جرنل آف ریسرچ (اُردو)

فیکلٹی آف لینگویجز اینڈ اسلامک سٹڈیز

شمارہ ۲۱ ISSN. 1726-9067 جون ۲۰۱۲ء

کیٹیگری "Y" ھائر ایجوکیشن کمیشن

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

ترتیب

۱	اقبال اور سلطانیِ جمہور کا اسلامی تصور پروفیسر فتح محمد ملک	۱
۲	نثرِ جوش، ایک مزّین تصنع یا آزادیٔ فکر کی مثال؟ ڈاکٹر انوار احمد، حماد رسول	۱۱
۳	زہرا نگاہ کی شاعری میں نسائی اظہار کی جہتیں بشیر احمد، ڈاکٹر نجیب جمال	۲۳
۴	موپاساں اور منٹو کے افسانوی کرداروں میں مماثلت ریاض قدیر، ڈاکٹر عقیلہ شاہین	۳۱
۵	بلوچستان میں اُردو شاعری کی روایت اور امکانات ڈاکٹر آغا ناصر	۴۷
۶	کلامِ میر میں صنعتِ تجنیس ڈاکٹر محمد ساجد خان	۵۹
۷	تحقیقی مقالات میں عنوان سازی: بنیادی اصول و مباحث ڈاکٹر شفیق انجم	۷۹
۸	ڈاکٹر وزیر آغا اور تحسینِ غالب ڈاکٹر سعدیہ طاہر	۸۷
۹	رام بابو سکسینہ کی ''اردو ادب کی تاریخ'' کا تجزیاتی مطالعہ فضیلت بانو	۹۵
۱۰	نسائی تحریک: ادبی تناظر میں کاشفہ چودھری، ڈاکٹر شازیہ عنبرین	۱۰۷

۱۱ غالبؔ کے انگریز مخالف تاثرات ۱۲۱

محمد اسرار خان

۱۲ اُردو غزل اور نیرنگیٔ سیاستِ دوراں ۱۳۳

طارق ہاشمی

۱۳ جدیدیت کی تحریک: مستقبل کے امکانات ۱۵۷

ایم خالد فیاض

۱۴ 'شکنتلا' ___ اپنی تلاش میں ۱۶۷

محمد خاور نوازش

۱۵ ابراہیم جلیس کی غیر مطبوعہ تخلیقات (ریڈیو ڈرامے، فلمی کہانیاں) ۱۷۷

ڈاکٹر امتیاز حسین بلوچ

۱۶۔ فکرِ اقبال کی دینی اساس ۱۹۱

ڈاکٹر شکیل پتافی

۱۷۔ مجلّہ 'فنون' کے فکری مباحث ۲۰۵

ڈاکٹر ابرار آبی

۱۸۔ عورت بطور بیانیہ: مرد کی زبان سے (دھرتی اور آکاش-تانیثی پڑھت) ۲۱۹

ڈاکٹر قاضی عبدالرحمٰن عابد

۱۹۔ محمد علی ردولوی کے افسانوی اسلوب کی بنت کاری ۲۲۹

ڈاکٹر سلمان علی

○○○

اقبال اور سلطانیِ جمہور کا اسلامی تصور

پروفیسر فتح محمد ملک*

Abstract:

This essay is an attempt to highlight Iqbal's concept of democracy. Iqbal has derived his democratic ideal from the teaching of Islam. He is of the view that "The Essence of Tauhid, as a working idea, is equality, solidarity, and freedom. The state, from the Islamic standpoint, is an endeavour to transform these ideal principles into space-time forces, an aspiration to realize Tuahid is the fountainhead of the Islamic concept of democracy as formulated by Allama Muhammad Iqbal. Allama Iqbal's philosophical writings as well as his poetic compositions on the subject is my main source of inspiration in this study.

آل انڈیا مسلم لیگ کے سیاسی پلیٹ فارم سے جدید سیاسی نظریات کی روشنی میں قیامِ پاکستان کا مطالبہ(۱) کرنے سے اکیس سال پیشتر اقبال نے جمہوریت کو اسلام کا مثالی سیاسی نظام قرار دیا تھا۔''اسلام کا آئیڈیل اخلاقی اور سیاسی نظام'' کے عنوان سے اپنے طویل انگریزی مضمون میں اقبال نے مکمل انسانی مساوات پر مبنی جمہوریت کو اسلام کا مثالی سیاسی نظام قرار دیا تھا۔انھوں نے بڑی قطعیت کے ساتھ دعویٰ کیا تھا کہ:

"There is no aristocracy in Islam. "The noblest among you," says the Prophet, "are those who fear God Most." There is no

* ریکٹر، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد

privileged class, no priesthood, no caste system. Now, this principle of the equality of all believers made early Musalmans the greatest political power in the world. Islam worked as a levelling force; it gave the individual a sense of his inward power; it elevated those who were socially low. The elevation of the down-trodden was the chief secret of the Muslim political power in India."(2)

درج بالا سطور میں علامہ اقبال نے انسانوں کے درمیان مکمل مساوات کے تصوّر سے پھوٹنے والے اسلامی جمہوری نظام کے حق میں بڑا مؤثر استدلال کیا ہے۔ اسلام میں نسلی اور طبقاتی امتیازات ناپید ہیں۔ چنانچہ اسلامی معاشرے میں نہ کوئی اشراف ہے اور نہ ہی کوئی کمین۔ شرفِ انسانیت میں سبھی برابر ہیں۔ تمام انسانوں کے حقوق یکساں ہیں۔ یہاں نہ دیوتاؤں کا قائم کردہ ذات پات کا کوئی نظام موجود ہے اور نہ ہی پاپائیت کا سا کوئی ادارہ۔ سچے اسلامی معاشرے میں انسانوں میں برتری کا واحد معیار نیکی اور پاکیزگی ہے۔ اِن بنیادی تصوّرات سے پھوٹنے والے معاشرے میں مکمل اور شفاف جمہوریت کے سوا اور کوئی سیاسی نظام نہ تو نمودار ہوسکتا ہے اور نہ ہی پنپ سکتا ہے۔ جس زمانے میں اقبال نے درج بالا خیالات کا اظہار کیا تھا عین اُسی زمانے میں انہوں نے اپنے Stray Reflections میں ایک مختصر تحریر بعنوان Divine Right to Rule قلمبند فرمائی تھی۔ اِن شذراتِ فکرِ اقبال میں اُس خدائی حقِ حکمرانی کو کذب و افترا پر مبنی ٹھہرایا گیا ہے جس کی رُو سے زمانۂ جاہلیت میں موروثی شہنشاہیت برحق قرار دی گئی تھی۔ اقبال کے خیال میں خاندانی شہنشاہیت کا تصور بادشاہوں کی ہوسِ اقتدار نے جنم دیا تھا نہ کہ خداوندِ کریم نے۔ اپنی اِس تحریر کے آغاز میں اقبال خُدائی حقِ حکمرانی کے تصوّر کو درج ذیل استدلال کے ساتھ غیر اسلامی قرار دیتے ہیں:

"The theory of divine right of kings is as old as the institution of kingship itself. As logical corollaries from this follow two other most important principles. Firstly, the king, being a representative of God on earth, is free from all responsibility to his people. His word is law and he may to whatever his sweet will may dictate without being called to account for it. Secondly, kingship must descend into the same family which is considered

sacred."(3)

خدائی حقِ حکمرانی کے تصور کے درجِ بالا تعارف کے بعد اقبال اِس کی نفی میں آنحضورؐ کے طرزِ حکومت کی انسان دوست روح کو منکشف کرتے ہیں اور پھر اِس انکشاف کی روشنی میں حکمرانی کے خُدائی حق کو باطل ثابت کرتے ہیں۔ بعدازاں ہمیں اسی اندازِ فکر ونظر کی ارتقائی صورت اسلامی فکر کی نئی تشکیل کے موضوع پر اُن کے خطبات میں بھی کارفرما نظر آتی ہے۔ ''اسلامی کلچر کی روح'' کے موضوع پر اقبال اپنے ارشادات کے آغاز میں عقیدۂ ختمِ نبوّت کی کلچرل معنویت کو اُجاگر کرتے وقت بڑے قطعی اور دوٹوک انداز میں لکھتے ہیں کہ انسانی تاریخ میں نبوّت کے ساتھ ساتھ خاندانی شہنشاہیت اور مُلّائیت کے ادارے بھی رفت گزشت ہو کر رہ گئے تھے۔ ''اسلام کی ساخت میں اصولِ حرکت'' کے موضوع پر اپنے خطبے میں توحید کے تصوّر کی روشنی میں اسلامی ریاست کا سب سے بڑا فرض یہ بتاتے ہیں کہ وہ انسانی اخوت ومساوات کی بُنیاد پر انسانی آزادی کی پرورش اور نگہداشت کا فریضہ سرانجام دے۔ چنانچہ:

> "The essence of Tauhid, as a working idea, is equality, solidarity, and freedom. The state, from the Islamic standpoint, is an endeavour to transform these ideal principles into space-time forces, an aspiration to realize them in a definite human organization."(4)

قرنِ اوّل کے مسلمانوں نے توحید پرستی کی اسی اساس پر ایک نئے کلچر کی بنیاد رکھ دی تھی۔ اپنے اسی خطبے کے آغاز میں اقبال ہمیں اِس نئے انسانی کلچر کے فکری محرکات اور عملی اثرات سے یوں متعارف کراتے ہیں:

> "The new culture finds the foundation of world-unity in the principle of Tauhid. Islam, as a polity, is only a practical means of making this principle a living factor in the intellectual and emotional life of mankind. It demands loyalty to God, not to thrones. And since God is the ultimate spiritual basis of all life, loyalty to God virtually amounts to man's loyalty to his own ideal nature. The ultimate spiritual basis of all life, as conceived by Islam, is eternal and reveals itself in variety and change. A society based on such a conception of Reality must reconcile, in

its life, the categories of permanence and change."(5)

اوپر کی سطروں میں اقبال نے اسلام کے تصوّرِ توحید سے پھوٹنے والے جس نئے کلچر کی نشاندہی کی ہے وہ وحدتِ انسانی کا علمبردار ہے۔ اُن کے خیال میں اسلامی سیاست اس تصوّرِ توحید کو انسانی معاشرے میں ایک زندہ حقیقت کا روپ بخش سکتی ہے:

یہی دینِ محکم ، یہی فتح باب
کہ دُنیا میں توحید ہو بے حجاب

اسلامی سیاست اِس تصوّرِ توحید کو انسان کی عقلی اور جذباتی زندگی میں ایک زندہ و فعال قوّت بنا دینے کا نام ہے۔ چنانچہ ایک توحید پرست معاشرے میں اخوت، حریّت اور مساوات پر مبنی نظامِ اقدار کی ترویج کی بدولت سلاطین و ملوک ناپید ہو کر رہ جاتے ہیں اور انسان تخت و تاج کی بجائے خداوندِ کریم کی غلامی کی راہ اپنا لیتے ہیں۔ اقبال اسی سلسلۂ خیال کو آگے بڑھاتے ہوئے یہ تک کہہ گزرتے ہیں کہ اللہ تعالیٰ سے وفا انسان کی خود اپنی آئیڈیل فطرت سے وفا کا دُوسرا نام ہے۔ گویا ایک توحید پرست معاشرے کی سیاست ہمیشہ سلطانیِ جمہور سے عبارت رہتی ہے۔ یہاں مجھے اقبال کی ایک نیم ڈرامائی نظم کا وہ حصہ یاد آتا ہے جسے اقبال نے ''فرمانِ خدا'' کا عنوان دیا ہے۔ اللہ میاں فرشتوں کو حُکم دیتے ہیں کہ وہ سلطانیِ جمہور کا خیر مقدم کرنے کی خاطر ہر نقشِ کُہن کو مٹا کر رکھ دیں:

سلطانیِ جمہور کا آتا ہے زمانہ
جو نقشِ کُہن تُم کو نظر آئے مِٹا دو

ہمارا المیہ یہ ہے کہ بیشتر مسلمان معاشروں میں خاندانی شہنشاہیت سمیت وہ تمام نقش ہائے کُہن آج تک قائم ہیں اللہ میاں نے جنہیں مِٹا ڈالنے کا حکم دیا تھا۔ آیئے اُن تمام فرسودہ اور از کار رفتہ اداروں سے تعارف حاصل کریں جنہیں ''فرمانِ خُدا'' کے مطابق فرشتوں کو بہت پہلے مِٹا دینا چاہیے تھا:

اُٹھو میری دُنیا کے غریبوں کو جگا دو
کاخِ اُمرا کے در و دیوار ہلا دو
گرماؤ غلاموں کا لہو سوزِ یقیں سے
کُنجشکِ فرومایہ کو شاہیں سے لڑا دو
سلطانیِ جمہور کا آتا ہے زمانہ
جو نقشِ کہن تم کو نظر آئے مِٹا دو

جس کھیت سے دہقاں کو میسّر نہیں روزی
اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو
کیوں خالق و مخلوق میں حائل رہیں پردے
پیرانِ کلیسا کو کلیسا سے اُٹھا دو

گویا معاشرتی مساوات اور معاشی انصاف کے اسلامی تصوّرات اُس وقت تک رُو بہ عمل نہیں لائے جا سکتے جب تک آقا و غلام کے امتیازات مِٹا نہیں دیے جاتے، جاگیرداری نظام ختم نہیں کر دیا جاتا، مُلّائیت کا ادارہ بے اثر نہیں بنا دیا جاتا۔ جاہلیت کے اس سارے نظام سے نجات کے بغیر سلاطین و ملوک سے نجات اور سلطانیِ جمہور کا آغاز ناممکن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اللہ میاں نے ''فرشتوں'' کو حُکم دیا تھا کہ وہ اِن تمام انسان دشمن اداروں کو مِٹا ڈالیں تا کہ سلطانیِ جمہور کا کارواں بے کھٹکے رواں دواں رہ سکے۔ افسوس صد افسوس کہ ''فرشتے'' اِن نقوشِ کُہن کو مٹا ڈالنے میں ناکام رہے۔ نتیجہ یہ کہ آج تقریباً ساری کی ساری دُنیائے اسلام زمانۂ جاہلیت کے انہی پُرانے نقوش کو نئے رنگ و روغن سے سنوارنے اور نکھارنے میں مصروف دکھائی دیتی ہے۔ اقبال کے خیال میں جب تک ہماری انفرادی اور اجتماعی زندگی توحید کے تصور سے نورِ علیٰ نور نہیں ہو جاتی، حقیقی جمہوریت کا سچا نظام قائم نہیں ہو سکتا۔ جمہوریت کی حقیقی رُوح سے محروم جمہوری سیاسی نظام میں اقبال کے بقول سیاستدان ''ابلیس کے فرزند'' قرار پاتے ہیں اور سیاست اہلِ شر کی کنیز بن کر رہ جاتی ہے۔ ایسی نام نہاد جمہوری سیاست کو اقبال نے جہاں ''کنیزِ اہرمن و دوں نہاد و مردہ ضمیر'' قرار دیا ہے وہاں ایسے سیاستدانوں کو ابلیس کے کارندے:

تری حریف ہے یا رب سیاستِ افرنگ
مگر ہیں اِس کے پجاری فقط امیر و رئیس
بنایا ایک ہی ابلیس آگ سے تُو نے
بنائے خاک سے اِس نے دو صد ہزار ابلیس

☆☆☆

کہتا تھا عزازیل خُداوندِ جہاں سے
پرکالۂ آتش ہوئی آدم کی کفِ خاک
جمہور کے ابلیس ہیں اربابِ سیاست
باقی نہیں اب میری ضرورت تہِ افلاک!

آمریت کے ہواخواہ کلامِ اقبال میں سے اس طرح کے اشعار کو اپنے سیاق وسباق سے کاٹ کر جمہوری نظامِ سیاست کی نفی میں پیش کرنے کے عادی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اقبال نے درج بالا اشعار روحانی اصول واقدار سے منحرف سیاسی نظام کی مذمّت میں لکھے ہیں نہ کہ سچی جمہوریت کے باب میں۔ مغرب کے جمہوری نظام کو تنقید کا نشانہ بناتے وقت اُنہوں نے ہمیشہ سچی اور روحانی اصول واقدار پر کاربند جمہوریت کا بول بالا کیا ہے۔ وہ مغرب کے سرمایہ دارانہ نظام کی کوکھ سے جنم دینے والے نام نہاد جمہوری نظام کو ہمیشہ اصلاحی نقطۂ نظر سے ملامت کا ہدف بناتے ہیں۔ اُن کے خیال میں:

تُو نے کیا دیکھا نہیں مغرب کا جمہوری نظام
چہرہ روشن ، اندروں چنگیز سے تاریک تر

☆☆☆

دیوِ استبداد ، جمہوری قبا میں پائے کوب
تُو سمجھتا ہے کہ آزادی کی ہے نیلم پری

اقبال جمہوری لباس میں ملبوس دیوِ استبداد کو خوب پہچانتے ہیں۔ چنانچہ جمہوریت کے نام پر قائم اِس ظالمانہ نظام کو رَد کر کے ایک ایسے جمہوری نظام کا تصوّر پیش کرتے ہیں جس کا ظاہر و باطن سراسر جمہوری ہو۔ اُن کی طویل نظم بعنوان ''ابلیس کی مجلسِ شُوریٰ'' میں ابلیس کا ''دوسرا مشیر'' جب سلطانیِ جمہور کو دُنیا میں قائم ابلیسی نظامِ سیاست کے لیے ایک نیا خطرہ قرار دیتا ہے تو ''پہلا مشیر'' مروّجہ نام نہاد جمہوری نظام کے پسِ پردہ ملوکیت ہی کی کارفرمائی کی جانب متوجہ کرتا ہے:

ہوں ، مگر میری جہاں بینی بتاتی ہے مجھے
جو ملوکیت کا اِک پردہ ہو ، کیا اُس سے خطر!
ہم نے خود شاہی کو پہنایا ہے جمہوری لباس
جب ذرا آدم ہوا ہے خود شناس و خود نِگر
کاروبارِ شہریاری کی حقیقت اور ہے
یہ وجودِ میر و سُلطاں پر نہیں ہے منحصر
مجلسِ ملّت ہو یا پرویز کا دربار ہو
ہے وہ سُلطاں ، غیر کی کھیتی پہ ہو جس کی نظر

تُو نے کیا دیکھا نہیں مغرب کا جمہوری نظام
چہرہ روشن ، اندرُوں چنگیز سے تاریک تر!

یہاں اقبال نے مروّجہ مغربی جمہوریت کی جمہور دُشمن رُوح کو بے نقاب کرتے ہوئے حقیقی جمہوریت کی ترویج کی تمنّا کی ہے۔ ابلیس اس خوف سے لرزہ براندام ہے کہ اسلام کی رُوحانی اقدار سے پھوٹنے والی سچی جمہوریت کا قیام دائرۂ امکان میں ہے۔ چنانچہ جہاں وہ اپنے اِس مشیر کو یہ کہہ کر لاجواب کر دیتا ہے کہ ''روحِ سلطانی رہے باقی تو پھر کیا اضطراب؟'' وہاں وہ اپنے تمام مشیروں کو یہ حکم بھی دیتا ہے کہ وہ اپنی تمام تر ذہانت اور توانائی سچی جمہوریت کے قیام کے امکان کو ختم کرنے میں صرف کر دیں:

جانتا ہوں مَیں یہ اُمّت حامِل قُرآں نہیں
ہے وہی سرمایہ داری بندۂ مومن کا دِیں
جانتا ہوں مَیں کہ مشرق کی اندھیری رات میں
بے یدِ بیضا ہے پیرانِ حرم کی آستیں
عصرِ حاضر کے تقاضاؤں سے ہے لیکن یہ خوف
ہو نہ جائے آشکارا شرعِ پیغمبرؐ کہیں
الحذر! آئینِ پیغمبرؐ سے سَو بار الحذر
حافظِ ناموسِ زن ، مرد آزما ، مرد آفریں
موت کا پیغام ہر نوعِ غلامی کے لیے
نے کوئی فَغفور و خاقاں ، نے فقیرِ رہ نشیں
کرتا ہے دولت کو ہر آلودگی سے پاک صاف
مُنعموں کو مال و دولت کا بناتا ہے امیں
اس سے بڑھ کر اور کیا فکر و عمل کا انقلاب
پادشاہوں کی نہیں ، اللہ کی ہے یہ زمیں!
چشمِ عالم سے رہے پوشیدہ یہ آئیں تو خوب
یہ غنیمت ہے کہ خود مومن ہے محرومِ یقیں

یہاں یہ کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ دُنیائے اسلام میں آج تک ابلیس اور اُس کے کارندوں کی تدابیر ہر

اعتبار سے کامیاب رہی ہیں۔ چنانچہ آج تک وہ آئین ہم مسلمانوں کی انفرادی اور اجتماعی زندگی میں آج تک کارفرما نہیں ہوسکا جس کی رُو سے سرمایہ داری، جاگیرداری اور ''ہرنوع کی غلامی'' حرام قرار پائے۔ ہر چند دُنیائے اسلام کے سلاطین ومُلُوک اور صوفی ومُلّا اسلام کے اس آئین کو دُنیا کی نظروں سے چھپانے میں کامیاب چلے آ رہے ہیں تاہم ابلیس اور اُس کے فرزند آج بھی اِس امکان کے حقیقت بن جانے کے خوف میں مبتلا ہیں کہ:

عصرِ حاضر کے تقاضاؤں سے ہے لیکن یہ خوف
ہو نہ جائے آشکارا شرعِ پیغمبرؐ کہیں

افسوس! صد افسوس!!، خود دُنیائے اسلام کا حکمران طبقہ ''شرعِ پیغمبر'' کو دُنیائے اسلام سے پوشیدہ رکھنے میں ہمہ وقت کوشاں ہے اور اِس حقیقت سے آنکھیں چار کرنے سے گریزاں ہے کہ اگر وہ آنحضورؐ کی شریعت اور طریقت کو دُنیا کی نظروں سے چھپائے رکھنے کی اِس روش پہ قائم رہا تب بھی خود عصرِ حاضر کے تقاضے، جلد یا بدیر، اِس شریعتِ اسلامی کو منظرِ عام پر لے آئیں گے۔

حواشی

ا۔ سن انیس سو تیس کا خطبۂ الہ آباد۔

2- Syed Abdul Wahid, (edit.) "Thoughts and Reflections of Iqbal", Lahore, May, 1964, Pp.53-54. Reproduced from Hindustan Review, Vol. XX, July-December, 1909.

3- Allama Muhammad Iqbal, Stray Reflections, A Notebook of Allama Iqbal, Lahore, 1961, Pp.157,163

4- Allama Muhammad Iqbal, The Reconstructions of Religious Thought in Islam, Edited and Annotated by M. Saeed Sheikh, Lahore, 1996, Pp. 122-123

5- Ibid, P.117

❋❋❋

نثرِ جوش، ایک مزّین تصنع یا آزادیٔ فکر کی مثال؟

ڈاکٹر انوار احمد*

حماد رسول**

Abstract:

Poetic impact of Josh Malihabadi is stronger,so critics and researchers have not given due importance to his prose,other than his autobiography or occasional remarks of this free thinker emerged out of some interview or reported by his close associate and nourished by the romantic approach of a section of society otherwise shy of expressing its liberal views.In this article both the authors have tried to establish Josh as a prose writer of a style.Striking feature is the combination of objectivity and subjectivity to create an atmosshere to appreciate the delicasies of basic question raised not only the title but the content.Writers have traced some of the rare resources to analyze and make a system of argumentaion out of them.

جوش ملیح آبادی (۱۸۹۸-۱۹۸۲ء) اُن تخلیق کاروں میں سے تھے جن کی نظم ونثر اور اسلوبِ بیان پر ان کی شخصیت اور اسلوبِ حیات کی چھاپ نمایاں ہے، ان کے اس من چاہے امیج کی اٹھان اور پذیرائی کے واضح طور پر دو اداوار ہیں۔ ایک ترقی پسند تحریک کے عروج کا زمانہ جب ترقی پسندوں کو بھی عافیت اسی میں دکھائی دیتی تھی کہ جوش کا نام انہی کے قائدین کے ساتھ لیا جائے اور دوسرا پاکستان میں ان کی آمد کے بعد کے وہ عشرے جس میں

* صدر نشین مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد

** ریسرچ سکالر شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

انھوں نے بعض طاقت وروں کا التفات بھی دیکھا اور وقتی مشکلات بھی۔ جب کبھی جوش ملیح آبادی کے تصورات ِادب اور مقاصد ومحرکاتِ تخلیق کا ذکر آتا ہے تو تربیت یافتہ قاری کو فوراً 'انگارے گروپ' یاد آتا ہے جن کا مقصد ہی ایسی کتاب لکھنا تھا جو ضبط ہو جائے یا قدامت پسندوں کے قلب وذہن پر چھریاں اور آرے چل جائیں (آرے اور چھریاں روزمرے سے مطابقت رکھتا ہے مگر قلب وذہن کی مناسبت سے یہی ترتیب مناسب ہے)۔ جوش کی ایک یادگار نظم 'فتنۂ خانقاہ' کی مرکزی کردار یعنی بنتِ مہر وماہ ایک اعتبار سے جوش کی اپنی تخلیقی شخصیت کا روپ ہے جس کی اشتعال انگیزی کے کارن وہ چاہتے تھے کہ ضمیرِ زہد میں ہر آن کہرام برپا رہے اور ہونٹوں کے لئے مانوس سبھی وِرد ٹوٹ جائیں۔ ان کی شاعری کے رسیا انہیں شاعرِ انقلاب کہتے ہیں۔ سامراج کے خلاف ان کی بلند آہنگ نظموں کا ذکر کرتے ہیں مگر اکثر احساس ہوتا ہے کہ ان کے ہاں نظیر اکبرآبادی اور میر انیس کی طرح نہ صرف ذخیرۂ الفاظ اور پُر شکوہ بیان ہے بلکہ بات کو کہنے کا ڈھنگ بھی، تاہم اس ذخیرۂ الفاظ کے پیچھے وسیع تر انسانی تجربات اور محسوسات کی وہ دنیا سانس لیتی نظر نہیں آتی جیسی ان دو باکمال شاعروں کے ہاں ہے۔

اصل میں جوش ملیح آبادی نظیر اکبرآبادی کی طرح عوامی تخلیق کار نہیں تھے اور نہ انیس کی طرح محسوساتِ انسانی کے نبض شناس۔ انہیں ہمیشہ اہل زبان اشرافیہ کے ایک مخصوص طبقے کی طلب رہی جو مصرعہ اٹھانے کی ساقی گری کر سکے، یا وہ اپنے 'باغیانہ جملوں کی داد، آزادیٔ اظہار کو ترسے ہوئے حکمرانوں کے بعض مقربین سے پا سکیں۔ بلاشبہ قیامِ پاکستان کے بعد کہ بھارت اور پاکستان میں اثاثوں پر افتخار یا مان کے حوالے سے ایک مسابقت تھی اور جوش کے پاکستان آجانے کو اس سرزمین کی ثقافتی فتح قرار دیا گیا۔ تاہم یہ عجیب اتفاق ہے کہ انھوں نے پاکستان میں چلے آنے کے لئے وہ زمانہ منتخب کیا جس کے کچھ عرصے کے بعد جنرل محمد ایوب خان کی دس برس پر محیط حکومت کا آغاز ہو گیا، تاہم یہ وہ وقت تھا کہ ایوب خان کے کم از کم دو رتن بڑے ادیبوں شاعروں کو حکومت کے لئے 'دردِ سر' بننے سے روکنے کے لئے کافی متحرک رہے اور اسی دور میں وہ اردو ڈکشنری بورڈ سے وابستہ رہے، جہاں ان کی انا نے مولوی عبدالحق، شاہد احمد دہلوی اور شان الحق حقی کو بھی قبول نہ کیا اور پھر جو مختصر وقت ذوالفقار علی بھٹو کی جمہوری حکومت کا آیا، اس میں ان کے مشوروں کی پذیرائی بھی ہوئی، جیسے اکادمی ادبیات کے قیام کے حوالے سے ان سے مشاورت بھی ہوئی، پھر اس دور کا اختتام تب ہوا جب ان کا وہ انٹرویو بھی ان کے گلے کا ہار بن گیا جو ریڈیو پاکستان نے اس وعدے کے ساتھ ریکارڈ کیا تھا کہ اسے ان کی وفات کے بعد نشر کیا جائے گا مگر یہ حقیقت ہے کہ اسی دور میں پاکستان میں آزادیٔ اظہار کو ترسے ہوئے لوگوں نے جوش ملیح آبادی کی آپ بیتی کے بعض اجزا کی ایک طرح سے تشکیلِ نو کی، بعض محافل میں کہے ہوئے ان کے فقرے یا ان کے مضامین کے جستہ جستہ اقتباسات مجلسوں میں

دہرائے جانے لگے۔

جوش ملیح آبادی کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا، مگر ڈاکٹر محمد علی صدیقی کی کتاب (’جوش ملیح آبادی، ایک مطالعہ‘) ان کی شخصیت اور فکر و فن کو سمجھنے کے لئے اساسی حوالہ بن گئی ہے، اس لئے اس میں سے چند اقتباسات آغاز میں پیش کر دینا مناسب ہوگا:

’’جوش ملیح آبادی ایک لمحے کے لیے بھی ’ہیرو‘ کے کردار سے رُوگرداں ہونے کے لیے تیار نہیں ہیں بعض حضرات ساری عمر ’ہیرو‘ کے انداز میں عمل کرتے ہیں اور اس کے لیے ان کے اسلوب نگارش اور اسلوب حیات میں ایک ایسی مطابقت پیدا ہو جاتی ہے جو خود کو ’ہیرو‘ یا ’زندگی‘ کے اسٹیج کا مرکزی کردار المیہ یا طربیہ نہیں سمجھتے اور اس طرح وہ اپنے روزمرہ کے معمولات سے اور انداز زیست میں بہت سمٹے سمٹائے نظر آنے میں بھی یک گونہ مطمئن و خرم نظر آتے ہیں۔ شاید یہ اس لیے ہو کہ زندگی قدم قدم پر خود تصدیق (Self-Validation) رویہ چاہتی ہے۔ انسان اِس ہنر میں خاصہ طاق ہے اور یہی وجہ ہے کہ انسان اور امید ایک دوسرے کا لازمہ ہیں اور انسان و یاسیت ایک دوسرے کی ضد تھی۔‘‘(۱)

’’یوں لگتا ہے کہ ہماری بیسویں صدی اور خصوصیت کے ساتھ اس کا نصف آخر، مغربی تہذیب کے ردِ عمل میں قرون وسطیٰ کی عرب تہذیبی اقدار و تہذیب کی بازیافت کے لایعنی کام میں گزرا ہے اور وہ بھی معتزلہ فکر کی آزاد فضاؤں کے مقابلے میں اشاعرہ کے تاصبح قیامت سر بمہر بند افکار بلندی کے لیے جس نے ہمیں جدید تہذیب کے دائرہ سے خارج (Drop-out) کر دیا ہے اور کے مدمقابل لا کھڑا کیا ہے۔ جوشؔ کی پسندیدہ فکر کا صحت مند حصہ اکیسویں صدی کے لیے درکار فکری صلابت اور نظری استقامت کے لیے ہنوز زادِ راہ کا کام دے سکتا ہے۔ اس فکر میں نوع انسانی کے چیدہ چیدہ بزرگ مذہبی اور سیاسی مفکروں کی فکر میں جاری و ساری کہنگی اور فرسودگی کے خلاف احتجاج کی توانا بازگشت ہے اور بازگشت ہی زندگی ہے اور یہی زندگی کی وہ توانائی ہے جس کے بغیر انسانی فکر کا جدلیاتی عمل ایک نقطہ پر آ کر رک جاتا ہے۔ افراد کی طرح انسانی قبائل اور اقوام بھی مفلوج ہو سکتی ہیں۔ خاص طور پر اس لمحہ جب وہ جہد للبقا کی جنگ میں شکست کھا چکی ہوں اور ان کی غیر عقلی جذباتیت غور و فکر اور تحلیل و تجزیہ کی استعداد سے شکست کھا چکی ہو۔‘‘(۲)

’’جوشؔ ایک رومانی شخصیت ہیں حقیقت کو اپنے رنگ میں اور ڈھب سے دیکھنے کے متمنی اور اس طرح ان کے یہاں انیسویں صدی کے نصف آخر کی ’’دنیا‘‘ سنی سنائی دنیا نہ تھی، دیکھی دکھائی دنیا تھی اور اس دنیا میں ابھی تک ایک تہذیب کے ’غروبِ آفتاب‘ کے وقت کی شفق کا وہ رنگ تھا جس کی موقع نگاری بہر طور، ایک التباسِ نظری ہی کی مرقع نگاری تھی۔‘‘(۳)

''جوش صاحب بہ اعتبار فکر 'انقلابی' اور بہ اعتبارِ ہیئت کلاسیکی یا 'روایتی' تھے وہ روایتی طریقہ اظہار جو آج سے ۸۰-۹۰ سال پہلے کے اُردو ڈراموں کے ڈائیلاگ کی یاد دلاتا ہے آج کے نوجوانوں کے لیے قابل تقلید نہ ہو لیکن اس صدی کے شروع دور کی مرصع نثر کی تکرار ضرور ہے جو جوشؔ کے لیے قدرتی اسلوب کی شکل اختیار کر چکا تھا۔'' (۴)

جوش ملیح آبادی کے بعض مداح ان کی قدرتِ کلام، مشاقی اور زبان دانی کے قائل ہیں، بعض ان کے جستہ جستہ خیال افروز فقروں کے سبب انھیں کلچرل ہیرو خیال کرتے ہیں [ایک نامور مولانا کے لئے ان کا وہ فقرہ یاد کیجئے 'اللہ تمہیں اندر سے سنگ سار کر رہا ہے]، بعض ان کی ناز برداری کو ایک پیمانہ خیال کر کے حاکمان و والیانِ ریاست یا محبوبانِ جہان کے ظرف کو جانچنے کا معیار بناتے ہیں [ان کے خلاف شائع ہونے والا 'ساقی' کا جوش نمبر آپ نے دیکھا ہوگا، جو ملامتیوں کی ان سے شیفتگی کو بڑھا دیتا ہے]۔ کچھ ان کے طنطنے، بانکپن اور آزاد خیالی کو لائقِ تحسین خیال کرتے ہیں، لیکن آج ہمارا معاشرہ اپنے نظریہ ساز اشرافیہ کے سبب جن تاریخی، تہذیبی اور فکری تضادات سے گزر کر ایک کم کامیاب یا نحیف کوشش کر رہا ہے کہ دنیا بھر میں پاکستان کا ایک مہذب، روشن خیال اور انسان دوست نقش ابھار سکے، ان کا احساس صرف ممنوعات کی وسیع سے وسیع تر فہرست پر نگاہ ڈالنے سے ہی ہو جاتا ہے۔ تب ہمیں صوفی شاعر اور وہ ملامتی عاشق یاد آتے ہیں جو پاکستان کا حقیقی تہذیبی وثقافتی سرمایہ تھے اور ہیں اور انہیں زیرِ عقوبت رکھا گیا بلکہ درس گاہوں تک کے نصاب سے خارج کر دیا گیا۔ پاکستان کی نامور مورخ عائشہ جلال نے آکسفورڈ پریس اور برٹش کونسل کے تحت کراچی کے کتاب میلے [۲۰۱۲] میں کیا معنی خیز بات اپنے نانا سعادت حسن منٹو کے بارے میں کہی ہے کہ شراب تو سعادت حسن منٹو امرتسر اور ممبئی میں بھی پیتے تھے مگر پاکستان کی ایک مخصوص معاشرتی کیفیت نے انھیں 'شرابی' بنا دیا، گویا انہیں اسی حوالے سے شہرت دی یعنی ہمارا معاشرہ معصوموں پر فردِ جرم عائد کرنے میں لاثانی ہے۔ ماجرا یہ ہے کہ ادیبوں، شاعروں اور تخلیق کاروں کا وہ گروہ جو رندی و سرمستی کو اپنی فکری اساس کا سرچشمہ خیال کرتا ہے وہ کیسے جوش ایسے ملامتی عاشقوں کو اپنا تہذیبی سرمایہ خیال نہیں کر سکتا؟، جب کبھی ہمارے اہلِ عقیدہ کی سمجھ میں ابن العربی کے اس لطیف نکتے کے مفہوم تک رسائی نہیں ہوگی کہ 'جنت کے پھل، دوزخ کی آنچ سے پکتے ہیں' اس وقت تک ملامتی عاشقوں اور تخلیق کاروں کی طرف سے اپنے تہذیب وثقافت میں بنیادی کردار کی اہمیت سمجھ میں نہیں آئے گی۔

جوش ملیح آبادی نے 'یادوں کی بارات' میں خودکشائی کے باب میں لکھا تھا:

''میری زندگی کے چار بنیادی میلانات ہیں، شعر گوئی، عشق بازی، علم طلبی اور انسان دوستی'' (ص ۱۳)

مگر حقیقت میں ان کی ذات کا ایک اور پہلو بھی بہت اہم ہے اور وہ ہے شہ خرچی، سو جہاں انھوں نے الفاظ کی:

''شہ خرچی سے اردو زبان کی ثروت مندی اور بلاغت کی صلاحیت سے اپنے مداحوں کو مبہوت و مرعوب کیا ہے، وہاں ان کے مزاج شناس فراق گورکھپوری نے کہا تھا' کاش ان کا کلام پُر جوش ہونے کے ساتھ ساتھ اتنا ہی خاموش بھی ہوتا، بلند ہونے کے ساتھ اتنا ہی گہرا ہوتا'' (۵)

جوش کی شاعری کے بارے میں بیشتر احباب باتیں کرتے ہیں، مگر ہم ان کی زوردار اور دل فریب نثر کے بارے میں کچھ باتیں عرض کرتے ہیں، جوش کی نثر کا سب سے دلآویز مرقع تو 'یادوں کی برات' ہے، جو ۱۹۷۰ء میں شائع ہوئی مگر مقالاتِ زریں ('اقوال زریں') کے نام سے اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ نے ۱۹۲۰ء میں ان کی نثر کا نقشِ اول شائع کیا۔ پھر اگلے ہی برس ایک اور کتاب 'اوراقِ سحر' ('حکیمانہ اقوال') اسی ادارے نے شائع کی، جس میں ان کی محبوب صبح کے حوالے سے نظم و نثر کا انتخاب ہے، پھر 'جذباتِ فطرت' کے نام سے اس برس اسی ادارے کی جانب سے کتاب شائع ہوئی جس پر یہ ذیلی عنوان درج ہے 'فطرت سے متعلق مختلف اقوال۔ ماہنامہ 'کلیم' میں شائع ہونے والے مضامین 'اشارات' کے نام سے ۱۹۴۲ء میں نگار بک ایجنسی دہلی نے شائع کئے۔ 'یادوں کی برات' کے بعد ان کی نثر کے جو نمونے ۱۹۸۳ء سے ۱۹۹۳ء تک شائع ہوئے ان میں ڈاکٹر خلیق انجم کی تین مرتبہ کتابیں اور پھر، صفدر حسین، سحر انصاری اور ہلال نقوی کی بھی مرتبہ کتب شامل ہیں، جن میں ان کے مکتوبات اور مضامین ہیں، جیسے 'خطوط۔ نقدِ اخلاص'، مرتبہ: صفدر حسین، 'مکاتیبِ جوش بنام عطرت حسین'، سنگ میل لاہور، ۱۹۷۶ء۔ 'جوش بنام ساغر'، مرتب: خلیق انجم، دہلی: ۱۹۹۱ء۔ 'خطوطِ جوش'، مرتب: خلیق انجم، دہلی ۱۹۹۳ء۔۔ان کے علاوہ جیسے کہ ذکر ہوا، ضیاء الحق دور کے آغاز کے ساتھ ہی 'آوازِ خزانہ' کے لیے ریکارڈ ہونے اور بعد از وفات نشر کرنے کے وعدے کے ساتھ ہونے والے انٹرویو کی صالحانہ اشاعت، جس کی بدولت وہ معتوب ہوئے، مگر آمریت اور ریاکاری کی اس رات میں ان کے اس انٹرویو کے تخلیق جملے منٹو کے افسانوں اور فیض کی نظموں کی طرح بار بار دمکتے رہے۔ اسی لئے ڈاکٹر محمد علی صدیقی نے اپنی محولہ بالا کتاب میں لکھا ہے کہ کراچی میں لطف اللہ خان کے صوتی آرکائیوز میں جوش اور راغب مرادآبادی کے تقریباً ۳۵ گھنٹے کے دورانیے پر محیط وہ ٹیپس بھی موجود ہیں جو آنے والی نسلوں کو جوش کے افکار بزبانِ جوش کے عیشِ سماعت سے بہرہ ور کرتے رہیں گے' (۶) اور یہ بھی لکھا کہ اگر یہ محفوظ شدہ گفتگو کتابی صورت میں آجائے تو شاید شب پرستوں کا ایک قافلہ اسلام آباد کے اس قبرستان کی طرف کوچ شروع کر دے، جہاں جوش مدفن ہیں۔ (۷)

پاکستان میں ایوبی آمریت کی رخصتی صرف ایک حاکم کی رخصتی نہ تھی، بلکہ اس کے ساتھ ایک آئین اور اس کے نورتنوں کا بنایا ہوا سیاسی، فکری اور ثقافتی نظام کا زمیں بوس ہو گیا اور امکان پیدا ہو گیا کہ شاید پہلی مرتبہ اہلِ پاکستان کو آزادی سے اپنے بنیادی مسائل کے تعین اور ان کے حل کے لئے اپنی قیادت کو چُننے کا حق مل جائے گا، اُس وقت بعض سنجیدہ مباحث کا آغاز ہوا، جوش اس موقع پر کوئی منضبط اور مدلل موقف تو پیش نہیں کرتے، البتہ ان کے بعض فقرے کچھ روایتی حلقوں سے رندوں کی چھیڑ چھاڑ کی روایت کی بشاشت کو ابھارتے نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر جوش کے ایک دلچسپ مضمون کا ذکر کیا جا سکتا ہے، جو ہفت روزہ 'لیل ونہار' میں ۷ تا ۱۳۔ دسمبر ۱۹۷۰ء کی اشاعت میں شائع ہوا تھا 'ایلیکشن' جسے اب 'جوش شناسی' میں ڈاکٹر ہلال نقوی نے دوبارہ شائع کیا ہے، [بتانے کی ضرورت نہیں کہ یہ جوش کی مبالغے کی حد تک محتاط املا ہے، جو الیکشن، ایلیکشن ہو گیا] اس میں سے چند جملے دیکھئے:

> ''دونوں گروہوں نے سونے کے چوہے دان بنوائے ہیں، فدائیانِ اسلام نے اپنے چوہے دان کے آنکڑے میں حیاتِ فردا کی شیرمال آویزاں کر دی ہے اور خدّامِ انام نے اپنے چوہے دان میں حیاتِ امروز کی روٹی کا ٹکڑا لٹکا دیا ہے اور یہ دونوں چوہوں کی کھٹکا کے انتظار میں ڈھکی لگائے بیٹھے ہیں'۔(۸)

اسی مضمون کے آخر میں قوم سے اپیل کی ہے کہ ووٹ دیتے وقت ۱۸ باتوں کو ملحوظ رکھیں، ان میں ایک تو یہ کہ اس [امیدوار] کی معاش کس چیز پر مبنی ہے؟ اور اہم ترین یہ کہ اس نے جوانی میں کبھی دل لگایا ہے۔ حکومت کا فرض ہے کہ اعلیٰ قسم کی اور پختہ لیکن سستی شراب کشید کرنے کے واسطے بھٹیاں قائم اور ایسے افراد کے نام اجازت نامے جاری کرے، جو صحتِ جسمانی، سلامتی عقل اور شرافتِ نفس کی بناء پر بادہ خواری کی اہلیت رکھتے ہیں'۔ (۹)

اپنے خیالات کے بے دھڑک اظہار پر جوش کی مدح سرائی بھی ہوئی اور مذمت بھی، مگر ایک آدھ عالم کے سوا، ان کے ادبی آثار کو مرتب کرنے کی کوئی منظّم کوشش نہ ہوئی، کوئی بیس برس پہلے ایک کتاب 'جوش ملیح آبادی کی نادر و غیر مطبوعہ تحریریں' ڈاکٹر ہلال نقوی نے مرتب کی تھی، جسے ۲۰۱۰ء میں 'اوراقِ جوش' کے نام سے مرتب نے کچھ اضافوں کے ساتھ اظہار سنز، لاہور نے شائع کرایا ہے۔ 'اوراقِ جوش' کے مرتب نے بجا طور پر لکھا ہے:

> ''.....گھر کے گملے میں چنبیلی کے پودے کو پانی دینے سے لے کر موت کی خزاں رسیدگی پر اظہارِ تاسف تک ان کے اطوار، گفتار اور کردار کے کتنے ہی چلتے پھرتے منظر اب بھی آنکھوں کے کیمرے میں محفوظ ہیں۔.....دوسرے میں نے اس بارے میں جوش صاحب کی 'بے خبریاں' خود بھی دیکھی تھیں گنبد والے مکان کے پہلے فلور سے اترتے ہوئے زینے کے نیچے گرتج نما حصے میں ایک پھٹی ہوئی بوسیدہ اٹیچی میں ان کے قیمتی ادبی نوادارات تباہی کی نذر ہو رہے تھے'(۱۰)

جوش کی طباعی، ذخیرۂ الفاظ، ڈرامائیت [خاص طور پر اپنے مخاطب کو صدمہ پہنچانے کی صلاحیت] اور مسلّمات کو باآوازِ بلند مسترد کرنے اور اپنے اظہار کے آہنگ سے لطف اندوز ہونے کا وصف ان کی نثر کا خاصہ ہے، مگر کسی بھی موضوع پر ترتیب و تنظیم سے کام نہ کو سکے اس لئے ان کی تحریروں میں کچھ فقرے ہیں، جو ضرب الامثال بھی بن سکتے ہیں، بے ساختہ داد و تحسین بھی سمیٹتے ہیں، مگر ہیں تو وہ مفرد فقرے، جوش کی اس کتاب [اوراقِ جوش] اور دیگر تحریروں میں سے چند اقتباسات دیکھئے:

''جب شاعر الفاظ کو ان کے معروف لغوی معنی سے علیحدہ کر کے استعمال کرتا اور انھیں جدید معنی کا خلعت پہناتا ہے تو لغات و لغات نویس دونوں کا منہ کھلا کا کھلا رہ جاتا ہے کہ آخر یہ ہوا کیا' (۱۱)

''جب تک شادی نہ ہو، معشوقہ مجمل نشیں لیلیٰ ہوتی ہے اور شادی کے بعد وہ انگنائی میں بندھی ہوئی گائے میں تبدیل ہو کر رہ جاتی ہے'۔ (۱۲)

''جب تک آدمی حجاج، ہلاکو، چنگیز، نادر، نیرو، ابن زیاد اور یزید کے ہاتھ پر بیعت نہیں کر لیتا، سرمایہ دار و صنعت کار بن ہی نہیں سکتا۔'' (۱۳)

'میَں نے پاکستان کے ایک شاندار منسٹر صاحب کو اردو میں خط لکھا، اور ان صاحب بہادر نے انگریزی میں جواب مرحمت فرمایا تو میَں نے جواب الجواب میں یہ لکھا تھا، تو میَں نے جواب الجواب میں یہ لکھا تھا کہ جنابِ والا، میَں نے تو آپ کو اپنی مادری زبان میں خط لکھا لیکن آپ نے اس کا جواب اپنی پدری زبان میں تحریر فرمایا ہے۔'' (ص۱۴)

''اقوال و اساطیر نے ہماری عقل کا گھلا گھونٹ رکھا ہے اور ہمارے دماغ کو ایک ایسے ڈھرے پر ڈال دیا ہے کہ ہم، بے بنیاد ایقان کو اوڑھنا، بچھونا بنا چکے اور عقاید کا دودھ پی پی کر، تجسس و تحقیق کو ایک شیطانی عمل سمجھنے لگے ہیں، ان خرافات کے جادو گھر سے، انسان کا نکالنا سب سے بڑا شرف و مجد ہے'۔ (۱۵)

اپنے معاصرین کی شخصیتوں کے بارے میں جوش کے تبصرے صرف دل چسپ ہی نہیں بلکہ ان کے مصلحت سوز مزاج کے سبب معنی خیز بھی محسوس ہوتے ہیں، واضح رہے کہ فانی کے بارے میں 'یادوں کی برات' میں بھی لکھا گیا، مگر بعد میں ایک مضمون میں کچھ اور معلومات کو اس میں شامل کیا گیا، خاص طور پر اس حصے کو

''فانی کی زندگی کا آخری زمانہ اپنے دوستوں سے بدگماں رہنے کا ایک مستقل و مسلسل دور تھا۔.....ان کے کمرے میں جب کوئی مچھر داخل ہوتا ہے تو وہ سمجھتے تھے کہ میرے فلاں دوست نے اس مچھر کو میری طرف اس لیے روانہ کیا ہے کہ وہ مجھ کو کاٹ کر ملیریا میں گرفتار کر دے'۔ (۱۶)

''(مولوی وحید الدین سلیم کے بارے میں) ''کوڑی کوڑی کر کے جب تیس چالیس ہزار روپے جمع کر لیے تو ان کی موت آ گئی، وہ تمام دولت ان کی اکلوتی بیٹی کو ملی، اور نتیجہ یہ ہوا کہ ان کا وہ

تمام روپیہ ان کا مولوی داماد نمازیں پڑھ پڑھ کر ہضم کر گیا ..... ملحد ڈھول بنائے اور اسے ملاّ بجائے۔''(۱۷)

''ایک روز میر بارق صاحب ایک محفل میں ملے پوچھنے لگے میاں اب کس محلے میں قیام ہے میں نے کہا''لاٹوش روڈ پر'' ہے! میر صاحب نے چھاتی پیٹ کر کہا''ارم تم اتنے خوش گو شاعر ہو کر ایک ایسی خبیث سڑک پر رہتے ہو جس میں (ٹ) اور (ڈ) کے حروفِ ثقیلہ پائے جاتے ہیں! میرے منہ سے تو اس نامراد سڑک کا نام تک نہیں نکل سکتا۔ اگر خاں صاحب زندہ ہوتے تو مجھے یقین ہے کہ ان حروفِ ثقیلہ میں کبھی قیام نہ فرماتے میاں جب تک اس محلے میں رہو گے ہم کبھی ملنے نہیں آئیں گے۔(۱۸)

'فرنگیوں کے خطاب یافتہ خادم حفیظ جالندھری' ____ 'احمد فراز کے سے نابالغ انسان سے رائے مانگی'۔۔۔'فیض ہر چند نہایت آب دار شعر کہتے ہیں لیکن اس قدر بُری طرح پڑھتے ہیں کہ سارا مزا کرکرا ہو کر رہ جاتا ہے۔(۱۹)

اس سلسلے میں تو کوئی دوسری رائے نہیں ہو سکتی کہ خود سے وہ بہت محبت کرتے تھے، مگر اپنے بارے میں تنقیدی تبصروں کے بھی شائق ہیں، مگر ظاہر ہے کہ اپنے بارے میں وہ خود کو بھی بہت زیادہ 'منہ پھٹ' ہونے کی اجازت نہیں دیتے:

.....'میری شخصیت شبیر حسن خان اور جوشؔ ملیح آبادی کے درمیان بٹی ہوئی ہے، شبیر حسن خان حکمت کے پجاری ہیں، لیکن جوش ملیح آبادی افسانۂ وافسوس کا دلدادہ ہے'۔۔۔''میرے سے برہنہ گفتار آدمی پر دنیا کی کوئی حکومت کبھی مہربان ہو ہی نہیں سکتی حکومتیں مہربان ہوتی ہیں بے ضمیروں پر۔ میرے پاس ضمیر جیسی خطرناک چیز موجود ہے۔''(۲۰)

جوش کے جوشِ خطابت کی بدولت ان کا فکری پہلو دب سا گیا، مگر جہاں کہیں انہیں مربوط انداز میں بات کرنے کا موقعہ ملا، یا ان سے فرمائش کی گئی کہ وہ اکادمی ادبیات کے قیام کے حوالے سے سفارشات پیش کریں، یا موجودہ فکری انجماد یا عالمگیر انسانی اقدار کے بارے میں بات کریں، تو ان کے بے دھڑک اور مرصع اسلوب کی اپنی گمراہ کن کشش کے باوجود انہوں نے اپنے عالم ہونے کا تاثر ہی دیا:

''صحائف، نقش بہ دیوار ہیں، اور فلاسفہ سرمہ در گلو۔ آخر کس سے دریافت کیا جائے؟ کس سے پوچھا جائے؟ کس ماں نے آج تک کسی جاننے والے کو جنا ہے؟ ہر طرف کامل خاموشی، زبردست، سکوت، اور اتھاہ سناٹا ہے۔ اور غریب انسان، مشیت کا سوتیلا بیٹا انسان، 'کہ سر بکوہ و بیاباں تو دادۂ مارا، کارونا روتا ہوا تحقیق کی تاریک و ناہموار وادیوں میں سر پھوڑتا پھر رہا ہے اور ہر منزل، ہر قدم پر 'معلوم شد کہ ہیچ معلوم نہ شُد' کی دردناک چیخ اس کی زبان سے نکل جاتی ہے۔ وائے اے ذوقِ تحقیق! حیف اے دردمند انسانیت!(۲۱)

''مغرب نے جدت پسندی اور عقل فروزی کو اپنا شعار بنا لیا اور مشرق نے قدامت پرستی اور عقل سوزی کی عبادوش پر ڈال لی۔ مغرب نے ترقی کرتے کرتے اپنے سوزوں پر جوہری توانائی کا خیمہ نصب کر لیا اور مشرق نے تنزل کرتے کرتے ناتوانی کے بوریے پر اپنی سانس لیتی ہوئی لاش گرا دی۔...... وہاں ترقی کے راستے کھل گئے، یہاں ترقی کا در مسدود ہو گیا، وہاں نئی نئی ایجادیں ہونے لگیں، یہاں پرانی دہرائی داستانیں دہرائی جانے لگیں، وہاں تعقل وتعبد کو ہم معنی کر دیا گیا یہاں عقلیت وابلیسیت کو ہم زلف قرار دیا گیا، وہاں یہ سمجھا گیا کہ ارتقاء کے فیضان سے انسانی ذہن روز بروز بلند سے بلندتر ہوتا چلا جارہا ہے اور ماضی کے سربہ فلک قلعے آج بچوں کے گھروندے کی مانند ہیں۔ یہاں یہ سمجھ لیا گیا کہ انسانی ذہن تنزل کی نحوست سے روز بروز پست سے پست تر ہوتا چلا جارہا ہے اور اسی بناء پر ماضی کے گھروندے آج قلعے نظر آرہے ہیں۔ یہ بات تسلیم کر لی گئی کہ تحقیق وتدقیق کی معرفت راہ نمائی کا حق صرف ماضی کو حاصل تھا اور مستقبل کا لے دے کر صرف یہ ایک فریضہ رہ گیا ہے کہ وہ ماضی کا طوق غلامی پہن کر ایک وفادار کتے کی طرح اس کے پیچھے پیچھے چلے'۔(۲۲)

''ذرا اپنے 'شعرائے کرام' کے تخلص ہی ملاحظہ فرمالیجیے اور کسی ماہر نفسیات سے دریافت فرمایئے کہ یہ تخلص کسی نوع کی ذہنیت پیش کرتے ہیں، آپ جانتے ہیں اس کا جواب کیا ہوگا؟ وہ غیر مشتبہ الفاظ میں بتا دے گا کہ اس نوع کے تخلص صرف وہی لوگ پسند اور اختیار کر سکتے ہیں جن کے ولولوں کی کمریں ٹوٹ چکیں اور جن کی ہمتوں کے منکے ڈھل چکے ہیں۔ سنیے اور عبرت کے کانوں سے سنیے۔ مجروح، تفتہ، ملول، مسکین، درد، سوز، ذرہ، تحیر، داغ، افسوس، حزیں، عدم، بیدم، بسمل، کشتہ، الم، اشک، آہ، قلق اور یاس وغیرہ۔ اور لگے ہاتھوں ان شعراء کے کلام سے متاثر ہونے والے ادیبوں کے ان سابقوں کو بھی ملاحظہ فرمایئے جو وہ بالعموم خطوں میں اپنے ناموں کے ساتھ لکھتے ہیں، ناچیز، ذلیل، فقیر، احقر، رسوا، کمترین، فدوی، عبدِ ذلیل، ہیچ میرز، بندۂ بےنوا، کمترین، خلائق، ارذلِ مخلوق، احقر العباد، عاجز، ہیچمداں، گناہگار، عاصی، پُر معاصی اور روسیاہ وغیرہ۔ کیا آپ اپنے شاعروں اور ادیبوں کی پست ذہنیت کے سمجھنے کے لیے اس سے زیادہ کسی ثبوت یا شہادت کے طلب گار ہیں؟(ص۲۳)

......'شاعری عقل کا راستہ اختیار کرے گی تو پنپے گی، ورنہ مرجائے گی'۔......'ہمیں یہ عزم بھی کر لینا چاہیے کہ ہم اپنے زبان کی سکڑاہٹ اور اپنے افکار کی بھچاوٹ سے اب دیر تک صلح نہیں کریں گے اور اس سے اعلانِ جنگ کر کے آگے بڑھ جائیں گے۔ یہ اعلان جنگ اس طرح ہوسکتا ہے کہ تعلیم کو عام کیا جائے، نصاب ایسا مرتب کیا جائے جو عصری تقاضوں سے ہم آہنگ ہو۔ دارالترجمہ ودارالتصنیف قائم کئے جائیں، آکسفورڈ ڈکشنری کے معیار کی فرہنگ مدون کی جائے، جدید الفاظ، اسماء ومحاوارت، مرکبات اور ضرب الامثال کی تسکیک کے واسطے ایک لسانی دارالضرب قائم کی جائے اور اخباروں، رسالوں، لیکچروں، فلموں اور ریڈیو کی وساطت سے جدید الفاظ وافکار کو

مستقل و مسلسل نشر کیا جائے۔اس کے ساتھ ساتھ نہایت وسیع پیمانے پر کتب خانے قائم کیے جائیں، اقطاب علم و امامان ادب کو فکر معاش سے قطعی طور پر آزاد کر کے تخلیقی کارناموں کی فرحت بخشی جائے اور ان کی کتابوں کا معقول بندوبست کیا جائے۔.....ہم محسوس کر سکیں کہ ہماری زبان کس قدر تنگ و محدود ہے اور تو اور ہماری زبان میں تمام جانوروں، تمام درختوں، تمام پھولوں اور تمام جڑی بوٹیوں وغیرہ کے نام نہیں ہیں، جانداروں کے بچوں اور ان کی بولیوں کے بھی نام نہیں ہیں۔علم الحقائق کا تو ذکر ہی کیا، ہماری زبان میں علم الاسماء بھی شرم ناک حد تک محدود ہے'۔.....الفاظ کو کاغذ پر روشنائی کی لکیریں نہ سمجھو، وہ تو بے جان لکیریں ہیں، نہ ہوا کی گرہیں۔الفاظ تو ذی حیات ہیں۔انسانوں کی طرح روحِ ذی حیات'۔۔(۲۴)

'آپ اکاڈمی کا مقصد دریافت کرنا چاہتے ہیں، سو، بندہ پرور اس کا مقصد، انقباضِ جہل وانشراحِ علم کے سوا، اور کیا ہوسکتا ہے۔اس مقصد کے حصول کی خاطر، فلموں ڈراموں، رسالوں، کتب خانوں، درسگاہوں، مقالوں، جلسوں، تصنیفوں، تالیفوں اور ترجموں سے کام لیا جاسکتا ہے'۔(۲۵)

لطف یہ ہے کہ موخرالذکر اقتباس ذہین بابا تاجی کے نام جوش کے مکتوب سے لیا گیا ہے، جسے راغب مرادآبادی نے مرتب کیا، اس مجموعے میں جوش کے حسنِ عقیدت کے باوجود اک گونہ چھیڑ چھاڑ موجود ہے، جو ذہین بابا تاجی کی وسیع القلبی کو بھی ظاہر کرتی ہے، جوش کی شاعرانہ یارندانہ سرمستی کی تو مظہر ہے ہی،

''آپ پانی بھری بوتلوں پر دم فرماتے ہیں، مَیں آگ بھرے ساغروں پر دم دیتا ہوں، آپ کے ہات میں صبحِ صد دانہ اور میرے ہات میں زلفِ جانانہ ہے، آپ کے گرد پیش، مریدوں کی سانسیں ہیں، میرے سینے میں کچی جوانیوں کے انفاس کی پھانسیں ہیں، الغرض، ایک شے بھی مشترک نہیں ہمارے درمیان، پھر بھی میرا دل آپ کی طرف کھنچتا ہے'(۲۶)

اگرچہ رشید حسن خاں نے جوش کی 'یادوں کی برات' کے بارے میں کہا تھا[جس کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر نے جوش کا نفسیاتی مطالعہ، جیسی کتاب لکھی] تاہم یہ مجموعی طور پر جوش کی تحریروں کی 'نارسائی' کو ظاہر کرتی ہے اور اس کے بنیادی سبب کو بھی:

''بہت سی معلومات حاصل کرنے کے باوجود ہم جوش سے قریب نہیں ہو پاتے، پوری کتاب پڑھنے کے بعد یہی محسوس ہوتا ہے کہ شاعر ہم سے کچھ دور ایک بلند ٹیلے پر کھڑا رہا ہے، اس نے بہت کچھ کہا ہے مگر سب کچھ نہیں کہا۔اس کتاب میں یہ بھی مقامات ہیں کہ وہاں جو کچھ لکھا ہے وہ یا تو ہے نہیں یا پھر ادھورا ہے۔مزے کی بات ہے کہ جھوٹ بھی ہوتا ہے تو اس انداز سے اور ایسے تیوروں سے کہ سچ معلوم ہونے لگتا ہے۔(۲۷)

حوالہ جات

۱۔ 'جوش ملیح آبادی ایک مطالعہ' ص:۱۴۲

۲۔ ایضاً ص:۱۳۶

۳۔ ایضاً ص:۱۴۵

۴۔ ایضاً ص:۱۴۶

۵۔ 'فراق شاعر اور شخص' ترتیب و انتخاب شمیم حنفی، لاہور ۱۹۸۳ء، ص ۲۱۰

۶۔۷۔ 'جوش ملیح آبادی ایک مطالعہ' ص:۱۴۲

۸۔ 'جوش شناسی' [مرتب: ڈاکٹر ہلال نقوی] ص:۸۵، ۸۶]

۹۔ ایضاً، ص:۸۹

۱۰۔ 'اوراقِ جوش' اظہار سنز لاہور، ۲۰۱۰، ص:۱۰

۱۱۔ ایضاً، 'الفاظ اور شاعر'، ص ۱۸

۱۲۔ ایضاً

۱۳۔ 'یادوں کی برات'، مکتبۂ شعر و ادب، لاہور، ۱۹۷۵، ص:۲۳

۱۴۔ ایضاً، ص:۵۱۶

۱۵۔ راغب مراد آبادی۔ [مرتب] 'خطوط جوش ملیح آبادی'، کراچی، ۱۹۹۸ ص:۵۰

۱۶۔ 'اوراقِ جوش'، ص:۱۷۷

۱۷۔ 'یادوں کی برات'، ص ۵۵۳

۱۸۔ 'اوراقِ جوش'، ص:۱۳۲

۱۹۔ 'یادوں کی برات' ص:۵۳۷)

۲۰۔ ایضاً، ص، ۲۹۹

۲۱۔ فرخ جمال ملیح آبادی 'جوش: میرے بابا؛ اردو ادبیات میں انقلاب کی ضرورت، پورب اکادمی، اسلام آباد، ص:۱۳۰

۲۲۔ ایضاً، 'اگر خودکشی کا عزم نہیں فرما لیا ہے' ص:۱۴۵

۲۳۔ ایضاً، 'اردو ادبیات میں انقلاب کی ضرورت' ص:۱۳۵، ۱۳۶

۲۴۔ ڈاکٹر ہلال نقوی، [مرتب] 'جوش شناسی' کراچی، ص:۴۴
۲۵۔ راغب مرادآبادی [مرتب] 'خطوط جوش ملیح آبادی' ص:۵۰
۲۶۔ ایضاً، ص:۳۰
۲۷۔ قمر رئیس [مرتب] 'جوش ملیح آبادی خصوصی مطالعہ' 'جوش بہ حیثیت انشاء پرداز، از رشید حسن خان، دہلی ۱۹۹۳، ص:۲۸۸

❁❁❁

زہرا نگاہ کی شاعری میں نسائی اظہار کی جہتیں

بشیر احمد*

ڈاکٹر نجیب جمال**

Abstract:

Zohra Nigah is one of the preliminary poetess who expressed the feminist approach in her poetry. "SHAM KA PEHLA TARA","WARAQ" and "FIRAQ" are anthologies of her poetry.She is infact well known because of her feministic approch .She pointed out the social exploitation which every woman faces every day from down to dusk.In her poetry,we can see such an eastern woman alive.Zohra wants to gain that status for woman which is captured by patriarchal system.

زہرا نگاہ پاکستان کی ان ابتدائی اُردو شاعرات میں سے ایک ہیں جنھوں نے تانیثیت کو اس وقت اپنی شاعری کا موضوع بنایا جب ادبی اور سماجی فضا اتنی سازگار نہ تھی۔ زہرا نے مشکل حالات کے باوجود اپنے نسائی شعور پر مرد اساس اقدار کا پردہ نہیں پڑنے دیا۔ ''شام کا پہلا تارہ''، ''ورق'' اور ''فراق'' جیسے شعری مجموعوں کی خالق زہرا نگاہ اکی شاعری میں خواتین کے احساسات اور نسائی مسائل کی بھرپور ترجمانی ملتی ہے۔ ان کے نسائی طرزِ احساس میں توازن، تہذیب اور دھیما پن جھلکتا ہے۔ زہرا کی شاعری میں تانیثی فکر کا دائرہ ازدواجی زندگی اور بنیادی رشتوں کے گرد گھومتا ہے۔ سماجی قدریں انھیں اس بات کا شدید احساس دلاتی ہیں کہ عورت اس سماجی نظام اور خاندان کی بقا

* پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اردو و اقبالیات، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاول پور

** صدر شعبہ اردو، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد

کے لیے اپنی ذات کو فنا کر دیتی ہے لیکن بدلے میں اسے تمام رشتوں کی طرف سے بے حسی اور خود غرضی کے تحفے ملتے ہیں۔ان حالات میں زہرا کی شاعری میں ایک ایسا احساسِ زیاں جنم لیتا ہے جس سے تمام اقدار و روایات کی کم مائیگی اور درونی شکست وریخت غالب نظر آتی ہے۔

بھرا گھر میرا اِک خالی مکاں ہے　　کہیں کچھ ہے تو احساسِ زیاں ہے (۱)

زہرا کے تانیثی شعور میں تہذیبی وثقافتی شعور باہم مدغم ہو گئے ہیں یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی تمام تر عدم طمانیت اور احتجاج کے باوجود اپنے سماج اور سماج کے تشکیل کردہ تانوں بانوں سے فرار حاصل نہیں کر سکتیں۔ڈاکٹر رشید امجد لکھتے ہیں:

> ''زہرا نگاہ اوّلین شاعرات میں سے ہیں جن کے یہاں خالص عورت کا طرزِ احساس اُبھرا ہے۔انہوں نے اپنے نسائی طرزِ احساس اور طرزِ فکر سے اپنی انفرادیت کی راہ نکالی ہے.....زہرا نگاہ اپنی شاعری میں گھر کی بنیادوں میں وفا کے رشتوں کی تہذیب کرتی اور رفاقتوں کو نئے معنی پہناتی ہیں۔رفاقتوں اور محبتوں کے اس سفر میں زہرا نگاہ کے یہاں روایتی عورت کے جتنے روپ نظر آتے ہیں ان میں ذاتی زندگی کے تلخ وشیریں لمحوں کی آمیزش کے ساتھ ساتھ اس عورت کے وجود کا احساس بھی اُجاگر ہوتا ہے جو اس استحصالی معاشرے کی کڑی دھوپ تاپتے تاپتے کندن بن چکی ہے۔''(۲)

زہرا نگاہ کی تانیثی شاعری اس احساسِ زیاں پر قائم ہے جس میں عورت کا ترکہ محرومیاں ٹھہرتی ہیں۔وہ رشتوں کی ہر سطح پر پدری نظام کو سہارا دیتی اور سمجھوتے کرتی نظر آتی ہے۔ان تمام تر سمجھوتوں کے باوجود ایسا لگتا ہے کہ کسک کا موسم اس کے دل آنگن میں جا کر کہیں ٹھہر سا گیا ہے۔وہ ازدواجی رشتہ جس کی بنیاد محبت والفت پر ہونی چاہیے وہ انہیں سمجھوتوں کی ایسی چادر میں لپٹا ہوا محسوس ہوتا ہے جس پر بے حسی کے دھبے صاف نظر آتے ہیں۔رشتوں میں موجود بے حسی اور برفیلے لہجوں کا دکھ موت سے زیادہ ہوتا ہے۔زہرا کی شاعری میں موجود عورت اس دکھ کا بوجھ اُٹھائے زندگی گزارتی نظر آتی ہے۔زہرا نگاہ کو اس بات کا شدید دکھ ہے کہ جذبوں کی شدت تادیر قائم نہیں رہتی۔کچھ عرصے کی رفاقت اور ازدواجی تعلق کے بعد محبت کرنے والی دو روحوں کے بجائے جذبوں سے خالی دو جسم رہ جاتے ہیں۔جذبوں سے عاری رشتے اور عمرِ رفتہ کے ساتھ جنم لینے والا احساسِ زیاں ایک ایسی تھکن کو جنم دیتا ہے جس کا مداوا کوئی نہیں کر سکتا۔

آگے بڑھوں تو کوئی مرا منتظر نہیں
پیچھے مڑوں تو کوئی شناسا نہیں مرا (۳)

زہرا کی شاعری میں تھکن کا یہ احساس مختلف رشتوں کی نظر میں اپنے وجود اور جذبوں کی بے وقعتی سے جنم لیتا ہے۔وہ اپنے رشتوں کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں کے لیے اپنی ذات اور احساسات پر مٹی ڈالتی رہتی ہے اور بالآخر

یہی مٹی اس کی قبر بن جاتی ہے۔ سارے رشتے زندگی کی روانی اور ہما ہمی میں اُسے نظر انداز کر کے کہیں کھو جاتے ہیں اور وہ رشتوں کی بھیڑ میں تنہا ہو کر رہ جاتی ہے۔ عورت کو اپنی ساری تپسیا اور عمر بھر کی کارگزاری ایک لاحاصل سرمایہ دکھائی دیتی ہے۔ زہرا کی نظم ''زہرا نے بہت دن سے کچھ بھی نہیں لکھا'' مشرقی خواتین کا اجتماعی نوحہ ہے جس میں عورت کے المیوں کو بیان کیا گیا ہے۔

گھر بار سمجھتی تھی ، قلعہ ہے حفاظت کا
دیکھا کہ گرہستی بھی مٹی کا کھلونا ہے
مٹی ہو کہ پتھر ہو ، ہیرا ہو کہ موتی ہو
گھر بار کے مالک کا گھر بار پہ قبضہ ہے
احساسِ حکومت کے اظہار کا کیا کہنا!
انعام ہے مذہب کا ، جو ہاتھ میں کوڑا ہے
زہرا نے بہت دن سے کچھ بھی نہیں لکھا ہے (۴)

زہرا کے کلام میں موجود عورت بڑی باشعور ہے۔ رشتوں میں موجود عدم توازن کا احساس اسے بہت تکلیف دیتا ہے۔ وہ سماجی رشتوں سے خائف ضرور ہے لیکن وہ انہیں توڑنا نہیں چاہتی اور نہ ہی توڑ سکتی ہے۔ وہ صرف اور صرف ان رشتوں میں توازن کی خواہاں ہے۔ عورت کی ذہنی، جسمانی اور جذباتی پرداخت کے لیے مردوں کی طرح یکساں ماحول اس کا خواب ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

''عورت کو رشتوں کے نام پر جو غیر مرئی زنجیریں پہنچائی جاتی ہیں وہ اتنی قدیم ہیں کہ اب ہمارے اجتماعی شعور میں جاگزیں ہو چکی ہیں لہٰذا ہم عورت کا بحیثیت فرد، تصور ہی نہیں کر سکتے، وہ بیٹی ہے، وہ بہن ہے، وہ بیوی ہے، وہ دادی ہے، وہ نانی ہے۔ ہر رشتہ کے ساتھ کردار کا مخصوص سانچہ اور عمل کا بے لچک لائحہ عمل بھی ہے۔ بیٹی کے لیے تابعداری ضروری ہے۔ اچھی بیٹی حکم عدولی نہیں کرتی، بہن ہے تو گھر میں بھائیوں کے لیے دوسرے بلکہ تیسرے درجے کی شہری ثابت ہو، بیوی ہو تو بیک وقت باندی (ساس کے لیے) خانہ زاد (خاوند کے لیے)، دلدار (دیور کے لیے)، باورچن اور دھوبن (گھر کے لیے) بننے کی توقع رکھی جاتی ہے۔ اولاد نہ ہوئی تو شادی کی نیا ڈانواڈول، اولاد ہو گئی تو قسمت کے تمام تقاضوں کا بوجھ اعصاب پر۔'' (۵)

عورت کے لیے سب سے معتبر رشتہ خاوند کا ہوتا ہے جو اس کا عمر بھر کا ساتھی اور رفیق کار ہوتا ہے جس کی خاطر وہ باقی سارے رشتوں کو چھوڑ کر خوابوں سے پروئی ایک نئی دنیا آباد کرتی ہے لیکن بہت جلد اسے اندازہ ہو جاتا

ہے کہ گم نام تعبیروں کی کھوج میں وہ اپنی آنکھوں کا سودا کر چکی ہے۔ مردانہ برتری اور فوقیت کا آسیب بہت جلد اس رشتے کو بے روح بنا دیتا ہے اور عورت کو عمر بھر کی محکومی اور دست نگری اسے تحفے میں ملتی ہے۔ زہرا نگاہ سماج سے عورت اور مرد کے درمیان احترامِ باہمی، شخصی آزادی اور عزتِ نفس کی پاس داری چاہتی ہے لیکن مرد اساس معاشرہ اسے صرف اور صرف ایک مطیع اور تابع فرمان پتی ورتا بیوی کے روپ میں دیکھنا چاہتا ہے۔ نتیجتاً عورت کو اس نظام میں زندہ رہنے کے لیے یہ سب کچھ اپنانا پڑتا ہے کیوں کہ عورت سماجی رشتوں کے ہر درجے پر اقدار کی ایسی زنجیروں سے جکڑی ہوئی ہے جس سے رہائی اس کے لیے ناممکن نظر آتی ہے اور وہ مجبوراً اس صورتِ حال کو اپنا مقدر کا لکھا مان کر تسلیم کر لیتی ہے۔

عورت کے خدا دو ہیں، حقیقی و مجازی
پر اس کے لیے کوئی بھی اچھا نہیں ہوتا
دی جس نے محمدؐ کی رسالت پہ گواہی
اب اس کی گواہی کا بھروسا نہیں ہوتا (۶)

زہرا نگاہ کی شاعری میں موجود عورت زندگی اور رشتوں کے ایسے پل صراط پر چل رہی ہے جس کے دائیں بائیں گہری کھائیاں ہیں اور اس پر سنگ زنی کی بارش ہو رہی ہے اور یہ سنگ زنی کرنے والے کوئی غیر نہیں اس کے اپنے ہیں۔ ان کی نظم ''میلہ گھومنی'' ایسی ہی استعاراتی نظم ہے جس میں ان کا تانیثی شعور بہت واضح ہے۔ وہ مردانہ سماج اور بنیادی رشتوں سے کئی سوال کرتی نظر آتی ہیں۔

سج دھج کے اپنی
گرہستی کے تختے پہ
جکڑی یہ عورت
خود اپنوں کے ہاتھوں
چلائے ہوئے کتنے خنجر
بدن میں چھپائے ہوئے
گھومتی ہے
کہیں فرق ہے تو بس اتنا
کہ خنجر کی دھاریں

اس کے کمزور تن کو بچاتی نہیں ہیں
مگر سب کی نظروں میں آتی نہیں ہیں (۷)

مغربی تانیثیت کے کچھ مکاتبِ فکر انتہا پسندانہ نظریات کے حامل ہیں۔ وہ موجودہ خاندانی نظام کے خاتمے کا اعلان کرتے دکھائی دیتے ہیں حتیٰ کہ علیحدگی پسند تانیثی مفکرین مرد اور عورت کے روایتی ازدواجی رشتوں سے بھی آزادی کے طلب گار ہیں جب کہ دیگر متوازن فکر کے حامل تانیثیت پسند سماج کے بنائے ہوئے خاندانی نظام میں رہتے ہوئے عورت کی آزادی کی بات کرتے ہیں اور اس نظام کی بدولت ہونے والے استحصال سے عورت کو نجات دلانا چاہتے ہیں۔ زہرا نگاہ کا تانیثی، تہذیبی اور ثقافتی شعور سماجی نظام میں رہتے ہوئے ان استحصالی قدروں اور روایات کا خاتمہ چاہتا ہے جس سے عورت ذات کی نفی ہوتی ہے۔ ان کی شاعری میں جل کر بھسم ہو جانے یا جلا کر بھسم کر دینے کے بجائے سلگتے رہنے کا احساس ملتا ہے۔ وہ اپنے آنچل کو پرچم نہیں بنا سکیں لیکن اسے اپنی شخصیت کی ڈھال ضرور بنانا چاہتی ہیں۔ زہرا کے کلام کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ ان کی بصیرت افروز نگاہ مرد اساس معاشرے کے سارے استحصالی رویوں سے آگاہ ہے۔

خالدہ حسین زہرا نگاہ کی نسائی جہت کے بارے میں لکھتی ہیں:

> ''زہرا کے ہاں روایت اور تجربے کے اشتراک سے ایسے اشعار کی تخلیق ہوتی ہے جو فرد اور معاشرے کے ترجمان ہیں۔ اس کا امتیاز وہ نسائی حسیت ہے جس نے اس کے شعر کو منفرد دلکشی بخشی ہے۔ جذبے اور شعور و آگہی کا تال میل اس کی شاعری کا سنگ بنیاد ہے۔'' (۸)

زہرا نگاہ کی تانیثیت ایک خالص مشرقی عورت کی تانیثیت ہے۔ ان کے کلام میں استحصال کے وہ سارے روپ نظر آتے ہیں جن کا سامنا ایک مشرقی عورت کو کرنا پڑتا ہے۔ مردانہ سماج میں شرم و حیا اور جنسی وفاداری کا پہلو عورت سے جڑا ہوا ہے۔ عورت کی عفت و عصمت کو ہمیشہ شک کی نظروں سے دیکھا جاتا ہے اور اس پر مختلف قسم کی پابندیاں لگائی جاتی ہیں۔ اُردو شاعری میں اس موضوع پر کئی نظمیں لکھی گئی ہیں۔ فہمیدہ ریاض کی نظم ''باکرہ'' (۹) اور زہرا نگاہ کی نظم ''بن باس'' (۱۰) تانیثی شعور کی بہترین مثالیں ہی نہیں سماج کے منہ پر طمانچہ ہیں۔ ''بن باس'' میں سماج کے دوہرے معیار اور دوغلے پن کی نشان دہی ہوتی ہے جس میں عورت کو تو اگنی پرکشا سے گزرنا پڑتا ہے لیکن مرد کو ایسی کسی آزمائش کا سامنا نہیں کرنا پڑتا کیوں کہ وہ تو مرد ہے۔

جنسی استحصال تانیثیت کا بہت اہم موضوع ہے۔ پاکستانی سماج میں استحصال کا یہ پہلو آئے روز اخبارات میں درندہ صفت اور جانور نما انسانوں کی وحشت و بربریت کا اعلان کر رہا ہوتا ہے۔ طوائفیت جنسی استحصال

کا بہت بڑا شعبہ ہے جس میں عورت کی مرضی کے بغیر اس کے جسم کو خریدا جاتا ہے۔ عورت اپنی مجبوریوں اور محرومیوں کی بدولت اپنا جسم بیچنے پر مجبور ہوتی ہے اور مرد اس کی مجبوریوں سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے جنسی تسکین حاصل کرتا ہے۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ طوائفیت کا فروغ خود مرد اساس معاشرے کا پیدا کردہ ہے جب کہ سماج طوائف کو ہی قابل تحقیر سمجھتا ہے۔ زہرا نگاہ کا تانیثی شعور ایسی طوائف میں بھی ایک انسان اور ایک عورت کو دیکھتا ہے۔ بارش میں بھیگتی اور گاہکوں کی راہ تکتی طوائف انہیں اپنی بیٹی کے جیسی لگتی ہے۔

مجھ کو یوں لگا ایسے!
جیسے میری بیٹی ہو
میری ناز کی پالی
میری کوکھ جائی ہو
کھو گئی ہو میلے میں
بہہ گئی ہو ریلے میں
اور پھر اندھیرے میں
اپنے گھر کا دروازہ
خود نہ دیکھ پائی ہو!(۱۱)

زہرا نگاہ کو اس بات کا قوی احساس ہے کہ وہ ایک مشکل دور میں عورتوں کے حقوق کی ترجمانی کر رہی ہے۔ ان کے اندر اعتماد کی کوئی کمی نہیں لیکن سماج کی بنائی گئی صدیوں کی روایات کے خلاف بات کرتے ہوئے ان کے لہجے کی ہلکی اور دھیمی لے اس بات کی غمازی کر رہی ہے کہ وہ بہت محتاط رویہ اختیار کیے ہوئے ہیں لیکن کچھ عرصے بعد جب انہی کے رستے پر چلتے ہوئے آنے والی نسل خود اعتمادی کا مظاہرہ کرتی ہے تو انہیں دلی اطمینان حاصل ہوتا ہے۔

مرے چھوڑے ہوئے اس رستے پر
کوئی مری طرح سے چل رہی ہے
مگر مجھ میں اور اس میں اِک ذرا سا فرق ہے
اور کیسا اچھا فرق ہے
مرے قدموں تلے اِک ارتعاشِ بے یقینی ہے
وہ اپنا راستہ پہچانتی ہے(۱۲)

زہرا نگاہ کی شاعری میں تانیثی فکر اور موضوعات کا دائرہ مشرقی عورت کی ازدواجی زندگی اور بنیادی رشتوں کے گرد گھومتا ہے۔ انہوں نے سماج میں موجود ان بنیادی استحصالی رویوں کی نشان دہی کی ہے جن سے ہر دوسری عورت صبح شام دوچار ہوتی ہے۔ انہوں نے اپنے کلام کو فلسفیانہ نکتہ طرازیوں اور موشگافیوں سے پیچیدہ نہیں بنایا۔ تانیثیت میں موجود مغربی فکر کا دھارا ان کے ذہن میں موجود پس منظری محرک کی صورت میں ضرور کام کر رہا ہے لیکن وہ اچھے طریقے سے جانتی ہیں کہ ہماری عورت کے مسائل مغرب سے مختلف ہیں اس لیے انہوں نے تانیثی موضوعات میں چند بنیادی معاملات پر اپنی توجہ مرکوز رکھی ہے۔

عنبرین صلاح الدین، زہرا کی شاعری کے بارے میں لکھتی ہیں:

> Zehra Negah has potrayed in her poetry a woman who plants the seeds of love and care in the foundations of her home. we see a traditional woman in her poetry but with the knowledge and awareness of being an individual, and a woman who is being expolited by the society. (13)

زہرا نگاہ ایک خود آگاہ اور جہاں بیں شاعرہ ہیں۔ انہوں نے سماجی حالات اور تقاضوں کے مطابق اپنی شاعری میں تانیثی موضوعات کو فنی نزاکتوں کے ساتھ برتا ہے۔ ان کی شاعری میں ایک ایسی مشرقی عورت جیتی جاگتی اور چلتی، پھرتی نظر آتی ہے جسے اپنے وجود اور ذات کا کامل ادراک اور وہ سماج سے اپنے بنیادی حقوق طلب کر رہی ہے۔ وہ سماج کے تمام استحصالی رویوں سے آگاہ ہے لیکن وہ کسی بھی تحریک اور بغاوت کے حق میں نہیں ہے۔ (۱۴) وہ اس سماجی نظام میں رہتے ہوئے عورت کو وہ مقام دلانا چاہتی ہے جسے پدرسری اقدار نے مصلوب کر لیا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ زہرا نگاہ، ''ورق''، اساطیر پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ۴۲

۲۔ رشید امجد، زہرا نگاہ، مشمولہ ''پاکستانی ادبیات میں خواتین کا کردار''، مرتبہ: ایم سلطانہ بخش، علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص ۱۰۲

۳۔ زہرا نگاہ، ''فراق''، شہرزاد، کراچی، ۲۰۰۹ء، ص ۲۸

۴۔ زہرا نگاہ، ''ورق''، ص ۱۸

۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''پاکستانی شاعرات تخلیقی خدوخال''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۵۰۔۵۱

۶۔ زہرا نگاہ، ''ورق''، ص ۱۰۰

۷۔ زہرا نگاہ، ''ورق''، ص ۵۵

۸۔ خالدہ حسین، شبنم شکیل، (مرتبین) ''خواتین کی اُردو شاعری میں عورتوں کے مسائل کی تصویر کشی''، وزارتِ ترقی خواتین حکومت پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۰۵ء، ص ۸۷

۹۔ فہمیدہ ریاض کی نظم 'باکرہ' اُن کے شعری مجموعہ ''بدن دریدہ'' میں شامل ہے۔ اِس نظم میں ایسی مردانہ سوچ کو تنقید کا نشانہ بنایا گیا ہے جس میں عورت کو ہر سطح پر اپنی صفائی اور پاکیزگی کا ثبوت دینے کے لیے مجبور کیا جاتا ہے۔

۱۰۔ زہرا نگاہ کی نظم 'بن باس'' اُن کے شعری مجموعہ ''شام کا پہلا تارا'' میں شامل ہے۔ اِس نظم میں ہندی اساطیر کی اہم داستان 'رام اور سیتا' کو موضوع بنا کر عورت کے سماجی اور جذباتی استحصال کی طرف توجہ دلائی گئی ہے۔

۱۱۔ زہرا نگاہ، ''شام کا پہلا تارا''، گولڈن بلاک ورکس، کراچی، ۱۹۸۰ء ص ۱۱۳

۱۲۔ زہرا نگاہ، ''ورق''، ص ۴۶

13. Ambreen Slah-ud-din,"Feminism in modern Urdu Poetesses",West Pakistan Urdu Acadmi, Lahore,2005.p 82

۱۴۔ تانیثیت پسندوں کے بعض مغربی مکتبِ فکر انتہا پسندانہ سوچ کے حامل ہیں۔ اِن میں ریڈیکل فیمینسٹ اور علیحدگی پسند تانیثی مفکرین قابل ذکر ہیں۔

یہ نظریہ ساز معاشرتی نظام کی اساسی اقدار کو بدل کر نئی اقدار وضع کرنا چاہتے ہیں کیوں کہ اِن کے خیال میں مروّجہ نظام کے اندر رہتے ہوئے خواتین کے استحصال کا خاتمہ ممکن نہیں۔ علیحدگی پسند تانیثی مفکرین تانیثی تحریک میں مردوں کے ہمہ قسم کے کردار کی مخالف ہیں۔ حتیٰ کہ یہ مردوں اور عورت کے روایتی جنسی تعلق اور خاندانی نظام کی بھی نفی کرتی ہیں۔

❋❋❋

موپاساں اور منٹو کے افسانوی کرداروں میں مماثلت

ریاض قدیر*

ڈاکٹر عقیلہ شاہین**

Abstract:

French short Story Writer Guy De Maupassant and Saadat Hassan Manto have been considered to be the wirters of all ages. They belonged to two different Countries with extremely divergent social and culutral background, yet there is amazing resemblance between thier themes and characters. Both have a wide range of variegated characters in their short stories belonging to all spheres of life. Through magnificent female characters, they have challanged the double standards of male dominant society. Why is it so that it is always a woman that sacrifices and suffers anguish at teh hand of those she serves with utter meticulousness and scrupulousness.? Manto and as well Maupassant has created some of the strongest female characters in LIterature. One finds exquisite amusement in the analogy revealed at all levels of characterization in the short stories of the two impeccable men and outstanding writers of the world.

