصد کا ذریعہ ہیں۔ مقصد اصلاح ہے جو سب قوموں کے لئے یکساں ہے۔ اس مقصد کے لئے علامہ امام ابوحنیفہ کا حوالہ دیتے ہیں اور علامہ یہ باور کراتے ہیں کہ یہ وجہ ہے جو امام ابوحنیفہ اگر مقاصد شریعہ کے تحت مرفوع حدیث کے بجائے ایسی مرسل حدیث قبول کرتے ہیں جو قرآن کے عمومی مقاصد سے ہم آہنگ ہو۔ اس میں وجہ یہ نہیں کہ وہ احادیث سے واقف نہ ہوں بلکہ یہ ان کے اصول قانون کی وسعت ہے اور یہی وجہ ہے کہ امام ابوحنیفہ نے استحسان کا اصول متعارف کرایا جو کہ وقت کے حالات کو دیکھ کر فیصلہ دینے کا تعاقب کرتا ہے۔ ڈاکٹر خالد مسعود نے یہاں حافظ ابن عبدالبر کی حدیث کا حوالہ بحوالہ شاطبی دیا ہے کہ (20) امام ابوحنیفہ کے حوالے سے یہ مشہور ہے کہ وہ خبر واحد کو اس باب کی دوسری احادیث اور قرآن کے مجموعے سے ملا کر دیکھا کرتے ہیں اگر مطابقت پاتے تو قبول کرتے ورنہ نہ کرتے۔ اس قبول نہ کرنے پر بہت سے لوگوں نے امام ابوحنیفہ پر اعتراض کیا ہے کہ وہ حدیث رد کرتے ہیں مگر علامہ اقبال یہاں اصول حرکت اور وسعت کے پیش نظر امام ابوحنیفہ کی اس روش کی تائید کر رہے ہیں کہ امام کے اسی اصول نے اسلامی قانون کو منتشر ہونے سے بچایا ہے۔

(ج) اجماع ذریعۂ استنباط

علامہ اقبال اجماع کو ماخذ بمعنی مواد فقہ نہیں سمجھتے بلکہ اس کو فقہی مواد سے استنباط احکام کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اصول فقہ کی کتب میں بھی اجماع کی تعریف سے یہی مراد ہے مگر بعد میں یہ طریقے کے بجائے مصدر بن گیا۔ ماخذ کو اس کی اہمیت کے اعتراف کے باوجود عملاً قائم نہیں کیا گیا۔ اس کی وجہ علامہ عہد اموی و عباسی کے سیاسی نظام کو قرار دیتے ہیں۔

علامہ اجماع کو اس کے اصل مسنون میں قائم کرنے کے خواہشمند ہیں اس مقصد کے لئے وہ پارلیمنٹ میں اجتہاد کی کوئی صورت قائم کرنے کے خواہاں ہیں۔ علامہ کے بقول مختلف مکاتب فکر کے انفرادی نمائندوں کی

بجائے مسلم قانونی مجالس قانون ساز کو اجتہاد کی جو قوت منتقل ہو رہی ہے یہ اس دور میں اجماع کی ممکنہ شکل ہے۔ علامہ نے اس سلسلے میں اس نکتے پر بحث کی ہے کہ کیا اجماع قرآن کو منسوخ کر سکتا ہے۔ اس سلسلے میں علامہ اقبال نے خط کے ذریعے سید سلیمان ندوی سے راہنمائی لی۔ انہوں نے پوچھا کہ اغنی دیس نے لکھا ہے کہ بعض حنفی اور معتزلی فقہاء کے مطابق اجماع قرآن کو منسوخ کر سکتا ہے۔ علامہ ندوی نے جواب دیا کہ ''اجماع سے نص قرآنی کے منسوخ ہونے کا کوئی قائل نہیں۔ امریکی مصنف نے غلط لکھا ہے۔ آمدی الاحکام میں لکھتے ہیں مذہب الجمہور ان الاجماع لاینسخ بہ خلافاً بعض المعتزلہ۔ بعض معتزلہ ایسا کہتے تھے مگر ان کی رائے مقبول نہ ہو سکی۔ آمدی نے حصۂ شرعی کے ایک خاص مسئلہ کے باب میں ایک حوالہ نقل کیا ہے پھر اس کا جواب دے دیا ہے اس سے امریکی مصنف کا استدلال غلط محض ہے''۔(21)

مولانا ندوی نے جو جواب دیا حاشیے میں لکھا ہے کہ ایسا کوئی حکم نہیں اور نہ ہی نص قرآن کے خلاف صحابہ نے کوئی حکم دیا ہے۔ ڈاکٹر خالد مسعود نے اپنی کتاب میں مولانا ندوی کے اس جواب کا تجزیہ کیا ہے اور عبدالعزیز بخاری کی ''کشف الاسرار شرح اصول البز دوی'' کے حوالے سے اور آمدی کے حوالے سے بتایا کہ مولانا ندوی کا جواب درست نہیں تھا کیونکہ بعض حنفی علماء بھی اجماع کے ذریعے نسخ کے قائل ہیں۔ مگر یہ بحث جزوی ہے کیونکہ اکثر علماء اس کے قائل نہیں۔ البتہ ایک اور اہم مسئلے کی طرف علامہ نے اشارہ کیا ہے کہ صحابہ کا اجماع ہمیشہ یکساں درجے کی تعمیل کا مستحق نہیں ہے۔ علامہ قاضی شوکانی کے حوالے سے فقہاء کی آراء کا حوالہ دیتے ہیں۔ ان کے مطابق اس معاملے میں ان سوالوں کے درمیان امتیاز کیا جائے جن کا تعلق حقیقت کے ساتھ ہے اور جن کا تعلق کسی قانونی مسئلے کے ساتھ ہے۔ مثلاً معوذتین کا مسئلہ ہوا تو صحابہ کا اجماع ہے کہ یہ قرآن میں شامل ہیں اور ہم ان کے اجماع کے پابند ہیں۔ مگر دوسری صورت میں معاملہ محض توجیہ کا ہے۔ اس سلسلے میں علامہ کی ایک رائے یہ بھی ہے کہ صرف علماء کی کمیٹی الگ بنانا درست نہیں کیونکہ یہ مذہب اور سیاست کو الگ الگ کرنے والی بات ہے اور یہ خطرناک ہے۔ اس لئے علماء اسمبلیوں کے مستقل ممبر ہونے چاہئیں اور باقی ممبر بھی trained ہونے چاہئیں۔

(د) قیاس

علامہ اقبال کے نزدیک فقہ کا چوتھا بڑا ماخذ قیاس ہے۔ علامہ کے نزدیک قیاس نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ علامہ قیاس کو حنفی مکتب فکر کی خصوصیت سمجھتے ہیں اور اس کی وجہ غالباً مختلف حالات میں نئے مسائل کی وسعت ہے۔ اقبال نے قیاس کو ارسطو کی منطق پر مبنی قرار دیا۔ ان کے مطابق فقہائے حجاز کا رویہ عملی تھا جبکہ فقہائے عراق قانونی موشگافیوں میں مصروف تھے۔

ڈاکٹر خالد مسعود نے لکھا ہے کہ یہ اقبال کا ظنی استدلال تھا کیونکہ فقہ حنفی کے تشکیلی دور میں بھی ارسطو کی منطق اشکال استعمال نہیں ہوتی تھی بلکہ صحابہ کے آثار، صحابہ و تابعین کے نظائر اور مقامی عرف سے قرآن و حدیث کے واضح حکم کی عدم موجودگی میں مدد لی جاتی تھی۔ فقہی علت ایک علت ایک علامت یا سبب تھی یہ ارسطو کی منطق والی حد اوسط نہیں تھی دوسری بات جو ڈاکٹر خالد مسعود نے لکھی وہ یہ کہ اقبال نے فقہائے عراق کے طریق کو استخراجی اور فقہائے حجاز کے طریقے کو استقرائی لکھا ہے۔ جبکہ وہ کہتے ہیں کہ اگر یہ تجزیہ قیاس اور حدیث کے حوالے سے ہے تو صحیح نہیں کیونکہ حدیث سے استدلال بھی استخراجی طریقے پر ہی ہوتا تھا۔ استقرائی طریقے پر نہیں۔ بہرحال اقبال قیاس کو بہت زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور اجماع کی طرح قیاس کو بھی مواد فقہ ہونے کے بجائے نتائج حاصل کرنے کا طریقہ قرار دیتے ہیں اور اس کو اس کی قرون اولیٰ والی روح کے ساتھ قائم کرنا چاہتے ہیں اور قیاس کے حوالے سے بھی وہ امام ابوحنیفہ کے طریقے کو پسند کرتے ہیں۔ علامہ امام ابوحنیفہ کی روش کی تو تعریف کرتے ہیں مگر اس بات کو ناپسند کرتے ہیں کہ بعد میں ان کے پیروکاروں نے ان کے مسلک کو تقلید محض بنالیا ان کے خیال میں درست طریقہ امام شافعی کا تھا۔ یعنی قرآن کی حدود کے اندر ہمیں فقہی اصول کے آزادانہ استعمال اور اطلاق کی آزادی ہونی چاہئے۔ اگر یہ آزادی ہو تو پھر اجتہاد کی کوئی بھی قسم کبھی بھی بند نہیں ہوسکتی۔ علامہ نے امام زرکشی کا قول نقل کیا ہے کہ متقدمین کی نسبت متاخرین کو اجتہاد کرنے کے لئے زیادہ سہولیات میسر ہیں۔

علامہ لکھتے ہیں کہ نہ تو ہمارے بنیادی اصول اور نہ ہی نظام کی ساخت میں کوئی ایسی بات ہے جو جمود یا تقلید محض کے لئے جواز بن سکے۔ لہٰذا تازہ افکار خیالات کے ساتھ اپنے مسائل حل کرنے کی کوششیں جاری رہنی چاہئیں۔ علامہ کے خیال میں انسانیت کو آج تین چیزوں کی ضرورت ہے۔ کائنات کی روحانی توجیہ، فرد کی روحانی نجات اور بنیادی ہمہ گیر اصول جو انسانی معاشرے کو روحانی بنیادوں پر استوار کریں۔ لہٰذا اس بنیاد پر علامہ دیگر اصولوں کے بنانے کو جاری رکھنے کے حق میں ہیں اس لئے فقہ اسلامی کے موجودہ باقی مآخذ پر الگ سے اظہار خیال نہیں کیا۔(22)

۴۔ مسائل کے حل کے لئے اجتہاد سے نصوص میں گنجائش کا جائزہ

علامہ اقبال کے طرز تحریر سے یہ بخوبی واضح ہوتا ہے کہ علامہ نصوص شرعیہ کو دو قسموں میں منقسم سمجھتے ہیں۔ ایک وہ جن کا روح اور قالب دونوں مطلوب ہوں اور دوسرے وہ جن کی صرف روح مطلوب ہو۔ کیونکہ قالب اگر مطلوب نہ ہو تو اجتہاد کے ذریعے نرمی یا لچک کا موقع ہوسکتا ہے۔ جیسا کہ علامہ سید سلیمان ندوی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''عبادات کے متعلق کوئی ترمیم وتنسیخ میرے پیش نظر نہیں ہے بلکہ میں نے اپنے مضمون اجتہاد میں ان کی ازلیت وابدیت قائم کرنے کی کوشش کی ہے ہاں معاملات کے متعلق بعض سوالات پیدا ہوتے ہیں''۔(23)

اس جگہ علامہ عبادات کو احکامات کی اس نوعیت میں شامل کر رہے ہیں جن کی روح اور قالب دونوں مطلوب ہیں اور معاملات کو صرف روح کے مطلوب ہونے والی قسم میں شمار کرتے ہیں۔علامہ نے اپنے خطبے میں حلیم پاشا کے اس موقف کی تعریف کی ہے کہ تمام سیاست ومعاشرت کو اسلامی قالب میں ڈھالنا چاہئے یعنی عصر حاضر میں نئے پیش آمدہ معاملات کو اسلامی قالب میں ڈھال کر عصر حاضر کے حوالے سے نئی فقہ ترتیب دی جائے۔وہ نصوص میں روح یا سپرٹ کو اہمیت دیتے تھے۔یہی وجہ ہے کہ امام یا خلیفہ کو ایسے معاملات میں اختیار ہے۔یہی بات انہوں نے سید سلیمان ندوی کے نام خط میں لکھی اور ان کی رائے بھی دریافت کی۔

''(کیا) امام کو اختیار ہے کہ قرآن کی کسی مقرر کردہ حد (مثلاً سرقہ کی حد) کو ترک کر دے اور اس کی جگہ کوئی اور حد مقرر کر دے اور اس اختیار کی بنا کون سی آیت ہے؟ حضرت عمرؓ نے طلاق کے متعلق جو مجلس قائم کی ہے اس کا اختیار ان کو شرعاً حاصل تھا۔زمانہ حال کی زبان سے یوں کہئے کہ کیا اسلامی کانسٹی ٹیوشن ان کو ایسا اختیار دیتی تھی۔امام ایک شخص واحد ہے یا جماعت بھی امام کے قائم مقام ہوسکتی ہے۔(24)