فرانسیسی ادب کا آغاز تیرھویں صدی میں فن تاریخ نگاری سے ہوا۔مختلف شعری اور نثری اصناف ڈرامہ، گیت، Miracle Plays اور ناول نگاری کا فرانسیسی ادب کی ترقی وترویج میں اہم کردار ہے۔

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

** صدر شعبہ اُردو واقبالیات، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاول پور

موپاساں (اگست ۱۸۵۰۔ جولائی ۱۸۹۳ء) کی پیدائش کا زمانہ سیاسی ابتری اور سماجی استحصال کا دور ہے۔ ۱۸۴۸ء میں بادشاہ لوئس کی حکومت کا خاتمہ، عام انتخابات، بورژوائی ری پبلکن کی کامیابی، Luxemburg کمیشن اور نیشنل ورک شاپس کا خاتمہ، مزدوروں کے حقوق کی پامالی، مظاہرے، ۱۸۵۱ء میں نپولین کا اسمبلی توڑ کر بادشاہ بننا اور ۱۸۵۲ء کے آمریت نما آئین کا نتیجہ عوامی اضطراب کی شکل میں سامنے آیا۔

"Empire e est la paix".(1)

(The Empire is for peace)

کا نعرہ لگانے والے نپولین نے اہل فرانس کو تین جنگوں میں دھکیل دیا۔ اس نے ۱۸۵۴ء میں روس ،۱۸۵۹ء میں آسٹریا اور ۱۸۷۰ء میں پروشیا سے جنگ کی۔ چنانچہ اہل قلم نے زمینی حقائق اور مرورِ زمانہ کو اپنی تخلیقات کا موضوع بنایا۔ جو پہلے 'Le Realisme' یا حقیقت پسندی اور پھر 'Naturalism' کی تحریک بن کر ابھری۔ فلابیئر (۱۸۲۱۔۱۸۸۰ء) کو فرانس میں حقیقت پسندی کی تحریک کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ جب کہ ایملی ذولا (۱۸۴۰۔۱۹۰۲ء) Naturalism کا 'Priest' کہلایا۔ موپاساں فلابئیر کا منہ بولا بیٹا تھا۔ اس کی ادبی تعلیم وتربیت میں سب سے اہم موڑ وہ تھا جب فلابیئر نے اسے مختصر ترین الفاظ میں اپنی بات کہنے کا فن سکھایا۔ اس کے فن میں ذولا کے اثرات بھی واضح نظر آتے ہیں۔ موپاساں کی اپنے نام سے چھپنے والی پہلی کہانی 'Boul de Suif' بھی ذولا کے ساتھ مشترکہ افسانوی مجموعے 'Les Soirees de Medem' (۱۸۸۰ء) میں چھپ کر منظر عام پر آئی۔ موپاساں نے اپنے ادبی کیریئر کے دوران (۱۸۸۰۔۱۸۹۰ء) چھ ناول اور تین سو افسانے (سولہ افسانوی مجموعے) تحریر کیے۔ جو اس کی زندگی میں ہی چھپ گئے تھے۔

جب کہ سعادت حسن منٹو (مئی ۱۹۱۲۔ جنوری ۱۹۵۵) کی تخلیقی شخصیت میں Inspiration کے بڑے ستون باری علیگ، وکٹر ہوگو، آسکر وائلڈ، چیخوف اور موپاساں کے افکار، نظریات اور تصانیف ہیں۔ منٹو کے لیے فیض کشی کے سرچشموں میں سب سے بڑھ کر باری علیگ کو سمجھا جاتا ہے۔ جو اپنے دور کے بڑے دانش ور، اشتراکی ادیب، جرنلسٹ اور مؤرخ ہیں، جن کے قلم سے 'انقلاب فرانس' جیسی تصنیف تحریر ہوئی اور جنہیں منٹو نے اپنا 'رہنما اور گرو' کہا۔ گوامرتسر میں منٹو کے کمرے دارالاحمر میں وکٹر ہوگو کی کتاب "The Last Days of the Condemned" کی کاپی پہلے ہی سے تھی جو اس نے باری علیگ کو پڑھنے کے لیے دی مگر یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ منٹو نے یہ ترجمہ انہی کی تحریک پر 'سرگشتِ اسیر' کے نام سے کیا تھا۔ اس طرح منٹو کا اوائل عمر ہی

سے فرانسیسی ادب سے شغف ثابت ہوتا ہے۔

منٹو نے ہمایوں کا فرانسیسی ادب نمبر برائے ستمبر ۱۹۳۵ء مرتب کیا۔ اس میں عظیم اور نامور ادیبوں اور دانشوروں پر منٹو کی درج ذیل تخلیقات چھپیں۔

1۔ انیسویں صدی کے مشہور فرانسیسی انشاء پرداز (مضمون)

2۔ والٹیر (مضمون)

3۔ موپاساں اور ٹالسٹائے کا نظریہ فنون (مضمون)

4۔ وکٹر ہوگو اور مسئلہ سزائے موت (مضمون)

5۔ وکٹر ہوگو کی چند نظمیں جن کا ترجمہ منٹو نے کیا (ترجمہ)

i۔ لوری

ii۔ نقاب کشائی

iii۔ محبت

iv۔ اگر میرے اشعار کے پر ہوتے

v۔ عوام کا تحمل

6۔ ایک گیت۔۔از گوئٹے (ترجمہ)

7۔ آنسو۔۔از پال ورلین (ترجمہ)

فرانسیسی ادب نمبر میں منٹو نے اپنے مضمون ''فرانسیسی انشاء پرداز'' میں عظیم فرانسیسی نثر نگاروں کا تذکرہ کیا ہے۔ خاص طور پر منٹو بادلئر، پال ورلین، آگسٹن، سین بو، بالزاک، فلابیئر، ذولا، گوئٹے کے افکار، ذہنی رجحان اور خصوصیات سے دل چسپی اور مطابقت حیرت انگیز معلوم ہوتی ہے۔ اس رسالے میں منٹو کا ایک اہم مضمون ''موپاساں اور ٹالسٹائے کا نظریۂ فنون لطیفہ'' ہے۔ غالباً موپاساں فرانس کا سب سے بڑا افسانہ نگار ہے جس کی آنکھ کا طاقت ور Lens زندگی کے آر پار دیکھ لیتا ہے اور جس سے انسانی فطرت و کردار کے تمام گوشے ہشت پہلو نظر آتے ہیں، موپاساں اپنے افسانوی ادب میں زندگی سے الگ تھلگ کھڑا ہو کر اسے معروضیت کے ساتھ پیش کرتا ہے جو اس کا خاص وصف ہے گویا منٹو موپاساں کے بہت قریب ہے۔

ممتاز شیریں کے بقول!

''زندگی اور انسان پر انسان کے وحشیانہ ہیجانی جذبات کو عریاں کرنے اور اپنی تحریروں

سے دھچکا پہنچانے میں منٹو کا رویہ موپاساں کی طرح سادی (Sadist) ہے''۔(۲)

منٹو نے موپاساں کے بارے میں لکھا کہ

''وہ ایک صاحبِ طرز ادیب ہے جس کے آرٹ کے بارے میں اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ وہ نیکی کو بدی پر ترجیح نہیں دیتا نہ ہی وہ ایک کردار کو دوسرے کردار پر برتری بخشتا ہے اور نہ ہی وہ اپنی حکایت بیان کرتے ہوئے درمیان میں ٹھہر کر زندگی کے معنی پر بحث کرنا شروع کر دیتا ہے، د راصل اس کا مقصد، مقصد وحید اپنے مشاہدات بیان کرنا ہے، اس کی طرزِ نگارش بہت سادہ مگر پر معنی ہے وہ پھیکے سے پھیکا لفظ بھی استعمال میں لے آئے گا اگر وہ اس کی تصویر میں صحیح نقش کا کام دے سکتا ہے''۔(۳)

اگر بہ نظر غائر دیکھا جائے تو منٹو کی موپاساں کے بارے میں جو رائے ہے وہی رائے اردو ادب کے نقاد مثلاً ممتاز شیریں، وارث علوی، انیس ناگی اور مبین مرزا منٹو کے بارے میں دیتے ہیں۔ موضوعات کی رنگارنگی، نیکی وبدی کا فلسفہ، کردار نگاری، کہانی پن اور مشاہدات کا بیان کافی حد تک منٹو جیسا ہے یہ وہی آئینہ ہے جس میں منٹو کی تصویر دکھائی دیتی ہے، اور غالباً منٹو نے بھی اس آئینے میں اپنا عکس مندرجہ بالا رائے قائم کرنے سے قبل دیکھا تھا۔

ایک فن کار کی تحریر اس کے ماحول، سماج، معاش، معاشرت، تہذیب، ثقافت اور سوانحی حالات کی ملی جلی تصویر ہوتی ہے۔ کہیں ایک رنگ غالب آجاتا ہے تو کہیں دوسرا۔ اس کا انحصار اس امر پر ہے کہ مصنف نے اپنی زندگی میں کس چیز سے کیا اثر قبول کیا اور اسے اس کے اظہار کا کس حد تک موقع ملا۔ ایک افسانہ نگار کے لیے سماجی ومعاشرتی سچائیوں کو من وعن بیان کرنا ناگزیر ہوتا ہے۔ یہ حقیقت منٹو اور موپاساں پر بھی صادق آتی ہے۔ جنھوں نے اپنے اپنے دور اور معاشرے میں کسی ماہر طبیب کی طرح ہر قسم کے معاشرتی وسماجی عوارض کی تشخیص کی۔ اس سلسلے میں ان کے افسانوی موضوعات، پلاٹ کنسٹرکشن اور خاص طور پر کردار نگاری کی اہمیت مسلمہ ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ان کے تخلیق کیے ہوئے کرداروں میں حیرت انگیز مماثلت پائی جاتی ہے۔

کہانی کا مرکز ومحور انسانی زندگی ہے اس لیے کرداروں اور کردار نگاری کو دیگر اصناف ادب کی مانند افسانہ نگاری میں بھی اہم ترین عنصر گردانا جاتا ہے۔ افسانہ نگار اپنے کرداروں کی تخلیق، ظاہری وباطنی شخصیت اور نفسِ انسانی کی عمیق ودقیق کیفیات کے مطالعے کے ذریعے کرتا ہے۔ افسانوی کرداروں کا باہمی رشتہ افسانے کی فضا اور ان کی آپس میں آمیزش سے متعین ہوتا ہے جس سے افسانوی اور حقیقی کرداروں میں فرق نظر آتا ہے۔ ایک کردار جب افسانے کے اندر داخل ہوتا ہے تو وہ کچھ اور ہوتا ہے اور جب باہر نکلتا ہے تو کچھ اور۔ لیکن پہلے اور بعد کی صورت حال کے درمیان ایک ربط ہونا اشد ضروری ہے۔

ڈرامے اور ناول کے کرداروں کی طرح افسانوی کردار بھی Round, Flat یا Stereo Type ہو سکتے ہیں۔اس بنیاد پر مختلف تہذیبوں، ثقافتوں اور ادوار کے افسانہ نگاروں کے تخلیق کردہ کرداروں کے درمیان مماثلت پائی جاتی ہے۔ایسی ہی ایک صورت حال موپاساں اور منٹو کے افسانوی کرداروں کے درمیان دکھائی دیتی ہے۔جو منٹو اور موپاساں کے افسانوں کے مطالعے سے واضح ہو جاتی ہے۔دونوں افسانہ نگاروں نے اپنے اپنے سماج کی تصویر کشی کی اور اپنے اردگرد پائے جانے والے کرداروں کو اپنے افسانوں کا حصہ بنایا۔دونوں افسانہ نگاروں کی کردار نگاری میں کئی پہلو مشترک ہیں۔جن کا اس مختصر مضمون میں تخصیصی مطالعہ کیا گیا ہے۔

ایک طوائف ہونے کے باوجود راشیل (FIFI/غیرت) موپاساں کا زندہ و جاوید کردار ہے،اس کے دل میں اپنے ملک کے دشمن کے لیے شدید نفرت ہے۔یہ نفرت اس وقت لاوا بن جاتی ہے جب دشمن فوجی فرانس اور فرانس کی عورتوں کو اپنی ملکیت کہہ کر فرانسیسیوں کی تذلیل کرتے ہیں۔چنانچہ غیرت اور ہتک کے جذبات سے مغلوب ہو کر وہ FIFI کا گلا کاٹ دیتی ہے۔یہی جرأت،مضبوطی اور نفرت منٹو کی سراج اور سوگندھی کے اندر نظر آتی ہے۔سیٹھ کے ''اوں ہوں'' کہنے سے ہتک کے احساس کے ساتھ ہی سوگندھی کے اندر نفرت کا اَلاؤ جل اٹھتا ہے۔وہ مادھو کی درگت بناتی ہے۔

> ''سوگندھی کے بچے تو آیا کس لیے ہے یہاں؟۔تیری ماں رہتی ہے جو تجھے پچاس روپے دے گی۔کمینے، کتے مجھ پر رعب گانٹھتا ہے، میں تیری دبیل ہوں کیا؟۔بھیک منگے تو اپنے آپ کو سمجھ کیا بیٹھا ہے؟۔۔۔میں پوچھتی ہوں تو ہے کون؟۔۔۔۔چور یا گٹھ کترا۔۔۔؟ بلاؤں پولیس کو؟۔''(۴)

راشیل اور سوگندھی کی تخلیق موپاساں اور منٹو کی طرف سے مردانہ حاکمیت کے حامل سماج کے خلاف چیلنج ہے۔ایسے معاشرے میں عورت پر ظلم ہوتا ہے۔عورت کو بحیثیت بیٹی، بہن، بیوی اور ماں غرض ہر عمر، ہر مرحلے اور ہر دور میں قربانی دینے پر مجبور کیا جاتا ہے۔ہر معاشرے کا رواج اور ہر زمانے کا چلن مرد کو تحفظ فراہم کرتا ہے۔اسے عورت پر ہر طرح کا ظلم کرنے کا اختیار دیتا ہے۔جو عورت صدیوں سے سہتی آ رہی ہے۔اس کی فریاد اسی کے حلق میں دب کر رہ گئی۔اس گھٹن میں انتقام کا لاوا ابلتا ہے اور اس میں مادھو اور فی فی جیسے مرد راکھ کا ڈھیر بن جاتے ہیں۔سوگندھی کے انتقام کا دائرہ راشیل کے انتقام کی نسبت زیادہ وسیع کینوس پر پھیلا ہوا ہے۔راشیل مرد کا جسمانی قتل کرتی ہے۔جب کہ سوگندھی مرد کے روحانی قتل کی مرتکب ہوتی ہے۔وہ مرد کی ذات اور وجود کی نفی کر دیتی ہے۔اس کا انتقام ایک خارش زدہ کتے کی مرد پر فوقیت کی صورت میں نکلتا ہے۔

> ''سوچ بچار کے بعد جب اپنا دل پر چانے کا کوئی طریقہ نہ ملا تو اس نے اپنے خارش

زدہ کتے کو گود میں اٹھایا اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں لٹا کر سو گئی''۔(۵)

راشیل کا ہم پلہ منٹو کا ایک اور کردار سراج ہے۔ جو کہ مرد کی بے وفائی کو اپنے لیے ذلت تصور کرتے ہوئے اس سے بدلہ لینے کے لیے گھر سے نکل پڑتی ہے۔ جہاں اسے بہت مشکلات اور تکالیف کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔حتیٰ کہ جسم فروشی کے اڈے پر بھی اپنے آپ کو آلودہ ہونے سے بچائے رکھتی ہے۔اس کی شخصیت مردوں سے بھی زیادہ مضبوط ہے۔کسی مرد کو اپنی طرف ہاتھ نہیں بڑھانے دیتی۔وہ اپنے تحفظ کے لیے طرح طرح کے طریقے استعمال کرتی ہے۔منٹو نے سراج کی شکل میں ایک بے پناہ قوت کا حامل کردار تخلیق کیا ہے۔

''سالی کا مستک پھرلا ہے، بڑی جھگڑالو ہے۔ ہر پسنجر سے لڑتی ہے۔۔۔۔کل ایک پسنجر کو کاٹ کھایا۔۔۔۔بس دھمال مچ جاتی ہے۔مارا ماری شروع کر دیتی ہے۔آدمی شریف ہو تو بھاگ جاتا ہے۔۔۔۔۔۔یا موالی ہو تو آفت''۔(۶)

آخر کار اپنے عاشق سے بے وفائی کا بدلہ لے کر دم لیتی ہے۔اپنے مجرم کو ڈھونڈ کر اس کے ساتھ وہی سلوک کرتی ہے جو اس نے اس کے ساتھ کیا تھا۔موپاساں کی راشیل اور منٹو کی سراج گو کہ دو مختلف معاشروں سے تعلق رکھنے والے کردار ہیں۔مگر ان کے اجزائے ترکیبی ایک سے ہیں۔راشیل نڈر، مضبوط اور بے باک ہے۔اپنی توہین برداشت نہیں کرتی۔اسے اپنے مجرم کو سزا دے کر ہی سکون ملتا ہے۔اسی طرح سراج اپنے مجرم کی تلاش اور اس سے اپنی توہین کا بدلہ لینے کے لیے اپنا سب کچھ دواؤ پر لگا دیتی ہے۔وہ بنیادی طور پر طوائف نہیں ہے۔ بلکہ اس کے ساتھ ہونے والی ناانصافی اور بے وفائی اسے بازار جا بیٹھنے پر مجبور کرتی ہے۔اپنا مقصد پورا ہونے پر وہ بازارِ حسن کو خیر آباد کہہ کر چلی جاتی ہے۔ایسے ہی راشیل بازارِ حسن کو چھوڑ کر ایک فوجی سے شادی کر کے عزت کی زندگی بسر کرنا شروع کر دیتی ہے۔موپاساں کی راشیل اور منٹو کی سوگندھی اور سراج پر G.B.Shaw کی ہیروئینوں کا گماں ہوتا ہے۔اس کے ڈرامے 'Major Barbra' کی مرکزی کردار میجر باربرا اور 'The Apple Cart' کی کوئین میگنم راشیل، سوگندھی، موذیل اور سراج کی طرح مضبوط اور توانا کردار ہیں۔جو معاشرے میں مرد کی بالادستی کے خلاف علم بغاوت بلند کرتے ہوئے زندہ و جاوید ہو گئے ہیں۔

موپاساں نے اپنے کرداروں کی روح کے اندر اتر کر ان کے دکھ درد کو محسوس کیا ہے۔مثال کے طور پر اس کے افسانوں کی طوائف کی پیشہ ورانہ مسکراہٹ کے پیچھے بے شمار تشنہ آرزوئیں، نفسیاتی الجھنیں اور کشمکش ہے۔اس نے عورت کے اندر نفسیاتی اقدار کا سراغ لگایا ہے کہ جسم فروشی کرنے والی کچھ عورتیں شرفاء کی عورتوں سے زیادہ حساس، ہمدرد، مہذب اور وفادار ہوتی ہیں۔جیسے اس کے افسانے 'Ball of Fat' کی طوائف الزبتھ ہے، جو

اتنی غیرت مند ہے کہ ملک کے دشمنوں کو اپنے جسم کو ہاتھ نہیں لگانے دیتی کہ یہ سب کچھ اس کے ملک اور اس کے ہم وطنوں کی امانت ہے، شرفاء کی عورتیں اس پر کیچڑ اچھالتی ہیں، پھر مشکل وقت آنے پر، اسے یسوع مسیح کی مثال دے کر قربانی دینے کے لیے کہتی ہیں تو وہ فوراً تیار ہو جاتی ہے۔ اس کے اندر کا انسان ہمدرد ہے وہ بگھی کے سب فاقہ زدہ مسافروں کو اپنا سارا کھانا کھلا دیتی ہے۔ مگر جب وہ ان سب کی عزت اور جان و مال کی خاطر اپنی ناموس کی قربانی دے کر واپس آتی ہے تو اس کا کوئی پرسان حال نہیں ہے، بلکہ بگھی کے سب مسافر کھانا کھاتے ہیں مگر اسے کوئی ایک نوالہ بھی دینے کے لیے تیار نہیں اور وہ بھوک کی وجہ سے سارا راستہ تڑپتی اور ان کی کم ظرفی پر آنسو بہاتی ہے۔ موپاساں کے نزدیک پاکیزگی کا تعلق جسم کی بجائے روح سے ہوتا ہے۔ جب کہ منٹو کے ہاں بے شمار کردار ایسے ہیں۔ جن پر الزبتھ کی چھاپ دکھائی دیتی ہے، مثلاً سوگندھی (ہتک)، زینت (بابو گوپی ناتھ)، سلطانہ (کالی شلوار)، جانکی (جانکی)، کلونت کور (ٹھنڈا گوشت)، موذیل (موذیل) اور گھاٹن (بو)۔ زینت ایک طوائف ہے مگر اس کا باطن پاک ہے۔ اس کا مزاج سادہ ہے۔ وفا شعاری اس کی طبیعت کا خاصہ ہے۔ اس کی عادات ایک گھریلو عورت کی سی ہیں جن میں مشرقی حیاء، وضع داری اور خلوص ہے۔ منٹو کے تخلیقی تخیل کی ایک جھلک ''ہتک'' کی سوگندھی ہے جس کے دل میں اپنے ہمسایوں اور گاہکوں کے لیے ہمدردی اور محبت ہے۔ وہ اپنی ہمسائی کی مدد کرنے کے لیے اپنے اوپر بوجھ ڈالتی ہے اور گاہکوں کی جھوٹی محبت کو سچ تصور کر کے اپنے آپ کو ایک حسین فریب میں مبتلا کیے رکھتی ہے۔ سلطانہ اور کلونت کور طوائف ہوتے ہوئے بھی انسانی زندگی کے کئی لطیف اور فطری پہلوؤں کی عکاسی کرتی ہیں۔ موذیل ایک آوارہ لڑکی ہے۔ وہ زندگی کے کسی مسئلے کو سنجیدگی کی نظر سے نہیں دیکھتی۔ یہاں تک کہ محبت پر بھی بات نہیں کرتی مگر اپنے دوست، ترلوچن کی منگیتر کو بچانے کے لیے اپنی جان کا نذرانہ پیش کر دیتی ہے۔

منٹو کے افسانے' لائسنس' کی ہیروئن نیتی کی قریب ترین مماثلت موپاساں کی الزبتھ (Ball of Fat) کے ساتھ پائی جاتی ہے۔ مردانہ سماج میں ان جیسی عورتوں کا استحصال ہو رہا ہے۔ عورت ہونا ان کا جرم ہے۔ مرد اس کا خراج وصول کرتا ہے۔ الزبتھ اور نیتی کو سماج کے ٹھیکے دار پیشہ کرنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ دونوں باعزت طور پر زندگی گزارنا چاہتی ہیں مگر ان پر عزت و عصمت کے تمام دروازے بند کر دیے جاتے ہیں۔ جیسے جسم فروشی ہی ان کا مقدر ہو۔ وہ برائی کو چھوڑ کر اچھائی کا راستہ اختیار کرنا چاہتی ہیں۔ مگر انھیں معاشرہ اس کی اجازت نہیں دیتا۔

Madam Tellier موپاساں کے افسانوی ادب میں ایک اہم اور بڑا کردار ہے جو نائیکہ ہونے کے باوجود اپنے گاہکوں اور اپنی بار (یا کوٹھے) میں موجود لڑکیوں سے شفقت اور ہمدردی کا برتاؤ کرتی ہے، جب اس

کا بھائی جوزف اس کے ہمراہ آئی ہوئی لڑکی Rosa سے دست درازی کرتا ہے تو وہ اس سے بہت سختی سے پیش آتی ہے۔اس کی بار کا ماحول بالکل گھر جیسا ہے۔گاہکوں سے ناجائز منافع نہیں لیتی۔لڑکیوں کے آرام کا خیال رکھتی ہے اور ان کی ہر تکلیف میں ان کی دل جوئی اور مدد کرتی ہے۔ممی (’ممی‘) بھی ایسا ہی ایک کردار ہے جو منٹو نے تخلیق کیا ہے، ثقافتی اور تہذیبی تفریق سے قطع نظر ممی کے اندر بھی ممتا کا جذبہ ہے اس کے کوٹھے پر موجود لڑکیاں اسے اپنی بیٹیوں کی طرح عزیز ہیں ان کی حفاظت اسے دل و جان سے پیاری ہے، اپنے Clients کے دکھ درد میں بھی شریک ہوتی ہے ان کے ذاتی مسائل کے حل کے لیے اپنا تمام اثر و رسوخ استعمال کرتی ہے۔چڈے سے بہت محبت کرتی ہے۔اس کی بیماری میں اس پر ماں کی طرح اپنی ممتا نچھاور کرتی ہے مگر چڈہ کم سن فی لس کی عزت لوٹنا چاہتا ہے تو اسے زوردار تھپڑ مار کر گھر سے نکال دیتی ہے۔رام سنگھ کو عدالت میں بے گناہ ثابت کروانے میں کلیدی کردار ادا کرتی ہے۔ون کترے کی بیوی کا اسقاط ہونے پر ممی ہی اس کی جان بچاتی ہے اور جب تھیلما مہلک مرض کا شکار ہوتی ہے تو ممی ہی اس کا علاج کرواتی ہے۔منٹو کے الفاظ میں:

> ’’ممی ۔۔۔کے پہلو میں ایسا دل تھا جس میں ان سب کے لیے ممتا تھی ۔۔اس میں شاید اتنی جسمانی قوت نہیں تھی کہ وہ سب کی ماں بن سکتی ۔۔۔۔۔اس نے شفقت اور محبت کے لئے چند آدمی چن لیے تھے۔اور باقی ساری دنیا کو چھوڑ دیا تھا‘‘۔(۷)

کچھ ایسا ہی موپاساں نے Madam Tellier کے بارے لکھا ہے۔

> "Madam had succeeded in giving her establishment such a respectable appearance; she was so amiable and obliging to every body; her good heart was so well known that she was treated with a certain amount of consideration. The regular customers spent money on her and were delighted when she was especially friendly towards them ". (8)

موپاساں کے افسانے 'Madam Tellier's Establishment' اور منٹو کے ’ممی‘ میں ایک مشترک قدر (بالترتیب) رافیلے اور فی لس کے کردار ہیں۔دونوں لڑکیاں کوٹھوں پہ موجود ہیں اور دونوں کے سراپے میں گہری مماثلت پائی جاتی ہے۔

موپاساں کے افسانے ’میراث /Bequest‘ میں ہارٹس ایک ایسا کردار ہے جو محبت کی متلاشی ہے ۔اسے ٹوٹ کر چاہنے اور چاہے جانے کی تمنا ہے۔اس کے دل کے نہاں خانوں میں تشنہ محبت کا روگ ہے اس کا

شوہر سر بس بظاہر ایک وجیہہ نوجوان ہے مگر محبت کی ابجد سے بھی واقف نہیں۔ جس نے ہارٹس کی محبت کو نہ تو تلاش کیا اور نہ ہی اس کی تسکین کرنے کی کوشش کی ہے بلکہ وہ ایک ایسا مادہ پرست انسان ہے جس کا دل اور دماغ صرف دولت کے حصول میں لگا رہتا ہے۔ رفتہ رفتہ انہیں ایک دوست مل جاتا ہے جس سے ہارٹس کی تشنہ آرزوئیں تسکین پانے لگتی ہیں۔

''ہارٹس کے چہرے کا رنگ مزید سرخی مائل ہوگیا یوں لگتا تھا کہ اس کی جلد نے گلال کا نقاب اوڑھ لیا ہے۔ اس کی گردن، ٹھوڑی، گالیں، ماتھا، کان کی لویں گرم ہوتی ہوئی دکھائی دے رہی تھیں، بالائی ہونٹ کے کنارے کپکپانے لگے بھنویں کچھ ترچھی ہوگئیں اور پلکیں تیزی سے جھپکنے لگیں''۔(۹)

ہارٹس اپنے شوہر سے اسی دوست کی میراث کے بارے میں بحث کرتے ہوئے کہتی ہے۔

''فطری طور پر اس کے ذہن میں صرف میرا نام ہی آیا ہوگا کیونکہ جب بھی وہ کوئی تحفہ لے کر آتا تو ہر تحفہ میرے لیے ہوتا۔۔۔ وہ میرے لیے پھول لاتا۔ ہر مہینے کی ۵ تاریخ کو وہ میرے لیے کوئی زیور یا کوئی اور تحفہ لے کر آتا''(۱۰)۔

ہارٹس کے دل میں واڈک کی محبت اس قدر شدید ہے کہ وہ اس سے جدا ہوکر ہر وقت آنسوؤں کے نذرانے پیش کرتی رہتی ہے۔ جبکہ منٹو کی شوشو بھی ایسی ہی محبت کی متلاشی ہے اسے اپنے جیون ساتھی کے روپ میں ایک ایسا شخص چاہیے جو اس کے حسن کی داد شاعری میں دے اور اس کے بدلے وہ اپنا سب کچھ اس پر نچھاور کرنے کی خواہش رکھتی ہے۔

''میں اپنا جیون ساتھی کسی ایسے نوجوان کو بنانا چاہتی ہوں جو صرف عمر کے لحاظ سے جوان نہ ہو بلکہ اس کا دل و دماغ۔۔۔۔۔ اس کا رواں رواں جوان ہو۔۔۔۔۔ مجھے شاعر چاہیے جو میری محبت میں گرفتار ہوکر سرتاپا محبت بن جائے۔ جس کے ہر شعر میں صرف اور صرف میری تصویر ہو، جو میری محبت کی گہرائیوں میں گم ہوجائے۔ میں اسے ان تمام چیزوں کے بدلے میں اپنی نسوانیت کا وہ تحفہ دوں گی جو آج تک کوئی عورت نہ دے سکی۔''(۱۱)

پاؤلہ سویرنی موپاساں کا ہمیشہ زندہ رہنے والا کردار ہے، جوان بیٹے انٹنی کے قتل پر بے حس اور کھوکھلے سماج سے رحم کی اپیل کی نہ ہی کسی عدالت سے اپنے لیے انصاف مانگا کیونکہ اسے اپنی باقی ماندہ مختصر زندگی میں کہیں سے کسی انصاف کی امید نہیں۔ بلکہ وہ جرأت کا پیکر بن کر انتقام کے راستے پر چل نکلتی ہے اور اپنی کیتا سملی کے ذریعے قاتل کوسفا کی سے موت کے گھاٹ اتار دیتی ہے۔

منٹو کے ہاں بھی ایسے کردار ملتے ہیں جو جذبات کی شدت میں اس مقام تک پہنچ جاتے ہیں جہاں وہ

اپنے مقاصد کے حصول کے لیے ہر حد سے گزرنے سے دریغ نہیں کرتے ۔انہی کرداروں میں کلونت کور (ٹھنڈا گوشت) اور موذیل (موذیل) ہیں ،کلونت کور اپنے عاشق اشیر سنگھ کی بے وفائی کو قتل سے بھی بڑا جرم گردانتے ہوئے اس کا گلا کاٹ دیتی ہے۔جبکہ موذیل ترلوچن کی محبت میں اس کی عزت (منگیتر) کو بچاتے ہوئے اپنی زندگی قربان کردیتی ہے، پاولہ سوبرنی کے جذبۂ انتقام کی ایک ہلکی سی جھلک سراج (سراج) اور اس کی شدت شاہینہ (سرکنڈوں کے پیچھے) کے کردار میں دکھائی دیتی ہے۔

'Dowry' کا مرکزی کردار بیرومنٹ اپنی نو بیاہتا کو پیرس میں مستقل سکونت اختیار کرنے کا جھانسہ دے کر اس سے جہیز کی تمام رقم لے لیتا ہے، وہ اسے سہانے خواب دکھاتا ہے، وکالت کا لائسنس حاصل کر کے دولت کمانے کا لالچ دیتا ہے، مگر پیرس آ کر اسے بس میں بٹھا کر غائب ہو جاتا ہے اور لڑکی آنسو بہاتی ہے، اخلاق (عشق حقیقی) منٹو کا کردار ہے اس کی عمر 30 برس ہو چکی ہے مگر اسے شادی کے لیے کوئی لڑکی پسند نہیں، ایک دن اچانک سینما میں فلم دیکھتے ہوئے ایک لڑکی اچھی لگتی ہے، اس سے ملاقاتوں کا سلسلہ چل نکلتا ہے وہ اسے سنہرے مستقبل کے خواب دکھاتا ہے۔گھر والے رضامند نہیں ہوتے چنانچہ ایک دن اسے بھگا کر لے جاتا ہے مگر چند لمحوں میں ہی اس کے گلے سڑے مسوڑے دیکھ کر ان سے اٹھنے والی سڑاند سے متنفر ہو کر اسے اپنے کرائے کے مکان پر اکیلا چھوڑ کر ساہیوال چلا جاتا ہے اور لڑکی آنسو بہاتی رہ جاتی ہے۔

'انکار/The Shepherd's Leap' میں موپاساں نے Priest کو فرانس کے مذہبی پیشواؤں کا نمائندہ بنا کر پیش کیا ہے یہ ایسا مذہبی طبقہ ہے جو انسان کے فطری تقاضوں کو فحاشی اور گناہ تصور کرتا ہے، ان کے نزدیک محبت گناہ ہے۔ان کے مزاج میں درشتگی اور سفاکی ہے۔ایسی پابندیاں عائد کر کے دراصل وہ اپنی چودھراہٹ قائم رکھتے ہیں اور اس سے ذاتی مفادات اٹھاتے ہیں۔چنانچہ یہ Priest (پادری) محبت کی مستی سے سرشار ایک نوجوان جوڑے کو لکڑی کی ٹرالی میں بند کر کے پہاڑ سے نیچے گرا کر ان کے ابدی ملاپ کا مرتکب ہوتا ہے۔ وہ دردِ زہ میں مبتلا کتیا کو چوتھا یا پانچواں پلا جنتے ہوئے گلا دبا کر اس لیے مار دیتا ہے کہ گاؤں کے بچے یہ فحش منظر دیکھ کر تالیاں بجا رہے ہیں۔موپاساں کے متعدد افسانوں میں پادریوں کے کردار ہیں جو دھوکہ دہی، لالچ، انسانوں سے نفرت ، ہوسِ زر اور نخوت و تکبر میں گرفتار دکھائی دیتے ہیں۔ اس کی مثال اس کے افسانے 'The Christianing' اور 'The Patron' ہیں۔

کہنے کو تو مغرب مغرب ہے اور مشرق مشرق اور ان کے درمیان سات سمندر حائل ہیں ان کی تہذیبی اقدار ارفع اور ثقافت اعلیٰ ہے مگر غور کریں تو بے شمار قدریں جن سے تہذیب وثقافت معرض وجود میں آتی ہے

مشرق ومغرب کے درمیان مشترک ہیں۔مثلاً مولوی کا کردار،منٹو کے ہاں بھی ویسا ہی ہے جیسا کہ موپاساں نے تصویر کیا ہے۔منٹو کے ہاں مولوی کی تشکیل انہی اجزاء سے ہوتی ہے جن سے موپاساں کے پادری کی ہوئی ہے،مثلاً حافظ حسن دین ایک بہروپیا ہے جو ظفر شاہ کے ضعیف العقیدہ ہونے کا بھرپور فائدہ اٹھاتا ہے، وہ رقم بٹورنے کے ساتھ اعلیٰ قسم کے کھانے بھی کھاتا ہے۔افسانے کا یہ حصہ ملاحظہ ہو۔

''اس نے حافظ صاحب کو روزانہ ایک مرغ کھلانا شروع کردیا، باداموں کی تعداد بڑھادی، دودھ کی مقدار بھی زیادہ کردی''(۱۲)

افسانہ نگار نے روایتی مولوی کی منافقت کا پردہ چاک کیا ہے۔

'''پیر صاحب ۔۔میرے حال پر کرم فرمایئے ۔میری مراد کبھی تو پوری ہوگی یانہیں' ۔حافظ حسن دین نے بڑے پیرانہ انداز میں جواب دیا'ہوگی ضرور ہوگی۔۔۔ہم اتنے چلے کاٹ چکے ہیں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اللہ تبارک وتعالیٰ تم سے ناراض ہیں۔۔تم نے ضرور اپنی زندگی میں کوئی گناہ کیا ہوگا''۔(۱۳)

اور یہی پیر صاحب اپنے مرید کو دھوکہ دے کر اس کی منگیتر کو بھگا کر لے جاتے ہیں۔

''حافظ صاحب نے کہا:

'''دیکھو ہم تم سے بہت خوش ہیں، آج ہماری طبیعت چاہتی ہے کہ تمہیں بھی خوش کردیں جاؤ بازار سے چار تولے نوشادر، ایک تولہ چونا، دس تولے شنگراف اور ایک مٹی کا کوزا لے آؤ۔۔جتنا اس کا وزن ہے اتنا ہی سونا بن جائے گا'۔ظفر شاہ بھاگا بھاگا بازار گیا،اور یہ چیزیں لے آیا ،جب اپنے وائٹ ہاؤس میں پہنچا تو کواڑ کھلے تھے اور اس میں کوئی بھی نہیں تھا،اوپر گیا تو معلوم ہوا کہ بی بی بلقیس بھی نہیں ہے''۔(۱۴)

مولوی کے کردار کا ایک نمونہ 'صاحب کرامت' میں پیش کیا گیا ہے،جس میں صاحب کرامت چوہدری موجو کی بیوی اور جوان بیٹی کی عزت لوٹ کر فرار ہوجاتا ہے۔

'مجرم/The Beggar' کا بھکاری یاس وحسرت اور بے چارگی کی تصویر ہے۔وہ ایک دن کا تھا جب نالے کے پاس پایا گیا۔کھیتوں اور چوراہوں میں پلا بڑھا،اس کا کوئی گھر تھا نہ ہی کوئی رشتہ دار،اگر کسی نے روٹی کا کوئی ٹکڑا دے دیا تو ٹھیک ورنہ اکثر بھوکا رہتا،ایسے میں کئی دن گزر جاتے ،ایک بار جب وہ بہت دنوں سے بھوکا تھا اور دونوں گاؤں سے دھتکارا گیا تو ایک مرغی کو پتھر مار کر گرانے کے جرم میں پولیس کے حوالے کردیا گیا۔پولیس نے سمجھا کہ شاید یہ کوئی بڑا مجرم ہے۔اسے کئی میلوں گھسیٹ کر پولیس اسٹیشن لے جایا گیا،اس کی نقاہت کو

مکاری سمجھا گیا وہ رات کو بھوک اور تھکن سے مر گیا۔

اس سے ملتی جلتی صورت حال ''جی آیا صاحب'' میں دکھائی دیتی ہے، قاسم لاوارث بچہ ہے جسے ایک افسر کے گھر میں کام کاج کے لیے رکھا گیا ہے، اس کی بیگم اس پر ظلم کرتی ہے، کام کی زیادتی سے تنگ آ کر وہ اپنے ہاتھ پر زخم لگا لیتا ہے، اسے گھر سے نکال دیا جاتا ہے ایک خیراتی ہسپتال میں اس کا بازو کاٹ دیا جاتا ہے کیونکہ اس کا زخم بڑھ کر ناسور بن چکا ہے۔

قاسم اور بھکاری کے کرداروں کا مجموعی تاثر ایک سا ہے۔ قاری سراسیمگی کی کیفیت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگاروں کا Treatment بھی اپنے اپنے کردار کے ساتھ ایک جیسا دکھائی دیتا ہے۔ فرق صرف زمانی بُعد اور تہذیب وثقافت کی وجہ سے ہے۔ حاکم (بڑی عدالت/The Piece of String) سے ملتا جلتا کردار منٹو کے ہاں رام کھلاون ہے۔ دونوں کی مشترک قدر اپنے آپ کو بے گناہ ثابت کرنے کی شدید خواہش ہے۔ چنانچہ وہ چند الفاظ کی تکرار جا بجا کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

''رسی کا ٹکڑا ہے، صرف رسی کا ٹکڑا''۔(۱۵)

اسی طرح

''ساعید شالیم ہمارا مہربان ہوتا۔۔۔بیگم ہمارا جان بچایا ہوتا۔۔جلاب سے ہم مرتا ہوتا ۔۔۔وہ موٹر لے کر آتا''۔(۱۶)

'Who Can Tell?' اور 'He' موپاساں کے وہ افسانے ہیں جنہیں اس کی سرگزشت کہا جاتا ہے۔ 'He' میں اس کی Madness کی ابتدائی نشانیاں ظاہر ہوتی ہیں۔ جب وہ اپنے گھر میں ایک اور شخص کی موجودگی کو محسوس کرتا ہے۔ وہ اسے ہر جگہ دکھائی دیتا ہے۔ کبھی، لکھنے والی میز پر، کبھی آرام کرسی پر، کبھی بیڈ پر تو کبھی واش روم یا ڈرائنگ روم میں۔ قریب جانے پر وہ خود بخود غائب ہو جاتا ہے۔ جبکہ 'Who Can Tell?' میں افسانہ نگار مردم بیزار ہے۔ اسے لوگوں سے ڈر لگتا ہے وہ Asylum میں داخل ہو جاتا ہے۔ یہاں بھی اسے خوف ہے کہ Antiques Dealer اس کے سامنے آ جائے گا۔ David Coward نے لکھا ہے کہ

" 'Who can tell?' draws its Power from the strange forces which drove its Author into madness."(17)

موپاساں کی طرح منٹو بھی دو بار ذہنی پریشانی، نا آسودگی اور بیماری میں مبتلا ہوا۔ اس کے اثرات اس کے چند کرداروں میں تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ جن میں 'ہتک' کی سوگندھی، 'نعرہ' کا خالد 'انقلاب پسند' کا سلیم، اور 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' کا بشن سنگھ شامل ہیں۔ چنانچہ ڈاکٹر نگہت سلطانہ لکھتی ہیں:

''منٹو دوبار اپنا ذہنی توازن کھو چکے تھے جس کے نتیجہ میں ان کے بیشتر کردار ہمیں نیورائی یعنی اعصاب زدگی کا شکار نظر آتے ہیں اور اعصابی تناؤ جب شدت اختیار کر لیتا ہے تو ان سے بڑی ابنارمل اور مخرب اخلاق حرکات سرزد ہوتی ہیں''۔(۱۸)

مگر حقیقت یہ ہے کہ منٹو حالات کی ستم ظریفی، دوستوں کی بے وفائی اور سماج کی زیادتی کی بنا پر مسلسل ذہنی دباؤ کا شکار ہوا جو اس کی کثرت شراب نوشی کا سبب بنا جس سے چھٹکارا پانے کے لیے اسے ہسپتال میں داخل کر دیا گیا۔ ان دنوں انٹی الکوحلک وارڈ بھی ذہنی مریضوں کے ہسپتال میں ہوا کرتا تھا۔ اس لیے لوگوں نے اس کی شراب نوشی کو ترک کرنے کی اس کوشش کو ذہنی توازن بگڑنے سے تعبیر کر دیا۔ حالانکہ منٹو اپنی زندگی کے آخری لمحات تک بقائم ہوش وحواس رہا۔ اسے پاگل پن، ذہنی توازن بگڑنے یا یاداشت ختم ہونے کی کوئی شکایت کبھی نہیں ہوئی۔

حوالہ جات

1. Feignobof, The history of French People. Publishers Jonathan Cape, London, 1980. P.P351

۲۔ ممتاز شیریں، مضمون 'سعادت حسن منٹو اور فرانسیسی ادب نمبر'، مشمولہ ''منٹو کیا تھا؟''، مؤلفہ غلام زہرا، برائٹ بکس لاہور، اشاعت اوّل ۲۰۰۳، ص ۴۱۵۔

۳۔ منٹو، سعادت حسن، مضمون ''موپاساں اور ٹالسٹائے کا نظریہ فنون لطیفہ''، ''ہمایوں'' فرانسیسی ادب نمبر برائے ستمبر ۱۹۳۵ لاہور، ص ۴۵۔

۴۔ منٹو، سعادت حسن، 'ہتک'، منٹو راما، سنگ میل پبلیشرز، لاہور، ۲۰۰۴، ص ۹۱۸۔

۵۔ ایضاً، ص ۹۱۹۔

۶۔ منٹو، سعادت حسن، ''سراج''، منٹو راما، ص ۱۸۷، ۱۸۹۔

۷۔ منٹو، سعادت حسن، ''ممی''، منٹو نامہ، سنگ میل پبلیشرز، لاہور، ۲۰۰۴، ص ۲۰۲۔

8. Maupassant , Best of Guy de Maupassant , Rupa Publishers, New Dehli 2003, P.168.

۹۔ موپاساں، افسانہ 'میراث'، مترجم ریاض قدیر، بحوالہ 'خواب گاہ'، المثال پبلیشرز فیصل آباد، ۲۰۰۹، ص ۵۵۔۵۶۔

۱۰۔ ایضاً، ص ۶۰۔

۱۱۔ منٹو، سعادت حسن، 'شوشو'، منٹو راما، ص ۵۶۔۷۔

۱۲۔ منٹو، سعادت حسن، 'حافظ حسن دین'، منٹو کہانیاں، سنگ میل پبلیشرز لاہور، ۲۰۰۴، ص ۵۵۸۔

۱۳۔ ایضاً، ص ۵۵۸۔

۱۴۔ ایضاً، ص ۵۶۰۔

۱۵۔ موپاساں، افسانہ 'بڑی عدالت'، بحوالہ خواب گاہ، ص ۴۹۔

۱۶۔ منٹو، سعادت حسن، رام کھلاون، منٹو راما، ص ۴۴۔

17. Guy de Maupassant. Madamoiselle Fifi and other Stoires , Oxford , New York 1993, back page.

۱۸۔ نگہت سلطانہ، ڈاکٹر، اردو افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ، بک وائز لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۱۷۵۔

کتابیات

۱۔ اے۔بی اشرف/انوار احمد، ڈاکٹر، مرتبین ''منٹو کی بیس کہانیاں''، کاروانِ ادب ملتان، ۱۹۹۳ء۔

۲۔ انوار احمد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ۔ایک صدی کا قصہ''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء۔

۳۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ''، الفیصل پبلی کیشنز لاہور۔

۴۔ غلام زہرا، مؤلفہ، ''منٹو کیا تھا؟''، برائٹ بکس لاہور، اشاعت اوّل ۲۰۰۳۔

۵۔ منٹو، سعادت حسن، منٹو کہانیاں، سنگ میل پبلیشرز لاہور، ۲۰۰۴ء۔

۶۔ منٹو، سعادت حسن، منٹو راما، سنگ میل پبلیشرز لاہور، ۲۰۰۴ء۔

۷۔ منٹو، سعادت حسن، منٹو نامہ، سنگ میل پبلیشرز لاہور، ۲۰۰۴ء۔

۸۔ موپاساں، خواب گاہ، مترجم ریاض قدیر، المثال پبلیشرز فیصل آباد، ۲۰۰۹ء۔

۹۔ نگہت سلطانہ، ڈاکٹر، اردو افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ، بک وائز لاہور ۱۹۸۸ء۔

10. Feignobof, The history of French People. Publishers Jonathan Cape, London, 1980.

11. Guy de Maupassant. Madamoiselle Fifi and other Stoires, Oxford , New York 1993.

12. Maupassant , Best of Guy de Maupassant , Rupa Publishers, New Dehli 2003.

رسائل

۱۔ ''ہمایوں'' فرانسیسی ادب نمبر، لاہور، مرتب منٹو، سعادت حسن، ستمبر ۱۹۳۵ء۔

۲۔ نقوش (منٹو نمبر) لاہور، مرتب محمد طفیل، ۱۹۸۷ء۔

❁❁❁

بلوچستان میں اُردو شاعری کی روایت اور امکانات

ڈاکٹر آغا ناصر*

Abstract:

Tracing literary history of Urdu in Baluchistan based upon documents and evidences is not easy as this area has strong oral tradition, multilingual scenario and inflated claims by nationalists fearing negation of their cultural identity.

In this article homage to those early researchers and critics has been paid, who have documented literary history of Urdu covering at least two centuries. The Writer, a Student, Teacher and Researcher himself from Baluchistan University has tried to elucidate the distinctive colours of Urdu poetry of Baluchistan.

بہت عرصے تک ہمارے علماء اس گمان میں رہے کہ پاکستان ایک نظریئے کا نام ہے، اگر اسے کسی خطۂ ارض سے جوڑا گیا اور کہیں یہ بھی فرض کیا گیا کہ قیامِ پاکستان سے پہلے بھی اس خطے کے مختلف ثقافتی زون میں لوگ رہتے تھے، جو اپنی مادری اور تہذیبی زبانیں رکھتے تھے، حاکم قوتوں تک رسائی یا ان کی خوش نودی یا تجارت کی غرض سے اپنی مادری زبانوں کے سوا بھی دیگر زبانوں میں لکھنے پڑھنے کی کوشش کرتے رہے، اب ایک طرف تو بلوچستان وہ خطہ ہے، جہاں مہر گڑھ کی صورت میں دنیا کی قدیم ترین تہذیب کے آثار ہیں، دوسری طرف عربوں کے ساتھ بلوچستان کا واسطہ سندھ سے بھی پہلے رہا، مگر صحراؤں، ویرانوں اور قبائلی زندگی کے طفیل بیشتر ادبی آثار سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے رہے، یہی وجہ ہے کہ آج ڈاکٹر شاہ محمد مری اور ان کے نوجوان ساتھی لوک ادب کی ریکارڈنگ کرتے ہیں، توجہ

* شعبہ اردو، بلوچستان یونیورسٹی، کوئٹہ

اور محبت سے سنتے ہیں اور پھر اپنے تخلیقی ترجمے سے اسے دستاویزی صورت دے رہے ہیں، البتہ یہ ضرور ہے کہ قیامِ پاکستان کے بعد پروفیسر خلیل صدیقی، پروفیسر انور رومان، ڈاکٹر انعام الحق کوثر، گل خان نصیر، عبداللہ جمال دینی، عطا شاد اور دیگر عالموں خصوصاً بلوچستان یونیورسٹی سے وابستہ سکالروں نے کافی آثار جمع کئے۔

بلوچستان میں اردو شاعری کے اولین نمونوں کو وسطی بلوچستان کے ریاست قلات کے وزیراعظم ملا محمد حسن براہوی کے کلام سے وابستہ کیا جائے تو کم وبیش یہاں اردو شاعری کی دوصدیوں کی مربوط تاریخ تو ہے جس میں گدوڈوم، تاج محمد تاجؔل، غلام حیدر فقیرؔ، میر مولا داد بنگلزئی، ملا مزار بنگلزئی، زرک خان لاشاری زیرکؔ جیسے شعراء نے اپنی مادری زبانوں یعنی بلوچی اور براہوی کے ساتھ ساتھ اُردو میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ ملا محمد حسن براہوی کے کلام کے علاوہ انیسویں صدی کے دیگر شعراء کے کلام کا ایک بہت ہی مختصر حصہ دست بردِ زمانہ سے محفوظ رہ سکا لیکن بلوچستان میں اُردو شاعری کی ابتداء کے متعلق یہ شواہد اور اشارے بہت اہم ہیں۔

بیسویں صدی کے آغاز پر بلوچستان میں اُردو شاعری اپنے روایتی انداز اور رنگ روپ میں برٹش بلوچستان کے ایک نہایت ہی دور دراز علاقے لورالائی اور بعد میں کوئٹہ میں جلوہ افروز ہوتی ہے جہاں سردار محمد یوسف پوپلزئی، عابد شاہ عابدؔ اور فتح چند نسیمؔ باقاعدہ مشاعروں کا آغاز کرتے ہیں۔ ان مشاعروں میں نہ صرف سرکاری اہلکار اور پڑھے لکھے لوگوں کی ایک بڑی تعداد شریک ہوتی ہے بلکہ طرحی مصرعوں پر طبع آزمائی کرنے والوں کی ایک بڑی تعداد کا سراغ ملتا ہے۔ ان ادبی سرگرمیوں نے ''قندیلِ خیال'' کو بھی متعارف کیا جو بلوچستان میں اُردو زبان کا پہلا جریدہ تھا۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی بلوچستان میں اردو شاعری کے حوالے سے اس لیے بھی ایک تاریخ ساز دور کہلائیگا کہ ۱۹۱۵ء میں کوئٹہ کے نواحی علاقے کلی کرانی کے سید عابد شاہ کا مجموعہ کلام ''گلزارِ عابد'' دیوبند سے شائع ہوا۔ یہ بلوچستان سے تعلق رکھنے والے کسی اُردو شاعر کا پہلا مجموعہ تھا جو زیورِ طباعت سے آراستہ ہوا۔ اس میں اُردو کے علاوہ فارسی اور براہوی کے اشعار بھی تھے۔

بیسویں صدی کی تیسری، چوتھی اور پانچویں دہائیاں بلوچستان میں اُردو شاعری کے حوالے سے اہم ترین دور قرار دی جاسکتی ہیں۔ برصغیر پاک وہند میں یہ تحریک آزادی کا دور تھا جس میں علامہ اقبال، مولانا ظفر علی خان، جوش ملیح آبادی جیسے شعراء اپنے کلام کے ذریعے بیداری کی مہم میں اپنا اپنا کردار ادا کررہے تھے۔ بلوچستان میں اردو شاعری کے ذریعے تحریک آزادی کو پروان چڑھانے اور فروغ دینے کا یہ عظیم عمل نواب یوسف عزیز مگسی نے انجام دیا۔ ۱۹۲۰ء کے بعد اُردو شاعری کو مشاعروں اور ادبی محافل سے عوامی سطح پر پہنچانے اور اس کے ذریعے اہل بلوچستان کو بیدار کرنے اور جدوجہد آزادی میں شامل کرنے کا سہرا نواب یوسف عزیز مگسی اور ان کے رفقاء کے حصے میں آیا۔

اس دور کی ابتداء اور انتہا سردار یوسف عزیز مگسی سے ہوئی [جنہوں نے اپنی جلاوطنی کا ایک عرصہ اپنے خاندان کے ساتھ ملتان میں گذارا، کوٹ مٹھن سے تعلیم پائی اور ظفر علی خان کے بیٹے اختر علی خان ان کے دم ساز رہے، مگر جو کوئٹہ کے زلزلے میں جوانی میں فوت ہو گئے] انہی کے ساتھ میر محمد حسین عنقا اور گل خان نصیر جیسے ذوالسان شعراء نے نہ صرف آزادی اور بیداری کی تحریک کو اُردو شاعری کے ذریعے تیز کیا بلکہ سماجی اور معاشرتی برائیوں کے خلاف بھی اُردو شاعری کو استعمال کیا۔ اسی زمانے میں شاعرِ ہشت زباں نواب گل محمد خان زیب مگسی بھی اُردو کے علاوہ عربی، فارسی، ہندی، سندھی، سرائیکی، پنجابی اور بلوچی میں اپنے دیوان مرتب کر رہے تھے۔

قیام پاکستان کے بعد یوپی، سی پی، پنجاب اور ہندوستان کے دیگر علاقوں سے تعلق رکھنے والے مہاجرین بلوچستان پہنچتے ہیں اور اُردو شاعری کی وہ فضا جو مقامی سطح پر قدرتی انداز میں نشو ونما پا رہی تھی ایک اور رنگ اختیار کرتی ہے اور مقامی شعراء کی بجائے ہندوستان سے آنے والے شعراء بلوچستان کی اردو شاعری کے افق پر نمایاں دکھائی دیتے ہیں۔ ان میں فارسی کے استاد ڈاکٹر آغا صادق حسین نقوی، محشر رسول نگری، ماہر افغانی، عیش فیروز پوری، ڈاکٹر ناشط صدیقی، نبی بخش اسد جیسے نامور شعراء بطور خاص قابل ذکر ہیں جبکہ ڈاکٹر عبدالحمید کاکڑ، عین سلام، عطا شاد، عابد شاہ عابد، ظفر مرزا، پروفیسر رب نواز مائل، مقامی شعرا میں نمایاں نظر آتے ہیں۔ یہ دور ادبی گروہ بندیوں اور تکنیکی اور فنی لحاظ سے ایک دوسرے پر سبقت لیجانے کا دور تھا۔ اس دوران عبدالحمید عدم، صادق نسیم، قابل اجمیری جیسے شعراء اپنی ملازمتوں کے سلسلے میں برسوں کوئٹہ میں مقیم رہے اور یہاں کی ادبی زندگی میں بھرپور شریک رہے۔ اس عرصے میں جشن کوئٹہ کے سالانہ مشاعروں کے علاوہ سبی میلے کے مشاعروں نے بھی اُردو شاعری کے فروغ میں حصہ لیا۔

۱۹۷۰ء میں جب بلوچستان کو صوبے کی حیثیت ملی تو بہت سے سرکاری اہلکار اور اساتذہ بلوچستان سے دیگر علاقوں میں چلے جاتے ہیں اور مقامی اُردو شعراء ایک بار پھر ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ ان میں عین سلام، ماہر افغانی، عطا شاد، عابد شاہ عابد، ربنواز مائل، سعید گوہر، سرور سودائی بطور خاص قابل ذکر ہیں جبکہ ریڈیو پاکستان اور ٹیلی ویژن سنٹر کے ظفر خان نیازی، اعظم خورشید، نیئر اقبال کے علاوہ یونیورسٹی آف بلوچستان کے سید وارث اقبال اور اور یا مقبول جان ادبی سرگرمیوں میں برابر شریک نظر آتے ہیں۔ ۱۹۸۰ء کے بعد نوجوانوں کا ایک اور گروہ سامنے آیا۔ جس میں آغا محمد ناصر، بیرم غوری، عرفان احمد بیگ، ناصر شیرازی، ڈاکٹر منیر رئیسانی، پروین لونی، نادرہ ضمیر، صدف چنگیزی، زاہد آفاق اور حنیف کاشف نمایاں تھے۔ ان دو صدیوں کی اس مختصر تاریخ کا جائزہ لینے کے بعد جب ہم آج بلوچستان میں اُردو شاعری پر نظر ڈالتے ہیں تو پرانے لکھنے والوں کے ساتھ ساتھ نئے شعراء کی ایک بڑی تعداد تخلیقی عمل میں مصروف نظر آتی ہے۔ ان نوجوان اُردو شعرا کو ان کی مادری زبانوں کے حوالے سے دیکھا جائے تو

ان میں بلوچی، براہوی، پشتو، فارسی، سندھی اور سرائیکی بولنے والے سبھی شامل ہیں اور ان کا تعلق صرف کوئٹہ سے نہیں بلکہ بلوچستان کے دور دراز علاقوں مکران، مری بگٹی، لورالائی، گلستان، ژوب پشین، سبی، ڈیرہ مراد جمالی اور مستونگ سے ہے۔ افضل مراد، علی کمیل قزلباش، عصمت درانی، صادق مری، محمد بقا بگٹی، محسن بالاچ، مظہر اقبال، گوہر سید مصطفےٰ، شاہد، صلاح الدین صلاح، صائمہ جبریل، جویریہ حق، مسلم علی، نذر شہاب، نوشین قمبرانی، طلعت زہرا زیدی، طالب حسین طالبؔ، محسن چنگیزی، فاضل طالب، ڈاکٹر سمیعہ، علی بابا اور سید شیدا زیدی جیسے ان نوجوان شعراء نے نہ صرف بلوچستان بلکہ چند نوجوانوں نے عالمی سطح پر نہ صرف اپنی شناخت کروانے کے ساتھ ساتھ پاکستان کے ادبی حلقوں میں بلوچستان کو روشناس کرنے میں بھی اپنا کردار ادا کیا ہے۔

پچھلے دس پندرہ برسوں میں مختلف اخبارات ورسائل اور شعری مجموعوں میں شائع ہونے والے بلوچستان کے شعراء کے کلام کا جائزہ لیا جائے اور اس کا تقابلی جائزہ پچھلے دو صدیوں کی شعری میراث سے کیا جائے تو بلوچستان میں اُردو شاعری کے روشن مستقبل کے بارے میں وثوق سے پیشگوئی کی جاسکتی ہے۔ ۱۹۹۰ء کے بعد تقریباً چالیس شعری مجموعے شائع ہوئے ہیں۔ اس کے علاوہ بزرگ شعراء کے ساتھ ساتھ نوجوان شعراء کی ایک بڑی تعداد سخن گوئی میں مصروف ہیں۔ پچھلی دو دہائیوں میں بلوچستان سے شائع ہونے والے شعری مجموعوں کا جائزہ لیا جائے تو نہایت امید افزا صورتحال سامنے آتی ہے۔ ۱۹۹۰ء سے ۲۰۰۵ء تک شائع ہونے والے شعری مجموعوں کی تفصیل کچھ یوں ہے:

اختر زیدی، نطق جبریل، (قطعات)	اطہر زیدی، سرو چراغاں،	امداد نظامی، زرسنگ
امداد نظامی، سنگ ورنگ،	امداد نظامی، عین النعیم	امداد نظامی، سورج تھا سو ڈوب گیا
استاد رشید انجم، بیاباں کا سکوت	استاد رشید انجم، بقائے معرفت	بقا محمد بگٹی، صحرا ہماری آنکھ میں
بیرم غوری، آدھی نیند	حسن جاوید، خیمہ حرف	حاوی اعظم، تندو کند
حاوی اعظم، سورج اور سمندر	رشید حسرت، سوکھے پتوں پہ قدم	سلطان ارشد، رتجگوں میں خواب
سید مصطفیٰ شاہد، ایک قطرے میں سمندر ڈھل گیا	سرور جاوید، سر محبس شب	سعید گوہر، پس دیوار
فارس مغل، ہجر کا پہلا چاند	ماہر افغانی، کن فیکون	فاروق فیصل، جادۂ کہکشاں
زاہد آفاق، خواب جزیرہ، گوشہ ادب	محسن چنگیزی، سراب جاں	محسن شکیل، آنکھ بھر حیرت
مظہر اقبال سلیمان، اداسی سوچتی ہوگی	عطا شاد، سنگاب	عطا شاد، برفاگ ناشاد
عین سلام، چکیدہ	ناگی عبدالرزاق خاورؔ، قندیل	ناگی عبدالرزاق خاورؔ، آبگینہ

عصمت درانی، آئینے میں چراغ	عظمیٰ جون، خزاں کی ریت سنہری ہے	عباس غزالی، رقص طاؤس
صلاح الدین صلاح، گل بے نام	وارث اقبال، نئی صورتیں	وقار احمد وقار، کلام وقار
ربنواز مائل پتھر کی میلی آنکھ	یوسف ثانی، آئینہ	کرنل فضل اکبر کمال، حریم، حجاب
اعظم خورشید، لفظ چہرے	اعظم خورشید، لفظ ہالے	اعتبار ساجد، دستک بند کواڑوں پر
اور یا مقبول جان، قامت	نور محمد ہمدم،، آداب سفر	ناشط صدیقی، ندائے ناشط
بشیر فاروقی، بوئے عمل		

ان مجموعوں کے عنوانات پر ہی توجہ کریں تو روحِ بلوچستان اپنی انفرادیت کی تلاش میں کسمساتی محسوس ہوتی ہے، اکیسویں صدی میں ابھرنے والے ان نوجوان شعرا نے نہ صرف کوئٹہ اور بلوچستان میں اُردو شاعری کے فروغ میں اہم حصہ ڈالا ہے بلکہ قومی اور بین الاقوامی سطح پر بھی اپنی پہنچا کرانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ان نوجوان شعراء نے نہ صرف پرانے رشتوں اور رابطوں کو بحال کرنے کا کام انجام دیا ہے بلکہ اُردو زبان وادب کے حوالے سے نئے رشتے بھی استوار کرنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ بلوچستان زادے گوپی چند نارنگ اور دیگر اہم شخصیات ڈاکٹر جمیل جالبی، سحر انصاری، امجد اسلام امجد، منیر نیازی، جون ایلیا، احمد ندیم قاسمی، ڈاکٹر وزیر آغا، محسن احسان، ضیاء جالندھری سے از سر نو روابط استوار کیے۔ [اپنے مجموعوں کے فلیپ، دیباچوں اور تعارفی تقاریب کے لئے]

مشاعروں، اخبارات اور ادبی جرائد میں چھپنے کے علاوہ دس پندرہ برسوں میں بزرگ اور کہنہ مشق شعراء کے علاوہ نوجوان شعراء میں محسن شکیل، عصمت درانی، علی کمیل قزلباش، محسن چنگیزی، رشید حسرت، بیرم غوری، طالب حسین طالب، سرور جاوید، حسن جاوید، صلاح الدین صلاح، مظہر اقبال سلمان، عظمیٰ جون، فاروق فیصل، سلطان ارشد، سید مصطفیٰ شاہد، فارس مغل، عباس غزالی، یوسف ثانی اور بقا محمد بگٹی کے مجموعوں نے قومی سطح پر پذیرائی حاصل کی ہے۔ بلوچستان کے ان نوجوان شعراء نے جس قلیل مدت میں اردو شاعری میں اپنا مقام پیدا کیا ہے اس کی بنیاد پر انھیں بلوچستان میں اردو شاعری کا مستقبل قرار دیا جا سکتا ہے۔ اکیسویں صدی میں ابھرنے والے ان شعراء کا تعلق صرف کوئٹہ سے نہیں بلکہ علمی اور ادبی مراکز سے دور مختلف زبانیں بولنے والے ان نوجوان شعراء کا تعلق مکران سے ژوب تک ہر علاقے سے ہے۔

قیام پاکستان کے فوراً بعد بلوچستان میں اُردو شاعری کے فروغ میں تعلیمی اداروں، اخبارات ورسائل اور ادبی انجمنوں نے بنیادی کردار ادا کیا۔ بلوچستان پر انگریزوں نے اپنی حکومت کے دوران اسکولوں سے فارغ التحصیل طلبا وطالبات کی ایک بڑی تعداد پیدا کر دی تھی جو اُردو میں لکھنے پڑھنے کی استعداد رکھتے تھے لیکن بلوچستان کی آبادی اور

رقبے کے لحاظ سے یہ بہت محدود تعداد تھی ۔ اپنے ستر سالہ دور اقتدار میں انگریزی حکومت بلوچستان میں ایک کالج بھی قائم نہ کرسکی۔ آزادی کا پہلا ثمر بلوچستان کو کالج کی صورت میں ملا اور ستمبر ۱۹۴۸ء میں سنڈیمن ہائرسکینڈری ہائی اسکول کوئٹہ کو کالج کا درجہ دیا گیا۔(۱) ۱۹۵۰ء میں پہلی بار گورنمنٹ کالج کوئٹہ کے سات طلبا بی اے کے امتحان میں شامل ہوئے جن میں پانچ کامیاب ہوئے ۔ ۱۹۵۱ء میں بلوچستان میں طالبات کے لیے پہلا کالج کوئٹہ میں قائم ہوا۔(۲) اور کوئٹہ، سبی، اور لورالائی کے علاوہ اندرون بلوچستان میں بھی لڑکیوں کے لیے متعدد اسکول کھولے گئے ۔ چند ہی برسوں میں بلوچستان میں اسکولوں کی تعداد دگنی ہوگئی ۔ گورنمنٹ کالج کوئٹہ کے طلبا وطالبات اور اساتذہ نے روز اول سے ہی بلوچستان میں تعلیمی سرگرمیوں کے ساتھ ساتھ علمی، ادبی اور ثقافتی حوالوں سے مرکزی کردار ادا کیا اور اُردو مشاعروں کو فروغ دینے میں اہم خدمات سرانجام دیں۔ جیسے کہ پہلے ذکر ہوا، پروفیسر خلیل صدیقی، پروفیسر سعید احمد رفیق، پروفیسر کرار حسین، پروفیسر آغا صادق حسین، سید نوشہ نقوی، پروفیسر انور رومان، انعام الحق کوثر، چوہدری عطا محمد، خان سرور خان جیسے اساتذہ نے نہ صرف طالب علموں کی رہنمائی، تربیت اور حوصلہ افزائی کا فریضہ ادا کیا بلکہ ذاتی طور پر بھی تصنیف وتالیف کے ساتھ ساتھ تخلیقی سطح پر بھی گرانقدر خدمات انجام دیتے رہے۔ ان میں سے بیشتر اساتذہ نہ صرف خود شاعر وادیب تھے بلکہ اُردو شاعری اور مشاعروں کی روایت کو فروغ دینے میں اہم کردار کرتے رہے۔

گورنمنٹ کالج کوئٹہ کے علاوہ اسلامیہ ہائی اسکول کے مشاعروں اور ادبی ثقافتی سرگرمیوں نے بھی قیام پاکستان کے بعد اُردو شاعری کے فروغ میں اپنا کردار ادا کیا۔ اس اسکول کے طالب علم بعد میں بلوچستان کے صف اول کے شعرا میں شامل ہوئے جن میں عین سلام کا نام بطور خاص لیا جاسکتا ہے۔ کوئٹہ کے علاوہ لورالائی، ژوب، پشین، گلستان، سبی اور مکران کے بہت سے طلبا لاہور اور کراچی کے مختلف تعلیمی اداروں میں حصول علم کے لیے جاتے رہے۔ ان نوجوانوں کی تخلیقی صلاحیت کو وہاں کے ماحول نے خواب نکھارا۔ مکران کے ساحلی علاقوں کے علاوہ تربت اور پنجگور کے بہت سے طالب علم کراچی یونیورسٹی میں زیر تعلیم رہے اور وہاں کے ماحول سے خوب استفادہ کیا۔ اُردو کے علاوہ بلوچی اور براہوی زبانوں کے بہت سے نامور ادیب اور شاعر کراچی میں زیر تعلیم رہے جن میں بشیر بلوچ، عبدالغفار ندیم، باقی بلوچ، ڈاکٹر عبدالرحمٰن براہوی بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ مکران کے ملا بخش مشتاق کا پہلا بلوچی اور اُردو مجموعہ ۱۹۷۴ء میں ''ترانگ'' کے نام سے اور دوسرا اُردو مجموعہ ''سودا'' کے نام سے ۱۹۷۷ء میں شائع ہوا۔ مکران میں اُردو کے فروغ میں کراچی کے تعلیمی اداروں نے اہم کردار کیا۔

قیام پاکستان سے قبل چند ادبی تنظیمیں تھیں جو مشاعروں کے ساتھ ساتھ ادبی تقاریب کا انعقاد کیا کرتی

تھیں لیکن قیام پاکستان کے بعد ادبی تنظیمیں قائم ہوئیں جن کی وجہ سے اُردو شاعری کو خاصا فروغ حاصل ہوا۔ ۱۹۸۴ء میں بلوچستان میں اُردو زبان وادب کی توسیع وترویج کی خاطر بہارادب کے نام سے کیپٹن محمد باقر یاسؔ کی سرپرستی میں ایک انجمن کا قیام عمل میں لایا گیا۔اس انجمن کے صدر سید اکبر حسین رضوی تھے۔(۳)۱۹۸۴ء میں ہی حلقۂ ارباب ادب، بزم ارتقائے ادب اور عیش لٹریری سوسائٹی قائم ہوئے جبکہ ۱۹۴۹ء میں گورنمنٹ کالج کوئٹہ کے اساتذہ نے ایک اسٹڈی سرکل قائم کیا۔اسی سال بلوچستان میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا قیام بھی عمل میں آیا اور حلقۂ تحریر وتنقید کے نام سے ایک اور ادبی تنظیم بھی بنی۔ قیام پاکستان کے بعد بلوچستان سے پہلا شعری مجموعہ حلقہ ارباب ادب نے ۱۹۴۸ء میں قیوم راشد القریشی بی اے کا مجموعی کلام بربط ناہید کے نام سے دانش محل پرنس روڈ کوئٹہ سے شائع کیا۔(۴) ۱۹۴۸ء میں ہی مشعل کے نام سے بلوچستان کے شاعروں اور افسانہ نگاروں کا ایک انتخاب سبی سے عبدالرحمٰن غورؔ نے شائع کیا۔مشعل میں بشیر احمد فاروق، امانت بخاری، تجمل حسین جوہر، ایم محبوب، آغا صادق نثار احمد محشر رسول نگری، گل خان نصیر، عبداللطیف فرحت، عبدالرحمٰن غور، قیوم راشد، سردار انور، ارشد صدیقی اور مذاق العیشی کے اشعار شامل ہوئے۔(۵)۱۹۴۹ء کے شروع میں ہی سبی کے شاعر اور افسانہ نگار عبدالرحمٰن غورؔ کا پہلا شعری مجموعہ پھندے کے نام سے شائع ہوا۔(۶) عبدالرحمٰن غورؔ ۱۹۴۵ء سے سبی میں ادارہ ادب بلوچستان کے نام سے علمی وادبی سرگرمیوں میں بھرپور حصہ لے رہے تھے۔