علامہ سید سلیمان ندوی نے علامہ اقبال کو ان سوالات کے جوابات بھیجے کہ حضرت عمرؓ نے تعزیراً ایسا کیا تھا اور امام کو تعزیراً ایسے کرنے کا اختیار ہے اور یہ بھی کہ مسائل فقیہہ میں ترجیح اور بعض میں التوا یا اجرائے تعزیر مفتیوں کا نہیں امام کا حق ہے۔اس سے واضح ہوتا ہے کہ اس طرح کے معاملات میں علامہ اقبال نصوص میں گنجائش کا نقطۂ نظر رکھتے تھے۔البتہ قرآن کی مقرر کردہ حدود کو ترک کرنے کے بارے میں سید سلیمان ندوی نے حاشیے میں لکھا ہے کہ ترک کا لفظ غلطی سے لکھا گیا ہے اصل میں یہ ملتوی کر دے تھا۔

اس طرح علامہ اقبال حدیث کے حوالے سے بھی وسعت نظری کے قائل ہیں وہ امام ابوحنیفہ کے نقطۂ نظر کی تائید کرتے ہیں جو کہ مرفوع کی موجودگی میں مرسل حدیث بھی قبول کر لیتے ہیں۔ڈاکٹر جاوید اقبال لکھتے ہیں:

''فقہ میں قرآن وسنت کی حدود میں رہتے ہوئے ایسی انقلابی تعبیریں ان کے ذہن میں تھیں جنہیں قبول کرنے کے لئے اب تک نہ تو تقلید پسند اور تنگ نظر علماء تیار ہیں نہ مسلم قوم''۔(25)

علامہ اقبال عرف کی وجہ سے نصوص میں گنجائش پر بہت زیادہ زور دیتے تھے۔علامہ اس بات کے قائل تھے کہ عرب اسلام کا بنیادی مادہ ہیں۔جو احکامات ان کے معاملات اور رواجات سے متعلق ہوں ان کے بارے میں

دیگر اقوام کے لئے اپنے رواج کے مطابق گنجائش ہونی چاہئے۔ اس حوالے سے معاصر اہلِ علم سے بحث کے دوران انہوں نے اپنی رائے کے حق میں شاہ ولی اللہ و دیگر علمائے سلف کے حوالے بھی دیئے۔ معلوم ہوتا ہے کہ علامہ ان سب معاملات کے بارے میں علماء کے مؤقف جاننے کے بعد کوئی حتمی رائے قائم کرنا چاہتے تھے اور اس کا ارادہ بار باران کی ایک کتاب لکھنے کے ارادے سے ظاہر ہوتا ہے جس کی کہ انہیں مہلت نہ مل سکی۔

قرآن اور حدیث کی نصوص میں گنجائشوں کے حوالے سے تو یہ نکات ملتے ہیں اور اجماع اور قیاس کے حوالے سے علامہ کا نقطۂ نظر ویسے بھی وسیع ہے جو کہ پیچھے ذکر کیا جا چکا ہے۔

۵۔ علامہ اقبال کے اہم اجتہادات

علامہ اقبال اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ہر نسل اس بات کی حقدار ہے کہ وہ اپنے مسائل کو خود حل کرے۔ علامہ نے اپنے دور کے مسائل پر بھی اظہار خیال کیا جن میں سے ایک عورت کے لئے تنسیخ نکاح کا حق ہے۔ اس کے علاوہ بھی علامہ اقبال عورتوں کے مسائل، ان کی تعلیم اور دیگر مسائل پر غور و فکر کرتے رہے۔ ذیل میں علامہ کی کچھ آراء ذکر کی جاتی ہیں۔

(الف) عورتوں کے مسائل

علامہ اقبال برصغیر میں عورتوں کے حوالے سے غور و فکر کرتے رہتے وہ عورتوں کو بھی معاشرے کے دیگر مظلوم طبقات کے ساتھ دیکھتے۔ ان کا خیال تھا کہ جو حقوق قرآن و سنت نے عورتوں کو دیئے ہیں یہاں خواتین ان سے بھی محروم ہیں۔ برصغیر کے حالات میں عورتوں کے درج ذیل مسائل پر علامہ کی آراء ملتی ہیں۔

i۔ پردہ

برصغیر میں علماء میں مستقل یہ اختلاف ہے کہ چہرے کا چھپانا اسلام کا مقصود ہے یا نہیں اور یہ کہ پردے کی حدود کیا ہیں ان حدود کے پیش نظر عورت کا دائرہ کار کیا ہے۔ مختلف مقامات پر علامہ کی مختصر آراء اس حوالے سے ملتی ہیں مثلاً ''قومی زندگی'' میں لکھتے ہیں:

> ''لیکن اگر غور کر کے دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ہندوستان میں پردے پر زور دیا جانا اخلاقی وجوہ پر مبنی تھا۔ چونکہ اقوام ہندوستان نے اخلاقی لحاظ سے بہت ترقی نہیں کی اس واسطے اس دستور کو ایک قلم موقوف کر دینا میری رائے میں اس قوم کے لئے نہایت مضر ہوگا ہاں اگر قوم کی اخلاقی حالت ایسی ہو جائے جیسی کہ ابتدائے زمانہ اسلام میں تھی تو اس کے زور کو بہت کم کیا جا سکتا ہے۔(26)

یعنی اقبال پردے کی نوعیت کو معاشرتی حالات پر موقوف سمجھتے ہیں اس طرح خواجہ عبدالرحیم کے نام خط میں لکھا کہ زینت چھپانا قرآنِ کریم (سورہ احزاب ونور) کی رو سے ضروری ہے۔موجودہ برقع قرآن کا تجویز کردہ نہیں،البتہ جلباب (چادر) کا ذکر ہے۔ڈاکٹر جاوید اقبال نے ''زندہ رود'' میں لکھا ہے منیرہ سات برس کی تھی اور شیخ عطا محمد نے برقعہ سلوا کر بھیجا مسز ڈورس بہت پریشان ہوئیں اور اقبال سے کہا وہ کسی حالت میں یہ منیرہ کو نہ پہنائیں گی۔اقبال ان سے متفق تھے اور یہ فیصلہ بعد از بلوغ،اس وقت کے رواج اور منیزہ کی مرضی پر چھوڑ دیا۔اس طرح 7 جنوری 1929ء کو گوکھلے ہال مدراس میں علامہ نے اپنا تیسرا مقالہ پڑھا۔اس دن انجمن خواتین اسلام مدراس نے اپنے اجلاس میں انہیں مدعو کیا اور اقبال کی علمی وادبی جدمات کے تذکرے کے علامہ سپاسنامے میں عورتوں کی حالت کی تصویر کشی کی اور کئی امور میں راہنمائی چاہی جن میں سے ایک یہ بھی تھا۔اقبال نے جو جواب دیا وہ یہ ہے:

> ''پردے کے متعلق اسلام کے احکام واضح ہیں۔غض بصر کا حکم ہے اور وہ اس لئے کہ زندگی میں ایسے وقت بھی آتے ہیں جب عورت کو غیر محرم کے سامنے ہونا پڑتا ہے خاص اس وقت کے لئے یہ حکم ہے۔دیگر مواقع کے لئے اور احکام میں پردے کے معاملے میں عام عورت کو حکم یہ ہے کہ وہ اپنی زینت کو ظاہر نہ کرے''۔(27)

ان اقتباسات سے واضح ہے کہ وہ عورت کے حوالے سے روایتی سوچ کے حامل نہیں ہیں بلکہ حالات و زمانہ کی رعایت کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں۔اس طرح دیگر مسائل کے بارے میں بھی راہنمائی کرتے ہیں۔

ii۔تعداد ازدواج

عصر حاضر میں اسلام پر جن معاملات میں اعتراض کیا جاتا ہے ان میں اسلام کو انسانی حقوق کے حوالے سے ہدف تنقید بنایا جاتا ہے۔ان میں سے ایک تعدد ازدواج کا مسئلہ بھی ہے۔علامہ اس معاملے میں بڑی واضح اور وسیع النظر رائے رکھتے ہیں۔فرماتے ہیں:

> ''اسلام میں تعدد ازدواج کا حکم نہیں دیا گیا محض اجازت ہے۔یہ سچ ہے کہ مسلمان مردوں نے اس اجازت سے بے جا فائدہ اٹھایا۔اس میں اصول وقوانین کا کیا قصور؟ جب جنگ میں کسی قوم کے مردوں کی تعداد میں خاصی کمی واقع ہو جائے تو آئندہ ملکی مصالح کی حفاظت کے لئے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ایک مرد ایک سے زائد عورتیں کرے قرآن نے انہی مصالح کو ملحوظ رکھ کر اس قسم کی اجازت دی ہے۔اس لئے فقہ میں فرض اور رخصت میں فرق کیا گیا ہے۔رخصت ترک کی جا سکتی ہے فرض ہرگز نہیں۔اگر نکاح کے وقت عورت مرد سے یہ مطالبہ کرے کہ تم اس رخصت کو اپنے حق میں ترک قرار دو جو تعدد ازدواج کے متعلق از روئے قرآن تمہیں حاصل ہے تو وہ اس کا حق رکھتی

ہے۔(28)

علامہ کی تحریر نہایت واضح ہے اس سے اسلام کی یہ رخصت اس کے لئے خامی کی بجائے خوبی بن جاتی ہے اور اس سے اس دین کی آفاقیت اور ابدیت ثابت ہوتی ہے اور مسائل کو حل کرنے میں اس کی بالغ نظری کا ثبوت ملتا ہے۔ علامہ مزید لکھتے ہیں کہ یہاں قصور لڑکیوں کے باپوں کا زیادہ ہے کہ وہ نکاح کے وقت ان کے حقوق پر نظر کیوں نہیں رکھتے۔ اس موضوع پر علامہ نے اس سے بھی زیادہ شدید نقطۂ نظر اختیار کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اسکی اجازت اگر دی گئی ہے تو اسکی وجہ یہ ہے کہ

> ''اسلام میں اقتصادی اور سیاسی لحاظ سے اس کی ضرورت بھی تھی مگر جہاں تک میں سمجھتا ہوں موجودہ مسلمانوں کو فی الحال اس کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔ موجودہ حالت میں اس پر زور دینا قوم کے اقتصادی حالات سے غافل رہنا ہے اور امرائے قوم کے ہاتھ میں زنا کا ایک شرعی بہانہ دینا ہے۔''(29)

علامہ کے الفاظ بہت شدید ہیں اور یہ ان معاملات کی حکمت کو جہاں واضح کر رہے ہیں وہیں معاشرتی حالات کے حوالے سے ضرورت کو بھی واضح کرتے ہیں۔ دراصل علامہ برصغیر کے حالات میں عورتوں کی عمومی حالت میں اصلاح کے خواہاں ہیں۔ علامہ نے اس کو برصغیر کے حالات میں سب سے نازک مسئلہ قرار دیا ہے۔ علامہ کا ذہن اس معاملے میں نہایت صاف ہے۔ وہ حقوقِ نسواں کے حوالے سے مشرق پر اہلِ مغرب کی تنقید کو بے جا قرار دیتے ہیں اور عورت کو تمدن کی جڑ قرار دیتے ہیں لہٰذا اس کی تعلیم پر بھی خصوصی تاکید کی وہ کہتے ہیں کہ ہمارے لئے ضروری ہے کہ ہم تمدن کی جڑ (عورت) کی تعلیم کی طرف توجہ مبذول کریں۔ علامہ عورتوں کو ہر معاملے میں حقوق دینے کے قائل ہیں۔ علامہ لکھتے ہیں کہ نارضامندی کی شادیاں بھی ہمارے قومی انحطاط کا ایک سبب ہیں کیونکہ بے جوڑ شادیوں کی وجہ سے مزاج ہم آہنگ نہیں ہوتے اور نئی نسل کی تربیت نہیں ہو پاتی۔ علامہ یہ تجویز کرتے ہیں کہ شادی سے پہلے منگنی کے بعد لڑکا لڑکی کو بزرگوں کے سامنے ملنے کا موقع دیا جائے تاکہ وہ ایک دوسرے کے عادات اور مزاج کا مطالعہ کر سکیں اور اگر ان کے مزاج مختلف واقع ہوں تو منگنی توڑی جا سکے (بحوالہ قومی زندگی)۔ علامہ مجموعی طور پر اپنی قوم کی حالت میں اصلاح کے لئے غور و فکر کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ تمدنی، معاشی اور سیاسی مسائل حل کرنے کے لئے مصلح کے لئے تاریخی، معیشی اور معاشرتی حقائق پر گہری نظر اور بصیرت کا ہونا ضروری ہے۔

(ب) فیملی پلاننگ

علامہ کے پیش نظر اپنی قوم کے زوال اور انحطاط کا علاج ہے۔ اس کے لئے وہ ہر قسم کے اقدامات کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ عصر حاضر کا ایک مسئلہ غربت ہے جو کہ دیگر کئی مسائل کا ذریعہ بھی ہے اور اس کا ایک سبب آبادی کا وسائل کے

تناسب سے بڑھ جانا بھی ہے۔علامہ اقبال اس بارے میں بھی بڑا واضح نقطۂ نظر رکھتے ہیں۔ڈاکٹر جاوید اقبال لکھتے ہیں کہ نومبر 1936ء میں ماہنامہ الحکیم کے نمائندے اقبال کی خدمت میں حاضر ہوئے اور ان سے ضبط تولید کے مسئلہ پر اظہار خیال کرنے کو کہا۔علامہ نے فرمایا:

''شریعت اسلامی نے اجتماعی مسائل میں مصالح امت کو نظر انداز نہیں کیا اور اس تصفیے کو اہل امت پر چھوڑ دیا کہ وہ حالات و مقتضائے وقت کے مطابق ان کا فیصلہ کر لیں۔اگر حظ نفس مقصود نہ ہو۔حقیقی ضرورت موجود ہو اور فریقین رضامند ہوں تو جہاں تک میرا علم رہنمائی کرتا ہے ضبط تولید شرعاً قابل اعتراض نہیں ہے۔اصول شرعی سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اگر کوئی خاوند اپنی بیوی کو اگر وہ اولاد پیدا کرنے کی خواہشمند نہ ہو تو بااکراہ اولاد پیدا کرنے پر مجبور نہیں کر سکتا۔(30)

علامہ اقبال اس حوالے سے اس سے بہت پہلے سے نہایت واضح نقطۂ نظر رکھتے تھے مثلاً علامہ اقبال کی پہلی کتاب ''علم الاقتصاد'' جو کہ معاش کے موضوع پر تھی اور 1903ء میں شائع ہوئی اس میں بھی نہایت دوٹوک انداز میں علامہ نے اس موضوع پر رائے دی۔لکھتے ہیں:

''تم جانتے ہو کہ مفلسی تمام جرائم کا منبع ہے اگر اس بلائے بے درماں کا قلع قمع ہو جائے تو دنیا جنت کا نمونہ نظر آئے گی اور چوری، قتل، قمار بازاری اور دیگر جرائم جو اس دہشت ناک آزار سے پیدا ہوتے ہیں یک قلم معدوم ہو جائیں گے۔مگر موجودہ حالات کی رو سے اس کالی بلا کے پنجے سے رہائی پانے کی یہی ایک صورت ہے کہ نوع انسانی کی آبادی کم ہوتا کہ موجودہ سامان معیشت کفایت کر سکے۔(31)

اس چیز کو اقبال اپنے ملک کے حالات میں دیکھتے ہیں اور ضبط تولید کو بھی ایک معاشی مسئلہ کے طور پر حل کرتے ہیں۔جیسا کہ اس کتاب میں مزید لکھتے ہیں:

''ان سطور سے تم یہ نہ سمجھ لینا کہ ہم بنی آدم کو کلی طور پر شادی کی لذت اٹھانے سے روکنا چاہتے ہیں۔ہمارا مقصد صرف اس قدر ہے کہ بچوں کی تعداد کم سے کم پیدا ہو۔اور بی بی کی خواہش ایک فطری تقاضا ہے اور اس کو بالکل دبائے رکھنا بھی صحت کے خلفا ہے۔لہٰذا اقتصادی لحاظ سے انسان کی بہبود اسی میں ہے کہ حتی المقدور اپنی حیوانی خواہشوں کو پورا کرنے سے پرہیز کرے۔یہ مطلب بڑی عمر میں شادی کرنے یا بالفاظ دیگر شرح پیدائش کو کم کرنے اور نفسیاتی تقاضوں کو بالعموم ضبط کرنے سے حاصل کیا جا سکتا ہے۔(32)

(ج) تنسیخ نکاح کا حق

ان سب مسائل سے اہم مسئلہ جس نے برصغیر میں نہایت پیچیدہ شکل اختیار کر لی تھی عورت کے لئے تنسیخ

نکاح کا حق ہے۔ علامہ نے اس کے لئے جدوجہد کی اور علامہ کی جدوجہد کے نتیجے میں یہ حق خواتین کو حاصل بھی ہو گیا مگر علامہ اس سے ایک سال قبل انتقال کر چکے تھے۔ اسلامی فقہ میں نکاح کو ایک معاہدے کی حیثیت حاصل ہے مگر فریقین کے حقوق اس معاہدے میں مساوی نہیں تھے۔ عورت کو طلاق کا حق اسلامی فقہ کی رو سے حاصل نہیں اور قاضی کے ذریعے تنسیخ نکاح کی درخواست کی اجازت بے حد محدود تھی اور اس کے لئے مخصوص شرائط تھیں مثلاً خاوند مرتد ہو جائے یا بیوی کے قابل نہ ہو یا مفقود الخبر ہو وغیرہ۔ لیکن شوہر ظالم ہو یا نفقہ کی ذمہ داری پوری نہ کرتا ہو اور بیوی کے حقوق ادا نہ کرتا ہو تب بھی بیوی کے پاس کوئی راستہ نہیں تھا۔ برصغیر میں حنفی فقہ رائج تھا اور ہدایہ میں اس حوالے سے کوئی واضح راستہ نہیں تھا۔ البتہ حنفی فقہ میں نکاح و طلاق کے معاملات میں اس بات پر اتفاق تھا کہ اگر بیوی مرتد ہو جائے تو نکاح ختم ہو جاتا ہے۔ لہٰذا ایسی عورتیں جو شوہروں سے خلاصی چاہتیں انہوں نے ترک مذہب کا اعلان کر کے علیحدگی حاصل کرنا چاہی۔

علامہ اقبال کی وکالت کے زمانے میں خصوصاً 1920ء کے بعد ان مقدمات میں بہت زیادہ اضافہ ہو گیا اور اسلامی فقہ کی رو سے یہ نکتہ بھی زیر بحث آتا ہے کہ خواہ ارتداد کی نیت نہ ہو صرف اقرار سے بھی نکاح کی تنسیخ ہو جائے گی۔ لہٰذا اس طرح سے کئی مقدمے زیر بحث آئے جن میں تنسیخ کر دی گئی اور ایک مقدمے میں سب آرڈی نیٹ جج نے تنسیخ کا فیصلہ دیا اپیل کی گئی ڈسٹرکٹ جج نے ارتداد کی تحقیق شروع کر دی اور مسماۃ ریشماں کو عدالت میں سؤر کا گوشت کھانے کو دیا کہ کھا کر ارتداد کا ثبوت دے اس نے انکار کیا عدالت نے نکاح کی تنسیخ نہ کی۔ اپیل عدالت عالیہ میں کی گئی اس بینچ نے یہ فیصلہ دیا کہ ارتداد کی تحقیق غیر ضروری ہے اور تنسیخ نکاح ہو گئی۔ (33)

فتاویٰ عالمگیری میں ارتداد کے حوالے سے تین اقوال ملتے ہیں۔ برطانوی عدالتیں مسلم عائلی معاملات میں ہدایہ کے حوالے قبول کرتی ہیں اور ہدایہ میں درج ہے۔

"واذا اِرتدا ..... وابی یوسف" (34)

ترجمہ: جب میاں بیوی میں سے کوئی ایک مرتد ہو جائے تو امام ابوحنیفہ اور امام ابو یوسف کے نزدیک طلاق کے بغیر علیحدگی واقع ہو جائے گی۔

فتاویٰ عالمگیری میں اس بات کی وضاحت کی گئی ہے کہ اگر ارتداد کا مقصد خاوند سے گلوخلاصی ہو تب بھی فسخ نکاح واقع ہو جائے گا۔ کتب فقہ میں ارتداد سے فسخ نکاح تو ہو گا مگر اس سے بھی عورت کا مقصد پورا نہیں ہو رہا جو کہ ناپسند شوہر سے آزادی ہے۔ گو کہ عملاً برصغیر کے حالات میں غیر مسلم حکومت کی وجہ سے عورتوں کو یہ فائدہ حاصل ہو رہا تھا مگر اس کے لئے ارتداد کا راستہ علامہ کو سخت ناگوار تھا جس سے ان میں اس مسئلہ کے حوالے سے تحریک

ہوئی۔

''کتاب الفقه علیٰ مذاهب اربعه'' میں حنفی فقہاء کی آراء کا خلاصہ تفصیل سے ملتا ہے اور اس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ خاوند کے ارتداد کی صورت میں تنسیخ نکاح کے لئے عدالت سے رجوع کی ضرورت نہیں۔ لیکن بیوی کے ارتداد کی صورت میں ایک قول کی رو سے نکاح تو فسخ ہوتا ہے مگر قید اور تعزیر ہے اور پھر جبری طور پر اسلام قبول کرنے کے بعد اسی شوہر سے نکاح ہے۔ دوسرے قول کی رو سے تو نکاح فسخ ہی نہیں ہوتا تو تجدید کی بھی ضرورت نہیں اور تیسرے قول کی رو سے تو وہ باندی ہو جاتی ہے یعنی اس کو کسی قسم کا کوئی حق حاصل نہیں (35)۔ (مگر برصغیر میں اس سے غیر مسلم حکومت کے باعث ناپسند شوہر سے آزادی کا حق اس طرح ملنے لگا کہ عورت کو غیر مسلم اقلیت کے حقوق حاصل ہو جاتے۔ لیکن اس میں عورتوں کو اپنے ایک جائز حق کے حصول کے لئے انتہائی طریقہ اختیار کرنا پڑتا اور دوسرے یہ کہ ایک جائز حق کے حصول کا درست طریقہ موجود نہ ہونے کی وجہ سے اسلام اِرتداد کے فروغ کا ذریعہ بن رہا تھا، جو کہ ایک تبلیغی مذہب کے خلاف ہے۔ انہوں نے شاطبی کے حوالے سے واضح کیا کہ اسلام مقاصدِ خمسہ (حفظِ دین، نفس، عقل، نسل، مال) کے تحفظ کی دعویدار ہے، جبکہ فقہا کے اس قانون سے اسکی نفی ہوتی ہے۔ انہوں نے اپنے خطبے میں اس مسئلہ کی طرف توجہ دلائی اور ترکوں کی تحریک میں عورتوں سے متعلقہ مسائل بھی ان کی نظر میں تھے جنہوں نے وراثت نکاح طلاق وغیرہ میں عورتوں کو مردوں کے بالکل مساوی کرنے کی کوشش کی۔ جس کو علامہ دوسری انتہاء کے طور پر اور اس ناروا سختی کے ردعمل کے طور پر دیکھ رہے تھے۔ نیز یہ کہ قانون معاشرتی ضرورتوں سے ہم آہنگ نہیں یا عورت کو علیحدگی کا حق حاصل ہونا چاہئے یا ارتداد کو بھی روکنا چاہئے (36)۔ علامہ کی نشاندہی پر علماء میں تحریک پیدا ہوئی اور برصغیر میں اس مسئلہ پر غور وخوض شروع ہوا۔ اس سلسلے میں علامہ نے ترکوں کے برعکس معروضی طریقے سے ایک واقعی مسئلہ پر اجتہاد کیا۔ ڈاکٹر خالد مسعود کی رائے میں علامہ نے قیاس کی بجائے امام شاطبی کے حوالے سے مقاصد شریعت کی بنیاد پر اجتہاد کی راہ دکھائی۔ اس طریقے میں کسی ایک جزئی پر بنیاد رکھنے کی بجائے مصادر شریعت سے مجموعی طور پر حکم تلاش کیا جاتا ہے۔ یہ مجموعی حکم مقاصد شریعت کے تعین سے ملتا ہے۔ (37) 1935ء کے ایک مقدمے میں مولانا کے دلائل پیش کئے گئے لیکن عدالتیں قانون میں پابندی کے بغیر حنفی فقہ کی تبدیلی قبول کرنے کی مجاز نہ تھیں۔ لہٰذا جمیعت علمائے ہند نے اس مسئلہ میں قانونی جدوجہد کا فیصلہ کیا۔ جمیعت کی مجلس عاملہ کے ایک رکن قاضی محمد احمد کاظمی (وکیل الٰہ آباد ہائی کورٹ) نے اپریل 1936ء کو اس موضوع پر بل مرکزی قانون ساز اسمبلی میں پیش کیا۔ تین سال زیر بحث رہنے کے بعد اسمبلی نے اس مسئلہ پر رپورٹ تیار کرنے کے لئے ایک مجلس اعلیٰ مقرر کی۔ جس نے 3 فروری 1939ء کو اسمبلی کے سامنے رپورٹ پیش کی اور اس

کے بعد بھی بحث کا سلسلہ جاری رہا۔ اور ھندوؤں کی شدید مخالفت کے باوجود بل منظور ھو گیا جو مسلمانوں کے نکاح کی تنسیخ کا ایکٹ نمبر 8 ,1939 کہلاتا ہے یس کی رو سے ایک طرف تو اب محض ارتداد فسخِ نکاح کا اسبب نہیں بن سکتا، دوسری جانب مسلمان بیوی کو یہ حق دیا گیا ہے کہ وہ ان بہت سی صورتوں میں جہاں اس کو شوہر کے ہاتھوں دشواریوں کا سامنا کرنا پڑتا تھا، عدالت سے رجوع کر کہ اپنے حقوق حاصل کر سکتی تھی (38)۔ علامہ نے اس نہایت اہم مسئلے پر اپنا نقطہِ نظر حقائق اور دلائل کی بنا پر پیش کیا اور اسب سے ایک جدو جہد شروع ہوئی، اور علما نے اس مسئلے پر کوششیں شروع کیں۔ بالآخر یہ اجتہاد قانون بن گیا، گو کہ علامہ اس کے نتائج دیکھنے سے پہلے ہی انتقال فرما گئے۔