۱۹۴۹ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بلوچستان شاخ کا قیام عمل میں آیا اور اسی سال ستمبر میں گورنمنٹ کالج کے کچھ اساتذہ نے حلقہ تحریر وتنقید کے نام سے ایک ادبی تنظیم قائم کی۔۱۹۵۰ء میں بابائے اردو مولوی عبدالحق کوئٹہ تشریف لائے اور انجمن ترقی اردو کوئٹہ شاخ کا افتتاح کیا۔ ان ادبی تنظیموں کے علاوہ کوئٹہ میونسپل کمیٹی، بلوچستان ٹیچرز ایسوسی ایشن اور چھاؤنی اور کوئٹہ شہر میں مقیم سرکاری افسران نے مشاعروں کے ذریعے اردو شاعری کے فروغ میں خوب حصہ لیا۔ان مشاعروں میں جہاں پاکستان کے مختلف علاقوں سے قومی سطح کے نامور شعراء کو بلوچستان میں آکر اپنا کلام سنانے کی دعوت دی جاتی وہیں، بلوچستان سے تعلق رکھنے والے نوجوانوں کو بھی ان میں شریک کیا جاتا۔

تحریک پاکستان کے دوران علامہ محمد اقبال، مولانا ظفر علی خان، میر یوسف عزیز مگسی، میر محمد حسین عنقا اور گل خان نصیر کے اردو کلام نے بلوچستان کے طول وعرض میں جذبہ حریت وآزادی کو عوامی سطح تک پہنچانے میں کلیدی کردار ادا کیا تھا، قیام پاکستان کے بعد آغا صادق حسین نقوی، محشر رسول نگری، عبدالرحمٰن غور، عیش فیروز پوری، ماہر افغانی، ارشد امروہوی، سردار انور (طالب شیرازی) صادق شاذ، عبدالرب نسیم، میر گل خان حسن اوستوی، قیوم

راشد، خواجہ عبدالحمید عرفانی، سعید احمد رفیق، پروفیسر خلیل صدیقی، پروفیسر کرار حسین، اغگر سہارنپوری، رفیق راز، وحشی جنجوعہ، اقبال سلمان، اختر واحد قاضی اور عین سلام نے اردو شاعری اور مشاعروں کے فروغ میں گرانقدر حصہ لیا۔ ان مشاعروں کے بارے میں ڈاکٹر انعام الحق کوثر نے اپنی کتاب بلوچستان میں اردو میں تفصیل سے لکھا ہے۔

نئے تعلیمی اداروں کی وجہ سے تعلیم عام ہونے کے ساتھ ساتھ صحافتی سرگرمیوں نے بھی خوب فروغ حاصل پایا۔ قیام پاکستان سے پہلے ہفت روزہ استقلال، پاسبان، الاسلام، اخبار بلوچستان، کوہستان، تنظیم، جمہور، خورشید الحق، کے علاوہ دولت اور بلوچستان سماچار کے نام سے ہندوؤں کے دو جرائد شائع ہوتے تھے جبکہ چشمہ اور ہماری بہترین کوششیں اور دبستان محکمہ تعلیم کے رسالے تھے لیکن آزادی ملنے کے بعد صرف چار برسوں میں تقریباً بیس نئے اخبارات وجرائد کا اجراء ہوا۔ جن میں زمانہ، میزان، پکار، کلمتہ الحق، رہبر نسواں، بولان، نوائے بلوچستان، ترجمان، صداقت (پہلے سبی اور بعد میں بھاگ سے شائع ہوتا رہا) کوہسار، باغ و بہار، معلم، مبلغ، کارواں، تعمیر بلوچستان، پیغام، پیغام جدید اور شاہین ۱۹۵۲ء تک چھپنا شروع ہوئے اور ۱۹۴۶ء تک ان کی تعداد چونسٹھ (۶۴) تک پہنچ گئی۔ (۷)

ان تمام اخبارات وجرائد میں اُردو شعرا کا کلام شائع ہوتا۔ اُردو زبان کے ساتھ ساتھ ادبی ذوق بالخصوص اُردو شاعری کے فروغ میں ان اخبارات وجرائد نے نمایاں کردار ادا کیا۔

۱۹۴۷ء سے ۱۹۷۰ء تک بلوچستان میں ہونے والی اُردو شاعری کا جائزہ لیا جائے تو اس میں مقامی شعراء کی نسبت بلوچستان میں آباد ہونے والے دیگر علاقوں کے شعراء کی زیادہ تعداد نظر آتی ہے۔ قیام پاکستان سے پہلے مقامی شعراء جس قدر نمایاں تھے قیام پاکستان کے بعد پس منظر میں نظر آتے ہیں کیونکہ ہندوستان کے دیگر علاقوں سے آنے والے شعراء نہ صرف زیادہ پڑھے لکھے لوگوں پر مشتمل تھے بلکہ ان میں سے بہت سوں کی مادری زبان بھی اُردو تھی لیکن اس کے باوجود مقامی شعراء نے اُردو میں طبع آزمائی جاری رکھی اور آغا صادق حسین نقوی، ارشد امروہوی، اغگر سہارنپوری، عیش فیروز پوری سے اصلاح اور تربیت پانے والے نوجوانوں کی ایک بڑی تعداد ان ادبی سرگرمیوں اور مشاعروں میں اپنی پہچان بناتے رہے۔

۱۹۴۷ء سے ۱۹۷۰ء تک جو شعری مجموعے شائع ہوئے ان میں سبی کے ادیب اور شاعر عبدالرحمٰن غوؔر کے پہلے مجموعے پھندے (۱۹۴۹ء) اور دوسرے مجموعے ''متاع بردہ'' کے علاوہ ۱۹۶۶ء میں عین سلام کا پہلا شعری مجموعی ''چکیدہ'' ڈاکٹر عبدالحمید کاکڑ کا مجموعہ ''خارگل''، محشر رسول نگری کی ''فخر کونین'' (۱۹۶۴ء) اور آغا صادق حسین کے چار مجموعے نوا (۱۹۶۶ء) صبح صادق (۱۹۶۶ء)، ید بیضا اور طفلستان کے علاوہ دھنک اور وادی بولان کے نام

سے دو انتخاب شائع ہوئے۔

۱۹۵۶ء میں ریڈیو پاکستان کوئٹہ کے قیام نے ان سرگرمیوں کو مزید فروغ دیا اور ریڈیو کے مشاعروں کی وجہ سے اردو شاعری بلوچستان کے کونے کونے میں پھیل گئی۔ بلوچستان میں اردو شاعری کا دوسرا اہم دور ۱۹۷۰ء کے بعد شروع ہوا جب ون یونٹ کے ٹوٹنے کے بعد بلوچستان کو صوبے کی حیثیت ملی۔ ۱۹۷۱ء میں بلوچستان یونیورسٹی کا قیام عمل میں آیا جس میں پروفیسر مجتبیٰ حسین، ڈاکٹر احسن فاروقی، پروفیسر شمیم احمد، پروفیسر سحر انصاری اور پروفیسر وارث اقبال نامور ادبی شخصیات کوئٹہ پہنچیں۔ دوسری طرف ۱۹۷۴ء میں پاکستان ٹیلی ویژن کوئٹہ سینٹر کا قیام عمل میں آیا تو اُردو شاعری محفلوں اور مشاعروں سے گھر گھر پہنچنا شروع ہوگئی۔ بلوچستان کو صوبائی حیثیت ملنے کی وجہ سے بہت سے سرکاری اور نیم سرکاری ملازمین کوئٹہ سے رخصت ہوگئے تو اس خلا کو مقامی شعراء نے پر کرنا شروع کر دیا چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ماہر افغانی، عین سلام، عطا شاد، ربنواز مائل، پروفیسر نور محمد ہمدم، سعید گوہر، عابدہ شاہ عابد، حاوی اعظم، سرور سودائی، عمر گل عسکر، ریاض قمر، نسیم احمد نسیم جیسے شعراء کا کلام ریڈیو، ٹیلی ویژن اور اخبارات وجرائد پر چھا جاتا ہے اور ایک دہائی میں یونیورسٹی سے فارغ التحصیل نوجوانوں کی ایک اور کھیپ بھی اردو شاعری کے گلشن میں اپنے رنگ وروپ دکھانے لگتی ہے۔ ۱۹۸۰ء کے بعد بلوچستان کے نمایاں اُردو شعراء میں ناصر شیرازی بیرم غوری، عرفان احمد بیگ، سرور جاوید، زاہد آفاق، رفیق کمبوہ، ناگی عبدالرزاق خاور، عرفان الحق صائم، افضل مراد، نادرہ ضمیر، صدف چنگیزی، محسن شکیل، پروین لونی اور آغا محمد ناصر نمایاں نظر آتے ہیں۔

اس عرصے میں نژادنو، حلقہ حرف وحکایت، قلم قبیلہ، ادب جرگہ، فکر وعمل، ایوان ثقافت اور انجمن دبستان بولان کے نام سے کئی ادبی انجمنوں کا قیام عمل میں آتا ہے۔ (۸) ۱۹۷۹ء میں پروفیسر شمیم احمد کی سرپرستی اور رہنمائی میں آغا محمد ناصر، نجمہ اسلم، شگفتہ اقبال، رخسانہ، سہیل جعفر، افضل شوق جامعہ بلوچستان میں ادبی علمی اور تنقیدی مجالس کے ساتھ ساتھ نژادنو کے زیر اہتمام مشاعروں اور مہمان شاعروں کے ساتھ ادبی نشستوں کا انعقاد کرتے ہیں جن میں عطا شاد، حاوی اعظم، عزیز حامد، مدنی شبنم شکیل، پیرزادہ قاسم جیسے شعراء کے ساتھ ادبی تقاریب کا انعقاد کیا جاتا ہے۔ نژادنو کے پہلے صدر آغا محمد ناصر اور سیکرٹری نجمہ اسلم تھی۔

۱۹۸۰ء میں حلقہ حرف وحکایت کے نام سے آغا محمد ناصر، سمیں مریم، نجمہ اسلم، سہیل نیازی، خادم مرزا، بیرم غوری وغیرہ کے ساتھ ایک اور ادبی تنظیم بناتے ہیں۔ اس کے مقاصد بھی کم وبیش نژادنو کی طرح ہی تھے لیکن اس میں یونیورسٹی کے علاوہ کوئٹہ شہر کے لکھنے والوں کو بھی شامل کیا گیا۔ نژادنو کا نام پروفیسر شمیم احمد اور حلقہ حرف وحکایت کا نام خادم مرزا نے تجویز کیا تھا۔

۱۹ستمبر ۱۹۷۹ء کے گورنر بلوچستان کی اہلیہ بیگم ثاقبہ رحیم نے قلم قبیلہ کے نام سے ایک ادبی تنظیم قائم کی جس کی چیئر پرسن وہ خود بنیں جبکہ وائس چیئر مین بلوچستان کے نامور پبلشر اور قلات پریس کے مالک زمرد حسین، جنرل سیکرٹری پروفیسر سعید احمد رفیق، جوائنٹ سیکرٹری روزنامہ مشرق کی شاہین روحی بخاری اور مجلس عاملہ میں پروفیسر خلیل صدیقی پروفیسر مجتبیٰ حسین، پروفیسر انور رومانؔ، ڈاکٹر انعام الحق کوثر، روزنامہ مشرق کوئٹہ کے ایڈیٹر مقبول احمد رانا، پروفیسر نادر قمبرانی نامزد ہوئے۔ قلم قبیلہ بہت بڑے مقاصد کے ساتھ سرکاری سرپرستی میں قائم ہوئی اور بیشتر سرکاری ملازمین اور یونیورسٹی سے وابستہ افراد اس کی عہدے دار بنے۔ قلم قبیلہ کے مقاصد میں قومی اور پاکستانی زبانوں اور ادبیات کی افہام وتفہیم کے لیے راہیں ہموار کرنا، ان زبانوں اور ادبیات کے باہمی استفادہ اور افادہ کے لیے تراجم کی حوصلہ افزائی کرنا، قومی مقاصد سے ہم آہنگ ادب کی تخلیق کو فروغ دینا، زندگی آموز صحت، مند ادب کے لیے سماجی اور قومی شعور کو پروان چڑھانا، قومی اور پاکستانی زبانوں کے ہونہار ادیبوں کی حوصلہ افزائی کرنا، قومی اور پاکستانی زبانوں کے منتخب ادب پاروں یا ان کے تراجم کی نشر واشاعت کرنا، تنظیم کی ایسی لائبریری کا قیام جو تحقیقی کاموں میں معاون ہو سکے اور قلمی وادبی ریسرچ کو فروغ دینے کے لیے اعلیٰ تحقیقاتی مرکز کا قیام جیسے مقاصد شامل تھے(۹) لیکن بلوچستان کے بہت سے شاعروں اور ادیبوں نے قلم قبیلہ میں شمولیت کی بجائے ادب جرگہ کے نام سے ایک اور ادبی تنظیم قائم کی جس کے محرک عطا شاد تھے۔(۱۰) ادب جرگہ میں بشیر بلوچ، امداد نظامی، آغا محمد ناصر ،خادم میرزا جیسے اہل قلم شریک تھے۔ جو ہر ماہ بلوچستان آرٹس کونسل یا ریڈیو پاکستان میں تنقیدی مجلس کا اہتمام کرتی۔ ادب جرگہ نے اس عرصے میں جتنی نشستوں کا انعقاد کیا وہ علمی حوالے سے یادگار نشستیں تھیں جن میں زبان وادب سے متعلق علمی اور فنی مقالے پیش کیے جاتے۔

۱۹۸۳ء میں انجمن دبستان بولان کے نام سے استاد رشید انجم نے ایک ادبی تنظیم بنائی جس میں نوجوان لکھنے والوں کی ایک بڑی تعداد شامل ہوگئی۔ استاد رشید انجم نے باقاعدہ اصلاح کی روایت کو زندہ کیا اور اپنے شاگردوں کو فنی لحاظ سے پختگی دی۔ انجمن دبستان بولان کے تربیت یافتہ نوجوانوں میں صدر چنگیزی، زاہد آفاق، خاور عبدالرزاق ناگی، کرنل فضل اکبر کمال، رفیق کمبوہ بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ انجمن دبستان بولان نے نہ صرف ہفتہ وار مشاعروں اور تنقیدی نشستوں کا سلسلہ جاری کیا بلکہ صوبائی اور قومی سطح کے علاوہ بین الاقوامی اردو مشاعرے بھی منعقد کیے۔ کوئٹہ میں دوبارہ کل پاک وہند مشاعروں کا انعقاد اور ان مشاعروں میں جگن ناتھ آزاد اور مہندر سنگھ بیدی جیسے شعراء کی شرکت کا اعزاز حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی مدد آپ کے تحت انجمن نے گئی۔ شعری مجموعے بھی شائع کیے جن میں زاہد آفاق کے شعری مجموعے ''خواب جزیرہ'' خاور عبدالرزاق ناگی کی ''عرفان وآگہی''، ''

قندیل'' اور ''آبگینہ'' کرنل فضل اکبر کمل کی۔۔۔اور رفیق کمبوہ کا مجموعہ کلام۔۔قابل ذکر ہیں۔

۸۰ء کی دہائی میں ڈیرہ مراد جمالی میں بلوچستان ادبی اینڈ ویلفیئر سوسائٹی، بلوچستان سوشل اکیڈمی، بزم ادب مصطفیٰ اور فرینڈز سوسائٹی کے نام سے ادبی تنظیمیں قائم ہوئیں۔(۱۱) جبکہ لوالائی اور کوئٹہ میں ادبی ملگری اور ٹولنہ کے نام سے ادبی تنظیمیں بھی اسی زمانے میں بنیں جن میں پشتو کے ساتھ ساتھ اُردو کے شاعر وادیب بھی شامل تھے۔

ان تنظیموں کے علاوہ بلوچستان آرٹس کونسل اور ایوان ثقافت بلوچستان میں بھی مشاعروں اور ادبی نشستوں کا انعقاد کیا جاتا۔ بلوچستان آرٹس کونسل کے ڈائریکٹر عطا شاد تھے اور عین سلام پروگرام افسر تھے۔ جو خود بلوچستان کے بزرگ شاعر ہیں ان شخصیات کی وجہ سے اُردو شعروادب سے دلچسپی رکھنے والوں کی ایک بڑی تعداد غیر رسمی مجلسوں کا انعقاد جاری رکھتی تھی، جبکہ ایوان ثقافت لعل حسین ناصر، ادریس کاوش اور عالی سیدی کی سرپرستی میں دیگر ثقافتی سرگرمیوں اور تقریبات کے انعقاد کے ساتھ مشاعروں اور ادبی تقریبات کا انعقاد بھی کرتی۔ ان رسمی تنظیموں کے علاوہ مرحوم اثر جلیلی اور عابد رضوی تقریباً نصف صدی سے ہر سال عشرہ محرم میں مرثیہ خوانی کی مجالس کا انعقاد کرتے ہیں۔جن میں اب مقامی نوجوان شعراء کی ایک بڑی تعداد بھی شامل ہوگئی ہے۔

پچھلے چند سالوں سے اکادمی ادبیات پاکستان کی کوئٹہ شاخ کے زیر اہتمام بھی ادبی سرگرمیاں جاری ہوئی ہیں۔اکادمی ادبیات گو کہ ادیبوں اور شاعروں کی سرپرستی کرتی ہے لیکن بلوچستان میں بڑے مشاعروں اور ادبی تقاریب میں اب تک اس کا حصہ کم ہے البتہ محدود سطح کی ادبی تقاریب اور نشستوں کے اہتمام اور انعقاد کی ابتداء ہوچکی ہے۔

قیام پاکستان کے بعد بلوچستان کے اُردو شعرا کا جائزہ لیا جائے تو آغا صادق حسین نقوی، ڈاکٹر عبدالحمید کاکڑ، میر مٹھا خان مری، ماہر افغانی، محمد انور خان (طالب شیرازی) جیسے نامور شعراء کے علاوہ بلوچستان کے طول وعرض میں کئی اُردو شعرا کا سراغ ملتا ہے۔مکران کے قاضی عبدالرحیم صابر، مولا بخش مشتاق، آدم خان حقانی، میر گل خان حریم اوستوی، باقی بلوچ، غنی پرواز، کے بی فراق، اے آر داد، اکمل شاکر اور نوجوانوں میں ڈیرہ بگٹی کے بقا محمد بلوچ، صادق مری، گلستان کے عصمت درانی، لورالائی کے علی کمیل قزلباش، ژوب کے اورنگ زیب احساس کے علاوہ قلات، ڈیرہ مراد جمالی، سبی اور کیچ مکران کے بیسیوں شعراء اُردو میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کررہے ہیں۔

قیام پاکستان کے بعد بلوچستان کے نمایاں اور نامور شعراء کے علاوہ ملک کے دیگر حصوں کے شعراء بھی یہاں مختصر اور طویل عرصوں کے لیے مقیم رہے۔جن میں عبدالحمید عدم، صادق نسیم، تراب گوالیاری اور قابل اجمیری بطور خاص قابل ذکر ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ کوثر، بلوچستان میں اردو، مرکزی اردو بورڈ، گلبرگ لاہور، ۱۹۶۸ء، ص ۷۷۔

۲۔ ایضاً۔

۳۔ کوثر، بلوچستان میں اُردو، مرکزی اردو بورڈ، گلبرگ لاہور، ۱۹۶۸ء، ص ۲۳۔

۴۔ ایضاً۔

۵۔ ایضاً۔

۶۔ آغا محمد ناصر، بلوچستان میں اردو شاعری، کوژک پبلشرز، کوئٹہ، ۲۰۰۰، ص ۱۵۹۔

۷۔ کمال الدین احمد، صحافت وادی بولان میں بلوچی اکیڈمی، ک کوئٹہ، ۱۹۷۸ء، ص ۹۰۔۱۱۴۔

۸۔ آغا محمد ناصر، بلوچستان میں اردو شاعری، کوژک پبلشرز، کوئٹہ، ۲۰۰۰ء، ص ۳۶۔

۹۔ بیگ، عرفان احمد، قلم قبیلہ ایک تعارف، اخبار اردو، اسلام آباد، نومبر ۲۰۰۳ء، ص ۱۸۴۔

۱۰۔ آغا محمد ناصر، بلوچستان میں اردو شاعری، کوژک پبلشرز، کوئٹہ ۲۰۰۰ء۔

۱۱۔ جوہر بنگلزئی، ڈیرہ مراد جمالی میں اُردو زبان وادب، اخبار اُردو، اسلام آباد، ۲۰۰۳ء، ص ۱۰۰۔۱۰۵۔

❁❁❁

کلامِ میرؔ میں صنعتِ تجنیس

ڈاکٹر محمد ساجد خان*

Abstract:

In this article, one of aspect of poetical craftsmanship emerging out the art of choosing words having phonetically resemblance or homo graphic effects giving birth to 'Sanat-e-Tajnees', has been discussed keeping in view of the poetry of Mir Taqi Mir.The writer has tried to establish the point that Mir had special longing for this art of expression and play of words. Not only Mir liked such Rhetoric but also considered it an essential part of great poetry. Tajnees is such a craft of words which has various types, forms or kinds. In this essay, all the prominent forms and kinds of Tajnees have been discussed and various examples have been given out of Mir's poetry. Though it is a dying art in our poetry but writer has tried to relive with this craft.

میر نے صنائع بدائع کو نہ صرف پسند کیا ہے بلکہ ان کے استعمال کو اعلیٰ شاعری کی خصوصیات میں شمار کیا ہے اور دوسرے شعرا کو ان کے استعمال کا مشورہ بھی دیا ہے۔ نکات الشعراء میں لکھتے ہیں:

''ششم انداز است کہ ما اختیار کردہ ایم محیط ہم صنعت ہاست تجنیس، ترصیع، تشبیہہ، صفائے گفتگو، فصاحت و بلاغت۔''[۱]

میر کو خدائے سخن سمجھا جاتا ہے اور اسی وجہ سے ان کے فرمائے ہوئے کو مستند بھی مانا جاتا ہے۔ اگرچہ میرؔ سے پہلے کے شعرا کے کلام میں بھی صنائع بدائع موجود تھے، لیکن میرؔ سے قبل کسی شاعر نے ان کی موجودگی کا اس طرح

* شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

برملا اعتراف نہیں کیا۔ میرؔ نے صرف نکات الشعرا میں اس بات کا اعتراف ہی نہیں کیا بلکہ اپنے اشعار میں بھی بارہا صنعت گری کا اعتراف کیا ہے اور خود ''کو 'صناع'' کہہ کر تفاخر کا اظہار کیا ہے۔ مثلاً:

صناعِ طرفہ ہیں ہم عالم میں ریختے کے
جو میر جی لگے گا تو سب ہنر کریں گے (دیوان اول، ص ۳۵۹)

مندرجہ بالا اشعار پر نظر کرنے سے یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں رہ جاتا کہ میر دانستہ صنعت گری کرتے ہیں۔ یہ ان نقادوں کے لیے لمحۂ فکریہ ہے جو صنائع بدائع کی مخالفت میں اس حد تک یک رُخے ہیں کہ انسان کو حیرت ہوتی ہے اور تنقید میں توازن کا دعویٰ کرنے والے ہر قسم کے توازن سے بے بہرہ نظر آتے ہیں۔ میر کے نزدیک تخلیق شعر کا سب سے بڑا محرک کسی صنائع کو بہترین انداز میں موزوں کرنا ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ نہ صرف میر بلکہ اس عہد کے تمام شعراء کا تخلیق شعر کا یہی مطمع نظر تھا۔ یہ بات اگرچہ بہت سے ''سخن فہموں'' کو ناگوار گزرے گی، لیکن اساتذہ کے دواوین کا مطالعہ علم بدیع کی روشنی میں کیا جائے تو ان احباب کو بہت حیرانی ہوگی۔ ان پر کھلے گا کہ اردو شاعری کے تمام اساتذہ نے بڑے خشوع وخضوع کے ساتھ صرف اور صرف صنائع کو موزوں کیا ہے اگر کوئی اردو شاعری کی روایت سے مطمئن ہے تو اسے صنائع کو بھی نہ صرف گوارا کرنا پڑے گا بلکہ ان میں دلچسپی بھی لینا پڑے گی۔ یہاں میں ایک اور پہلو کی طرف توجہ دلانا چاہوں گا کہ اساتذہ کے کلام سے وہی شخص حظ اٹھا سکے گا جو مشرقی علوم یعنی عروض، بدیع، بیان اور معانی سے آگاہی رکھتا ہے۔ جو شخص ان علوم سے واقفیت نہیں رکھتا۔ اساتذہ کے کلام کا مطالعہ اس کے لیے توضیح اوقات ہوگا۔ میر کے کلام میں صنائع بدائع کی موجودگی کی طرف پروفیسر نذیر احمد (۲)، گوپی چند نارنگ (۳) اور مولانا عبدالسلام ندوی (۴) نے بڑا واضح اشارہ کیا ہے اور اس موقف کا اظہار کیا ہے کہ میر کے سارے دیوان صنائع بدائع سے بھرے ہوئے ہیں۔

علم بدیع کی کتابوں میں صنائع لفظی کی مثالوں میں عام طور پر غیر معروف شعرا کے اشعار درج ہیں مثلاً تجنیس کی بعض مشکل اقسام تام، مرفوء اور مرکب کی وہی مثالیں علم بدیع کے مرتبین نے نقل کر دی ہیں جو دیبی پرشاد نے معیار البلاغت اور نجم الغنی نے بحر الفصاحت میں درج کی ہیں۔ نئی اور تازہ مثالوں کی طرف علمائے بدیع کا دھیان کم گیا ہے اور اس کوتاہی نے قارئین کو بہت حد تک اس علم سے متنفر کر دیا ہے۔ متذکرہ بالا اقسامِ جناس کی جو مثالیں میر کے کلام سے اخذ کی گئی ہیں وہ ان روایتی مثالوں سے بدرجہا بہتر ہیں جو بدیع کی کتابوں میں بار بار دہرائی جاتی رہی ہیں۔ اسی طرح اگر سوداؔ، دردؔ اور نظیرؔ جیسے بڑے شعرا کے دواوین کھنگالے جائیں تو یقیناً ان صنائع کی بہتر مثالیں دستیاب ہوں گی جنہیں ایک عرصے سے مطعون کیا جا رہا ہے۔ اس بحث کا مقصد یہ ہے کہ کوئی صنعت بذاتِ

خود اچھی یا بُری نہیں ہوتی بلکہ کسی صنعت کا اچھا یا بُرا استعمال شاعر کی صلاحیت پر ہوتا ہے یقیناً بڑے شاعر کے کلام میں صنائع کا استعمال بھی کسی کمتر درجے کے شاعر کے مقابلے میں بہت بہتر اور شعریت سے بھرپور ہوتا ہے۔

حالؔی، شبلی اور مسعود حسن رضوی ادیب نے خاص طور پر صنائع لفظی کو تنقید کا نشانہ بنایا ہے اور اس کا موردِ الزام لکھنوی شعراء کو ٹھہرایا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ دبستانِ دلی کے سرخیل محمد تقی میر کے کلام میں صنائع کی غالب تعداد لفظی ہے یعنی میر صاحب کو لفظی صنائع سے بہت زیادہ شغف ہے اور ان کی یہ دلچسپی کسی بھی لکھنوی شاعر کے مقابلے میں کم نہیں۔ میر صاحب کے کلام میں صنائع لفظ و معنی کی تمام اقسام کی مثالیں اس قدر زیادہ ہیں کہ اگر انہیں مرتب کیا جائے تو ایک اچھی خاصی کتاب بن جائے۔ تاہم ہم نے اس مضمون میں میرؔ کے کلام میں صنعتِ تجنیس کے مطالعے تک خود کو محدود رکھا ہے۔

تجنیس کے لفظی معنی ہیں دو لفظوں کو ایک جنس کا یا ایک جیسا بنا دینا۔ اصطلاح میں اس سے مراد ہے کہ کلام میں دو ایسے الفاظ لانا جو صورت، تلفظ یا کسی اور بنا پہ ایک دوسرے کے مشابہ ہوں مگر ان کے معنی مختلف ہوں صنعت تجنیس کہلاتی ہے۔

صاحبِ حدائق البلاغت لکھتے ہیں:

''تجنیس یا جناس کا یہ مطلب ہے کہ کلام میں دو لفظ ایسے لائے جائیں جو تلفظ میں ایک جیسے ہوں مگر ان کے معنی مختلف ہوں۔''[۵]

نجم الغنی نے بھی اس تعریف سے اتفاق کیا ہے:

''صنعت تجنیس یہ ہے کہ دو لفظ تلفظ میں مشابہ ہوں اور معنی میں مغائر اور اس کی کئی قسمیں ہیں۔''[۶]

صنعتِ تجنیس کی اقسام:

۱۔تجنیس تام (مماثل و مستوفی)	۲۔تجنیس مرکب	۳۔تجنیس مرفوء
۴۔تجنیس خطی	۵۔تجنیس محرف	۶۔تجنیس زائد و ناقص
۷۔تجنیس مطرف	۸۔تجنیس مذیل	۹۔تجنیس مضارع
۱۰۔تجنیس لاحق		

صنعتِ تجنیس تام:

صنعتِ تجنیس کی تمام اقسام میں تجنیس تام کو اعلیٰ مقام حاصل ہے اور اپنی خصوصیت کی بناء پر تمام اقسام

جناس میں اہم اور دلچسپ سمجھی جاتی ہے۔ صاحب بحرالفصاحت لکھتے ہیں:

''تجنیس تام یہ ہے کہ لفظ انواع حروف اور اعداد حروف اور ترتیب حروف اور حرکات وسکنات میں متفق اور معنی میں مختلف آئیں۔ صلاح الصفدری جنان الجناس میں کہتا ہے کہ جناس کامل اور جناس معنوی یہی ہے اور اس کا مرتبہ سب اقسامِ جناس میں اعلیٰ ہے۔''[۷]

صنعتِ تجنیس تام کی دو اقسام ہیں:

(i) تجنیس تام مماثل (ii) تجنیس تام مستوفی

اگر کلام میں دو الفاظ ایسے لائے جائیں جو انواع حروف اور اعداد و ترتیب کے علاوہ نوعیت یا نوع میں بھی مشترک ہوں تو تجنیس تام مماثل کہلائے گی۔ یعنی دونوں الفاظ یا تو اسم ہوں یا فعل اور یا پھر حرف۔ اگر دو الفاظ میں سے ایک اسم ہو اور دوسرا فعل یا ایک فعل ہو اور دوسرا حرف تو تجنیس تام مستوفی کہلائے گی۔

صاحب بحرالفصاحت نے تجنیس تام مماثل کی مثال میں جو اشعار درج کیے ہیں ان میں سے یہ شعر دیکھئے:

نیاز و ناز کے عالم میں سب اُن کے کڑے بولے
کہ پاؤں پڑ کے چھوٹو گے اگر تم یاں کڑے بولے (انشاءاللہ خان انشا)

پہلے کڑے زیور کا نام ہے اور دوسرے کڑے 'سخت' کے معنی میں ہے۔[۸]

سجاد مرزا بیگ نے اس صنعت کی مثال میں دو اشعار درج کیے ہیں، لیکن شاعر کا نام نہیں دیا۔ شاید موقع کی مناسبت سے خود کہہ کر شامل کر دیئے ہیں۔

باندھوں ہوں مضمون جو اپنی شور بختی کا کوئی
ہو زمینِ شعر میں عالم زمینِ شور کا
تم رات کو نہ آئے جو اپنے قرار پر
یہ ظلم تم نے کیا کیا اس بے قرار پر [۹]

اسی طرح تجنیس تام مستوفی کی مثال میں بھی نجم الغنی نے جو مثالیں درج کی ہیں ان میں سے یہ شعر دیکھئے:

کہا دل نے مرے دیکھی جو وہ مانگ
کہ ہے یہ رات آدھی کچھ دُعا مانگ (غالب)

تجنیس تام مستوفی کی مثال میں دیبی پرشاد نے امانتؔ کے دو شعر دیئے ہیں۔ ان میں سے ایک شعر

ملاحظہ کیجئے[۱۰]

آبداری سے جو مملو نظر آیا وہ گلا
رشک کی برف سے کیا جسم صراحی کا گلا (امانتؔ)

ڈاکٹر یعقوب عامر نے تام مستوفی کی مثال میں غالبؔ کا یہ شعر درج کیا ہے۔

بھیجی ہے جو مجھ کو شاہِ جم جاہ نے دال
ہے لطف و عنایات شہنشاہ پہ دال [۱۱]

کلامِ میر میں صنعتِ تجنیس تام مماثل کی مثالیں:

علم بدیع کی کتابوں میں تجنیس تام کی مثالیں زیادہ تر وہی ہیں جو نجم الغنی نے بحر الفصاحت میں درج کی ہیں۔ بعد میں علماء نے تازہ مثالیں ڈھونڈنے کی طرف رغبت کا مظاہرہ نہیں کیا۔ اس صنعت کی مثال میں جو اشعار درج کیے جاتے رہے ہیں ان میں زیادہ تعداد ایسے اشعار کی ہے جو معنوی اور جمالیاتی حوالے سے پست درجہ کے ہیں۔ بعض اشعار پر تو یہ گمان گزرتا ہے کہ شاید یہ اشعار ضرورت کے تحت لکھ کر بدیع کی کتابوں میں درج کر دیئے گئے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ لفظی صنائع بالخصوص تجنیس کو پست درجے کی صنعت سمجھا جانے لگا۔ ذیل میں میرؔ کے کلام سے صنعتِ تجنیس تام کی مثالیں درج کی جاتی ہیں جس سے اندازہ ہوگا کہ جب بڑا شاعر دانستہ یا غیر دانستہ طور پر کسی صنعت کو کلام میں لاتا ہے تو وہ نہ صرف کلام میں حسن و خوبی کے پیدا کرنے کا باعث بنتی ہے بلکہ خود صنعت کے اعتبار میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔

تنگ آیا ہوں میں رشکِ تنگ پوشی سے تری
اس تنِ نازک سے یہ جامے کو چسپاں اختلاط (دیوانِ اوّل، ص۲۶۸)

پہلا لفظ تنگ بمعنی ''عاجز آنا'' اور دوسرا لفظ تنگ بمعنی ''سُکڑا ہوا، بھینچا ہوا۔''

ایک سا عالم نہیں رہتا ہے اس عالم کے بیچ
اب جہاں کوئی نہیں یاں ایک عالم ہوگیا (دیوانِ دوم، ص۴۲۳)

پہلا لفظ عالم ''حالت، صورت، درجہ'' دوسرا لفظ عالم ''دنیا'' اور تیسرا لفظ عالم بمعنی ''دنیا کے لوگ، مخلوق۔''

اس کی گلی میں آمد و شد کی گھات میں ہی ہم رہتے تھے
اب جو خستہ پا ہو بیٹھے ڈھب کرنے کے ڈھب موقوف (دیوانِ چہارم، ص۶۹۷)

پہلا لفظ ڈھب بمعنی ''عادت، لپکا'' اور دوسرا لفظ ڈھب بمعنی ''موقعہ، صورت۔''

چپکے کھڑا ٹکڑے ہوتا ہوں ساری ہے اُلفت کی بات
تیغ نے اس کی کیا ہے قسمت یہ بھی ہے قسمت کی بات (دیوانِ پنجم،ص۷۵۲)

پہلا لفظ قسمت بمعنی ''حصہ، بخرہ، منقسم'' اور دوسرا لفظ قسمت بمعنی ''نصیب۔''

برسوں رہتے تھے راہ میں اس کی
تب کچھ اک اُس سے راہ کرتے تھے (دیوانِ ششم،ص۸۵۸)

پہلا لفظ راہ بمعنی ''راستہ'' دوسرا لفظ راہ بمعنی ''میل جول۔''

تجنیس تام مستوفی:

ہم آوازوں کو سیراب کی مبارک
پروبال اپنے بھی ایسے تھے پر تک (دیوانِ اوّل،ص۲۷۳)

پہلا لفظ ''پر'' اسم اور دوسرا ''پر'' ماضی۔

رکھتا تھا ہاتھ میں سررشتہ بہت سینے کا
رہ گیا دیکھ رَفو چاک مرے سینے کا (دیوانِ دوم،ص۴۵۷)

پہلا ''سینے'' فعل، دوسرا اسم۔

کیا میؔر بس کرے ہے اب زاری آہ شب کی
دل آ گیا ہے اس کا ظالم کسو کے بس میں (دیوانِ سوم،ص۶۲۷)

پہلا ''بس'' متعلق فعل بمعنی موقوف، ختم اور دوسرا ''بس'' اسم بمعنی قابو اختیار۔

کل سے دل کی کل بگڑی ہے جی مارا بے کل ہو کر
آج لہو آنکھوں میں آیا دردِ غم سے رو رو کر (دیوانِ چہارم،ص۶۹۰)

پہلا کل اسم بمعنی ''آج سے پہلا دن جو گزر چکا ہے'' دوسرا کل محاورہ ہے ''کل بگڑ جانا'' بمعنی مزاج بگڑ جانا ہے اور تیسرے کل کا مطلب سکون و قرار ہے۔س

صنعتِ تجنیس مرکب:

کلام میں دو ایسے الفاظ لانا جن میں ایک مفرد ہو اور دوسرا مرکب یعنی دو کلموں سے حاصل کیا گیا ہو صنعتِ تجنیس مرکب کہلاتی ہے۔ نجم الغنی لکھتے ہیں:

''تجنیس کے ایک لفظ کو دو کلموں کی ترکیب سے حاصل کریں اور ایک لفظ مفرد ہو اور یہ

دو حال سے خالی نہیں اگر کتابت و خط موافق ہوں تو تجنیس مرکب متشابہ کہیں گے اور اگر خط و کتابت میں مخالف ہوں گے تو تجنیس مرکب مفروق بولیں گے۔''[۱۲]

حدائق البلاغت میں تجنیس مرکب کے بارے میں لکھا ہے:

''اگر کلام میں دو ہم شکل لفظ ایسے لائے جائیں کہ ایک ان میں سے مفرد ہو اور دوسرا مرکب تو اسے تجنیس مرکب متشابہ کہتے ہیں۔ مثلاً لفظ جانا ایک جگہ مصدر کے معنی میں مفرد ہے اور جا، نا بمعنی مت جا کے مرکب ہے

ع مت اُٹھا احسانِ دوناں دیکھ دوناں کے لیے

اس مصرعہ میں ''دُوناں'' بمعنی کمینے کے ہیں اور دونان بمعنی دو روٹیوں کے مرکب ہے۔''[۱۳]

آگے چل کہ صاحب حدائق البلاغت صنعتِ تجنیس مرکب کی دوسری قسم یعنی مرکب مفروق کے بارے میں لکھتے ہیں::

''کلام میں دو لفظ ایسے لائے جائیں جو بولنے میں یکساں ہوں، لیکن لکھنے میں یکساں نہ ہوں مثلاً لفظ رسّا بمعنی موٹی رسّی کے اور رَس سا بمعنی رَس جیسا کے۔''[۱۴]

نجم الغنی نے مرکب متشابہ کی مثال میں دو اشعار درج کیے ہیں ان میں سے یہ شعر دیکھئے۔[۱۵]

قاتل نے لگایا نہ میرے زخم پہ مرہم
حسرت یہ رہی جی ہی کی جی میں گئے مرہم (ایاز محمد خان بھوپالی)

اسی طرح دیبی پرشاد نے دو اشعار کی مثالیں درج کی ہیں جن میں سے یہ شعر دیکھئے:[۱۶]

جتنے مر مر گئے بتو تم پر
ان کے مرقد ہیں سنگ مرمر کے (ممدوحؔ)

صنعتِ تجنیس مرکب کی دوسری قسم ''مرکب مفروق'' کی مثال میں نجم الغنی نے جن اشعار کی مثال دی ہے ان میں سے یہ شعر ملاحظہ کیجئے:[۱۷]

کہا جی نے مجھے یہ ہجر کی رات
یقیں ہے صبح تک دے گی نہ جینے (ذوقؔ)

پہلے مصرع میں لفظ ''جی نے'' مرکب ہے اور دوسرے مصرعہ میں ''جینے'' لفظ مفرد ہے۔

علمِ بدیع کی کتابوں میں صنعتِ مرکب کی دونوں اقسام متشابہ اور مفروق کے تحت جو اشعار ملتے ہیں وہ وہی ہیں جو نجم الغنی نے بحر الفصاحت میں لکھ دیے ہیں۔ البتہ دیبی پرشاد نے جو مثالیں درج کی ہیں وہ اپنے عہد میں تازہ تھیں۔

کلامِ میرؔ میں صنعتِ مرکب متشابہ کی مثال:

گرچہ ہم پر بستہ طائر ہیں پر اے گل ہائے تر
کچھ ہمیں پروا نہیں ہے تم اگر پَر وا کرو (دیوان پنجم، ص۷۹۱)

پہلا لفظ 'پروا'' مفرد ہے اور دوسرا ''پر'' اور ''وا'' یعنی پر کھولنا کے معنی میں مرکب ہے۔

کلامِ میر میں صنعتِ مرکب مفروق کی مثال:

کب تک رہیں گے یارب ہر دم ہم آبدیدہ
ضائع ہے جیب و دامن جوں جنسِ آب دیدہ (دیوان سوم، ص۶۴۱)

پہلا لفظ ''آبدیدہ'' مفرد ہے اور دوسرا آب+دیدہ مرکب۔

صنعتِ تجنیس مرفوء

صاحبِ کنز البلاغت مولوی حافظ سیّد جلال الدین احمد جعفری نے اسے کوئی علیحدہ صنعت نہیں سمجھا بلکہ صنعتِ مرکب کی ایک قسم قرار دیا ہے۔[۱۸] البتہ باقی سب نے اس صنعت کا علیحدہ ذکر کیا ہے۔ نجم الغنی لکھتے ہیں:

''تجنیس مرفوء یہ ہے کہ ایک لفظ مفرد ہو اور دوسرا لفظ کسی دوسرے کلمے کے جز سے مرکب ہو بخلاف تجنیس مرکب کے کہ اس میں ایک لفظ مفرد ہوتا ہے اور دوسرا متجانس پورے دو کلموں سے مرکب ہوتا ہے۔''[۱۹]

صاحبِ حدائق البلاغت لکھتے ہیں:

''کسی لفظ کا آخری لفظ کسی دوسرے لفظ کے جز سے مرکب ہو کر پہلے لفظ کا ہم جنس بن جائے تو اسے تجنیس مرفوء کہتے ہیں۔''[۲۰]

مثال میں یہ شعر پیش کیا ہے۔

پروانہ ہیں تمہارے رُخِ شمع ساں پہ ہم
پروا نہیں ہے جان کے جانے کی بھی ہمیں

اس شعر کے مصرع اوّل میں ''پروانہ'' کا لفظ آیا ہے اور مصرع ثانی میں ''پروا نہیں'' کا لفظ آیا ہے۔ اگر پروا کو نہیں کے نون اورہ سے مرکب کر دیا جائے تو پروانہ کا لفظ حاصل ہو کر پہلے لفظ پروانہ کا ہم جنس بن جائے گا۔ نجم الغنی نے جو مثالیں درج کی ہیں ان میں سے دبیرؔ کا شعر قدرے مناسب ہے جو ذیل میں درج کیا جاتا ہے۔

غل تھا کہ اب مصالحتِ جسم و جاں نہیں
لو تیغ برق دم کا قدم درمیاں نہیں

لفظ برق کا ''قاف'' دم سے مل کہ قدم کا متجانس ہوا۔

کلامِ میرؔ میں صنعتِ تجنیس مرفوء کی مثالیں:

یاد ایامے کے اپنے روز و شب کی جائے باش
یا درِ بازِ بیاباں یا درِ مے خانہ تھا (دیوان اوّل، ص۲۱۸)

دوسرے مصرعے کا لفظ ''یا'' در کے 'د' سے مل کر لفظ یاد کا متجانس ہوا۔

کرتا ہے گرچہ یاروں سے وہ ٹیڑھی بانکی بات
پر کیا ہی دل کو لگتی ہے اس بدزباں کی بات (دیوانِ چہارم، ص۶۸۲)

دوسرے مصرعہ میں زبان کی ''باں'' لفظ ''کی'' کے ساتھ مل کر لفظ بانکی کا متجانس ہو گیا۔

جانا کہ تن میں ہر جا نازک ہے اور دلکش
ہم رفتہ سراپا اس کے بجا ہوئے ہیں (دیوان ششم، ص۸۴۴)

پہلے مصرعہ میں لفظ ''جا'' نازک کے ''نا'' سے مل کہ لفظ جانا کا متجانس ہوا۔

صنعتِ تجنیس خطی:

کلام میں دو ایسے الفاظ لانا جو بغیر رعایت نقاط کے مشابہ ہوں یعنی اگر حرفِ منقوطہ پر نقطے نہ ڈالے جائیں تو دونوں الفاظ ایک جیسے نظر آئیں۔

انشاءاللہ خان انشا لکھتے ہیں:

''جب بلالحاظ تلفظ و نقاط صرف حروف میں مساوات ہو جیسے مشکین اور مسکین، خط اور حظ، پاک اور باک۔[۲۱]

پروفیسر نذیر احمد نے تجنیس خطی کی مثال میں غالب کے جو اشعار درج کیے ہیں ان میں سے بعض یہ ہیں:

دیکھا اسدؔ کو خلوت و جلوت میں بار ہا
دیوانہ گر نہیں ہے تو ہشیار بھی نہیں

پڑیے گر بیمار تو کوئی نہ ہو تیمار دار
اور اگر مر جایئے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو (۲۲)

کلامِ میرؔ میں صنعتِ تجنیس خطی کی مثالیں:

پنجہ ہے مرا پنجۂ خورشید میں ہر صبح
میں شانہ صفت سایہ روِ زلفِ بتاں ہوں (دیوان اوّل، ص۲۹۶)

شانہ اور سایہ میں صنعت تجنیس خطی ہے۔

اس قدر جی میں ہے دغا اس کے
کہ دعا کریے تو دغا سمجھے (دیوان دوم، ص۵۵۴)

دغا اور دعا میں صنعت تجنیس خطی ہے۔

مجھ سا محنت کش محبت میں نہیں
ہر زماں کرتا رہا ہوں جاں کنی (دیوان پنجم، ص۷۹۷)

محنت اور محبت میں صنعت تجنیس خطی ہے۔

گلشن کے طائروں نے کیا بے مروتی کی
یک برگِ گل قفس میں ہم تک نہ کوئی لایا (دیوان ششم، ص۸۲۱)

یک اور تک میں صنعت تجنیس خطی ہے۔

صنعت تجنیس محرف:

کلام میں دو ایسے الفاظ لانا جو حروف، نوع اور ترتیب حروف میں یکساں ہوں لیکن حرکات وسکنات یعنی اعراب میں مختلف ہوں۔ نجم الغنی کے مطابق:

''تجنیس محرف یہ ہے کہ دونوں لفظ بہمہ وجوہ نوع اور عدد اور ترتیب حروف میں مشابہ ہوں لیکن ہیئت یعنی حرکات وسکنات میں مخالف واقع ہوں اور اِس کو بعض تجنیس ناقص بھی کہتے ہیں۔''[۲۳]

مرزا محمد عسکری لکھتے ہیں:

''جب الفاظ متجانس بہمہ وجوہ یکساں ہوں اور فرق صرف حرکات میں ہو اس کو تجنیس محرف کہتے ہیں، جیسے شَیر وشِیر، مُشکین ومَشکین، سَن وسِن وغیرہ۔''[۲۴]

پروفیسر نذیر احمد نے غالبؔ کے کلام سے صنعتِ تجنیس محرف کی جو مثالیں دی ہیں ان میں سے بعض یہ ہیں۔

میں بلاتا تو ہوں اس کو مگر اے جذبہ دل
اس پہ بَن جائے کچھ ایسی کہ بِن آئے نہ بنے
جو آؤں سامنے ان کے تو مرحبا نہ کہیں
جو جاؤں واں سے کہیں کو تو خیر باد نہیں [۲۵]

کلامِ میرؔ میں صنعت تجنیس محرف کی مثالیں:

تعارف کیا رَہا اہلِ چمن سے
ہوئے اک عمر کے پیچھے رِہا ہم (دیوان اوّل،ص۲۷۹)
عیدیں آئیں بار ہا لیکن نہ وے آکر ملے
رہتے ہیں ان کے گلے لگنے کے برسوں سے گِلے (دیوان پنجم،ص۸۰۵)
کج اَبرو ان اطفال میں ہے عجب
جو میرؔ آبرو بھی تمہاری رہے (دیوان ششم،ص۸۶۱)

صنعتِ تجنیس زائد و ناقص:

کلام میں دو متجانس الفاظ میں سے ایک لفظ کا دوسرے لفظ سے ایک حرف کم یا زیادہ ہو تو یہ تجنیس زائد و ناقص کہلاتی ہے۔

صاحبِ حدائق البلاغت لکھتے ہیں:

''تجنس زائد و ناقص میں تعداد حروف میں اختلاف ہوتا ہے یعنی کسی لفظ میں حروف زائد ہوتا ہے اور کسی میں کم۔ اِس کی تین صورتیں ہیں، کبھی حرف لفظ کے شروع میں اور کبھی بیچ میں اور کبھی آخر میں زیادہ کرتے ہیں۔''[۲۶]

مرزا محمد عسکری لکھتے ہیں:

''جب الفاظ متجانس میں صرف ایک حرف کی کمی بیشی ہو خواہ وہ حرف لفظ کے شروع میں آئے یا وسط میں آئے یا آخر میں اس کو تجنیس زائد کہتے ہیں۔ جیسے بات و نبات، بال و وبال، شر و شور، زر و زور، پیمان و پیمانہ، نام و نامہ وغیرہ۔''[۲۷]

مولوی نجم الغنی رامپوری نے تفصیل کے ساتھ اس صنعت کا جائزہ لیا ہے اور تینوں اقسام کی وافر مثالیں مہیا کر دی ہیں۔ لکھتے ہیں:

''تجنیس زائد و ناقص یعنی ایک لفظ متجانس میں دوسرے لفظ سے ایک حرف زیادہ ہو اور دوسرے میں کم، اِسی سبب سے اسے تجنیس زائد و ناقص کہتے ہیں اور یہ تین حال سے خالی نہیں۔ یا اوّل میں کوئی حرف زیادہ یا کم ہوگا جیسے بات و نبات یا درمیان میں کمی یا بیشی ہوگی جیسے گل اور گال، دم اور دام یا آخر میں جیسے چاہ اور چاہا اور پیمان اور پیمانہ۔'' [۲۸]

نجم الغنی نے صنعتِ تجنیس ناقص کی مثال میں جن اشعار کو درج کیا ہے وہ ان کی تصنیف میں ملاحظہ کی جاسکتی ہیں۔ یہاں کلامِ میر ملاحظہ کیجئے:

کلامِ میرؔ میں صنعت تجنیس زائد و ناقص کی مثالیں:

پہلی قسم کی مثالیں:

خدا کو کام تو سونپے ہیں میں نے سب لیکن
رہے ہے خوف مجھے واں کی بے نیازی کا (دیوان اوّل، ص۲۳۴)

ہر جا پھر اعتبار ہمارا اُڑا ہوا
تیری گلی میں لائی صبا تو بجا ہوا (دیوان پنجم، ص۷۴۰)

کاوش سے ان پلکوں کی رہتی ہے خلش سی جگر میں اَب
سیدھی نظر جو اس کی نہیں ہے یاس ہے اپنی نظر میں اب (دیوان پنجم، ص۷۵۰)

ہم گر جگر نکال رکھیں اس کے زیرپا
بے دید کی ادھر سے نظر آشنا نہ ہو (دیوان ششم، ص۸۵۱)

دوسری قسم کی مثالیں:

نہیں تازہ دل کی شکستگی یہی درد تھا یہی خستگی
اسے جب سے ذوقِ شکار تھا اسے زخم سے سروکار تھا (دیوان اوّل، ص۲۰۰)

دور بہت بھاگو ہو ہم سے سیکھ طریق غزالوں کا
وحشت کرنا شیوہ ہے کیا اچھی آنکھوں والوں کا (دیوان پنجم، ص۷۳۸)

ہے سر کے ساتھ مال و منال آدمی کا سب
جاتا رہے جو سر ہی تو سامان کیا رہے (دیوان ششم، ص۸۵۸)

تیسری قسم کی مثالیں:

اب کل نہیں ہے تجھ کو بے قتل غم کشوں کے
کہتے تو تھے کہ ظالم خوں ریزی سے نہ خو کر (دیوان پنجم،ص۷۶۲)

اہلِ چمن سے کیونکر اپنی ہو روشناسی
برسوں اسیر رہ کر اب ہم رہا ہوئے ہیں (دیوان ششم،ص۸۴۴)

صنعتِ تجنیس مذیل:

کلام میں دو لفظ لانا جن میں سے ایک کے آخر میں دو حروف زیادہ ہوں تجنیس مذیل کہلاتی ہے۔شرط یہ ہے کہ دو حروف کا اضافہ آخر میں ہی ہونا چاہیے، نہ پہلے نہ ہی درمیان میں۔تجنیس مذیل کے برعکس تجنیس زائد ناقص میں ایک حرف کی کمی بیشی تینوں صورتوں میں جائز سمجھی گئی ہے۔

صاحبِ حدائق البلاغت لکھتے ہیں:

''اگر کسی لفظ کے آخر میں دو حروف زائد کر دیئے جائیں تو اسے تجنیس مذیل کہتے ہیں مثلاً ''یم'' کے معنی دریا کے ہیں،لیکن اگم یم کے آخر میں دو حروف زائد کر دیں تو یمین بن جائے گا جس کے معنی قسم کے ہوں گے۔''[۲۹]

مرزا محمد عسکری لکھتے ہیں:

''جب الفاظ متجانس میں سے ایک لفظ کے آخر میں بجائے ایک کے دو حروف کی زیادتی ہو اس کو تجنیس مذیل کہتے ہیں۔جیسے قل و قلقل،نیم و نیمچہ وغیرہ۔[۳۰]

نجم الغنی لکھتے ہیں:

''تجنیس مذیل یعنی دو لفظ متجانس میں سے ایک لفظ کے آخر میں دو حروف کی زیادتی ہو جیسے مانگ اور مانگتی،ترس اور ترساتی،قل اور قلقل۔''[۳۱]

پروفیسر نذیر احمد نے غالبؔ کے کلام سے تجنیس مذیل کی مندرجہ ذیل جو مثالیں ڈھونڈی ہیں۔ان میں سے یہ شعر ملاحظہ کیجئے:

ہم کو ستم عزیز ستمگر کو ہم عزیز
نا مہرباں نہیں ہے اگر مہرباں نہیں [۳۲]

کلامِ میر میں صنعتِ تجنیس مذیل کی مثالیں:

سب طرحیں اس کی اپنی نظر میں تھی کیا کہیں
پر ہم بھی ہو گئے ہیں گرفتار ایک طرح (دیوان اوّل،ص۲۴۹)

بندہ ہے پھر کہاں کا جو صاحب ہو بے دماغ
اس سے خدائی پھرتی ہے جس سے خدا پھرا (دیوان دوم، ۴۳۷)

میرؔ کی عیاریاں معلوم لڑکوں کو نہیں
کرتے ہیں کیا کیا ادائیں اس کو سادہ سا سمجھ (دیوان سوم، ص ۵۲۷)

دل جو اکتاتا ہے یا رب رہ نہیں سکتے کہیں
کیا کریں جاویں کہاں گھر میں رہیں باہر رہیں (دیوان پنجم، ص ۶۱۷)

کچھ نہ میں سمجھا جنوں و عشق میں
دیر ناصح مجھ کو سمجھاتا رہا (دیوان چہارم، ص ۶۷۴)

صنعتِ تجنیس مضارع:

وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ بدیع کے صنائع میں اضافہ ہوتا گیا۔ ابتداء میں سترہ قسم کے صنائع مقرر کیے گئے تھے۔ بعد میں ان کی تعداد میں اضافہ ہوا اور اب معروف اور غیر معروف، پسندیدہ اور ناپسندیدہ صنائع کی تعداد ایک سو سے بڑھ چکی ہے۔ صنعتِ تجنیس مضارع بھی نسبتاً نئی صنعت ہے۔ سید اظہر علی لکھتے ہیں:

''ماہرینِ فن کی موشگافی اور انشاء پردازوں کی جدت طرازی نے تجنیس کی اقسام میں دو قسموں کا مزید اضافہ کیا ہے ان میں سے ایک تجنیس مضارع ہے۔ اس میں متجانس الفاظ کے حروف قریب المخرج ہوتے ہیں۔''[۳۳]

سجاد بیگ مرزا تجنیس مضارع کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''دونوں الفاظ کے حروف تو مختلف ہوں لیکن قریب المخارج ہوں جیسے ''عار اور حار''، ''بہر اور بحر۔''[۳۴]

نجم الغنی کے نزدیک:

''تجنیس مضارع یہ ہے کہ الفاظِ متجانس کے بعض حروف مختلف ہوں مگر شرط یہ ہے کہ ایک حرف سے زیادہ مختلف نہ ہو ورنہ دونوں لفظوں کے تشابہ میں بُعد واقع ہو جائے گا اور اس میں یہ شرط ہے کہ حروف مختلف متحد المخرج یا قریب المخرج ہوں۔''[۳۵]

آگے چل کر نجم الغنی نے مخرج اور کسی لفظ کا مخرج معلوم کرنے کا طریقہ بیان کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''اقصائے حلق سے کہ سینے کے نزدیک ہے۔ ظاہر لب تک جہاں سے کوئی حرف نکلے اس جگہ کو مخرج اس حرف کا کہتے ہیں اور اس کے دریافت کا ایک قاعدہ یہ ہے کہ جس حرف کا مخرج

معلوم کرنا ہو اس کو ساکن کر کے اور ایک الف متحرک سے ملا کر تلفظ کریں جس مقام سے آواز نکلے اس حرف کا وہی مخرج جانیں چنانچہ حلق سے ’ء ہ ا ع ح غ خ‘ نکلتے ہیں اور تالو سے ق اور ک نکلتے ہیں اور زبان کے سر سے ص س ز نکلتے ہیں اور زبان کی نوک سے ظ ذ ث نکلتے اور میانہ زبان یعنی منہ کے اندر سے ج ش ی نکلتے ہیں اور مسوڑوں سے ل ن ر نکلتے ہیں اور منہ کے شکم اور تالو سے ط د ت نکلتے ہیں اور زبان کے کنارے سے ض نکلتا ہے اور ب م ف و ہونٹ سے نکلتے ہیں اور خلیل بن احمد کہتا ہے کہ حروفِ علت یعنی اوی سکون کی حالت میں ہوائی ہیں یعنی ہوائے دہن سے پیدا ہوتے ہیں مخرج نہیں رکھتے اور پ چ گ حروف فارسی کے مخرج وہی مخرج ب ج ک حروفِ عربی ہیں مگر ان کے تلفظ میں اندک ثقالت ہے اور ژ کہ فارسی کا حرف ہے۔ شین منقوطہ کے مخرج سے نکلتا ہے لیکن اس کے تلفظ سے زبان کسی قدر ثقیل ہو جاتی ہے اور ٹ ڈ ڑ سے بھی زیادہ ثقیل ہیں۔‘‘[۳۶]

دیبی پرشاد نے تجنیس مضارع کی مثال میں انشاء کا یہ شعر نقل کیا ہے:

اقرب سمجھ کے اپنے سے وہ جائے یوہیں پس
عقرب کے نیش پر بھی جو رکھّے حمل قدم [۳۷]

پروفیسر نذیر احمد نے غالب کے کلام سے تجنیس مضارع کی مندرجہ ذیل مثالیں درج کی ہیں:

گھستے گھستے مٹ جاتا آپ نے عبث بدلا
ننگِ سجدہ سے میرے سنگ آستاں اپنا

پروفیسر صاحب نے دیگر اشعار کے ساتھ غالب کا یہ شعر بھی نقل کیا ہے اور ننگ اور سنگ میں تجنیس مضارع کی نشاندہی کی ہے جیسا کہ اوپر علمائے بدیع کی تعریفات سے یہ بات واضح ہو گئی ہے کہ دو متجانس الفاظ کو متحد المخرج ہونا چاہیے تبھی وہ تجنیس مضارع کہلائے گی۔ بصورتِ دیگر تجنیس لاحق قرار دی جائے گی۔ مذکورہ شعر میں ن اور س متحد المخرج نہیں۔ ن مسوڑھوں سے نکلتا ہے جبکہ س زبان کی نوک سے ادا ہوتا ہے۔

اب مہر میں اور برق میں کچھ فرق نہیں ہے
گرتا نہیں اس رو سے کہو برق نہیں ہے [۳۸]

کلامِ میر میں صنعتِ تجنیس مضارع کی مثالیں:

کیا قدر تھی سخن کی جب یاں بھی صحبتیں تھیں
ہر بات جائزہ ہے ہر بیت پر صلے ہیں (دیوان دوم، ص ۵۱۰)

بات اور بیت میں تجنیس مضارع ہے۔

مستغنی کس قدر ہیں فقیروں کے حال سے
یاں بارِ غم سے خم ہوئے واں بھوئیں خم نہیں (دیوان پنجم، ص۷۸۴)

خم اور غم میں تجنیس مضارع ہے۔

ہوا رنگ بدلے ہے ہر آن میرؔ
زمین و زماں ہر زماں اور ہے (دیوان ششم، ص۸۵۶)

زمین اور زماں میں تجنیس مضارع ہے۔

صنعتِ تجنیس لاحق:

صنعتِ تجنیس لاحق بھی تجنیس مضارع کی طرح دو متجانس الفاظ میں صرف ایک حرف کے مختلف ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ شرط صرف اتنی ہے کہ وہ حرف متحد المخرج یا قریب المخرج نہ ہو۔

صاحبِ حدائق البلاغت لکھتے ہیں:

''لاحق کے لغوی معنی ملنے کے ہیں۔ اس میں بھی تجنیس مضارع کی طرح الفاظ تین جگہ تبدیل کیے جاتے ہیں لیکن تجنیس مضارع میں الفاظ قریب المخرج ہوتے ہیں اور تجنیس لاحق میں آواز بدل جاتی ہے۔ مثلاً درد اور زرد، زخم اور ہضم، دوسری تبدیلی یہ ہے جیسے عمر اور عسر وغیرہ۔ تیسری تبدیلی یہ ہے کہ آخری لفظ بدلا جائے مثلاً رام اور مار، شراب اور شرار، شاد اور شاہ وغیرہ۔''[۳۹]

نجم الغنی لکھتے ہیں:

''تجنیس لاحق یہ ہے کہ الفاظ متجانس کے بعض حروف میں اختلاف ہو مگر یہاں بھی شرط یہ ہے کہ ایک حرف سے زیادہ مختلف نہ ہو ورنہ دونوں لفظوں کے تشابہ میں بُعد واقع ہو جائے گا۔''[۴۰]

دیبی پرشاد نے تجنیس لاحق کی مثال میں امانتؔ لکھنوی کا یہ شعر درج کیا ہے۔

جان نا ساز ہو وہ نغمۂ خوش ناز ہے یہ
دل مضطر کو سدا سوز ہو وہ ساز ہے یہ [۴۱]

کلامِ میرؔ سے صنعتِ تجنیس لاحق کی مثالیں:

پہلی قسم کی مثال:

شیخی کا اب کمال ہے کچھ اور
حال ہے اور قال ہے کچھ اور (دیوان اول، ص۲۵۸)

پھرتا ہے کیا تو میرؔ گلستاں میں غمزدہ
کچھ دل خراش لکھ بھی قلم اک تراش کر (دیوان چہارم،ص۶۸۹)

ہم سے سلجھے نہ اُس کے الجھے بال
جان کو اپنی پیچ و تاب رہا (دیوان ششم،ص۸۱۹)

دوسری قسم کی مثالیں:

پائے خطاب کیا کیا دیکھے عتاب کیا کیا
دل کو لگا کے ہم نے کھینچے عذاب کیا کیا (دیوان دوم،ص۴۱۹)

جب دور گیا قافلہ تب چشم ہوئی باز
کیا پوچھتے ہو دیر خبردار ہوا میں (دیوان سوم،ص۶۲۳)

ہم زرد کاہ خشک سے نکلے ہیں خاک سے
بالیدگی نہ خلق ہوئی اس نمو کے ساتھ (دیوان پنجم،ص۷۹۳)

تیسری قسم کی مثال:

آنکھیں دوڑیں خلق جا اودھر گری
اُٹھ گیا پردہ کہاں اودھم ہوا (دیوان سوم،ص۵۸۲)

اپنا لکھا ہے یاد مجھے میری بات بھول
قاصد نے جا کے یار سے کچھ اور ہی کہی (دیوان پنجم،ص۷۹۸)

کن نے کہا کہ مجھ سے بہت کم ملا کرو
منت بھی میں کروں تو نہ ہرگز منا کرو (دیوان ششم،ص۸۴۸)

مذکورہ سطور میں صنعتِ تجنیس کی صرف دس معروف اقسام سے بحث اور مثالیں فراہم کی گئی ہیں۔ دیگر غیر معروف اور غیر دلچسپ اقسام سے حرفِ نظر کی گئی ہے۔ اُمید کی جاتی ہے کہ ہم اِس مضمون میں یہ حقیقت ثابت کرنے میں کامیاب ہوئے ہوں گے کہ صنائع کے استعمال سے شعر کا رتبہ کم نہیں ہوتا بلکہ اکثر اس کے مرتبے میں اضافہ ہوتا ہے، کم مرتبہ شاعر صنائع کو برائے صنائع استعمال کر کے اِس ہنر کو عیب بنا دیتے ہیں اور یہ کہ اگر میرؔ ایسے اساتذہ کے دواوین سے محنت کر کے صنائع کی تازہ اور عمدہ مثالیں فراہم کی جاتیں تو صنائع بدائع کے بارے میں موجود عہد جدید کے قارئین کے بہت سے تعصّبات تبدیل کیے جا سکتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ایم۔ کے فاطمی: ''تذکرۂ میر''، مکتبۂ دین وادب، کچا احاطہ لکھنؤ، ۱۹۶۲ء، ص ۱۹۸
۲۔ نذیر احمد، پروفیسر: ''محاسنِ الفاظِ غالب''، کتابیات، لاہور، مئی ۱۹۶۹ء، ص ۵۷
۳۔ نارنگ، گوپی چند: ''اسلوبیاتِ میر''، انجمن ترقیٔ اردو، کراچی، ۱۹۸۵ء، ص ۳۸
۴۔ ندوی، عبدالسلام: ''شعرالہند''، عشرت پبلشنگ ہاؤس، لاہور، ۱۹۶۵ء، ص ۱۵۸
۵۔ خدیجہ شجاعت علی (مترجم): ''حدائق البلاغت''، مکتبہ جدید پریس، لاہور، بار دوم، ۱۹۶۶ء، ص ۱۰۷
۶۔ نجمی، نجم الغنی: ''بحرالفصاحت''، نول کشور، لکھنؤ، ۱۹۲۶ء، ص ۸۹۴
۷۔ ایضاً
۸۔ ایضاً ص ۸۹۷
۹۔ سجاد مرزا بیگ: ''تسہیل البلاغت'' صوفی پبلشرز، دہلی، ص ۱۸۱
۱۰۔ سحر، دیبی پرشاد: ''معیارالبلاغت''، نول کشور، لکھنؤ، ۱۹۴۶ء، ص ۵۸
۱۱۔ فاروقی، شمس الرحمٰن (مرتبہ): ''درسِ بلاغت'' ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۹ء، ص ۶۰
۱۲۔ نجمی، نجم الغنی: 'بحرالفصاحت'، ص ۸۹۷-۸۹۸
۱۳۔ خدیجہ شجاعت علی (مترجم): ''حدائق البلاغت''، ص ۱۰۸
۱۴۔ ایضاً
۱۵۔ نجمی، نجم الغنی: 'بحرالفصاحت'، ص ۸۹۷
۱۶۔ سحر، دیبی پرشاد: ''معیارالبلاغت''، ص ۵۸
۱۷۔ نجمی، نجم الغنی: 'بحرالفصاحت'، ص ۸۹۸
۱۸۔ جعفری، سید جلال الدین احمد: ''کنزالبلاغت''، مطبع احمدی واقع الٰہ آباد، گردید، دفعہ اوّل، ص ۲۰۸
۱۹۔ نجمی، نجم الغنی: 'بحرالفصاحت'، ص ۹۰۰
۲۰۔ خدیجہ شجاعت علی (مترجم): ''حدائق البلاغت''، ص ۱۰۸
۲۱۔ انشا، انشاءاللہ خاں: ''دریائے لطافت''، انجمن ترقی اردو، کراچی، اشاعت دوم، ۱۹۸۸ء، ص ۳۸۴
۲۲۔ نذیر احمد، پروفیسر: ''محاسنِ الفاظِ غالب''، ص
۲۳۔ نجمی، نجم الغنی: 'بحرالفصاحت'، ص ۹۰۲
۲۴۔ عسکری، مرزا محمد: ''آئینہ بلاغت''، اُتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ، اوّل ۱۹۸۴ء، ص ۵۱
۲۵۔ نذیر احمد، پروفیسر: ''محاسنِ الفاظِ غالب''، ص ۱۰۴
۲۶۔ خدیجہ شجاعت علی (مترجم): ''حدائق البلاغت''، ص ۱۰۹

۲۷۔ عسکری، مرزا محمد: ''آئینہ بلاغت''، ص۵۱
۲۸۔ نجمی، نجم الغنی: 'بحر الفصاحت'، ص۹۰۳
۲۹۔ خدیجہ شجاعت علی (مترجم): ''حدائق البلاغت''، ص۱۰۰
۳۰۔ عسکری، مرزا محمد: ''آئینہ بلاغت''، ص۵۲
۳۱۔ نجمی، نجم الغنی: 'بحر الفصاحت'، ص۹۰۶
۳۲۔ نذیر احمد، پروفیسر: ''محاسنِ الفاظِ غالب''، ص۱۰۷
۳۳۔ اظہر علی: ''المختصر''، جید برقی پریس بلیماراں، دہلی، سن ندارد، ص۴۴
۳۴۔ سجاد مرزا بیگ: ''تسہیل البلاغت'' صوفی پبلشرز، دہلی، ص۱۸۴
۳۵۔ نجمی، نجم الغنی: 'بحر الفصاحت'، ص۹۰۸
۳۶۔ ایضاً ص۹۱۰
۳۷۔ سحر، دیبی پرشاد: ''معیار البلاغت''، ص۵۹
۳۸۔ نذیر احمد، پروفیسر: ''محاسنِ الفاظِ غالب''، ص۱۰۷
۳۹۔ خدیجہ شجاعت علی (مترجم): ''حدائق البلاغت''، ص۱۱۰
۴۰۔ نجمی، نجم الغنی: 'بحر الفصاحت'، ص۹۱۰
۴۱۔ سحر، دیبی پرشاد: ''معیار البلاغت''، ص۵۹

کلیات

کلیاتِ میرؔ (مرتبہ) ظلِ عباس عباسی، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، دہلی، دوسرا ایڈیشن ۲۰۰۳ء

تحقیقی مقالات میں عنوان سازی: بنیادی اصول ومباحث

ڈاکٹر شفیق انجم*

Abstract:

Title is a very important matter in Research Writings. Every Research is based on some unique grounds and approaches and the title should be according to the needs of the research. It is clearly a scientific exercise to set a title for a research project. In Urdu, there are Sufficient and valuable books about research and research methods but none of these answers; 'how to make a title?' In this article it is tried to answer this question. Here some basic principles and methods besides the nature and importance of the title have been discussed.

عنوان موضوع کا اظہاریہ ہوتا ہے۔موضوع کے ارتکازی نکات، مرکزی اہداف اور بنیادی زاویے عنوان کے ذریعے اپنا اظہار پاتے ہیں۔تحقیق میں عنوان محض ایک علامتی تختی نہیں اور نہ اس کی حیثیت ایسے اضافی نشان کی ہے جو تخیل، ذوق اور جمالیات جیسے مجردات کے تابع ہو۔تحقیق میں عنوان ایک سوچا سمجھا اور عقلی بنیادوں پر ترتیب دیا گیا وہ اشاراتی پیکر ہے جو موضوع کی حدود و تفاصیل کے عین مطابق ہو۔اس اشاراتی پیکر میں معنوی تقاضا ہر دوسری خصوصیت پر حاوی ہے اور یہ معنویت موضوع کے علائق کے ساتھ سائنسی و منطقی بنیادوں پر استوار و مربوط ہوتی ہے۔تحقیق میں عنوان کے معاملے کو تخلیقی تحریروں کے عنوانات سے الگ و ممتاز کر کے سمجھنے کی ضرورت

* شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

ہے۔تخلیق میں عام طور پر عنوان پہلے طے نہیں کیا جاتا اور اگر کیا بھی جاتا ہے تو اس میں یہ لچک ضرور ہوتی ہے کہ کسی بھی مرحلے پر اسے ایک دوسری صورت میں ڈھال لیا جائے۔تخلیقی تحریروں کے عنوانات میں یہ بندش وقید نہیں ہوتی کہ عنوان لازماً موضوع کے عین مطابق ہو یا اس کی جزئیات پر دلالت کرے یا مرکزی خیال کو گرفت میں لائے۔۔یہاں مصنف اپنے ذوق، احساس جمال اور تخیل کے مطابق کچھ بھی کر سکتا ہے اور اس پر کوئی قدغن اور حد بھی نہیں لگتی۔فکشن اور نظمیہ شاعری کی روایت پر نظر کی جائے تو ایسی مثالوں کی کمی نہیں جہاں تحریروں کے عنوانات اصل موضوعِ تحریر سے مربوط نہیں یا بہت دور کا واسطہ رکھتے ہیں۔فکشن اور نظمیہ شاعری تو ایک طرف اردو کی قدیم علمی و تحقیقی کاوشوں پر نظر کی جائے تو ان میں سے اکثر کے عنوانات موضوع کی طرف اشارہ کرنے یا اس کے اندراجات سے متعلق ہونے کے بجائے کچھ اور ہی کہانی سناتے ہیں۔ادبی تاریخ نگاری کی اولین کڑی تذکرہ نگاری ہے۔ان تذکروں میں چند ایک کے سوا باقی سب کے مرکزی عنوانات شاعرانہ اور اصل متن سے ہٹ کر ہیں۔مثلاً خوش معرکۂ زیبا، گلشنِ بے خار، گلستانِ بے خزاں، ریاض الفصحا، سراپا سخن اور آب حیات وغیرہ۔تذکروں کے بعد کے دورانیے میں، ماضی قریب اور فی زمانہ بھی علمی و تحقیقی منصوبوں کے لیے بعید از موضوع عنوانات کی مثالیں موجود ہیں۔تاہم تحقیق کے جدید تقاضے اور اغراض و مقاصد اس روش پر حد لگاتے، تحقیقی اور تخلیقی عنوانات میں فرق و امتیاز قائم کرتے اور سائنسی بنیادوں پر اس معاملے کو زیر بحث لانے کا مطالبہ کرتے ہیں۔اب تحقیقی تحریروں کے عنوانات میں من چاہی صورت انفرادی اور آزاد سطح پر تو شاید قابل قبول ہو لیکن پابند تحقیقی منصوبوں خاص طور جامعاتی سندی تحقیق میں قطعاً جائز و روا نہیں۔سندی تحقیق میں کسی بھی منصوبے پر کام شروع کرنے سے پہلے اس کے اصل ہدف کے مطابق مرکزی عنوان اور تحقیق کے مختلف مراحل کو بیان کرتے ذیلی عنوانات طے کر لیے جاتے ہیں۔یہ عنوان سازی کئی طرح کی احتیاطوں اور اصول و ضوابط کی متقاضی ہوتی ہے۔اردو اصول تحقیق کی کتب میں تحقیقی موضوع کیا ہے اور اسے کیسا ہونا چاہیے پر تو تفصیلی بحثیں موجود ہیں لیکن عنوان سازی کے حوالے سے مواد نہ ہونے کے برابر ہے۔(۱) تحقیقی مقالے کا عنوان کیسا ہونا چاہیے؟ اس کی بُنت میں کن امور کو مدنظر رکھا جانا چاہیے؟ عنوان کی پیشکش کیسے ہو؟۔۔۔یہ سوالات حل طلب ہیں۔زیر نظر مقالے میں اردو سندی تحقیقی مقالات کی عنوان سازی کے حوالے سے ان سوالوں کے جواب تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ذیل کی تفاصیل اسی ضمن ہیں۔

۱۔ تحقیقی مقالے کے عنوان کا براہ راست موضوع سے وابستہ ہونا ایک بنیادی شرط ہے۔دیگر تحریروں میں عنوان کی موضوع سے وابستگی ایک اصولی تقاضا تو ہوتی ہے لیکن اس میں اتنی شدت اور غیر لچکداری کیفیت بہر حال نہیں پائی جاتی اور عنوان موضوع سے کسی قدر ادھر ادھر ہو بھی جائے تو بھی کام چل جاتا ہے۔تحقیقی مقالہ چونکہ ایک

منضبط بیانیہ ہوتا ہے اور اس میں حاصلات کی صحت ان نشانات اور حدود کے تابع ہوتی ہے جنہیں آغازِ کار میں نشان زد کیا جاتا ہے، اس لیے یہاں عنوان کا براہ راست حدودِ کار کے مطابق ہونا لازمی اور ضروری تقاضا ہے۔(۲) دیکھا جانا چاہیے کہ کیا عنوان، تحقیق کے ہدفی نکتے یا موضوع کی حدود کا احاطہ کر رہا ہے؟ کیا عنوان علائقِ موضوع سے براہ راست وابستہ ہے؟ کیا اس میں غیر لچکداری پن ہے؟ کیا عنوان کی پڑھت موضوع کی نفسیات پر دلالت کرتی ہے؟ ان سوالوں کے مثبت جواب تحقیقی عنوان کے موزونیت کے ضمن میں ازبس ضروری ہیں۔ ایک قسم کی موضوعاتی حدود کے لیے عنوان طے کرتے وقت عام طور پر زبان میں ایک سے زیادہ امکانات موجود ہوتے ہیں۔ ان میں سے بہترین امکان وہی ہوگا جس میں موضوع سے براہ راست جڑت کی خوبی ہوگی۔

۲۔ تحقیقی مقالے کے عنوان کی ساخت متعلقہ زبان کے نحوی اصولوں کے مطابق ہونی چاہیے۔ یہاں زبان کے طے شدہ نحوی ضوابط سے انحراف کی گنجائش نہیں۔(۳) تحقیقی عنوان موضوع سے متعلق کلیدی نشانات پر مشتمل الفاظ کا مرکب ہے۔ یہ مرکب کسی صورت بھی سوالیہ، فجائیہ یا سادہ یا پیچ دار مکمل جملے کی صورت میں نہیں ہونا چاہیے۔

۳۔ صوری حسن اور آرائش، تخلیقی عنوانات کی ایک بڑی خوبی لیکن تحقیقی عنوانات کے لیے خامی ہے۔ یہاں الفاظ کے چناؤ کا معیار خوبصورتی، دبازت، تاریخی پراسراریت، روایت کی عطا کردہ چاشنی، یا تجدد کی لذت وحیرت نہیں بلکہ چناؤ کا واحد معیار موضوع سے مناسبت اور معنوی شفافیت ہے۔ ہر زبان میں کسی موضوع سے متعلق الفاظ کا ایک بڑا ذخیرہ موجود ہوتا ہے تحقیقی عنوان کے انتخاب میں ان میں سے صرف وہی لفظ آئے گا جو موضوع کے حوالے سے کلیدی حیثیت رکھتا ہو، اس میں ذومعنویت نہ ہو، پیچیدگی اور ابہام نہ ہو، رومانوی تہ داری نہ ہو، شاعرانہ شناخت نہ ہو، التباس واشتباہ نہ ہو، عمومیت اور ہلکا پن نہ ہو۔ اس کے برعکس لازمی طور پر اس لفظ میں قطعیت، علمی دبازت اور معنوی شفافیت ہونی چاہیے۔

۴۔ طوالت کسی بھی قسم کے عنوان کے لیے ایک نقص ہے تاہم تحقیقی عنوان میں اس کی حیثیت خصوصی ہے۔ یہاں ایجاز واختصار مطلوب اور ایک خوبی کے طور پر نمایاں ہے۔ لیکن ایسا ایجاز جو ابہام پیدا کرے، کی گنجائش نہیں۔ تحقیقی مقالے کے عنوان کو اس خوبی سے طے کیا جانا چاہیے کہ موضوع اور حدودِ کار کا ضروری اظہار ہو جائے۔ جیسا کہ پہلے بیان کیا گیا ہے کہ تحقیقی عنوان کوئی اضافی بیانیہ نہیں کہ جسے من چاہی صورت میں ترتیب دے لیا اور بوقت ضرورت تبدیل کر لیا جائے۔ یہ ایک تحقیقی منصوبے کا اظہاریہ ہوتا ہے۔ یہ وہ روک ہے جو تحقیقی اندراجات کو پابند رکھتی ہے۔ اپنی اس حیثیت میں عنوان کسی تحقیقی منصوبے کے لیے مغز اور اصل کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عنوان کی بنت مختصر اور جامع ہونی چاہیے۔ طوالت غیر ضروری جوابدہی کا باعث بنتی ہے اور ارتکاز پیدا نہیں ہونے

دیتی۔ تحقیقی منصوبے کا مجوزہ مرتکز مطالعہ، مرتکز عنوان ہی کی بدولت ممکن ہے۔ اور اگر عنوان مرتکز نہ ہو تو اس بات کا خدشہ رہتا ہے کہ مقالے میں ان خطوط سے ہٹنا پڑ جائے، جو مطلوب تھے۔ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس نکتے کو ایک مثال کے ذریعے سمجھا جائے۔ فرض کریں کوئی سکالر پاکستان میں اردو افسانے کے حوالے سے کام کرنا چاہتا ہے اور اس کے خیال میں سماجی حوالوں سے اردو افسانے میں جو رویے اور رجحانات ملتے ہیں ان پر تحقیق ہونی چاہیے۔ ساتھ ہی ساتھ وہ اہم افسانہ نگاروں کا اس موضوع کی مناسبت سے تقابل بھی چاہتا ہے۔ پس اگر وہ اس منصوبے کو یہ عنوان دے ''پاکستان میں اردو افسانے میں سماجی رویے اور رجحانات اور اہم افسانہ نگاروں کا تقابل'' تو یقیناً یہ عنوان موضوع کی ضرورت کو پورا بھی کرتا ہے، اس کی مواد سے مناسبت بھی ہے اور مکمل اظہار کی بدولت اس میں افادیت کا پہلو بھی ہے۔ لیکن واضح طور پر اس میں اختصار و جامعیت کی کمی ہے۔ اس کمی کو پورا کرنے کے لیے اگر عنوان کو یوں کر لیا جائے: ''پاکستانی افسانہ اور سماج'' تو یقیناً عنوان میں اختصار تو آ گیا لیکن اس میں سے جامعیت گم ہو گئی۔ جامعیت دراصل وہ خوبی ہے جو ایسا اختصار پیدا کرے جس میں ابہام و تشنگی نہ ہو۔ پاکستانی افسانہ کہہ کر عنوان کو مختصر تو کر دیا گیا لیکن اس میں ابہام یہ کہ کیا یہاں مراد تمام پاکستانی زبانوں کا افسانہ ہے یا پاکستانیت کے پس منظر میں لکھا گیا افسانہ یا پاکستان میں لکھا گیا اردو افسانہ؟ ساتھ ہی ساتھ اس عنوان میں سماجی رویوں اور رجحانات کے قائم مقام کے طور پر تنہا لفظ سماج بھی کھٹکتا ہے۔ پس لازمی طور پر عنوان کو مختصر اور جامع بنانے کے لیے درج ذیل میں سے کسی ایک انداز میں لانا پڑے گا: i۔ پاکستانی اردو افسانے میں سماجی شعور۔۔ ii۔ پاکستانی اردو افسانے میں سماجی عناصر iii۔ پاکستانی اردو افسانے میں سماجی رویے اور رجحانات

۵۔ تحقیقی مقالے کے عنوان میں روایتی الفاظ کی تکرار نہیں ہونی چاہیے۔ طویل سندی مقالات میں کوئی بھی مقالہ تحقیق، تنقید اور تقابل کے بغیر مکمل تصور نہیں ہوتا۔ یہ ایک طرح سے ایم فل، پی ایچ ڈی کے مقالات کا لازمی جزو تصور کیے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ عنوان میں ان کی تصریح غیر ضروری ہے۔ مثلاً ''پاکستانی اردو افسانے میں سماجی شعور (تحقیقی و تنقیدی مطالعہ)'' یا ''پاکستانی اردو افسانے میں سماجی عناصر: تنقیدی و تقابلی مطالعہ'' عنوانات میں تحقیق، تنقید اور تقابل کے الفاظ بلا جواز ہیں۔ (سندی مقالات کی روایت میں یہ اضافے بہ تکرار ملتے ہیں اور اب بھی کئی جامعات میں ایسے ہی عنوانات کا دستور ہے۔)

۶۔ مقالے کے عنوان کی بنت میں اس بات کا دھیان لازم ہے کہ عنوان کی عبارت چست ہو۔ اس میں زوائد اور بھرتی کے الفاظ و حروف قطعی نہیں ہونے چاہییں۔ خصوصی طور پر حروف ربط، حروف جار اور حروف اضافت کا ضرورت سے زیادہ استعمال عنوان کو بوجھل اور ڈھیلا بنا دیتا ہے۔ عنوان کی چستی سے جہاں جاذبیت میں اضافہ

ہوتا ہے وہاں مفہوم میں بھی شفافیت آتی ہے۔اس سلسلے میں چند مثالیں ملاحظہ ہوں: ''ڈاکٹر وزیر آغا کی علم وادب کے حوالے سے خدمات کا تجزیاتی مطالعہ''۔۔اس عنوان میں ''کے حوالے سے'' اور ''کا تجزیاتی مطالعہ'' تبدیلی کے متقاضی ہیں۔مناسب عنوان یوں ہوگا: ''ڈاکٹر وزیر آغا کی علمی وادبی خدمات''۔۔اسی طرح ''سلسلہ چشتیہ اوراس کی علمی وادبی خدمات کا تعارف وتجزیہ''۔۔اس عنوان میں ''اوراس''، ''کا'' اضافی ہیں۔اور ''تعارف وتجزیہ'' کی صورت ونشست تبدیلی چاہتی ہے۔مناسب عنوان یوں ہوگا۔''سلسلۂ چشتیہ کی علمی وادبی خدمات'' یا ''سلسلۂ چشتیہ کی علمی ادبی خدمات: تحقیق وتجزیہ''

۷۔ یہ بات قطعی ہے کہ تحقیقی مقالے کا عنوان شاعرانہ نہ ہو۔شعر،مصرع یا اس کا کوئی ٹکڑا تحقیقی مقالے کا عنوان نہیں بن سکتا۔اسی طرح شاعرانہ وسائل کے عنوان میں استعمال کی بھی ممانعت ہے۔بعض سکالرز عنوان میں اچھوتا پن یا جاذبیت یا چونکا دینے کی کیفیت پیدا کرنے کے لیے یہ غلطی کرتے ہیں۔خاص طور پر مختصر مقالات میں سکہ بند محققین کے ہاں بھی یہ رویہ دیکھنے کو ملتا ہے۔اس سے قطعی اجتناب لازم ہے۔

۸۔ عنوان میں اصطلاحات، اختصارات اور اسماء ومتعلقات کا استعمال مناسب طریق پر ہونا چاہیے۔عموماً ایسا ہوتا ہے کہ عنوان میں ان امور کے حوالے سے بے احتیاطی برتی جاتی ہے۔نتیجتاً پیچیدگی، بے سمتی اور مضحک صورتحال پیدا ہوتی ہے۔مثلاً 'شعور کی رو' کو 'شعوری رو'، روزنامہ 'زمیندار' کو صرف زمیندار، میر تقی میر کو صرف میر، 'شعری متن' کو 'شاعرانہ متن'، 'انشائیہ نگاری' کو 'انشائی ادب'، 'تانیثیت' کو 'نسوانیت' لکھنا وغیرہ۔

۹۔ دقیق وناموس الفاظ عنوان کی بنت میں نقص کا باعث بنتے ہیں۔ایسے الفاظ سے گریز لازم ہے جو رائج ہونے کے باوجود تفہیم میں دقت کا باعث بنتے ہوں۔بہتر ہے ان کے متبادلات استعمال کیے جائیں۔اسی طرح طویل سندی مقالات کے عنوان میں ایک تعارف، ایک جائزہ، چند، مختصر اور سرسری جیسے الفاظ سے بھی گریز لازم ہے۔

۱۰۔ مقالے کے عنوان کی طرح ابواب کے عنوانات طے کرتے وقت بھی اصول وضوابط کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔عموماً دیکھا گیا ہے کہ ابواب بندی میں من مانے طریقے اپنا لیے جاتے ہیں جس سے عدم توازن، غیر سنجیدگی اور بعض صورتوں میں بے معنویت جنم لیتی ہے۔مقالے کی ابواب بندی میں بھی قبل ازیں بیان کردہ اصول وضوابط پیش نظر رہنے چاہییں تاہم اس ضمن میں کچھ دیگر نکات بھی ہیں۔ضروری ہے کہ ہر باب مرکزی وذیلی عنوانات میں تقسیم ہو۔مرکزی عنوان کی عبارت اس خوبی سے طے کی جانی چاہیے کہ اس میں عمومیت بھی ہو اور باب میں زیر بحث نکات کی طرف اشارہ بھی نکلے۔ذیلی عنوانات مرکزی عنوان سے جڑے ہوئے اور بحث کے مختلف زاویوں کی نشاندہی کرنے والے ہونے چاہییں۔ایک باب میں زیادہ سے زیادہ پانچ زمروں کی گنجائش ہوتی ہے۔

عام طور پر فہرست کو طول دینے یا بحث کے پھیلاؤ کی دھاک بٹھانے کے لیے ذیلی عنوانات کے طور پر بیسیوں چھوٹے چھوٹے اشارات دے دیے جاتے ہیں۔ یہ طریقہ درست نہیں۔ شفافیت، آسانی اور افادیت کو مدنظر رکھتے ہوئے بہتر یہی ہے کہ ہر باب میں کم سے کم تین اور زیادہ سے زیادہ پانچ زمرے بنائے جائیں اور عنوانات کو ان کے مطابق طے کیا جائے۔

۱۱۔ ابواب کے عنوانات کا تعین تحقیق کی نوعیت کے مطابق ہوگا۔ سوانحی تحقیق میں سوانح، شخصیت، خدمات اور کارناموں کے مطابق ابواب اور ان کے عنوانات قائم کیے جائیں گے۔ موضوعی تحقیق میں مسئلہ زیرِ بحث کا پس منظری مطالعہ، اس کی حدود کا تعین، متعلقات اور تدریجی پھیلاؤ کو مدنظر رکھا جائے گا۔ متنی تحقیق میں ابواب اور عنوانات کی صورت بالکل مختلف ہوگی۔ یہاں اکثر اوقات طے شدہ مراحلِ تحقیق اور ان کے مختصر نشانات ہی باب کے عنوان کے طور پر کافی ہوتے ہیں۔ مثلاً مقدمہ، تدوین متن، حواشی، تعلقات اور ضمائم وغیرہ۔

۱۲۔ ابواب کے عنوانات کی ترتیب و پیشکش میں ہندسوں کے بجائے ابجدی علامات استعمال کی جانی چاہییں۔ اس سے صوری حسن میں اضافے کے ساتھ ترتیب میں آسانی بھی پیدا ہوتی ہے۔ مرکزی اور ذیلی عنوانات کے آخر میں ختمہ کی علامت نہیں لگانی چاہیے کیونکہ یہ جملے کی اختتامی علامت ہے اور عنوان یقیناً مکمل جملہ نہیں ہوتا۔ کسی بھی عنوان کو بلاضرورت توڑ کر نہیں لکھنا چاہیے اس سے پیشکش کا جمالیاتی پہلو متاثر ہوتا ہے۔ عنوانات کے آخر میں ختمہ کی طرح رابطہ اور تفصیلیہ کی علامات بھی نہیں لگانی چاہییں تاہم درمیان میں ضرورت کے تحت رابطہ کی علامت لگائی جاسکتی ہے۔

تحقیقی مقالات کی عنوان سازی ایک سائنسی عمل ہے۔ یہ وجدان اور تخیل سے زیادہ عقل، تجربے اور مہارت کا رہینِ منت ہے۔ حزم و احتیاط، سوچ بچار اور حتمیت سے پہلے امکانات کی جانچ پرکھ اس عمل کے غیر لچکدار تقاضے ہیں۔ جس طرح موضوعِ تحقیق کے انتخاب کا مرحلہ کئی طرح کے سوالوں کے تابع ہے اسی طرح عنوانِ مقالہ اور ابواب کے عنوانات کا تعین و انتخاب منطقی، شفاف اور واضح جواز چاہتا ہے۔ یہاں ہر لفظ، نشان اور حرکت و اضافت کے چناؤ کی جوابدہی ہے۔ اور یہی جوابدہی اور انتخاب کے جواز کا مطالبہ عنوان میں قطعیت، شفافیت اور معنویت لاتا ہے۔

حواشی

۱۔ اردو اصولِ تحقیق پر معروف تصنیف ''تحقیق کا فن'' از گیان چند، میں عنوان کی بحث کو 'اسلوب' کے ذیل میں محض ایک پیراگراف لکھ کر نپٹا دیا گیا ہے۔ حالانکہ ضروری تھا کہ اس پر تفصیلی بحث ہوتی۔ اس پیراگراف میں عنوان کے حوالے سے جو گفتگو ملتی ہے وہ کچھ یوں ہے:

''مقالے کے اسلوب کی بحث کی شروعات ''عنوان'' سے کی جائے تو مناسب ہوگا۔ جیسا کہ پچھلے باب میں لکھا جا چکا ہے ایک انگریزی مصنف لیرلی نے ہدایت کی ہے کہ مقالے کا عنوان بھڑک دار اور انشائیانہ نہیں ہونا چاہیے۔ اس کے معنی صرف اس قدر ہیں کہ تحقیقی کتاب یا مضمون کا نام اس طرح کا ہونا چاہیے جس سے اندازہ ہو سکے کہ اس کا موضوع تحقیق ہے، انشائیہ یا افسانہ نہیں۔ سب رس حیدرآباد میں ڈاکٹر زور کے دکنی ادب سے متعلق مضامین ''بڑی کٹھن ہے ڈگر پنگھٹ کی'' کے عنوان سے نکلتے تھے جو نہایت نازیبا عنوان تھا۔ سب رس ہی میں وہ اور بعض دوسرے لکھنے والے دکنی ادب پر ''میٹھے بول سناؤں'' کے عنوان کے تحت لکھتے تھے۔ تحقیقی کتابوں کے نام ''چراغِ رہ گزر'' اور ''اشتر وسوزن'' بھی مناسب نہیں۔ چراغ رہ گزر شعری مجموعے کا نام معلوم ہوتا ہے اور اشتر وسوزن، اساطیری حکایتوں کے مجموعے کا۔'' (گیان چند، ڈاکٹر، تحقیق کا فن، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع سوم ۲۰۰۷ء، ص ۲۴۴۔۔۔ اس اندراج میں عنوان کے انشائی وافسانوی نہ ہونے پر زور ہے۔ بات لیرلی کے حوالے سے کی گئی اور بتایا گیا کہ پچھلے باب میں اس کا بیان لکھا گیا ہے۔ راقم نے پچھلا باب، بلکہ اس سے بھی پچھلا باب پڑھ لیا، کہیں لیرلی کا مذکورہ بیان نہیں ملتا۔) اردو اصول تحقیق کی دیگر کتب بھی عنوان کے مناسب اصول ومباحث کی پیشکش سے عاری ہیں، البتہ رسمیات تحقیق کی بعض کتب میں عنوان کے حوالے سے اندراج ملتا ہے۔ اس سلسلے میں اہم ڈاکٹر معین الدین عقیل کا مرتبہ کتابچہ ''رسمیات مقالہ نگاری'' ہے جس میں صفحہ ۱۲، ۱۳ اور ۱۴ پر عنوان کے ضمن میں چند نکات دیے گئے ہیں۔ ان کا اختصار کچھ یوں ہے:

''اگرچہ عنوان راست تحقیق کے ذیل میں نہیں آتا اور رسمیات کا اطلاق اس پر لازم نہیں لیکن اس سے مقالہ نگار کے تحقیقی مزاج اور تجزیاتی وتنقیدی ذہن کا اظہار ہوتا ہے۔ لہٰذا اسے جامع اور معنویت کا حامل ہونا چاہیے اور مناسب ہے کہ یہ غیر ضروری الفاظ اور طوالت سے پاک، مختصر اور جاذب توجہ ہو۔ اردو میں بالعموم عنوان کی جاذبیت کے لیے اس کی معنویت کی مناسبت سے الفاظ کے انتخاب اور الفاظ کی ترتیب یا بندش کو خاطر خواہ اہمیت نہیں دی جاتی۔''

''عنوان میں قدیم اور روایتی انداز کے بجائے حروف جار اور حروف ربط سے گریز کر کے زیادہ جامعیت اور اختصار پیدا کیا جا سکتا ہے، جب کہ معنویت میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔''

''عنوان کے انتخاب میں اختصار اور الفاظ کا جامع و بامعنی استعمال بڑی اہمیت اور کشش رکھتا ہے اور عنوان کی جاذبیت ہی مقالے کو قابل توجہ بنا سکتی ہے۔ ہمارے ہاں ذیلی عنوان کو قوسین میں لکھنے کا عام رجحان ملتا ہے، جب کہ قوسین کا استعمال عنوان میں غیر ضروری اور بلا جواز ہو سکتا ہے۔''

(معین الدین عقیل، ڈاکٹر، رسمیات مقالہ نگاری، پاکستان اسٹڈی سنٹر، جامعہ کراچی، کراچی، مارچ ۲۰۰۹ء)

۲۔ حدودِ کار میں تحقیق کا ارتکازی دائرہ، صنف، زبان، عہد اور علاقہ جیسے نکات اہم ہیں۔ مثلاً ''پاکستانی ناولوں میں مذہبی شعور''۔ اس عنوان میں زبان اور عہد کا تعین تشنہ ہے۔ فوری طور پر دو سوال ابھرتے ہیں: کیا یہاں مراد پاکستانی علاقائی زبانوں کے ناول ہیں؟ کیا یہاں مراد آغاز تا حال پاکستانی ناول ہیں؟ تشنگی کو ختم کرنے کے لیے ضروری ہوگا کہ عنوان میں تبدیلی کی جائے۔ یہ تبدیلی کچھ یوں ہوگی: ''پاکستانی اردو ناولوں میں مذہبی شعور (آغاز تا حال)''

۳۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ سکالرز عنوان بناتے وقت اردو زبان کے نحوی ضوابط سے انحراف کرتے ہیں۔ مثلاً ''اردو ماہیہ: پاکستان میں'' نحوی اعتبار سے درست نہیں۔ اسے یوں ہونا چاہیے: ''پاکستان میں اردو ماہیہ''۔ اسی طرح عنوان ''املا اور رسم الخط کے مباحث: اردو کے حوالے سے'' بھی درست نحوی ترتیب میں نہیں۔ اسے یوں ہونا چاہیے: ''اردو املا اور رسم الخط کے مباحث''۔

❁❁❁

ڈاکٹر وزیر آغا اور تحسینِ غالب

ڈاکٹر سعدیہ طاہر*

Abstract:

The main focus of this essay is the evaluation of Dr. Wazir Agha's critical appreciation of Mirza Asad Ullah Ghalib's Urdu poetry. Dr. Wazir Agha has presented his arguments in the context of latest advances of Natural as well as Social sciences. The main thrust of Dr. Agha's argument is that notwithstanding the fact that Ghalib lived in the 19th century, he belongs to 20th century on the basis of his modern sensibility.

غالب اور اقبال اپنے اپنے دور کی دو ایسی یگانہ روزگار ہستیاں ہیں جن کے فکر و فن سے ڈاکٹر وزیر آغا کا گہرا اور پائیدار علمی شغف ہمیشہ قائم رہا ہے۔ علوم تازہ کے تناظر میں ہر دو کے فکر و فن سے ڈاکٹر وزیر آغا نے جدید فنی نظریات بھی اخذ کیے ہیں اور ان نظریات کی روشنی میں ان دونوں کے فکر و ہنر کا تنقیدی اور تجزیاتی جائزہ بھی لیا ہے۔ ہر چند ڈاکٹر وزیر آغا نے غالب کے فکر و فن پر ''تصوات عشق و خرد.....اقبال کی نظر میں'' کی سی کوئی مبسوط کتاب نہیں لکھی تاہم انہوں نے وقتاً فوقتاً غالب کے فکر و فن پر متعدد مقالات تحریر کیے ہیں۔ سجاد نقوی نے ان متفرق مقالات کو ''غالب کا ذوقِ تماشا'' کے عنوان سے ایک کتاب میں یکجا کر دیا ہے۔ غالب پر ڈاکٹر وزیر آغا کا ایک اور اہم مقالہ بعنوان ''غالب کا ایک شعر'' اس کتاب میں شامل ہونے سے رہ گیا ہے۔ البتہ یہ مقالہ ان کے مجموعہ مقالات بعنوان

* شعبہ اردو، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد

''معنی اور تناظر'' میں شامل ہے۔

غالب کے نزدیک قاری اور تماشائی ایک ہی سلسلے کے دو رُخ ہیں۔ غالب کو وزیر آغا نے پہلی بار آوٹ سائیڈر اور شہاب ثاقب قرار دیا جو ضرورت پڑنے پر بروئے کار آتا ہے اور کبھی کبھار نمودار ہوتا ہے۔ ان کے خیال میں ''غالب کی خوبی یہ ہے کہ وہ تماشا میں خود کو یکسر ختم کرنے کے باوجود ایک ''تیسری آنکھ'' سے اپنے اس عمل کا مظاہرہ بھی کرتا ہے اور یوں انبوہ سے اوپر اُٹھ آتا ہے۔ غالب یہ رجحان زندگی کی نفی سے روح تک پہنچنے کا عمل نہیں بلکہ زندگی کی سچائی کو قبول کر کے روحانی رفعت کی تحصیل کا عمل ہے جو صوفی کے بجائے فن کار کو حاصل ہوتا ہے۔(۱) وہ اپنے اس مضمون کا خلاصہ مضمون کی اختتامی سطروں میں پیش کرتے ہیں:

> ''وہ حیات و کائنات کا تماشا کرنے کے لیے فاصلے یا انقطاع کا نہیں بلکہ قرب اور ہم آہنگی کا قائل ہے اور ہر شے میں اس کے خاص وصف کی نسبت سے دلچسپی لیتا ہے مثلاً وہ نیرنگ تمنا کا تماشا محض نیرنگ تمنا کی خاطر کرتا ہے اور ارزانی مئے جلوہ کو سامنے پا کر مست ہو جاتا ہے اور جب دیکھتا ہے کہ زمین آسمان کا آئینہ بن گئی ہے تو کھل اٹھتا ہے۔ پھر یکا یک سبزہ و گل اور پری چہرہ لوگوں کو دیکھ کر حیران ہو جاتا ہے اور دوسرے ہی لمحے رخش عمر پر خود کو محسوس کر کے اپنی بے بسی کا تماشا دیکھنے میں بھی تامل نہیں کرتا۔ جو شخص زندگی کو اصل سمجھنے سے گریزاں ہو وہ زندگی کے مظاہر کے بارے میں ایسے شدید اور متنوع جذبات کا اظہار کیسے کر سکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب تماشا کو محض بچوں کا کھیل نہیں سمجھتا، گوشت پوست کی زندگی کا ایک مظہر قرار دیتا ہے لیکن اس کا قلب روشن اور نگاہ تیز بھی ہے اس لیے اسے ہمہ وقت اپنے تماشا بننے کی حثیت کا عرفان بھی حاصل رہتا ہے اور یہ کوئی معمولی بات نہیں!(۲)!''

اپنے مضمون بعنوان ''غالب ایک جدید شاعر'' میں ڈاکٹر وزیر آغا پہلے جدیدیت کے مفہوم پر روشنی ڈالتے ہیں اور پھر جدیدیت کے تناظر میں غالب کا مقام متعین کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں جدیدیت کی پہچان یہ ہے کہ:

اول: ''جدیدیت ہمیشہ تخریب اور تعمیر کے سنگم پر جنم لیتی ہے۔ جدیدیت صرف اس وقت نمایاں ہوتی ہے جب فکری تناؤ ایک ایسے مقام پر پہنچ جاتا ہے جہاں مسلمہ اقدار اور آداب ریزہ ریزہ ہونے لگتے ہیں اور اقدار و آداب کی ایک نئی کھیپ وجود میں آنے کے لیے بے قرار ہو جاتی ہے۔.....آج سے ڈیڑھ سو برس پہلے جب معاشرہ میں ابھی شکست و ریخت کی بالکل ابتداء تھی اور زندگی ابھی جُڑی ہوئی تھی تو غالب وہ واحد شخص تھا جس نے بیسویں صدی کے ویسٹ لینڈ کے ابھرتے ہوئے سایوں کو دیکھا اور ان کے

بڑھتے ہوئے قدموں کی چاپ کو سنا اور پھر اپنے تجربات کو شعر میں پوری طرح منتقل کر دیا۔

دوم : یہ ایک ایسے فرد کی آواز ہے جو احساسی اور ذہنی طور پر فعال ہو کر تخلیقی سطح پر بیدار ہو گیا ہو۔..... جدیدیت ادب میں ایک مثبت تحریک ہے جو ایک فعال اور تخلیقی اعتبار سے زرخیز فرد کی آواز ہے۔ جذباتی مدوجزر سے گزرنے کے بعد وہ ایک ''طرحِ نو'' کا مبلغ اور ایک نئے عہد کا علمبردار ہے۔ حیرت کی بات ہے کہ ایک جاگیردارانہ نظام اور ایک منجمد سوسائٹی میں رہنے کے باوجود غالب کی حساس طبیعت نے ماحول کی گھٹن سے اسی طرح برگشتگی کا اظہار کیا جیسے کہ آج کا برہم نوجوان کر رہا ہے اور اس نے ایک نئے عہد کو تخلیق کرنے کی بالکل اسی طرح خواہش کی جیسے کہ آج کا ایک خلاق فرد کرتا ہے اور پھر دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ غالب آج کے حساس فرد کی طرح اپنی ذہنی اور جذباتی صلاحیتوں سے واقف تھا اور اپنی طباعی اور جدت طراز طبیعت کا عرفان رکھتا تھا نیز قدم قدم پر اپنے ماحول کے انجماد اور افراد کی بھیڑ چال میں اثبات ذات کا اظہار کرنے پر خود کو مجبور پاتا تھا۔

سوم : غالب نے اپنی انفرادیت کا بھرپور اظہار کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی ذات کو نشانۂ تمسخر بھی بنایا اور اپنے جذباتی تقاضوں پر مسکرانے کی روش بھی اختیار کی اور یوں ذات کے حصار سے باہر آ کر خود اپنی انفرادیت میں ایک نئی سطح کا اضافہ کر کے اسے مکمل کر دیا۔

چہارم : جدیدیت کا ایک امتیازی وصف روح عصر سے شناسائی بھی ہے اور جو شعراء اس سے بہرہ مند ہوتے ہیں ان کے کلام میں ایک ایسی کھلی کھلی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس سے لامحدود علم رکھنے والے اور ایک محدود ماحول میں زندگی بسر کرنے والے شعراء عام طور سے محروم ہوتے ہیں۔ جدیدیت کے اس خاص وصف کا ذکر یوں ہوا کہ غالب، روح عصر سے شناسائی کے اعتبار سے بھی، اپنے دور کے باقی شعراء سے بالکل الگ اور ممتاز کھائی دیتا ہے درآنحالیکہ اس کے اپنے زمانے میں یہ شعور ابھی پوری طرح پیدا بھی نہیں ہوا تھا۔..... جب غالب کے اشعار کو پڑھا جائے تو قاری کو فوراً احساس ہوتا ہے کہ وہ انیسویں صدی کے وسط میں رہنے والے کسی شخص کا کلام نہیں پڑھ رہا بلکہ بیسویں صدی کے ایک حساس اور باشعور فرد کے خیالات سے مستفید ہو رہا ہے۔ غالب کو یہ شعور کہاں سے ملا اور کن محرکات نے اس شعور کو صیقل کیا، شاید ابھی ایک طویل مدت تک اس کا کوئی سراغ نہ مل سکے لیکن اس کے وجود سے ایک معمولی نظر رکھنے والا قاری بھی انکار نہیں کر سکتا۔

پنجم : غالب مذہبی عقائد کی تشہیر کی بجائے مذہبی تجربے سے گزرنے کے عمل کے باعث بھی جدید ذہن کا حامل

ثابت ہوسکتا ہے (۳)۔''

جدیدیت کی اس تعبیر کے تناظر میں غالب کو انیسویں صدی میں سانس لیتے ہوئے بیسویں صدی کا شاعر قرار دینا ایک ایسا نادر و نایاب خراج تحسین ہے جو ڈاکٹر وزیر آغا کے علاوہ آج تک کسی اور ادبی نقاد نے پیش نہیں کیا۔ اس بحث کے دوران ڈاکٹر وزیر آغا نے غالب کی شاعری میں سیاسی اور معاشرتی احساس کی جیتی جاگتی عکاسی سے بھی غالب کی منفرد شخصیت اور شاعری کی تحسین کی ہے۔ انیسویں صدی میں بیٹھ کر بیسویں صدی کے جدید طرز احساس کے علمبردار غالب کو خود بھی اس حقیقت کا عرفان تھا کہ وہ آج کے نہیں بلکہ آنے والے کل کے شاعر ہیں:

ہوں گرمی نشاط تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں

اس کتاب میں ایک اور مضمون ''غالب کی آوارہ خرامی'' کے عنوان سے شامل ہے جس میں غالب کی آزادہ روی اور آوارہ خرامی کا تجزیہ اور تعارف پیش کیا گیا ہے۔ وزیر آغا نے غالب کو ایک سیاح قرار دیا ہے جس کا پاؤں عمر بھر سفر میں رہا اور جو مختلف شہروں کی حویلیوں سے ہوتا ہوا دیار ابد کی طرف چل دیا۔ انہوں نے تا زیست اپنا مکان نہیں بنوایا اور کرائے کے مکانوں میں عمر کاٹ دی مگر انہوں نے اپنی ذات کا گہرا سفر کیا تھا۔ ان کے کلام سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ایک بے قرار روح کے مالک تھے۔ ایک ایسی روح جو اپنے وجود کے زنداں میں پھڑ پھڑاتی رہی۔ اس ضمن میں وہ غالب کی تشبیہات کے مطالعے کے دوران ان کی آوارہ خرامی اور آزادی روی کو یوں بے نقاب کرتے ہیں:

> ''تشبیہہ بجائے خود آوارہ خرامی کے رجحان پر دال ہے کہ یہ کسی شے یا کیفیت کو بعینہ پیش کرنے کے بجائے ہمیشہ اتنے تقابل سے پیش کرتی ہے اور یوں گویا ایک شے سے پھدک کر کسی دور کی شے پر بسیرا کرنے کے بعد واپس اپنی اصلی جگہ پر آ جاتی ہے۔ تشبیہہ کسی شے کی نرمی یا گرمی کا احساس دلانے کے لیے ناظر کا ہاتھ پکڑ کر اسے شے سے مس نہیں کرتی بلکہ اسے پہلے کوئی اور شے دکھاتی ہے پھر اصل تفہیم اس درمیانی شے کے وسیلے سے کرتی ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ تشبیہہ بجائے خود ایک خاصا متحرک انداز بیان ہے اور ان طبائع کو زیادہ عزیز ہے جو آوارہ خرامی کو پسند کرتی ہیں (۴)۔''

تشبیہات اور استعارات کے ساتھ ساتھ تخیل کو بھی وزیر آغا نے غالب کی آوارہ خرامی کا مظہر قرار دیا ہے۔ غالب سیر و سیاحت کے دلدادہ تھے۔ سفر کے لئے ہمہ دم متحرک رہتے تھے۔ ایسا سفر جس کی کوئی منزل نہ ہو اور سفر کی ایسی پیاس جو بجھنے کا نام نہ لے۔ اس ضمن میں وزیر آغا کا کہنا یہ ہے کہ: ''قیاس یہ ہے کہ دراصل منزل ان

کے باہر نہیں بلکہ اندر تھی اور اندر کی یہ منزل ایک ایسی تجدید تھی جسے وہ خود بھی گرفت میں لینے سے قاصر تھے۔ اسے ایک ایسی آگ یا پیاس کا نام دینا چاہیے جو اپنی تکمیل کی خواہاں تھی اور ہر اس شے کو خود میں سمو لینا چاہتی تھی جو اس خلا کو پُر کر سکے (۵)۔''

''غالب اور فیض'' کے عنوان سے اپنے تقابلی مطالعے کے دوران ڈاکٹر وزیر آغا نے غالب اور فیض کی شخصیت اور شاعری میں گہری مماثلت کی نشاندہی کی ہے۔ انہوں نے غالب اور فیض کو ہمہ دم مسافر ثابت کیا ہے۔ دونوں نے زندگی بھر سیر و سفر کیا ہے۔ دونوں عمر بھر آوارہ خرامی اور آزادہ روی کے مسلک پر قائم رہے۔ ان کا کہنا ہے کہ: ''غالب کے تتبع میں تو نہیں البتہ غالب کی سی بے قرار طبیعت کا مالک ہونے کے باعث فیض بھی ایک مستقل نوعیت کی آوارہ خرامی کی زد میں رہے۔ ان کی داستان حیات کے اس پہلو کا بطور خاص ذکر کرنے کی ضرورت اس لیے نہیں کہ یہ ایک بالکل سامنے کی بات ہے کہ کیسے ان کا ایک قدم لندن میں، دوسرا ماسکو میں، تیسرا بیروت اور چوتھا ہندوستان میں ہوتا تھا۔ درمیان میں وہ اپنے ملک میں بھی ایک معطر جھونکے کی طرح گھوم جاتے تھے۔ آخر میں تو زیادہ عرصہ دیارِ غیر میں رہنے لگے (۶)۔''

ڈاکٹر وزیر آغا غالب اور فیض کے سیاسی شعور کی کارفرمائی کو بھی ایک قدر مشترک قرار دیتے ہیں اور ان کے شعری اسلوب میں بھی گہری مماثلت پاتے ہیں۔ وہ دونوں کی شخصیت اور شاعری میں مماثلت کی تلاش کو قید و بند پر ختم کرتے ہیں:

> ''خاتمہ کلام سے پہلے میں ایک دلچسپ مماثلت کی طرف بھی اشارہ کر دینا چاہتا ہوں وہ یہ کہ غالب اور فیض دونوں قید و بند کے تجربے سے گزرے اور دونوں کو قمار بازی کے الزام میں سزا ملی۔ اس فرق کے ساتھ کہ غالب پر تو عام سی جوابازی کا الزام تھا جب کہ فیض سیاسی نوعیت کی قمار بازی کے مرتکب ہوئے۔ جوابازی کی نوعیت کے فرق کے باعث ان دونوں کے ہاں نتائج کا فرق بھی مرتب ہوا، وہ یوں کہ غالب کو تو بدنامی اور بے عزتی کے احساس نے کچل ڈالا اور اس کے لیے زمانے کا سامنا کرنے کی سکت نہ رہی مگر فیض کو قید و بند کے واقعہ نے پرواز عطا کر دیئے اور وہ ہر دلعزیزی کی ایک گرم و گداز فضا میں شہرت کے ساتوں افلاک کو پار کر گئے (۷)۔''

بلاشبہ ہر دو شاعروں کی زندگی اور شاعری میں قید و بند کی مماثلت دلچسپ ہے مگر ڈاکٹر وزیر آغا کا فیض کی زندگی میں قید و بند کی واردات کو قمار بازی کے الزام میں غالب کے قید و بند سے مماثلت قرار دینا قرین انصاف نہیں۔ فیض کے ادبی و سیاسی نظریہ و عمل کو ''سیاسی نوعیت کی قمار بازی'' قرار دینا محلِ نظر ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا کے نزدیک غالب کے کلام میں تصوف کے چند پہلو نمایاں ہیں۔ بلاشبہ کلام غالب میں

صوفیانہ عناصر بدرجہ اتم موجود ہیں۔ وزیر آغا نے ان عناصر کو نمایاں کرنے میں الگ زاویہ نگاہ سے کام لیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ : ''غالب نے اس انداز نظر سے انحراف کیا۔ اس نے ماضی کے شکنجے سے خود کو آزاد کر کے حال کے اس مقام پر لا کھڑا کیا جہاں سے وہ مستقبل کی طرف جست بھر سکتا تھا مگر اس جست کے لیے اسے قوت درکار تھی۔ صدیوں کے صوفیانہ تصورات نے ''خواہش'' کے قتل سے وہ قوت کشید کی تھی جس نے انہیں اعلیٰ روحانی مدارج پر فائز کر دیا تھا۔ جب کہ غالب نے خواہشات کے ''سنجوگ'' سے ایک متوازی قوت اخذ کی..... غالب ہزاروں خواہشوں کو جن میں سے ہر ایک پر اس کا دم نکلتا تھا ایک نکتے پر مرتکز کر کے ''کامنا'' بنا دیا۔ پھر اس نے نہ صرف اس سے پھوٹنے والی حدت سے قوت حاصل کی بلکہ آخر میں اس ''کامنا'' کو بجائے خود ایک اور قوت کے روپ میں بھی دیکھا۔ ایک ایسی قوت جسے اس نے ''تمنا'' کہہ کر پکارا ہے(۸)۔'' ڈاکٹر وزیر آغا نے غالب کی شاعری اور نثر کے آئینے میں غالب کی شخصیت کا عکس دیکھنے کی کامیاب کوشش بھی کی ہے اور غالب کے بارے میں سلیم احمد کے اُٹھائے ہوئے ایک منفی سوال کا مثبت اور موثر جواب بھی پیش کیا گیا ہے مگر مجھے ایک اور مضمون بعنوان ''غالب کا ایک شعر''، تخلیقی عمل کے باب میں ڈاکٹر وزیر آغا کے مسلسل اور غیر مختتم علمی جستجو کا حاصل نظر آتا ہے۔ اسی طرح ڈاکٹر وزیر آغا کا ایک اور قابل قدر مطالعہ غالب کی شاعری اور عبدالرحمٰن چغتائی کی مصوری میں فکر و خیال کی مماثلت کی نشاندہی پر مشتمل ہے۔

''غالب کا ایک شعر'' ڈاکٹر وزیر آغا کے مجموعۂ مقالات بعنوان ''معنی اور تناظر'' میں شامل ہے۔ تخلیقی عمل کے مختلف پراسرار مراحل کو ڈاکٹر وزیر آغا نے غالب کے درج ذیل شعر کے آئینے میں دیکھنے اور پہچاننے کی کامیاب کوشش کی ہے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

سائنسی علوم میں جدید اور جدید تر پیش رفت کے تناظر میں ڈاکٹر وزیر آغا نے تحریر کی کائناتی معنویت پر روشنی ڈالتے وقت اس امر کی نشاندہی کی ہے کہ:

> ''حیاتیات اور طبیعات نے لکھنے کے عمل کو جو اہمیت دی ہے اور دریدا اور اس کے ہم نواؤں نے گفتار کے مقابلے میں ''تحریر'' کو جس طرح فاضل گردانا ہے یہ سب بیسویں صدی کی سائنسی اور فکری پیش رفت کا ثمر ہے مگر آج سے بہت پہلے قرآنِ حکیم نے لکھنے کے عمل کو جس طرح افضل اور برتر جانا، اس کی مثال کسی اور فکری نظام میں نظر نہیں آتی۔ اسلام سے قبل نئی انجیل نے متکلم لفظ کے حق میں آواز بلند کرتے ہوئے کہا تھا: ''ابتداء میں کلام تھا اور کلام خدا کے ساتھ تھا اور کلام خدا

تھا'' مگر اس کے کم وبیش سات سو برس بعد قرآنِ حکیم نے پڑھنے کے عمل کو بذریعہ قلم آگے بڑھانے کی تلقین کی۔ لفظ سے قلم تک کا یہ فاصلہ ایک انقلابی نوعیت کا تھا جس کا یہ مطلب تھا کہ تحریر کا اپنا ایک فعال وجود ہے یا شاید یہ کہ کائنات بجائے خود ایک طرح کی تحریر یا sign system ہے ویسے بھی قرآن حکیم میں نشانیوں یا sign کا ذکر بار بار آیا ہے جو ایک لمحہ فکر یہ مہیا کرتا ہے۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ اس قرآنی نظریئے کی صدائے بازگشت یورپ کی نشاۃ الثانیہ میں بھی سنائی دی ہے۔''(۹)

جس تخلیقی عمل کے جو اسرار غالب کے اس شعر میں جلوہ گر ہیں ڈاکٹر وزیر آغا ان کی نشاندہی درج ذیل الفاظ میں کرتے ہیں:

''غالب کے زیرِ نظر شعر کے عام مفہوم کی نشاندہی کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ غالبِ تخلیقِ کار کے قلم کی آواز کو نوائے سروش گردانتا ہے اور تخلیق کار کو محض ایک ذریعہ سمجھتا ہے جسے ''مضمون'' اپنے اظہار کے لیے بروئے کار لاتا ہے لیکن اس شعر کی اطراف کو کھولنے سے یہ بات سامنے آئی ہے کہ غالب نے تخلیق کاری کے عمل کو محض خوشہ چینی کا عمل قرار نہیں دیا۔ اس نے اس کے چار مراحل کا ذکر کیا ہے۔ پہلا ''غائب'' کا مرحلہ جو تحریر اور تقریر، دونوں سے ماورا ہے۔ دوسرا تحریر کا مرحلہ جب عبارت کوندوں، لکیروں، قوسوں، Traces اور Tracks کی صورت غیب کے ناموجود پر بطور ایک خاکہ نمودار ہوتی ہے۔ اس کے بعد ''خیال'' کا مرحلہ جب اس خاکے پر تصویریں بنتی ہیں۔ چوتھا مرحلہ ترسیل کا ہے جب آواز تحریر کو دوسروں تک پہنچاتی ہے جیسے آر این اے، ڈی این اے کی ترسیل کرتا ہے۔ لہٰذا غائب کے مرحلے کے بعد اولیت ''مضمون'' کی تحریر اور خیال کی تجسیم کو حاصل ہے نہ کہ آواز کو جو ہر چند کہ ان کے ساتھ ہی پیدا ہوگئی تھی مگر جو قدرے تاخیر سے اپنی منزل پر پہنچی۔ غالب کے اس شعر میں تحریر کو مقدم اور افضل قرار دینے کی جو جہت نمودار ہوئی ہے اس سے شعر کے عام مفہوم میں نئے ابعاد پیدا ہو گئے ہیں۔ اب یہ شعر کسی ایک معنی تک محدود نہیں رہا بلکہ تخلیق کاری کے process کو بیان کرنے لگا ہے۔ دوسرے لفظوں میں sign کے بجائے signification کو اور ایک خاص معنی کے بجائے معنویت کے جہان کے دروازے کھول رہا ہے۔''(۱۰)

یوں ڈاکٹر وزیر آغا غالب کی شاعری میں تخلیقی عمل کے اسرار کی تلاش میں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تخلیقی عمل میں قلم بجائے خود وہ نورانی عبارت ہے جو بہ یک وقت تحریر بھی ہے، تصویر بھی اور صریر بھی۔ انہی اسرار کی تلاش انہیں عمر بھر آفاقی ادب پاروں میں بار بار غوطہ زن ہونے اور اس غواصی سے نت نئے آبدار موتی ڈھونڈھ لانے کی سعادت اور مسرت سے شاد کام کرتی رہی۔

حوالہ جات

۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''غالب کا ذوقِ تماشا''، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۱۹۹۷ء، طبع اول، ص ۴۲

۲۔ ایضاً، ص ۳۰۔۳۱

۳۔ ایضاً، ص ۵۶، ۵۷، ۶۵، ۶۶، ۷۱

۴۔ ایضاً، ص ۴۲

۵۔ ایضاً، ص ۴۶

۶۔ ایضاً، ص ۱۰۴

۷۔ ایضاً، ص ۱۰۹

۸۔ ایضاً، ص ۱۳۰

۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''معنی اور تناظر''، ص ۲۸۵

۱۰۔ ایضاً، ص ۲۸۶

❁❁❁

رام بابوسکسینہ کی ''اردو ادب کی تاریخ'' کا تجزیاتی مطالعہ

فضیلت بانو*

Abstract:

In 86 years many historian of Urdu literature have attempted to write/ compile a comprehensive and authentic history of Urdu literature, yet a history of Urdu literature by Ram Babu Saxaina remains a pioneer work despite its known short comings or limitations. In fact it is the foundation, upon which many architects have designed majestic structures, whether they were individuals or group of editors.

In this article analytical study of this history is being presented which became a land mark achievement by a "Babu" which invites attention to many researchers to deconstruct its system after colonial legacy.

رام بابوسکسینہ:

مالک رام کے تذکرۂ ماہ وسال کے مطابق، رام بابوسکسینہ پیر، ضلع فرخ آباد میں ۲۷ ستمبر ۱۸۹۶ء کو پیدا ہوئے اور میرٹھ میں ۳۰ دسمبر ۱۹۵۷ء کو فوت ہوئے۔ اثر لکھنوی ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''ڈاکٹر رام بابوسکسینہ ایم اے ڈی لٹ، ایل ایل بی چشم بددور بلا کے ذہین اور یونیورسٹی کے امتحانوں میں ہمیشہ اوّل آیا کیے بڑے بڑے عہدوں پر فائز رہے۔ انھیں اُردو کا مسیحا اور اسی کے

* پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد

ساتھ اردو کا عاشق شیدا کہنا بے جانہ ہوگا۔ انھوں نے انگریزی میں ''تاریخ ادب اُردو'' لکھ کر اُردو کو صرف ہندوستان بھر سے نہیں بلکہ غیر ممالک سے روشناس کرایا۔''(۱)

انگریزی میں لکھی ہوئی ان کی ''اے ہسٹری آف اُردو لٹریچر'' رام نرائن لال نے الہ آباد نے ۱۹۲۷ء میں شائع کی۔ اس میں ۳۸۵ صفحے ہیں۔ ابتداء میں رام بابو سکسینہ اور تیج بہادر سپرو کے پیش لفظ ہیں اور آخر میں اشاریہ۔ کتاب کا انتساب سر ولیم سنکلیر میرس، گورنر یو پی کے نام ہے۔

انگریزی کتاب کا اُردو ترجمہ:

انگریزی کتاب کا اُردو ترجمہ نول کشور پریس لکھنؤ سے ۱۹۲۹ء میں شائع ہوا۔ اس کی ابتداء میں سکسینہ اور سپرو کے انگریزی پیش لفظوں کے ترجمے نیز مرزا محمد عسکری کا طویل ''التماس مترجم'' ہے۔ انھوں نے نظم ونثر کے حصوں کو الگ الگ کر دیا ہے۔

۲۔ انگریزی کتاب کا انتساب گورنر یو پی کے نام ہے جبکہ اردو ترجمہ نواب حامد علی خاں فرماں روائے رام پور کے نام معنون ہے۔

۳۔ مصنف نے بعض اصل ماخذ سے نقل کرنے میں حذف واضافہ سے کام لیا ہے جبکہ مترجم نے انھیں اصل کتاب کے مطابق لکھا ہے۔ مثلاً سکسینہ نے زیادہ تر عیسوی سنین دیے جب کہ قدما کی تاریخیں ہجری سنین میں ملتی ہیں، ہجری سنہ کے مطابق عام طور پر دو انگریزی سنین آتے ہیں، عسکری مرزا نے متعدد موقعوں پر عیسوی سنہ کے بجائے ہجری سنہ لکھا ہے۔

انگریزی اور اُردو ترجمے میں فرق:

انگریزی میں نمونہ کلام نہیں دیا گیا اور ساتھ دلیل یہ دی ہے کہ:

۱۔ ''نمونوں سے ضخامت بہت بڑھ جاتی ہے۔'' اردو میں نمونہ کلام دیا گیا ہے۔

۲۔ مصنف نے کسی اصل ماخذ سے نقل کرنے میں کچھ ترمیم کی تھی تو اسے درست کر دیا ہے۔

۳۔ مترجم کو کہیں مصنف کی رائے سے اختلاف ہے تو فٹ نوٹ میں ظاہر کر دیا ہے۔

۴۔ ادیبوں کی تصویریں تلاش کر کے شامل کی ہیں۔

ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

''۱۹۲۷ء کے زمانے کو دیکھتے ہوئے سکسینہ کی تاریخ کا خاکہ قابلِ تحسین وستائش ہے حالانکہ اُردو میں ابواب وہی ہیں لیکن ان کے عنوانات میں ترمیم کر کے عسکری نے باہمی کساؤ اور

بندھاؤ کو ضرر پہنچایا ہے۔ سکسینہ کا پہلا باب اُردو زبان کے آغاز کے متعلق ہے۔ دوسرے کا عنوان ہے ''اردو ادب کا عمومی جائزہ'' عسکری نے اس کو ''ادبِ اردو کی ترقی کے ابتدائی دور'' کہا ہے جو غلط ہے کیونکہ اس جائزے میں امیر و داغ اور آزاد و حالی، ناول نویسی و ڈراما تک شامل ہیں۔ اس کے بعد سکسینہ نے شاعری کے دبستانوں کو لیا ہے۔'' (۲)

رام بابو سکسینہ نے چوتھے باب کا عنوان رکھا ہے ''ابتدائی اردو شاعری کا دکن اسکول'' عسکری نے اسے ''قدیم شعرائے دکن'' عنوان دیا ہے۔ اس کے بعد دلی اسکول کو پکڑ کر اسے چار حصوں اور ابواب میں تقسیم کیا ہے۔

عسکری نے دبستان کا لفظ اڑا کر منشائے مصنف کی خلاف ورزی کی ہے۔ سکسینہ اور عسکری کے باب ۵، ۶، ۷ اور ۱۲ کے عنوانات سے یہ فرق اس طرح واضح ہوتا ہے کہ عسکری نے ابواب کے نام کافی حد تک بدل کر لکھے ہیں:

''باب نمبر ۵ سکسینہ۔ اُردو شعرا کا دلی اسکول، حصہ ا، آرزو اور حاتم کا عہد

باب نمبر ۵ عسکری۔ اساتذہ دہلی، حصہ اول، طبقہ متقدمین حاتم اور آبرو کا زمانہ

باب نمبر ۶ سکسینہ۔ اُردو شعرا کا دلی اسکول، حصہ ۲، میر اور سودا کا عہد

باب نمبر ۶ عسکری۔ اساتذۂ دلی، حصہ دوم، طبقہ متوسطین، میر اور سودا کا زمانہ

باب نمبر ۷ سکسینہ۔ اُردو شعرا کا دلی اسکول، حصہ ۳، انشاء اور مصحفی کا عہد

باب نمبر ۷ عسکری۔ اساتذہ دہلی طبقہ متاخرین، انشاء اور مصحفی کا زمانہ

باب نمبر ۱۲ سکسینہ۔ دلی کا دربار اور اس کے شعراء، حصہ ۴، غالب اور ذوق کا زمانہ

باب نمبر ۱۲ عسکری: طبقہ متوسطین، شعرائے دلی، ذوق اور غالب کا زمانہ

باب نمبر ۱۲ میں دلی دربار اور اس کے شعراء سے سکسینہ کی مراد دبستان دلی ہے۔ عسکری کو دبستان سے عار ہے۔ انھوں نے متقدمین، متوسطین اور متاخرین کی تقسیم کی۔'' (۳)

انشاء اور مصحفی کو متاخرین کہنا کہاں تک مناسب ہے۔ حیرت کی بات ہے کہ ان کے بعد ذوق اور غالب کو پھر سے متوسطین میں جگہ دی۔

سکسینہ کے گیارہویں باب کا عنوان ہے۔

The Stragglers_ Nazir Akbarabadi and Nasir Dehlvi

اُردو کا عنوان محض ''نظیر اکبر آبادی اور شاہ نصیر دہلوی'' ہے۔

شاہ نصیر کوئی اہم یا تاریخ ساز شاعر نہیں ہے اسے بارہویں باب میں غالب اور ذوق کے ساتھ رکھا جا سکتا تھا۔

اُردو اور انگریزی کے عنوانات یوں ہیں:

باب نمبر ۱۵ اسکسینہ: اُردو نثر، اس کی ابتداء اور ترقی، حصہ اول فورٹ ولیم کالج، کلکتہ

باب نمبر ۱۵ عسکری: نثرِ اُردو کی ابتدا اور ترقی

باب نمبر ۱۶ اسکسینہ: اُردو نثر اس کی ابتدا اور ترقی حصہ ۲، غالب اور سرسید کا عہد

باب نمبر ۱۶ عسکری: نثر اُردو کا دورِ متوسط اور دور جدید

باب نمبر ۱۷ اسکسینہ: اُردو نثر، حصہ ۳، اُردو ناول کی ابتداء سرشار اور شرر کا عہد

باب نمبر ۱۷ عسکری: اُردو ناول کی ابتداء شرر اور سرشار کا زمانہ

باب نمبر ۱۹ اسکسینہ: اُردو ادب کی ترقی اور اکتسابات

باب نمبر ۱۹ عسکری: زبانِ اردو کی خاص خوبیاں اور اس کے متعلق بعض اہل الرائے کی قیمتی رائیں۔ (۴)

مرزا عسکری نے اُردو میں ایک طویل ضمیمے کا اضافہ کیا ہے۔ جس میں نوبت رائے نظر، چکبست اور اقبال کے حالات ہیں۔ عسکری نے بڑی تعداد میں اضافے اور تصحیحات کی ہیں اور انگریزی کے بعض اندراجات کو حذف بھی کر دیا ہے اور کہیں کہیں ترمیم بھی کی ہے۔

انگریزی کتاب اور اُردو ترجمے کا اختلاف:

۱۔ انگریزی ص ۵ پر پرتگالی الفاظ کی فہرست دی ہے ان میں ایک لفظ پریگ کی قوسین میں تصریح کی ہے۔ ''چھوٹی کیل'' اُردو میں ص ۸ پر یہ صراحت حذف ہے۔ سکسینہ کے لفظ ''چھاپ'' کو ''چھاپہ'' لکھا ہے۔ دونوں میں بہت فرق ہے۔

۲۔ انگریزی ص ۷ پر لفظ ''ہندوستانی'' کو ۱۶۱۶ء میں استعمال کرنے والے شخص YULE کو اُردو ص ۱۱ پر سہواً مسٹر پول لکھا ہے۔

۳۔ انگریزی ص ۷ پر عنوان URDU PROSODY ہے جس کو عسکری نے ص ۱۲ پر ''نظمِ اُردو'' کا عنوان دیا ہے۔ صحیح ترجمہ ''اُردو عروض'' ہے۔

۴۔ انگریزی ص ۵ پر دکن کے ریختی گو محمد قادری خاکی کو اُردو ص ۲۵ پر محض سید محمد قادری معاصر ولی لکھا ہے، تخلص کے بغیر اس کی شناخت مشکل ہے۔

۵۔ انگریزی ص۲۱: سب سے پہلے اُردو میں قرآن کا ترجمہ ۱۸۰۳ء کے لگ بھگ ہوا۔

اردو ص۳۴: قرآن مجید کا سب سے پہلا ترجمہ زبان اُردو میں ۱۸۰۳ء میں شائع ہوا۔

انگریزی میں ۱۸۰۳ء کے لگ بھگ کہا ہے جبکہ اُردو میں اسے قطعیت سے ۱۸۰۳ء لکھ دیا۔ انگریزی میں ''ترجمے'' کی تاریخ دی تھی اردو میں اسے ''اشاعت'' کی تاریخ قرار دے دیا ہے۔ اردو مترجم نے بار ہا ایسا کیا ہے کہ سکسینہ کے ''تقریباً'' کو حذف کر دیا ہے۔

۶۔ عسکری نے ص۶۱ پر میر حسن کے تذکرے سے لے کر غواصی کے بارے میں ایک اقتباس کا اضافہ کیا ہے۔

۷۔ سکسینہ نے ص۳۸ پر ''سب رس'' کی تاریخ ۱۰۴۰ھ یا ۱۰۴۵ھ کے قریب لکھی ہے۔ اُردو میں ص۶۱ پر قریب کا لفظ اڑا کر محض ۱۰۴۰ھ یا ۱۰۴۵ھ لکھ دیا ہے۔ اُردو صفحہ ۶۳، ۶۲ پر قطبی، جنیدی، نوری، شاہی اور مرزا کے حالات عسکری کا اضافہ ہیں۔

۸۔ سکسینہ: سکسینہ نے ص۳۹ پر ایک دکنی مثنوی نگار کا نام TABAI ''طباعی'' اور اس کی مثنوی کا نام ''قصہ بہرام وگل بدن'' لکھا ہے۔

۹۔ عسکری نے تصحیح کر کے شاعر کا نام ''طبعی'' اور مثنوی کا نام بہرام وگل اندام'' لکھا (ص۶۲)

۱۰۔ عسکری کا اضافہ:

عادل شاہیوں کے بارے میں ص۶۴ کا پہلا پیرا عسکری کا اضافہ ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ یہ پورا پیرا لفظ بہ لفظ شمس اللہ قادری کی ''اردوئے قدیم'' کے پہلے ایڈیشن سے نقل کیا ہے لیکن حوالہ نہیں دیا۔

(ص۳۴۔۳۱) ص۶۵ پر عادل شاہ کے بارے میں خافی خاں کا اقتباس بھی اُردو کا اضافہ ہے اس عہد کے شعراء رسمی، (کذا)، شاہ ملک، امین، سیوا، مومن، ہاشم اور کے نام بھی انگریزی کتاب میں نہیں۔ رسمی دراصل ''رستمی'' ہونا چاہیے۔ اس کے حالات بھی اُردو میں اضافہ ہیں۔ اُردو میں نصرتی کے حالات میں شمس اللہ قادری اور عبدالجبار خاں ملکاپوری سے لے کر اضافہ کیا ہے۔

نصرتی کا سنہ وفات سکسینہ نے ص۴۰ پر ۱۰۷۵ھ/ ۱۶۸۵ء لکھا ہے۔ اُردو صفحہ ۶۶ پر ۱۰۹۵ھ درج ہے۔

سکسینہ: سکسینہ نے ص۴۰ پر نصرتی کی مبیّنہ کتاب ''گلدستہ عشق'' کو غزلوں اور نظموں کا دیوان لکھا ہے۔ عسکری نے بقول شمس اللہ قادری اسے مثنوی کا مجموعہ قرار دیا ہے۔ (ص ۶۷)۔ اردو میں ۶۸ تا ۷۱ پر شاہ ملک، شاہ امین، عاجز، بحری، امین، ولی دکھنی، وجدی اور فقیر اللہ آزاد کے حالات نیز ص ۷۱ پر ''شعرائے اورنگ آباد'' کے عنوان کا پورا پیرا اُردو کے اضافے ہیں۔

باب نمبر ۵ اُردو ص ۸۳-۸۲ پر اضافے:

اس باب کے تمہیدی بیانات میں اُردو میں کئی جگہ چھوٹے چھوٹے اضافے ہیں۔ مثلاً ص ۸۱ پر ''اُردو لغات کی ترتیب''، ص ۸۲ پر ''دلی کے پرانے شاعر''، ص ۸۴ پر ''عربی و فارسی الفاظ و خیالات کا داخلہ'' اور ''سنسکرت و بھاشا و قدیم دکنی الفاظ کا اخراج'' کے عنوانات وغیرہ۔

اردو ترجمے میں تصحیحات:

۱۔ اردو ترجمے میں بعض تصحیحات بھی ہیں۔ مثلاً سکسینہ نے ص ۵۱ پر مرزا مظہر کے شاگردوں میں دو نام امام اللہ خاں اور فقیر شاہ دردامن (Fakir Shah Dardaman) لکھے ہیں۔ اُردو ص ۹۳ پر انھیں درست کر کے خواجہ احسان اللہ خان بیاں اور محمد فقیہ دردمند لکھا ہے۔ اوّل الذکر کو عام طور سے ''امن اللہ خاں'' کہا جاتا ہے لیکن جمیل جالبی نے کئی مآخذ سے ثابت کیا ہے کہ اس کا صحیح نام ''خواجہ احسن الدین خاں ہے۔'' (۵)

(جلد دوم، حصہ اول، ص ۴۰۷، حاشیہ)

۲۔ انگریزی ص ۵۵ پر میر درد کی عرفیت ''میاں صاحب'' لکھی ہے۔ اردو میں شائستہ سے اس لیے حذف کر دیا ہے کہ یہ درست نہیں۔

۳۔ انگریزی ص ۶۳-۶۲ پر سودا کی ۱۲ تصانیف گنائی ہیں۔ ان میں آخری دو کو چھوڑ کر بقیہ سب ''کلیاتِ سودا'' کے مشمولات ہیں۔ الگ سے کتابیں نہیں۔ نمبر ۱۰ مثنوی ''شعلہ عشق'' کی نثر اور ۱۱ تذکرہ ہے۔
اردو میں ان ۱۱ کو ''تصانیف جمیع اقسام سخن میں'' کہا ہے (ص ۱۱۱) اس سے گمان ہوتا ہے کہ یہ آزاد تصانیف ہیں۔

۴۔ انگریزی ص ۶۷ پر میر حسن اور ان کے والد میر ضاحک دونوں کا نام میر غلام حسن لکھا ہے۔ یہ بیٹے کا نام تھا والد کا نہیں۔ اُردو میں ص ۱۲۲ پر ضاحک کا صحیح نام میر غلام حسین دیا ہے۔ اسی صفحے پر سکسینہ نے میر حسن کے بارے میں لکھا ہے کہ ''عربی بالکل نہ جانتے تھے لیکن فارسی پر عبور حاصل تھا۔
مرزا عسکری نے سکسینہ کے بیان کا یوں ترجمہ کیا:
''میر حسن عربی کم جانتے تھے مگر فارسی میں کمال حاصل تھا۔'' (۶) (ص ۱۲۳)
عربی بالکل نہ جاننے کو عربی کم جاننا نہیں کہہ سکتے۔

۵۔ انشا کے سلسلے میں سکسینہ نے ص ۸۳ پر فرماں روائے لکھنؤ کا نام سعادت یار خاں لکھا ہے۔ اُردو میں درست

نام سعادت علی خاں درج ہے۔

۶۔ سکسینہ نے ص ۹۶۔۹۵ پر جان صاحب کا انتقال ۱۸۹۷ء کے آس پاس دکھایا ہے۔ اُردو میں ''آس پاس'' ہٹا کر قطعیت سے ۱۸۹۷ء لکھ دیا گیا ہے۔

۷۔ انگریزی میں ص ۱۰۷ پر امداد علی بحر کا سنہ ولادت ۱۲۲۵ھ (۱۸۱۰ء) اور اشک کا سنہ ولادت ۱۲۱۴ھ (۱۷۹۹ء) دیا ہے۔

معلوم نہیں کیوں یہ اُردو میں حذف کر دیے گئے ہیں۔

۸۔ سکسینہ نے ص ۱۱۱ پر لکھا ہے کہ آتش نے عربی میں علمِ قافیہ پر ایک رسالہ پڑھا۔ اُردو میں ص ۲۴۳ پر اسے ''فنِ عروض'' کا رسالہ لکھا ہے۔

۹۔ واجد علی شاہ کے چھ دواوین کے نام سکسینہ اور عسکری نے قدرے مختلف لکھے ہیں۔ مسعود حسن رضوی کی کتاب ''سلطان واجد علی شاہ'' میں بھی بیانات فرق ہیں۔

	سکسینہ ص ۱۱۸		عسکری ص ۲۵۸		مسعود حسن رضوی ص ۷۷۔۱۶۸
۱۔	شعاعِ فیض	۱۔	شیوعِ فیض	۱۔	گل دستۂ عاشقاں
۲۔	قمرِ مضمون	۲۔	قمرِ مضمون	۲۔	بے نام۔ سخنِ اشرف ہوسکتا ہے۔
۳۔	سخنِ اشرف	۳۔	سخن اشرف	۳۔	دیوانِ ثالث بے نام
۴۔	گل دستۂ عاشقانہ	۴۔	گل دستہ عاشقان	۴۔	نظمِ نادر
۵۔	اخترِ ملک	۵۔	ماہِ ملک	۵۔	دیوانِ بے نام (سخن اشرف)
۶۔	نظمِ نام ور	۶۔	نظم نام ور	۶۔	قمرِ مضمون
				۷۔	ملک اختر'' (۷)

۱۰۔ سکسینہ نے ص ۱۳۹ پر سید ذوالفقار علی مرزا، ان کے بیٹے سید علی مرزا اور پوتے سید مرزا انس مرثیہ گو کے خاندان کا شجرہ دیا ہے۔ جس میں تعشق، عشق، پیارے صاحب رشیدہ وغیرہ شامل ہیں۔

معلوم نہیں کیوں، عسکری نے یہ شجرہ، حذف کر دیا ہے۔

۱۱۔ انگریزی ص ۱۸۲ پر امیر مینائی کے ایک دیوان کا نام ''محمد خاتم النبیینؐ'' لکھا ہے۔ عسکری نے ص ۳۶۱ پر صحیح نام ''محامد خاتم النبیینؐ'' درج کیا ہے۔

۱۲۔ انگریزی ص ۱۹۳ پر جلال کے چار دیوانوں کے نام دیے ہیں۔

اُردو میں ص ۳۷۹ پر ان کی تعداد چار درج کر کے ناموں کو حذف کر دیا ہے۔

۱۳۔ سکسینہ نے ص ۲۱۰ پر نئی طرز کے اعتدال پسند شعرا میں جعفر علی خاں اثر اور حامد اللہ افسر کو بھی شامل کیا ہے۔
عسکری نے ص ۴۰۴ پر ان دونوں کو حذف کر کے مولوی محمد اسماعیل کو شامل کیا ہے۔

۱۴۔ سکسینہ کے ص ۲۴۰ پر بندہ نواز سے منسوب ''معراج العاشقین'' کا ترجمہ ''نشاط العشق'' لکھا ہے جو درست نہیں۔
اردو میں ص ۲ پر عسکری نے اس کی یوں تصحیح کی ہے کہ بندہ نواز کے نواسے محمد عبداللہ الحسینی نے ''نشاط العشق'' کا دکنی میں ترجمہ کیا ہے۔

۱۵۔ سکسینہ نے ص ۲۴۹ پر فارسی ''گل بکاؤلی'' کے مصنف کا نام عظمت اللہ بنگالی اور تاریخ ۱۱۲۲ھ، (۱۷۱۰ء) دی ہے۔
عسکری نے ص ۱۲ پر تصحیح کر کے مصنف کا نام عزت اللہ بنگالی اور سنہ ۱۱۲۴ لکھا ہے۔

۱۶۔ انگریزی میں نہال چند لاہوری کی ایک مثنوی ''عدانِ منظوم'' (Idan-i-Manzum) کا بھی ذکر رہے۔ اردو میں نہیں ہے۔

۱۷۔ سکسینہ نے لکھا ہے۔ پروفیسر نامی، پروفیسر ضامن علی اور لیکچرار اُردو آلہ آباد یونی ورسٹی اردو کا بہت مطالعہ رکھتے ہیں (Highly Read in Urdu) (ص ۳۱۳)۔
اُردو میں اس کا ترجمہ یوں کیا ہے:
''اسی طرح پروفیسر نامی، پروفیسر ضامن علی الہ آباد یونیورسٹی کے لیکچرار بھی ادب اردو میں بڑی بصیرت رکھتے ہیں۔ (ص ۹۲)

۱۸۔ شرر کے حالات اُردو میں انگریزی سے فرق میں ہیں۔ شرر نے عسکری کو خود نوشت حالات لکھ کر بھیجے۔ اردو میں ۱۲۵ تا ۱۳۳ پر یہی درج ہیں۔ انگریزی سے نہیں لیے۔

۱۹۔ سکسینہ نے ص ۳۹۔۳۳۸ پر شرر کی ۳۶ کتابوں کے نام دیے ہیں۔ اردو میں یہ سب نام نہیں ہیں۔

۲۰۔ انگریزی میں زیادہ ڈرامہ نگاروں کے نام دیے ہیں۔ اُردو میں ان سے بعض حذف کر دیئے گئے ہیں۔

انگریزی اور اُردو نسخوں کے تقابلی جائزے سے رام بابو سکسینہ کی اصل کتاب کی بعض اغلاط اور خوبیاں سامنے آجاتے ہیں۔ سکسینہ کے بعض تنقیدی فیصلے مشکوک ہیں۔ وہ بعض غیر اہم ادیبوں کو اہم قرار دیتے ہیں۔ مثلاً ص

۳۱۳ پر پروفیسر ضامن علی کو اُردو ادب میں بہت پڑھا لکھا قرار دیتے ہیں۔کسی خان بہادر سلطان احمد کو بہت عظیم ناموں (Most Eminen Names) میں شمار کرتے ہیں۔مولانا ظفر علی خاں کے لیے لکھتے ہیں ''عظیم ترین لکھنے والوں میں سے ایک'' نیز اردو کا محسن، ہاشمی فرید آبادی، دکن کے ادبی گروہ کا ایک اور عظیم نام جس کے اکتسابات کا معتبر ریکارڈ ہے۔ص ۱۲۵ پر جلال کے بیٹے کمال اور جلال کے شاگرد احسان شاہ جہاں پوری کو ممتاز قرار دے چکے ہیں۔حقیقت یہ ہے کہ ان میں سے کوئی بڑا ادیب نہیں، ظفر علی خاں صحافت میں اہمیت رکھتے ہیں، ادب میں نہیں۔

اسی طرح ص ۳۱۷ پر اس دور کے رسالوں میں ''شباب اُردو'' لاہور، رسالہ ''اکبر'' الہ آباد اور رسالہ حسن اور ''العصر'' حیدر آباد کا ذکر کرتے ہیں۔ یہ سب غیر اہم پرچے ہیں۔ باب نمبر ۱۷ ''اردو ناول کی ابتداء'' سے متعلق ہے لیکن اس کے کئی صفحوں میں داستانوں، مثلاً ''داستانِ امیر حمزہ'' اور ''بوستان خیال'' کی تفصیل ہے۔ جو غیر متعلق ہے۔داستانوں کو ایک علیحدہ باب یا جزو باب دینا چاہیے تھا۔

رام بابو سکسینہ کی کتاب ۱۹۲۷ء میں شائع ہوئی۔اس کی تسوید اس سے پہلے کے دو تین برسوں میں ہوئی ہوگی۔اس وقت تک جدید تحقیق اور تنقید دونوں کا آغاز ہی ہوا تھا۔ان کو جو تحقیقی وراثت ملی تھی اسے نظر میں رکھا جائے تو ان کے تسامحات قابل درگزر ہیں۔انھوں نے کتاب کے آخر میں اپنے مآخذ کی فہرست یعنی کتابیات نہیں دی لیکن اشاریے سے کچھ اندازہ ہوسکتا ہے۔

''آبِ حیات'' کے بعد رام بابو سکسینہ کی تاریخ بہت اہم قدم ہے۔آبِ حیات رومانوی افسانوی رنگ کی کتاب ہے۔سکسینہ کی تاریخ صحیح معنوں میں جدید ادب تاریخ ہے۔سکسینہ کی چند تحقیقی بحثیں قابل قدر ہیں مثلاً ص ۴۱ پر ولی کے وطن کی بحث، ص ۵۹ (اردو ص ۱۰۵) میر درد کی عمر کی تحقیق، ص ۷۳ پر میر کے بارے میں محمد حسین آزاد کے بعض بیانات کی تغلیط، باب نمبر ۱۳، ص ۷۷۔۲۷ غدر کے بعد دلی اور لکھنؤ سے اُردو شعرا کی ہجرت وغیرہ۔ باب نمبر ۱۵ سے ۱۸ تک اُردو نثر اور ڈرامے کی تاریخ سکسینہ کی اولیات میں ہے کیونکہ ان سے پہلے کے مورخ محض شاعری پر توجہ کرتے تھے۔ص ۲۴۶ پر حیدر بخش حیدری کا بیان کافی مفصل اور جامع ہے کہ آج تک اردو تاریخوں میں اس سے زیادہ مواد نہیں ملتا۔ص ۲۶۲ پر ''الف لیلہ'' کے ترجموں کا بیان بھی سکسینہ کی اولیات میں ہے۔اردو ادب کی کسی عام تاریخ میں یہ اتنی تفصیل سے نہیں ملتا۔

تنقید میں سکسینہ کی اس دور بینی کی داد دینی پڑتی ہے کہ انھوں نے ترقی پسندوں سے بھی پہلے نظیر اکبر آبادی کی اہمیت کی گرفت کی۔ کتاب کی ایک خامی جدید دور کے شعرا پر سے سرسری گزر جانا ہے۔ دوسری بڑی خامی شعری اور نثری نمونوں کے نہ ہونے کی ہے۔ انگریزی عبارت کے بیچ اردو اقتباسات، اُردو ٹائپ میں چھاپے جاسکتے تھے۔ عسکری نے اس کمی کو پورا کیا۔

سکسینہ کی شہرت عسکری کے اردو ترجمے کی بدولت ہے۔ اردو کتاب میں تصحیحوں اور اضافوں کی بدولت مرزا عسکری بھی کم از کم ۲۵ فی صد شریک مصنف کہے جاسکتے ہیں۔ ایک طرح سے انھوں نے کتاب کی تکمیل کی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ اثر لکھنوی ''ڈاکٹر رام بابو سکسینہ، نقوش شخصیات نمبر۲، اکتوبر ۱۹۵۶ء، ادارہ فروغِ اردو، لاہور، ص ۹۴۹۔
۲۔ ڈاکٹر گیان چند، اردو کی ادبی تاریخیں، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۰، ص ۱۸۸۔
۳۔ ایضاً، ص ۱۸۹۔
۴۔ ایضاً، ص ۱۹۰۔
۵۔ ایضاً، ص ۱۹۳۔
۶۔ ایضاً، ص ۱۹۳۔
۷۔ ایضاً، ص ۱۹۵۔

کتابیات

۱۔ خلیل احمد صدیقی، ''ریختی کا تنقیدی مطالعہ'' لکھنؤ، ۱۹۷۴ء۔
۲۔ سید مصطفیٰ کمال (ڈاکٹر) ''اردوئے قدیم، تاج پریس، حیدر آباد، ۱۹۹۰ء۔
۳۔ گیان چند (ڈاکٹر) اردو کی ادبی تاریخیں، انجمن ترقی اُردو، کراچی، ۲۰۰۰ء۔
۴۔ محمد طفیل، ''نقوش شخصیات نمبر۲، ادارہ فروغِ اردو، لاہور، اکتوبر ۱۹۵۶ء۔

❋❋❋

نسائی تحریک: ادبی تناظر میں

کاشفہ چودھری*

ڈاکٹر شازیہ عنبرین**

Abstract:

Feminism formulates an integral concept of the feminist movement that promotes gender equality and opposes perpetuation of gender discrimination at economic, social and cultural front. The agenda of this movement includes acting as a platform to counter the social inequality and challenge the politicals structure, dominant power holders and traditional beliefs or practises. The theme of this article revolves around the analysis of feminist movement with respect to the folk culture and traditions. On one hand, it seeks to revise the identity of women at international level and on the other hand, it enables them to raise their voice to face the modern challenges. The literature is filled with examples, where women have complained of their subdued status, yet it is important to understand that in order to develop a healthy society, it is essential to encourage the growth of individuality amongst women.