(د) پارلیمنٹ کے لئے اجتہاد کی حق اور خلافت کی حیثیت۔

علامہ اقبال نے اپنے دور کے جن اہم ترین مسائل پر روشنی ڈالی ان میں سے ایک پارلیمنٹ کے لئے اجتہاد کا حق بھی ہے، اور اس کے ساتھ علامہ نے مسئلہِ خلافت کو بھی واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ اس کے بارے مں بالکل واضح نقطہ نظر رکھتے ہیں کہ عصرِ حاضر میں اجتہاد کی بہترین شکل اجتماعی اجتہاد ہے، اور اجتماعی اجتہاد خلافت کے ذریعے روبہ عمل آتا ہے، مگر موجودہ دور میں خلافت اب باقی نہیں ہے تو یہ ذمہ داری پارلیمنٹ کے ذریعے پوری کی جاسکتی ہے۔ علامہ اقبال ترکی میں مصطفیٰ کمال کی اصلاحات اور متحرک کردار کی تو تعریف کرتے تھے لیکن خلافت کے خاتمے کو وہ بھی پسند نہ کرتے تھے۔

علامہ اقبال نے اپنے ادبی کردار کے شروع میں معاشرتی اور اخلاقی تصورات social and mental thought in Islam کے حوالے سے کئی مقالے لکھے اس سلسلے میں پہلا مقالہ 1908ء میں انگریزی میں ایک مقالہ اسلام اور خلافت کے عنوان سے لکھا جو لندن کے سوشیالوجیکل ریویو میں چھپا۔ اور پھر الٰہ آباد کے ہندوستان ریویو میں دسمبر 1910ء کے شمارے میں چھپا اور پھر جنوری 1911ء میں "Political thought in Islam" کے عنوان سے دوبارہ منظر عام پر آیا۔

اس مقالے میں علامہ نے خلافت کی روح اور مزاج کو واضح کیا کہ یہ ایک جمہوری ادارہ ہے جو کہ انتخاب کی بنیاد پر وجود میں آتا ہے اور اسلام کے سیاسی نظام کی بنیاد عرب کے قبائلی نظام پر ہے لیکن جوں جوں اسلامی فکر میں نظر و تدبر کے دائرے وسیع ہوتے گئے یہ ابتدائی سیاسی ڈھانچہ ایک سیاسی اصول کی حیثیت اختیار کر گیا۔ یہ سیاسی اصول دو تھے۔ ایک مساوات (سیاسی، قانونی، مذہبی)۔ دوسرا سیاست و مذہب کی یکجہتی اور خلیفہ یا حاکم کا امین ہونا نہ کہ ''ظل اللہ''۔ یہی بات علامہ نے بعد میں اجتہاد والے خطبے میں بھی کی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے علامہ اسلامی اصول و قوانین کی روح جمہوریت کو سمجھتے ہیں۔ اسی مقالے میں علامہ آگے جا کر لکھتے ہیں کہ نصوص شرعیہ کے بعد تمام

قوانین کے لئے بنیادی اصول جمہور کی آراء کے اتحاد کا تسلسل ہے۔ اگر اسلامی اصول پر نظر دوڑائیں تو اس بات کی تائید عرف سے بھی ہوتی ہے استحسان اور استصلاح میں بھی یہ اصول کارفرما نظر آتا ہے اور تواتر کو جو اہمیت فقہاء نے دی اس کی طرف بھی دھیان جاتا ہے۔ علامہ کے خیال میں اسلامی سیاست کا بنیادی اصول انتخاب ہے۔ جسکی تفصیلات مختلف ہوسکتی ہیں۔ گویا اس طرح علامہ اصول انتخاب کو قرآن سے اخذ کردہ قرار دیتے ہیں۔ علامہ کے بقول یہ اصول انتخاب ہی ہے جو خلافت کو جمہوری شکل دیتا ہے مگر اسلامی تاریخ کے مطالعے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے وہ اس بات پر افسوس کا اظہار کرتے ہیں کہ مسلمانوں نے اصول انتخاب پر توجہ نہیں دی اس کی وجہ ان کے خیال میں یہ ہے کہ خلافت راشدہ کے بعد ہی سے حکمرانوں کا مطمع نظر بدل گیا اور حکمران اصول انتخاب سے واقف ہی نہ تھے۔ اموی اور عباسی فتوحات میں مصروف رہے اور خلافت کے طریقہ مطلقِ العنانیت اور موروثیت بنا رہا خصوصاً ایرانی اور منگول جو بادشاہ کو خدا کا مظہر سمجھتے تھے اس طرح خلافت میں جمہوریت بالکل نہ رہی تھی بلکہ یہ بادشاہت ہوگئی تھی۔ مسلمان اسی طرح مست رہے جبکہ یورپ بیدار ہو رہا تھا۔ لہٰذا اقبال کہتے ہیں کہ آج جو جمہوری اقدار یورپ کی طرف سے آرہی ہیں وہ دراصل اسلامی ہیں۔(39)

علامہ اقبال نے خلافت کی اٹھان اور اس کے مزاج اور مقاصد پر درست انداز میں روشنی ڈالی اور بحیثیت قوم مسلمانوں کی تاریخ میں اس اصول سے عدم توجہی کی بھی نشاندہی کی۔ علامہ نے یہ تجزیہ ترکی خلافت کی تنسیخ سے پہلے کیا جس کی تائید خلافت کی تنسیخ کے حالات سے ہوگئی اور علامہ نے اس کو دور جدید میں اجتہاد کے اصول کے ساتھ جوڑا۔ یہ بات انہوں نے ''اجتہاد'' والے خطبے میں بھی کی ہے جس میں حالات کے اس تغیر کو انہوں نے اجتہاد قرار دیا۔ علامہ ترکی کے حالات کے ضمن میں یہ بیان کرتے ہیں کہ کس طرح سے قوم پرست اور اصلاح پسند اپنے اپنے انداز میں دین اور سیاست کے حوالے سے خیال آرائی کرتے ہیں مگر دونوں گروہ مختلف رجحانات کے باوجود اجتہاد کا دروازہ کھولنے پر اصرار کرتے ہیں تاکہ قانون شریعت کی تکمیل ہو سکے۔ اس کے بعد علامہ نے ترکوں کے خلافت کے حوالے سے اجتہادات ذکر کئے ہیں جن کی طرف اشارہ گذشتہ صفحات میں بھی کیا جاچکا ہے۔

خلافت کے استحقاق کے حوالے سے علامہ کے خیال میں مصر و ہندوستان کے علماء نے اس مسئلہ پر اظہار خیال نہیں کیا مگر علامہ اس معاملے میں شورائیت کی بنا پر ترکوں کے اجتہاد کی تائید کرتے ہیں اور اسی کو دور حاضر کے تقاضوں کی روشنی میں ممکنہ عملی صورت قرار دیتے ہیں۔ علامہ ابن خلدون اور قاضی ابوبکر باقلانی کے حوالے سے یہ نکتہ اٹھاتے ہیں کہ گو کہ اہلسنت عالمگیر خلافت کے قائل ہیں مگر عملاً ایسا ممکن نہیں رہا اور عصر حاضر میں اس کی ممکنہ صورت یہ ہے کہ مسلمان ممالک میں استحکام حاصل کریں اور پھر کوئی اتحاد تشکیل دیں۔ اس سمجھوتے کے لئے وہ خلیفہ

کی قریشیت کی شرط میں سمجھوتے کی مثال دیتے ہیں کہ جب قریش کمزور ہوئے تو یہ علماء نے اس شرط پر بھی نظر ثانی کی اور امت نے عثمانی ترکوں کو قریش نہ ہونے کے باوجود قبول کیا۔ علامہ اجتہاد اور خلافت کو ایک دوسرے سے نہایت مضبوطی سے متعلق سمجھتے ہیں مگر خلافت کے ملوکیت میں بدلنے سے اجتہاد کی اجتماعی حیثیت بھی ختم ہوگئی اور علامہ کے خیال میں یہ اجتماعی حیثیت مطلق العنان اموی وعباسی خلفاء کو ان کے اصول خلافت (مطلق العنانیت) کے لحاظ سے درست معلوم نہ ہوتی تھی کیونکہ ایسی صورت میں کوئی اجتماعی اجتہادی ادارہ خلیفہ کے مقابلے میں زیادہ مضبوط ہوسکتا تھا جو کہ اس کے ذاتی اقتدار کے لئے نقصان دہ تھا۔ علماء یہ نکتہ بھی اٹھاتے ہیں کہ اجماع کے اصول میں قانون سازی کی طاقت ہونے کے باوجود بھی یہ بات عملاً نہ ہوئی اور اس کے ارتقاء میں ایوان اقتدار سے رکاوٹ ہوتی رہی۔ لیکن جدید دور میں ان حالات کے بدلنے پر امید کا اظہار کرتے ہیں۔ علامہ کے نزدیک اجماع ایک جمہوری اصول تھا اور اس وجہ سے وہ قانون سازی کا حق چند افراد تک محدود نہیں کرنا چاہتے تھے اور دور حاضر میں مسائل کی نوعیت بدل جانے اور علوم کی حدود وسیع ہو جانے کی وجہ سے اب صرف علوم فقہ میں مذکورہ شرائط اجتہاد کے لئے کافی نہیں بلکہ اس کے لئے نفسیات، طبیعات، سیاسیات، اقتصادیات وغیرہ بہت سے علوم پر دسترس ضروری ہے اور چونکہ بیک وقت تمام علوم میں مہارت رکھنا کسی ایک شخص کے بس کی بات نہیں لہٰذا محض روایتی مجتہد اور عالم جہاں اجتہاد نہیں کرسکتا وہاں دیگر علوم کے ماہرین بھی روایتی مجتہد اور عالم کی مدد کے بغیر اجتہاد نہیں کر سکتے۔ یہی وجہ ہے کہ علامہ اجتہاد کا حق منتخب اسمبلی کو دینا چاہتے ہیں اور ان کو اجماع کی جدید شکل قرار دیتے ہیں۔ البتہ اس کی عملی صورت کے امکان کے بارے میں سوال تھا۔ ڈاکٹر خالد مسعود نے وحید احمد مسعود کے حوالے سے لکھا ہے کہ علماء اس زمانے میں لیجسلیچر کے انتخابات میں حصہ لینے کے بارے میں سوچ رہے تھے مگر ان کا مقصد علامہ کے برعکس دوسرا تھا۔ البتہ برصغیر کے علماء بے شک قومی وملکی حالات کے باعث مجالس قانون ساز کا حصہ بننے کو تیار ہے اور یہ رجحان ایرانی رجحان سے مختلف تھا جو کہ علماء کی علیحدہ مجالس کی تشکیل کے بارے میں تھا اور جمال الدین افغانی اور بلنٹ کی بھی ایسی ہی رائے تھی۔ (40) مگر علامہ اس رجحان کو خطرناک قرار دیتے تھے اور ان کا مشورہ خطبے میں یہ ہے کہ سنی ممالک میں اگر ایسی رائے ہے تو محض عارضی طور پر آزمایا جائے۔ علماء اس رویہ کے اختیار کرنے سے اسلام میں پاپائیت کے در آنے کے اندیشے سے خوفزدہ ہیں۔ لہٰذا وہ علماء کو مستقل مجالس قانون ساز کا حصہ بننے کی تجویز دیتے ہیں تاکہ دین وسیاست کو یکجا چلایا جا سکے۔ لیکن برصغیر کے حالات میں مسلمانوں کا تناسب اور پھر علماء کا تناسب انتہائی کم ہونے کے باعث انہوں نے لامحالہ دوسرے طریقے کو اس صورت میں گوارا کرنے کی رائے دی کہ مسلم قانون دان بھی ایسی مجالس میں شریک ہوں تاکہ برصغیر کے حالات میں عارضی طور پر مسلمانوں کے آئینی حقوق کا

تحفظ کیا جا سکے۔

اجماع اور اجتہاد کے حوالے سے بقول ڈاکٹر خالد مسعود، علامہ نے دو اجتہاد کئے:

1۔ انفرادی کے بجائے اجتماعی اجتہاد۔

2۔ قانون ساز اسمبلیوں سے اجماع اور اجتہاد یا اجتماعی اجتہاد کے اداروں کا کام لینا۔

پہلے اجتہاد کو تو علماء کی تائید حاصل ہوئی۔ اگرچہ براہ راست اقبال کے حوالے سے بات نہیں کی گئی تاہم پاکستان میں مولانا محمد یوسف بنوری مرحوم (مقالہ اجتہاد) اور بھارت میں مولانا تقی امینی (اجتہاد، برہان جنوری 1977ء) نے انفرادی کے بجائے اجتماعی اجتہاد پر زور دیا۔ اسی طرح دوسرے ممالک میں بھی اس خیال کو حمایت ملی مثلاً شیخ ابوزہرہ (الاجتہاد فی الفقہ الاسلامی) اور مصطفیٰ الزرقاء (الاجتہاد مجال التشریع فی الاسلام) و دیگر علماء نے اجتماعی اجتہاد پر زور دیا مگر اس اجتہاد کی اجتماعی شکلوں کے بارے میں کوئی تائید نہ ملی اکثر علماء بشمول شیخ ابوزہرہ و مصطفیٰ الزرقاء علماء کی خصوصی مجالس و تحقیقاتی اداروں کی تشکیل کے حامی ہیں۔ (41)