نسائیت اپنے مفہوم کے اعتبار سے ایک تحریکِ نسواں ہے۔جس کا بنیادی مقصد خواتین کو ان کا جائز اور صحیح مقام دلانا ہے۔ایک طرف یہ تحریک خواتین کے ساتھ ہونے والے امتیازی سلوک کی نشان دہی کرتی ہے۔(جیسے مردوں کی بالادستی، عدم مساوات، جابرانہ اور ہتک آمیز رویہ وغیرہ) جبکہ دوسری طرف خواتین کا عالمی سطح

* پی ایچ ڈی سکالر شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

** شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

پر اپنا ایک واضح تشخص اجاگر کرنا اور طبقۂ نسواں کے ساتھ اس رویے کے اصل اسباب تلاش کر کے ان کے حل کے لئے موثر جستجو کرتے ہوئے تلافی کرنا ہے۔

نسائیت کی اصطلاح کا اولین ماخذ فرانسیسی لفظ Feminisme ہے یہ اصطلاح سب سے پہلے مثالی سوشلسٹ مفکر چارلس فوریئر (Charles Fourier) نے وضع کی (۱)۔ جن ادیبوں نے خواتین کے علیحدہ تشخص کو تسلیم کیا، عورتوں پر مردوں کی بالادستی کے سنگ دلانہ رجحانات کو بہ نظر تشویش دیکھا، ایسے ادیبوں کو نسائیت پسند ادیب کہیں گے چنانچہ اس دور کی ایک خاتون ادیب، میری وال اسٹوز نے اس مسئلے کے متعلق ایک کتاب ''عورتوں کے حقوق کی حمایت'' (A Vindication of the rights of women) کے عنوان سے لکھی، جو ۱۷۹۲ء میں شائع ہو کر منظر عام پر آئی (۲)۔ اس کتاب میں عورتوں کی تعلیم پر زور دیا گیا کہ کل آبادی کا پچاس فیصد حصہ بغیر تعلیم کے کیسے گھر کی چار دیواری میں اپنے بچوں کو تربیت دے سکے گا۔ لہذا اس سلسلے میں تو کافی احتجاج نظر آتا ہے، اس کے علاوہ سیاسی، معاشی اور دیگر امور پر نظر نہیں ڈالی گئی شاید اس وقت کی ضرورت یہی تھی پدرسری سماج میں عدم توازن اور عدم مساوات کے باعث حاکم اور محکوم کا رویہ ابتدا سے ہی چلا آ رہا ہے مگر گزشتہ دو صدیوں میں ممکن ہوا کہ اس احتجاج کو سنجیدگی سے دیکھا جانے لگا۔ یورپ میں اٹھارہویں صدی کے اواخر میں یعنی فرانسیسی انقلاب کے فوراً بعد نسائیت کا سراغ بطور ایک تحریک کے وقتاً فوقتاً لگایا جاتا رہا ہے۔ خواتین کے کلب قائم کئے گئے ہیں، جہاں عورتوں کے حقوق کے حصول کے لئے جدوجہد کا عمل نہ طرف یہ کہ جاری رہا بلکہ اس تحریک کو بتدریج فروغ بھی ملتا رہا اور یہاں اس طرح کے سیاسی پروگرام تشکیل دیئے جاتے رہے، جن میں عورتوں کی تعلیم، انکے مستقل روزگار کے علاوہ حکومت میں اشتراکِ عمل کے مطالبات کئے جاتے رہے۔ حکومتوں کا رویہ خواتین کے لئے ہمدردانہ کی بجائے جارحانہ رہا اور اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ آئندہ آنے والی خواتین نے اپنے حقوق کی جنگ کو اس درجہ تیز کر دیا کہ اس طوفانِ مزاحمت نے عالمی سطح پر دوسرے ممالک کی خواتین کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا اور وہ بھی ان کے ساتھ میدانِ عمل میں نکل آئیں۔ انیسویں صدی کے دوران امریکہ میں نسائیت نے نہ صرف یہ کہ بہت ترقی کی، بلکہ یہ تحریکِ نسواں دوسرے ممالک کی خواتین کے لئے ایک ماڈل کی صورت اختیار کر گئی (۳)۔ خواتین کی طویل جدوجہد کے بعد ۱۹۲۰ء کے آخر تک اگرچہ دنیا کے تمام ممالک میں نہ سہی تاہم کئی ممالک میں خواتین کو مکمل ووٹ ڈالنے کا استحقاق حاصل ہو گیا۔ نسائی تحریک کا مطالبہ صرف ووٹ ڈالنے کی آزادی تک محدود نہیں تھا، بلکہ اس وقت کی خواتین تخلیق کاروں کے سامنے جو مسائل تھے وہ ان کا حل بھی چاہتی تھیں جن میں خواتین کی تعلیم، روزگار، معاشی آزادی، خود انحصاری، مساویانہ طرزِ بود و باش، مساوی تنخواہ، مساویانہ ذمہ داریاں جن میں گھر

کی ذمہ داری، بچوں کی تربیت ونگہداشت کی ذمہ داری وغیرہ وغیرہ شامل ہیں۔خواتین کے یہ مسائل ''میری وال اسٹون کرافٹ'' کی تحریر میں (۱۷۹۲ء) میں بھی ملتے ہیں اس کے علاوہ ۱۹۲۰ء میں ''ویرابریٹین''اور ''ورجیناوولف''(Vera Britan , Verginawolf)نے وال اسٹون کے پیش کردہ بنیادی نکات کو مزید واضح کیا اوراس تحریک کے احیاء میں بھرپور کردار ادا کیا۔انہوں نے اپنی تحریروں میں عورتوں کے لئے روزگار کی فراہمی اوران کی معاشی آزادی کے اقتصادی خودانحصاری کے مسئلے کو پوری شدومد سے اپنی تحریروں میں اٹھایا(۴) عورت اور مرد کے درمیان ایک کشمکش ہمیشہ سے موجود رہی ہے۔ہیگل نے کہا تھا شعورِ ثانی محتاج شعور ہے۔جس کے لئے لازمی حقیقت زندگی کی حیوانی قسم ہے،یعنی کسی دوسری ہستی کا مرحمت کردہ طرزِ حیات(۵)۔لیکن اس تعلق کو غلامی کے تعلق کے تناظر میں دیکھنا ہوگا، کیونکہ عورت ان اقدار کی تمنا اورانہیں تسلیم کرتی ہے،جنہیں مرد نے ٹھوس انداز میں حاصل کیا ہے۔مرد ہی وہ مستقبل منکشف کرتا ہے،جس تک عورت پہنچتی ہے۔درحقیقت عورت نے مردانہ اقدار کی مخالفت میں کبھی نسوانی اقدار قائم نہیں کیں۔مردانہ استحقاق قائم رکھنے کے خواہشمند مرد نے ہی اختلافات اختراع کیے۔مردوں نے نسوانی قلمرو زندگی کی داخلیت کی بادشاہت بنانے کی جسارت صرف اس لئے کی تاکہ عورتوں کو اس کے اندر بند کردیں،لیکن وجود جنس سے قطع نظر ماورائیت کے ذریعے خود تو جیہی تلاش کرتا ہے۔عورتوں کی اطاعت گزاری ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ آج وہ اس بات کا مطالبہ کرتی ہیں کہ انہیں مردوں والے حقوق کے ذریعے بطور وجود تسلیم کیا جائے اور زندگی کی محکومی یعنی حیوانیت کی سطح پر نہ رکھا جائے(۶)۔

خواتین نے جو ادب تخلیق کیا،وہ منفرد فضا اور اقدار رکھتا تھا۔اس میں ان کے تجربات واحساسات شامل تھے جو مرد سے یکسر مختلف تھے خواتین کو ایسا آزادانہ،سازگار ماحول چاہیئے ،جو اس کے اظہار کے مقاصد کی تکمیل کرتا ہو۔سیمون دی بووا کی کتاب(The second sex) ہر اعتبار سے نسائی تحریک کے نقطہ آغاز کی حیثیت رکھتی ہے۔اس کتاب کا مقصد عورت کے معاشرتی مقام،اس کی جنسی حیثیت اوراس کی پسماندگی کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کرنا تھا،اس کتاب نے دنیا بھر کی خواتین میں بیداری کی لہر پیدا کر دی اور عورت سودوزیاں سے بلند تر ہوکر اپنے صحیح مقام کی جستجو میں نکل کھڑی ہوئی(۷)۔

نسائی تحریک کی حامل خواتین کی جدوجہد کو دبانا،ناقابل فہم ہے کہ جو انسانوں کے درمیان جدوجہد کی داستان کا عنوان پاتی ہیں۔اب چونکہ معاشرے میں عورت جبر کا شکار ہے،اس لئے اسے جبر کے خلاف نبرد آزما ہونے سے پہلے جبر کے بارے میں آگاہ ہونا چاہیئے(۸)۔

سب سے زیادہ اہمیت کی حامل وہ خاتون ہوتی ہے جو موجودہ روایت کو چیلنج کرتی اور سوسائٹی کے عدم

انصاف کی دہائی دیتی ہے۔احتجاجی ادب، موثر اور بھرپور ادبی منظر نامہ پیش کرسکتا ہے۔جارج ایلیٹ نے وکٹورین برطانیہ کے آخر کا نقشہ کھینچا۔ورجینا وولف، جین آسٹن، برونٹے سسٹرز نے عورت کا اصل کردار اور اس پر ڈالے گئے بوجھ کی موثر تصویر کشی کی۔ایلیٹ نے تو عورتوں کا حوصلہ بڑھانے اور سچ بولنے کی ہمت کرنے کو، اپنی قوت کو مثبت طور پر استعمال کرنے، عورت کو اپنا منفرد رنگ اور بے جھجک لکھنے کا حوصلہ بھی دیا۔درج بالا خواتین مصنفین میں دستووسکی اور ٹالسٹائی والی عظمت تو نہیں آئی پھر بھی کچھ زنجیریں تو ٹوٹیں (۹)۔

برصغیر میں مسلمان صوفی شعراء نے معاشرے میں خواتین کی اہمیت کو اجاگر کرنے کی کوششیں کیں۔سندھ کے مسلمان صوفیاء نے رامانج کی بھگتی تحریک کا اثر بھی قبول کیا تھا۔کیونکہ اس میں تمام انسانوں کے لیے پیار اور بھائی چارہ کا تصور موجود تھا۔یہ کمزور اور غریبوں کے لیے ایک بہت بڑا انقلاب تھا۔صوفی شعراء نے اپنی شاعری میں نسائی جذبات کی ترجمانی کی۔بقول شیخ ایاز ''ایک تو سندھی لوک کہانیوں میں نسائی کردار زیادہ فعال اور متحرک ہیں اور دوسرا سبب یہ ہے کہ ہمارے معاشرے میں عورت جبر اور محرومی کی علامت ہے۔اور تیسرا سبب سب سے اہم ہے وہ یہ کہ شدتِ احساس کے باوجود عورت زندگی کو اپنے تمام عذابوں کے ساتھ قبول کرنے کا استعارہ ہے۔اس کے برعکس مرد کا کردار اتنا فعال، اتنا حساس اور اتنا مجروح نظر نہیں آتا (۱۰) یہی وجہ ہے کہ ہمارے صوفی شاعر شاہ عبداللطیف ان لوک کہانیوں کی کردار عورتوں کے صرف خارجی یا صرف داخلی حالات کا تجزیہ نہیں کرتے بلکہ ان کے جذبات و احساسات اور دلی کیفیات کا بھی اظہار کرتے ہیں اور انہیں بہت مضبوط اور مستقل مزاج انسانوں کے روپ میں پیش کرتے ہیں۔اس مزاج کے تمام کمزور طبقات کو ان داستانوں کی سورمیوں (ہیروئنیں) جیسی ہمت، جرات، جدوجہد، قربانی، مستقل مزاجی اور ثابت قدمی اختیار کرنے کا پیغام دیا ہے انہیں یہ احساس دلانا چاہا ہے کہ جب صنفِ نازک کی کمزور کنیائیں اپنے غیر متزلزل یقین سے اتنی بڑی بڑی رکاوٹوں کو پار کر کے اپنی منزل پر پہنچ سکتی ہیں تو کیا آپ لوگ ایسا نہیں کر سکتے؟ صوفی شعراء کا عورتوں کے ساتھ براہ راست مخاطب ہونے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ انہیں ان کی سماجی حیثیت کا احساس دلانا چاہتے ہیں اور ایک طرح سے ان کی انفرادی حیثیت کو قبول کرتے ہوئے ان کو اپنے آپ کو اور اپنی صلاحتوں کو پہچاننے کا شعور دینا چاہتے ہیں۔(۱۱)

اس خطے کی مقبول داستانوں کا جائزہ لیں، تو اس حوالے سے تنقیدی نگاہ کے لئے کئی نکات قابلِ غور ہیں۔لوک داستانوں کے نسوانی کردار مجموعی طور پر مرد کرداروں کی نسبت زیادہ جاندار اور متحرک ہیں۔دلیر، نڈر اور بے باک ہیں، مستقل مزاج ہیں اور مضبوط قوتِ ارادی کی مالک ہیں اور ان کے اندر قوتِ فیصلہ بھی ہے اور اپنے فیصلوں پر ڈٹ جانے کا ہنر بھی وہ جانتی ہیں۔مثال کے طور پر وارث شاہ کی شاہکار تخلیق 'ہیر' کو لیجیے جس کا سب سے جاندار کردار ہیر

ہی ہے۔ وہ شروع سے آخر تک داستان پر چھائی ہوئی ہے۔ ہیر دوسری رومانوی لوک داستانوں کے مرکزی نسوانی کرداروں مثلاً سوہنی، ادرسی، کوراں، سسی، دنتی وغیرہ سے ان معنوں میں مختلف اور منفرد ہے کہ یہ تمام نسوانی کردار ایثار و قربانی، صبر و قناعت کا پیکر اور سراپا راضی بہ رضا ہیں۔ ان کے بالکل برعکس ہیر کے کردار میں جو شکوہ اور طنطنہ دکھائی دیتا ہے وہ پنجاب کی دیہاتی عورت کی سوجھ بوجھ کے ساتھ ساتھ اس کی ٹھوس حقیقت پسندی کا عکاس بھی ہے۔ جب وہ سہتی سے کہتی ہے کہ حسن اور جوانی چار دن کے مہمان ہیں کیوں نہ میں اور تم مل کر اپنے محبوب کے وصل سے شاد کام ہوں:۔

میرے واسطے اوس نے لیے ترلے کیویں اوس دی آس پوچائیے نی
تینوں ملے مراد تے اساں ماہی دونویں اپنے یار ہنڈائیے نی
ایہہ جو بنا ٹھگ بازار دا ہے سر کسے دے ایہہ چڑھائیے نی
کوئی روز دا حسن پراہنا ای مزے خوبیاں نال ہنڈائیے نی (۱۲)

وہ اس بات کا پرچار کرتی ہوئی نظر آتی ہے کہ انسان کو حق حاصل ہے کہ وہ جس طرح چاہے اپنی زندگی بسر کرے۔ آج جو عورت مردوں کی غلامی سے نجات پانے کے لیے جدوجہد کر رہی ہے ہیر کو ان کا پیش رو قرار دیا جاسکتا ہے وہ برملا کہتی ہے کہ مجھے خوش رہنے کا اپنی مرضی کی زندگی، اپنے پسندیدہ مرد کے ساتھ جینے کا حق حاصل ہے۔ وہ بڑی بے رحمی سے سماج کے ریاکاروں کے چہرے سے نقاب الٹتی ہے۔ قاضی کے ساتھ ہیر کا مکالمہ 'ہیر وارث شاہ' کا جاندار مکالمہ ہے جس میں ہیر شرع و دین سے دلائل دے کر کھٹ ملاؤں کا بھانڈہ بیچ چوراہے میں پھوڑتی ہے اور ثابت کرتی ہے کہ نیکی سماج کے جامد رسم و رواج کی پابندی سے حاصل ہونے والی نعمت نہیں ہے بلکہ اس کو خلوص اور پیار کے ذریعے حاصل کیا جاسکتا ہے۔ اس کے نزدیک سچا عاشق کوئی برائی کر ہی نہیں سکتا بلکہ عشق انسان کے اندر سے خودغرضی جیسے منفی جذبے کو باہر نکال کر سچی مسرت سے ہمکنار کرتا ہے۔ وہ بغاوت کی علمبردار ہے اپنے حق کے لیے اپنے ماں باپ، اپنے بھائی، چچا کیدو، قاضی اور معاشرے کے نام نہاد رکھوالوں سے جھگڑا مول لیتی ہے اور یوں انسان کی آزادی کی علامت بن جاتی ہے۔ اس باغی روح کو علی عباس جلالپوری نے دیس پنجاب کی 'انٹی گونی' قرار دیا ہے۔ ''مقاماتِ وارث شاہ'' میں لکھتے ہیں:۔

''انٹی گونی شاہ ایڈیپس کی بیٹی تھی جس نے اپنے نابینا باپ کا آخر تک ساتھ دیا تھا جب کریون نے تھیبس فتح کر کے انٹی گونی کے بھائی پولی نیسس کو قتل کر دیا تو یہ حکم دیا کہ پولی نیسس کی لاش گھورے پر ڈال دی جائے اور کوئی اسے دفن نہ کرنے پائے جو ایسا کرے گا موت کی سزا کا

مستوجب ہوگا۔انٹی گونی نے اس جابرانہ حکم کی پرواہ نہ کرتے ہوئے اپنے بھائی کی لاش بڑے احترام سے دفن کی۔اس جرم کی پاداش میں اسے زندہ دیوار میں چنوادیا گیا۔اس وقت سے 'انٹی گونی' عورت کی بغاوت کی علامت بن گئی ہے کیونکہ اس نے جان پر کھیل کر مرد کی غلامی کا طوق اپنی گردن سے اتار پھینکا تھا۔ ہیر کا کردار بھی انٹی گونی کی طرح جدید عورت کے لیے تحریک و فیضان کا باعث ہوتا رہے گا۔''(۱۳)

ہیر کی طرح لوناں (پورن بھگت) زلیخا (یوسف زلیخا) سہتی (سہتی مراد) سوہنی (سوہنی مہینوال) اور صاحباں (مرزا صاحباں) بھی مظلوموں کی آوازیں ہیں یہ وہ خواتین ہیں جنہوں نے مردانہ سماج میں مرد کے ظلم اور ناانصافی کے خلاف احتجاج کیا۔تاریخ کے اوراق گواہ ہیں کہ بے شمار صاحب اختیار و اقتدار مردوں نے زبردستی عورتوں کو غلام بنایا۔ان کو اپنی جھوٹی محبت کے فریب میں پھنسایا لیکن ان مردوں کو اخلاق باختہ قرار دے کر کسی قصے کا موضوع نہیں بنایا گیا۔دوسری طرف اگر 'زلیخا' یا 'لوناں' نے اپنے محبوب سے اظہارِ عشق کیا یا ہیر نے سیدے کھیڑے سے شادی پر احتجاج کیا تو سماج نے ان کو گناہ گار ٹھہرایا۔زلیخا حضرت یوسف کے حسن سے متاثر ہوئیں تو یہ بداخلاقی تھی۔'لوناں' کو پورن کا بوڑھا باپ بیاہ لایا تھا لیکن اس کے ہاں اولاد نہ ہوتی تھی۔اس کا دکھ اور بے چارگی کسی کو دکھائی نہیں دیتی لیکن اس کے اظہارِ عشق پر اسے مطعون کیا جاتا ہے۔'لوناں' کی خواہش کو 'ہوس' اور ہیر کی محبت کو 'بغاوت' کہا گیا۔

این مری شمل نے اپنے ایک مضمون میں اس صورتحال کا بڑا خوبصورت تجزیہ کیا ہے:۔

''اسلامی ثقافت کی صورت گری نہ تو عورتوں سے بھرے حرم کے شہوانی تخیلات کرتے ہیں اور نہ ہی عورتوں کی مکاری اور چلتر کے بارے میں مشہور روایات وحکایات۔ جو لوگ عربی، فارسی، ترکی اور بالخصوص ہند اسلامی دنیا کے کلاسیکی ادب کا مطالعہ (اور اس میں اردو، سندھی، پنجابی اور دوسرے زبانوں کا ادب بھی شامل ہے) کھلے دل اور کھلی آنکھوں سے کریں گے انہیں اس تصویر سے بالکل مختلف ایک تصویر نظر آئے گی جو انہیں عام زندگی میں گلی کوچوں میں بالعموم دکھائی دیتی ہے ایسا بصیرت افروز مطالعہ شاید ہمارے کچھ تعصّبات کو ختم کردے یا انہیں کسی حد تک کم ہی کردے کیونکہ روحانی دنیا میں مرد اور عورت میں بہرحال کوئی فرق نہیں۔جیسا کہ جامی نے رابعہ بصری کے بارے میں کہا تھا۔'اگر تمام عورتیں ایسی ہوتیں جیسی رابعہ ہیں تو عورتوں کو مردوں پر ترجیح دی جاتی کیونکہ تانیث کا صیغہ سورج کے لیے باعث شرم نہیں اور نہ ہی تذکیر کا صیغہ چاند* کے لیے باعث فخر ہے۔(*عربی زبان میں سورج مونث اور چاند کے لیے مذکر صیغہ استعمال ہوتا ہے)۔'' (۱۴)

صاحباں اور ہیر دونوں کو رشتوں کی چاہ نے المناک انجام سے دوچار کیا۔سوہنی اپنی غفلت (کچے گھڑے

پر سواری) اور سسی، پنوں کی لاپرواہی (پنوں کی نیند میں اس کے بھائی اس کو اٹھا کر لے جاتے ہیں) سے ناکام ہوئی۔ ماروی (عمر ماروی) کو بھی اسی اذیت کا سامنا ہے جو سسی اور سوہنی نے اٹھائی۔ ماروی اس روح کی علامت ہے جو گھر جانے کے لیے بے چین و بے قرار ہے وہ اپنے وطن اور ہم وطنوں کی یاد میں مسلسل آنسو بہاتی ہے۔

میرے من کا دھیر کہاں ہے
وہ پیارا ملیر کہاں ہے
آنکھوں کے تارو آؤ

اودیس دلا روآؤ

اس کوٹ میں لاج نہ جائے
موت آئے تو دیس میں آئے
دکھ درد کے مارو آؤ

اودیس دلا روآؤ (۱۵)

ماروی کے دکھی دل سے نکلی فریاد برصغیر پاک و ہند کے کئی معروف لوک گیتوں کی یاد دلاتی ہے یہ وہ گیت ہیں جو دلہنیں اپنے سسرال میں اپنے ماں باپ بھائی بہنوں کی یاد میں گاتی ہیں۔

کوئی قاصد نہ نامہ و پیغام
مجھ کو بھولے ہیں کیوں وہ دلآرام
ہائے افسوس بھائیوں کو بھی
یاد آیا کبھی نہ میرا نام
کون جانے اس طرح کب تک
ہے مقدر میں دانا زیرِ بام (۱۶)

ماروی کا نوحہ کہ نہ کوئی قاصد ہے نہ پیغام بر، بعد کے دور کی سندھی شاعری پر بھی چھایا ہوا ہے اور سچل سرمست کی شاعری میں بھی یہ جذبہ اکثر و بیشتر ظہور کرتا ہے۔ شاہ عبداللطیف کے خیالات کو لے کر سچل سرمست نے انہیں اپنے نسوانی کرداروں میں اس طرح سمویا کہ ان کو زیادہ جرأت، زیادہ سرمستی، زیادہ جوشیلا اظہار عطا کر دیا ہے۔

اٹھارہویں صدی کے آخر میں ہندوستان میں بھی عورتوں کے لئے اصلاحی تحریک کا آغاز ہوا۔ مغرب کی نسائی تحریک اور مشرق کی نسائی تحریک میں کچھ باتیں مشترک دکھائی دیتی ہیں مثلاً ابتداء میں دونوں طرف یہ تحریکیں

اصلاحی تحریکیں تھیں، ان دونوں تحریکوں کے ابتدائی راہنما مرد تھے، ان میں شریک لوگوں کا تعلق مراعات یافتہ طبقے سے تھا۔ اور یہ تحریکیں بنیادی طور پر دوسری سیاسی تحریکوں سے منسلک تھیں۔ خواتین جس طرح معاشرے میں اپنے حقوق کے لئے آواز بلند کرتی نظر آتی ہیں اسی طرح ادب کے میدان میں بھی خصوصاً ادبی تنقید کے حوالہ سے بھی سراپا احتجاج ہیں کہ آج تک خواتین کے لکھے گئے کو اہمیت نہ دی گئی ماسوائے ان خواتین کے جن کا تعلق طبقہِ خاص سے تھا یا طبقہِ اشرافیہ سے تھا۔ اس لئے ''نسائی تنقید'' ایسا فکری رجحان ہے۔ جو ان فنی تخلیقی سرگرمیوں کو چیلنج کرتی ہے جن پر مردوں کا قبضہ ایک عرصے سے چلا آ رہا ہے اور مردوں نے تاریخ میں، ادب میں ان کا جائز مقام بننے ہی نہ دیا۔ اس لئے ادب کی تاریخ کو از سرِ نو تشکیل کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اور ادب کے میدان میں بھی شاعر ہو یا ادیب، ان تخلیق کو جانچا اور پرکھا جائے اور اس پر سیر حاصل گفتگو کرتے ہوئے ان کا مقام متعین کیا جائے۔

تنقید کا عمومی مزاج ''نظرِ ثانی'' سے عبارت ہے۔ یہ پوری ادبی تاریخ اور ثقافت کو از سرِ نو، نسائی زاویوں سے جانچنے اور مرتب کرنے کی ضرورت کا احساس دلاتی ہے اور متن کی تعبیر اور تشریح کے اصولوں پر صدیوں پرانے مردانہ اجارے کو چیلنج کرتی ہے یعنی تنقیدی تاریخ اور تنقیدی نظریات پر نظرِ ثانی کا مطالبہ کرتی ہے۔ (۱۷)

نسوانی تنقید اپنے فکری اور اطلاقی مراحل میں اس احساس سے برابر دوچار رہتی ہے کہ ادبی متن کی تعمیر و تعبیر سے لے کر زندگی و کائنات کی تفہیم اور ثقافت کی تشکیل تک، کو مرد نے اپنے اختیار میں رکھا ہے، اسے اپنا حق گردانا ہے اور ایک ایسا کارنامہ قرار دیا ہے جس کو صرف وہی انجام دے سکتا تھا۔ نسوانی تنقید اس دعوے کی صداقت پر شبہے کا اظہار کرتی ہے، یوں نسوانی تنقید یہیں تک محدود رہتی تو محض ایک احتجاج بن کر رہ جاتی اور ایک قابلِ ذکر تنقیدی دبستان کا درجہ اختیار نہ کرتی۔ مگر نسوانی تنقید اس سے آگے بڑھ کر عورت کی وجودی شناخت کی منزل کو سر کرنے میں بھی سرگرم ہوتی بحیثیت مجموعی یہ انسانی کلچر کو مردانہ اور نسوانی ثقافتوں سے مرکب قرار دینے میں کوشاں نظر آتی ہے۔ (۱۸)

ابھی انگریزوں کے ہندوستانیوں کو مکمل طور پر اپنے عقائد اور توقعات کے قریب لانے کے خواب پورے نہیں ہوئے تھے کہ ہندوستان کے روشن دماغ طبقے میں بیداری کی لہر پیدا ہوئی، جن میں راجہ رام موہن رائے، بنکم چٹرجی، دیوندر ناتھ ٹیگور، کشیت چندر سین اور ودیا ساگر کی تحریک کا مقصد بھی قدیم مذہب اور سماج کی اصلاح تھا۔ (۱۹)

عورتوں اور لڑکیوں کی اصلاح کے پیشِ نظر جگہ جگہ اسکول قائم کئے اور عقد بیوگان کے لئے معاشرے کو راغب کیا۔ اسی زمانے میں مسلمانوں میں بھی مذہب اسلام کو غیر مذہب کے حملوں سے بچانے کا جذبہ بیدار ہوا۔ ان

مصلحین میں سرسید احمد خاں پہلے شخص تھے، جنہوں نے مسلمانوں کی گرتی ہوئی حالت کو سنبھالا اور ان کو زبوں حالی سے نکالنے کے لئے اصلاح کا قدم اٹھایا، معاشرے کی اصلاح اور اس کی ترقی کے لئے سرسید احمد خاں نے ۱۸۵۹ء میں مرادآباد میں فارسی مدرسہ قائم کیا۔۱۸۶۳ء میں غازی پور میں سائنٹیفک سوسائٹی قائم کی، جس کا مقصد اعلیٰ انگریزی کتابوں کا اردو ترجمہ کرنا تھا تاکہ مسلمانوں میں اس کا مذاق پیدا ہوا(۲۰)۔مسلمانوں کی ذہنی اور فکری آبیاری کے لئے سائنٹیفک سوسائٹی کی جانب سے علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ جاری کیا، سرسید نے مغربی تعلیم اور تعلیمی اداروں کا جائزہ لینے کے لئے انگلستان کا سفر کیا، وہاں سے آنے کے بعد ۱۸۷۰ء میں تہذیب الاخلاق جاری کیا، اپنی کوششوں کو تیز کرنے کیلئے علی گڑھ میں مدرسۃ العلوم قائم کیا، جو آگے چل کر کالج بنا، جس کی موجودشکل علی گڑھ یونیورسٹی ہے۔

مولوی ممتاز علی، جو تحریک آزادی نسواں کے بہت بڑے حامی تھے، انہوں نے عورتوں کی تعلیم اور حقوق پر ایک کتاب کا مسودہ خوش ہو کر دکھایا کہ سرسید خوش ہوں گے مگر ان کو اس پر اتنا غصہ آیا کہ انہوں نے اسے پھاڑ ڈالا کیونکہ ان کا خیال تھا کہ اس سے ان کی تحریک کو نقصان پہنچے گا۔یہی سرسید انگلستان جا کر وہاں کی لیڈیوں کی علمیت اور کارکردگی سے متاثر ہوتے ہیں اور اس کا اظہار کرتے ہیں کہ ان خواتین کو جب ہندوستان کی عورتوں کی جہالت کا علم ہوتا ہے تو وہ بہت تعجب کرتی ہیں،۔پھر ممتاز علی کو لکھتے ہیں..... ''عورتوں کی تعلیم قبل مردوں کے ہونے کے نہایت ناموزوں اور عورتوں کے لئے آفت درماں ہے، یہ باعث ہے کہ میں نے عورتوں کی تعلیم کے لیے کچھ نہیں کیا۔(۲۱)

سرسید کے ہم عصروں میں بہت سے لوگ 'مشروط' تعلیم نسواں کے حامی تھے، جن میں مولوی نذیر احمد، مولانا شبلی، مولوی ذکاء اللہ، عبدالحلیم شرر وغیرہ، مگر ان میں سب سے زیادہ اہم نام خواجہ الطاف حسین حالی کا ہے۔مجالس النساء میں حالی، انگریز قوم کے مہذب ہونے کی وجہ یہ بتاتے ہیں کہ وہاں زمانہ قدیم سے لڑکیوں کو پڑھانے کا رواج ہے، وہاں لڑکیاں جب صاحب اولاد ہوتی ہیں تو وہ اپنی اولاد کی درست تربیت کرتی ہیں اور تعلیم دیتی ہیں، اسی وجہ سے اس قوم کے نوجوانوں میں شعور موجود ہے۔وہ کہتے ہیں کہ ساری قوم سے میری یہ عرض ہے کہ لڑکیوں کی تعلیم میں کوشش کریں، تو خدا تعالیٰ نے جو جوہر قابل انہیں دیا ہے، اس کو خاک میں نہ ملائیں۔ ہمارا معاشرہ اس وقت تک ترقی نہیں کرسکتا یا ہمارے معاشرے کی اصلاح اس وقت تک نہیں ہوسکتی، جب تک ہماری عورتوں کی تعلیم نہیں ہوگی۔حالی عورتوں اور مردوں کے مساوی حقوق کے قائل تھے۔انہوں نے لڑکیوں کی کم عمری کی شادی، ان کی نسبت طے کرتے وقت، صرف حسب ونسب کا خیال رکھنے کی مخالفت کی، انہوں نے لڑکی کی مرضی شادی کے لئے ضروری قرار دی۔اپنے ایک مضمون ''قرون اولیٰ میں مسلمان عورتوں کی حق گوئی'' کے عنوان سے لکھا

اوراس میں یہ بتایا کہ ''عورتیں جنگ کے معرکوں میں شریک ہوتی تھیں، اپنے جتھوں کا ساتھ دیتی تھیں، فصیح و بلیغ خطبات دیتی تھیں، شاعری کرتی تھیں، خلیفہ کے دربار میں بے حجابانہ حاضر ہوکر سوال و جواب کرتی تھیں۔(۲۲)

مغربی اثرات کی وجہ سے ہندوستان میں بھی آزادیِ نسواں، خواتین میں تعلیم کو عام کرنے اور ان کے اقتصادی حالات کو بہتر بنانے کے لیے تحریکات کا آغاز ہوا۔اس میں خصوصاً رام بائی، رکمابائی، راما بائی رانڈے نے بہت اہم رول ادا کیا۔ایشور چندر، ودیا ساگر اور پونا کے پروفیسر کاروے نے ودھوا یہ اشرم کھولے۔پارسیوں نے مختلف قسم کی تعلیم دینے کے لئے سب سے پہلے قدم بڑھایا۔انڈین سوشل کانفرنس نے عورتوں کی ترقی کے لئے مختلف قسم کے کام کیے۔مسلمانوں میں بھی خواتین کی اصلاح کا خیال پیدا ہوا، نذیر احمد پہلے ناول نگار تھے جنہوں نے معاشرے کی ترقی کے لئے عورتوں کی اصلاح کو بنیادی اہمیت دی اور اپنے ناولوں کے توسط سے اس کا بیڑا اٹھایا۔اور خواتین کے لیے مذہبی تعلیم کو اہم جانتے ہوئے گھر اور گھر کی چار دیواری میں رہنے کو اہمیت دی ان کے پیش نظر بھی سرسید کی اصلاحی تحریک کے مقاصد کارفرما تھے اس لیے مولوی نذیر احمد کے ہاں عورت کے حوالے سے مخصوص تحدیدات ہیں جو عورت کو بطور فرد شناخت دینے میں مانع ہیں، تاہم دوسری شادی کے خلاف ان کا ناول 'فسانۂ مبتلا' بہت جرات مندانہ تخلیق ہے۔تہذیب الاخلاق میں بھی عورتوں کی تعلیم، تعداد ازدواج کی خرابیوں اور عقدِ بیوگان کے بارے میں تھوڑے بہت مضامین شائع ہونے لگے تھے۔۱۹۰۴ء میں تعلیمِ نسواں کی تحریک کو آگے بڑھانے کے لئے ''خاتون'' کے نام سے رسالہ بھی جاری کیا تھا اور پھر عبداللہ صاحب نے تعلیمِ نسواں کو فروغ دینے کے لئے علی گڑھ میں عورتوں کے لئے ایک مدرسہ قائم کیا تھا جو آگے چل کر ویمینس کالج (Women's College) بنا۔آریہ سماج اور برہمو سماج نے بھی عورتوں کی اصلاح اور اس کی ترقی کے لئے فضا تیار کی تھی۔(۲۳)

۱۸۵۷ء کے ہنگامے نے ہندوستان میں سیاسی، معاشرتی، اقتصادی، اور تہذیبی اعتبار سے زبردست تبدیلیاں پیدا کیں، صنعتی اور سرمایہ دارانہ تہذیب کا آغاز اسی زمانے سے ہوا اور قدیم و جدید آویزش ظہور میں آئی، ناول نگاروں کا ان حالات سے متاثر ہونا فطری امر تھا۔اسی لیے زندگی کے بدلتے ہوئے حالات کا شعور کم و بیش سب کے ہاں ملتا ہے اصلاحی تحریکات نے بھی ان کے اندازِ فکر پر گہرا اثر ڈالا۔چنانچہ نذیر احمد سے لے کر پریم چند تک ہر ایک نے اپنے اپنے طور پر مسائل کو سمجھنے اور ان کا حل پیش کرنے کی کوشش کی اور ساتھ ہی اپنے ناولوں میں ایک ایسے انسان کا تصور پیش کیا جس کا وجود ان کے نقطہ خیال کے مطابق دورِ جدید میں کامیاب زندگی بسر کرنے اور اس عہد کے تہذیبی تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے ناگزیر تھا۔نیز انہوں نے عورت کی سماجی حیثیت کا بھی جائزہ لیا(۲۴) لہذا عورتوں کی سماجی حیثیت، ان کی تربیت، پردے کی مخالفت، بغیر دیکھے شادی کے نقصانات، بغیر مرضی

کی شادی، تعلیمِ نسواں اور زندگی کی جدوجہد میں عورت، مرد کے برابر کی شریک وغیرہ وغیرہ جیسے موضوعات ہمیں مرد ناول نگاروں کے ہاں ملتے ہیں ان ناول نگاروں میں عبدالحلیم شرر، محمد ہادی حسین رسوا، راشدالخیری، محمد طیب، مرزا محمد سعید، بشیرالدین اور سید احمد دہلوی وغیرہ شامل ہیں۔[اپنے تاریخی ناولوں کے برعکس شرر کے معاشرتی ناول 'بدرالنساء کی مصیبت' اور 'آغا صادق کی شادی' مسلمان عورتوں کے خلاف اردو فکشن میں پہلی موثر آواز ہے]

خواتین بھی ناول نگاری کے میدان میں اپنے تخلیقی جوہر دکھاتی ہوئی نظر آتی ہیں اور بعینہ وہی موضوعات جو مرد ناول نگاروں کے ہاں نظر آتے ہیں، خواتین کے تخلیقی تجربات کا حصہ بنتے ہیں ان خواتین میں رشیدۃ النساء، اکبری بیگم، عباسی بیگم اور حجاب امتیاز علی وغیرہ شامل ہیں۔اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ان کے ناولوں نے عورتوں کی سماجی حالت کو بہتر بنانے میں نہایت اہم کردار ادا کیا، اگر مصلحین کی یہ کوشش نہ ہوتی تو خواتین کو جو مواقع آج میسر ہیں وہ نہ ہوتے۔

> ''زبان جو مولوی سید احمد دہلوی کے زمانے تک عورتوں کے لیے ایک اوزار کی حیثیت رکھتی تھی، 'عصمت' تک آتے آتے ان کے ہاتھوں میں وہ ہتھیار بن گئی جن سے وہ ایک مخصوص دائرے میں ہی سہی لیکن اپنے حقوق کی جنگ لڑتی رہیں۔'' (۲۵)

تحریکِ آزادی ملک کو غلامی سے نجات دلانے والی تحریک تو تھی لیکن اس کا بہت بڑا فائدہ یہ ہوا کہ اس سے عورتوں میں روشن خیالی اور ارادے میں پختگی آئی۔یہی روشن خیالی ہمارے ادب میں Feminist movement کی بنیاد بنی، جس وقت خواتین میں روشن خیالی کی لہر دوڑ رہی تھی، اس وقت بھی خواتین اپنے نام سے مضامین شائع نہیں کرواتی تھیں بلکہ فرضی نام یا والد اور بھائی کے نام سے شائع کرواتی تھیں تاکہ ان کے خاندان کی شناخت نہ ہو سکے،[والدہ افضل علی، مسز عبدالقادر، بنت الباقر، ز، خ، ش وغیرہ محض چند مثالیں ہیں] عورتوں کا آزاد خیال ہونا اس وقت بھی قابل قبول نہ تھا۔رفتہ رفتہ صورتحال تبدیل ہوئی، انہوں نے خواتین کے مسائل جو کسی نہ کسی صورت میں آج موجود ہیں، ان پر اظہارِ خیال کرنا شروع کیا۔

ڈاکٹر رشید جہاں نے ۱۹۳۲ء میں ''انگارے'' جیسی تہلکہ خیز کتاب مصنفین کے ایک گروپ میں شامل ہو کر تخلیق کی اور اس کی اشتعال انگیز اشاعت کا اہتمام کیا اور اس کی ضبطی نے بہت سے لکھنے والوں، خصوصاً عورتوں کو ایک نئی راہ اور دعوتِ فکر دی۔یہی وجہ تھی کہ عصمت چغتائی کی تحریریں عام روش سے ہٹ کر دکھائی دیتی ہیں۔ رشید جہاں ترقی پسند تحریک کی ایک رکن تھیں اور انہوں نے اپنی حقیقت نگاری سے عورتوں کی حالتِ زار کو رقم کیا اور اس کی پسماندگی کے اسباب کا تجزیہ کرتے ہوئے اس نے جنسی و اقتصادی استحصال پر کڑی نکتہ چینی کی، یہی

رشید جہاں عصمت چغتائی کی آئیڈیل ہیں اور انہی کے نصب العین کو آگے بڑھاتے ہوئے عصمت چغتائی اپنی اس آئیڈیل شخصیت سے بھی آگے نکل گئیں (۲۶)

عصمت چغتائی کی تحریروں نے عام رویہ میں تبدیلی پیدا کی اور اس طرح اصلاحی اور رومانوی انداز پر لکھنے والی خواتین کی جگہ سماجی حقیقت پسندی نے لے لی۔ ان خواتین کی تحریروں میں بعض میں شدت بھی ہے اور بعض میں نرم روی۔ ان میں قرۃ العین حیدر، رضیہ سجاد ظہیر، صالحہ عابد حسین، ممتاز شیریں، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، جیلانی بانو، شارعزیز بٹ، بانو قدسیہ، جمیلہ ہاشمی، زاہدہ حنا، فرخندہ لودھی اور خالدہ حسین وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ شاعرات میں ادا جعفری، زہرہ نگاہ، کشور ناہید، پروین فنا سید، پروین شاکر اور فہمیدہ ریاض کے نام بہت اہم ہیں۔

طویل سفر کرنے کے بعد آج خواتین کی صف سے دلیرانہ آوازیں آرہی ہیں۔ جن میں انفرادیت بھی ہے اور جلال بھی، جن مسائل سے خواتین دوچار ہیں اپنی تحریروں میں نہ صرف ان کی طرف اشارے کیے ہیں بلکہ چیلنج بھی کیا ہے۔ آج کی تخلیق کار اپنی تخلیق میں نہ صرف محسوسات و جذبات بیان کرتی ہیں بلکہ انصاف بھی چاہتی ہیں، ان کا یہ احساس اور خود آزادانہ اظہار کی کوشش، اپنی عزت نفس اور خودداری کا احساس دلاتی ہے۔۔۔ جہاں وہ مرد کی رفیقِ حیات ہے۔۔۔۔ خوشگوار زندگی کی داتا ہے۔ صحت مند معاشرے کی تعمیر میں اس کا حصہ مرد سے زیادہ ہے، وہ اپنے حقوق اور تحفظ، اپنی انفرادیت کے ساتھ چاہتی ہے اور اس کا بے باکانہ اظہار ہی تحریکِ آزادیِ نسواں کا نتیجہ ہے۔

عورت کا شعورِ ذات تدریجی ارتقاء کے بعد سامنے آیا ہے، اب جب کہ خواتین ابتداء کی نسبت بہت سے حوالوں میں بہت تیز صورتِ حال کی حامل دکھائی دیتی ہیں۔ جس وجود کو منوانے کے لئے اس نے سیاسی اور فکری جدوجہد کی، اس میں وہ کسی حد تک کامیاب بھی نظر آتی ہے۔ لیکن اس تمام کے باوجود ابھی دنیا کی کل آبادی کا اسّی ۸۰ فیصد حصہ خواتین کے بنیادی حقوق سے نہ صرف بے بہرہ ہے بلکہ وہ اس کو حاصل کرنے کیلئے کوشش بھی نہیں کرتیں اور اس جبر کو جو مرد نے اس پر روا رکھا ہے، اس کو قسمت کا لکھا کہہ کر قبول کئے ہوئے ہے اور گھر میں امن قائم رکھے ہوئے ہے اور اس پر قانع ہے۔

حوالہ جات

۱۔ قیصر الاسلام، قاضی، فلسفے کے جدید نظریات، اقبال اکادمی، لاہور، طبع اول ۱۹۹۸ء، ص ۵۷۴

۲۔ ایضاً ص ۵۷۵

۳۔ ایضاً

۴۔ ایضاً

۵۔ سیمون دی بوائر، ''عورت''، یاسر جواد (مترجم)، فکشن ہاؤس، لاہور، اشاعت، ۱۹۹۹ء، ص ۱۰۹

۶۔ ایضاً ص ۱۰۹

۷۔ بدایونی، ضمیر علی، 'ژولیا کرسٹیوا: نسائی شعور کے عروج کی علامت'، مشمولہ، خاموشی کی آواز، مرتبین، فاطمہ حسن، آصف فرخی، وعدہ کتاب گھر، کراچی، ۲۰۰۳ء، ص ۹۹

۸۔ کشور ناہید، عورت مرد کا رشتہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۲۲

۹۔ ایضاً ص ۴۷

۱۰۔ فہمیدہ حسین، ڈاکٹر، شاہ لطیف کی شاعری میں عورت کا روپ، شائع کردہ، شاہ عبداللطیف، بھٹ شاہ ثقافتی مرکز، حیدرآباد، سندھ، ۱۹۹۶ء، ص ۵۵۰

۱۱۔ ایضاً ص ۵۵۲

۱۲۔ وارث شاہ، ہیر وارث شاہ (متن اور اردو ترجمہ)، پروفیسر حمید اللہ ہاشمی، مکتبہ دانیال، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۳۴۵

۱۳۔ علی عباس جلالپوری، مقامات وارث شاہ، کتاب نما، لاہور، ۱۹۷۲ء، ص ۴۲

14. Chapter 12: Omar Marui, Book:"My Soul is a Woman, The Feminine in Islam" by Annemarie Schimmel, translated by Susan H. Ray, Publish by The Continuum International Publishing Group Limited, Newyork, 1997.

۱۵۔ کلامِ شاہ عبداللطیف بھٹائی (اردو نثری ترجمہ)، جلد سوم، مترجمین، ڈاکٹر ایاز حسین قادری، ڈاکٹر سید وقار احمد رضوی، اکادمی ادبیات اسلام آباد، ۱۹۹۳ء، ص ۴۵۵

۱۶۔ ایضاً، ص ۴۵۶

۱۷۔ نیر، ناصر عباس، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو، کراچی، دسمبر ۲۰۰۴ء، ص ۲۹۷

۱۸۔ ایضاً ص ۲۹۷

۱۹۔ زینت بشیر، ڈاکٹر، نذیر احمد کے ناولوں میں نسوانی کردار، اعجاز پرنٹنگ پریس، حیدرآباد، ۱۹۹۱ء، ص ۱۱

۲۰۔ ایضاً ص ۱۱

۲۱۔ صغرا مہدی، ''تحریک نسواں کی علمبردار''، مشمولہ، فیمینزم اور ہم، مرتبہ فاطمہ حسن، وعدہ کتاب گھر، کراچی، ۲۰۰۵ء، ص ۱۹
۲۲۔ ایضاً ص ۲۳
۲۳۔ زینت بشیر، ڈاکٹر، نذیر احمد کے ناولوں میں نسوانی کردار، ص ۱۵
۲۴۔ فہمیدہ کبیر، اردو ناول میں عورت کا تصور، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، اشاعت اول ۱۹۹۲ء، ص ۱۰
۲۵۔ زاہدہ حنا، ''عورت زندگی کا زنداں''، شہزاد پبلی کیشنز، کراچی، ۲۰۰۴ء، ص ۲۹۸
۲۶۔ تنویر انجم، ''عصمت چغتائی کا نسائی شعور''، مشمولہ، فیمینزم اور ہم، مرتبہ فاطمہ حسن، وعدہ کتاب گھر، کراچی، ۲۰۰۵ء

❋❋❋

غالبؔ کے انگریز مخالف تاثرات

محمد اسرار خان*

Abstract:

Some people criticise the personality of Ghalib for his loyalty to Britishers and give reference to his admiration of Englishmen through his verses. Infact it is not true. To ascertain his true feelings about them, only his Qasaid are not enough. We have to turn to his letters in this regard which were written without any compromise and real face of his feelings come to the surface through them. Although he glorified them in his verses for the sake of pension but deep in heart he hated them bitterly which has been amply endeavoured in this article.

غالبؔ کا نام اردو ادب میں کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ان کی شاعری اور نثر کے سبھی معترف ہیں۔لیکن ان کے ناقدین میں کچھ ایسے بھی ہیں جو ان کی شخصیت پر اس لیے نکتہ چینی کرتے نظر آتے ہیں کہ انھوں نے اپنی خودداری کو بالائے طاق رکھ کر انگریزوں کی بے جا مدحت سرائی میں ان گنت صفحے کالے کیے ہیں۔یہ بات اپنی جگہ درست سہی لیکن انگریزوں کے حق میں ان کے سچے جذبات معلوم کرنے کے لیے صرف ''دستنبو'' یا دوسرے بے شمار قصائد جو انھوں نے انگریزوں کی ستائش میں لکھے ہیں، کافی نہیں، بلکہ ضرورت اس امر کی ہے کہ اس مسئلے کو غالبؔ کی شخصیت، مزاج، ان کی ذاتی زندگی اور مخصوص حالات کو مدِ نظر رکھ کر دیکھا جائے۔انگریزوں کے متعلق ان کے سچے جذبات وخیالات جاننے کے لیے ان کے خطوط سے رجوع کرنا ضروری ہے، جو انھوں نے اپنے خاص خاص دوستوں کے نام لکھے ہیں، اور جن میں کسی مصلحت کا دباؤ نہیں اور حرفِ حق بڑی حد تک بلا کسی خوف کے، بے

* شعبہ اردو، گورنمنٹ پوسٹ گرایجویٹ کالج، پشاور

دھڑک اور بے ساختہ زبان پر آ گیا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ غالبؔ نے زندگی کا طویل عرصہ انگریزوں کی صحبت میں گزارا لیکن سوال یہ ہے کہ ایسی کیا مجبوری تھی کہ اُنھوں نے انگریزوں کی مدح وستائش میں کوئی کسر اُٹھا نہیں رکھی۔اس سوال کے جواب میں چند حقائق سے آگہی حاصل کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔پہلی بات یہ کہ غدر کے وقت دہلی کے جو حالات تھے،اور جس طرح اہل دہلی اور بالخصوص مسلمانوں کا قتل عام جاری تھا،ان حالات میں غالبؔ سے انگریزوں کے خلاف بغاوت یا مخالفت کی توقع نہیں کی جاسکتی۔غالبؔ ان حادثات سے متاثر ضرور تھے،لیکن خوف،دہشت اور مصلحت کے سبب دل کی بات فقط اشاروں کنایوں سے بیان کرتے تھے۔بقول خالد امین:

> ''مرزا کے متعلق یہ بات کہنا کہ وہ انگریزوں کا پٹھو تھا،صحیح نہیں، کیونکہ مرزا زمانہ شناس تھے، وقت کے بدلتے ہوئے تناظر میں اُنھوں نے یہی غنیمت جانا کہ اس بڑھتی ہوئی قوت کا مقابلہ کرنے کے بجائے مصلحتاً اس کے سامنے ہتھیار ڈال دیا جائے۔''(۱)

دوسری بات یہ کہ ۱۸۵۵ء میں غالبؔ نے ملکہ وکٹوریہ کا درباری شاعر بننے کی خواہش ظاہر کی تھی،اور ایک فارسی قصیدہ لکھ کر لارڈ کیننگ کی توسط سے ولایت بھجوایا تھا۔علاوہ ازیں وہ ملکہ برطانیہ سے خطاب،خلعت اور پنشن کے حصول کے بھی خواہش مند تھے۔غرض ان تمام وجوہات کی بناء پر غالبؔ انگریزوں کی ستائش پر مجبور ہو گئے۔ نواب گورنر جنرل لارڈ الن برا بہادر کے نام ایک قصیدے میں لکھتے ہیں:

اے برتر از سپہر بلند آستان تو
تو پاسبان ملک و ملک پاسبان تو
''الن برا'' کہ شاہ نشان داوری بدھر
ملک و سپاہ و شاہ و گدا در امان تو (۲)

ترجمہ: تیرا آستانہ آسمان سے بھی بلند تر ہے۔تو ملک کا رکھوالا ہے اور یہ ملک تیری حفاظت کے لیے ہے۔''الن برا'' جو اس دنیا میں عدل وانصاف کی ایک نشانی ہے۔یہ ملک،فوج،بادشاہ اور فقیر سب تیری امان میں ہے۔

انگریزوں کی مدحت طرازی غالبؔ کی مجبوری تھی،ورنہ تمام ہندوستانیوں کی طرح غالبؔ بھی ہندوستان کی سرزمین پر انگریز کے وجود کے مخالف تھے۔اس بات کا ثبوت غالبؔ کے وہ نجی خطوط ہیں،جو انھوں نے مختلف اوقات میں اپنے دوست احباب کے نام لکھے ہیں۔خطوط کے علاوہ اُن کے یہاں فارسی کلام میں بھی جگہ جگہ

ہندوستان میں نوآبادیاتی نظام کے خلاف احتجاج موجود ہے۔مثلاً

با صلیبم فتاد کار مدہر
علَمِ کاویاں نمے خواہم
ہاں نگوئی کہ با چنیں خواری
ترکِ ہندوستاں نمے خواہم (۳)

ترجمہ: اب مجھے عیسائیوں کے صلیب سے واسطہ پڑا ہے۔ مجھے کاویان کا پرچم نہیں چاہیے،لیکن میں اتنی آسانی سے ہندوستان چھوڑنے والا بھی نہیں ہوں۔

نجی خطوط میں انسان کھل کر اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ یہاں انسان وہی کچھ لکھتا ہے جو سرِعام کسی محفل میں نہیں کہہ سکتا۔خطوط لکھنے والے کے اندر چھپے ہوئے صاف گو انسان کو بڑی حد تک عیاں کر دیتے ہیں۔اس کی محبت،نفرت، جرأت، بزدلی اور خودغرضی نجی خطوط میں نکھر کر سامنے آجاتی ہے۔غالبؔ کی شخصیت بھی مکمل طور پر ان کی نجی خطوط میں واشگاف ہوئی ہے۔انگریزوں سے ان کا تعلق کیا تھا اور وہ کس حد تک ان کو پسند کرتے تھے،اس کی تفصیل ان خطوط میں جابجا موجود ہے۔

غالبؔ کی خاندانی پنشن کا مسئلہ جو کہ عرصہ دراز سے حل طلب تھا،کو سلجھانے کا واحد حل انگریزوں کے ساتھ میل ملاپ تھا۔یہ بات بھی اپنی جگہ مسلم ہے کہ اس وقت جب کسی شاعر کا حکام بالا سے تعلق ہوتا،یا کسی چیز کی طلب ہوتی تو ان کی شان میں قصیدہ لکھنا اس زمانے کا دستور تھا۔غالبؔ خوددار شخصیت کے حامل انسان تھے،اگر پنشن ان کی مجبوری نہ ہوتی تو یقیناً وہ کسی طرح انگریزوں کی مدح سرائی نہ کرتے۔بقول سید قدرت نقوی:

> ''اس مدحت طرازی کی علتِ غائی معاشی تنگی سے نجات تھی،ورنہ ۱۸۲۷ء سے قبل انھوں نے کسی انگریز کی مدح میں ایک شعر بھی نہیں لکھا۔پس اس کو مطلب برآری ہی کا وسیلہ کہا جائے گا۔''(۴)

غالبؔ نے پنشن کے حصول کے لیے اپنی انا اور خودداری کو پس پشت ڈال کر قوم انگلیشیہ کی سرد مہری کے باوجود ان کی تعریف وتوصیف میں بے شمار قصیدے لکھے،لیکن انگریزوں کی طرف سے اس باب میں کوئی خاطر خواہ جواب موصول نہیں ہوا۔اس کے علاوہ اُن کا دربار اور خلعت بھی بند کر دیا۔اگرچہ غالبؔ دل میں انگریزوں سے نفرت کا جذبہ رکھتے تھے اور مصلحتاً خاموشی اختیار کر رکھی تھی،لیکن پنشن کے باب میں جب مایوسی بڑھ گئی تو اُن کے دل میں انگریزوں کے خلاف نفرت کے جذبات نے شدت اختیار کر لی۔اُنھوں نے نہ صرف اپنا، بلکہ ان سارے لوگوں

کا حال بڑے پر درد لہجے میں بیان کیا ہے، جن کی پنشن انگریزوں نے ضبط کر کے ان کو مایوسی کے اندھے غار میں دھکیل دیا تھا۔ جولائی ۱۸۵۹ء کو نواب یوسف مرزا کو ایک خط میں انگریزوں کے عدل وانصاف کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ہر شخص کی سرنوشت کے موافق حکم ہو رہے ہیں۔ نہ کوئی قانون ہے، نہ قاعدہ ہے، نہ نظیر کام آئے نہ تقریر پیش ہو جائے۔ ارتضٰی خاں ابن مرتضٰی خاں کی پوری دوسو روپے کی پنشن کی منظوری کی رپورٹ گئی اور ان کی دو بہنیں، سو سو روپے مہینا پانے والیوں کو حکم ہوا کہ چونکہ تمھارے بھائی مجرم تھے، تمھاری پنشن ضبط۔ بطریق ترحم دس دس روپے مہینا تم کو ملے گا۔ ترحّم یہ ہے تو تغافل کیا قہر ہوگا؟ میں خود موجود ہوں اور حکام صدر کا روشناس، پشم نہیں اُکھیڑ سکتا۔ ترپن برس کا پنشن، تقرر اس کا بہ تجویز لارڈ لیک اور منظوری گورنمنٹ اور پھر نہ ملا ہے، نہ ملے گا۔'' (۵)

میر مہدی مجروحؔ کو اکتوبر ۱۸۵۶ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں:

''پنشن کا حال کچھ معلوم ہوا ہو تو کہوں۔ حاکم، خط کا جواب نہیں لکھتا۔'' (۶)

میر اعظم، مدرس، مدرسہ اکبر آباد کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''گورنمنٹ کی دادگاہ میرے حق میں ''بیدادگاہ'' ہے کہ اس کا حاکم اعلیٰ دردمند کُش ہے اور میں اس کے خنجر بے داد کا کشتہ وبسمل ہوں۔'' (۷)

دسمبر ۱۸۵۸ء کے خط میں مجروحؔ کو لکھتے ہیں:

''شہر کی آبادی کا حکم، خاص وعام، کچھ نہیں، پنشن داروں سے حاکموں کا کام کچھ نہیں۔'' (۸)

مارچ ۱۸۶۳ء کے ایک خط میں تفتہؔ کو لکھتے ہیں:

''لارڈ کیننگ صاحب میرا دربار اور خلعت بند کر گئے ہیں۔ ناچار نا اُمید ہو کر بیٹھ رہا اور مدت العمر کو مایوس ہو رہا۔'' (۹)

منشی شیونرائن کو مئی ۱۸۶۳ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں:

''لاٹ صاحب کا دربار اور خلعت جو معمولی اور مقرری تھا مسدود ہو گیا۔ یہاں تک کہ صاحب سکرتر بھی مجھ سے نہ ملے اور کہلا بھیجا کہ اب گورنمنٹ کو تم سے ملاقات کبھی منظور نہیں۔ میں فقیر متکبر، مایوس دائمی ہو کر اپنے گھر بیٹھ رہا اور حکام شہر سے بھی ملنا موقوف کر دیا۔'' (۱۰)

نومبر ۱۸۵۹ء کے ایک خط میں نواب مرزا یوسف کو لکھتے ہیں:

''سرکار کی خدمت نہ سہی، عہدہ نہ سہی، علاقہ نہ سہی، سوڈیڑھ سو روپیہ درماہہ

مقرر ہو جانا کیا مشکل تھا۔ دلّی کے آدمی خصوصاً امرائے شاہی ہر شہر میں بدنام اتنے ہیں کہ لوگ ان کے سائے سے بھی بھاگتے ہیں۔'' (۱۱)

نواب حسین مرزا کے نام دسمبر ۱۸۵۹ء کے خط میں لکھتے ہیں:

''جو احکام کہ دلی میں صادر ہوئے ہیں، وہ احکام قضا و قدر ہیں۔ ان کا مرافعہ کہیں نہیں۔ اب یوں سمجھ لو کہ ہم نہ کبھی کے رئیس تھے، نہ جاہ و حشم رکھتے تھے، نہ املاک تھے، نہ پنشن رکھتے تھے۔'' (۱۲)

ایک دفعہ ایک انگریز جس کا نام فرانس ہاکنس تھا، نے غالبؔ کے خلاف پنشن کے حوالے سے رپورٹ کی۔ اس کی مذمت میں یہ قطعہ لکھا:

ایاستم زدہ غالب! زھاکنس مسگال
منہ بسینہ بیکینہ از شکایت داغ
اگر بصدر خلاف تو کردہ است رپورت
وگر بخصم بقتل تو بستہ است جناغ
قضا بنای خرابی فگندہ ہم زنخست (۱۳)

ترجمہ: ہاکنس نے غالبؔ پر کیا ستم کیا ہے؟ اس شکایت کے بارے میں اپنے سینے میں کینہ مت رکھو۔ اگرچہ تیرے خلاف اس نے صدر کو رپورٹ بھیجی ہے اور اگرچہ دشمن نے تجھے قتل کرنے کا ارادہ کیا ہے، لیکن تقدیر نے ازل سے تباہی کی بنیاد رکھی ہے۔

فرانس ہاکنس رزیڈنٹ دہلی نواب شمس الدین کے دوست تھے۔ مرزا کے خلاف اُس نے رپورٹ لکھ دی اور کہا کہ پنشن کے حوالے سے ان کا مطالبہ غلط ہے، جس سے متاثر ہو کر مرزا غالبؔ نے ایک تو یہ قطعہ لکھا، دوسرے اپنا ایک پرانا قصیدہ:

یافت آیینۂ بخت تو ز دولت پرواز

جو اسی ہاکنس کی مدح میں لکھا تھا، ''چارلس مٹکلف'' کے نام کر دیا۔

ہاکنس کے بارے میں مولوی سراج الدین احمد کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''اس خراب آباد کے حاکم فرانس ہاکنس نے والیٔ فیروز پور کی ایماء پر اُن کے حسبِ مرضی محکمۂ صدر میں رپورٹ بھیج دی ہے۔۔۔ اس کے بعد خبر نہیں کہ اُس بے گناہ کُش حاکم (ہاکنس) کی رپورٹ پر کیا کارروائی ہوئی۔'' (۱۴)

انگریزوں کی مدحت سرائی میں غالبؔ نے جس کتاب میں قلم کا زور دکھایا ہے وہ ''دستنبو'' ہے۔ یہ آغاز یازدہم مئی ۱۸۵۷ء سے یکم جولائی ۱۸۵۸ء تک شہرِ دہلی اور غالبؔ کی سرگزشت ہے۔ اس کتاب کی حقیقت کے بارے میں غالبؔ منشی ہرگوپال تفتہ کو ۲۳ اگست ۱۸۵۸ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں:

''اس تحریر کو جب دیکھو گے، تب جانو گے۔ اہتمام اور عجلت اس کے چھپوانے میں اس واسطے ہے کہ اس میں سے ایک جلد نواب گورنر جنرل بہادر کی نذر بھیجوں گا اور ایک جلد بذریعہ اُن کے جناب ملکہ معظّمہ انگلستان کی نذر کروں گا۔ اب سمجھ لو کہ طرز تحریر کیا ہوگی؟ اور صاحبانِ مطبع کو اس کا انطباع کیوں نامطبوع ہوگا۔'' (۱۵)

غالبؔ کی ان تمام باتوں سے پتہ چلتا ہے کہ ''دستنبو'' کی اشاعت بعض مصلحتوں کے پیش نظر تھی۔ ایسے دور میں جب پریس کی آزادی پر پابندی لگ چکی تھی اور انگریزوں کی طرف سے باغیانہ مضامین لکھنے پر بھی سختی سے پابندی عائد کی گئی تھی، لیکن اس کے باوجود ''دستنبو'' کی اشاعت کی منظوری اس بات کی دلیل ہے کہ یہ کتاب محض ملکہ انگلستان کی بے جا ستائش اور ہندوستان میں انگریز حکومت کو خوش کرنے کے لیے تحریر کی گئی تھی۔ اس حوالے سے ڈاکٹر ابوظہیر ربانی لکھتے ہیں:

''چونکہ یہ روزنامچہ مصلحتاً لکھا گیا ہے اس لیے اس میں بعض اہم تاریخی حقائق کا ذکر تک نہیں پایا جاتا۔'' (۱۶)

اگرچہ ''دستنبو'' انگریزوں کی مدح سرائی میں لکھی ہوئی کتاب ہے لیکن وہاں بھی لاشعوری طور پر انگریزوں کے خلاف غیر محسوس انداز میں باتیں لکھی گئی ہیں۔ بہادر شاہ ظفر کے متعلق دردانگیز بیان، یعنی بادشاہ کو ''گہن لگا چاند'' قرار دینے سے ان کی بے بسی اور مجبوری ظاہر ہے۔ اور ان کی بے چارگی دراصل انگریزوں کی اصلیت کی عکاسی کر رہی ہے۔ لکھتے ہیں:

''فوج نے بادشاہ کو اپنے حلقے میں لے لیا۔ جیسے چاند کو گہن لگ جائے۔ ماہِ نو گہن میں نہیں آتا۔ گہن تو چودھویں رات کے چاند کو لگتا ہے۔ بادشاہ اس چاند کی طرح تھا جس کو گہن لگ گیا ہو۔ وہ ماہ کامل نہیں تھا۔'' (۱۷)

''غضبناک شیروں (انگریزوں) نے شہر میں داخل ہوتے ہی بے سرو سامان لوگوں کو قتل کرنا اور مکانوں کو جلانا جائز سمجھا۔'' (۱۸)

''جھجھر، بلب گڑھ اور فرخ نگر کے جاگیرداروں کو علیحدہ علیحدہ مختلف دنوں میں پھانسی پر لٹکا دیا گیا۔ اس طرح (ان لوگوں کو) ہلاک کیا گیا کہ کوئی کہہ نہیں سکتا کہ خون بہایا گیا۔'' (۱۹)

عام لوگوں کی بہ نسبت غالبؔ کی سوچ میں گہرائی پائی جاتی ہے۔ اگرچہ بظاہر وہ انگریزوں کے متعلق

اچھی رائے رکھتے تھے اوران کی شان میں قصیدے بھی لکھتے تھے،لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان پر کڑی نگاہ رکھتے تھے اوران کے اعمال وافعال پر نکتہ چینی بھی کرتے تھے۔اُنھوں نے ۱۸۵۸ء میں علاوالدین خاں کے نام لکھے گئے خط میں قطعۂ غدر لکھا ہے،جس میں انگریزوں کی مطلق العنانی،مسلمانوں کا قتلِ عام، دہلی کی بربادی،اہل دہلی کی بے بسی اور بیکسی کا حال بڑے پُرسوز انداز میں بیان کیا ہے:

بسکہ فعال ما یرید ہے آج
ہر سلحشور انگلستاں کا
گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے
زہرہ ہوتا ہے آب انساں کا
چوک جس کو کہیں، وہ مقتل ہے
گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا
شہر دہلی کا ذرہ ذرۂ خاک
تشنۂ خوں ہے ہر مسلماں کا
کوئی واں سے نہ آ سکے یاں تک
آدمی واں نہ جا سکے یاں کا
میں نے مانا کہ مل گئے،پھر کیا؟
وہی رونا تن و دل و جاں کا
گاہ جل کر کیا کیے شکوہ
سوزشِ داغِ ہائے پنہاں کا
گاہ رو کر کہا کیے باہم
ماجرا دیدہ ہائے گریاں کا
اس طرح کے وصال سے یا رب!
کیا مٹے دل سے داغ ہجراں کا (۲۰)

غالبؔ کے ہاں انگریزوں کے قوانیں عملداری اورانصاف پسندی پر بھی کڑی نکتہ چینی ملتی ہے۔انگریز جوکہ خودکوقانون کی پاسداری کے پابند سمجھتے ہیں،اہل ہندوستان کوانصاف کی فراہمی میں قانون اورآئین کی کتنی

پاسداری کرتے تھے، غالبؔ کے خطوط میں جابجا ان کے نمونے موجود ہیں۔ چودھری عبدالغفور سرور کو ۱۸۵۸ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں:

''زنہار کبھی یہ گمان نہ کیجیے گا کہ دلّی کی عملداری میرٹھ اور آگرہ اور بلادشرقیہ کی مثل ہے۔ یہ پنجاب احاطہ میں شامل ہے، نہ قانون ہے، نہ آئین۔ جس حاکم کی جورائے میں آوے، وہ ویساہی کرے۔'' (۲۱)

مولوی سراج الدین احمد کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''حاکموں سے انصاف کی کوئی توقع نہیں رہی۔ اگر یہی حال رہا تو بے شمار گھر اُجڑ جائیں گے۔۔۔ غرض ایک اندھیر مچا ہوا ہے۔'' (۲۲)

انگریزوں نے نہ صرف عوام کے حقوق غصب کیے، بلکہ اس کے ساتھ ساتھ لوگوں کے مکانات، گھر، حجرے اور مختلف قسم کی آبادیوں کو تاراج کیا۔ اس کے علاوہ جہاں کہیں انگریز سپاہی کا دل چاہا معمولی سی بات پر طیش میں آکر عام آدمی کو گولی کا نشانہ بنایا جبکہ اس سے پوچھنے والا کوئی نہ تھا۔ مختلف بے گناہوں کو پکڑ کر پھانسی دی گئی۔ غالبؔ نے ان سارے واقعات کو انتہائی دردانگیز پیرائے میں بیان کیا ہے۔

جولائی ۱۸۶۳ء کو مجروحؔ کے نام خط میں لکھتے ہیں:

''ایک غدر کالوں کا، ایک ہنگامہ گوروں کا، ایک فتنہ انہدامِ مکانات کا، ایک آفت وبا کی، ایک مصیبت کال کی، اب یہ برسات جمیع حالات کی جامع ہے۔'' (۲۳)

اپریل ۱۸۵۹ء کو منشی شیونرائن آرامؔ کو لکھتے ہیں:

''ہندوستان کا قلمرو بے چراغ ہوگیا۔ لاکھوں مرگئے، جو زندہ ہیں، ان میں سینکڑوں گرفتار بند بلا ہیں۔'' (۲۴)

منشی ہرگوپال تفتہؔ کو شنبہ پانچ دسمبر ۱۸۵۷ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں:

''امیر غریب سب نکل گئے۔ جو رہ گئے وہ نکالے گئے۔ جاگیردار، پنشن دار، دولت مند، اہل حرفہ، کوئی بھی نہیں، مفصل حالات لکھتے ہوئے ڈرتا ہوں۔ ملازمانِ قلعہ پر شدت ہے۔ بازپرس اور دار و گیر میں مبتلا ہیں، مگر وہ نوکر جو اس ہنگام میں نوکر ہوئے ہیں اور ہنگام میں شریک رہے ہیں۔'' (۲۵)

انگریز قوم ہمیشہ سے مسلمانوں سے کچھ زیادہ ہی خوف کھاتے آئے ہیں۔ ہندوستان میں بھی ہندوؤں کی بہ نسبت مسلمانوں کے ساتھ زیادہ ظلم و زیادتی ہوئی۔ غالبؔ کو اس بات کا شدت سے احساس تھا کہ انگریز حکومت مسلمانوں پر ہندوؤں کو ترجیح دے رہی ہے۔ اُنھوں نے اپنے فارسی کلام میں ان تمام حقائق کا اظہار کچھ اس طرح

کیا ہے۔

نہ کنی چارہ لبِ خشک مسلمانے را
اے بہ تر سا بچگاں کردہ مئے ناب سبیل (۲۶)

ترجمہ: پیاسے مسلمانوں کا کوئی چارہ گر نہیں۔ان کے ہونٹ خشک ہیں،جبکہ غیر مسلم بچوں کے لیے تازہ شراب کی نہریں فراہم کی گئی ہیں۔

سنگ و خشت از مسجدِ ویرانہ مے آرم بہ شہر
خانۂ در کوئے ترسایاں عمارت میکنم (۲۷)

ترجمہ: مسمار مسجد سے اس کے پتھر اور اینٹ اپنے گھر لا رہا ہوں اور غیر مسلموں کی گلی میں اپنے لیے ایک گھر تعمیر کر رہا ہوں۔

نواب امین الدین احمد خاں کے نام خط میں لکھتے ہیں:

''بڑے دریبہ کا دروازہ ڈھایا گیا، قابل عطار کے کوچے کا بقیہ مٹایا گیا۔کشمیری کٹرے کی مسجد زمین کا پیوند ہوگئی،سڑک کی وسعت دوچند ہوگئی۔اللہ اللہ! گنبد مسجدوں کے ڈھائے جاتے ہیں اور ہنود کی ڈیوڑھیوں کے پرچم لہراتے ہیں۔ایک شیر زور اور پیل تن بندر پیدا ہوا ہے،مکانات جا بجا ڈھاتا پھرتا ہے۔فیض اللہ خاں بنگش کی حویلی پر جو گل دستے ہیں جن کو عوام گمزی کہتے ہیں،انھیں ہلا ہلا کر ایک ایک بنیاد ڈھادی،اینٹ سے اینٹ بجادی۔واہ رے بندر،یہ زیادتی اور پھر شہر کے اندر!۔''(۲۸)

غالبؔ اپنے دل میں انگریز وں سے کتنی نفرت کرتے تھے، اس کا اندازہ اس بات سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے کہ ان کے لیے بندر کا لفظ بطور تشبیہ استعمال کیا ہے۔انگریز کے لیے بندر کی تشبیہ کوئی معمولی بات نہیں۔اس سے غالبؔ کی ذہنِ رسا کا بھی پتہ چلتا ہے۔بندر کی فطرت اور انگریز کی حرکت میں جو مماثلت ہے،وہ قابلِ غور ہے۔

غالبؔ باغیوں کی طرح انگریزی فوج کو بھی اچھا خیال نہیں کرتے تھے۔انگریز فوجی نہ صرف شہر میں لوٹ مار کرتے، بلکہ لوگوں کی جان و مال اور ناموس بھی محفوظ نہیں تھے۔عزت و ناموس جو انسان کا قیمتی اثاثہ ہے،کی کوئی قدر نہیں تھی۔عورتوں کی عصمتیں لوٹ لی جاتیں،رئیس زادوں اور بزرگوں کی عزت و آبرو کا کوئی پاس لحاظ نہیں رکھا جاتا تھا۔۱۲مارچ ۱۸۵۸ء کو لکھے گئے ایک خط میں مرزا تفتہؔ کو لکھتے ہیں:

''وہ عزت اور وہ ربط وضبط جو ہم رئیس زادوں کا تھا،اب کہاں؟ روٹی کا ٹکڑا ہی مل

جائے تو غنیمت ہے۔''(۲۹)

نواب یوسف مرزا کو جون ۱۸۵۹ء کو لکھتے ہیں:

''نانا، نانی کے مرنے کا ذکر کیوں کرتے ہو؟ وہ اپنی اجل سے مرے ہیں۔ بزرگوں کا مرنا بنی آدم کی میراث ہے۔ کیا تم یہ چاہتے تھے کہ وہ اس عہد میں ہوتے اور اپنی آبرو کھوتے؟۔''(۳۰)

غالبؔ کو اس بات کا بھی قلق تھا کہ ہندوستان میں مغل شاہی برائے نام ہے۔ ہوتا وہی ہے جو انگریز حکومت چاہتی ہے۔ آخری مغل تاجدار بہادر شاہ ظفر اور دیگر راجا، مہاراجاؤں کی بے بسی اور بیکسی کی تصویریں بھی ان کے خطوط میں جگہ جگہ موجود ہیں۔ انگریز حکومت نے اگرچہ کچھ عہدوں پر چند ہندوستانیوں کا تقرر کیا تھا، لیکن یہ عہدے صرف برائے نام تھے۔ ان عہدہ داروں کو انگریز صرف اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرتے تھے۔ سارے اختیارات انگریز حکومت کے پاس تھے۔ ہندوستانی صرف ان کے اشاروں پر ناچتے تھے۔ ستمبر ۱۸۶۲ کو مجروح کو لکھتے ہیں:

''سنتے ہیں کہ نومبر میں مہاراجا کو اختیار ملے گا، مگر وہ اختیار ایسا ہوگا، جیسا خدا نے خلق کو دیا ہے، سب کچھ اپنے قبضۂ قدرت میں رکھا، آدمی کو بدنام کیا ہے۔''(۳۱)

غرض اکثر ناقدین غالبؔ کے انگریزوں کے ساتھ تعلقات کو جس تناظر میں دیکھتے ہیں، وہ غالبؔ کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ اگرچہ اُنھوں نے انگریزوں کی تعریف میں قصائد لکھے، لیکن یہ سب کچھ اُن کو مصلحت کی خاطر اور پنشن کے حصول کے لیے مجبوراً کرنا پڑا۔ ورنہ دل ہی دل میں وہ انگریز قوم سے کتنی نفرت کرتے تھے، اس کا تذکرہ تفصیل کے ساتھ کیا جا چکا ہے۔ غالبؔ بھی سینے میں ایک محبِّ وطن ہندوستانی کا دل رکھتے تھے اور جس طرح ہر ہندوستانی نے انگریزوں کو حقیقی طور پر نفرت کی نگاہ سے دیکھا ہے، غالبؔ کا شمار بھی اُن تمام لوگوں میں ہوتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ خالد امین، غالبؔ تحریکِ مجاہدین اور ۱۸۵۷ء، مشمولہ، صحیفہ کتاب ۱۸۵۷ء، مرتب، رفاقت علی شاہد، مجلس ترقی ادب، لاہور ۲۰۰۹ء ص: ۱۲۷

۲۔ اسداللہ خاں غالبؔ، کلیات غالبؔ (فارسی) جلد دوم، مرتبہ، سید مرتضٰی حسین فاضل لکھنوی، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۷ء، ص: ۱۳۶

۳۔ اسداللہ خاں غالبؔ، کلیات غالبؔ (فارسی) جلد دوم، مرتبہ، سید مرتضٰی حسین فاضل لکھنوی، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۷ء، ص: ۳۷۰

۴۔ سید قدرت نقوی، غالبِ صد رنگ، ادارۂ یادگارِ غالب، کراچی، ۲۰۰۲ء، ص: ۲۱۶

۵۔ اسداللہ خاں غالبؔ، خطوط غالبؔ، مرتبہ، غلام رسول مہرؔ، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۶۲ء، ص: ۴۰۶

۶۔ ایضاً، ص: ۲۸۷

۷۔ اسداللہ خاں غالبؔ، پنج آہنگ، مترجم، محمد عمر مہاجر، ادارہ یادگار غالب، کراچی، ۱۹۶۹ء، ص: ۹

۸۔ اسداللہ خاں غالبؔ، خطوط غالبؔ، مرتبہ، غلام رسول مہرؔ، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، ۱۹۶۲ء، ص: ۲۸۰

۹۔ ایضاً، ص: ۲۰۰

۱۰۔ ایضاً، ص: ۲۶۷

۱۱۔ ایضاً، ص: ۴۱۴

۱۲۔ ایضاً، ص: ۴۰۲

۱۳۔ اسداللہ خاں غالبؔ، کلیات غالبؔ (فارسی) جلد اول، مرتبہ، سید مرتضٰی حسین فاضل لکھنوی، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۷ء، ص: ۱۶۷

۱۴۔ اسداللہ خاں غالبؔ، پنج آہنگ، مترجم، محمد عمر مہاجر، ادارہ یادگار غالب، کراچی، ۱۹۶۹ء، ص: ۳۸

۱۵۔ اسداللہ خاں غالبؔ، خطوط غالبؔ، مرتبہ، غلام رسول مہرؔ، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۶۲ء، ص: ۱۶۲

۱۶۔ ڈاکٹر ابوظہیر ربانی، انقلاب ۱۸۵۷ء اور غالبؔ کا ردِعمل، مشمولہ، سہ ماہی تاریخ، خاص نمبر ۱۸۵۷ء، تاریخ پبلی کیشنز، لاہور، اکتوبر ۲۰۰۷ء ص: ۲۵۷

۱۷۔ اسداللہ خاں غالبؔ، دستنبو کا اُردو ترجمہ، مشمولہ، غالب اور انقلاب ستاون، سید معین الرحمٰن، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۷۴ء، ص: ۸۶

۱۸۔ ایضاً، ص: ۹۱

۱۹۔ ایضاً، ص: ۱۰۵

۲۰۔ اسداللہ خاں غالبؔ، خطوط غالبؔ، مرتبہ، غلام رسول مہرؔ، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۶۲ء، ص: ۶۱
۲۱۔ ایضاً، ص: ۴۷۶
۲۲۔ اسداللہ خاں غالبؔ، پنج آہنگ، مترجم محمد عمر مہاجر، ادارہ یادگار غالب، کراچی، ۱۹۶۹ء، ص: ۳۷
۲۳۔ اسداللہ خاں غالبؔ، خطوط غالبؔ، مرتبہ، غلام رسول مہرؔ، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۶۲ء، ص: ۳۱۰
۲۴۔ ایضاً، ص: ۲۵۶
۲۵۔ ایضاً، ص: ۱۵۲
۲۶۔ اسداللہ خاں غالبؔ، کلیات غالبؔ (فارسی) جلد سوم، مرتبہ، سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۷ء، ص: ۲۶۲
۲۷۔ ایضاً، ص: ۲۸۸
۲۸۔ اسداللہ خاں غالبؔ، خطوط غالبؔ، مرتبہ، غلام رسول مہرؔ، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۶۲ء، ص: ۵۷
۲۹۔ ایضاً، ص: ۱۵۶
۳۰۔ ایضاً، ص: ۴۰۴
۳۱۔ ایضاً، ص: ۳۱۳

❋❋❋

اُردو غزل اور نیرنگیٔ سیاستِ دوراں

طارق ہاشمی*

Abstract:

"Ghazal is not only a genre of Urdu poetry but aslo a cultural history of sub-continent in poetical form. Poets who contributed in this form gave importance to aesthetical value as well as social problems that were emerged by political ciurcumstances.

In classical age of Urdu ghazal poets adopted symbolic style. During colonial period Urdu ghazal faced a very crucial time and struggled for its survival but the poets did not forget their social and political responsibilties.

During last three centuries upheavals in sio- political senerio have created not only complexed sensibility but multiple images,which has been absorbed by great masters Urdu ghazal."

غزل میں سیاسی رجحانات کے باب میں پہلی قابلِ ذِکر بات سیاست اور غزل کے مابین اشارے کی صفتِ مشترک ہے۔ سیاست اور غزل ہر دو کے معاملات اشاروں میں طے ہوتے ہیں۔ سیاست میں اشاروں کی معنویت سمجھنے کے لیے کرۂ ارض پر ملوکیت اور بعد ازاں جمہوری تماشوں سے معمور سیاسی تاریخ کے اوراق

* شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد

دیکھے جاسکتے ہیں لیکن غزل میں اشاروں کی تفہیم کے لیے اِس کا مزاج سمجھنا ضروری ہے۔

سرِ دست راجہ رام نرائن موزوں سے منسوب یہ شعر ایک بہترین مثال ہے جو سراج الدولہ کی شہادت پر کہا گیا:

غزالاں تم تو واقف ہو ، کہو مجنوں کے مرنے کی
دوانہ مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزری

اِس شعر میں بظاہر کوئی ایک لفظ بھی ایسا نہیں جو مذکورہ واقعے سے متعلق ہو لیکن غزل کا مزاج سمجھنے والوں کو اِس شعر کے پردے میں اُس صورتِ واقعہ کا بخوبی ادراک ہوسکتا ہے جو اِس کا پس منظر ہے اور جس کا بیان شاعر کا مقصود ہے۔ ایسا بھی نہیں کہ غزل کا ہر شعر کوئی ایک پس منظر رکھتا ہے اور شاعر اُسی واقعے یا واردات کا اظہار اُس شعر کے پردے میں کرتا ہے بلکہ بقول میؔر:

طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میؔر
کیا کیا کہا کرے ہیں زبانِ قلم سے ہم

غزل کا سارا کمال یہی ہے کہ اِس میں الفاظ کے معنی کا تعلق ہماری روزمرہ لغت سے نہیں بلکہ ایک خاص نظامِ معانی سے ہوتا ہے جس میں غزل گو بقول ڈاکٹر یوسف حسین خان: ''رمز میں کچھ چھپاتا ہے اور کنائے سے کچھ بتاتا ہے۔''(۱)

غزل میں چھپا کر بات بتانے کے اشاراتی اور رمزیاتی مزاج کی مداح ہمارے مشرق کی مجموعی دانش ہے لیکن اِس کے ساتھ ساتھ یہ ایک حقیقت ہے کہ اِس مداحی کے باوجود غزل کے بارے میں بعض ایسے مغالطوں کو عام کیا گیا ہے کہ جن کے باعث اِس ''صنفِ ہزار شیوہ'' (۲) کے سماجی کردار پر ہماری تنقید نے کما حقہ توجہ نہیں کی۔

غزل کے بارے میں جو مغالطے عام ہیں، اُن میں اوّل الذکر اِس کے معرضِ وجود میں آنے کا نظریہ ہے۔ یہ خیال عام ہے کہ صنفِ غزل نے قصیدے کی پسلی یعنی تشبیب سے جنم لیا ہے یا بقول شبلی نعمانی ''قصیدے کے درخت سے ایک الگ قلم لگالی'' (۳) اور یوں غزل معرضِ وجود میں آئی۔

یہ نظریہ مقبولِ عام بھی ہے اور بہ استثنائے چند ہماری مجموعی تنقیدی فضا میں قبولِ عام کا درجہ بھی رکھتا ہے۔ اِس سلسلے میں فتح محمد ملک نے بڑے اہم سوال اُٹھائے ہیں:

''کیا غزل کے وجود میں آنے سے پہلے فارسی شاعری میں عشقیہ جذبات کے اظہار کے لیے کوئی صنف موجود نہیں تھی؟ اور کیا غزل کے وجود میں آنے کے بعد قصیدے کی تشبیب ترک کر

دی گئی تھی یا اُس میں شبابیات کا بیان مفقود ہو گیا تھا؟''(۴)

یہ سوالات غیر معمولی نوعیت کے ہیں اور غزل کے معرضِ وجود میں آنے کے واقعے کو اگر تاریخی طور پر دیکھیں تو یہ صنف شبابیات کے اظہار کے بجائے ایک بھرپور سماجی اور سیاسی ضرورت کے تحت اختیار کی گئی۔

شعرا نے جب یہ محسوس کیا کہ وہ جن بادشاہوں کی قصیدہ گوئی کر رہے ہیں وہ اُس تحسین کے لائق نہیں تو اُنھوں نے خود کو تشبیب کے اُس حصے تک محدود کر لیا، جس میں اب تک صرف حسن و عشق کے مضامین بیان کیے جاتے تھے اور اِسی وصف کے باعث اُسے غزل بھی کہا جاتا تھا۔

شعرا کا خود کو تشبیب تک محدود کرنے کا مُدّعا اِسے قصیدے سے الگ کر کے اِس کے مضامین کو وسعت دینا بھی تھا اور یہی وہ سماجی و سیاسی مقصد تھا، جس کی تکمیل کے لیے یہ ایک منفرد اور تاریخی شعری تجربہ کیا گیا۔ البتہ رنگِ ایما و اشارہ کو برقرار رکھتے ہوئے اِسے غزل ہی کا نام دیا گیا۔

> غزل کے پہلے شاعر کے بارے میں بیشتر یہی جانتے ہیں کہ اِس کی ابتدا رُودکی نے کی۔ یہ خیال بھی ایک وہم اور فکرِ باطل ہے۔(۵) حقیقت اِس کے برعکس ہے اور وہ یہ کہ غزل کے پہلے شاعر حضرتِ حکیم سنائیؒ غزنوی ہیں، جنھوں نے ایک عمر قصیدہ گوئی میں صرف کی مگر ایک روایت کے مطابق کسی درویش کا طعنہ سن کر سلاطینِ غزنی کی مدح ترک کر دی اور غزل کو ایک الگ صنفِ سخن کے طور پر اختیار کر کے عوام سے گفتگو کی ابتدا کی۔

فارسی ادب میں غزل کی تاریخ کا جائزہ لیں تو ابتدائی ادوار میں جن شعرا نے اِس صنف کی آبیاری کی وہ صوفیائے کرام ہیں، جن میں عطارؒ، رومیؒ اور کرمانی مرشدیؒ کے نام ہائے نامی قابلِ ذِکر ہیں۔

> غزل کا مقبولِ عام مفہوم عورتوں سے گفتگو یا حسن و عشق کی باتیں دراصل عربی میں لفظ ''غزل'' کا ترجمہ ہے۔ یہ واضح رہے کہ عربی میں غزل کوئی صنفِ شعری نہیں تھی۔ فارسی اور اُردو میں غزل کی تاریخ یہ ثابت کرتی ہے کہ شعرا نے اِس صنف میں کبھی موضوع کی حد بندی نہیں کی۔ بلکہ ''حیاتِ انسانی کے تقریباً سب پہلوؤں کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔''(۶)

غزل کو ہرن کی چیخ قرار دینے کے بارے میں بھی کم و بیش وہی عجلت دِکھائی دیتی ہے جس کا مظاہرہ غزل کی ابتدا کے بارے میں نتائج مرتب کرنے کے سلسلے میں کیا گیا ہے اور اِس بارے میں شمس قیس رازی کے بیان کی پوری تفصیل پر غور نہیں کیا گیا۔ ''المعجم'' میں لکھا ہے:

> ''آہو جب شکاری کتوں کو دیکھتا ہے، پہلے تو بچ نکلنے کی کوشش کرتا ہے مگر جب بھاگتے بھاگتے عاجز آ جاتا ہے اور تھک کر رہ جاتا ہے تو عالمِ بے بسی و مجبوری میں اُس کی زبان سے بے ساختہ چیخ نکلتی ہے، جس میں اتنا درد ہوتا ہے کہ شکاری کتوں کے دِل میں بھی ایسی رقت پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ اپنے شکار کو

بھول جاتے ہیں اور اس چیخ کے اثر میں کچھ اِسی طرح کھو جاتے ہیں کہ انھیں اپنا مقصد بھول جاتا ہے۔'' (۷)

شمس قیس رازی اِس علامتی تمثیل کے ذریعے غزل کا مفہوم نہیں بلکہ مزاج بیان کر رہے ہیں۔ راقم نے اپنی کتاب ''اُردو غزل _ نئی تشکیل'' میں اِس بیان کی وضاحت یوں کی ہے :

''غزل کی تعریف کے لیے اس تمثیل کی لفظیات اور علامتی نظام پر غور کیا جائے تو غزل ایک ایسی صنفِ ادب قرار پاتی ہے جو جمالیات سے جدلیات تک ہر نوع کی ادبی فکر کا احاطہ کرتی ہے۔

ہرن، زندہ رہنے کے استحقاق، زندگی کے حسن، جمالیاتی قدروں اور آزادی کی علامت جب کہ شکاری کتے جمالِ حیات کو مجروح کرنے والی اُن استحصالی قوتوں کا استعارہ ہیں جو کرۂ ارض پر حسن و دانش کے بجائے محض طاقت و دہشت کو فروغ دینا چاہتی ہے۔ تمثیل میں غزل کو آہو کی چیخ قرار دیا گیا ہے، جس کی وجہ سے شکاری کتوں کے دِل میں بھی ایسی رِقت پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ اپنے مقصد کو بھول کر کہیں اور متوجہ ہو جاتے ہیں۔

رازی کا یہ بیان غزل کی تاثیر کو واضح کرتا ہے کہ غزل کے اشعار میں کسی بھی نوع کے سنگین ترین حالات و بحران میں تبدیلی لانے کا جوہر موجود ہوتا ہے۔ یہ تبدیلی فکری طور پر خیالات کا تغیر بھی ہے۔ داخلی طور پر کیفیات کا تبدل بھی اور خارجی سطح پر حالات و واقعات کا انقلاب بھی۔'' (۸)

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ غزل جس کے ساتھ مشرق کے باشندوں نے ایک طویل عرصہ تہذیبی سفر کیا اور اُس کے علائم و رموز سے ہماری مجموعی دانش نہ صرف آگاہ تھی بلکہ ادراک کے قرینوں کا شعور بھی رکھتی تھی، یہ کب اور کیسے ہوا کہ ہم اِس عظیم تہذیبی صنف کے بارے میں مغالطوں کا شکار ہو گئے۔ اِسے حسن و عشق کے مضامین تک محدود سمجھنا شروع کر دیا اور عورتوں سے گفتگو ایسی مدرسانہ تعریفوں پر اِکتفا کرتے ہوئے اِس کے سماجی و تہذیبی کردار سے انکار کر دیا گیا۔ غزل کی ظاہری سطح جمالیات سے ضرور تعلق رکھتی ہے لیکن اِس کی باطنی تہہ اُس جدلیاتی عمل سے متعلق ہے جو سماج میں مختلف طبقاتی کشمکشوں اور سیاسی کے داؤ پیچ کے باعث جنم لیتا ہے۔

غزل کے سیاسی و سماجی کردار کو اُس وقت تک نہیں سمجھا جا سکتا جب تک کہ اِس صنف کے اسلوب، علامتی نظام اور اظہار کے دیگر قرینوں کا شعور نہ ہو اور یہی المیہ بیشتر اُردو تنقید کا ہے کہ ناقدین وہ Pass Word یا تو جانتے نہیں یا معلوم ہونے کے باوجود اُسے استعمال نہیں کرتے، جس سے غزل کے سماجی کردار کی Windows بآسانی کھل جاتی ہیں۔

کلاسیکی اُردو غزل کے سرمائے کے سیاسی پس منظر پر ڈاکٹر ابوالخیر کشفی (۹) اور ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار (۱۰) نے اپنے مقالوں میں قدرے تفصیل اور توضیح کے ساتھ لکھا ہے لیکن اِس سلسلے میں خواجہ منظور حسین کی

کتاب ''اُردو غزل کا خارجی رُوپ بہروپ'' (۱۱) نہایت قابلِ قدر اور وقعت کی حامل ہے۔ اُردو غزل پر اپنی نوع کی یہ ایک منفرد تنقیدی کاوش ہے، جس میں اُردو غزل کے پس منظر میں کارفرما سیاسی واقعات پر کھل کر اظہارِ خیال کیا گیا ہے اور اُن تنقیدی ''فرمانوں'' کے مدلّل جواب فراہم کیے گئے ہیں جو اِس صنف کے اشاراتی نظام کو سمجھے بغیر جاری کیے گئے۔

یہاں کلاسیکی غزل کے چند نمائندہ شعرا کے اشعار درج کیے جا رہے ہیں جو اُن کے سیاسی رجحانات کے عمدہ عکاس ہیں:

ہزار حیف کوئی باغ میں نہیں سنتا
چمن ، چمن پڑی کرتی ہیں بلبلاں فریاد (سودا)

رنگ اُڑ چلا چمن میں گلوں کا تو کیا نسیم
ہم کو تو روزگار نے بے بال و پر کیا (میر)

اے گل تو رخت باندھ ، اُٹھاؤں میں آشیاں
گلچیں تجھے ، نہ دیکھ سکے باغباں مجھے (درد)

روشن ہے اِس طرح دِلِ ویراں میں داغ ایک
اُجڑے نگر میں جیسے جلے ہے چراغ ایک (جرأت)

انیسویں صدی میں جب کہ مغلوں کے اقتدار کا چراغ جھلملانے لگا اور کمپنی بہادر کا آفتاب طلوع ہونے والا تھا تو اُردو غزل میں سیاسی رجحان پہلے کی نسبت زیادہ نمایاں ہے۔ خصوصاً سیاسی بساط کے اُلٹنے اور دِلّی کی بزمِ آخر کے مستقبل قریب میں اُجڑنے کا احساس شاعروں کے ہاں فزوں تر ہے۔ اِن شعرا کی غزلوں میں لفظیات کو دیکھیں تو قفس، صیاد، اُمید اور بے بال و پری کے الفاظ غالب دِکھائی دیتے ہیں:

نے گلِ نغمہ ہوں ، نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز (غالب)

ہائے صیّاد تو آیا مرے پر کاٹنے کو
میں تو خوش تھا کہ چھری لایا سر کاٹنے کو (ذوق)

اے ظفؔر اب ہے تجھی تک انتظامِ سلطنت
بعد تیرے نے ولی عہدی نہ نامِ سلطنت (ظفر)

ہندوستان کی سیاسی تاریخ میں ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی وہ واقعہ ہے، جس نے صرف عسکری سطح پر ایک نئی قوم کو اقتدار نہیں سونپا بلکہ ہندوستان کی تہذیب، ثقافت اور تمدن پر بھی گہرے اثرات ڈالے۔ بقول گوپی چند نارنگ:

''ہندوستان کا عمرانی ڈھانچہ جو پچھلی ایک صدی سے مائل بہ انحطاط تھا، ٹوٹ گیا اور سماجی نظام میں بنیادی تبدیلیاں رُونما ہونے لگیں۔'' (۱۲)

یہاں یہ اَمر قابلِ ذکر ہے کہ ۱۸۵۷ء کی جنگ میں بعض شعرا عملی طور پر شریک بھی ہوئے۔ اِس سلسلے میں مولانا امداد صابری کی کتاب ''۱۸۵۷ء کے مجاہد شعرا'' (۱۳) قابلِ ذِکر ہے۔

جنگِ آزادی میں عملی طور پر شریک ہونے والے شعرا میں ایک اہم نام میر محمد اسمٰعیل منیؔر شکوہ آبادی کا ہے جنھیں اِس پاداش میں کالے پانی کی سزا بھگتنی پڑی۔ اِس سزا کے دوران میں انھوں نے جو کچھ لکھا وہ بقول ڈاکٹر توصیف تبسم ''معروضی حبسیہ شاعری کا اوّلین نمونہ ہے۔'' (۱۴) مثلاً یہ شعر دیکھئے:

پاؤں کو دیتی ہیں رنگِ خونِ جاری بیڑیاں
جنگلوں میں کر رہی ہیں لالہ کاری بیڑیاں

۱۸۵۷ء کے تناظر میں اُردو غزل کے سیاسی رجحانات کی عکاس وہ غزلیں بھی ہیں جو ''دہلی'' کی ردیف میں ایک طرح پر کی گئیں اور انھیں ''فغانِ دہلی'' (۱۵) کے عنوان سے مرتب کیا گیا۔ لیکن اِس دور میں داغؔ کی غزل کی اشاریت ابھی تک اُردو تنقید سے اپنی تفہیم طلب کر رہی ہے۔ خواجہ منظور حسین کے یہ سوالات ہمارے تنقیدی دانش پر استعجاب ہیں۔ اُن کے بعض سوالات نہایت اہم چنے ہوئے اور ہنوز جواب طلب ہیں:

''داغ کے شعری مزاج اور تاریخی شعور کے باب میں اُن کے بعض پرانے اور نئے پڑھنے والوں کے خیالات پر ایک نظر ڈالنے کے بعد۔۔۔ حیرت ہوتی ہے کہ اپنے تربیت یافتہ سیاسی اور معاشرتی ادراک کے باوصف اُن کی نظر داغ کی غزل کے تاریخی اثرات اور مافیہ تک کیوں نہ پہنچی اور وہ یہ سمجھنے سے کیسے قاصر رہے کہ دِلّی کی تہذیب کا دِل قصاب کا دِل کیوں بنا، دِل کے معاملوں نے کھلی معرکہ آرائی کی شکل کیوں اختیار کی، سپردگی کے جذبے کو ڈاکہ زنی میں، ہم آہنگی کو مغائرت میں کئی جاں فرسا عوامل نے منقلب کیا، داغ جلی کٹی سنانے کے ملک الشعرا کیسے بنے۔'' (۱۶)

داغ کے اشعار ان کی غزل کے سیاسی رجحانات کی اشارت کو سمجھنے میں اُردو تنقید کی معاونت کر سکتے ہیں۔

صرف ایک شعر ملاحظہ کیجئے :

دِل کے سو ٹکڑے ہوئے تن کو خبر تک نہ ہوئی
چشمِ بدُور ، یہ قاتل کی سبک دستی ہے

تحریکِ آزادی کے عرصے میں اقبال، ظفر علی خاں، حسرت اور چکبست ایسے شعرا ہیں جن کے غزل میں سیاسی رجحانات کی متنوع جہتیں ہیں۔ اقبال نے اپنی غزل میں معاصر حالات کی سیاسی کشمکشوں کو براہِ راست موضوع بناتے کے بجائے ماضی کو ایک عظیم آدرش کے طور پر پیش کیا اور برصغیر کے اہلِ اسلام کو عظمتِ رفتہ کا احساس دِلا کر نئی منزل کے تعین کا پیغام دیا :

جب عشق سکھاتا ہے آدابِ خودآگاہی
کھلتے ہیں غلاموں پر اسرارِ شہنشاہی

ظفر علی خاں نے بطور صحافی بھی تحریکِ آزادی میں بھرپور کردار ادا کیا اور بطور شاعر بھی اُن کا کلام سیاسی عمل کا حصہ رہا۔ اگرچہ اُن کی غزلیں معیارِ شعری کے اعتبار سے ترفع کی حامل نہیں، بلکہ برنگِ صحافت کلامِ موزوں کے دائرے میں اُن کے جذبۂ قومی کا اظہار ہیں۔ اسی طرح تحریکِ آزادی کے ایام میں محمد علی جوہر کے اِن اشعار نے ایک خاص ولولہ اور جذبۂ آزادی کو مہمیز کیا :

قتلِ حسین اصل میں مرگِ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

بقول ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار:۔

''محمد علی جوہر ۱۹۱۹ء کے آخر میں چھندواڑہ سے رہا ہوئے اور امرت سر پہنچے۔ یہ اشعار غالباً نظر بندی کے ایام میں انھی دلگداز سانحات سے متاثر ہو کر کہے گئے ہیں۔''(۱۷)

حسرت موہانی کی غزل جہاں انگریز سامراج کے خلاف صدائے احتجاج ہے، وہاں سرسیّد کے سیاسی و سماجی طرزِ عمل کا ردِّ عمل بھی ہے :

دولتِ ہندوستاں ، قبضۂ اغیار میں
بے عدد و بے حساب ، دیکھیے کب تک رہے

برطانوی دورِ اقتدار میں جلیانوالہ باغ کا سانحہ انگریز سامراج کی سفاکی کی ایک مثال ہے، جس نے ہندوستانیوں کا حقِ احتجاج بھی سلب کر لیا گیا۔ اِس واقعے کے بعد پنجاب میں مارشل لا لگا دیا گیا۔ چکبست کی یہ غزل

اِسی پس منظر میں تخلیق کی گئی ہے :

چمکتا ہے شہیدوں کا لہو پردے میں قدرت کے
شفق کا حسن کیا ہے شوخیِ رنگِ حنا کیا ہے

یہاں فراق گورکھپوری کی ایک غزل بھی قابلِ ذِکر ہے، جو دوسری جنگِ عظیم کے پس منظر میں ہے :

وہ سر اُٹھائے موجِ فضا آ رہی ہے آج
موجِ حیات موت سے ٹکرا رہی ہے آج

قیامِ پاکستان سے قبل تحریکِ آزادی کی تناظر میں اُردو غزل کے سیاسی رجحانات کے باب میں رام پرشاد بسمل اور اشفاق اللہ ایسے حریت پسند کردار بھی توجہ چاہتے ہیں جو انگریز حکومت کے خلافِ سرگرم رہے اور انھیں کاکوری کیس میں پھانسی دے دی گئی :

اِن اشعار کی اہمیت معروف حریت پسند نوجوان بھگت سنگھ کی اسیری اور شہادت کے تناظر میں دو چند ہو جاتی ہے کہ بھگت سنگھ اور اُن کے ساتھی اپنے کیس کے دوران میں یہ اشعار گا کر پڑھتے تھے اور بقول فہمیدہ ریاض :

''لاہور کی جیل میں بھگت سنگھ اور اُس کے ساتھیوں کے اِس نغمے نے برصغیر کے دُور دراز کے گوشوں میں بھی آزادی کی لہر دوڑا دی تھی۔'' (۱۸)

تقسیمِ ہند کے بعد رونما ہونے والے فسادات کے باعث قتلِ عام کا سبب مذہبی فکر رکھنے والے دو طبقوں کا محض تصادم نہیں تھا بلکہ ایک تہذیبی آشوب تھا، جس نے ہر طرف دہشت کے سائے پھیلا دیئے۔ غلام حسین ذوالفقار نے ۱۸۵۷ء اور ۱۹۴۷ء کے سیاسی انقلابات پر شعرائے اُردو کا طرزِ احساس رقم کرتے ہوئے لکھا ہے :

''شعرائے اُردو ۱۸۵۷ء پر بھی خون کے آنسو روئے تھے اور موجودہ انقلاب پر بھی وہ بڑے دِل گرفتہ ہوئے۔ پہلے انقلاب میں محکومی کے دُکھ کے ساتھ ساتھ عظمتِ رفتہ کی یادوں کے مٹنے کا غم تھا لیکن موجودہ انقلاب میں آزادی کے ملنے کی خوشی کے ساتھ ساتھ انسانیت کے مٹنے کا غم تھا۔'' (۱۹)

اگست ۴۷ کے بعد اُردو غزل میں جس طرزِ احساس نے جنم لیا اُس کی وجہ فسادات سے کہیں زیادہ بائیں بازو کی فکری اساس تھی۔ آزادی کے وقت ادیبوں میں جس گروہ کو اعتبار حاصل تھا اُن میں اکثریت ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھی جس نے یہ محسوس کیا کہ صبحِ آزادی کا خواب ہنوز ادھورا ہے۔ اِن اہلِ قلم نے اِس اَمر پر اپنے غم اور غصے کو موضوعِ خاص بنایا کہ برصغیر کے باشندے آزاد نہیں ہوئے بلکہ اب بھی درحقیقت مغرب کے پروردہ نوآبادیاتی نظام کا حصہ ہیں۔ ادیبوں نے یہ بھی محسوس کیا ''معاشی آزادی کے بغیر سیاسی آزادی ادھوری

ہے۔''(۲۰)

مذکورہ بالا طرزِ احساس کے باعث اُردو غزل کا ایک بڑا موضوع وہ فریب تھا، جو اِن ادیبوں کے نزدیک برصغیر کے باشندے خصوصاً پاکستان کی مسلم جمعیت کو دیا گیا:

دیکھو تو فریبِ موسمِ گل
ہر زخم پر پھول کا گماں ہے (باقی صدیقی)

۹/ مارچ ۱۹۵۱ء کے روز پاکستان کی سیاسی تاریخ کا پہلا اہم واقعہ رُونما ہوا، جب حکومتِ وقت کے خلاف ''سازش'' کرنے والے بعض فوجی افسران کے ساتھ ساتھ بائیں بازو کے دو نمایاں ادیب فیض احمد فیض اور سجاد ظہیر بھی گرفتار ہوئے۔ اِس گرفتاری کی مختصر رُوداد یں فیض کے تیسرے مجموعۂ کلام ''زنداں نامہ'' میں سجاد ظہیر اور میجر اسحاق نے رقم کی ہیں جب کہ ظفر اللہ پوشنی کی تصنیف ''زندگی زنداں دِلی کا نام ہے''(۲۱) اِس مقدمے اور جیل کے ایام کی مفصل رُوداد ہے۔ فیض کا مجموعۂ کلام ''دستِ صبا'' اسی عرصے میں شائع ہوا۔ اسیری کے ایام میں فیض نے جہاں منظومات رقم کیں وہاں غزل کے پردے میں بھی اپنے سیاسی نظریات اور احتجاج کو برابر لکھتے رہے۔

یہاں یہ اَمر توجہ چاہتا ہے کہ فیض کی بعض منظومات میں غزل کی ہیئت ہی نہیں اختیار کی بلکہ اسلوب اور معنوی نظام بھی غزل سے ہم آہنگ ہے۔ مثلاً ''لوح و قلم''، ''ترانہ''، ''اگست ۱۹۵۲ء''، ''واسوخت'' اور ''اگست ۱۹۵۵''۔ ایک اعتبار سے یہ مسلسل غزلیں ہیں جنھیں محض عنوان دے دیا گیا ہے۔

اِن منظومات سے قطعِ نظر فیض کی دیگر نظموں کا بھی محض ہیئتی نظام نظم کا ہے، ورنہ اسلوب لہجہ، آہنگ اور اشارات غزل سے متعلق ہیں۔ بعض نظموں میں کلاسیکی فارسی غزل گو شعرا کے شعروں اور مصرعوں کی تضمین کی بھی گئی ہے۔

یہاں فیضؔ کی شاعری کا ایک مجموعی رجحان بھی دیکھا جائے تو ہر مجموعۂ کلام کی ابتدا میں کسی فارسی یا اُردو کلاسیکی شاعر کی غزل کا ایک شعر درج کیا گیا جس میں شاعر کی یا اُس گروہ کی جس سے وہ وابستہ ہیں کی سیاسی جدوجہد کی معنویت کو با آسانی تلاش کیا جا سکتا ہے۔ دلچسپ اَمر یہ ہے کہ فیض نے لینن امن انعام کی تقریب میں جو یادگار خطبہ دیا تھا۔ اُس کا اختتام حافظ کی غزل کے اِس شعر پر کیا تھا:

خلل پذیر بود ہر بنا کہ می بینم
بجز بنائے محبت کہ خالی از خلل است

''دستِ صبا'' اور ''زنداں نامہ'' میں شامل غزلیں بعض کلاسیکی شعرا کی زمینوں میں بھی ہیں۔ مثلاً یہ غزل

جو سوداؔ کی زمین میں ہے :

فکر دلداری گلزار کروں یا نہ کروں
ذِکرِ مرغانِ گرفتار کروں یا نہ کروں

راولپنڈی سازش کیس اور فیض کی اسیری کے دور کی غزل جہاں احوالِ واقعی کا ایک پرتو ہے، وہاں حبسیہ یا زندانی شاعری کا بھی ایک باب ہے۔ ''دستِ صبا'' اور ''زنداں نامہ'' کا کلام دیکھا جائے تو فیض نے نظم کی نسبت غزل زیادہ کہی، جو شمس قیس رازی کی اِس تمثیل کی ایک زندہ دلیل ہے کہ غزال جب سگانِ وحشی کے نرغے میں پھنس کر بے بس ہو جاتا ہے تو اپنے منہ سے وہ دردناک چیخ نکالتا ہے جسے ''غزل'' کہا جاتا ہے۔ اِس دور میں فیضؔ نے اشارات کے پردے میں اُن تمام حقائق کو بیان کیا ہے جن کا عصری سیاست میں اُن ایسے اہلِ جہاد کو سامنا تھا۔ مثلاً یہ شعر جو راولپنڈی سازش کیس سے متعلق ہے :

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذِکر نہ تھا
وہ بات اُن کو بہت ناگوار گزری ہے

فیضؔ کے متعدد اشعار ایسے ہیں، جن کے پس منظر میں سیاسی واقعات کی کارفرمائی ملاحظہ کی جا سکتی ہے لیکن غزل کا شعر اخباری کالم نہیں کہ ادھر واقعہ ہوا اور ادھر کالم لکھ لیا گیا۔ غزل کے شعر کے تخلیقی تناظر میں اگر کوئی واقعہ ہوتا بھی ہے تو اُس شعر کا اطلاق کئی بہت سے دیگر واقعات پر بھی ہو سکتا ہے اور معنوی ابعاد کی یہی وہ صفت ہے، جس کے باعث اِسے صنفِ ہزار شیوہ قرار دیا گیا ہے۔

اُردو غزل کے سیاسی رجحانات کے سلسلے میں سب سے بڑا باب عسکری حکومت کے قیام کے اُس واقعے سے متعلق ہے جو پاکستان میں بڑے تواتر کے ساتھ رُونما ہوتا رہا۔ اِس سلسلے کا پہلا واقعہ ۷/اکتوبر ۱۹۵۸ء کو رُونما ہوا۔ اِس صورتِ حال میں فیض احمد فیض کو ایک بار پھر نظر بند کر دیا گیا۔ دورانِ اسیری فیض نے غزل کے پیرائے میں سیاسی صورتِ حال کی عکاسی یوں کی :

لو سنی گئی ہماری ، یوں پھرے ہیں دِن کہ پھر سے
وہی گوشۂ قفس ہے ، وہی فصلِ گل کا ماتم

ملک میں یہ پہلا مارشل لا تھا اور خلقِ خدا ایک شدید خوف کا شکار تھی۔ شہروں میں دِن کے وقت رزق کی تلاش کے باعث رونقِ روزگار کسی حد تک موجود تھی لیکن غروبِ آفتاب کے بعد ایک عجیب سا سناٹا اپنا تسلط جما لیتا۔ ناصر کاظمی کی یہ غزل اِس صورتِ حال کی عمدہ عکاس ہے :

اِن سہمے ہوئے شہروں کی فضا کچھ کہتی ہے
کبھی تم بھی سنو یہ دھرتی کیا کچھ کہتی ہے

انتظار حسین نے ناصر کاظمی کی اِس غزل کے تناظر میں ناصر کاظمی کے ہاں رات کی استعاراتی معنویت کے بارے میں لکھا ہے :

''رات کا وہ جادو جو ناصر کی معرفت ہم پر منکشف ہوا تھا، زائل ہو چلا تھا۔ اب رات کی تہہ میں خوف کی ایک مبہم سی اور سرسراتی موجودگی محسوس ہوتی ہے۔ ناصر نے رات کی حمد و ثنا ترک کر دی۔'' (۲۲)

ناصر کاظمی نے بھی ۱۹۶۹ء میں حلقۂ اربابِ ذوق کے سالانہ جلسے سے خطاب کرتے ہوئے اپنے احساسات یوں رقم کیے :

''پاکستان کی تاریخ میں دو وقت ایسے آئے ہیں جب ہماری دونوں آنکھیں روشن تھیں۔ سن سنتالیس، جب پاکستان قائم ہوا اور ستمبر ۶۵ء جب ہم نے پاکستان کی بقا کے لیے جنگ لڑی۔ ہم نے ان زمانوں میں ادب میں بھی آنکھوں کو روشن ہوتے دیکھا اور پوری قوم کو بھی اِن روشن آنکھوں کے ساتھ قومی جدوجہد میں شامل دیکھا۔ یہی دو وقت تھے جب لوگوں نے محسوس کیا کہ جو کچھ ہو رہا ہے، وہ اُوپر والے چند لوگوں کی کارروائی نہیں، بلکہ ہم سب اِس میں شریک ہیں۔ شرکت کا یہ احساس اِس سے آگے پیچھے کیوں نظر نہیں آتی۔ شرکت کا احساس پیدا کیسے ہو، تقسیم کار جو عمل میں آ گئی۔ اہلِ وسائل نے وسائل اپنی مٹھی میں رکھے اور مسائل ہمارے کھاتے میں ڈال دیے۔'' (۲۳)

ناصر کاظمی نے اِس اَمر پر دُکھ کا اظہار کیا کہ ادیب کی تقدیر میں خشک چشمے کے کنارے کے سوا کچھ نہیں۔ وسائل کی مبارزت اور قبضے کی سیاست، جس کا رونا ناصر کاظمی نے رویا ہے۔ اُسے ترقی پسند ادیبوں نے قیامِ پاکستان کے وقت ہی محسوس کر لیا تھا اور ایک جہدِ عمل کی ابتدا کر دی تھی لیکن حکومت مخالف اِن ادیبوں کو ریاست دُشمن قرار دے کر پابندِ سلاسل کر دیا گیا اور مختلف نوع کی سزائیں دی گئیں۔ بعض ادیبوں نے نوزائیدہ ریاست کے ستونوں کے کمزور ہونے کے خدشے کے پیشِ نظر کسی نوع کی سیاسی تحریک میں حصہ نہیں لیا لیکن بالآخر اپنے احساسِ کم نصیبی کو وقت گزرنے پر چھپا بھی نہیں سکے :

اِس شہرِ سنگ دِل کو جلا دینا چاہیے
پھر اس کی خاک کو بھی اُڑا دینا چاہیے (ناصر کاظمی)

شہر کو برباد کر کے رکھ دیا اُس نے منیرؔ
شہر پر یہ ظلم میرے نام پر اُس نے کیا (منیر نیازی)

پاکستان کی سیاسی تاریخ میں ۱۹۷۰ء کا سال اور اِس کے بعد کی دہائی کے واقعات غیر معمولی ہیں اور اِن کے اثرات کا دائرہ بھی نہایت وسیع ہے۔

مشرقی پاکستان میں فوجی آپریشن شروع ہوا اور جس نوع کی بھیانک خبریں مِل رہی تھیں اُس کا اثر اُردو غزل کس طرح قبول کر رہی تھی، اُس کا ایک عکس ناصر کاظمی کی وہ غزلیں ہیں، جن میں سبز جھیلوں کے دیس اور ماہی گیروں کی جنت کو یاد کیا گیا ہے اور شاعر نے دوسرے کنارے پر پڑنے والے رن سے بہنے والے لہو کے چھینٹوں کی بارش سے اِس کنارے کو آب آب پایا ہے۔ سانحہ مشرقی پاکستان کے اثرات اُردو ادب کی تمام اصناف میں دیکھے جا سکتے ہیں لیکن ''اِس کے اثرات غزل پر زیادہ ہوئے کہ ایمائیت و اشاریت میں زوال کا یہ لمحہ ایک بڑی معنویت کا استعارہ بنا۔'' (۲۴)

فیض نے ڈھاکہ سے واپسی پر اپنے طرزِ احساس کو یوں رقم کیا:

ہم کہ ٹھہرے اجنبی اِتنی ملاقاتوں کے بعد
پھر بنیں گے آشنا کتنی مداراتوں کے بعد

سانحہ مشرقی پاکستان پر کم و بیش ہر نسل کے شعرا نے اپنے احساسات رقم کیے۔ اِن کے شعروں میں شکست کا دُکھ زیادہ نمایاں ہے۔ مثلاً:

اے مادرِ گیتی! تری حیرت بھی بجا ہے
تیرے ہی نہ کام آیا تو سرکس کے لیے تھا (پروین شاکر)

۱۹۷۷ء کے بعد پاکستان میں رُونما ہونے والے واقعات محض داخلی معاملات تک محدود نہ تھے بلکہ اِن کا تعلق مغربی سرحد کے پار سے بھی تھا۔ اپریل ۱۹۷۸ء میں افغانستان میں نور محمد ترکئی کی خلق پارٹی فوج کے ذریعے برسرِ اقتدار آئی۔ جس کے بعد جنوبی ایشیا میں سوشلسٹ اثرات کی مزید روک تھام کے لیے پاکستان میں قائم حکومت کو امریکہ اور یورپی ممالک کی آشیر باد حاصل ہونا شروع ہوئی اور پاکستان نے عالمی سیاست میں اپنا کردار عسکری سطح پر ادا کرنے کا فیصلہ کیا۔ دوسری طرف ملک میں ایک نئی آمریت کے قیام نے ملک کے ایک بڑے دانشور طبقے کو غم و غصے سے دوچار کیا۔ اِن حالات میں جب کہ ملک ایک سیاہ دور بلکہ بقول مشتاق احمد یوسفی ''دورِ ضیاع'' سے گزر رہا تھا، ادیبوں اور شاعروں نے اس کے خلاف بھرپور مزاحمت کا مظاہرہ کیا۔ فیض نے اہلِ قلم سے مخاطب ہوتے ہوئے کہا:

''پاکستان کے سنجیدہ لکھنے والوں کو بلاخوف و خطر اور برملا سچی باتیں کہنا چاہئیں اور

اظہارِ رائے کی آزادی پر عمل کرنا چاہیے۔ انھیں جبر اور ظلم کو بے نقاب کرنا چاہیے۔'' (۲۵)

فیض کی آواز پر لبیک کہتے ہوئے اُردو غزل میں سیاسی سطح پر جہاں دیگر سماجی حالات پر لکھا گیا وہاں بھٹو کی پھانسی اور حکومتِ وقت کے دوہرے کردار کو بطورِ خاص موضوع بنایا گیا:

وہ بتوں نے ڈالے ہیں وسوسے کہ دِلوں سے خوفِ خدا گیا
وہ پڑی ہیں روز قیامتیں کہ خیالِ روزِ جزا گیا (فیض)

سزا قبول ، مگر اِتنا جان لو کہ یہاں
جو تم سے پہلے تھے ، با اختیار وہ بھی تھے (قیوم نظر)

دہشت نے بٹھا رکھے ہیں افکار پہ پہرے
محبوس ہیں سوچیں ، لبِ اظہار پہ پہرے (سرمد صہبائی)

اب مرے شہر کی پہچان ہے اِک وعدہ شکن
شہریت بدلوں کہ تاریخ کا انکار کروں (غلام محمد قاصر)

منصور کے مرید ہیں ، سرمد کے یار ہیں
ہم حُسنِ قتل گاہ ہیں ، تزئینِ دار ہیں (تنویر سپرا)

سلیم شاہد نے مذکورہ حالات کے تناظر میں ''خوشبو کی شہادت'' کے عنوان سے ایک شعری انتخاب شائع کیا، جس کا غالب حصہ غزلیات پر مشتمل ہے۔ اِن غزلوں میں جہاں حالات کی ستم رسیدگی کی نوحہ گری ہے؛ وہاں طنز و استہزا کے ساتھ احتجاج بھی قلمبند کیا گیا ہے۔ اسلوب کے لحاظ سے ترقی پسند غزل کی مرغوب لفظیات زنجیر، لہو، قاتل، صلیب، قفس، زنداں، شب خون، شہر، گلستاں اور فقیہانِ شہر کا تسلسل نظر آتا ہے۔ اِس کے علاوہ اِن اشعار میں اُردو غزل کے تلمیحاتی نظام کے وہ تمام کردار دِکھائی دیتے ہیں جو سیاسی جدلیات کی علامت رہے ہیں۔

''خوشبو کی شہادت'' میں شامل شعرائے کرام کے حوالے سے یہ امر حیرت ہے کہ ترقی پسند تحریک کا تسلسل قرار دینے والے بعض شعرا کے نام اخفا میں رکھتے ہوئے صرف مخفّفات درج کیے گئے ہیں:

ہوتا رہا شاہوں کا حنوط ، اِس لیے اب تک
فرعون کا لاشہ نہ گلا ہے ، نہ سڑا ہے (قتیل شفائی)

سارا شہر بلکتا ہے
پھر بھی کیسا سکتہ ہے (ا۔ف/احمد فراز)

بیعت کا تقاضا بھی شامی نہ کرے کوئی
زنجیر زنو! زندہ یہ رسمِ عزا رکھنا (شہرت بخاری)

ہر کاٹ تھی بنامِ علی ذوالفقار کی
ہر ضرب کے حصار میں خیبر کا باب تھا (س۔ب۔ر/سجاد باقر رضوی)

زمیں کو شوق تھا خوابوں کے رزق کھانے کا
صلیب کو بھی گلہ ہے کہ خوں نہ ٹپکا تھا (ک۔ن/کشور ناہید)

مرے چشم و لب کو چمن کرے ، تو سخن کرے
تو مہک اُٹھے مری گفتگو ، کبھی آئے تو (سلیم شاہد)

عصری حالات کے تناظر میں سیاسی سطح پر اُردو غزل میں جس موضوع کو بطورِ خاص اہمیت حاصل ہوئی ہے، وہ جنوبی ایشیا میں بدامنی کی فضا ہے، جس کے پس منظر میں کئی ایک عوامل کارفرما ہیں۔ ایک طرف عالمی طاقتیں دُنیا پر عالمگیریت کے نظام کو مسلّط کرنے کے لیے ہر نوع کی سفا کی کو روا خیال کر رہی ہیں، تو دوسری طرف مذہب سے وابستہ ایک غیر دانش مند قیادت محض عسکری تصادم کو فریضۂ خاص سمجھ رہی ہے۔

اُردو غزل گو شعرا بین الاقوامی سطح پر پاکستان کے اِس مسئلے کو مختلف زاویوں سے دیکھ رہے ہیں اور اپنے اشعار میں اِس کے متعدد پہلوؤں کا احاطہ کر رہے ہیں لیکن نظریاتی طور پر شعرا عجیب پراگندہ خیالی کا شکار دِکھائی دیتے ہیں کہ یہ جنگ لڑنے والے گروہ اب سے کچھ عرصہ پہلے تک یک جان دو قلب اور ایک ہی لشکر کے دو دستے تھے اور فی زمانہ بھی دونوں ہی دہشت کی علامت ہیں۔ تاہم طنز کا ہدف عالمی طاقتیں اور اُس سے وابستہ کرداروں کی سفا کی زیادہ ہے۔

تو پرندے مار دے سرو و صنوبر مار دے
تیری مرضی جس کو دہشت گرد کہہ کر مار دے (عباس تابش)

جس طرف جایئے ہر سمت مقابل قاتل
پڑھتا پھرتا ہوا قاتل کے فضائل قاتل (سعود عثمانی)

زبانیں کاٹ کر سینوں میں چیخیں دفن کر دی ہیں
یہ کیا دیکھا کہ جس کے بعد آنکھیں دفن کر دی ہیں (انجم سلیمی)

کبھی کبھی تو یوں لگتا ہے پرچم پر
آگ بجھی ہے چاند اور تارا خوں کا ہے (مقصود وفا)

وہ دہشتیں ہیں مُسلّط کہ شب کا ذِکر ہی کیا
میں دِن کے وقت بھی گھر سے نکل نہیں سکتا (رفیق سندیلوی)

عالمی دہشت گردی کے نتیجے میں پاکستان کی سیاسی تاریخ کا سب سے بھیانک سانحہ ۲۷ دسمبر ۲۰۰۷ کو رُونما ہوا۔ اُردو غزل نے اِس سانحہ کو جس زاویے سے دیکھا، وہ ۴/اپریل ۱۹۷۹ء کے واقعے سے زیادہ مختلف نہیں، لیکن اِس واقعے کے پس منظر میں کہی گئی غزل میں غم واندوہ کے ساتھ ساتھ عالمی سازشوں کے اشارے بھی نمایاں دِکھائی دیتے ہیں۔

ابھی سے تان بیٹھے خاک کی چادر، ابھی تو
ترے پہلو میں کلیوں کو بچھونا چاہیے تھا (جواز جعفری)

دِل دکھا ہے تو کوئی دوست مقابل نہ رہا
کون آئینہ بنے درد کے عالم کے لیے (خورشید رضوی)

یہ اجل کی کیسی تھیں اُجلتیں کہ خزاں کے آنے سے قبل ہی
وہ جو خود پیامِ بہار تھی، اُسے جامِ مرگ پلا دیا (شاہدہ حسن)

ہیں جن کے ہاتھ میں کردار کی سبھی ڈوریں
انھیں خبر ہے کہانی کہاں بدلتے ہیں (نثار ترابی)

پاکستان کے سیاسی حالات کے تناظر میں اُردو غزل نے اگرچہ واقعات کو بھی موضوعِ شعر کے طور پر اختیار کیا ہے لیکن جس طرح واقعات کے تغیر سے حالات میں کوئی خاص تبدیلی رُونما نہیں ہوئی، اِسی طرح اُردو غزل میں بھی بعض موضوعات کو ایک مستقل اہمیت حاصل رہی ہے اور شعرا نے اُن تمام مسائل کو اپنے تخلیقی درد کا حصہ بنایا ہے جو اِس مٹی پر رہنے والوں کو درپیش ہیں اور جن کے باعث اُن کے خواب ہنوز تشنۂ تکمیل ہیں۔

۴۷ سے تا حال سیاسی طور پر جو سب سے بڑا مسئلہ اِس خطے کے باشندوں کو رہا ہے، وہ قیادت کے فقدان کا ہے اور رہبری کا یہی وہ قحط ہے جس کے باعث خوش حالی کی کوئی فصل نہیں پک سکی۔ جس نوع کے رہنما میسر آئے

وہ یا تو نااہل تھے یا کسی عالمی طاقت کے آلۂ کار۔ اِن رہنماؤں نے ملک کے مسائل حل کرنے کے بجائے آئے روز نئے مسائل پیدا کیے، ذاتی مفادات کے لیے کام کیے اور مختلف النوع طریقوں سے استحصال کے راستے کھولے۔ یہ رہنما چونکہ فکری طور پر بانجھ اور کسی تخلیقی صلاحیت سے عاری تھے۔ لہٰذا عوام کے بعض مقبول مگر تنگ نظر رجحانات فائدہ اُٹھاتے ہوئے ایسے اقدامات کیے جو اُن کی شہرت کا باعث تو بنے لیکن قومی سطح پر فکری ارتقا کے لیے یہ اقدامات افیون کی طرح تھے، جنھوں نے ذہنوں کو غنودہ رکھا۔ مذکورہ سماجی ناہمواری کے باعث اردو غزل میں دو طرح کے رجحانات سامنے آئے۔ ایک رجحان اچھے مستقبل کے خوابوں سے وابستہ رہنے کا ہے۔ جب کہ دوسرا رجحان اپنے حقوق کی خاطر غاصب طبقے کے ساتھ مبارزت کا ہے:

جنھیں زندگی کا شعور تھا، انھیں بے زری نے بجھا دیا
جو گراں تھے سینۂ خاک پر وہی بن کے بیٹھے ہیں معتبر (ناصر کاظمی)

میری ساری زندگی کو بے ثمر اُس نے کیا
عمر میری تھی مگر اُس کو بسر اُس نے کیا (منیر نیازی)

گڑے مردوں نے اکثر زندہ لوگوں کی قیادت کی
مری راہوں میں بھی حائل ہیں دیواریں قدامت کی (اقبال ساجد)

جس کا استقبال کیا
اُس نے ہمیں پامال کیا (غلام محمد قاصر)

کچھ اشعار دیکھیے جن سے ہمارے بیانات کی تصدیق ہوتی ہے:

مظلوم ہے تو پیش ہو دربارِ وقت میں
انصاف چاہتا ہے تو زنجیر کھینچ لے (اقبال ساجد)

اپنے شانوں کے کسی زخم سے آگاہ نہیں
تختِ شاہی کو جو مزدور اُٹھا لائے ہیں (غلام محمد قاصر)

یہی رہا ہے مقدر مرے کسانوں کا
کہ چاند بوئیں اور اُن کو گہن زمیں سے لگے (پروین شاکر)

پاکستان میں جس نوع کے طرزِ سیاست کو فروغ دیا گیا، اُس میں عدم برداشت کا عنصر نمایاں ہے۔ نہ صرف یہ کہ نظریات کی سطح پر ایک دوسرے کو قبول نہیں کیا گیا بلکہ ایک دوسرے کے لیے ایسے حالات پیدا کیے گئے کہ دائرۂ حیات ہی تنگ کر دیا گیا۔ اِس تنگ نظری نے علاقائی اور لسانی سیاست کے ساتھ ساتھ فرقہ وارانہ سیاست کو بھی جنم لیا۔ اِس صورتِ حال میں بعض مسلح گروہوں نے بھی سیاست میں قدم رکھا اور سیاسی جلسوں میں اسلحہ کلچر بھی متعارف ہوا۔ نتیجتاً ملک میں امن وامان کا مسئلہ سامنے آیا۔

ملک میں بدامنی کی دوسری وجہ پاکستان کا عالمی سیاست میں مسلح کردار ہے، جس کے باعث عسکریت پسندی کو فروغ مِلا۔ خصوصاً قبائلی علاقے عسکریت پسندی کا گڑھ بن گئے۔ قبائلی علاقوں میں جہادی عناصر کی کی تربیت اور اُن کی پشت پناہی میں بعض عالمی اور مقامی ایجنسیوں اور مذہبی جماعتوں نے بھی بھرپور کردار ادا کیا۔ اُردو غزل میں بدامنی کی اس فضا کی تمثالیں مختلف شعرا نے تراشیں، جن میں خوف، دہشت، حوصلہ، دُعا اور امن کی اِلتجا ایسی کیفیتوں کا امتزاج ہے:

یہ وار کر گیا ہے ، پہلو سے کون مجھ پر
تھا میں ہی دائیں بائیں اور میں ہی درمیاں تھا (جون ایلیا)

جہاں بھونچال بنیادِ فصیل و در میں رہتے ہیں
ہمارا حوصلہ دیکھو ، ہم ایسے گھر میں رہتے ہیں (اقبال ساجد)

یہ بستیاں ہیں کہ مقتل ، دُعا کیے جائیں
دُعا کے دِن ہیں ، مسلسل دُعا کیے جائیں (افتخار عارف)

پانی آنکھ میں بھر کر لایا جا سکتا ہے
اب بھی جلتا شہر بچایا جا سکتا ہے (عباس تابش)

غزل کو پیرایۂ اظہار کے طور پر قبول کرنے والے شعرا کے سامنے یہ سوال ہمیشہ اہم رہا ہے کہ معاشرے پر چپ کے بندھے قفل کو کس طرح کھولا بلکہ توڑا جائے۔ مشرقی سماج کو ملوکیت کے ادوار کے بعد نوآبادیاتی عہد کے مسائل کا سامنا رہا اور بیسویں صدی کے وسط میں آزادی کا حصول بھی محض آقاؤں کی تبدیلی ہی ثابت ہوا۔ مذکورہ تمام ادوار میں سیاسی سطح پر جو مسئلہ قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتا ہے، وہ پابندیٔ اظہار ہے۔

اُردو غزل کے پورے سرمائے کا اشارتی و کنایتی اسلوب کی وجہ بھی یہی چپ ہے جسے خود شاعر بھی مکمل طور پر نہ توڑ سکے یہ الگ بات کہ وہ علامتی اور رمزیہ انداز میں اپنے مافی الضمیر کی ترسیل کرتے رہے۔

آزادی کے بعد اُردو غزل کے منظرنامے پر پابندیٔ اظہار کا یہ تسلسل ایک اہم سیاسی موضوع رہا ہے۔ اُردو غزل گو شعرا چپ کے اس مسئلے پر بہت بولے ہیں اور اپنے عہد کے سکوت کو شکست آشنا کرنے کی تخلیقی مساعی کی ہیں:

صاحبِ مہر و وفا ارض و سما کیوں چپ ہے
ہم پہ تو وقت کے پہرے ہیں ، خدا کیوں چپ ہے (عبیداللہ علیم)

کون روئے ستم رسیدوں کو
خوف طاری ہے ، نوحہ گر چپ ہیں (مقبول عامر)

کہاں کا قتل ، کیا خوں بہا، کیا موت کا سوگ
یہ کافی ہے کہ گھر والوں کو میّت مِل گئی ہے (طارق ہاشمی)

اُردو غزل کے سیاسی رجحانات کے سلسلے میں جو اسالیب توجہ کا باعث ہیں۔ اُن میں سب سے پہلے اِس صنف کا مخصوص علامتی نظام ہے۔ کلاسیکی شعرا نے گلستاں یا مے خانے سے وابستہ علامات استعمال کیں اور اپنے عہد کا جبر مذکورہ علامات کے ذریعے بیان کیا، جدید غزل میں بھی سیاسی و سماجی سائل کے اظہار کے لیے یہ علامتیں متروک نہیں ہوئیں، تاہم بعض نئی اور منفرد علامات بھی وسیلۂ اظہار بنیں۔ یہ نئی علامتیں نئے سیاسی حالات کے تحت اِس خطے کے باشندوں کے دُکھ سکھ کا نئے قرینوں کے ساتھ بیان بھی اور شعری و فنی سطح پر غزل کے اسلوبیانی تنوع کا باعث بھی:

شیشہ سازوں کے نئے دام میں آنے والے
دِل کے ٹکڑے بھی بدستور اُٹھا لائے ہیں (غلام محمد قاصر)

اے سمندر! مجھے تو اپنے دہن میں لے لے
کفِ گرداب پہ رکھے گا یہ ناؤ کب تک (طارق ہاشمی)

اپنے عہد کی سیاسی گھٹن اور ماحول جبر و اکراہ کے اظہار نئے غزل گوؤں نے اپنے شعروں میں بہت منفرد تمثالیں بھی تراشی ہیں۔ یہ تمثالیں محض ایک فضا کی عکس بندی نہیں بلکہ اپنے اندر دُکھ کا اظہار اور نفرت و احتجاج کا بھی بھرپور عنصر رکھتی ہیں۔ اِن تمثالوں کے ذریعے شعرا اُس پروپیگنڈے سے بھی گریز کا رستہ نکالتے رہے ہیں جو عموماً

سیاسی موضوعات پر کی جانے والی شاعری میں درآتا اور حُسنِ اظہار کو مجروح کرتے ہوئے قاری پر گراں گزرتا ہے :

شاخ ہلی تو ڈر گیا ، دھوپ کھلی تو مر گیا
کاش کبھی تو جیتے جی صبح کا سامنا کروں (ظفر اقبال)

میں سو رہا تھا اور مری خواب گاہ میں
اِک اژدھا چراغ کی لو کو نگل گیا (ثروت حسین)

یوں تو صدائے زخم بڑی دُور تک گئی
اِک چارہ گر کے شہر میں جا کر بھٹک گئی (غلام محمد قاصر)

سیاسی اَبتری اور قیادت کی نااہلی کے احساس کے حوالے سے اُردو غزل میں تلمیحات کے بھی نئے معنوی تناظر تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ خصوصاً بعض تاریخی کردار جو دانش اور جرأت کا پیکر خیال کیے گئے ہیں۔ یوسف حسن نے ترقی پسندوں کے انفرادی آئیڈیل پر بات کرتے ہوئے لکھا ہے :

''اِن کی غزلوں میں بکثرت مستعمل تاریخی شخصیات مجنوں، سقراط، منصور اور فرہاد وغیرہ کی تلمیحاتی تمثالوں کو پیشِ نظر رکھیں تو انفرادی آئیڈیل کے کچھ نہ کچھ خدوخال اُبھر آتے ہیں اور یہ آئیڈیل مقتدر طبقات کا آئیڈیل نہیں۔''(۲۶)

غزل میں مذکورہ کرداروں کا ذِکر صرف ترقی پسندوں تک محدود نہیں بلکہ جدید تر غزل میں بھی مقتدر طبقے اور استحصالی گروہوں کے خلاف صدائے حق بلند کرنے کے لیے مذکورہ تلمیحات کا تسلسل دِکھائی دیتا ہے۔ اِس سلسلے میں سب سے اہم اور نہایت توانا کردار جو اُردو غزل میں بطور مثالیہ پیش ہوا ہے۔ وہ واقعہ کربلا کے ہیرو حضرت امام حسین علیہ السلام کا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے واقعہ کربلا کو تخلیقی شعری استعارہ قرار دیتے ہوئے لکھا ہے : ''اِس فقید المثال شہادت کے کئی ابعاد اور کئی جہات ہیں۔۔۔ سانحہ کربلا اور اِس کے محترم کرداروں کے حوالے سے جدید اُردو شاعری میں ایک نیا تخلیقی رجحان فروغ پا رہا ہے جو معنیاتی اعتبار سے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔(۲۷)

اُردو غزل کے معنیاتی نظام میں حسینؑ کا تلمیحاتی کردار سیاسی جدوجہد کے تناظر میں جرأت منداور دانش ور قیادت کی آرزو اور علامت کے طور پر اُبھرا ہے :

ہم پھر سرِ فراتِ سخن تشنہ کام ہیں
درپیش ہم کو پھر سفرِ کربلا ہوا (فارغ بخاری)

آباد پھر اِک کرب و بلا ہو کے رہے گی
یہ رسم بہرحال ادا ہو کے رہے گی (شہرت بخاری)

دشتِ بے محبت میں تشنہ لب یہ کہتے ہیں
سارے شہ سواروں میں کون اب کے سردے گا (کشورناہید)

غزل کی صنف اگرچہ رزمیہ شاعری کے لیے قدرے ناموزوں خیال کی جاتی رہی ہے لیکن اُردو غزل گو شعرانے ۶۵ کی جنگ کی دوران میں جو غزلیں تخلیق کیں اُن میں شعرا بہت حد تک حالتِ جنگ میں لکھے گئے ادب کے مقاصد کو پورا کرتے دِکھائی دیتے ہیں اگرچہ اُن میں رزمیہ کے تقاضوں کی ویسی تکمیل دِکھائی نہیں دیتی جو جنگی ترانے لکھنے والے شعرا کے ہاں نظر آتی ہے:

کس حرف پہ تو نے گوشۂ لب، اے جانِ جہاں غماز کیا
اعلانِ جنوں دِل والوں نے اب کے بہ ہزار انداز کیا (فیض)

یہ قصّہ حاصلِ جاں ہے ، اِسی میں رنگ بھریں
لہو کی لہر کے لہجے میں اپنی بات کہیں (مجیدامجد)

شق ہو رہے ہیں،شب کے دھماکوں سے بام و در
ہر راستے پہ موت خراماں ہے آج کل (احسان دانش)

مذکورہ مثالوں میں فیض، مجیدامجد اور کسی حد تک احسان دانش کے ہاں صنفِ غزل کا تخلیقی رنگ ہے اور رزمیہ آہنگ میں غزل کی نفاست مجروح ہوتی نہیں دِکھائی دیتی جب کہ دیگر شعرا محض غزل کی ہیئت کو استعمال کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور اُن کا اسلوب کم وبیش وہی ہے جو جنگی ترانوں کے لیے اختیار کیا جاتا ہے۔ اِن شعرا کا شعری شعور ترقی پسندوں سے نظریاتی مخالفت کے باوجود اُنھی سے ہم آہنگ دِکھائی دیتا ہے۔

۶۵ کے معرکے کے تناظر میں اُردو غزل کے اسلوب میں جس نوع کی رزمیہ روایت کو فروغ مِلا تھا اُس کا تخلیقی تسلسل ۷۱ کی جنگ کے دوران میں بھی متصل نظر آتا ہے۔ اگرچہ حرفوں کے سرمائے کی مقدار اور آہنگ میں جوش کی پہلی سی شدت میں کمی نمایاں ہے، نیز تخلیقی آنچ بھی دھیمی ہے، جس کی بنیادی وجہ ملک کے داخلی حالات تھے۔ پاکستان کی داخلی فضا کے تناظر میں ۶۵ کی جنگ اور موجودہ جنگ میں فرق یہ تھا کہ پہلے معرکے میں

پاکستانی فوج اور قوم میں کوئی بُعد نہ تھا اور قومی سطح پر لوگ بھی متحد تھے جب کہ موجودہ جنگ میں قوم ایک سیاسی انتشار کا شکار تھی اور فوج اُس تہذیبی طاقت سے محروم تھی، جس کا سرچشمہ کسی قوم کی یکجائی پھوٹتا ہے۔ اِس جنگ میں اہلِ قلم نے اپنا تخلیقی عمل ضرور شامل کیا لیکن حرفوں میں جذبۂ پیکار اُس طرح تاباں نہیں دِکھائی دیتا ہے، جیسا کہ ۶۵ کی جنگ کے تناظر میں لکھی گئی تخلیقات میں نظر آتا ہے۔ مجید امجد کی دو غزلیں اِس جنگ کے دوران میں اُس سماجی احساس کی عکاس ہیں، جس میں مبارزت کے بجائے صبر اور دُعا کے جذبات کی آمیزش نمایاں ہے:

جنگ بھی، تیرا دھیان بھی، ہم بھی　　سائرن بھی، اذان بھی، ہم بھی
سب تری ہی اماں میں شب بیدار　　مورچے بھی، مکان بھی، ہم بھی

پھولوں میں سانس لے، کہ برستے بموں میں جی
اب اپنی زندگی کے مقدس غموں میں جی
جب تک نہ تیری فتح کی فجریں طلوع ہوں
بارُود سے اَٹی ہوئی اِن شبنموں میں جی

۱۹۷۱ء کے بعد کی سیاسی صورتِ حال کے تناظر میں اُردو غزل میں بعض دیگر اساطیری کردار بھی لائقِ توجہ ہیں جو ایک خاص علامتی نظام کو تشکیل دیتے ہیں اور اِس نسل کے بعض شعرا کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیات کے عکاس ہیں۔ بقول سراج منیر ''پاکستان کی تاریخ ایک بہت بڑی قومی واردات سے گزری ہے۔ اِس نسل کے پورے طرزِ احساس پر اِس موسم کا عکس جگہ جگہ نظر آتا ہے۔'' (۲۸)

نگاہ میں ہے شکوہ اُس کی عمارتوں کا
وہ معبدوں کا جلال بھولا نہیں ہے مجھ کو (شبیر شاہد)

فراتِ فاصلہ و دجلۂ دُعا سے ادھر
کوئی پکارتا ہے دشتِ نینوا سے ادھر (ثروت حسین)

کسی عشتار نے پھونکا ہے افسوں
کہ جل اُٹھے ہیں تارے پھر ہوا سے (غلام حسین ساجد)

وہ ایک ریگ گزیدہ سی نہر چلنے لگی
جو میں نے چوم کے پیکاں کمان پر رکھا (افضال احمد سیّد)

غزل میں سیاسی رجحان کو روزِ اوّل ہی سے اہمیت حاصل رہی ہے بلکہ اِس کی آفرینش کے پس منظر میں

جو تہذیبی فکر کارفرما تھی، اُس کا منبع سماجی سطح پر تبدیلی کا وہ خواب تھا جس کی تعبیر سیاسی صورتِ حال میں انقلاب کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔

غزل کے شاعر کو اِس صنفِ ہزار شیوہ کی آفرینش ہی سے اُن سوالات سے وابستگی رہی ہے، جو اِنسان کی بحیثیتِ فرد معاشرہ اُس کے حقوق و فرائض کے حوالہ سے ہر تہذیبی منطقے میں اہم رہے ہیں۔ غزل کی پوری تاریخ اِس اَمر کی دلیل مسلسل ہے کہ غزل کا شعر نہ صرف یہ کہ کسی سماجی سوال کو نظر انداز نہیں کرتا بلکہ اُس کا جواب ہمہ پہلو اسلوب میں مرتب کرتا ہے، یہ الگ بات کہ وہ انسان کے اندر احساسِ جمال کی بیداری ایسے اہم نکتے کو ترجیحِ اوّل دیتا ہے اور شاید بنی نوع انسان کے لیے سب سے بڑا سوال ہی یہ ہے کہ وہ کس طرح وضعِ حیات میں طرحِ جمال کو فروغ دے۔

پاکستان میں اردو غزل کہنے والے شعرا نے ہمیشہ اس صنف کے تہذیبی مقاصد کے سوال کو نہ صرف اپنے سامنے رکھا ہے بلکہ مختلف سطحوں پر اس کا جواب بھی تلاش کیا ہے لیکن اسلوب کی ایمائیت اور رمزیت نیز جمالیاتی حد بندیوں کے باعث یہ صنف دیگر اصنافِ نظم کی نسبت اپنے سیاسی کردار کی طرف تنقیدی کی توجہ بہت کم حاصل کر سکی ہے۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر۔ ''اُردو غزل'' آئینہ ادب چوک، لاہور، ۱۹۶۴ء، ص

۲۔ مختار صدیقی۔ مضمون ''غزل اور شہزادی کی غزل'' فنون، لاہور (جدید غزل نمبر) ۱۹۶۹ء، ص ۳۸۶

۳۔ شبلی نعمانی۔ ''شعر العجم (جلد پنجم) مطبع معارف اعظم گڑھ، ۱۹۶۱ء، ص ۳۳

۴۔ فتح محمد ملک۔ ''تعصّبات'' سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۱۳۴

۵۔ راقم نے اِس سلسلے میں اپنی کتاب ''اُردو غزل ___ نئی تشکیل'' میں مفصل بحث کی ہے۔ ملاحظہ ص ۱۳ تا ص ۲۳

۶۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر۔ ''اُردو شاعری کا سیاسی وسماجی پس منظر'' سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص

۷۔ شمس قیس رازی۔ ''المعجم فی مغائر اشعار العجم'' دانش گاہِ تہران، ایران، س ن، ص ۴۱۶۔۴۱۵

۸۔ طارق ہاشمی۔ ''اُردو غزل ___ نئی تشکیل''، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص ۲۴

۹۔ ڈاکٹر ابوالخیر کشفی، ڈاکٹر۔ ''اُردو شاعری کا سیاسی وتاریخی پس منظر'' ادبی پبلی کیشنز، کراچی ۱۹۷۵ء

۱۰۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر۔ ''اُردو شاعری کا سیاسی وسماجی پس منظر'' سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۹ء

۱۱۔ منظور حسین، خواجہ۔ ''اُردو غزل کا خارجی رُوپ بہروپ'' مکتبہ کاروں، لاہور، ۱۹۸۱ء

۱۲۔ گوپی چند نارنگ۔ مضمون ''اُردو شاعری: ۱۸۵۷ء کے بعد'' مشمولہ ''۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی'' (مرتبہ: ڈاکٹر ضیاء الحسن، ڈاکٹر ناصر عباس نیر) پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۱۱

۱۳۔ امداد صابری، مولانا۔ ''۱۸۵۷ء کے مجاہد شعرا'' مکتبہ شاہراہ، دہلی ۱۹۵۹ء

اِس سلسلے میں مولانا امداد صبری کی کتاب ''۱۸۵۷ء کے غدار شعرا'' یونین پریس دہلی، ۱۹۶۰ء بھی نہایت اہم کتاب ہے۔

۱۴۔ توصیف تبسم، ڈاکٹر۔ ''جنگِ آزادی ۱۸۵۷ء کا مجاہد شاعر''، نیشنل بک فاؤنڈیشن ۲۰۰۶ء، ص

۱۵۔ تفضّل حسین کوبک دہلوی (مرتب) ''فغان دہلی'' بدرالدجیٰ، پریس دہلی، ۱۹۸۶ء

۱۶۔ منظور حسین، خواجہ۔ ''اُردو غزل کا خارجی رُوپ بہروپ'' ص ۳۶۲

۱۷۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر۔ ''اُردو شاعری کا سیاسی وسماجی پس منظر'' ص ۴۵۰

۱۸۔ فہمیدہ ریاض۔ بیک فلیپ ''بھگت سنگھ اور جہدِ انقلاب'' (مصنفہ کلدیپ نیر) اوکسفرڈ پریس، کراچی، ۲۔۲

بھگت سنگھ کے بارے میں حسن عابدی کا یہ لافانی شعر بھی اُردو غزل کی تاریخ میں اَمر ہے جو اُس وقت لکھا گیا جب حسن عابدی کو قلعۂ لاہور کی اُس کوٹھڑی میں اسیر کیا گیا، جس میں بھگت سنگھ کو بھی قید کیا گیا۔

اِک عجب بوئے نفس آتی ہے دیواروں سے
ہائے کیا لوگ تھے زندان میں ہم سے پہلے

۱۹۔ غلام حسین ذوالفقار۔ ''اُردو شاعری کا سیاسی وسماجی پس منظر'' ص ۴۹۴

۲۰۔ یوسف حسن۔مضمون ''اُردو غزل کے پچاس سال'' مشمولہ ''پاکستان میں اُردو ادب کے پچاس سال'' مرتبہ: نوازش علی، گندھارا، راولپنڈی، ۲۰۰۵ء
۲۱۔ ظفراللہ پوشنی، راولپنڈی سازش کیس کے اسیروں میں سے ایک تھے۔گرفتاری کے وقت پاک فوج میں کپتان کے عہدے پر فائز تھے۔''زندگی زنداں دِلی کا نام ہے'' ایامِ اسیری کی تلخ اور دلچسپ یادداشتوں پر مشتمل ہے۔
۲۲۔ انتظار حسین۔مضمون ''چار گھڑی یاروں کا میلہ'' مشمولہ ''ہجر کا ستارہ'' مرتبہ احمد مشتاق، نیا ادارہ، لاہور، ص ۴۸
۲۳۔ ناصر کاظمی۔''خشک چشمے کے کنارے'' جہانگیر بک ڈپو، لاہور، مارچ ۲۰۰۰، ص ۱۱
۲۴۔ رشید امجد، ڈاکٹر۔مضمون ''پاکستانی ادب کے نمایاں رجحانات'' مشمولہ ''پاکستان میں اُردو ادب کے پچاس سال'' ص ۲۳
۲۵۔ فیض احمد فیض۔مضمون ''اے اہلِ قلم تم کس کے ساتھ ہو'' مجلّہ ''احتساب''، شمارہ اوّل ۱۹۷۹ء
۲۶۔ یوسف حسن۔مضمون ''اُردو غزل کے پچاس سال'' مشمولہ ''پاکستان میں اُردو ادب کے پچاس سال'' ص ۱۶۳
۲۷۔ گوپی چند نارنگ۔''واقعہ کربلا بطور شعری استعارہ'' سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۱۸۔۲۴
۲۸۔ سراج منیر۔مضمون ''یہ رنگ اِک خواب کے لیے ہے'' معاصر (۲) لاہور، اگست ۱۹۸۳ء، ص ۴۵

❁❁❁

جدیدیت کی تحریک: مستقبل کے امکانات

ایم خالد فیاض*

Abstract:

This article reflect some questions about the future of a literary movement modernism. It tries to differentiate its eastern version introduced by Shams-ur-Rehman Farooqi which is basically related to formalistic criticism. This article also tells us about the impact of western modernism and supposes that if this tendency wants to be alive in future then it should follow its western tradition.