پاکستان کے حالات میں (مسلم اکثریت) میں ایسا ممکن تھا مگر یہاں بھی علماء کے خصوصی بورڈ (قانون ساز اسمبلی کی نگرانی کے لئے) ادارہ تحقیقات اسلامی، اسلامی نظریاتی کونسل، اسلامی مشاورتی کونسل وغیرہ قائم ہوئے مگر علامہ کی تجویز کو کوئی اہمیت حاصل نہ ہوئی بلکہ اکثر لوگوں نے علماء کی اس تجویز کو بے بصیرتی اور اجتہاد سے ناواقفیت پر محمول کیا۔ یہ رویہ علامہ کے دور میں بھی تھا اور اب بھی ہے۔ مثلاً سید سلیمان ندوی جو کہ بہت سے معاملات میں علامہ سے اتفاق کرتے ہیں ان کے خطبات کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''اگر علامہ یہ خطبات شائع نہ کرتے تو اچھا تھا''۔(42)

اور یہ رویہ اب تک جاری ہے مثلاً حال میں ادارہ تحقیقات اسلامی، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد میں 2005ء میں ادارہ تحقیقات اسلامی کے زیر اہتمام اجتماعی اجتہاد کے حوالے سے ایک سہ روزہ کانفرنس ہوئی اس میں ایک مقالہ نگار اپنے مقالے پارلیمنٹ اور تعبیر شریعت میں لکھتے ہیں:

> ''جو لوگ اسلامی ریاست کی فکری تشکیل میں علامہ کے نظریات کو دلیل بنا کر انہیں مجتہد مستقل کا مقام دینا چاہتے ہیں انہیں معلوم ہونا چاہئے کہ علامہ اقبال کے یہ نظریات ان کی ٹھوس آراء کے بجائے ان کے ارتقائی نظریات تھے چنانچہ کائنات ارض کے مختلف حصوں میں رونما ہونے والے واقعات پر غور و فکر کے نتیجے میں اقبال کے ان نظریات کو جو اقبال کے حاملین کو انکے عقائد نظر آتے ہیں منزل تک پہنچنے سے قبل اس راہ کی ٹھوکروں یا درمیانی مراحل کا نام دیا جا سکتا ہے۔''(43)

ایک دوسرے مقالہ نگار اس سے بھی آگے بڑھ گئے اور وہ تو کبھی یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ اقبال نے اپنے

نظریہ اجتہاد سے رجوع کر لیا تھا اور کبھی یہ کہ ان کا نظریہ نا قابل قبول ہے۔ انہوں نے تو ڈاکٹر جاوید اقبال کی تحریروں سے بھی اپنی مرضی کے مفہوم نکالے ہیں۔

''ان کے بقول یہ خطبات (1922ء) میں لندن میں زیر طبع تھے جبکہ اتاترک نے خلافت کا خاتمہ 1924ء میں کیا سو بعد میں انہوں نے نظر ثانی کر لی تھی اور اس کی تائید ان خطوط سے بھی ہوتی ہے جو سید سلیمان ندوی کے نام ہیں''۔(44)

مزید مولانا ابوالحسن علی ندوی کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''ان کی نادر شخصیت کے بعض کمزور پہلو بھی ہیں جو ان کے علم وفن اور پیغام سے میل نہیں کھاتے اور جنہیں دور کرنے کا انہیں موقع نہیں ملا (ان کے خطبات مدراس..... بہت سے ایسے افکار و خیال ملتے ہیں جن کی تاویل و توجیہ اور اہل سنت کیا جتماعی عقائد سے مطابقت مشکل سے ہی کی جاسکتی ہے''۔(45)

گویا پون صدی گزر جانے کے باوجود علماء کی اکثریت علامہ کے پیغام کو نہ صرف سمجھی ہی نہیں بلکہ ان کو مورد الزام ٹھہرا رہی ہے۔ حالانکہ علامہ کے یہ اجتہادات ان کی بصیرت اور اجتہادی صلاحیتوں کا کھلا ثبوت بھی ہیں اور عصرِ حاضر کے حوالے سے مسائل کے حل کے لئے قابلِ عمل راہوں کی نشاندہی بھی کرتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ Iqbal, The Reconstruction of religious thought in Islam, Iqbal Academy, P.117-118

۲۔ بریلوی، عبادت، ڈاکٹر، قومی زندگی، علامہ اقبال، جشن اقبال نمبر، اورنٹیئل کالج میگزین لاہور، دسمبر 1977ء

۳۔ عطااللہ، شیخ، اقبالنامہ (حصہ اول)، .....شیخ محمد اشرف تاجر کتب، ص50

۴۔ راہی، اختر، اقبال سید سلیمان ندوی کی نظر میں، بزم اقبال, لاہور، ص182

5۔ قومی زندگی، جشن اقبال نمبر، اورنٹیئل کالج میگزین لاہور، ص33

6۔ مسعود، خالد، ڈاکٹر، اقبال کا تصور اجتہاد، مطبوعات حرمت راولپنڈی، 1985ء، ص135

7۔ اقبال، ضرب کلیم، کلیات اقبال (اردو) شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، 1975ء، ص168

8۔ .....ایضاً.....، ص523

9۔ اسرار خودی، کلیات اقبال فارسی، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، 1990ء، ص125

10۔ اقبال، ضرب کلیم، شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور، ص679

11 بحوالہ مقدمہ ترجمہ فتاویٰ عالمگیری، ج1، ص31

12۔ اقبال، سید سلیمان ندوی کی نظر میں، ص189

13۔ برنی، مظفر حسین، کلیات مکاتیب اقبال، جلد4، حصہ دوم، 1920ء،

14۔ ابواسحٰق، الشاطبی، الموافقات، تیونس مطبع دولیہ، 1302، ہ، ج4، ص80،

15۔ جاوید اقبال، ڈکٹر، زندہ رود، ص444

16۔ اقبال کا تصور اجتہاد، بحوالہ بیضاوی، منہاج الوصول اِلیٰ علم الاصول، ص166

17۔ Iqbal, The Reconstruction of Religious Thought in Islam, P.133

18۔ اقبال سید سلیمان ندوی کی نظر میں، ص187

19۔ .....ایضاً.....، ص191

20۔ اقبال کا تصور اجتہاد، ص186

21۔ اقبالنامہ، حصہ اول، ص132

22۔ ibid, P.141

23. اقبال سید سلیمان ندوی کی نظر میں، ص187

24۔ اقبال سید سلیمان ندوی کی نظر میں، ص189

25۔ ڈاکٹر جاوید اقبال، زندہ رود، ص706

26۔ جشن اقبال نمبر، اورنٹیئل کالج میگزین، ص35
27۔ .....ایضاً.....، ص425.678
28۔ .....ایضاً.....
29۔ قومی زندگی، جشن اقبال نمبر، ص35
30۔ زندہ رود، ص625؛ بحوالہ صحیفہ اقبال نمبر، حصہ اول، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص228
31۔ اقبال شخصیت، افکار و تصورات مطالعہ کا نیا تناظر، ڈاکٹر سلیم اختر، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، 2003ء، ص212
32۔ علامہ اقبال، علم الاقتصاد، اقبال اکیڈمی لاہور پاکستان، 1977ء، ص10
33۔ اقبال کا تصور اجتہاد، ص203 تا210
34۔ الہدایۃ، کتاب النکاح، المکتبہ العربیہ دستگیر کالونی کراچی38، ص328
35۔ عبدالرحمٰن الجزیری، کتاب الفقہ علیٰ مذاہب اربعہ، کتاب النکاح (باب حکم المرتد لمن دینہ من الزوجین) ص224 جلد چہارم، داراحیاء التراث العربی بیروت لبنان، الطبقہ السابعہ، 1406ھ۔1986ء
36۔ Reconstruction of religious thought in Islam, P.134
37۔ اسلام کا تصور اجتہاد، ص215
38۔ .....ایضاً.....، ص216 تا224
39۔ Speaches Writings and Statements on Iqbal, Compiled and edited by Latif Ahmad Sherwani, Iqbal Academy Pakistan, 2005, P.138,140-142,153
40۔ اقبال کا تصور اجتہاد، ص216 تا224
41۔ .....ایضاً.....، ص234, 235
42۔ اقبال سید سلیمان ندوی کی نظر میں
43۔ پارلیمنٹ اور تعبیر شریعت (علامہ اقبال کے تصور اجتہاد کے تناظر میں)، حافظ عبدالرحمٰن مدنی، مقالات اجتماعی اجتہاد (تصور ارتقاء اور عملی صورتیں)، ادارہ تحقیقات اسلامی اسلام آباد، 2005ء، ص114
44۔ اجتہاد اور تعبیر شریعت اختیار کا مسئلہ (پارلیمنٹ اہل یا علماء)، مولانا حافظ صلاح الدین، ادارہ تحقیقات اسلامی اسلام آباد، 2005ء، ص171
45۔ .....ایضاً.....، ص141

❁.....❁.....❁

عرش صدیقی کی شاعری کے فکری وفنی ماخذات

وسیم عباس*

ڈاکٹر روبینہ ترین**

Abstract:

This article covers some aspects of the poetry of Arsh Siddiqi. Arsh Siddiqi is a leading poet of Multan who introduced modern Urdu poem in Multan. He was well versed in English, Greek, Persian, Urdu, Hindi and Punjabi literature .This study had been a source of inspiration for him. His poetry is rich with Greek, English, and Hindi mythological references which are used in the perspective of our time.

ہر شاعر کے فنی سفر کی اٹھان میں روایت کا بڑا عمل دخل ہوتا ہے ماضی کے شعراء کا کلام ماضی کے مفکرین کے نظریات اور معاصر نظریات ورجحانات شاعر کو تخلیقی سطح پر متاثر کرتے ہیں۔اسی طرح اقوام عالم کا میل ملاپ اور ثقافتی اثرات دوسری زبانوں کے ادب کا مطالعہ شعراء کے کلام میں تنوع کا باعث رہا ہے انگریزی ادب کی مثال لے لیجیے،فرانسیسی ادب سے متاثر ہونے کے باوجود انگریزی ادب کی اپنی الگ اور بھرپور شناخت بھی قائم رہی۔اسی طرح اردو زبان وادب نے عربی، فارسی، سنسکرت اور انگریزی سے فیض حاصل کیا اس کے باوجود اردو ایک الگ اور

* پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

** صدر شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

مکمل شناخت رکھنے والی زبان ہے

اثر پذیری یا فیض کشی کے اس عمل کو نقل یا سرقہ سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا بلکہ دیکھنا یہ چاہیے کہ اگر کوئی شاعر کسی ماخذ سے فیض یاب ہوا تو یہ فیض کشی اس کی اپنی تخلیق میں کس طرح منعکس ہوئی اس سلسلے میں اس کا اسلوب اس کی صناعی اور فنی کمال کو ظاہر کرتا ہے مثلاً سودا نے فارسی کے شاعر نظیری کے ایک مضمون کو اردو شعر میں پیش کیا ہے دونوں اشعار ملاحظہ ہوں

بوی یار من ازیں ست وفا مے آید
گلم از دست بگیرید کہ از کار شدم

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو میرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

حالی کے نزدیک سودا نے اس شعر میں نظیری سے مستعار جو مضمون بیان کیا ہے اس کا حسن نظیری سے زیادہ ہے۔

''اس میں شک نہیں کہ سودا نے اپنے شعر کی بنیاد نظیری کے مضمون پر رکھی ہے بلکہ کہا جا سکتا ہے کہ تھوڑے سے تغیر سے اس کا ترجمہ کر دیا ہے لیکن بلاغت کے لحاظ سے سودا کا شعر نظیری سے بہت بڑھ گیا ہے''(۱)

شاعری میں روایت سے استفادہ کسی فلسفی شاعر کسی تحریک یا نظریہ سے متاثر ہونے کی روایت رہی ہے اور بڑے نامور شعراء کے یہاں بھی استفادے کا یہ عمل جاری رہا اسی تناظر میں جب ہم ملتان سے تعلق رکھنے والے شعراء کا مطالعہ کریں تو ہمیں یہ روایت بڑی توانا دکھائی دیتی ہے

ملتان کے نظم گو شعرائے اردو کی فیضیابی کے ماخذات بڑے متنوع رہے ہیں۔ یہاں کے شعراء نے ایک طرف تو کلاسیکی روایت کے مستحسن پہلوؤں کو اپنانے کی سعی کی دوسری جانب نئے رجحانات، مغربی نظریات کے اثرات، قومی ملی شعری روایت، اور ادب برائے زندگی کے نظریے کا خیر مقدم کیا اس سلسلے میں عرش صدیقی کا نام ملتان کے نمائندہ ناموں میں شامل ہے عرش صدیقی کی فکری و فنی فیض کشی بڑی متنوع ہے اردو کی رومانوی شاعری نظم جدید کی تحریک اور مغربی مفکرین کے تنقیدی نظریات اور تخلیقات نے عرش صدیقی کو براہ راست متاثر کیا فیض کشی کے مآخذ اس مثلث میں عرش کا فن کسی ایک رجحان کی بھی نقالی معلوم نہیں ہوتا بلکہ عرش کا اسلوب اس کی

انفرادی شخصیت کی طرح اس کا اپنا ہے اور اس پر کسی پیشرو شاعر کے اسلوب کی چھاپ نظر نہیں آتی

عرش صدیقی ملتان کی شعری روایت کا ایک ایسا نام ہے جس نے خطہ ملتان کی شاعری خصوصاً نظم کو نئے رجحانات سے متعارف کروایا۔عرش صدیقی کی شعری کاوشوں تنقیدی تحریروں نے نہ صرف معاصر شعراء بلکہ بعد میں آنے والے شعراء کو بھی متاثر کیا عرش صدیقی کو اپنی وسعت مطالعہ کی بنا پر ملتان کے نظم گو شعراء میں ایک امتیاز حاصل ہے۔انہوں نے مشرقی شعروادب،مغربی شاعری خصوصاً انگریزی شاعری اور انگریزی ادب میں ظہور پذیر ہونے والی تحریکات، ہند و یونان کی تاریخ اور اساطیر کا گہرا مطالعہ کیا جو ان کی ادبی اور تنقیدی تحریروں سے مترشح ہے۔دنیائے ادب میں عرش صدیقی کی شناخت کے تین حوالے ہیں۔

☆بطور شاعر ☆بطور افسانہ نگار ☆بطور نقاد

اور ان تینوں حوالوں میں عرش کی کسی بھی میدان میں مہارت کم نہیں۔عرش صدیقی کی وسعت علمی،تنقیدی بصیرت اور ادبی شعور کی بنا ظفر معین بلے نے انہیں بجا طور پر دنیائے ادب کا عرش قرار دیا ہے۔(۲)

جس زمانے میں عرش صدیقی نے شاعری کا آغاز کیا رومانوی تحریک ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کا شہرہ عام تھا عرش صدیقی ان تحریکات سے متاثر ضرور تھے لیکن ان میں سے کسی کے منشور سے من حیث المجموع اتفاق نہ کرتے تھے۔

اپنی ابتدائی شاعری میں عرش صدیقی حالی اقبال عظمت اللہ، جوش،اختر شیرانی اور احسان دانش سے متاثر نظر آتے ہیں عرش کی اکثر پابند نظموں کے موضوعات اور اظہار انہیں رومانوی شاعر ثابت کرتے ہیں ان کی بعض نظموں میں حسن کے بیان کا انداز انہیں اختر شیرانی سے قریب کر دیتا ہے۔

مغربی افکار سے اثر پذیری کا ثبوت خود عرش کی شاعری سے بھی ملتا ہے اور ان کے تنقیدی مضامین سے بھی۔

اپنے مضمون ''میرا پسندیدہ فنکار۔۔ٹی ایس ایلیٹ''، میں عرش صدیقی نے جہاں جان ڈن اور ٹی ایس ایلیٹ کے لیے پسندیدگی کا اظہار کیا ہے وہیں کولرج، بودلئیر، ہنری جیمز،اور چیخوف کے لیے بھی تحسین کا اظہار ملتا ہے ڈن کی نظموں جیمز کی کہانیوں اور چیخوف کے ڈراموں نے عرش کے ذہنی وحسی نظام کو متاثر کیا۔اپنی فکری وفنی اثر پذیری کے حوالے سے عرش نے خاص طور پر ٹی ایس ایلیٹ کا ذکر کیا ہے

> ''اپنے ملک اور زبان کے تمام شعراء کو چھوڑ کر میں نے ایلیٹ کو پسند کرنے کا اعلان کیا ہے اس کے لیے کوئی جواز ہونا چاہیے یوں تو ''پسند اپنی اپنی'' کہہ کر ہر بحث سے دامن بچایا جا سکتا

ہے لیکن میں اس قسم کی بے جواز دلیل کا قائل نہیں ہوں'' (۳)

ایلیٹ کو پسند کرنے کی وجوہات میں عرش ذکر کرتے ہیں کہ وہ لفظ کو اس کے بہتر معانی اور تناظر میں استعمال کرنے کا فن جانتا ہے وہ جو لفظ ترکیب استعارہ تشبیہہ یا تلمیح اپنے کلام میں استعمال کرتا ہے اس کی معنویت سے کما حقہ، واقف ہے مثال کے طور پر نظم ''waste land ''میں وہ شانتی کا لفظ استعمال کرتا ہے۔تو اس لفظ کے پورے تناظر سے آگاہ بھی ہے۔یہی صورت حال عرش صدیقی کے ہاں پائی جاتی ہے ۔کہتے ہیں

میں حرف وصوت کی قوتوں سے آگاہ ہوں لفظ کب مرہم بنتا ہے اور کب خنجر اس کا بھی مجھے علم ہے (۴)

اس حوالے سے ایلیٹ اور عرش صدیقی دونوں ایذرا پاؤنڈ کے ہمنوا نظر آتے ہیں جو آزاد نظم لکھنے والوں کو تلقین کرتا ہے کہ نظم میں زائد الفاظ کے استعمال سے گریز کریں اس کے علاوہ نظم نگار کو چاہیے کہ گھسی پٹی تراکیب اور تشبیہہ اور استعارات سے نظم کو بوجھل نہ کرے عرش صدیقی کی شاعری ایذرا پاؤنڈ اور ایلیٹ کے نظریات کی عملی تصویر نظر آتی ہے کہ وہ نہ صرف الفاظ کے معاملے میں بلکہ نظموں کی تعداد کے معاملے میں بھی انتہائی اختصار کا قائل ہے۔

عرش کے خیال میں شاعر کے لیے تمام دنیا کے ادب سے استفادہ کرنے میں کوئی حرج نہیں لیکن اس کی علمی سطح اتنی بلند ہونی چاہیے کہ اس کی یہ خوشہ چینی محض نقالی بن کر نہ رہ جائے۔جس طرح ایلیٹ نے 'ویسٹ لینڈ' میں اطالوی جرمن فرانسیسی اور سنسکرت زبان کے شاعروں کے جملے اور مصرعے کثرت سے استعمال کیے ہیں اس کے باوجود اس نظم کو سرقہ یا نقل نہیں کہا جا سکتا۔ بلکہ اس سے ایلیٹ کی وسعت مطالعہ اور فیض کشی کا احساس ہوتا ہے یعنی ایلیٹ نے اپنی تخلیقات کے ضمن میں ہر قسم کی فیض کشی کو روا رکھا۔عرش کے نزدیک ایلیٹ نے جس طرح دنیا بھر کے ادب سے استفادہ کیا ہے وہ اس کی علمی عظمت کا ثبوت ہے دوسری جانب عرش صدیقی اردو شعراء کا ذکر کرتے ہیں جنہوں نے فارسی غزل کی روایت کی پیروی کرتے ہوئے اردو غزل کو علامات۔الفاظ اور تراکیب کا گورکھ دھندہ بنا دیا جبکہ ان علامات الفاظ اور تراکیب کا ہماری سماجی روایت اور ہمارے کلچر سے کوئی لینا دینا نہیں مثال کے طور پر ان کے خیال میں اگر کوئی غیر ملکی ہماری غزل کی شاعری کا مطالعہ کرے تو وہ ہمیں شرابیوں کی ایک قوم سمجھے گا کہ ہماری غزل اسی بنت العنب کے بیان سے بھری پڑی ہے جبکہ ایلیٹ نے دنیا بھر کے ادب سے جو خوشہ چینی کی اس سے اس کے کلام کی عالمگیریت میں اضافہ ہو گیا۔درصل ایلیٹ نے اقبال اور غالب کی طرح اپنے آپ کو کسی ایک نظریہ یا مذہب سے منسلک نہیں رکھا۔

اسی حوالے سے دنیا بھر کے ادب سے عرش صدیقی نے جو استفادہ کیا وہ ہمارا موضوع بحث ہے۔اپنی

فیض کشی کے حوالے سے عرش کی شاعری ہر دور میں ارتقاء پذیر رہی ہے اور عرش نے اپنے ممدوح ایلیٹ کی طرح کسی ایک نظریے سے منسلک رہنے کی روش اختیار نہیں کی۔

عرش صدیقی پیشے کے اعتبار سے معلم تھے اور شعبہ تدریس انگریزی تھا اسی لیے براہ راست مغربی افکار سے استفادے کا موقع ملا ان کی مغربی افکار سے اثر پذیری مولانا حالی کی طرح بالواسطہ نہ تھی۔ وہ ان شعراء اور نقادوں میں سے نہیں تھے جو چیخوف موپاساں، براؤننگ، شیکسپیئر ملٹن، ٹالسٹائی فلوبیر، کولرج، ارسطو اور ایلیٹ کے صرف نام سے واقف تھے یا ان کی ایک آدھ تحریر کا مطالعہ رکھتے تھے یا جنہوں نے صرف تراجم کے ذریعے مغربی افکار سے واقفیت بہم پہنچائی تھی (جبکہ ترجمے کے ذریعے کسی تحریر کے مدعا اور مقصد کو کما حقہ سمجھا نہیں جا سکتا۔ عرش صدیقی نے مغربی مفکرین کے نظریات اور تخلیقات کا براہ راست مطالعہ کیا تھا ۱۹۶۶ء میں ان کا مجموعہ کلام ''دیدۂ یعقوب منظر عام پر آیا تو ان کی نظموں میں رومانویت اور ہندی فارسی کی بجائے مغربی اثرات اساطیر اور ذاتی حادثات کا بیان تھا اسی بنا پر عرش صدیقی کو ملتان میں جدید نظم کے اولین معماروں میں شمار کیا جاتا ہے۔ عرش صدیقی کے دور میں ملتان میں شاعری کے تین رجحان ملتے ہیں

۱۔ وہ روایتی شاعر جو کلاسیکی سانچوں میں اظہار خیال کر رہے تھے۔

۲۔ وہ شاعر جو مختلف تہذیبی مراکز سے ہجرت کر کے آئے تھے اور ان کے ہاں قدیم اور جدید کا امتزاج پایا جاتا تھا۔

۳۔ ترقی پسند تحریک سے متاثر طبقہ جنہوں نے ہیئت اور اسلوب میں جدت پیدا کی اور طبقاتی کشمکش کو موضوع بنایا۔

عرش صدیقی کا تعلق اسی تیسرے گروہ سے تھا۔ اس سے پہلے کہا گیا ہے کہ عرش صدیقی کسی ایک مسلک یا تحریک کے پابند نہیں تھے اور حقیقت بھی یہی ہے کہ وہ جدیدیت اور ترقی پسند افکار دونوں سے متاثر تھے۔

عرش صدیقی کی نظمیہ شاعری کے رجحانات کو دیکھتے ہوئے اسے چار ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ نومشقی سے ۱۹۵۵ء رومانویت کے غلبے اور فارسی ہندی اثرات کا دور

۲۔ ۱۹۵۶ء تا ۱۹۶۵ء اساطیر مغربی رجحانات اور ذاتی حادثات کے بیان کا دور

۳۔ ۱۹۶۶ء تا ۱۹۸۲ء شعوری محرکات اور آپ بیتی کا بیان

۴۔ ۱۹۸۳ء تا ۱۹۹۶ء جدت اظہار اور روحانیت کا دور

☆

عرش صدیقی نے جن دنوں اپنی شاعری کا آغاز کیا اس وقت نوجوان نسل میں، اقبال، اختر شیرانی، ساحر لدھیانوی کا شہرہ تھا اور ان کی منظومات اور اشعار زبان زد خاص و عام تھے۔ لہٰذا عرش نے بھی نظم گوئی کا آغاز کیا تو

اس میں رومانوی اثرات نمایاں تھے۔جن کی بازگشت ان کی ہر دور کی شاعری میں نظر آتی ہے اوران کی دور آخر تک کی نظموں میں رومانوی رنگ کم وبیش پایا جاتا ہے۔

عرش صدیقی کی نظم کے دور اول میں رومانوی اور روایتی نظمیں ملتی ہیں۔عرش صدیقی نے اپنی نظم گوئی کا آغاز قیام پاکستان کے فوری بعد پابند نظموں سے کیا ''ماہ وانجم'' ان کی پہلی نظم تھی۔ان کی ابتدائی نظموں میں ماہ و انجم، آوارہ گردوں، شوق نارسا،من وتو، آخری ملاقات، بے گھر، ایک منظوم مکالمہ، گلشن علم وادب، ساجن اک بنجارہ، اور ہندی سے متاثر گیت اس دور کی یادگار ہیں نظموں کے عنوانات سے ہی اندازہ ہوجاتا ہے کہ عرش کے ہاں اس دور میں فارسیت کا رجحان موجود تھا نظم ''ماہ وانجم'' میں اختر کے اسلوب کا عکس نظر آتا ہے

شب کو اکثر زمیں پہ آتے ہیں
ماہ و انجم شہاب سیارے
تیرے چہرے سے نور لیتے ہیں
لوٹ جاتے ہیں صبحدم سارے

اسی طرح ''آوارۂ گردوں'' انکے اس دور کی نظم ہے جب وہ ایم اے انگریزی کے طالب علم تھے اس دور کے کلام میں ہندی اثرات نظر آتے ہیں۔