ہر ادب اپنے عہد اور عصری زندگی کی آئینہ داری کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ جدیدیت کو اس کلیے سے مستثنیٰ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ یہ بھی اپنے عہد کی زندگی، اُس کے مسائل، اُس کے خطرات، توقعات و امکانات کو برتنے پر آمادہ نظر آتی ہے۔ یہ فکر و فن کی سطح پر فرسودہ اقدار اور روایات سے گریزاں اور اُن کی توڑ پھوڑ میں مصروف اور بعض نئی اقدار کی تشکیل اور زندگی کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے کی کوشش کرتی دکھائی دیتی ہے۔ اس لیے یہ تغیر پسند ہوتی ہے۔

یہ روایت سے رشتہ بھی رکھتی ہے اور اس سے انحراف بھی کرتی ہے کیوں کہ روایت کو جوں کا توں قبول کرنے سے انسان اور تہذیب کی تخلیقی قوت اور قدر سازی کے عمل کی نفی ہوتی ہے جو کسی بھی طور قابل ستائش نہیں۔ روایت کی تنقیدی سطح پر چھان پھٹک کرنا جدیدیت کے زمرے میں آتا ہے۔ یہ درست ہے کہ جدیدیت کا کسی نہ کسی طور روایت سے تعلق ہوتا ہے لیکن یہ تعلق اس بنیاد پر استوار نہیں ہو سکتا جس میں روایت، جدیدیت پر حاوی نظر آئے اور جدیدیت کو اپنے تابع رکھنے پر اصرار کرے جیسا کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اپنے مضمون ''روایت اور انفرادی صلاحیت'' میں آخری نتیجہ پیش کیا ہے اور جس کا اثر ہمارے ہاں بہت شدت سے ہوا۔

* شعبہ اردو، گجرات یونیورسٹی، گجرات

روایت اور جدیدیت کا تعلق ایسا ہے کہ روایت کو اپنے تمام تر ورثے اور اثاثے سمیت جدیدیت کے حضور پیش ہونا ہوتا ہے۔ جدیدیت اس کا محاکمہ کرتی ہے اور بڑی بے رحمی سے کرتی ہے۔ روایت کے جو عناصر جدیدیت کو تقویت پہنچا سکتے ہوں اور انسانی تہذیب کے ارتقا میں معاون ہو سکتے ہوں انھیں قبول کر لیا جاتا ہے باقی تمام ورثے کو از کار رفتہ قرار دے کر ایک طرف کر دیا جاتا ہے۔ جدیدیت اسے انسانی تاریخ اور تہذیب کی یادگار کے طور پر تو اہمیت دے سکتی ہے مگر مقدس جان کر اپنے گلے سے نہیں لگا سکتی کیوں کہ جدیدیت کا تقاضا ہی یہی ہے کہ وہ گھسی پٹی روایات کی بیخ کنی کرے اور نئی روایات کی تخلیق کرے اس لیے کہ جدیدیت دقیانوسی روایات سے انحراف، فرسودہ سماجی ضابطے اور ناقص رسوم و قیود کو رد کرتی ہے۔

بہ ہر حال یہ جدیدیت کے وہ رجحاناتی عناصر ہیں جو ہر دور کی جدیدیت کا خاصہ ہیں اور ہونے بھی چاہئیں کہ ان کے بغیر جدیدیت کا وجود ممکن ہی نہیں۔ لیکن یہاں ہمارا موضوع جدیدیت کی وہ تحریک ہے جو یورپ میں ۱۹۲۰ء کے لگ بھگ (ایک عام اندازے کے مطابق) سامنے آئی اور ہمارے ہاں ۱۹۶۰ء کے قریب۔ اس تحریک میں درج بالا رجحانات تو موجود تھے ہی لیکن کچھ اور مخصوص رجحانات بھی اس میں داخل ہوئے جو خاص اس عہد کے معاشرتی، سیاسی اور معروضی صورت حال کے پیدا کردہ تھے۔

بیسویں صدی انسانی عہد میں اس حوالے سے نہایت اہم ہے کہ سائنسی اور تکنیکی ترقی کے منفی مضمرات کھل کر سامنے آ گئے۔ صنعتی معاشرے کی وقتی برکات کے بعد اُس کی مکروہات اُجاگر ہوئیں۔ اس معاشرے میں انسان تنہائی، بے چارگی اور بے گانگی کے احساس سے جس قدر پریشان ہوا اُس کی مثال انسانی تاریخ کے کسی اور دَور میں نہیں ملتی۔ سامراجی اور معاشی طاقتوں کے سبب جنھوں نے اپنی ذاتی اغراض کی خاطر سائنسی اور تکنیکی آلات کا خود غرضانہ استعمال کیا، جب فرد کو فرد کے ہاتھوں تذلیل کا سامنا کرنا پڑا اور اپنے ہی جیسے دوسرے افراد کے خون سے ہاتھ رنگنے پڑے تو اُس کا اعتماد نہ صرف سائنس کی افادیت سے اُٹھ گیا بل کہ وہ انسانی سماج اور تہذیب سے بھی برگشتہ نظر آنے لگا۔ ماضی سے ناراضی، حال سے بے زاری اور مستقبل سے نا اُمیدی سی پیدا ہونے لگی۔ ناکامیوں، مایوسیوں اور عدم تیقن کے بادل سے چھانے لگے۔ اپنی ذات کے داخل پر اُس کا یقین قائم ہونے لگا کیوں کہ سماج میں بڑھتے ہوئے فسادات اور تضادات نے فنا کے خدشات کو بہت حد تک بڑھا دیا تھا۔ فرد اب اپنی ذات کے منتہیٰ پر پہنچنے کی کوشش میں تنہا ہونے لگا۔ نئی دنیا چوں کہ نئی جدوجہد کی متقاضی تھی لہٰذا فرد، سماج میں اپنی بقا کی جنگ لڑتے لڑتے آخر کار معاشرے سے باہر سہما سہما اور کنارہ کش ہوتا گیا۔ اس لیے جدید عہد کے فرد نے سماجی اور معاشرتی فلسفوں سے منھ موڑ کر فرد کے وجود اور نفس سے متعلق فلسفوں کی طرف رجوع کیا۔ یہی وجہ ہے کہ جدیدیت کی تحریک

کی بنیادوں کو استوار کرنے میں جہاں ایک طرف رومانی روایات کے ادبی اور تہذیبی پس منظر اور جمالیاتی تحریک کا کردار اہم ہے وہاں وجودیت کے فلسفہ، فرائیڈ اور یونگ کے نفسی انکشافات اور اضافیت کے تصور نے بھی اہم اور کلیدی کردار ادا کیا۔

اگرچہ میں شمس الرحمٰن فاروقی کی طرح کوئی نسبت تناسب نکال کر یہ دعویٰ کرنے سے قاصر ہوں کہ جدیدیت کی اس تحریک میں وجودیت کا کتنا حصہ شامل رہا یا دیگر نظریات اور فلسفے کس کس تناسب سے اس میں شامل رہے، (۱) لیکن اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ فرائیڈ اور یونگ کے نفسی انکشافات اور وجودیت کے فلسفے نے بالخصوص جدیدیت کی تحریک کو مہمیز کیا۔ اسی لیے جدیدیت میں سائنسی زندگی سے بے زاری، لاشعوری محرکات، اجتماعی لاشعور کی کارفرمائی، لایعنیت، لغویت، اجنبیت، مایوسی، دہشت، تشویش، کرب، تشکیک، تنہائی، انفرادیت، فردیت، داخلیت، اظہار ذات اور عرفان ذات جیسے عناصر غالب حیثیت اختیار کر گئے۔ اور ان رجحانات کے اظہار کے لیے مختلف اسالیب برتے گئے۔ مثلاً شعور کی رَو، تلازمۂ خیال، اظہاریت، پیکریت، علامتیت، تجریدیت، اسطوریت اور ڈاڈاازم وغیرہ۔

اگر غور کیا جائے تو بنیادی طور پر تمام فلسفے، تمام رجحانات، رویے اور اسالیب، انسان اور سماج کے مطالعے کی کوشش میں ہی ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ یہ اپنے اپنے طریقۂ کار، نقطۂ نظر اور زاویۂ نظر سے انسان اور انسانی سماج کا مطالعہ اور مشاہدہ کرتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ انسان اور انسانی سماج کے مطالعے کے لیے جتنے بھی طریقہ ہائے کار اور نقطہ ہائے نظر (فلسفے) کام میں آ سکیں وہ آنے چاہئیں، اس سے انسان اور انسانی سماج کے مختلف النوع پہلو سامنے آتے ہیں۔

جدیدیت کی یہ تحریک اس حوالے سے قابلِ ذکر ہے کہ اس نے فرد کا مطالعہ مختلف نقطہ ہائے نظر سے کیا۔ اور یوں اس نے فرد کی معاصرانہ صورت حال کی عکاسی میں وسعتِ نظر سے کام لیا اور فرد کی داخلی دنیا میں جو ہیجانات اور کرب اور تنہائی کے جو احساسات جنم لے رہے تھے، اُن کا اظہار کیا۔ بیسویں صدی کے معروضی حالات جس طرح فرد کی داخلیت پر اثر انداز ہو رہے تھے اور اس کے نتیجے میں فرد کے جو ردِ اعمال سامنے آ رہے تھے، وہ تخلیقی اظہار پا رہے تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ فرد کی داخلی دُنیا کے اظہار کے لیے اسلوب و بیان کے جو نئے پیرائے اپنائے گئے اور فنی اسالیب میں تنوع یا توسیع کے جو امکانات سامنے آئے، انھیں جدیدیت کی اس تحریک کی قابل قدر خدمات کہا جا سکتا ہے۔ خاص طور پر علامتی پیرایہ جس سے معانی کی کئی جہات کا احاطہ ہوا، کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔

ہمارے ہاں جدیدیت کو ترقی پسند تحریک کا ردِ عمل بھی قرار دیا جاتا ہے۔ اس میں جزوی سچائی ہے۔ کیوں

کہ بنیادی طور پر یہ رجحان، رویہ یا تحریک کسی دوسری تحریک کی بہ نسبت سماجی اور سیاسی صورت حال کا ردعمل زیادہ ہوتی ہے۔ نئی صورت حال، نئے علوم وفنون اور اس کے نتیجے میں اذہان کا نیا فکری اور فنی ردعمل، نئے رجحانات کو جنم دیتا ہے جو جلد ہی تحریک کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نئی تحریک جس ردعمل کی صورت میں معرضِ وجود میں آتی ہے اُس کا بڑا محرک بدلا ہوا معروضی منظرنامہ ہوتا ہے۔ ہاں پہلے سے موجود تحریک کے انتہا پسندانہ عناصر کے ردعمل سے اِسے مکمل طور پر مستثنیٰ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اس کے علاوہ تخلیق کار کی جدت پسند طبیعت کی کارفرمائی سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ نئی تحریک ان تمام عناصر کے تال میل ہی سے فروغ پاتی ہے۔

لہٰذا اگر ترقی پسند تحریک، ہندوستان کے ادیبوں میں مارکسزم کے فلسفے سے آشنائی اور سماج کی معروضی صورت حال سے اُس کی مطابقت کے شعور کا نتیجہ تھی تو جدیدیت کی تحریک، وجودی اور دیگر نئے فلسفوں سے آشنائی کا نتیجہ تھی اور یہ فلسفے نئے عالمی منظرنامے کا اظہار یہ تھے اور اس منظرنامے کی جھلکیاں بڑی حد تک ہندوستان کی معروضی صورت حال میں بھی دیکھی جا سکتی تھیں۔ اور یہ نئے فلسفے نئی معروضی صورت حال میں جس ردعمل کا مظاہرہ کر رہے تھے وہ اپنے طریقہ کار میں مارکسزم کے فلسفہ سے مختلف تھا۔ لیکن ہمیں یہ بات نہیں بھولنی چاہیے کہ ترقی پسند تحریک کے انتہا پسندانہ عناصر کے خلاف ردعمل کے باوجود جدیدیت کی تحریک مارکسزم یا ترقی پسند تحریک کے اثرات سے کُلی طور پر آزاد نہیں ہو سکی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ یہاں کے معروضی حالات میں وہ عناصر بھی تسلسل کے ساتھ چلے آ رہے ہیں جو ترقی پسندانہ رجحانات کے فروغ میں سودمند ثابت ہوتے ہیں۔

بہ ہر حال ترقی پسند تحریک کے انتہا پسندانہ عناصر کے ردعمل کی ذیل میں جدیدیت کے مبلغین کو بڑا اعتراض یہ تھا کہ ترقی پسند تحریک نے سماج اور اُس کے عوامل، خاص طور پر مادی اور معاشی عوامل پر اس قدر زور صرف کیا ہے کہ فرد بہ ذات خود اس میں گُم ہو کر رہ گیا ہے۔ مخصوص نظریے سے وابستگی کی وجہ سے ترقی پسند تحریک فرد سے یوں صرف نظر کرتی ہے کہ اُس کی شناخت بہ طور ایک فرد کے مسخ ہو کر رہ جاتی ہے۔

فرد کی اہمیت چوں کہ اس معاشرے میں بھی گھٹ کر رہ گئی تھی جس نے سائنسی کلچر کو اس حد تک فروغ دیا کہ فرد پر مشینوں کی حکومت قائم ہو گئی۔ فرد ان مشینوں کا نہ صرف غلام بنتا گیا بل کہ رفتہ رفتہ خود ہی مشین یا مشین کا ایک بے نام سا پرزہ بن کر رہ گیا۔ لہٰذا اس مشینی اور صنعتی نظام اور اشتراکیت کے نظریے کے ردعمل میں جب جدیدیت نے فرد کو موضوع بنایا اور اُس کے داخل کی دنیا کو دریافت کیا (نئے سرے سے) تو رفتہ رفتہ جدیدیت دوسری انتہا پر پہنچ گئی۔ جدیدیت کے بعض انتہا پسند مبلغین نے فرد اور سماج کے انقطاع پر غیر ضروری زور صرف کیا اور اُس کو سماج سے کاٹ کر رکھ دیا جس کی وجہ سے فرد، خلا میں معلق ہو کر رہ گیا۔ یوں جدیدیت کی انتہائی صورت ''فرد

مرکزیت'' کی شکل میں عیاں ہوئی جس میں سماج کو فرد دشمن قرار دے دیا گیا کیوں کہ وہ فرد کی آزادی کو سلب اور اُس کی جبلتوں کو مسخ کرتا ہے۔ فرد کو سماج سے کاٹ کر انسانی تہذیب کے ارتقا میں حصہ لینے سے انکار کر دیا گیا۔ جدیدیت پر وجودیت اور فرائیڈ اور یونگ کے نظریات کا اثر حاوی ہونے کی وجہ سے، اس کے نزدیک وہ سب کچھ لغو اور بے معنی ٹھہرا جو شعور اور عقل سے وابستہ تھا یا جو کچھ بھی معروض میں تھا۔ لاشعور، اجتماعی لاشعور اور وجودی واردا تیں زیادہ اہمیت اختیار کر گئیں۔ دنیا کی بے معنویت کو اجاگر کرتے کرتے جدید ادب محض لایعنی فن پارے تخلیق کرنے تک محدود ہو گیا۔

گوپی چند نارنگ ایک جگہ لکھتے ہیں ''اس دور میں زندگی کی معنویت کی تلاش اور وجود کی غرض و غایت کو سمجھنا باشعور انسان کا سب سے بڑا مسئلہ بن گیا ہے۔ صنعتی یک سانیت کے اس دور میں فرد اپنی شخصیت کے احساس سے محروم ہو گیا ہے اور اُس کے وجود کی معنویت اس کے لیے سب سے بڑا سوالیہ نشان بن گئی ہے۔'' (۲)

میرا نقطۂ نظر یہ ہے کہ یہاں تک یہ بات درست ہے کہ زندگی کی معنویت اور وجود کی غرض و غایت کو سمجھنا ضروری ہے اور اس صنعتی عہد میں تو ضرور جب اس کا احساس شدید تر ہو گیا ہے لیکن سوال یہ ہے کہ کیا ہم وجود کی غرض و غایت کو سماج میں موجود اس جیسے دیگر وجودوں سے کاٹ کر سمجھ سکتے ہیں؟ کیا زندگی کی معنویت زندگی سے یعنی سماجی زندگی (کیوں کہ فرد کی زندگی سماج ہی میں ہوتی ہے) سے علاحدہ ہو کر سمجھی جا سکتی ہے؟ ایسا ممکن نہیں۔

جدیدیت کے اُن علم برداروں نے واقعی اہم کردار ادا کیا جنھوں نے وجود کی غرض و غایت کو پانے کے لیے اور معنویت کو تلاش کرنے کے لیے وجود کو سماج میں رکھ کر دیکھا۔ اس حوالے سے جدیدیت کے پیش کردہ موضوعات قابل ذکر ہیں۔ وجودی فلسفہ نے وجود پر زور دے کر اور فرائیڈ اور یونگ نے لاشعور اور اجتماعی لاشعور کے ذریعے بہت سے نئے منطقوں کی طرف توجہ دلائی جس سے انسان اور انسانی سماج کے روابط کو سمجھنے میں مدد ملی۔ اعتراضات کی گنجائش جدیدیت کے ایسے علم برداروں کی وجہ سے نکلتی ہے جن کا معاملہ معنویت کی تلاش سے شروع ہو کر بے معنویت یا لایعنیت پر ختم ہو جاتا ہے اور وہ صرف اس لیے کہ فرد کا رشتہ معاشرے یا سماج سے منقطع کر دیا جاتا ہے۔ شاید اسی لیے شمس الرحمٰن فاروقی کا خیال ہے کہ جدیدیت کا سب سے اہم عنصر فرد کا سماج سے اور روایت سے انقطاع ہے۔ (۳)

غلطی یہ ہوئی کہ فرد اور سماج کو دو الگ الگ منطقے تصور کیا جانے لگا۔ یہ سمجھا جانے لگا کہ فرد، معاشرے سے الگ کوئی شے ہے۔ یہ بات سمجھی نہیں جا رہی تھی کہ معاشرہ تو نام ہی افراد کے باہمی رشتوں کی عملی صورت کا ہے۔ اور اسی لیے فرد، معاشرے سے اور معاشرہ، فرد سے الگ کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔ فرد کے تمام لاشعوری اور وجودی

محرکات اور ردِاعمال تو معروضی حالات اور تقاضوں کا ہی نتیجہ ہوتے ہیں۔ فرد کا فعال کردار اور تخلیقیت، بھی معاشرے سے تصادم کے باعث اجاگر ہوتی ہے، جبلتوں کا اسیر محض ہو جانے یا وجود کی انفرادیت میں اُتر جانے سے نہیں ہوتی حتیٰ کہ فرد کی انفرادیت بھی اجتماعیت کی ہی رہین منت ہوتی ہے۔

جارج لوکاش نے اپنی کتاب ''ہم عصر حقیقت نگاری کا مفہوم'' میں جدیدیت پر اظہار خیال کرتے ہوئے اسی لیے لکھا ہے کہ جدیدیت کے پیروکار ادیب، انسان کو معاشرتی اور تاریخی تناظر میں نہیں دیکھتے اور نتیجے کے طور پر انسان کی مغائرت یا بے گانگی کو جو کہ ایک معاشرتی عمل کا نتیجہ ہے، اصولِ مطلق کے طور پر سمجھنے اور سمجھانے پر اصرار کرتے ہیں۔

فرد کی فردیت پر زور دیتے ہوئے انتہا پسند جدیدی یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ انسان ''شعورِ ذات سے متصف ہونے کی وجہ سے ایک فرد، یعنی دوسروں سے مختلف ہی نہیں بل کہ اپنی نوع کا ایک نمائندہ فرد بھی ہوتا ہے۔ وہ بہت سی چیزیں اپنی نوع کے ساتھ مشترک رکھتا ہے..... چناں چہ جب وہ از روئے شعور ذات اپنے اندر دیکھتا ہے تو اپنے ذہن اور اپنے نفس کے آئینے میں دوسروں کو بھی دیکھتا ہے اور جب وہ دوسروں کی حرکات وسکنات، محرکات و عوامل پر غور کرتا ہے تو وہ ان کی تصویر میں خود اپنے کو بھی دیکھتا ہے۔ کیوں کہ فرد، نوعی فرد ہونے کے باعث صرف منفرد اور یک تا ہی نہیں بل کہ ایک دوسرے کی تمثال بھی ہے..... (لہٰذا) شعورِ ذات اصل میں سماجی شعور ہے کیوں کہ انسان نے شعورِ ذات، سماجی زندگی کے عمل میں حاصل کیا ہے''۔ (۴)

یاد رہے کہ ہر انسانی عمل بامعنی ہوتا ہے۔ اور تمام علوم، فنون، آرٹ، ادب، مذہب، فلسفہ، سماج، تہذیب، رشتے، ناتے، زبان، رسومات وغیرہم سب، معانی کو تشکیل دینے کے لیے ہی ظہور پذیر ہوئے۔ بے معنویت اور لایعنیت، فطرتی اور مابعدالطبیعیاتی عوامل میں تو ہوسکتی ہے انسانی عوامل میں نہیں۔ اس لیے جدید ادب اگر فطرت یا مابعدالطبیعیات کی بے معنویت کا اظہار بھی اس پیرائے میں کرتا ہے کہ فطرت اور کائنات کے مقابل انسانی عمل بامعنی بنایا جائے تو یہ بات قابل قدر ہے۔ اور وہ تبدیلیاں جو فطرت یا کائنات کے مظاہر میں از خود جنم لیتی ہیں وہ اُس وقت تک معنی خیز نہیں ہوسکتیں جب تک انسان ان میں شمولیت نہ کرے یا ان سے اثر پذیر نہ ہو۔ اور پھر یہ اثر پذیر انسان، سماج پر اپنے اثرات نہ ڈالے اور اس کا حصہ نہ بنے۔

لہٰذا مستقبل میں جدیدیت کو داخل اور خارج کی ثنویت سے گریز برت کر دونوں میں وحدت تلاش کرنا ہے جو اس کا اصل منصب ہے۔ اب جدید ادب وہی ہوگا جو زندگی اور فرد کی خارجی اور داخلی دونوں دنیاؤں کے مضمرات وتغیرات کو بیان کر سکے۔ جو خارجیت کے اثرات کو داخلیت پر اور داخلیت کے اثرات کو خارجیت پر پڑتے

ہوئے دیکھ سکے۔ جس میں فرد اپنے عصری ماحول میں جلاوطنی کی سی کیفیت بھی محسوس نہ کرے اور اُس کی انفرادیت بھی محفوظ رہے کیوں کہ انفرادیت، ادعائیت سے گریز ہی کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے۔ اور ایسا ادب تخلیق ہو رہا ہے۔

ہمیں یہ جاننا ہے کہ فرد کا تجربہ اگر فرد تک ہی محدود رہے اور ابلاغ ختم ہو جائے تو ایسے تجربے اور اُس کے اظہار کی معنویت ختم ہو جاتی ہے کیوں کہ ادب تو زندگی کو لایعنی بنانے کی بہ جائے اُس کی لایعنیت میں بھی معانی ڈھونڈنے کا نام ہے۔

وجودی اگر یہ کہتے ہیں کہ انسان کو اس بے معنی دنیا میں پھینک دیا گیا ہے تو سارتر یہ بھی کہتا ہے کہ اب فرد پر اس دنیا کو معنی پہنانے کی ذمہ داری عائد ہوتی ہے اور یہ انسان ہی ہے جو کائنات، دنیا اور سماج اور خود اپنے وجود کو بامعنی بناتا ہے (۵) اور بامعنی بنانے کا مطلب ہے کہ وہ اپنے وجود کا رشتہ سماج اور کائنات سے جوڑتا ہے۔

اگر سارتر کے فلسفہ آزادی پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ایک فرد اپنے اعمال وافعال کے فیصلے محض اپنے لیے نہیں کرتا بل کہ تمام انسانی برادری کی جانب سے کرتا ہے اور جب وہ ردّوقبول کے مرحلے سے گزرتا ہے تو اس کے پیش نظر محض اُس کی اپنی ذات ہی نہیں بل کہ بہ قول سارتر ''پوری انسانیت ہوتی ہے۔'' (۶)

یہاں اس ضمن میں، میں اس بات کی طرف توجہ دلانا ضروری خیال کرتا ہوں کہ ہمارے ہاں وجودیت کے زیر اثر لغویت اور لایعنیت کے جو اثرات مرتب ہوئے وہ سارتر سے کہیں زیادہ کامیو کے فلسفے سے آئے ہیں۔ سارتر انسانی زندگی، دنیا اور دنیا کے واقعات وحادثات کو لغو اور غیر منطقی قرار دیتا ہے۔ وہ انسان اور انسانی عمل کو مجبور اور لاچار نہیں مانتا۔ اُس کے نزدیک انسان کے اندر اتنی صلاحیت اور قوت ہوتی ہے کہ وہ اپنی تقدیر خود لکھ سکے۔ لغویت اور لایعنیت کو انسان اور انسانی عمل پر کامیو نے منطبق کیا۔ وہ اس کا سب سے بڑا علم بردار ہے۔ خاص طور پر اُس کی کتاب "Myth of Sisyphus" اُس کے اس فلسفے کی بڑی ترجمان ہے جس میں اُس نے زندگی کی لایعنیت پر بڑا زور صرف کیا ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ دنیا میں انسان محض مشقت اور وہ بھی لایعنی مشقت اٹھانے کے لیے آیا ہے، وہ نہ آزاد ہے نہ اپنی مرضی سے کچھ کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ (۷)

یوں ہمارے ہاں نام سارتر کا زیادہ لیا جاتا ہے جب کہ اثرات کامیو کے غالب رہے ہیں اور وہ بھی کامیو کے پہلے دور کے نظریات وافکار کے اثرات۔ بعد میں کامیو ''باغی'' لکھتا ہے جس میں اُس کا ہیرو ''سسی فس'' کی طرح کی جبریت کا شکار نہیں اور نہ بے معنی مشقت کا اسیر ہے بل کہ وہ ہر قسم کے استبداد کے خلاف بغاوت کرتا ہے، جس کی زندگی بے مصرف بھی نہیں اور جس میں کامیو کہتا ہے کہ انسان کو تخریب پسند اور استحصالی قوتوں کے خلاف جہاد

کرتے ہوئے بہتر معاشرہ تشکیل کرنے کی کوشش کرنا چاہیے (۸) لیکن کامیو کے اس ''باغی'' کے اثرات ہمارے جدید ادب پر غالب نہ آ سکے۔

لہٰذا یہ غلط نہیں کہ ہم اپنے عہد کے مسائل کا نہ صرف عرفان حاصل کر سکتے ہیں بل کہ عرفان ذات کو عرفان کائنات کا زینہ بھی بنا سکتے ہیں کیوں کہ ''انسانی وجود بند کمرہ نہیں جس میں داخل ہونے کے بعد آدمی اسی میں محصور ہو کر رہ جائے بل کہ یہ ایسی کھلی ہوئی دنیا ہے جس سے دوسرے افراد، انسانی وجود اور کائنات کے تمام مظاہر تک راستے جاتے ہیں۔'' (۹)

بیسویں صدی نے اگرچہ مطلقیت کے تصور کو بھی ردّ کر دیا اور تمام فلسفوں نے اقدار کی اضافت پر زور دینا شروع کیا۔ جس کی وجہ سے تشکیک کا رویہ بھی جدیدیت کا اہم عنصر بن گیا اور اس سے ادعائیت، جس نے انسانی تہذیب کے ارتقا کو ایک عرصہ تک مجروح کیے رکھا، سے نجات کا راستہ کھلا۔ ہر قدر، عقیدہ اور بیان پر سوالیہ نشان لگا دیا گیا۔ سوال اٹھانا یا سوال پیدا کرنا ایک اہم فکری عمل ہے جو انسانی تہذیب کے ارتقا کے لیے نہایت ضروری اور کارآمد ہے۔ لیکن سوال کو اس طرح اٹھانا جس سے ''لایعنیت'' کو فروغ ملے، سوال اٹھانے کے فن سے بے خبری ہے اور کسی طرح جدیدیت کے شایان شان نہیں۔ کیوں کہ سوال اٹھانے کا مطلب معانی کی مختلف جہات کو سامنے لانا ہوتا ہے نہ کہ پہلے سے موجود معنی کو بھی غائب کر دینا یا بے معنی بنا دینا۔ دوسری بات یہ کہ اضافیت کے تصور نے بلاشبہ تمام اقدار پر سوالیہ نشان لگا دیا مگر ہم جانتے ہیں کہ پھر بھی ہر تخلیقی فن کار چند مثبت اقدار اور آدرشوں کو ضرور اپناتا ہے اور ان کی بقا و استحکام کے خواب دیکھتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ وہ نئی اقدار کی تخلیق کا عمل بھی جاری رکھتا ہے۔ لہٰذا جدیدیت کو پرانی اقدار کی نفی کے ساتھ نئی اقدار کی تخلیق و تشکیل کا تخلیقی عمل بھی تواتر کے ساتھ جاری رکھنا ہے کیوں کہ محض پرانی اقدار کی نفی کرنا اور نئی اقدار کی تشکیل نہ کر پانا، بانجھ پن اور بنجر پن کی علامت ہے اور جدیدیت اس کی متقاضی نہیں ہو سکتی۔

اب آزادی کی اُس غلط تعبیر سے، جو فرد کو سماج سے بالکل بے تعلق کر کے تمام اقدار کی نفی کے راستے پر لے گئی، بھی احتراز کیا جا رہا ہے اور کیا جائے گا کیوں کہ کسی مخصوص اور محدود سیاسی نظریے سے وابستگی سے عدم اطمینان کا اظہار تو قابل قبول ہے مگر آزادی کو وسیع تر انسانی وابستگی کے بھی خلاف سمجھا جائے، مناسب نہیں ہے۔

مستقبل میں فرد کی اہمیت انھی معنوں میں ہوگی کہ وہ سماج کی بنیادی اکائی ہے اور اُس کا مطالعہ اصل میں سماج اور سماجی رشتوں کا مطالعہ ہے۔ اس لیے مستقبل میں جدیدیت محض ''فرد مرکزیت'' نہیں ہوگی بل کہ ''فرد۔ سماج مرکزیت'' ہوگی اور جدیدیت کے توازن پسند تخلیق کار یہی رویہ اپنا رہے ہیں۔

جدیدیت کے تحت پنپنے والا وہ ذہنی رویہ بھی قابل ذکر ہوگا ''جس کے لیے ہر پرانی چیز بُری اور ہر نئی چیز صرف اس لیے اچھی نہیں کہ اُس نے پرانی چیز کو مسترد کر دیا ہے۔ جو تہذیب کے تغیرات سے بھی استفادہ کرتا ہے اور اُن تضادات کو بھی نظر انداز نہیں کرتا جو جدید تہذیب کے اندرونی بحران سے جنم لیتے ہیں''۔(۱۰)

بہ ہر حال جو لوگ محض مسخ شدہ جنسی اظہارات، تنہائی کے بار بار مریضانہ تکرار اور دنیا سے فرد کے رشتے کو سمجھے بغیر اُس کی بے معنویت کو موضوع بنانے کو جدیدیت سمجھتے ہیں، وہ غلطی پر ہیں۔ فرد کی مایوسی اگر نئی اُمید کو جنم نہیں دے سکتی، اُس کی تخریب اگر نئی تعمیر کے لیے فضا تیار نہیں کرتی تو یہ جدیدیت کے مستقبل کے لیے خطرناک ہے کیوں کہ نئی دنیا میں انسان کی مسلسل کوشش ایک ایسے معاشرے کا قیام ہے جو اُس کی پوری شخصیت کا تجربہ بن سکے اور جہاں وہ اجنبیت کے احساس سے چھٹکارا پا سکے۔

اصل میں جدیدیت بہ قول وحید اختر ''اپنے عہد کی زندگی کا سامنا کرنے اور اُسے تمام خطرات و امکانات کے ساتھ برتنے کا نام ہے''۔(۱۱) اس لیے جدیدیت کا کام معاصرانہ حقائق کو سمجھنے اور سمجھانے کا وسیلہ بنتا ہے۔ مستقبل میں جدیدیت محض صنعتی تہذیب کی مکروہات کا نوحہ ہی نہیں بل کہ اس تہذیب کے تعمیری امکانات کو اجاگر بھی کرے گی تا کہ یہ انسانی فکر، تہذیب اور سماج کو آگے لے جانے کا فریضہ سرانجام دے سکے۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ دیکھیے شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون ''مغرب میں جدیدت کی روایت'' مشمولہ ''لفظ و معنی''، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۹ء، ص ۱۵۳

۲۔ گوپی چند نارنگ، ''اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ'' مشمولہ ''اُردو افسانہ: روایت اور مسائل''، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۱۰۰

۳۔ بحوالہ ناصر عباس نیر، ''جدید اور مابعد جدید تنقید''، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۴ء، ص ۳۷۵

۴۔ ممتاز حسین، ''نقد حرف''، کراچی، مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۵ء، ص ۱۱۱ تا ۱۱۲

۵۔ دیکھیے ژاں پال سارتر کا خطبہ ''وجودیت اور انسان دوستی''، مترجم قاضی جاوید، لاہور، روہتاس بکس۔ ۱۹۹۰ء

۶۔ ایضاً

۷۔ دیکھیے کامیو کی "Myth of Sisyphus" (سیسیفس کی کہانی) مترجم؛ انیس ناگی، لاہور، ص ن پبلیکیشنز، ۱۹۸۰ء

۸۔ دیکھیے کامیو کی ''باغی''، مشمولہ سہ ماہی ''آواز''، لاہور، شمارہ نمبر ۷ تا ۱۱، اپریل ۱۹۹۹ء تا جون ۲۰۰۰ء

۹۔ وحید اختر، ''جدیدیت کے بنیادی تصورات''، مشمولہ ''جدیدت کا تنقیدی تناظر''، مرتبہ اشتیاق احمد، لاہور، بیت الحکمت، ۲۰۰۶ء، ص ۱۰۶

۱۰۔ شمیم حنفی، ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس''، دہلی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۷ء، ص ۲۷۰

۱۱۔ وحید اختر، ''جدیدت کا تنقیدی تناظر''، ص ۸۹

❋❋❋

'شکنتلا' ــــ اپنی تلاش میں

محمد خاور نوازش*

Abstract:

'Shakuntla', a Sanskrit play written by Kalidas in ancient times, has become a symbol of Indian culture and old tradition in the modern age. It is considered as classics of India on the motives of theme, characters, narrative, and diction as well. 'Shakuntla' was translated in Urdu from Basha in Fort William College for the first time by Kazim Ali Jawan but this translation led the case into some errors and deceptions like being the first play written in Urdu was the major one among all. Gyan Chand Jain, a noted scholar; has pointed out some blunders of Jawan and Akhtar Hussain Raipuri; another translator of 'Shakuntla' and lodged some objections too. This article deals with the wrong statements of the historians of Urdu in the case of being first play of Urdu and objections of Jain as well.

تاریخِ ادبیات کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ جس طرح ایک عہد میں مقبولیت حاصل کر لینے والا شاعر اور ادیب اپنے ہم عصروں کی پذیرائی کے سامنے خود بخود رکاوٹ بن جاتا ہے ٹھیک اُسی طرح ایک مخصوص عہد میں شہرت حاصل کر لینے والا کوئی ایک فن پارہ اُس عہد کی دیگر تخلیقات کی اہمیت کے تعین کے لیے ہمہ وقت خود کو موازنے

* پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان

کے لیے پیش کیے رکھتا ہے۔ اس عمل میں وہ ایک طرف اگر اپنے مقام و مرتبے کو مستحکم بناتا ہے تو دوسری طرف دیگر فن پاروں کی ذراسی پذیرائی اور اہمیت کو بھی طے ہونے سے پہلے ہی روکنے کی سعی کرتا ہے۔ میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ کے ہاتھ میں اُردو شاعری کے تین مختلف ادوار کی نمائندگی کا پرچم بلاشبہ اُن کی غیر معمولی تخلیقی صلاحیتوں کی وجہ سے تھمایا گیا لیکن اسی پرچم کو سلامی دے کر یہ سمجھ لینا کہ اُردو کی پوری شعری روایت سے عرفان حاصل ہو گیا، درست نہیں۔ اِسی طرح اُردو نثر کے ترویجی مرکز فورٹ ولیم کالج کا ذکر آئے تو قیام کے اغراض و مقاصد سے بات شروع ہوتی ہے اور 'باغ و بہار' کا مقام و مرتبہ متعین کرنے کے فوراً بعد اکثر خامہ فرساؤں کی تان ٹوٹنے لگتی ہے گویا میر امنؔ کے بعد دیگر لوگوں کا ذکر اس باب کا حاشیہ سمجھا جاتا ہو۔ جب یہ بات واضح ہے کہ اُس ادارے میں لکھی گئی کم و بیش تمام کہانیاں طبع زاد یا ترجمہ تھیں نہ کہ کسی کی اپنی خالص تخلیقی واردات' تو پھر سب تحاریر کو یکساں طور پر موضوعِ تحقیق کیوں نہیں بنایا گیا؟ کالی داسؔ (۱) کا سنسکرت ناٹک 'شکنتلم' فورٹ ولیم کالج کے توسط سے ہی ہندوستان کی عام بول چال کی زبان کے نثری قالب میں پہلی دفعہ ڈھلا لیکن اسے 'باغ و بہار' ایسی اہمیت نہیں دی گئی حالانکہ دنیا کی تمام بڑی اور زندہ زبانوں میں اس کے تراجم کی تعداد فورٹ ولیم کالج کی دیگر تمام تصانیف کے تراجم سے زیادہ ہیں۔ تعجب کی بات تو یہ ہے کہ تاریخِ ادبیاتِ ہندوستان لکھنے والے ایک طویل عرصے تک اس کی صنف کے حوالے سے مضحکہ خیز حد تک بلاتحقیق بیانات رقم کرتے رہے ہیں۔ نوازؔ کبیشر اور کاظم علی جوان کے تراجم کو ناٹک کہنا، کاظم علی جوان کی اس کاوش کو اُردو کا پہلا ڈراما قرار دینا تو چند مورخین کے تحقیق و تجزیے سے عاری مزاج کا منہ بولتا ثبوت ہے ہی لیکن 'ایک بھاشا: دو لکھاوٹ دو ادب' میں اس کہانی کے دو مختلف تراجم از کاظم علی جوان اور اختر حسین رائے پوری کے حوالے سے گیان چند جین کے اعتراضات کے بعد 'شکنتلا' کے باب میں مترجمین کی غلطیاں نسبتاً زیادہ دکھائی دیتی ہیں۔ اس سے پہلے کہ گیان چند جین کے اعتراضات کا جائزہ لیا جائے یہ ضروری ہے کہ اُن مورخین و محققین کا بھی ذکر ہو جائے جن میں ہر ایک کی اپنی اپنی شکنتلا ہے۔

محمد حسین آزادؔ لکھتے ہیں کہ:

''نواز نام ایک مصنف نے فرخ سیر کے عہد میں شکنتلا کا ترجمہ بھاشا میں لکھا''۔ (۲)

آزادؔ نے اس ضمن میں کسی تحقیق کے بغیر یہ بات قلم بند کر دی اور یہی ایک جملہ طویل عرصے تک مغالطے کی وجہ بنا رہا۔ 'نواز نام ایک مصنف' لکھنے سے واضح ہوتا ہے کہ آزادؔ اس مصنف کے بارے میں کوئی معلومات نہیں رکھتے تھے اور سنی سنائی بات یہاں درج کر دی۔ اس ضمن میں اگر تحقیق سے کام لیا جاتا تو نوازؔ کبیشر کی بابت نہ سہی کم

ازکم اُس کے ترجمے کی بابت تو دریافت ہوسکتا تھا کہ یہ کالی داس کے سنسکرت ناٹک 'شکنتلا' کا برج بھاشا میں جوں کا توں ترجمہ نہیں ہے بلکہ اُس ناٹک سے ماخوذ ایک منظوم کتھا ہے۔(۳)

آزادؔ کی تقلید میں ہی بعدازاں ازمولوی سید محمد(۴) اور حافظ محمود شیرانی(۵) نے اسے نوازؔ کا ناٹک قرار دیا۔ ڈاکٹر اعجاز حسین(۶) اور حامد حسن قادری(۷) کے ہاں بھی اسی روایت کا تسلسل سامنے آیا جب جوانؔ کے ترجمے کو اُردو کا پہلا ناٹک کہا گیا۔ یہ تو اُردو ڈرامے کی تحقیق کے ضمن میں مسعود حسن رضوی ادیب اور ڈاکٹر اسلم قریشی کی وجہ سے ممکن ہوا کہ نوازؔ کبیشر اور کاظم علی جوانؔ کے تراجم کا صحیح مقام متعین ہوا اور یہ باتیں واضح ہوسکیں کہ:

''نوازؔ برج بھاشا کا شاعر تھا اور نوازؔ تخلص کرتا تھا۔ نواج کی 'شکنتلا' ناٹک نہیں بلکہ منظوم قصہ ہے''۔(۸)

''کالی داس کے ڈرامے میں نظم ونثر کا حصہ تقریباً نصف نصف ہے چنانچہ نوازؔ نے اس کا ترجمہ نثر میں ڈرامے کی صورت میں کرنے کے بجائے اس کہانی کو برج کی بولی میں کبت اور دوہروں میں نظم کر دیا۔ جوانؔ کے پاس نوازؔ کا منظوم نسخہ موجود تھا جس سے انھوں نے اس کہانی کو اُردو نثر میں پیش کیا اور یہ معذرت چاہی کہ 'کبت اور دوہرے کا ترجمہ جیسے چاہیے ویسا زبان ریختہ میں کب ہوسکتا ہے۔''(۹)

گویا 'شکنتلا' کا ناٹک رُوپ تو نوازؔ کبیشر کے ہاں ہی قائم نہیں رہا تھا۔ کاظم علی جوانؔ سنسکرت جاننا تو دُور، برج بھاشا بھی نہ پڑھ سکتے تھے سو اس ضمن میں للّو جی لال کو جو بھاشا جانتے تھے، اُن کا معاون مقرر کیا گیا(۱۰)۔ کاظم علی جوانؔ کا بیان ملاحظہ ہو:

''کرنیل اسکاٹ جو لکھنؤ کے بڑے صاحب ہیں انھوں نے حسب الطلب گورنر جنرل بہادر دام ملکہٗ کے ۱۸۰۰ء میں کتنے شاعروں کو سرکارِ عالی کے ملازموں میں سرفراز فرما کر اشرف البلاد کلکتہ روانہ کیا۔ انھوں میں احقر بھی یہاں وارد ہوا۔ اور موافق حکم حضور خدمت میں مُدرس مدرسہ ہندی کے جو صاحب والا مناقب گلکرسٹ صاحب بہادر دام اقبالہٗ میں شرف اندوز ہوا۔ دوسرے ہی دن اُنھوں نے نہایت مہربانی سے ارشاد فرمایا کہ 'شکنتلا ناٹک کا ترجمہ اپنی زبان کے موافق کر!' اور للو جی لال کب کو حکم کیا کہ بلا ناغہ لکھایا کرے۔ اگرچہ نظم کے سوا نثر کی مشق نہ تھی لیکن خدا کے فضل سے بخوبی انصرام ہوا کہ جس نے سُنا پسند کیا۔''(۱۱)

کاظم علی جوان کے درج بالا بیان کو اگر ملحوظِ خاطر رکھتے ہوئے مورخین و محققین اپنی بات آگے بڑھاتے تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا کہ 'شکنتلا' کے باب میں اس قسم کی غلطیاں اور مغالطے جنم لیتے۔ جب خود جوان نے یہ واضح کر دیا کہ للو جی لال کو یہ حکم ہوا تھا کہ وہ اُنھیں لکھایا کریں اور پھر نظم کے سوا نثر کی مشق نہ تھی اور انھیں یہ کہانی نثر میں لکھنا تھی تو نہ صرف جوان کے مآخذ کے بارے میں بات واضح ہو جاتی ہے بلکہ اُن کی بھاشا تحریر پڑھنے کی عدم صلاحیت کا بھی پتا چلتا ہے۔ دراصل اس باب میں جن مورخین نے غلط خامہ فرسائی کی ہے انھوں نے کاظم علی جوان کی تحریر کا متن دیکھے بغیر سنی سنائی درج کر دی اور یہ فرض کر لیا کہ اگر اس کا مآخذ کالی داس کا ناٹک 'شکنتلا' ہے تو جوان کا ترجمہ بھی ناٹک کی صنف میں ہوا ہوگا۔

اب گیان چند جین کے اُن اعتراضات کے طرف آتے ہیں جو کاظم علی جوان کے ترجمے کے حوالے سے کیے گئے ہیں۔ گیان چند جین اپنی معروف تصنیف 'ایک بھاشا: دو لکھاوٹ، دو ادب' میں لکھتے ہیں کہ:

> ''اگر اسلوبِ بیان اور انتخابِ الفاظ کو کردار نگاری میں کرداروں کے مراتب اور مدارج سے کوئی بھی واسطہ ہے تو جوان کی شکنتلا اس باب میں ناقص ترین کتابوں کی صف میں جگہ پانے کی مستحق ہے۔ انھوں نے مہرشی وشوامتر، مینکا اور شکنتلا کے جو مرقعے پیش کیے ہیں وہ اُردو ادب کے دامن پر ہمیشہ کے لیے ایک بدنما داغ ہیں لیکن اس کی بہت ذمہ داری جوان کی قدیم ہندی روایتوں سے سراسر ناواقفیت پر ہی ہے، ان کی نیت پر شک نہیں کیا جا سکتا۔'' (۱۲)

گیان چند جین کی اس بات سے کوئی اختلاف نہیں کہ کرداروں کے مراتب، مکالمات کے اسلوبِ بیان اور انتخابِ الفاظ کی اساس پر ہی طے پاتے ہیں لیکن اس بات کا خیال گیان چند جین کو شکنتلا کے باب میں ہی کیوں آیا، فورٹ ولیم کالج میں لکھی گئی دیگر تحاریر کیا اس عیب سے سراسر خالی ہیں؟ دوسری بات یہ کہ کاظم علی جوان نے یہ نثری کہانی نوآز کبیشر کی منظوم کتھا سے کی تھی نہ کہ کالی داس کے سنسکرت ناٹک سے، اس لیے ممکن ہے نوآز کے ہاں گیان چند جین کے نشاندہی شدہ نکات اسی اسلوب میں نظم کیے گئے ہوں اور پھر وہ اس بات کو کہ کاظم علی جوان نے للو جی لال کوی کی وساطت سے اس کہانی کو بھاشا سے ریختہ میں منتقل کیا، نظر انداز کرنے پر کیوں تلے ہوئے ہیں۔ اُن کے اس بیان کہ ''للولال نیواج کا برج بھاشا کا نسخہ پڑھ کر سنا دینے کے گناہ گار معلوم ہوتے ہیں'' (۱۳) سے تو یہی واضح ہوتا ہے کہ وہ موخر الذکر کو بچانے کی کوشش کر رہے ہیں اور سارا ملبہ کاظم علی جوان پر پھینکنا مقصود ہے۔

گیان چند جین نے اس ضمن میں یہ بھی اعتراض کیا ہے کہ کاظم علی جوان نے مینکا اور رشی وشوامتر کی دیو مالائی

کہانی کو عامیانہ انداز میں ایسے بیان کیا گویا نفرت انگیزی جھلکتی ہے، اس کی مثال کے لیے انھوں نے جو اقتباس نقل کیا ہے وہ ملاحظہ ہو:

''وشوامتر پھر بہت سا پچھتایا کہ میں نے کیا برا کام کیا کہ اپنے تئیں تمام بھلوں کو بدنام کیا۔ تب تو اس کے سوا کچھ اور بن نہ آیا کہ اس بن کو چھوڑا اور بن کو گیا اور مینکا کو وہیں حمل دریافت ہوا۔ اس سبب سے اسے راجہ اندر کے دربار میں جانا بار ہوا۔ چار و ناچار نو مہینے گنتی رہی۔ جب مدت پوری ہوئی تو ایک راہ رو لڑکی جنی۔ قہر یہ کہ بے مہری سے نہ چھاتی لگا کر دودھ پلایا۔ بے اُلفتی سے نہ ایک دم کو گود میں لیا۔ نسلِ انسانی کی جان محبت ذرا نہ کی اور وہیں ٹپک اسے اتنی بات کہی جسے ہماری ذات میں کوئی نہ رکھے اسے کیوں اللہ نے دیا۔'' (۱۴)

سمجھنا دشوار ہے کہ اس پورے بیان میں کاظم علی جوان نے جو زبان استعمال کی ہے، اگر گیان چند جین کے بقول وہ عامیانہ ہے تو اُس وقت ہندوستان کی عام بول چال کی وہ زبان کیا تھی جس میں جوان کو یہ کہانی منتقل کرنے کا حکم ہوا تھا۔ اسلوب کے ضمن میں نہ سہی لیکن زبان کے ذخیرۂ الفاظ کو دیکھا جائے تو فورٹ ولیم کالج کی بیشتر داستانوں میں یہی الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ یوں بھی ان تمام باتوں سے قطع نظر گیان چند جین نے اختر حسین رائے پوری کے ترجمے پر جو اعتراضات کیے ہیں اُنھیں سامنے رکھا جائے تو درج بالا اقتباس میں انھیں دراصل اس جملے پر اعتراض کرنا چاہیے تھا 'جسے ہماری ذات میں کوئی نہ رکھے اسے کیوں اللہ نے دیا' کیونکہ کالی داس کے ناٹک میں لفظ 'اللہ' ادا نہیں ہوا پس یہ نوازؔ بیشر یا کاظم علی جوانؔ میں سے کسی ایک کی اختراع ہے۔ البتہ کرداروں کے نام تبدیل کر دینے کے حوالے سے گیان چند جین کا اعتراض جائز ہے، کنٹر ورشی کو کنّیا کن منی لکھنا، دشنیت کو دشمنت اور کشیپ کو کشپ لکھنا کسی بھی طرح درست امر نہیں۔

کالی داس کے ناٹک کا ایک اور معروف ترجمہ اختر حسین رائے پوری نے ۱۹۳۸ء میں کیا۔ اس ترجمے میں سے مختلف اقتباسات کا حوالے دے کر گیان چند جین نے جو اعتراضات کیے ہیں وہ درج ذیل ہیں:

☆ مقدمہ میں بھگوان رام چندر اور سیتا جی کا ذکر غیر مناسب الفاظ میں کیا گیا ہے جس سے ہندوؤں کے جذبات مجروح ہونے کا اندیشہ ہے۔

☆ تپوون کے تپسوی اور رشی کنیائیں وہ زبان استعمال کرتی ہیں جو ریختی کی بیگماتی زبان سے ملتی جلتی ہے۔

☆ مکالمات کی زبان اور الفاظِ تخاطب میں مسلم معاشرت کا رنگ حاوی ہو گیا ہے۔

☆ مترجم کو ہندی ذخیرۂ الفاظ اور اصطلاحات پر عبور حاصل نہیں اور نہ ہی ہندی رسم و روایات سے پوری

طرح واقف ہیں۔

ان نکات سے یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ گیان چند جین اُردو اور ہندی تنازع کے ضمن میں اپنے اس مفروضے پر کام کر رہے ہیں کہ یہ جھگڑا زبان کا نہیں دراصل ہندوؤں اور مسلمانوں کا ہے۔ اُن کے تمام نکات دو مختلف تہذیبوں کے ٹکراؤ کی طرف اشارہ کرنے والے ہیں۔ جہاں تک ہندوؤں کے بھگوان رام چندر اور سیتا جی کا ذکر عامیانہ انداز میں کرنے کی بات ہے تو اس کا خیال رکھا جانا یقیناً ضروری ہے البتہ اس باب میں اختر حسین رائے پوری کی ذہنیت پر شبہ کرنا درست نہیں کیونکہ وہ بہر حال اپنے بہت سے مسلمان ہم عصر ادیبوں کی نسبت زیادہ روشن خیال آدمی تھے۔ بصورتِ دیگر وہ ترجمے ایسے مشقت طلب کام کے لیے سنسکرت کی تخلیق کا انتخاب ہی کیوں کرتے، کسی عربی یا فارسی یا انگریزی متن کو منتخب کر لیتے۔ ابواللیث صدیقی (جن کا ذکر اسی باب میں اختر حسین رائے پوری کے بعد آیا ہے) ایسے مذہبی آدمی کے اندر تو ممکن ہے کہ ہندوؤں کے لیے ایک حقارت آمیز رویہ موجود ہو لیکن ہندوؤں کے اوتاروں اور مذہبی ہادیوں کے لیے اختر حسین رائے پوری بہر حال ایسی سوچ کا حامل نہیں ہو سکتے جو ہندوؤں کے جذبات مجروح کرنے کی ترغیب دلائے۔ 'شکنتلا' مترجمہ اختر حسین رائے پوری کے مقدمہ سے جو اقتباس گیان چند جین نے اپنی کتاب میں نقل کیا ہے اُس سے پہلے کے ایک یا دو جملے بھی اس میں شامل کر لیے جاتے تو ممکن تھا وہ بات کسی الجھاؤ کا باعث نہ محسوس ہوتی۔ اختر حسین رائے پوری کا اقتباس ملاحظہ کریں:

> ''وہ اُمیدوں اور ارمانوں کا طلسم لیے ہوئے اپنے محبوب کے دربار میں آئی ہی تھی کہ اس کی ایک 'نہیں' نے خوابوں کی دنیا کو اُجاڑ دیا۔ وہ بے دردا سے پہچاننے تک سے انکار کر دیتا ہے۔ وہ تو یہ بھی کہہ گزرتا ہے کہ یہ بچہ کسی اور کا ہے، تو، کسی اور کی ہے۔ یہ ہے وہ جواب جو مرد، عورت کو مدتوں سے دیتا چلا آیا ہے۔ حرامی بچوں اور بدنصیب طوائفوں کا سلسلہ یہاں سے شروع ہوتا ہے..... سنسکرت ادب میں ایک جگہ اور ایسا ہی واقعہ آیا ہے۔ جب رام چندر لنکا سے سیتا کو لے کر لوٹتا ہے تو دنیا کو ___ اور خود اُسے ___ اس کی پاک دامنی پر شبہ ہوتا ہے۔ اُس زمانے کے رواج کے مطابق اُسے آگ میں جلا کر دیکھا جاتا ہے اور اُسے آنچ بھی نہیں لگتی۔'' (۱۵)

گیان چند جین کے علم میں یہ بات بھی ہوگی کہ اس اقتباس سے پہلے مترجم اپنے مقدمہ میں ہندوستانی عورت کی ٹریجڈی، ہیملٹ اور فاؤسٹ کے المیہ کی بات کر رہے تھے اور یہ بیان اُسی کا تسلسل ہے۔ دوم یہ کہ اس اقتباس میں بھگوان رام چندر یا سیتا جی کے لیے کوئی بے ادبی نہیں کی گئی البتہ صیغہ واحد میں اُن کا ذکر آیا ہے، مترجم اگر دانستہ طور پر

ان دونوں ہستیوں کے لیے جمع کا صیغہ استعمال کر لیتے تو اس سے یقیناً اُن کے اپنے مذہبی عقیدے پر کوئی آنچ نہ آتی۔

اس کے بعد کے تمام تر اعتراضات 'شکنتلا' کے ترجمے کی زبان کے حوالے سے ہیں۔ مکالمات کی زبان پر مسلم معاشرت کا رنگ حاوی ہونا اور ہندوؤں کے رسوم و رواج سے عدم واقفیت کی بنا پر سنسکرت اصطلاحات کے مکمل اور درست مفہوم کا علم نہ ہونا ایسی کوتاہیاں رخامیاں اس ترجمے میں یقیناً موجود ہیں۔ 'شکنتلا' کے کرداروں سے 'ابا' اور 'امی جان' کہلوانا کسی طرح بھی درست نہیں حالانکہ اگر ان کی جگہ 'پِتا جی' یا 'ماتا جی' کے الفاظ بھی معنی تک رسائی میں حائل نہ ہوتے کیونکہ عام استعمال کے الفاظ ہیں اور اگر 'درشن دینا' اور 'آشیر باد دینا' ایسے محاوروں کا استعمال ہو سکتا ہے تو مذکورہ آداب والقاب کے لیے گنجائش کیوں نہیں نکل سکتی۔ البتہ ریختی کی بیگماتی زبان کے حوالے سے گیان چند جین کے اعتراض میں وزن کم ہے، اُن کا یہ خیال کہ، 'میری جان'، 'جانی' یا 'جانِ من' کے الفاظ صرف انشا اور رنگین کی زبان ہو سکتی ہے اور کوئی ہندو سادھو یا راجہ استعمال نہیں کر سکتا حقیقت میں تو شاید درست ہو لیکن ترجمے کے باب میں ان کے استعمال کی گنجائش موجود ہے کیونکہ جس کردار کے یہ الفاظ ہیں اُس کا مقصد دوسرے کردار کو پیار سے مخاطب کرنا ہے نہ کہ اپنے سادھو یا بادشاہ ہونے کا پرچار کرنا۔ 'شکنتلا' مترجمہ اختر حسین رائے پوری میں کچھ محاورات کا مضحکہ خیز استعمال کیا گیا ہے مثلاً شکنتلا کی زبانی یہ کہلوانا: 'لِلّہ مجھے بچاؤ!' (۱۶)، حاجب کا یہ کہنا: 'وائے برحالِ ما، نوبت بہ ایں جا رسید کہ جو جریب مدتوں سے میرے منصب کی نشانی تھی، اب اسی سے سہارے کی لاٹھی کا کام لینا پڑتا ہے' (۱۷) اور راجا کی یہ خود کلامی: 'لعنت ہے مجھ پر! میرے پُرکھوں کی آتما پر کیا بیت رہی ہوگی، وہ سوچتے ہوں گے کہ دُشنیت کے بعد ہم پر فاتحہ کون پڑھے گا' (۱۸)۔ اِن مثالوں کی روشنی میں گیان چند جین کا یہ اعتراض بھی بے جا نہیں کہ اختر حسین رائے پوری ہندوستان کے سنسکرت بولنے والے کرداروں کو ایرانی و عربی بنانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ دراصل اختر حسین رائے پوری نے بطور مترجم ان محاورات سے بات کا مفہوم تو صحیح اور لطیف پیرائے میں بیان کر دیا لیکن وہ یہ بھول گئے کہ شکنتلا یا اُس کا خالق کالی داس 'لِلّہ' کہنے والوں کی تہذیب و معاشرت سے تعلق نہیں رکھتے سو یہاں مفہوم کی ترسیل اہم نہیں رہی بلکہ اس مقصد کے لیے استعمال ہونے والا لفظ نشان زد ہو گیا۔ اسی طرح دوسری مثال میں فارسی زبان کا پورا محاورہ استعمال کرنا اور راجا دُشنیت کے مکالمے میں 'فاتحہ پڑھنا' کے محاورے کا استعمال ایک سنسکرت ناٹک کے ترجمے کے باب میں یقیناً سُقم شمار کیا جائے گا۔

کالی داس کے اس ناٹک کا اُردو زبان میں کئی اور لوگوں نے بھی ترجمہ کیا بلکہ یوں کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ہر عہد میں کسی معروف لکھاری نے اس کا ترجمہ کیا یا جو اَن کے نثری قصہ 'شکنتلا' کی ڈرامائی تشکیل کی، اس ضمن میں

آرام، حافظ عبداللہ، طالب بنارسی اور محشر انبالوی کے نام قابلِ ذکر ہیں (۱۹) لیکن ان تمام سے ہٹ کر ایک ترجمہ جسے گیان چند جین نے بھی سراہا وہ قدسیہ زیدی کا ہے جو انھوں نے 'شکنتلا' کے مختلف سنسکرت ایڈیشنوں، اُن کے ہندی، اُردو اور انگریزی تراجم کو سامنے رکھتے ہوئے کیا اور اس پر ڈاکٹر سید عابد حسین نے نظر ثانی کی۔ اس میں کرداروں کے ناموں، زبان و بیان اور تہذیب و معاشرت کے ضمن میں خاص احتیاط برتتے ہوئے سنسکرت متن کے اُردو میں ترجمے کا کام انجام دیا گیا ہے۔ کالی داس کے 'شکنتلا' کے مختلف تراجم اور اس باب میں مورخین و محققین کے بیانات سے بحث کے بعد یہی بات سامنے آتی ہے کہ اسے ہندوستان کے دیگر کلاسیکی متون کے برابر درجہ دینے میں اُردو دنیا نے خاصی پس و پیش کا مظاہرہ کیا۔ ایک طویل عرصے تک درست اُردو ترجمے سے محروم رہنے اور مورخین کی قیافہ شناسائیوں کی نذر رہنے والا یہ ناٹک آج بھی اپنے اصل مقام و مرتبے کی تلاش میں مختلف کتابوں میں محفوظ پڑا ہوا ہے۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ جے کرشن چودھری کے خیال میں ہندوستان میں کلاسیک کے دو نمونے پوری دنیا میں اس کی پہچان ہیں، ایک تاج محل اور دوسرا کالیداس۔ کالیداس کے سوانحی حالات کے ضمن میں اب تک جو بھی معلومات سامنے آئی ہیں وہ قیاسات پر مبنی ہیں۔ ان قیاسات کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ کم وبیش دو ہزار سال پہلے سنسکرت کا ایک معروف اور قادرالکلام شاعر گزرا ہے۔ اس کی تصانیف میں 'شکنتلا' کے علاوہ دو اور ڈرامے 'وکرم اور وشی' اور 'مال و کاگنی مترم' اور بہت سی شعری تخلیقات شامل ہیں۔ تفصیل کے لیے دیکھئے: سرزمینِ ہندوستان کا شاعرِ اعظم: کالی داس، ۱۹۵۸ء (طبعِ ثانی)، الٰہ آباد، شانتی پریس، ص ۱۷۔۱۵۷

۲۔ آزاد، محمد حسین، آبِ حیات (ترتیب وتدوین: ابرار عبدالسلام)، مارچ ۲۰۰۶ء، ملتان، شعبۂ اُردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ص ۴۹

۳۔ یہ ایک الگ تحقیق طلب باب ہے کہ کالی داس کے 'شکنتلا' ناٹک کا مآخذ کیا تھا اور نوآز کی منظوم کتھا کا سمبندھ کالی داس کے ناٹک کے ساتھ ہے یا اُس کے اصل مآخذ کے ساتھ اور اس ضمن میں مسعود حسن رضوی ادیب اور ڈاکٹر اسلم قریشی وغیرہ کی مختلف تحریروں میں خاصے مباحث موجود ہیں اور یہ خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ کالی داس کی کہانی کا مآخذ 'مہابھارت' ہے۔

۴۔ سید محمد، مولوی، اربابِ نثرِ اُردو، ۱۹۵۰ء، لاہور، ص ۲۰۰

۵۔ محمود شیرانی، حافظ، پنجاب میں اُردو (حصہ اول)، ۱۹۹۸ء (طبع دوم)، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان پاکستان، ص ۱۳۰

۶۔ اعجاز حسین، ڈاکٹر، مختصر تاریخ ادبِ اُردو، ۱۹۵۳ء، دہلی، آزاد کتاب گھر، ص ۲۹

۷۔ قادری، حامد حسن، داستانِ تاریخ اُردو، ۱۹۵۷ء، کراچی، ص ۱۱۶

۸۔ محمد اسلم قریشی، مقدمہ: شکنتلا از کاظم علی جوان، دسمبر ۱۹۶۳ء، لاہور، مجلس ترقی ادب، ص ۲۹

۹۔ ایضاً، ص ۲۸

۱۰۔ کچھ محققین کے خیال میں اس کی تصنیف کا کام ۱۸۰۱ء میں شروع ہو گیا تھا۔ محمد عتیق صدیقی کے بیان کی رُو سے فورٹ ولیم کالج میں للّو جی لال کا تقرر ۷/ جون ۱۸۰۲ء کو ہوا (گل کرسٹ اور اُس کا عہد، ۱۹۶۰ء،

علی گڑھ، انجمن ترقی اُردو ہند، ص ۱۹۵) گویا اُسی برس انھوں نے اس قصے پر صرف نظر ثانی کی اور پھر یہ شائع ہوا۔ اس کے برعکس ابوسعادت جلیلی نے للولال جی کوی پر اپنی تحقیق میں یہ ثابت کیا ہے کہ وہ ۱۸۰۰ء میں کالج سے منسلک ہو گئے تھے (ملاحظہ کریں: للولال جی کوی: ایک ادبی سوانح، جون ۲۰۰۲ء، لاہور، مجلس ترقی ادب، ص ۵۰، ص ۷۲) اور کاظم علی جوان کے دیباچے سے بھی یہ بات درست ثابت ہوتی ہے۔

۱۱۔ دیباچۂ مولف: شکنتلا، مرتبہ: ڈاکٹر عبادت بریلوی، جولائی ۲۰۰۰ء، اسلام آباد، الحمرا پبلشنگ، ص ۲۸

۱۲۔ جین، گیان چند، ایک بھاشا: دولکھاوٹ، دوادب، ۲۰۱۲ء، لاہور، فکشن ہاؤس، ص ۲۰۵

۱۳۔ ایضاً، ص ۲۰۴

۱۴۔ ایضاً، ص ۲۰۵

۱۵۔ رائے پوری، اختر حسین، مقدمہ: شکنتلا، ۱۹۵۷ء (تیسرا ایڈیشن)، لاہور، اُردو مرکز، ص ۱۹، ۲۰

۱۶۔ شکنتلا مترجمہ اختر حسین رائے پوری، ص ۴۸

۱۷۔ ایضا، ص ۱۷۷

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۶۳

۱۹۔ اے بی اشرف، ڈاکٹر، اُردو سٹیج ڈراما، ۱۹۹۰ء، نئی دہلی، شانِ ہند پبلی کیشنز، ص ۱۵۰

❋❋❋

ابراہیم جلیس کی غیر مطبوعہ تخلیقات (ریڈیو ڈرامے، فلمی کہانیاں)

ڈاکٹر امتیاز حسین بلوچ*

Abstract:

Ibrahim Jalees was imminent journalist, fiction writer, playwright and report writer of sub-continent. Whose more than 43 books have a unique place in literature. I have presented topical and research analysis of his radio serial "Soo baat ki aik baat". This long play was broadcasted through Radio Pakistan, Karachi on 15th November 1955. In this serial all the dramas are single act and have aural analogies in which flight of imagination has replaced the sense of sight. In this serial all the presented dramas have topics related to our daily routine incidents. I have a file of written scripts of theses dramas.

ابراہیم جلیس بیسویں صدی کے روشن فکر کے حامل ادباء میں ایک نمایاں نام ہے۔انھوں نے اپنی تمام عمر سامراج مخالفت اور فیوڈل ازم کے خلاف آواز بلند کرنے کے ساتھ ساتھ ملکی سطح پر وقوع پذیر ہونے والے ہر غیر آئینی اقدام کی مخالفت کرتے ہوئے گزار دی۔اُن کے قلم کی کاٹ اور لہجے کی تلخی نے متنوع موضوعات سے ہم آہنگ ہو کر اُردو ادب کے اُفق پر ابراہیم جلیس کا نام ہمیشہ کے لیے کندہ کر دیا لیکن اپنے سماج کی ترقی کے شدید خواہاں اور اس کے لیے مسلسل جدوجہد کرنے والے اس ادیب کی تحریروں کی شیرازہ بندی کر کے منظرِ عام پر لانے میں اُن کے خانوادے کے ساتھ ساتھ اُردو دنیا نے بھی خاصی پس وپیش کا مظاہرہ کیا،معروف ادبی اصناف میں اُن کی طبع آزمائی کا تو پھر بھی کسی نہ کسی طور پر احاطہ کر لیا گیا لیکن اُن کے تحریر کردہ ریڈیو ڈرامے اور کچھ فلمی کہانیاں ایسی بھی ہیں جو ابھی تک منظرِ عام پر نہیں لائی جا سکیں۔ریڈیو کے لیے تحریر کردہ بیشتر ڈرامے کسی ایک ہی طویل سلسلے کی مختلف کڑیاں تھے۔

* شعبہ اردو، گورنمنٹ ایمرسن کالج، ملتان

'سوبات کی ایک'* کے عنوان کے تحت جلیس نے ریڈیو پاکستان کراچی کے لیے ایک طویل ڈرامہ سیریل لکھی۔ جس میں ہر ہفتے مختلف موضوعات پر ڈرامہ پیش کیا جاتا تھا۔ اس سلسلے کا پہلا کھیل ۱۵ر نومبر ۱۹۶۶ء کو ریڈیو پاکستان کراچی سے براڈ کاسٹ ہوا۔ ''سوبات کی ایک بات'' سماجی سیریل تھی۔ اس میں پیش کردہ ڈراموں کے موضوعات بھی ہماری روزمرہ زندگی کے واقعات ہیں اور ان ڈراموں میں پیش کردہ کردار بھی عام زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس سیریل کے تحت لکھے گئے تمام ڈرامے یک بابی ہیں اور سمعی تمثیلیں ہیں جن میں بصارت کی جگہ متخیلہ نے لے لی ہے۔ ان ڈراموں میں واقعات کو کرداروں کے حرکت وعمل کو تاثراتی مکالموں اور آوازوں کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ ''سوبات کی ایک بات'' کا پہلا کھیل ''صرف ایک منٹ'' تھا۔ یہ ڈرامہ ریڈیو پاکستان کراچی سے بدھ ۱۵ر نومبر کو شام چار بجے نشر ہوا۔ اس کے قلمی نسخے پر جو کہ پنسل سے اخباری کاغذ پر لکھا گیا ہے، ابراہیم جلیس کے اردو دستخط بھی موجود ہیں۔

'صرف ایک منٹ' کے علاوہ دیگر تمام مسودات پر بھی ابراہیم جلیس کے دستخط موجود ہیں اور تمام مسودے اخباری کاغذ پر پنسل سے لکھے گئے ہیں۔ 'صرف ایک منٹ بھی' ایک یک بابی ریڈیائی کھیل ہے۔ جس میں وقت کی اہمیت کا احساس دلایا گیا ہے۔ وقت ایک قیمتی دولت ہے، مگر ہمیں اس بات کا احساس تک نہیں ہے۔ وقت کے سلسلے میں خواتین زیادہ غیر محتاط ہوتی ہیں اور خصوصاً شادی بیاہ کے موقعہ پر جب وہ تیار ہوتی ہیں تو منٹوں کا کام گھنٹوں میں کرتی ہیں۔ مصنف اپنے دوست مسعود کو ساتھ لے جانا چاہتا ہے۔ مسعود کے گھر وہ اس وقت آئے ہیں جب وہ اپنی بیگم کے ساتھ شادی پر جانے کے لیے تیار کھڑے ہیں۔ جلیس، بیگم مسعود کو کہتے ہیں: بھابھی آپ کی ناک پر کچھ لگا ہے۔ وہ خاتون ایک منٹ کا کہہ کر آدھ گھنٹہ سنگھار میز کے سامنے بیٹھی رہتی ہے۔ جلیس اور مسعود صاحب آدھ گھنٹہ لگا کر باہر آتے ہیں، لیکن بیگم مسعود ابھی آئینے کے سامنے بیٹھی آرائش جمال میں مصروف ہوتی ہیں۔ اتنے میں دلہن والوں کی طرف سے فون آتا ہے کہ دولہا نے دولہن کی تیاری میں غیر معمولی تاخیر سے ناخوش ہو کر سرے سے رشتے سے انکار کر دیا ہے۔ یہ منظر ملاحظہ فرمائیں:۔

''بیگم مسعود'' ہیلو.....کون.....؟

دلہن کی والدہ بول رہی ہوں۔ اوہ آداب عرض خالہ جان (جیسے چیخ کر کہا) کیا کہا..... بارات لوٹ گئی۔ بغیر دلہن کے بارات لوٹ گئی۔''

بیگم خالہ جان نے بتایا کہ لڑکا یعنی دولہا بچپن سے ولائیت میں رہتا، پلتا، بڑھتا اور پڑھتا رہا ہے اور وقت کا پابند ہے۔ نکاح کا وقت پانچ بجے دیا گیا تھا اور دلہن والے پانچ بجے سے اسے بہلاتے رہے کہ دلہن بھی ایک سیکنڈ میں تیار ہوا چاہتی ہے۔ بس ایک منٹ میں آجائے گی۔ اس ایک منٹ، ایک

منٹ میں پانچ سے سات کیا بجے دولہا نو دو گیارہ ہو گیا۔''(۱)

''سو بات کی ایک بات'' دوسرا ڈرامہ روپیہ گھر میں ہو نہ ہو گھر میں جھگڑا نہ ہو'' ہے۔ یہ ڈرامہ ریڈیو پاکستان سے بدھ ۷ر فروری ۱۹۶۸ء کو نشر ہوا تھا۔ اس کے قلمی مسودے پر جلیس کے دستخط موجود ہیں۔ ڈرامے کا موضوع شوہر کی فضول خرچی ہے۔ میاں الف۔ ب کا کنبہ بہت مختصر ہے۔ اچھی نوکری ہے، لیکن پھر اس کی بیوی تنخواہ ملنے کے ٹھیک ایک ہفتہ بعد قرض مانگنا شروع کر دیتی ہے۔ اس تنگ دستی کی بڑی وجہ دفتر کے ساتھ ملحق کنٹین ہے۔ الف۔ بے کی بیگم نٹین کو اپنی سوکن قرار دیتی ہے، چونکہ تنخواہ کا نصف سے زائد کنٹین کی چائے اور سگریٹ پر خرچ ہو جاتا ہے۔ بیگم الف۔ ب جلیس کو بتاتی ہیں:۔

''بیگم الف۔ ب کل تنخواہ کا دن ہے۔ کل معلوم ہو جائے گا کہ کتنا بل ہے۔ کل آپ ہمارے گھر ضرور آئیں۔ جلیس ضرور آؤں گا۔''(۲)

اس کھیل میں یہ پیغام پوشیدہ ہے کہ انسان کفایت شکاری سے کام لے اور اپنے علاوہ اپنے بچوں کے اخراجات و ضروریات کی طرف بھی دھیان دے۔

''سو بات کی ایک بات'' کا تیسرا ڈرامہ ''نصف بہتر'' ہے۔ یہ کھیل ریڈیو پاکستان کراچی سے ۱۳ر اپریل ۱۹۴۸ء کو براڈ کاسٹ ہوا۔ اصل مسودے پر ابراہیم جلیس کے دستخط موجود ہیں۔ اس یک بابی ڈرامے میں مصنف نے اپنے ایک دوست شیر جان کا قصہ بیان کیا ہے جو ہمیشہ اپنی گھریلو زندگی کے بارے میں شیخیاں بگھارتا ہے کہ اس کی بیوی اس سے ڈرتی ہے اور وہ دوسروں کو بھی شادی کے امور پر مشورہ دیتا رہتا ہے اور دوسروں سے کہتا ہے کہ اس کی بیوی سمیت ساری عورتیں اللہ میاں کی گائے ہوتی ہیں، لیکن ایک روز اس کی بیوی شیر خان کو تلاش کرتے کرتے جلیس کے گھر پہنچتی ہے۔ تو یہ راز کھلتا ہے۔ شیر خان بیوی کے سامنے کس طرح دب کر رہتا ہے:۔

''جلیس کون تھے۔ ٹھہرو میں دیکھتا ہوں۔ ارے تمہارا غصیلا یار سالا اور تمہاری بیگم بھی ساتھ ہیں۔ (گھبراہٹ سے) کیوں خیریت سے بیگم بھی ساتھ ہے، تو پھر ٹھہرو میں وہاں صوفے کے پیچھے چھپ جاتا ہوں۔ بیگم کو ہرگز نہ بتانا کہ میں یہاں ہوں۔''(۳)

''ہے اچھا اپنا شوہر'' یہ چوتھا ڈرامہ ہے۔ جو بدھ ۱۴ر اگست ۶۷ء کو ریڈیو پاکستان کراچی سے نشر ہوا۔ اس میں کامیاب گھریلو زندگی کے راز بتائے گئے ہیں۔ بعض شادی شدہ جوڑے ایسے شادی شدہ میاں بیوی کو حسرت سے دیکھتے ہیں۔ جو آپس میں جھگڑتے نہیں اور لوگوں پر بھی اسے ذہین لوگ یہی ظاہر کرتے ہیں کہ ان کا آپس میں کوئی گھریلو تنازعہ نہیں ہوتا۔ سلامت خان بھی ایک ایسا شوہر ہے جو مصنف پر اپنا رعب جھاڑتا رہتا ہے، لیکن ایک دن مصنف اور اس کی بیوی سلامت خان کے گھر سے گزرتے ہوئے باہر لوگوں کو جمع دیکھتے ہیں، تو انہیں بھی رکنا پڑتا ہے، تو تب یہ

راز کھلتا ہے کہ سلامت خان کی بیوی چیخوں سے پورا محلّہ جمع ہے۔ جسے سلامت خان مار رہا ہے اور اکثر وہ اپنی بیوی کو مارتا ہی رہتا ہے:۔

''بیگم ارے یہ تو بیگم سلامت کی آواز ہے۔ جلیس آدمی سے پوچھتے ہیں، اے بھائی صاحب! اے جناب ذرا بات سنیئے۔
فرمایئے؟ جلیس یہ کیا ماجرا ہے؟ Malevoice! جی ماجرا کیا ہے، ہم سارے محلے والے تنگ آ گئے ہیں۔ کوئی دن نہیں جاتا جس دن سلامت صاحب اپنی بیوی کو گدے اور قالین کی طرح نہیں جھاڑتا۔(۴)

''کائے کا مکان'' سو بات کی ایک بات کا پانچواں ڈرامہ ہے۔ یہ فیچر ۱۳/ستمبر ۱۹۶۷ء کو نشر ہوا۔ اس میں کرایے کے مکان کم یابی کا مسئلہ بیان ہوا ہے۔ شہر میں جس کے پاس مکان ہے وہ کرایہ زیادہ بتاتا ہے۔ اس طرح کرایے کے مکان میں رہائش اختیار کرتے ہیں۔ مختلف قسم کے بل کرایہ دار کا جینا حرام کر دیتے ہیں۔ مصنف نے اس کھیل میں مکانوں کی قلت کا ذکر بھی کیا ہے۔ پراپرٹی اور دولت پر صرف امراء کا حق ہے غریب آدمی تو صرف خوشحالی کے خواب دیکھ سکتا ہے۔

''چلو اچھا ہوا'' ریڈیو پاکسان کراچی سے ۱۷/اپریل ۱۹۶۸ء ہو۔ اس میں مصنف نے تعلیم حاصل کرنے والے بچوں میں ہوٹلوں میں بجنے والے فلمی گانے اور مچھرا سے پڑھنے نہیں دیتے فرزانہ جو بہت محنت کرتی ہے۔ گھر میں مسلسل شوہر سے ڈسٹرب ہونے کی وجہ سے دل جمعی سے تیاری نہیں کر سکتی، چنانچہ یہ بھی میٹرک کیا امتحان فیل ہو جاتی ہے۔ مصنف کے دوست عالم بیگ کے گرد و پیش کا ماحول یہ ہے: ''فرزانہ اوپر چھت پر بیٹھی! امتحان کی تیاری کر رہی ہے اور اطراف کے ہوٹلوں سے (یا ہوٹل سے) فلمی گانوں (فلمی گانے) کی آواز آ رہی ہے۔''(۵)

''حرکت زیادہ برکت کم'' ریڈیو پاکستان کراچی سے بدھ ۱۶/اکتوبر ۱۹۶۷ء کو نشر ہوا۔ یہ سو بات کی ایک بات کا ساتواں ڈرامہ ہے جس میں معاشرے میں مالی اور اقتصادی مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس دور میں مہنگائی بہت زیادہ ہے۔ پرانے وقت میں مہنگائی زیادہ نہ تھی۔ پرانے لوگ برے مزے سے زندگی بسر کرتے ہیں۔ ان کے زمانے میں زر تو تھا لیکن افراط نہ تھا۔ اب دولت زیادہ ہے اور اشیاء کی گرانی زیادہ ہے۔ تنخواہ دار کے لیے تو زندگی بسر کرنا بایت دشوار ہے۔ اب اگر تنخواہ چار گناہ بھی دی جائے، تو مہنگائی کا تناسب زیادہ ہے۔ ڈرامے کا آغاز ان خیالات و مکالمات سے ہوتا ہے کہ بزرگ چھوٹوں کو نصیحت کرتے تھے کہ برے وقتوں کے لیے روپیہ بچا کر رکھو لیکن اب مسئلہ یہ ہے کہ روپیہ ہوگا تو بچے گا۔ جب مہنگائی سے روپیہ بچے گا نہیں تو بچت کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

نصیحت کے اس مفہوم کی رو سے موجودہ وقت سے زیادہ برا وقت اور کون سا ہوگا۔ ایسی مہنگائی اور اسی بدحالی کے بارے میں مولانا حالی فرما گئے۔

اے خاصہ خاصان رسل وقت دعا ہے
امت پر تیری آ کے عجب وقت پڑا ہے

''دروازے پر ہاتھی جھولے'' میں دو خواتین خانہ کا ذکر ہے۔ یہ دونوں خواتین چٹوری بیگم اور کفایت بی بی اس ڈرامے کا مرکزی کردار ہیں جیسا کہ نام سے بھی ظاہر ہے۔ چٹوری بیگم نہایت فضول خرچ خاتون ہے اور ضرورت بے ضرورت پھل اور چیزیں گھر منگواتی ہے، حالانکہ اس کے گھر والے کی بھی وہی تنخواہ ہے، جو کفایت بی بی کے گھر والے کی ہے، مگر چٹوری بیگم کے اخراجات شاہانہ نوعیت کے ہیں، جبکہ کفایت اپنے اخراجات کو اپنے شوہر کی آمدنی میں رہ کر پورا کرتی ہے۔ چٹوری بیگم کے یہ اللے تللے اس کے خاوند کو مقروض کر دیتے ہیں چنانچہ ہر وقت ان کے گھر کے سامنے قرض خواہوں کا جم غفیر جمع رہتا ہے ایک منظر دیکھئے:

> ''قرض خواہوں کی بہتات کے باوجود کیا مجال ہے کہ کوئی پھل اور مٹھاس فروش چٹوری بیگم کے گھر کے سامنے سے بغیر کچھ دیئے (اور بغیر کچھ لیے بھی) گزر جائے کیوں کہ چٹوری غالباً یہ چاہتی ہی نہیں کہ نقد خریداری کسے کہتے ہیں۔''(۶)

''جارجٹ کی ساڑھی'' کی تاریخ نشر بدھ ۱۹؍جنوری ۱۹۶۸ء ہے۔ یہ ڈرامہ بھی ریڈیو پاکستان کراچی سے نشر ہوا۔ اس ڈرامے میں دو خواتین کے کردار ہیں۔ ایک ڈینگ مار خانم اور دوسری بھولی بیگم ہے۔ دونوں کے میاں ملازم ہیں لیکن ڈینگ مار خانم ہر وقت اچھے کپڑے پہنتی ہیں جبکہ بھولی بیگم صرف ان کپڑوں کو دیکھ تو سکتی ہے لیکن پہن نہیں سکتی۔ بھولی بیگم ڈینگ مار خانم سے پوچھتی ہے۔ آپ اطلسی، کم خواب، ہمرو ململ، جارجٹ کریب خرید لیتی ہیں۔ ڈینگ مار خانم اس راز سے پردہ ان الفاظ میں اٹھاتی ہیں:۔

> ''ڈینگ مار خانم اگر تمہیں حسد نہیں تو پھر سنو کہ میں صرف 'ایک میاں کی بیوی' ہی نہیں بلکہ ایک بہت امیر باپ کی بیٹی بھی ہوں۔ اب بتاؤ کیا تم ایک امیر باپ کی بیٹی ہو۔''(۷)

''بے مثال میاں بیوی'' بدھ ۸؍نومبر ۱۹۶۷ء کو چار بجے شام ریڈیو پاکستان کراچی سے نشر ہوا۔ اس ڈرامے میں مصنف نے میاں بیوی کے جھگڑوں کو موضوع بنایا ہوا ہے۔ بے مثال میاں بیوی ایک دوسرے کو مسلسل برداشت کرتے کرتے عمریں گزار دیتے ہیں۔ اس کھیل میں بھی میاں بیوی کی لڑائیاں دیکھ کر شادی کا ارادہ ملتوی کر دیتے ہیں حالانکہ جب مصنف نے بی۔اے کیا تو ان کی امی رشتہ ڈھونڈنے کھڑی ہوتی ہیں: ''ہم نے بی۔اے پاس کیا تو والدہ بھی معاشرے کی عام ماؤں کی طرح ہمارے لیے ایک چاند سی دلہن اور اپنے لیے جیسے بہشتی حور کی ہو بہو.....