دھوپ ڈھلے جب ماہ درخشاں نور کے رتھ پر آتا ہے
اور اپنے روپہلے دامن عالم پر پھیلاتا ہے

اب کہ ہمارا ایک ہی غم ہے ایک تلاش پیہم ہے
خوش ہوں کہ میں ہمراز ہوں تیرا اور تو میرا محرم ہے

اگر چہ عرش کی شاعرانہ عظمت میں بڑا کردار ان کی بعد کے زمانے کی آزاد نظموں کا ہے لیکن ابتدائی دور کی یہ پابند نظمیں آنے والے دور کے ایک بڑے شاعر کا پتہ دیتی ہیں

عرش صدیقی کے قلمی نام سے شائع ہونے والی پہلی نظم ''شوق نارسا'' ہے اپنی شاعری کے اس دور میں عرش صدیقی نے مطالعے سے زیادہ مشاہدے اور تجربے پر زور دیا بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری

''زندگی کیا ہے کیا نہیں ہے اس کے بارے میں انہوں نے صرف خبر یا نظر پر بھروسہ نہیں کیا بلکہ ذاتی تجربات اور مشاہدات کو قابل اعتماد ٹھہرایا ہے'' (۵)

اس دور کی اکثر نظموں کا موضوع رومان اور محبت ہے اگر چہ اس دور کی اکثر نظموں کو عرش صدیقی نے اپنے بعد کے کسی مجموعے میں شامل نہیں کیا لیکن ادب کا باذوق قاری انہیں ہمیشہ استحسان کی نگاہ سے دیکھے گا

اپنی شاعری کے دوسرے دور میں عرش صدیقی نے مغربی افکار، شاعری اور نثری تصنیفات کا مطالعہ کیا اور مغرب کے تنقیدی شعور سے واقفیت حاصل کی۔عرش صدیقی نے فرانسیسی امریکی یونانی اور انگریزی ادب کا مطالعہ کیا۔ان تخلیقات کے حوالے سے اس دور کی خاص بات یہ ہے کہ عرش صدیقی نے آزاد نظم کی تکنیک کو مستقل طور پر اختیار کیا۔عرش نے اسی دور میں فلسفہ نفسیات اور سائنس کے حوالے سے اپنے علم کو وسعت دی عرش کی شاعری کے دور اول میں ہم نے ذکر کیا تھا کہ عرش اپنے پیشرو اور معاصر شعراء سے متاثر رہے لیکن اس دور میں عرش نے اپنے اجتہادی شعور کو کام میں لا کر اپنی الگ راہ متعین کی اب ان کا کلام اگر چہ مشرق اور مغرب کے سرچشموں سے سیراب ضرور تھا تاہم اس پر کسی شاعر کے اسلوب کی نمایاں چھاپ نہ تھی بلکہ ان کا اپنا ایک الگ رنگ متعین ہو چکا تھا اگر چہ اس دور میں عرش صدیقی نے اپنی تخلیقات کے حوالے سے نئے تجربات کیے۔اس دور میں بھی ان کے کلام میں روایت کی بازگشت سنائی دیتی ہے تاہم اس دور تک ان کے کلام کا اپنا الگ رنگ متعین ہو چکا تھا بقول منظر امکانی ان کی انفرادیت سے ایک نئی روایت کا آغاز ہوا وہ ایک الگ دبستان فکر کے بانی ہیں۔(۶)

عرش صدیقی کی نظم گوئی کے اس دور کا ایک نمایاں وصف ان کی منظومات میں اساطیری حوالوں کا ہے عرش نے مشرق ومغرب کی تاریخ اور شاعری کے مطالعے سے اپنی شاعری میں اساطیر پر مشتمل تراکیب استعمال کی ہیں ڈاکٹر سلیم اختر کے بقول عرش صدیقی نے دیدۂ یعقوب میں علامات کے لیے اساطیر کا خزانہ کھنگال کر انہیں اپنے عصر کی تفہیم کے لیے کامیابی سے برتا دیدۂ یعقوب میں جو اساطیری حوالے استعمال ہوئے ہیں ان میں سے چند ایک یہ ہیں۔شودیوتا، پرومیتھس، کاکیشیا، کیلاش پربت، پاربتی دیوی، اوشا دیوی، گھنشیام، رادھا، اولمپس، وینس ،اپالو، زیوس، شوالک، گوتم، راکھشس، وغیرہ

اساطیر کے حوالے سے نظم ''اے جادوگر سے ایک اقتباس درج ہے

اے جادوگر پاس تیرے کیا ایسا بھی کوئی جادو ہے
مجھ کو جو یک دم پنکھ لگا دے اور کیلاش پہ پہنچا دے
ساتھ میں اپنے گھور اندھیرے اس دنیا کے لے جاؤں
اور کیلاش پہ برساؤں
پاربتی کو سیس نواؤں اور شوجی سے یہ پوچھوں

تم جو یہاں کیلاش پہ بیٹھے امرت جام چڑھاتے ہو
اور تاروں کی قندیلوں سے اپنا سورگ سجاتے ہو
کوئی تمہیں دکھ درد نہیں ہے ہر دم عیش مناتے ہو(۷)

عرش صدیقی کی شاعری میں اساطیر کی بڑی اہمیت ہے ۔وہ اساطیر کو کسی قوم کی معاشرت تہذیب ثقافت اور نفسیات کو سمجھنے کے لیے بہت اہم قرار دیتے ہیں ۱۹۷۵ء میں جب ان کا تقرر ملتان یونیورسٹی میں بطور چئیر میں شعبہ انگریزی کے ہوا تو انہوں نے کوشش کی کہ طلباء یونانی اساطیر سے واقفیت حاصل کر کے اس شاعری کو بہتر انداز میں سمجھیں جس میں اساطیری حوالے شامل ہیں برصغیر پاک و ہند کی تہذیب اور قدیم تاریخ کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے وہ یہ بھی چاہتے تھے کہ طلباء وید، رامائن، اور مہا بھارت کا بھی مطالعہ کریں ان کے خیال میں برصغیر کی تہذیب کو سمجھنے کے لیے ہندو مائتھالوجی کا مطالعہ لازمی ہے۔(۸)

عرش صدیقی کے نزدیک جس طرح لوک کہانیاں من وعن حقیقت پر مبنی نہیں ہوتیں اسی طرح اگر چہ اساطیر میں بھی کافی کچھ فقط زیب داستاں کے لیے بڑھا دیا گیا ہوتا ہے تا ہم کسی ملک کی تہذیب وثقافت ادب اور شاعری کی کامل تفہیم اساطیر کا مطالعہ ضروری ہے۔ بقول عرش صدیقی:۔

قدیم داستانیں ہمیں بتاتی ہیں کہ عام معنوں میں حقیقت اور درست نہ ہونے کے باوجود زندگی کی اہم صداقتوں کی طرف انسان کی راہنمائی کرتی رہی ہیں اور ہمیں پتہ چلتا ہے کہ واقعہ کو محض واقعہ سمجھنا باشعور انسان کے لیے کافی نہیں وہ تو اس واقعہ کی بنیاد یا پس منظر میں کارفرما معانی، مظر یات اور فلسفے کو اہمیت دیتا ہے۔(۹)

''دیدۂ یعقوب'' کی بعض نظموں میں مغربی ادب سے اخذ و استفادے کا رجحان بھی ملتا ہے اور بعض نظموں میں براہ راست ترجمہ اور خوشہ چینی کی صورت پائی جاتی ہے۔انگریزی ادب سے استفادے کی یہ روایت دوہری اہمیت کی حامل ہے

کیونکہ اردو کے نامور شعراء وادباء جن سے عرش متاثر رہے کے ہاں مغربی ادب سے اخذ و استفادے کی روایت موجود ہے اس طرح عرش مشرقی اور مغربی ہر دو روایتوں کی پاسداری کرتے نظر آتے ہیں عرش نے جن نظموں میں مغرب سے براہ راست استفادہ کیا ہے ان میں خاص طور پر'' بیکرانی'' رات کا گیت'' حد گنبد شب'' اور سر شام اور کئی دوسری نظمیں شامل ہیں ان سب کا حوالہ تو یہاں ممکن نہیں طوالت سے بچنے کے لیے ایک نظم کا انگریزی متن اور عرش صدیقی کی نظم (آزاد ترجمہ کی صورت میں) درج ہے۔عرش صدیقی کی آزاد نظم 'رات کا گیت' ''شیلے'' کی نظم{The Indian Serenada} کا تاثر لیے ہوئے ہے ۔

عرش صدیقی

میں اول شب کی شیریں نیندوں میں جھولتا تھا کہ تیرے خوابوں نے آجگایا
سبک ہوائیں ٹہل رہی تھیں فضا کی مستی میں تھی خراماں
ستارے جگنو بنے ہوئے تھے چمک رہے تھے سنبھل سنبھل کر
وہ جانے کیا تھا جو مجھ کو تیرے حسیں جھروکے پہ کھینچ لایا
نہ جانے کیسے نہ جانے کیوں کر اس آستانے پہ آ گیا ہوں
یہ آستانہ جہاں ہوائیں مہک رہی ہیں
یہ آستانہ جہاں محبت کی تازگی ہے
جہاں کی خاموش نغمگی میں سکون وراحت کی چاشنی ہے
تمام بستی تمام عالم مہین تاریکیوں میں گم ہے
نجوم سیمیں کی چھاؤں میں اک ندی خموشی سے بہ رہی ہے
مہک نہ جانے ہاں کہاں سے ادھر چلی آ رہی ہے جیسے
ترا جھروکہ ہی اس کی رنگین خواب گہ ہے
ادھر بہت دور ایک بلبل کچھ ایسے نغمے الاپتا ہے
کہ ساری بستی پہ بیقراری کا غم دھواں بن کہ چھا گیا ہے
میں مخملیں خاک پر پڑا ہوں بجھا ہوا سا مٹا ہوا سا
اب اقتضائے جفا سے دامن چھڑا کے آ اور اٹھا لے آ کر
یہاں سے مجھ کو
اور اپنی الفت کو بوسے بن کر میرے لبوں کو میرے پپوٹوں کو چومنے دے
تیری محبت میں میرے رخسار سرد اور زرد ہو گئے ہیں
میرے دل ناصبور کی دھڑکنیں بہت تیز ہو گئی ہیں
اٹھا کے مجھ کو تو اپنے سینے کی نرم پہنائی میں چھپا لے
وہاں اگر موت کے اندھیرے میں کھو بھی جاؤں تو غم نہ ہوگا

شیلے

The Indian Serenada
I arise from dream of thee
In the first sweet sleep of night
When the winds are breething low
And the stars are shining bright
I arise from dreams of thee
And a spirit in my feet
Has led me who knows how
to thy chamber window, sweet!
The wondering air they faint
On the dark the silent stream
The champak odours fail
Like sweet thoughts in a dream
The nightingales complaint,
It dies upon her heart
AS I must die on thine
O beloved as thou art!
O lift me from the grass!
I die ! I faint! I fail!
Let thy love in kisses rain
On my lips and eyelid pales
My cheek is cold and white alas!
My heart beets loud and fast
O press it close to thine again
Where it will break at last

یہ منظوم ترجمہ اس حوالے سے بہت خوبصورت ہے کہ عرش صدیقی نے انگریزی متن کے لفظوں میں الجھنے کی بجائے نظم کے مجموعی تاثر کو اردو میں اس طرح پیش کرنے کی سعی کی ہے کہ اردو نظم زبان اردو کے خوبصورت الفاظ وتراکیب سے آراستہ ہو نہ کہ انگریزی الفاظ کا ترجمہ۔ گویا ہم اس نظم کو انگریزی نظم کی اردو میں ترجمانی کہ سکتے ہیں یہ وہی روایت ہے جس کے تحت مولانا ظفر علی خان اور دوسرے شعراء نے انگریزی نظموں کے ترجمے کیے یا علامہ اقبال نے Tennyson,Long fellow اور William Couper کی نظموں کے آزاد تراجم کیے جن میں ''پیام صبح'' عشق اور موت'' ''اور رخصت اے بزم جہاں'' وغیرہ شامل ہیں

عرش صدیقی نے مغربی شعراء اور ادباء سے متاثر ہو کر جو نظمیں لکھیں ان کے بعد کے کلام میں بعض جگہ ان کی اپنی ہی نظموں کا تاثر بھی پایا جاتا ہے یعنی عرش نے مغرب سے فیض کشی کے ذریعے جو عناصر اخذ کیے ان کو اپنے اسلوب کا حصہ بنائے رکھا

☆

کسی بھی شاعر کی شاعری کے آغاز کی نظمیں درحقیقت اس کی طبع آزمائی کی غماز ہوتی ہیں وقت کے ساتھ ساتھ اس کے کلام میں پختگی آتی جاتی ہے شروع میں اس پر اپنے پیشرو کسی ایک یا ایک سے زیادہ شعراء کا اثر ہوتا ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ اس کا اپنا اسلوب اور شناخت نمایاں ہوتے جاتے ہیں۔ یہی صورت حال عرش صدیقی کی ہے دیدۂ یعقوب کے بعد ان کا شعری مجموعہ 'محبت لفظ تھا میرا' شائع ہوا جو عرش کے شعری ارتقاء کا اگلا مرحلہ ثابت ہوا بقول فاروق عثمان:۔

''محبت لفظ تھا میرا، عرش کے شعور کا اگلا قدم ہے ایک بہت بڑا کامیاب اور بامعنی قدم'' (۱۰)

۱۹۶۶ء کے بعد عرش صدیقی کی نظم گوئی میں بھی پختگی اور جدت نظر آتی ہے اس دور میں انہوں نے آزاد نظم کی تکنیک کو بھرپور اور مستقل طور پر اپنایا انصاف محبت خواہشات اقتصادی مسائل معاشرتی جبر اس مجموعے کی منظومات کے موضوعات ہیں۔ شاعر اپنی ذات کے مسائل کا بیان ضرور کرتا ہے لیکن اس کے کلام میں اپنے عصر کا نوحہ بھی موجود ہے عرش کے اس مجموعے میں روح عصر بھی نظر آتی ہے

میں لڑ رہا ہوں کہ زندہ رہنے کی اور صورت نہیں ہے کوئی
اور اب یہ کس کا لہو ہے جو میرے خشک ہونٹوں پہ آ گرا ہے
کہ ذائقہ اس لہو کا پہلے لہو سے کچھ مختلف لگا ہے
کہ اس کی جلتی نمی سے دل کانپ سا گیا ہے

میں اس کو بازو سے صاف کر دوں
مگر میں اک عمر کا ہوں پیاسا
نمی سے کیسے گریز کر لوں
لہو یہ کس کا ہے کون ہے وہ
جسے میری کم نگاہ شمشیر کھا گئی ہے
یہ کون تھا کوئی میرا ساتھی
کوئی میرا ہم نصیب پیارا
کوئی میرا ہم نفس پرانا

(ہم اندھیروں میں لڑ رہے ہیں، محبت لفظ تھا میرا ص ۷۵)

یہ نظم ہماری قوم کی نفسانفسی اور نا اتفاقی کے ساتھ ساتھ ہوس دنیا کو بھی بے نقاب کرتی ہے جس نے ہم سے ہماری شناخت تک چھین لی ہے۔ معیار شعر کے لیے عرش صدیقی شاعر کو تنقیدی بصیرت سے بہرہ مند دیکھنا چاہتے ہیں اس مجموعے (محبت لفظ تھا میرا) سے عرش صدیقی کی گہری تنقیدی بصیرت کا کڑا معیار بھی مترشح ہوتا ہے۔

بقول ڈاکٹر محمد امین دیباچے کے مطالعے اے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنے فن کو اپنے تنقیدی شعور اور بصیرت کے تابع رکھا ہے (۱۱)

''محبت لفظ تھا میرا'' میں عرش نے خود اپنی نظموں (جنہیں عموماً معنوی اولاد کہا جاتا ہے) کا انتخاب کیا ہے اور جن نظموں کو کمزور سمجھا ان کو اس انتخاب سے خارج کر دیا ہے یہ مجموعہ انتہائی مختصر ہے اس کی وجہ عرش صدیقی خود بیان کرتے ہیں

''اس مجموعے میں شامل بیشتر نظموں کی کتابت چار برس پہلے مکمل ہوگئی تھی کتابت شدہ مسودہ اگر کتابت کے ناشر کے پاس پہنچ جاتا تو کتاب کب کی شائع ہو چکی ہوتی لیکن آج مورخہ یکم دسمبر ۱۹۸۱ء تک کہ میں اس تحریر پر نظر ثانی کر رہا ہوں ناشر کے اصرار کے باوجود یہ مسودہ میں نے انہیں نہیں دیا یہ چار برس میں نے ان نظموں کی اشاعت کے جواز کی تلاش میں صرف کیے اس عمل میں محفوظ نظموں کی تعداد کم ہوتی چلی گئی بہت سی نظموں کو میں نے مسترد کر دیا اور اس خوف سے کہ آئندہ کسی جذباتی لمحے میں انہیں دوسری اشاعت کے لیے محفوظ نہ کر لوں میں نے انہیں نذر آتش کر دیا'' (۱۲)

صفحات سابق میں عرش صدیقی کی ایلیٹ سے فیض کشی کا ذکر کیا گیا تھا رواں بحث میں ایک مرتبہ پھر ایلیٹ کا ذکر ضروری ہے کہ عرش کا ممدوح ایلیٹ بھی اسی کڑے معیار کا قائل ہے اور ہم دیکھتے ہیں کہ جب ایلیٹ اپنی

طویل اور شہرہ آفاق نظم waste land کو تبصرے اور اصلاح کے لیے ایذرا پاؤنڈ کے پاس بھیجتا ہے تو وہ اس میں کافی حد تک کانٹ چھانٹ کے بعد نظم واپس بھیج دیتا ہے اس کے باوجود ایلیٹ اس نظم کو ایذرا پاؤنڈ کے منشاء کے مطابق شائع کر دیتا ہے سی طرح عرش صدیقی بھی اپنی منظومات کے حوالے سے جذباتی رویہ اختیار نہیں کرتے وہ مقدار کی بجائے معیار کو ترجیح دیتے ہیں ان کے ہاں انتخاب اور استرداد کے اس عمل میں شعور کی کارفرمائی نظر آتی ہے ان کے مطابق وہ زندگی کے ہر شعبے میں عموماً اور ادب میں خصوصاً شعور کی برتری کے قائل ہیں لیکن شعور کی یہ برتری ان کے ہاں بے کیف رویے پیدا نہیں کرتی عرش کے ہاں رومانویت کا ظہار ضرور ہوتا ہے لیکن ان کی یہ رومانویت شعور کے تابع ہوتی ہے گویا جہاں وہ اسرار خودی سے واقف ہیں وہاں رموز بے خودی سے بھی نابلد نہیں ہیں

''میری کوئی نظم رومان سے خالی نہیں ہے بلکہ ہر نظم کا آغاز ایک مخصوص رومانی کیفیت یا واقعے یا بات سے ہوتا ہے اور نظم میں دور تک یہ کیفیت چلتی ہے لیکن انجام کے قریب پہنچ کر یہ کیفیت ایک شدید جھٹکے کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے اور میں کسی تلخ حقیقت کے سامنے خاموش کھڑا ہو جاتا ہوں بظاہر یوں لگتا ہے جیسے شاعر نے قاری کا کسی اندھے موڑ پر لا کر تنہا چھوڑ دیا ہے لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے کیونکہ اس مقام سے حقائق کے ادراک کا آغاز ہوتا ہے اشیاء کے معانی جاننے کے لیے رومان اور تلخ حقائق میں تصادم ہو جانا لازمی ہے اور اس تصادم کے نتیجے ہی میں اصل بات کا پتہ چلتا ہے'' (۱۳)

شعر گوئی میں عرش شعور اور ارادے کی شمولیت کے قائل ہیں وہ ایلیٹ کی طرح اس بات کو بے بنیاد اور کم علمی کا نتیجہ سمجھتے ہیں کہ شاعر شعر کسی غیبی طاقت کے زیر اثر خود بخود شعر کہہ لیتا ہے دوسرے لفظوں میں شاعری کی نہیں جاتی بس ہو جاتی ہے وہ شاعری کو ایک شعوری عمل سمجھتے ہیں عرش اس بارے میں بھی ایلیٹ کے ہمنوا ہیں بقول ڈاکٹر جمیل جالبی:۔

''ایلیٹ کسی فن پارہ کو کوئی الہامی چیز تسلیم نہیں کرتا جو شدت جذبات کے ساتھ ایک خاص شکل اور ایک خاص لمحے میں خود بخود وجود میں آ گیا ہو وہ فن پارے کو ایک شے کی طرح سمجھتا ہے جسے سوچ سمجھ کر ناپ تول کر سلیقے اور محنت سے تعمیر کیا جاتا ہے اور جس کا مقصد ایک مخصوص اثر پیدا کرنا ہوتا ہے'' (۱۴)

غزل کی روایت پر شدید تنقید کے حوالے سے عرش صدیقی ن م راشد سے متاثر نظر آتے ہیں اور ان کی رائے میں وہی شدت پائی جاتی ہے جو ہمیں ن م راشد کے ہاں نظر آتی ہے راشد ہمیشہ قدیم شاعری کے گھسے پٹے مضامین اور اسالیب سے بیزار رہے اسی طرح عرش نے بھی قدیم شعری روایت خصوصاً غزل کے مضامین پر کڑی نقطہ چینی کی ہے اور ان نقادان فن پر بھی جن کا سارا زور قلم اس روایت کی تعریف میں رطب اللسان ہے۔

خود نگر اور چابک دست بزرگان فن کا ایک خطرناک خرسوار دستہ ان نسلوں کی گمراہی کا فریضہ مسلسل ادا

کرنے پر معمور ہے ان کا فرمان ہے کہ شاعری کی نہیں جاتی بس ہو جاتی ہے کیونکہ شاعر کہنے پر مامور ہے جس طرح بلبل گانے پر'' (۱۵)

جبکہ عرش کے خیال میں شاعر کی کوئی بھی تخلیق ایک ارادی فعل ہے وہ ایک مصور کی طرح تصویر بناتا ہے اس میں رنگ بھرتا ہے اس کی نوک پلک درست کرتا ہے۔اس میں شاعر کے مشاہدے مطالعے اور ذاتی تجربات کا بڑا عمل دخل ہے۔

حوالہ جات

۱۔ حالی، الطاف حسین، مقدمہ شعروشاعری، ایم فرمان علی اینڈ سنز لاہور، س ن، ص ۱۳۹

۲۔ طاہر تونسوی، ڈاکٹر، دنیائے ادب کا عرش، مکتبہ عالیہ لاہور، ۱۹۹۹ء ص ۳۵

۳۔ عرش صدیقی 'میرا پسندیدہ فنکار ٹی ایس ایلیٹ' اوراق نومبر ۱۹۶۸ء

۴۔ عرش صدیقی، محبت لفظ تھا میرا، کاروان ادب ملتان صدر، ۱۹۸۳ء، ص ۱۳

۵۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر 'اردو کا افسانوی ادب، بیکن بکس ملتان ۱۹۸۸ ص ۱۲۲

۶۔ منظر امکانی ''عرش صدیقی ایک عہد ساز شخصیت'' مکالمہ ''مشرق'' کراچی ۳۱ جنوری ۱۹۹۱ء ادبی صفحہ

۷۔ عرش صدیقی 'دیدۂ یعقوب' جدید ناشرین چوک اردو بازار لاہور' ۱۹۶۶ء ص ۴۸

۸۔ عرش صدیقی، تکوین، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور ۱۹۹۷ء، ص ۲۷

۹۔ عرش صدیقی، تکوین، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور ۱۹۹۷ء، ص ۲۹

۱۰۔ عرش صدیقی، محبت لفظ تھا میرا، کاروان ادب ملتان صدر، ۱۹۸۳ء، ص ۹۴

۱۱۔ محمد امین ''نظریہ شاعری اور عرش صدیقی' مشمولہ 'توجیہہ ، ڈائیلاگ پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۸ء ص ۱۶۱

۱۲۔ عرش صدیقی، محبت لفظ تھا میرا، کاروان ادب ملتان صدر، ۱۹۸۳ء، ص ۱۱

۱۳۔ عرش صدیقی، محبت لفظ تھا میرا، کاروان ادب ملتان صدر، ۱۹۸۳ء، ص ۲۰

۱۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ارسطو سے ایلیٹ تک، نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد، ۱۹۹۳ء، ص ۵۰۰

۱۵۔ عرش صدیقی، محبت لفظ تھا میرا، کاروان ادب ملتان صدر، ۱۹۸۳ء، ص ۱۳

❁.....❁.....❁

قلمی معاونین

- **مرزا خلیل بیگ**
  صدر شعبہ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ (انڈیا)
- **ڈاکٹر آغا محمد ناصر**
  صدر شعبہ اُردو، جامعہ بلوچستان
- **ڈاکٹر ناصر عباس نیئر**
  استاد شعبہ اُردو، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور
- **سید ریاض ہمدانی**
  پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی اسلام آباد
- **ڈاکٹر روش ندیم**
  استاد شعبہ اُردو، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی اسلام آباد
- **ساجد جاوید**
  استاد شعبہ اُردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا
- **ڈاکٹر روبینہ ترین**
  صدر شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
- **لیاقت علی**
  استاد شعبۂ اُردو و اقبالیات، دی اسلامیہ یونیورسٹی آف بہاولپور
- **ڈاکٹر صفیہ عباد**
  استاد شعبہ اُردو، ایف جی پوسٹ گریجوایٹ کالج راولپنڈی
- **ڈاکٹر عظمت رباب**
  استاد شعبہ اُردو، لاہور کالج ویمن یونیورسٹی، لاہور
- **ڈاکٹر شگفتہ حسین**
  صدر شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی برائے خواتین، ملتان
- **ڈاکٹر سمیرا اعجاز**
  استاد شعبہ اُردو، یونیورسٹی آف سرگودھا

- **ڈاکٹر صباحت مشتاق**
  استاد شعبہ اُردو، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد
- **ڈاکٹر حمیرا اشفاق**
  استاد، شعبہ اُردو، ، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد
- **فریدہ یوسف**
  استاد شعبہ علومِ اسلامیہ، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
- **وسیم عباس**
  پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

○○○