بہوڈھونڈنے میں مصروف ہوگئی۔'' (۸)

''سوبات کی ایک بات'' میں کراچی بلدیہ کی ناقص کارکردگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔شہر میں بلدیہ کے ملازم کام نہیں کرتے ہیں۔مچھر اور مکھیاں شہر کا خاص تحفہ ہیں۔طنزیہ انداز میں مصنف نے مچھر مکھیوں اور بلدیہ کو کردار کے طور پر پیش کر کے بلدیہ کراچی کی ناقص کارکردگی کو موضوع بنایا ہے۔ڈرامے کا آغاز ملاحظہ ہو:۔

''ایک رات حسب معمول آدھی رات کے لگ بھگ ہم گھر لوٹ رہے تھے کہ راستہ بھول گئے اور جا نکلے دشمنوں کے ملک 'مکھی مچھرستان' یا 'مکھی مچھر اینڈ' میں جو دریائے گٹر کے کنارے مکھی مچھرستان میں جگہ جگہ سرراہے ہوٹلیں قائم ہیں۔'' (۹)

''رمضان المبارک کی آمد'' بدھ ۶ ردسمبر ۱۹۲۶ء براڈ کاسٹ ہوا۔رمضان شریف کے روزے مسلمانوں پر فرض ہیں مگر جب رمضان شریف آتا ہے تو لوگ چاند دیکھ کر ایک دوسرے کو مبارک باد دیتے ہیں۔ایک خوشی کا سماں ہوتا ہے مگر کچھ لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جو رمضان کی آمد کے ساتھ بیمار ہو جاتے ہیں اور رمضان شریف کے اختتام تک مسلسل بیمار رہتے ہیں اور روزہ خور ہوتے ہیں۔ایسے روزہ خور لوگ روزہ داروں کا بھی احترام نہیں کرتے۔اس ڈرامے میں رمضان جلیس اور بیگم اسلام الدین ایک کردار کے طور پر آئے ہیں۔

''رمضان شریف..... ہاں ہاں تو میں نے اس نوجوان کو دن دھاڑے چنے پھانکتے اور سگریٹ پیتے دیکھا تو پوچھا۔نوجوان بولا۔

نوجوان: قبلہ! بیمار بھی ہوں اور مسافر بھی رمضان المبارک میں نے کہا، اچھے بیمار کہ اس بیماری کو دیکھ کر تندرسی آئے۔'' (۱۰)

''بندقبا'' ۷ر مارچ ۱۹۶۸ء کو نشر ہوا۔اس کے مسودے پر ابراہیم جلیس کے دستخط بھی موجود ہیں۔اس کھیل میں زن مرید مردوں کو ہدف ملامت بنایا گیا ہے اور ایک کنوارے بادشاہ کے دربار کا ذکر کیا گیا ہے۔''بندقبا'' کا ایک منظر ملاحظہ ہو:

''بادشاہ جو وزیر صاحبان اپنی اپنی بیویوں کے حکم کے غلام ہیں۔وہ قطار سے نکل کر میرے تخت کے دائیں طرف کھڑے ہو جائیں۔

جلیس: لیکن ایک وزیر خاموش رہا تو بادشاہ نے حیران ہو کر پوچھا۔

بادشاہ: حیرت ہے تم اتنے بہادر ہو گونگے کی طرح کھڑے ہو۔بتاؤ کیا بات ہے، تو اس وزیر نے سہمے ہوئے لہجے میں کہا۔بات دراصل یہ ہے میری بیوی کی سخت تاکید ہے کہ میں دوسرے وزیروں سے ہمیشہ دور رہا کروں۔'' (۱۱)

''سوبات کی ایک بات'' میں بیگم الف ب اور مسٹر الف ب کے گھر کے پکوانوں کا ذکر ہے۔یہ لوگ مصنف اور اس

کے دوستوں کے سامنے ہمیشہ اچھی اچھی ڈشیں پیش کرتے ہیں اور ان ڈشوں کے بارے میں حیرت انگیز انکشاف بھی کرتے ہیں۔ بظاہر کھانوں سے متعلق یہ تمام انکشافات مبالغہ آمیز ہیں۔ جن کو عقل سلیم تسلیم کرنے سے قاصر ہے۔ اب کریلے کا حلوہ دیکھئے کیسے بن کر تیار ہوا ہے۔ جلیس کے الفاظ میں:۔

''میاں الف ب'' آپ محاورہ بولیں اور میں حقیقت بیان کروں کہ میری بیگم نے آپ کے لیے نہ صرف کریلے کا حلوہ بنایا ہے بلکہ انہوں نے نیم کی آئسکریم بھی بنائی ہے۔ جلیس نیم کی آئسکریم.....کریلے کا حلوہ ہی کیا کم حیرت انگیز تھا کہ اب آپ نیم کی آئسکریم بھی کھلائیں گے۔ اب تو محاورہ بھی یوں بدلنا پڑے گا کہ ایک تو کریلے کا حلوہ اور نیم کی آئسکریم پر چڑھا۔'' (۱۲)

''سو بات کی ایک بات'' کی تاریخ نشر بدھ ۱۰ر جنوری ۱۹۶۸ء ہے اور یہ ڈرامہ بھی ریڈیو پاکستان سے کراچی سے نشر ہوا تھا۔

''بے بس شوہر'' ۲۰ر ستمبر ۱۹۶۷ء کو نشر ہوا۔ یہ ڈرامہ بھی ریڈیو پاکستان کراچی سے نشر ہوا۔ مصنف ابراہیم جلیس کو اس کے دوست کی بیگم فون کر کے بلاتی ہیں کہ ان کے گھر میں کوئی جھگڑا ہو گیا ہے اور اس کا خاوند اسے طلاق دینا چاہتا ہے اور وہ قاضی کو بلانے گیا ہوا ہے۔ جلیس فوراً ان لوگوں کے گھر جاتے ہیں۔ معلوم کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ جلیس کا دوست دیر سے گھر آتا ہے اور اس کی بیوی کو یہ شک ہے کہ شاید اس نے کوئی گھر نہ بسا لیا ہو، چونکہ پہلے پڑوس میں ایسے واقعات ہو چکے ہیں۔ اس وجہ سے ان لووں کے گھر میں آئے روز جھگڑا رہتا ہے، مگر جلیس اپنے دوست کی بیوی کو سمجھاتا ہے کہ وہ اپنے خاوند پر شک نہ کرے۔ اپنے خاوند سے تعاون کرے حالات خود بخود ٹھیک ہو جائیں گے۔ بیگم اکبر بھی اپنے خاوند کو بدکردار تسلیم کرتیں لیکن انہیں صرف دیر سے آنے پر اعتراض ہے:

''بیگم اکبر'' میں یہ نہیں کہتی کہ وہ گمراہ یا بدکردار ہیں۔ البتہ مجھے ان کی ایک بات بڑی کھٹکتی ہے۔ ایک بار انہوں نے کہا تھا۔ بعض مرد بدکرداری کے باعث راتوں کو دیر سے گھر لوٹتے ہیں تو اکثر مرد محض بے بسی کے باعث دیر سے گھر لوٹتے ہیں۔'' (۱۳)

''رات بھر کی نیند'' کی تاریخ نشر ۱۲ر جون ۱۹۶۸ء ہے۔ اس ڈرامے کا بنیادی خیال یہ ہے کہ ''ہر گل رنگ و بُو دیگر است'' دنیا میں یہ بہت مشکل ہے کہ میاں بیوی کی پسند و ناپسند ایک جیسی ہو۔ طبائع کے اختلاف کے ساتھ ساتھ شخصی اور نظریاتی اختلافات بھی ہو جاتے ہیں۔ ایک ہی گھر میں دونوں ایک ساتھ زندگی گزارنے والے میاں بیوی بعض اوقات طبعی مزاج کے اختلاف کے باوجود ایک دوسرے کو خوش رکھنے کے لیے سمجھوتا کرتے ہیں اور ایک دوسرے کی ناروا اور ناقابل برداشت عادات بھی سہنا پڑتی ہیں۔ ''رات بھر کی نیند'' میں اسی اختلاف کو موضوع بنایا گیا ہے:

''دنیا میں ایک جیسی طبیعت کے میاں بیوی خال خال ہی ملتے ہیں لیکن ایک دوسرے کی باکل متضاد طبیعت رکھنے والے میاؤں اور بیویوں سے ہ دنیا پٹی پڑی ہے۔ جس میاں بیوی کو دیکھو تو ایک ہنسوڑ ا اور دوسرا مقطع اور مظہر العجائب کہ دونوں میں میل بھی ہے۔'' (۱۴)

''سو بات کی ایک بات'' ۱۰/اپریل بدھ ۱۹۸۰ء کو ریڈیو پاکستان کراچی سے نشر ہوا۔ اس میں کراچی کی ٹریفک کو ھدف تنقید بنایا گیا ہے۔ کراچی میں دھواں ٹریفک کے بے ہنگم شور سے انسانوں اور درختوں کی شکل وصورتیں تبدیل ہونا شروع ہوگئی ہیں۔ اچھے خاصے خوب صورت چہرے اس دھواں سے متاثر ہوتے ہیں اور ان کا حسن ماند پڑ جاتا ہے۔ اس کھیل میں بھی عین الدین ایک خوبصورت لڑکی ماہرو سے شادی کرنے سے انکار کر دیتا ہے، چونکہ وہ کالی کلوٹی ہوگئی ہے۔ دولہا یہ سمجھتا ہے کہ شاید اس کی دلہن بدل گئی ہے، لیکن اسے سسر سمجھاتے ہیں کہ میں جو لڑکی تمہیں نکاح کے لیے دے رہا ہوں وہ ماروہی ہے۔ البتہ اب یہ ہوا ہے کہ ماہرو کی شکل وصورت کراچی کی ٹریفک کی دھواں کی وجہ سے کالی ہوگئی ہے۔ ورنہ ماہرو تو کراچی آنے سے قبل بہت خوبصورت تھی۔ دولہے یعنی عین الدین کو اس کو چھوٹا بھائی اطلاع دیتا ہے کہ دلہن بدل گئی ہے:

''چھوٹا بھائی (سرگوشی) میں دلہن بدل گئی ہے۔

عین الدین: کیا کہا، دلہن کیسے بدل سکتی ہے۔ چھوٹا بھائی: ابھی ابھی امی جان دلہن کے کمرے سے بڑے غصے سے باہر نکلی ہیں، وہ بتاتی ہیں کہ وہاں رشک قمر، ماہرو بھابھی جان کے بجائے ایک نہایت سیاہ فام بھتنی گھونگھٹ کاڑے بیٹھی ہے۔

عین الدین: کیا بکتے ہو؟ چھوٹا بھائی: امی جان بھی کبھی جھوٹ بول سکتی ہیں۔ عین الدین: توبہ کیا بھیانک شکل ہے کہ میری ماہرو، ہرگز نہیں ہوسکتی۔ مجھے دھوکہ دیا گیا ہے۔ کہاں ہے وہ پیر فرتوت۔'' (۱۵)

ابراہیم جلیس نے ریڈیو پاکستان کراچی پر اس طویل سیریل کے علاوہ پاکستان ٹیلی ویژن اور فلم انڈسٹری کے لیے بھی کہانیاں لکھیں۔ جلیس کے قلمی مسودات میں سے ایک پیروڈی ''شیریں وفرھاد'' بھی ملی۔ یہ پیروڈی شریں فرھاد کے رومانوی پس منظر میں لکھی گئی۔ جلیس کا مخصوص طنزیہ اسٹائل اس پیروڈی میں نمایاں ہے۔ زندگی کے عام کرداروں قصائی، دودھ والا، پان والا، پٹواری اور ٹیکسی ڈرائیور کی زبانی شیریں وفرھاد کی ''داستان محبت'' زندگی کے نئے مسائل کی روشنی میں ایک نئے روپے اور نئے مناظر میں پیش کیا گیا۔ جلیس اس پیروڈی میں یہ ثابت کرنا چاہتا ہے اور یہ کہانیاں بلاشبہ انسانی نفسیات کے قریب ہیں لیکن عہد گزشتہ کے یہ دلکش واقعات اس زمانے میں نہیں دھرائے جاسکتے۔ اب نئی زمانے میں شریں وفرھاد کی محبت کے معیار بدل گئے۔ اب رومانوی سوچیں اور تخیلاتی

وعدوں سے کام نہیں چلتا۔ زندگی اب ماورائی نہیں رہی۔ ہماری دنیا کے ارضی حقائق بہت تلخ ہیں ٹیکسی ڈرائیور کی ٹیکسی میں اگر شیریں بھی سوار ہو جائے تو وہ شیریں سے کرایہ مانگے گا۔ اس سے اظہار محبت نہیں کرے گا۔ اس طرح اگر آج فرھاد شیریں کے لیے پہاڑ کھودنا پڑتے تو کچھ ایسا نقشہ ہوگا۔ ''خسرو تخت پر بیٹھا ہے۔ وزیر اعظم ساتھ کھڑا ہے۔ پس منظر سے ڈائینا مایٹ کے دو تین دھماکوں کی آواز آتی ہے اور ہر دھماکے کی آواز پر خرو وزیر اعظم کھڑے ہو جاتے ہیں اور اچھل پڑتے ہیں۔ خسرو وزیر اعظم! یہ دھماکے کیسے ہیں۔

''وزیر اعظم: اپنی سی۔ آئی۔ ڈی ابھی آیا ہی چاہتی ہے۔ اس سے پتہ چلے گا۔ سی.آئی.ڈی بوادھان پان ونگ میں سے پریشان دوڑی دوڑی آتی ہے اور کہتی ہے۔ بوادھان پان: ہے ہے غضب ہوگیا۔ حضور فرھاد ڈائنامائیٹ لگا کر پہاڑ کے پرخچے اڑا رہا ہے اور گاما حلوائی پانی کی ٹینکی والی گاڑیوں میں دودھ بھر کر لے جا رہا ہے۔'' (۱۶)

ابراہیم جلیس کی یہ مزاحیہ پیروڈی پاکستانی ٹیلی کاسٹ کراچی نے کراچی ٹیلی ویژن سے ٹیلی کاسٹ کی۔ تاریخ کاسٹ اس پر درج نہیں ہے۔ البتہ اس کے اصل مسودے پر ابراہیم جلیس کے دستخط اردو میں موجود ہیں (اصل مسودہ میرے پاس موجود ہے)

ابراہیم جلیس (جیسا کہ حیات احوال و آثار کے باب میں بھی ذکر آیا ہے) فلم انڈسٹری کے لیے مکالمے لکھتے رہے۔ اس سلسلے میں پہلا کام ان کا بمبئی میں تھا۔ انہوں نے ساحر لدھیانوی اور حمید اختر کے ساتھ مل کر فلم ''آزادی کی راہ پر'' کے مکالمے لکھے اور مختلف فلمی کمپنیوں میں ملازمت کی۔ پاکستان آمد کے بعد جلیس نے فلمی کہانیاں لکھیں اور فلمی کہانیوں پر تنقید بھی لکھی۔ فلمی کہانیوں سے وابستگی کی ایک وجہ معاش تھی چونکہ جلیس ایسے ادیب تھے جو قلم کے ذریعے روزے بھی کماتے رہے۔ ان دنوں نگار خانے کراچی میں پہنچے۔ جلیس کی مشہور فلمی کہانیوں اور فلمی وابستگی کے بارے میں ڈاکٹر مشرف احمد لکھتے ہیں:

''۱۹۵۳ء اس مدت کے دوران پاکستان فلمی صنعت سے وابستہ رہے۔ فلمی کہانیاں تحریر کیں اور مکالمہ نویسی کی۔ مشہور فلموں کے نام یہ ہیں۔ تہذیب سویرا، لاکھوں افسانے، رات کے راہی، سہاگن، جائیداد، آنچل، احساس، ایک تھی لڑکی۔*

میاں محمد اکرم کے نام جلیس صاحب کے ایک خط سے معلوم ہوتا ہے کہ طویل عرصے کے بعد اپنی موت سے کچھ مدت پہلے انہوں نے دوبارہ فلمی کہانی لکھی تھی۔'' (۱۷)

جلیس نے اپنی موت سے دو سال قبل ایک شاندار فلم سٹوری ''موسم کی گڑیا'' بھی لکھی (جس کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے) فلمی کہانیوں میں احساس ابراہیم جلیس کی نمائندگی فلمی کہانی تھی۔ اس فلم کے بارے میں سجاد حیدر کی رائے ہے کہ:

''احساس کی کہانی تین مختلف نسلوں نمائندہ کردار کی کہانی ہے۔ اسے جھوٹے خاندانی وقار سے نہیں انسانوں سے محبت ہے۔ جو لوگ انسان کو دولت کے ترازو میں تولتے ہیں وہ انسانیت کے قاتل ہیں۔ اسے آپ 'احساس کا مرکزی خیال سمجھ لیں یا وہ محرک سمجھ لیں۔ جس کی بناء پر فلم معرض وجود میں آرہی ہے۔'' (۱۸)

جلیس کی ایک اور نمایاں فلم جس نے فلم بینوں میں تہلکہ مچا دیا تھا۔ یہ فلم ''لاکھوں فسانے'' جس کی کہانی متنازعہ فیہ تھی۔ اس کی کہانی کے بارے میں اخبارات ورسائل میں بہت کچھ لکھا گیا۔ جلیس کو اس کی بدولت فحش نگار کہا گیا۔ ہفتہ روزہ کردار کراچی نے اپنے ۱۰/دسمبر ۱۹۶۱ء کے شمارے میں نشاط فلمز پروڈکشنز کراچی کی فلم ''لاکھوں فسانے'' پر ساڑھے پانچ کالم کا ایک تبصرہ شائع کیا۔ اس تبصرے میں تبصرہ نگار فلم کی کہانی کی بجائے کہانی نگار کی ذات پر حملے کیے۔ ہفتہ روزہ چنگاری میں ان الزامات کو شائع کیا۔ (مخالفانہ تبصرہ دستیاب نہیں البتہ تبصرہ پیش خدمت ہے)۔

''کردار کا یہ تبصرہ نگار نہ صرف فن تبصرہ نگاری سے بے بہرہ ہے بلکہ فلم تکنیک سے بھی ناواقف ہے۔ یا پھر اس نے صحافت، دیانت اور فن تبصرہ نگار کے تمام اصولوں کو بالائے طاق رکھتے ہوے اپنے قلم کو لٹھ بنا کر صرف ابراہیم جلیس کے ہی سر پر گھمانیکے لیے یہ ساڑھے پانچ کالم سیاہ کیے ہیں۔ فلم کی کامیابی یا ناکامی کا انحصار اکیلے کہانی نویس پر نہیں بلکہ پوری ٹیم پر ہوتا ہے۔ پوری ٹیم مل جل کر فلم بناتی ہے لیکن کردار کے اس تبصرہ میں ہر بات کے لیے مورد الزام ابراہیم جلیس ٹھہرایا گیا ہے۔ حالانکہ جہاں تک بحیثیت کہانی نویس ابراہیم جلیس کا تعلق ہے اس نے ''لاکھوں فسانے'' میں معاشرے کے اس مسئلے پر قلم اٹھایا ہے کہ برے حالات اور غلط ماحول بچوں کو بگاڑ دیتا ہے۔ ایک بچہ جو تعلیم حاصل نہیں کرسکتا۔ صحیح تعلیم وتربیت کے بغیر غلط ماحول میں پڑ کر شریف شہری کی بجائے گندہ بن جاتا ہے۔'' (۱۹)

جلیس نے فلمی کہانیوں کے علاوہ فلمی تنقید بھی لکھی۔ جلیس کے یہ رشحاتِ قلم ''واھیات باتیں'' کے عنوان شائع ہوئے جبکہ جلیس نے اس کتاب کا نام ''چاندی کے بت'' رکھا تھا۔ عنوان کے حوالے سے جلیس نے اپنے پبلشر رئیس پبلی کیشنز کراچی کے خلاف مقدمہ بھی دائر کیا۔ جسے ایس ڈیم ایم کراچی کینٹ نے جلیس کے حق میں فیصلہ دے دیا کہ کتاب کا نام ''چاندی کے بت' ہونا چاہیے لیکن پھر رئیس پبلی کیشنز نے ایڈیشنل سیشن جج مسٹر حیدر شاہ ایم سید کی عدالت میں اپنے وکیل نظام دین میمن کے توسط سے نظر ثانی کی درخواست کی۔ اس درخواست پر ۲۳/اکتوبر ۱۹۶۲ء میں جنگ کراچی نے ایک خبر شائع کی۔ جس کا متن درج ذیل تھا:

''کراچی ۲۳/اکتوبر (سٹاف رپورٹ) ایڈیشنل جج مسٹر حیدر ایم شاہ نے رئیس پبلی کیشنز کے مالک مسٹر رئیس حسن کی درخواست نظر ثانی پر ان کے وکیل نظام دین میمن کے دلائل کی

سماعت کے بعد ایس ڈی ایم کینٹ کی عدالت میں کا پی رائٹ آرڈیننس کے تحت مسٹر رئیس حسن کے خلاف مسٹر ابراہیم جلیس کے، مقدمے کی سماعت روک دی اور مقدمہ کا ریکارڈ اپنی عدالت میں طلب کرلیا۔ اب مسٹر رئیس حسن کے مقدمہ کی سماعت ۱۲ر نومبر کو ہوگی۔ انہوں نے اپنی درخواست نظر ثانی میں کہا تھا کہ مسٹر ابراہیم جلیس نے ایک کتاب چاندی کے بت، کو واہیات باتیں کے نام سے شائع کرنے کے الزام میں میرے خلاف مقدمہ قائم کیا تھا۔ ایس ڈی ایم کینٹ نے ابتدائی تحقیقات کے بغیر اور دفعہ ۲۰۰ کا نوٹس جاری کیے بغیر براہ راست مقدمہ درج کرلیا اور تین ہزار روپے کے وارنٹ گرفتار جاری کردیئے۔ مسٹر ابراہیم جلیس نے کہا تھا کہ وہ اپنے مقدمہ کے سلسلے میں چار گواہ پیش کریں گے لیکن انہوں نے اپنا بیان قلم بند کرانے کے بعد کوئی گواہ پیش نہ کرنے کا فیصلہ کیا اور اپنا کیس ختم کردیا۔ مسٹر رئیس حسن نے اپنی درخواست میں مزید لکھا ہے کہ ماتحت عدالت نے وارنٹ تلاشی بھی جاری کیا تھا لیکن واہیات باتیں یا چاندی کے بت کے نام کی کوئی کتاب دستیاب نہیں ہوئی۔ چنانچہ درج ذیل وجوہات کی بناء پر درخواست نظر ثانی پیش کی جارہی ہے۔

(۱) ماتحت عدالت نے کسی شہادت کے بغیر فرد جرم عائد کی۔ (۲) ماتحت عدالت میں درخواست گزار پر دباؤ ڈالا گیا اور جلیس کا بیان میرے وکیل کی عدم موجودگی کے باوجود قلم بند کیا گیا۔ (۳) ماتحت عدالت نے مسٹر ابراہیم جلیس کو سہولت دی اور وہ بار بار ان کے چیمبر میں جاتے تھے۔ ان کے کہنے پر درخواست گزار کے ساتھ نامناسب سلوک کیا گیا جس کے نتیجہ میں درخواست گزار یہ سمجھتا ہے کہ اسے انصاف نہیں مل سکا۔ چنانچہ درخواست کی جاتی ہے کہ وہ مقدمے کے ریکارڈ اور سماعت کو ملاحظہ کر کے اسے ہائی کورٹ میں بھیج دے تاکہ درخواست گزار کے خلاف جو فرد جرم غیر قانونی طور پر لگائی گئی ہے وہ کالعدم ہوسکے۔ مدعی کے وکیل مسٹر نظام دین میمن نے دلائل دیتے ہوئے کیا کہ مدعی پر غلط فرد جرم عائد کی گئی ہے۔'' (۲۰)

اس مقدمے کا فیصلہ ہونا تھا کچھ عرصے کے بعد جلیس کا رئیس پبلی کیشنز کے ساتھ سمجھوتہ ہوگیا اور کتاب کی فروخت ''چاندی کے بت'' کی بجائے ''واہیات باتیں'' کے عنوان سے ہونے لگی۔ اس مقدمے کے بارے میں طفیل احمد عالی نے لکھا، ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

> ''ابراہیم جلیس کا شمار اردو کے ان گن چنے ادیبوں میں کیا جاسکتا ہے جنہیں سنجیدہ اور فکاہیہ دونوں طرح کی تحریروں پر پوری طرح قدرت حاصل ہے۔ جو وہ ''دو ملک ایک کہانی'' لکھتا ہے تو بڑے بڑے چٹان جیسے دلوں سے آنسوؤں کے آبشار ابلنے لگتے ہیں اور جب اس کا قلم قہقہے بکھیرنے پر آتا ہے تو امام باڑوں کے در و دیوار پر بھی مسکراہٹ پھیل جاتی ہے۔'' (۲۱)

''واہیات باتیں''، فلمی تنقیدی تحریروں پر مشتمل ہے جن موضوعات پر قلم اٹھایا گیا ان کی تفصیل مندرجہ ذیل ہے:

فلمی دنیا اور چنا چور گرم، فلمی ڈھول کا فلمی پول نئے چہروں کی ضرورت، ہیروئن کی تلاش، شوٹنگ سے پہلے ہیروئن، فلمی کہانی کی ایک تیسی، ہم فلمی کہانی کہہ نہ سکے، گدی سے پولیس نے تھام لیا، کہانی جو فلمائی نہ جاسکی، آؤ گارڈنر اینڈ شیخ عبدالقادر مس رحمت بی اینڈ اسٹوارٹ گرینجر، فلم گدھا گاڑی کہ مہورت ۱۹۸۹ء میں فلم شیریں فرہاد۔

ابراہیم جلیس زود نویس تھا۔ اس لیے اس نے ہر اس موضوع پر لکھا جو موضوع بظاہر معمولی حقیر ہے مگر اس میں جلیس کی ضرورتوں اور حاجتوں کو بھی عمل دخل ہے جیسا کہ پہلے بھی ذکر کیا گیا ہے کہ جلیس نے قلم کے ذریعے روزی کمائی۔ اس لیے فلم نویسی، اسٹیج ڈرامہ اور ریڈیو ڈرامہ اور ریڈیو ڈرامہ نویس کی ساری صورتیں فن کی خدمت سے زیادہ جلیس کی ضرورتوں کا نتیجہ وثمر ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ اسٹیج، ڈرامہ، ریڈیو اور فلم کے لیے لکھتے ہوئے ان کے باطن کا تخلیق کار اور فنکار بھی بیدار رہا اور جلیس نے اردو ادب کو چند شاہکار عطا کیا۔ جلیس کے اسٹیج ڈرامے، ریڈیائی کھیل اور فلمیں آج بھی ہمارے عہد میں زندہ ہیں۔ چونکہ ان تخلیقات میں جن معاشرتی مسائل کی طرف مصنف نے شارہ کیا ہے۔ وہ مسائل ابی تازہ ہیں۔ معاشرہ جمود کا شکار ہیں اور نظام زیست پر ظلم کی چادر ویسے ہی تنی ہوئی ہے۔

جلیس کے ڈراموں اور فلموں میں بے روزگاری اقربا پروری کے ساتھ ساتھ روزہ مرہ زندگی کے چھوٹے چھوٹے گھریلو مسائل، خوشیوں اور غموں کا ذکر ملتا ہے۔ جلیس نے جن موضوعات پر لکھا ہے یہ موضوعات بظاہر معمولی نوعیت کے حامل ہیں۔ تاہم ان کی اہمیت سے انکار ناممکن ہے۔ ڈرامے اور فلم نویسی میں جلیس نے عوامی اسٹائل اپنایا ہے۔ ان کے ڈرامے اور فلمی کہانیاں عوامیت کا جیتا جاگتا نمونہ ہیں۔ جلیس اپنے ڈراموں اور فلمی کہانیوں کی بدولت اردو ادب کا ایک اہم حوالہ ہے جس کا فن زندگی آموز ہے۔ فلم اور ڈرامے کی تاریخ میں جلیس کی تخلیقات اہم حوالہ ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ غیر مطبوعہ فائل، ''صرف ایک منٹ''، ص۱۲

۲۔ غیر مطبوعہ فائل، ''سوبات کی ایک بات''، ص۱۶۴

۳۔ نصف بہتر، ص۲۰

۴۔ غیر مطبوعہ فائل، ''ہے اچھا اپنا شوہر''، ص۲۰، ۲۱

۵۔ ''چلو اچھا ہوا'' (غیر مطبوعہ)، ص۱۶

۶۔ ''دروازے پر ہاتھی جھولے''، ص۲۵

۷۔ غیر مطبوعہ فائل ''جارجٹ کی ساڑھی''، ص۵

۸۔ ''بے مثال میاں بیوی'' (غیر مطبوعہ فائل، ص۱

۹۔ غیر مطبوعہ فائل، ''سوبات کی ایک بات''، ص۱

۱۰۔ ''رمضان مبارک کی آمد''، (غیر مطبوعہ فائل)، ص۱۴

۱۱۔ ''بندقبا''، (غیر مطبوعہ)، ص۱۳

۱۲۔ غیر مطبوعہ فائل، ''سوبات کی ایک بات''، ص۴

۱۳۔ ''بے بس شوہر'' (غیر مطبوعہ)، ص۱۷، ۱۹

۱۴۔ ''رات بھر کی نیند'' (غیر مطبوعہ)، ص۹

۱۵۔ غیر مطبوعہ فائل، ''سوبات کی ایک بات''، ص۱۵

۱۶۔ ''شیریں وفرہاد''، (غیر مطبوعہ پیروڈی)، ص۴۶

۱۷۔ مشرف احمد، ڈاکٹر، ''ابراہیم حیات وخدمات''، مشمولہ، ارمغان، ابراہیم جلیس، سہ ماہی نمبر، کراچی، النور سوسائٹی، شمارہ نمبر۶، ۷، ص ن۹

۱۸۔ سجاد حیدر، ''احساس ممتاز''، ہفتہ روزہ، لاہور، ۲۹ رمئی ۱۹۷۲ء، ص۱۹

۱۹۔ ابراہیم جلیس اور لاکھوں فسانے، چنگاری، ہفتہ روزہ، کراچی، ۱۸ ردسمبر ۱۹۶۱ء، ص۳

۲۰۔ بحوالہ روزنامہ جنگ، کراچی، مورخہ ۲۳ راکتوبر ۱۹۶۴ء

۲۱۔ ابراہیم جلیس، ''واہیات باتیں''، کراچی، رئیس پبلی کیشنز، اشاعت اول، مئی ۱۹۶۴ء، ص۵

❁❁❁

فکرِ اقبال کی دینی اساس

ڈاکٹر شکیل پتافی*

Abstract:

No poet other than Iqbal has provided a foundation for a discourse in the intellectuals of Indo -Pak nourishing the dream of restucturing socio-political system in Muslim Ummah.In this article writer though depending upon conventional and traditional sources has out lined the basic principles of the philosophy of Iqbal for which Quran and passionate affection for the holy prophet are prime sources.

برصغیر کے مسلمانوں کی قومی تاریخ میں اٹھارہویں اور انیسویں صدی بڑی انقلاب انگیز رہی ہیں۔ مشرق و مغرب کے عروج و زوال کے ساتھ ہی جدیدیت کا آغاز ہوا جس کے تحت ایک طرف نئی طرز فکر، جدید سائنسی تحقیقات اور نئے عزائم سامنے آ رہے تھے اور دوسری طرف مسلمان دینی اور اخلاقی زوال کی طرف تیزی سے بڑھ رہے تھے۔ ان کی سیاسی قوت پارہ پارہ ہوتی جا رہی تھی۔ وہ مغرب کے افکار و تہذیب سے مرعوب اور خوف زدہ ہو رہے تھے۔ سیاسی طور پر مغربی سامراج کا اقتدار انہیں اپنے نرغے میں لے رہا تھا اور مسلمان محکومی، پستی اور دین سے دوری کی حد تک پہنچ چکے تھے۔ مغربی تہذیب کی حاکمانہ برتری نے عوام و خواص سب کے ذہنوں کو زبردست ذہنی غلامی سے دوچار کر دیا تھا۔ ہندوستان پر مسلمانوں کا اقتدار تو قائم تھا لیکن ان میں ملی تصور کا اتنا فقدان تھا کہ مختلف ریاستوں کے مسلمان نواب، مرکزی حکومت کو کمزور کرنے کے درپے ہو گئے تھے۔ دکن میں نظام الملک اور ارکاٹ کے نواب عملاً خود مختار ہو گئے۔ میسور میں حیدر علی نے اپنی الگ سلطنت قائم کر لی، بنگال اور بہار میں مغلوں کا اثر برائے نام باقی رہ

* پرنسپل گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ کالج، راجن پور

گیا۔فرخ آباد اور روہیل کھنڈ میں بھی عملاً خودمختار ریاستیں قائم ہوئیں۔۱۷۳۹ء کے بعد پنجاب' سندھ اور کابل کا شمار ایرانی مقبوضات میں ہونے لگا۔نوابانِ اودھ نے بھی اپنی بساط الگ بچھالی۔حتیٰ کہ دہلی سے جنوب مغرب کی طرف راجپوتوں اور مرہٹوں نے مسلمانوں پر اپنی بالادستی قائم کردی۔اسلامی قوت کے اس طرح پارہ پارہ ہونے کی اصل وجہ یہ تھی کہ مسلمانوں میں امت کا تشخص پیدا نہیں ہوسکا اور وہ مختلف فرقوں اور گروہ بندیوں میں بٹ کر رہ گئے۔حالانکہ اللہ تعالیٰ کا واضح فرمان ہے:

وَ كَذٰلِكَ جَعَلْنٰكُمْ اُمَّةً وَّسَطًا ۔(البقرہ:۱۴۳)

ترجمہ:''اوراسی طرح ہم نے تمہیں ایک ''اُمتِ وسط'' بنایا ہے''۔

وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ مسلمانوں کا شیرازہ بکھرتا چلا گیا اور انگریزوں کو اس انتشار سے بھرپور فائدہ حاصل کرنے کا موقع مل گیا۔سید عابد علی عابد کے مطابق:

> ''انگریزوں نے اسلامی طاقت کے انتشار سے پورا فائدہ اُٹھایا۔ان کی حکمت عملی یہ تھی کہ خودمختار اسلامی ریاستوں کو یا تو باہم برسرپیکار رکھا جائے ..... یا چند ریاستوں کو اپنے ساتھ ملا کر انہیں طرح طرح کے سبز باغ دکھا کر دوسری ریاستوں کے خلاف صف آراء ہونے کی ترغیب دی جائے مقصد دونوں صورتوں میں ایک تھا یعنی اس برصغیر میں اسلامی اقتدار کا استیصالِ کلی''۔(۱)

حتیٰ کہ ۱۸۵۷ء میں مسلمانوں کی رہی سہی ساکھ ختم ہوگئی اور وہ کلیتاً انگریزی غلامی میں جکڑ لئے گئے۔ان حالات میں فرد کے سامنے نیا نصب العین صرف ذاتی اغراض وخواہشات کی تکمیل رہ گیا اور قومی پیمانے پر مصلحت اور موقع پرستی نے انفرادی اور اجتماعی زندگی کو ظلم سے بھر دیا اور کوئی مستقل ضابطہء اخلاق ملکی اور قومی زندگی کے لئے باقی نہ رہا۔

انگریزوں کے آنے کے ساتھ ہی ہندوستان میں سیکولرزم' اشتراکیت اور فسطائیت جیسے نظریات نے جنم لیا،سیکولرزم کی تحریک کا باقاعدہ آغاز اگرچہ ۱۸۳۲ء میں اس وقت ہوا جب جیکب ہولیک نے سیاست کو مذہب سے الگ رکھنے کی تحریک قائم کی (۲)۔لیکن مغرب کے توسط سے یہ نظریات بڑی تیزی کے ساتھ ہندوستان میں داخل ہوکر ذہنی بے اطمینانی' روحانی اضطراب' جذباتی تلون اور بے عقیدگی کا باعث بنے۔سرسید کو سب سے پہلے اس ملی انتشار کا شعور حاصل ہوا اور انہوں نے مسلمانوں کو کسی حد تک ایک محور ومرکز پر جمع کرنے کی کوششیں شروع کردیں۔

اقبال کے زمانے میں یہ انتشار اپنی انتہا کو پہنچ گیا اور انہوں نے مسلمانوں کی بیداری اور دین کی طرف ان کی رہنمائی کا فریضہ انجام دیا۔وہ قرآن وسنت اور علومِ اسلامیہ کے دیگر سرچشموں سے علم وعرفان کا نور حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ مغربی فکر وفلسفہ کی تہہ تک پہنچے ہوئے تھے۔اس بنا پر انہوں نے اولاً اسلامی فکر کی تشکیل جدید

کی اور ثانیاً مسلمانوں میں اسلامی امت کا تصور اجاگر کیا۔ان کے خیالات نے برعظیم کے مسلمانوں میں اتحادِ اسلامی کے جذبات کو تقویت پہنچائی۔ وہ ملتِ اسلامیہ کو خوابِ غفلت سے بیدار کرنے کا عزم و حوصلہ لے کر میدانِ عمل میں اُترے اور مسلمانوں کے اندر آزادی و عظمت کے حصول کے لیے متحد رہنے کا حوصلہ پیدا کیا۔۳/ جولائی ۱۹۳۱ء کو لاہور کے ایک جلسہء عام کو خطاب کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

> ''مسلمانوں کی زندگی کا راز اتحاد میں مضمر ہے۔ میں نے برسوں مطالعہ کیا۔ راتیں غور و فکر میں گزاریں تاکہ وہ حقیقت معلوم کرسکوں جس پر کاربند ہوکر عرب' حضور سرورِ کائنات ﷺ کی محبت میں تیس سال کے اندر اندر دنیا کے امام بن گئے وہ حقیت اتحاد و اتفاق میں ہے جو ہر شخص کے لبوں پر ہر وقت جاری رہتی ہے۔ کاش! ہر مسلمان کے دل میں اُتر جائے''(۳)

چنانچہ اقبال کے نزدیک مسلمانوں کی زبوں حالی اور تنزلی کا واحد حل امتِ مسلمہ کے اتحاد و یکجہتی میں مضمر ہے۔ بقول معین الدین عقیل:

> ''انہوں نے دنیائے اسلام کے ناقابلِ تقسیم ہونے کا خیال پیش کیا اور جدید حالات کے مطابق عالمِ اسلام کے اتحاد پر زور دیا.....خواہ یہ اتحاد عالم گیر ریاست کی صورت میں ہو' اسلامی ریاستوں کی ایک صورت ہو یا متعدد آزاد ریاستوں کی صورت میں ہو جن کے معاہدات اور میثاقات خالص معاشی و بنیادی مصلحتوں پر مبنی ہوں''۔(۴)

اسلامی اُمہ کے قیام کے لیے اقبال کا پیغام ہندی مسلمانوں تک محدود نہیں تھا بلکہ وہ تمام دنیا کے مسلمانوں کو خواہ وہ کسی خطہء زمین میں بستے ہوں' ایمان کے اشتراک کی بنا پر ایک امت کے افراد تصور کرتے تھے۔ **اِنَّمَا الْمُؤْمِنُوْنَ اِخْوَةٌ** (الحجرات:۱۰) کا نظریہ ان کے نزدیک اتحادِ اُمت کی بنیاد تھا' جسے وہ جماعتی زندگی میں عملاً نافذ کرنے کے داعی تھے۔ ایک سچے عاشقِ رسول ﷺ ہونے کے ناطے حضورِ اکرم ﷺ کا یہ فرمان بھی اقبال کے پیشِ نظر تھا:

فَاِنَّهُ مَنْ فَارَقَ الْجَمَاعَةَ شِبْرًا فَمَاتَ اِلَّامَاتَ مِيْتَةً جَاهِلِيَّةً. (صحیح بخاری۔ کتاب الفتن' ۲۱۸۷)

ترجمہ: ''جو شخص جماعت سے ایک بالشت بھر بھی باہر ہو جائے گا اس کی موت جاہلیت کی موت ہوگی''۔

یعنی صرف یہی نہیں کہ جماعت سے یکسر الگ ہو جائے بلکہ یہ بھی کہ اگر جماعت کے فیصلوں سے بالشت بھر بھی الگ ہو جائے تو بھی اس کی موت مسلمانوں کی موت نہیں:

يَدُ اللهِ عَلَى الْجَمَاعَةِ وَ مَنْ شَذَّ' شُذَّ فِى النَّار (مقدمہ' ابنِ ماجہ)

ترجمہ: ''اللہ کا ہاتھ جماعت پر ہے جو جماعت سے الگ ہوا وہ جہنم میں گرا''۔

اقبال کے الفاظ میں:

ملت کے ساتھ رابطہء استوار رکھ
پیوستہ رہ شجر سے امید بہار رکھ (۵)

اقبال نے اپنے اس پیغام کو ہندوستان کی چار دیواری سے آگے لے جا کر پورے عالمِ اسلام تک پھیلا دیا' فرماتے ہیں:

''وحدت صرف ایک ہی معتبر ہے اور بنی نوعِ انسان کی وحدت ہے جو نسل' زبان اور رنگ سے بالاتر ہے۔ جب تک اس نام نہاد جمہوریت' اس ناپاک قوم پرستی اور اس ذلیل ملوکیت کی لعنتوں کو پاش پاش نہ کر دیا جائے گا۔ جب تک انسان اپنے عمل کے اعتبار سے ''اَلْخَلْقُ عَیَالُ اللّٰہ'' کے اصول کا قائل نہ ہو جائے گا' جب تک جغرافیائی وطن پرستی اور رنگ و نسل کے اعتبارات کو نہ مٹایا جائے گا' اس وقت تک انسان اس دنیا میں فلاح و سعادت کی زندگی بسر نہ کر سکیں گے اور اخوت' حریت اور مساوات کے شان دار الفاظ شرمندہء معنی نہ ہوں گے'' (۶)

۱۹۲۲ء میں پہلی جنگِ عظیم کے بعد ترکی سمیت تمام مسلم ممالک کی حالت بڑی افسوس ناک حد تک زبوں حالی کا شکار ہو گئی تھی۔ اس موقع پر اقبال نے ''خضرِ راہ' کے ذریعے عالم اسلام کو مخاطب کر کے اس نکبت و زبوں کا ایک ہی علاج تجویز فرمایا:

ایک ہوں مسلم حرم کی پاسبانی کے لیے — نیل کے ساحل سے لے کر تابخاکِ کاشغر
جو کرے گا امتیازِ رنگ و خوں مٹ جائے گا — ترکِ خرگاہی ہو یا اعرابی والا گہر
نسل اگر مسلم کی مذہب پر مقدم ہو گئی — اڑ گیا دنیا سے تو مانندِ خاکِ رہ گزر (۷)

اس سے اگلے سال ۱۹۲۳ء میں انہوں نے اپنی مشہور نظم ''طلوعِ اسلام'' میں تمام اسلامی اُمہ کو مخاطب کر کے فرمایا:

ہوس نے ٹکڑے ٹکڑے کر دیا ہے نوعِ انساں کو — اخوت کا بیاں ہو جا محبت کی زباں ہو جا
یہ ہندی' وہ خراسانی' یہ افغانی' وہ تورانی — تو اے شرمندہء ساحل اچھل کر بیکراں ہو جا
غبار آلودہء رنگ و نسب ہیں بال و پر تیرے — تو اے مرغِ حرم اڑنے سے پہلے پرفشاں ہو جا (۸)

اس سے قبل ۱۹۱۲ء کی جنگِ طرابلس میں فاطمہ بنت عبداللہ نامی ایک عرب لڑکی غازیوں کو پانی پلاتی ہوئی شہید ہو گئی تو اقبال نے اس کی یاد میں جو نظم کہی اس میں انہوں نے فاطمہ کو عربی نسل یا طرابلسی قوم کے لیے باعثِ فخر نہیں کہا بلکہ اسے امتِ مسلمہ کی عزت و آبرو کہا ہے:

فاطمہ! تو آبروئے اُمتِ مرحوم ہے ذرہ ذرہ تیری مشتِ خاک کا معصوم ہے
یہ کلی بھی اس گلستانِ خزاں منظر میں تھی ایسی چنگاری بھی یارب اپنی خاکستر میں تھی
ہے کوئی ہنگامہ تیری تربتِ خاموش میں پل رہی ہے ایک قوم تازہ اس آغوش میں (۹)

اقبال کی بعض نظمیں مثلاً ''ہمالہ''۔''تصویر درد''۔''ترانہء ہندی''۔''نیا شوالہ'' وغیرہ ان کی وطن پرستی کے ثبوت میں پیش کی جاتی ہیں اور بعض نقادوں نے انہیں وطن پرست شاعر ظاہر کیا ہے(۱۰)۔ حالانکہ اس دور میں ملک کو سامراجی تسلط سے آزاد کرانے کے اور ملکی سالمیت کے تصورات عام ہو رہے تھے۔اقبال بھی ایک حساس اور دردمند دل رکھتے تھے۔وہ بھی ان عصری حالات سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔دراصل وہ نظریہء وطنیت میں مسلمانوں کی بھلائی تصور کرتے تھے۔وہ وطن کے جغرافیائی مفہوم کے قائل تھے اور اسے انسان کی اخلاقی زندگی کا جزو قرار دیتے تھے لیکن اسے مذہب پر فوقیت نہیں دیتے تھے۔لاہور میں آل انڈیا مسلم لیگ کانفرنس کے خطبہء صدارت میں انہوں نے واضح کر دیا تھا:

''حبِ وطن ایک فطری امر ہے اور اسی لیے انسان کی اخلاقی زندگی کا ایک جزو ہے۔ لیکن جو شے سب سے زیادہ ضروری ہے وہ انسان کا مذہب' اس کا تمدن اور اس کی ملی روایات ہیں۔ یہی وہ چیزیں ہیں جن کے لیے انسان کو زندہ رہنا چاہیے اور جن کی خاطر اپنی جان قربان کرنی چاہیے''(۱۱)

۱۹۰۵ء میں اقبال یورپ گئے اور قیامِ یورپ کے زمانے میں انہوں نے مشاہدہ کیا کہ وطن کا مغربی سیاسی تصور' عالمِ انسانیت کی تذلیل اور تباہی کا باعث ہو رہا ہے۔انہیں یہ بھی احساس ہوا کہ اسلام نے وطنیت اور وطن پرستی کے اس تصور کی نفی کی ہے۔اس لیے اسلامی تعلیمات اور عالم گیر انسانی برادری کے جذبے کے تحت انہوں نے سارے عالمِ اسلام کو اُمتِ مسلمہ کا وطن قرار دیا ہے۔فرماتے ہیں:

چین و عرب ہمارا ہندوستان ہمارا مسلم ہیں ہم وطن ہے سارا جہاں ہمارا (۱۲)
ان تازہ خداؤں میں بڑا سب سے وطن ہے جو پیرہن اس کا ہے' وہ مذہب کا کفن ہے (۱۳)

یورپ کے نظریہء وطن پرستی پر تنقید کرتے ہوئے ڈاکٹر سید عبداللہ رقمطراز ہیں:

''نیشنلزم کا یہ عقیدہ یورپ میں کلیسائی نظام کی شکست و ریخت اور اس کے بعد کی مشینی اور صنعتی رقابتوں سے ابھرا اور اس سے وحدت کے وسیع تر دائرے جو مذہبی عقیدے سے قائم ہوئے تھے' سمٹ سکڑ کر محدود تر ہوتے گئے''(۱۴)

اقبال کے نزدیک زمین کے کسی خاص ٹکڑے میں رنگ و خوں کی تفریق انسانیت کے لئے ایک لعنت

سے کم نہیں۔ اقبال نے اس رویے کو فطرت کے منافی قرار دیا ہے۔ ان کے نزدیک جو بات مقصودِ فطرت ہے وہ جذبہء ملی ہے جس میں رنگ وخوں کا امتیاز باقی نہیں رہتا:

یہی مقصودِ فطرت ہے، یہی رمزِ مسلمانی — اخوت کی جہانگیری، محبت کی فراوانی
بتانِ رنگ وخوں کو توڑ کر ملت میں گم ہوجا — نہ تورانی رہے باقی، نہ ایرانی نہ افغانی (۱۵)

یورپ کے نظریہء وطنیت پر تنقید کرتے ہوئے اقبال نے ایک مقام پر فرمایا:

''میں یورپ کے نظریہء وطنیت کا مخالف ہوں، اس لیے نہیں کہ اگر اسے ہندوستان میں نشوونما پانے کا موقع ملے تو مسلمانوں کو مادی فوائد کم پہنچیں گے۔ بلکہ میری مخالفت اس بناء پر ہے کہ میں اس کے اندر ملحدانہ مادیت پرستی کے بیج دیکھتا ہوں جو میرے نزدیک انسانیت کے لیے ایک عظیم ترین خطرہ ہے''(۱۶)

اس لیے مسلمانوں کو ملت اقوامِ مغرب سے دور رہنے کا درس دیتے ہوئے فرماتے ہیں:

اپنی ملت پر قیاس اقوامِ مغرب سے نہ کر — خاص ہے ترکیب میں قومِ رسولِ ہاشمیؐ
ان کی جمعیت کا ہے ملک ونسب پر انحصار — قوت مذہب سے مستحکم ہے جمعیت تری
دامنِ دیں ہاتھ سے چھوٹا تو جمعیت کہاں — اور جمعیت ہوئی رخصت تو ملت بھی گئی (۱۷)

قوم مذہب سے ہے مذہب جو نہیں تم بھی نہیں
جذبِ باہم جو نہیں، محفلِ انجم بھی نہیں (۱۸)

اقبال کے نظریہء قومیت کے بارے میں قاضی احمد میاں اختر رقمطراز ہیں:

''اقبال کا نظریہء قومیت تمام تر احکام الٰہی اور ارشاداتِ نبوی ﷺ کے تحت ایک ایسے انسانی معاشرہ پر قائم ہے جو نسلی امتیازات اور ملکی ووطنی بندشوں سے آزاد ہے جن کو اسلام نے مٹا دیا ہے''(۱۹)

۱۹۳۸ء میں مولانا حسین احمد مدنی نے دہلی کے ایک جلسہء عام میں تقریر کرتے ہوئے کہا کہ ''قومیں اوطان سے بنتی ہیں، مذہب سے نہیں''(۲۰)۔ تو مرض الموت میں مبتلا ہونے کے باوجود اقبال کے دل صد چاک سے ایک آہ اُبھری جو ان الفاظ کی شکل میں فضا کو چیرتی ہوئی سوئے افلاک تک جا پہنچی:

سرود برسرِ منبر کہ ملت از وطن است — چہ بے خبر ز مقامِ محمدؐ عربی است
بمصطفیٰ برساں خویش را کہ دیں ہمہ اوست — اگر بہ اُو نرسیدی تمام بولہبی است (۲۱)

ان اشعار میں ''بمصطفیٰ برساں خویش را'' کے الفاظ گہری معنویت کے حامل ہیں۔یعنی خدا کی طرف سے دین ملتا ہے جبکہ امت کی تشکیل اس رسول ﷺ کی طرف نسبت ہوتی ہے جو اس دین کو انسانوں تک پہنچاتا ہے اور اس کے مطابق ایک معاشرہ تشکیل کرتا ہے۔اسی نسبت سے اسلام کی پیرو ''امتِ محمدیہ'' کہلاتے ہیں۔ اس حقیقت کو قرآن کی یہ آیت مبارکہ واضح کرتی ہے:

اِنَّ الَّذِیۡنَ فَرَّقُوۡا دِیۡنَهُمۡ وَ کَانُوۡا شِیَعًا لَّسۡتَ مِنۡهُمۡ فِی شَیۡءٍ(انعام:۱۵۹)

ترجمہ:''بے شک جن لوگوں نے اپنے دین میں فرقے پیدا کر لیے اور گروہ گروہ بن گئے اے رسول ﷺ! آپ کا ان سے کوئی تعلق نہیں''۔

اقبال نے وطن یا نسل کی بنیادوں پر قومیت کا تصور ذاتِ رسالت مآب ﷺ سے اپنا رشتہ منقطع کر کے ''**تمام بولهبی است**'' کے مترادف قرار دیا ہے۔اقبال کی وسعت نظری میں وطن پرستی کی گنجائش موجود نہیں کیونکہ ایک تو یہ تصور مغرب کا آوردہ ہے دوسرا یہ کہ مسلمانوں کی تاریخ میں تصورِ وطن کبھی بھی جغرافیائی حدود کا پابند نہیں رہا۔''**هر ملک ملک ماست که ملکِ خدائے ماست**'' (۲۲) کے مصداق مسلمان جب عرب سے نکلے تو ہندوستان سے لے کر اسپین تک انہوں نے ہر جگہ کو اپنا وطن بنایا۔ان کے لیے خدا کا تصور کسی قطعہء ارضی یا مخصوص حدود کا پابند نہ تھا۔بحرِ ظلمات میں گھوڑے دوڑانے کی روایت ان کے جذبہء ملی کا بین ثبوت ہے اس لیے مسلمانوں کی اس نہج کو سمجھتے ہوئے اقبال ہمیشہ قیدِ مقام سے گزر جانے کا درس دیتے ہیں۔

تو ابھی رہگزر میں ہے قیدِ مقام سے گزر — مصر و حجاز سے گزر، پارس و شام سے گزر
کوہِ شگاف تیری ضرب، تجھ سے کشادِ شرق و غرب — تیغ ہلال کی طرح عیشِ نیام سے گزر (۲۳)
ہے اگر قومیت اسلام پابندِ مقام — ہند ہی بنیاد ہے اس کی نہ فارس ہے نہ شام (۲۴)

اس نظریے کی تائید میں فارسی اشعار ملاحظہ ہوں:

جوهر ما بامقامے بسته نیست — بادهء تندش بجا مے بسته نیست
قلبِ ما از هند و روم و شام نیست — مرز بومِ او بجز اسلام نیست (۲۵)

اقبال نے مسلمانوں میں ملی وحدت پیدا کرنے کے لیے حرکی نظریے کو عام کیا ہے۔وہ مسلسل حرکت کرنے کی تلقین کرتے ہیں اور تحرک کو وطن کی جغرافیائی حدود میں مقید کیے بغیر مسلمانوں کو مسلسل تگ و دَو کے ذریعے مقاصد کے حصول کا مژدہ سناتے ہیں۔اسی میں اجتماعیت کا رجحان پروان چڑھتا ہے اور اسی میں فرد کا نہیں بلکہ قومی مفاد مضمر ہوتا ہے۔بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

''علامہ اقبال کے لیے اجتماعیت' قومی مفاد یا ملی مقاصد کے مترادف ہے اور اسی لیے علامہ نے ہر ممکن طریقے سے مسلمانوں کو ایک وحدت میں دھالنے کی کوشش کی ہے''(۲۶)

اقبال کا تصورِ خودی بھی درحقیقت حرکت پزیری کی بنیادوں پر استوار ہوا ہے۔ جہد مسلسل سے فرد خودی کی ارفع منازل طے کرتا ہے اور اجتماعی دھارے میں شامل ہو کر امت کی جان بن جاتا ہے۔ اس کا انفرادی تشخص بھی قائم رہتا ہے اور ملت کے مرکز کے ساتھ اس کا رابطہ بھی استوار رہتا ہے۔ اقبال کے مطابق:

فرد قائم ' ربط ملت سے ہے تنہا کچھ نہیں
موج ہے دریا میں اور بیرونِ دریا کچھ نہیں (۲۷)

الماوردی کی تائید میں مسلمانوں کے لیے اقبال نے ایک مرکز پر بھی غور کیا تھا (۲۸) اسی لیے مرکز سے جدائی اقبال کے نزدیک موت ہے:

قوموں کے لیے موت ہے مرکز سے جدائی
ہو صاحب مرکز تو خودی کیا ہے' خدائی (۲۹)

یہی مرکز' اسلامی اُمہ کا قیام ہے اور اسی اسلامی اُمہ کے قیام کے لیے اقبال نے خودی کا راستہ اختیار کرنے کی جو بار بار تلقین کی ہے اس میں امتِ مسلمہ کی فلاح کا راز مضمر ہے۔ اقبال جانتے تھے کہ خودی انسانوں کو مذہب سے جوڑتی ہے اور مذہب انسانوں کو اُمت کی شکل میں ڈھال دیتا ہے اور یہ اُمت کسی جغرافیائی خطے سے ماورا ایک ایسے عالمگیر مرکز کی نشاندہی کرتی ہے جس کی حدیں زمین و آسماں تک پھیلی ہوئی ہوتی ہیں۔ چنانچہ فرماتے ہیں:

خودی کی جلوتوں میں مصطفائیؐ خودی کی خلوتوں میں کبریائی
زمین و آسمان و کرسی و عرش خودی کی زد میں ہے ساری خدائی (۳۰)

خودی کے حرکی نظریے پر بحث کرتے ہوئے نصیر احمد ناصر ایک جگہ لکھتے ہیں:

''علامہ اقبال نے خودی کی اس صفت کی طرف خصوصیت سے اشارہ کیا ہے کہ وہ ثابتِ سیّار ہے' یعنی وہ حرکتِ مدام کی حالت میں رہتی ہے۔ خودی کے متعلق اُن کا یہ حرکی نظریہ فلسفے میں ازبس اہمیت رکھتا ہے۔ یہ تصور فی الحقیقت قرآن حکیم ہی کا ہے' جس کے نزدیک خودیء مطلق ہر لحظہ ایک نئی شان میں رہتی ہے''(۳۱)

اقبال نے اس حقیقت کی طرف بصیرت افروز اشارہ ان اشعار میں کیا ہے:

درونِ سینہء آدم چہ نور است چہ نور است ایں کہ غیبِ او حضور است
من او را ثابت سیّار دیدم من او را نور دیدم نار دیدم (۳۲)

اقبال کے نزدیک جب ایک مسلمان خودی کے مراحل طے کرتا ہے تو اس میں ایک ایسی حرکی قوت پیدا ہوجاتی ہے جو اسے قربِ خداوندی کی لذتوں سے آشنا کر دیتی ہے اور خودی کا وجود بھی وجودِ حق کے پرتو سے امر ہوجاتا ہے۔ یہی اسلامی اُمہ کی معراج ہے کیونکہ اقبال کے نزدیک:

خودی را از وجودِ حقِ وجودے　　خودی را از نمودِ حقِ نمودے
نمی دانم کہ ایں تابندہ گوہر　　کُجا بودے اگر دریا نبودے (۳۳)

ڈاکٹر یوسف حسین خان نے اقبال کے حوالے سے زندگی کو ایک مسلسل حرکت سے تعبیر کیا ہے جس کا محرک خودی ہے۔ ان کے مطابق:

''اقبال کہتا ہے کہ زندگی کا اصل محرک اثباتِ خودی کا جذبہ ہے جو انسان میں ودیعت ہے۔ زندگی ایک مسلسل حرکت ہے جو نت نئی خواہشوں کی تخلیق کرتی ہے اور اس طرح اپنی توسیع و بقا کا سامان مہیا کرتی ہے۔ وہ پیہم عمل اور کشمکش سے لازوال ہوجاتی ہے''(۳۴)

اقبال نے خود اس حقیقت کو ''تشکیلِ جدید الٰہیاتِ اسلامیہ'' میں ان الفاظ میں واضح کیا ہے:

''بایں ہمہ بزمِ ہستی میں ہر کہیں خودی ہی کا نغمہ لحظہ بہ لحظہ تیز ہو رہا ہے اور ذاتِ انسانی میں اپنے معراجِ کمال کو پہنچ جاتا ہے۔ قرآن مجید نے بھی تو اسی لیے حقیقت مطلقہ کو انسان کی رگِ جان سے قریب تر ٹھہرایا' **وَ نَحۡنُ اَقۡرَبُ اِلَیۡہِ مِنۡ حَبۡلِ الۡوَرِیۡد** (۱۶:۵۰) کیونکہ یہ حیاتِ الٰہیہ ہی کا سیلِ رواں ہے جو ہمارے وجود کا سرچشمہ ہے اور جس میں ہم موتیوں کی طرح پیدا ہوتے اور زندگی بسر کرتے ہیں''(۳۵)

اقبال کے اس فرمان میں انسانی وجود کا حیاتِ الٰہیہ کے سیلِ رواں سے موتیوں کی طرح پیدا ہونا از خود اس امر کی نشاندہی کر رہا ہے کہ احکاماتِ الٰہی کے پیروی میں انسان اجتماعی دھارے میں شامل ہوجاتا ہے۔ جس سے امت وجود میں آتی ہے۔ جس طرح بکھرے ہوئے موتیوں کو ایک لڑی میں پرونے سے ہار بن جاتا ہے۔ اسی طرح اقبال نے حرکی قوت کے ذریعے سے خودی کے مراحل طے کرتے ہوئے قربِ الٰہی سے سرشاری کا تصور پیش کر کے اسلامی اُمہ کے قیام کی راہ دکھائی ہے۔ یہی اقبال کا مقصود اولیں تھا۔ وہ اسی لیے وطن کی جغرافیائی حدود کو عارضی اور مومن کے وجود کو دائمی قرار دیتے ہیں' فرماتے ہیں:

تو نہ مٹ جائے گا ایران کے مٹ جانے سے　　نشۂ مے کو تعلق نہیں پیمانے سے
ہے عیاں یورشِ تاتار کے افسانے سے　　پاسباں مل گئے کعبے کو صنم خانے سے

کشتیءِ حق کا زمانے میں سہارا تُو ہے
عصرِ نورات ہے، دھندلا سا ستارا تُو ہے (۳۶)

اقبال کے نزدیک اسلامی اُمہ کے قیام کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ غلامی ہے۔ انفرادی یا اجتماعی سطح پر غلامانہ زنجیروں میں جکڑے رہنے سے نہ تو انسان کی خودی نشوونما کے ارفع مراحل طے کر سکتی ہے اور نہ ہی اس میں اجتماعیت کا شعور بیدار ہو سکتا ہے۔ ظفر احمد صدیقی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''جب انسان میں خوئے غلامی راسخ ہو جاتی ہے تو وہ ہر ایسی تعلیم سے بیزاری کے بہانے تلاش کرتا ہے جس کا مقصد قوتِ نفس اور روحِ انسانی کا ترفع ہو'' (۳۷)

جس طرح حق و باطل، خیر و شر، نیکی و بدی اور توحید و شرک ایک جگہ جمع نہیں ہو سکتے، اس طرح مسلمان اور غلامی کا اجتماع بھی ایک امرِ محال ہے۔ اقبال کے نزدیک جس دل میں ایمان و یقین ہے وہاں اغیار کی غلامی کے لیے کوئی گنجائش نہیں۔ اس کے برعکس جو اپنے آپ کو مسلمان کہے اور اغیار کی غلامی و اطاعت پر رضامند بھی ہو اس کا دل ایمان و یقین سے خالی ہوتا ہے خواہ حافظِ قرآن ہی کیوں نہ ہو:

از غلامے لذتِ ایماں مجو
گرچہ باشد حافظِ قرآں، مجو (۳۸)

اقبال کے نزدیک غلامی اور محکومی بہت بڑی لعنت ہے (۳۹)۔ اس لیے وہ غلامانہ زندگی کو بے روح بدن کی مانند قرار دیتے ہیں۔ جس میں دل مردہ ہو جاتے ہیں اور جوانی میں ضعفِ پیری لاحق ہو جاتا ہے۔ اس حالت میں بزمِ ملت کا شیرازہ بکھر کر رہ جاتا ہے، فرماتے ہیں:

از غلامی دل بمیرد در بدن — از غلامی روح گردد بارِ تن
از غلامی ضعفِ پیری در شباب — از غلامی شیرِ غاب افگندہ ناب
از غلامی بزمِ ملت فرد فرد — این و آں با این و آں اندر نبرد (۴۰)

اقبال کے زمانے میں امتِ مسلمہ کے عقائد و افکار کی توانائی اور صحت مندانہ فکر کو جو چیز دیمک کی طرح چاٹ رہی تھی وہ عجمی تصوف کا فروغ و نفوذ تھا۔ یہ وحدت الوجودی تصوف فارسی اشعار کے ذریعے اُردو ادبیات میں داخل ہوا اور پھر مسلمانوں کے ذہنی سرمائے کا ایک نہایت اہم جزو بن گیا۔ اقبال نے عمر بھر تصوف کے اس منفی پہلو کی مخالفت کی کیونکہ وہ اسے اسلامی اُمہ کے لئے زوال کا باعث قرار دیتے تھے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کے مطابق:

''علامہ اقبال کے کلامِ نظم و نثر سے ثابت ہے کہ وہ وحدتِ وجودی کے قائل نہ تھے بلکہ

اسے افکارِ اسلامی میں مسلمانوں کے ذہنی زوال کا ایک سبب جانتے تھے''(۴۱)

اقبال کو صوفیاء کے مسئلہ وحدت الوجود سے خاص طور پر اس لیے اختلاف تھا کہ ان کے نزدیک اس عقیدے نے تمام امتِ مسلمہ کو ذوقِ عمل سے محروم کر دیا ہے جس سے اسلامی اُمہ کا قیام تو دور کی بات ہے فرد واحد کی مجاہدانہ صلاحیتیں بھی مفقود ہو کر رہ گئی ہیں۔ وہ تصوف کے وجودی فلسفے کے نہ صرف مخالف تھے بلکہ اسے خلافِ اسلام قرار دیتے تھے۔ سید فصیح اللہ کاظمی کے نام اپنے ایک مکتوب (مورخہ ۱۰ر جولائی ۱۹۱۶ء) میں لکھتے ہیں:

''میرے نزدیک تصوفِ وجودی مذہب اسلام کا کوئی جز نہیں بلکہ مذہب اسلام کے خلاف ہے اور یہ تعلیم غیر مسلم اقوام سے مسلمانوں میں آئی ہے''(۴۲)

اسی طرح سید یامین ہاشمی کے نام اپنے ایک خط میں عجمی تصوف کو عالمِ اسلام کی تباہی کا باعث قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں:

''میری رائے میں عجمیت' ایشیا کے مسلمانوں کی تباہی کا باعث ہوئی ہے' اس وقت اس ''باطل'' کے خلاف جہاد کرنا ہر مسلمان کا فرض ہے' عجمیت کا اثر مذہب' لٹریچر اور عام زندگی پر غالب ہے''(۴۳)

اقبال عجمی تصوف کے مقابلے میں اسلامی تصوف کے حامی تھے۔ وہ اسلامی تصوف کو قلبی قوت قرار دیتے تھے جس سے انسان میں حرکت و عمل اور جہدِ مسلسل کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور اسی میں ملت اسلامیہ کی بقا کا راز مضمر ہے۔ چنانچہ ۱۱ر جون ۱۹۱۸ء کے ایک خط میں اکبر الہ آبادی کو وضاحتاً لکھتے ہیں:

''عجمی تصوف سے لٹریچر میں دلفریبی اور حسن و چمک پیدا ہوتا ہے مگر ایسا کہ طبائع کو پست کرنے والا ہے۔ اسلامی تصوف دل میں قوت پیدا کرتا ہے اور اس قوت کا اثر لٹریچر پر ہوتا ہے۔ میرا تو یہی عقیدہ ہے کہ مسلمانوں کا لٹریچر تمام ممالک اسلامیہ میں قابلِ اصلاح ہے Pessimistic Literature کبھی زندہ نہیں رہ سکا' قوم کی زندگی کے لیے اس کا اور اس کے لٹریچر کا Optimistic ہونا ضروری ہے''(۴۴)

ثابت ہوا کہ اقبال تصوف کو دو شاخوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ ایک تصوف نا امیدی' مسکینی' سہل انگاری اور عجز و ناتوانی کی تعلیم دیتا ہے۔ دوسرا تصوف جوش' ولولہ اور حرکت و حرارت کی تلقین کرتا ہے۔ وہ اوّل الذکر تصوف کو عجمی قرار دیتے تھے اور اس کی مخالفت کرتے تھے اور ثانی الذکر کو اسلامی تصوف کہہ کر اس کی تلقین کرتے تھے۔ ''فقر'' تصوف کا ایک اہم عنصر ہے اور اقبال نے اس نظریے کی وضاحت فقر کی دو شکلوں کی صورت میں اس طرح کر دی ہے:

اک فقر سکھاتا ہے صیاد کو نخچیری　　اک فقر سے کھلتے ہیں اسرارِ جہانگیری
اک فقر سے قوموں میں مسکینی و دلگیری　　اک فقر سے مٹی میں خاصیت اکسیری
ً اک فقر ہے شبیری' اس فقر میں ہے میری　　میراثِ مسلمانی' سرمایۂ شبیری (۴۵)

اقبال نے قرآن میں تدبر کے ذریعے سے اسلامی اُمہ کے قیام پر زور دیا ہے۔ اقبال کے نزدیک اسلامی اُمہ آج سے کئی صدیاں پہلے وجود میں آ جاتی اگر قرآن میں تدبر کی روش کو اپنایا جاتا۔ فرماتے ہیں:

''اگر گزشتہ زمانے کے مسلمان' مدبرین اور سیاسئین قرآن پر تدبر کرتے تو اسلامی دنیا میں جمیعۃ اقوام کو بنے ہوئے آج کئی صدیاں گزر گئی ہوتیں''(۴۶)

حوالہ جات وحواشی

۱۔ سید عابد علی عابد۔شعرِ اقبال' بزمِ اقبال' لاہور' ۱۹۶۴ء۔ص ۵

2- R.N.Crow-Hunt, Theory and Practice of Communism, Londan, 1951, P-26

۳۔ کلیم نشتر۔نظریاتِ اقبال' مکتبہ عالیہ' لاہور ۱۹۸۸ء۔ص ۵۸

۴۔ ڈاکٹر وحید قریشی۔(مرتب) منتخب مقالات' اقبال اکادمی پاکستان' لاہور' ۱۹۸۳ء۔ص ۲۲۰

۵۔ اقبال۔بانگِ درا' ص ۲۶۲ (کلیاتِ اقبال' اُردو' اشاعت چہارم۔اقبال اکادمی پاکستان' لاہور' ۱۹۹۷ء)

۶۔ مولانا سید ابوالحسن ندوی۔نقوشِ اقبال' کراچی' ۱۹۷۹ء۔ص ۲۸۰

۷۔ بانگِ درا۔ص ۲۷۹ (کلیاتِ اقبال' اُردو)

۸۔ **ایضاً** ۔ص ۲۸۸۔**ایضاً**

۹۔ **ایضاً** ۔ص ۲۴۳۔**ایضاً**

۱۰۔ (i) نسیم عباس۔اقبال' عصری تناظر میں' المضر اب پبلشرز' ملتان' ۲۰۰۵ء۔ص ۳۶

(ii) خدیجہ یاسمین ملک۔فلسفہء اقبال' المغنی بکس' ملتان' ۱۹۹۶ء۔ص ۳۳

۱۱۔ ابوالحسن ندوی۔نقوشِ اقبال۔ص ۲۸۰

۱۲۔ بانگِ درا۔ص ۱۷۰ (کلیاتِ اقبال' اُردو)

۱۳۔ **ایضاً** ۔ص ۱۷۱۔**ایضاً**

۱۴۔ بحوالہ: ڈاکٹر تبسم کاشمیری۔(مرتب) اقبال: تصورِ قومیت اور پاکستان' مکتبہ عالیہ' لاہور' ۱۹۷۸ء۔ص ۱۵

۱۵۔ بانگِ درا۔ص ۲۸۴ (کلیاتِ اقبال' اُردو)

۱۶۔ کلیم نشتر۔نظریاتِ اقبال۔ص ۶۹

۱۷۔ بانگِ درا۔ص ۲۲۳ (کلیاتِ اقبال' اُردو)

۱۸۔ **ایضاً** ۔ص ۲۸۵۔**ایضاً**

۱۹۔ قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی۔اقبالیات کا تنقیدی جائزہ' اقبال اکادمی پاکستان' لاہور' ۱۹۷۷ء۔ص ۱۳۸

۲۰۔ غلام احمد پرویز۔اقبال اور قرآن' جلد اوّل' طلوعِ اسلام ٹرسٹ' لاہور' ۱۹۸۷ء۔ص ۲۱۰

۲۱۔ ارمغانِ حجاز۔ص ۶۲ (کلیاتِ اقبال، اُردو)
۲۲۔ اقبال۔ پیامِ مشرق۔ص ۱۲۹ (کلیاتِ اقبال، فارسی، طبع چہارم، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۸۱ء)
۲۳۔ بال جبریل۔ص ۴۲ (کلیات اقبال، اُردو)
۲۴۔ بانگِ درا۔ص ۱۶۲ (کلیاتِ اقبال، اُردو)
۲۵۔ اسرار و رموز۔ص ۱۱۲ (کلیاتِ اقبال، فارسی)
۲۶۔ ڈاکٹر سلیم اختر۔ اقبال، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء۔ص ۸۳، ۸۴
۲۷۔ بانگِ درا۔ص ۲۰۱ (کلیاتِ اقبال، اُردو)
۲۸۔ بحوالہ: عبدالواحد معینی۔ (مرتب) مقالاتِ اقبال، لاہور، ۱۹۶۳ء۔ص ۹۴
۲۹۔ ضربِ کلیم۔ص ۱۸۷ (کلیاتِ اقبال، اُردو)
۳۰۔ بال جبریل۔ص ۸۴ (کلیات اقبال، اُردو)
۳۱۔ نصیر احمد ناصر۔ اقبال اور جمالیات، اقبال اکادمی پاکستان، کراچی، ۱۹۶۴ء۔ص ۴۴
۳۲۔ زبورِ عجم۔ص ۱۴۸ (کلیاتِ اقبال، فارسی)
۳۳۔ ارمغانِ حجاز۔ص ۱۲۱ (کلیاتِ اقبال، فارسی)
۳۴۔ ڈاکٹر یوسف حسین خان۔ روحِ اقبال، آئینہ ادب، لاہور، ۱۹۶۹ء۔ص ۱۴۹
۳۵۔ اقبال۔ تشکیلِ جدید الٰہیاتِ اسلامیہ، سید نذیر نیازی، مترجم، لاہور، ۱۹۸۳ء۔ص ۱۱۰
۳۶۔ بانگِ درا۔ص ۲۱۹ (کلیاتِ اقبال، اُردو)
۳۷۔ شیخ عطاءاللہ۔ اقبال نامہ، جلد اوّل، لاہور، سن ندارد۔ص ۲۰۲
۳۸۔ مثنوی، پس چہ باید کرد اے اقوامِ شرق، ص ۳۷ (کلیاتِ اقبال، فارسی)
۳۹۔ سید نذیر نیازی۔ اقبال کے حضور، کراچی، ۱۹۷۱ء۔ص ۲۶
۴۰۔ زبورِ عجم۔ص ۱۸۰ (کلیاتِ اقبال، فارسی)
۴۱۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی۔ اقبال اور مسلکِ تصوف، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۱۹۷۷ء۔ص ۳۷۹
۴۲۔ بحوالہ: رفیع الدین ہاشمی۔ (مرتب) خطوطِ اقبال، مکتبہ خیابانِ ادب، لاہور، ۱۹۷۶ء۔ص ۱۲۷
۴۳۔ بحوالہ: بشیر احمد ڈار۔ (مرتب) انوارِ اقبال، اقبال اکادمی، کراچی، ۱۹۶۷ء۔ص ۱۹۲
۴۴۔ شیخ عطاءاللہ۔ اقبال نامہ، حصہ دوم، لاہور، ۱۹۵۱ء۔ص ۴۸
۴۵۔ بال جبریل۔ص ۱۶۶ (کلیات اقبال، اُردو)
۴۶۔ بشیر احمد ڈار۔ انوارِ اقبال۔ص ۲۱۹

❋❋❋

مجلّہ 'فنون' کے فکری مباحث

ڈاکٹر ابرار آبی*

Abstract:

In the literary journal "Fanoon" different ideological debates arise. These debates kept the readers mesmerized. One of these debates came up after the publication of "Iqbal ka Ilm-e- Kalam" by Sayyed Ali Abbas Jalalpuri. Sayyed Ali Abbas Jalalpuri is of the opinion that Iqbal is a scholastic, not a philosopher. He remarked that Iqbal tried his utmost to bring the harmony between religion and modern science. Bashir Ahmad Dar differed with Jalalpuri views. This research article envelops aforesaid debate. In this essay an attempt is made to present a detailed analysis of the debate in the light of the views given by various western philosophers.

بیسوی صدی کے آغاز سے لاہور سے شائع ہونے والے ادبی جریدے 'مخزن' سے لے کر 'فنون' کے اجراء (اپریل ۱۹۶۳ء) تک فکری مباحث جنم لینے کی مختلف صورتیں رہی ہیں۔ کسی فعال ادبی تحریک، یا شخصیت پر کوئی مضمون شائع ہوا تو اس سے اختلاف کی صورت میں کوئی دوسرا نقطۂ نظر سامنے آ گیا اور یوں فکری بحث کی صورت پیدا ہوگئی۔ مثلاً لاہور سے جاری ہونے والے ادبی جریدے ''عالمگیر'' اور ''الکمال'' کی معرکہ آرائی یا پھر ''نیرنگِ خیال'' لاہور جس نے اس ضمن میں خاصی شہرت پائی۔ مثلاً محمد دین تاثیر کے مضامین ''حضرت اصغر گونڈوی اور ادب آموز'' (ستمبر ۱۹۲۶ء)، ''داستان اردو کا ایک باب'' (ستمبر ۱۹۳۳ء)، ''جوش کی شاعری اور نیاز کی لغزشیں'' (اکتوبر

* شعبہ اردو، گورنمنٹ ایمرسن کالج، ملتان

۱۹۳۳ء) نے خاصی گرما گرمی پیدا کی اور جوابی صورت بھی کچھ کم گرم نہ تھی۔ پھر ''نیرنگ خیال'' کا ساغر نظامی کے ماہ نامہ ''پیمانہ'' سے ادبی معرکہ قابلِ ذکر ہے۔ جس کی وجہ یہ تھی کہ ''پیمانہ'' نے اختر شیرانی کے رسالہ ''انتخاب'' کے بارے میں تبصرہ لکھ دیا تھا کہ:۔

''جتنا روپیہ 'انتخاب' کی ترتیب وتوسیع میں صرف ہو رہا ہے اگر انجمن حمایتِ اسلام میں دے دیا جاتا تو بڑا ثواب ہوتا۔''[۱]

ادبی جرائد میں مباحثے کی ایک اور صورت مدیر کے نام خط سے بھی پیدا ہوتی ہے۔ جریدے میں شائع ہونے والے کسی مضمون پر کسی قاری نے اپنے خط میں اختلافی رائے کا اظہار کیا اور پھر جواب الجواب کی شکل میں بحث نے جنم لے لیا۔ یہ صورتِ حال کم وبیش ہر ادبی رسالے میں موجود رہی ہے۔ ہاں امتیاز یہ رہا کہ کچھ مدیر اپنی افتادِ طبع کی بناء پر ان خطوط میں ان کو ترجیح دیتے تھے جن میں تنقید کی نسبت توصیف کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ تاہم یہ بھی صورت رہی ہے کہ مدیر نے تنقید کی پرواہ نہ کرتے ہوئے اس خط کو بھی شائع کر دیا جس میں تنقید تو تھی ہی لیکن انداز اتنا شائستہ نہ تھا، لیکن محض کمالِ ظرف کی بنا پر مدیر نے اسے شائع کر دیا اور پھر بحث چل نکلی۔

کچھ ادبی جرائد میں مباحثے کے لیے ایک عنوان کے تحت کوئی گوشہ مخصوص کر لیا جاتا تھا جس میں زیرِ بحث موضوع پر ادباء اور قارئین کی نگارشات شائع ہوتی تھیں۔ مثلاً ''ادبی دنیا'' لاہور کا ''مباحث امروز'' اور ''آئینہ عالم'' وغیرہ۔ اسی سے ملتی جلتی ایک اور صورت کہ ادبی جریدے نے مذاکرے اور مباحثے کا اہتمام کر کے مختلف نگارشات کا حصول ممکن بنایا جاتا تھا۔ مثلاً ''ادبِ لطیف'' لاہور میں ساٹھ کی دہائی کے اولین حصے میں شائع ہونے والے مذاکرے، مباحث اور سوالات پیدا کیے گئے تھے۔ بقول ڈاکٹر انور سدید:

''انتظار حسین نے ادبِ لطیف کو ایک مخصوص نوع کا تہذیبی رسالہ بنانے کی کوشش کی۔۔۔۔ چنانچہ اس دَور میں ادبِ لطیف، ادبی اور تہذیبی رویوں کی تجربہ گاہ بن گیا۔ نئے مباحث کی طرح ڈالی گئی اور اختلافی نکتے کو بگوش ہوش سننے پر قارئین اور ادباء کو مائل کیا گیا اِس دَور میں ''مذاکرے'' زیادہ شائع ہوئے۔[۲]

بحث ونظر کے معاملے میں یوں بھی ہوا کہ ایک ادبی رسالے میں کوئی مضمون یا مقالہ شائع ہوا تو اس سے اگلے شمارے میں یا بعد میں اس سے اختلافی نقطۂ نظر بھی مقالے یا مضمون کی شکل میں سامنے آ گیا اور پھر اس کے جواب میں اوّل الذکر ادیب یا لکھاری نے پھر ایک اور مقالے یا مضمون کی صورت میں اس کی توسیعی صورت پیدا کر دی۔ یہ انداز بھی کم وبیش ہر ادبی رسالے میں دیکھنے میں آتا ہے اگرچہ مقداری لحاظ سے صورت یکساں نہیں ہے۔ ان مباحثوں کے محرکات کی طرف جائیں تو ایک طرف جہاں ایک لکھاری اپنی رائے کی صداقت کا دعوے دار

ہے اور اس کا تیقن اس کی تحریر کو توانائی فراہم کر رہا ہے۔ تو دوسری طرف اختلاف میں بھی ایک دلیل موجود ہے۔ بحث کی صورت بنتی ہے تو حقائق تک رسائی قارئین یا محقق کے لیے سہل تر ہو جاتی ہے کہ اختلافی نقطۂ نظر سے یا اختلافات میں بسا اوقات ایک ہنگامی کیفیت بھی پیدا ہوتی رہی ہے اور جوش جذبات یا جوش اختلاف میں بسا اوقات ادباء اسلوب کی شائستگی کی حدود سے باہر قدم رکھنے پر آمادہ بھی دکھائی دیتے تھے۔ یا بعض اوقات ایسا ہو بھی جاتا تھا اور فضا خاصی مکدّر بھی ہو جاتی تھی لیکن بحث و مباحثے نے قارئین کو ثمرات زیادہ دیئے ہیں۔

''فنون'' نے اپنی اشاعت کا آغاز اپریل ۱۹۶۳ء سے کیا تو اس کے سامنے مباحث کی ایک بھرپور روایت موجود تھی اگرچہ اس روایت میں کوئی موضوعی یا زمانی تسلسل نہیں تھا جسے فکری شکل دے کر اس کو ایک عنوان دیا جا سکتا۔ ''فنون'' نے اس روایت سے استفادہ کرتے ہوئے ''فکری مباحث'' قارئین اور ادباء کے خطوط اور آراء پر مبنی گوشہ 'اختلافات' اور مذاکروں کی صورت اسے آگے بڑھایا ہے۔ چنانچہ ایک طرف تنقیدی مقالات کی صورت فکری کلچر کو پروان چڑھانے کی مساعی کیں تو آغاز کے کچھ ہی عرصہ بعد یعنی مئی جون ۱۹۶۷ء کی اشاعت سے 'اختلافات' کے عنوان سے ایک گوشہ مخصوص کر دیا گیا جس میں قارئین اور ادیبوں کے خطوط اور ان کی آراء پر مبنی نگارشات مباحث کی ایک قابلِ ذکر صورت پیدا کرتی رہی ہیں اور بعض اوقات یہ مباحث ایک طغیانی کی صورت میں اختیار کرتے رہے ہیں پھر ''فنون'' کی مختلف اشاعتوں میں ''مذاکرہ'' کے عنوان سے بحث بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ مثلاً مئی جون ۱۹۶۵ء شمارے میں 'ادیبوں کے مسائل'، اپریل مئی ۱۹۶۴ء، دسمبر ۱۹۶۶ء میں تجریدی مصوری (احمد ندیم قاسمی، حمید اللہ خان، ڈاکٹر سیّد عبداللہ) نومبر دسمبر ۱۹۶۷ء کے شمارے میں ''اقبال کا اصل کارنامہ'' (ابوشہاب رفیع اللہ، ریاض صدّیقی) وغیرہ شامل ہیں۔ اسی طرز کا ایک اور سلسلہ 'بحث' کے عنوان سے بھی چلا تھا۔ مثلاً مارچ ۱۹۷۰ء کی فنون کی اشاعت میں شاعری اور عصری تقاضے (یحییٰ امجد، امجد اسلام امجد) مئی جون ۱۹۷۰ء کی اشاعت میں اسی عنوان سے بحث میں فہیم جوزی، ریاض زیدی، رب نواز مائل، اقبال منہاس اور ریاض صدیقی نے شرکت کی۔ بعد میں یہ سلسلہ دسمبر ۱۹۷۰ء، جنوری ۱۹۷۱ء کے فنون کے شمارے تک چلا جسے شمیم نوید مرتب کرتے رہے۔ مختلف ادباء مثلاً زیڈ اے بخاری، حمایت علی شاعر، مظفر علی سید، جوش ملیح آبادی، فیض احمد فیض، صادقین، ضمیر علی بدایونی، ممتاز حسین، سبط حسن، مجتبیٰ حسین، عزیز حامد مدنی، الیاس عشقی کے علاوہ دیگر نامور ادباء نے اس بحث میں حصہ لیا۔ لیکن اس سلسلے میں اس باب میں ''اقبال کا علم کلام'' کے موضوع پر سید علی عباس جلالپوری، بشیر احمد ڈار کے مابین پانچ اقساط پر مبنی بحث اور سید علی عباس جلالپوری اور محمد ارشاد کے درمیان ''عام فکری مغالطے'' اور جدیدیت کے موضوع پر محمد ارشاد، حسن عسکری، سلیم احمد، آغا افتخار حسین اور جمال پانی پتی کے درمیان ہونے والے مباحث کو

موضوع بنایا کہ ان مباحث نے نہ صرف ''فنون'' کو ایک فکری شناخت دی بلکہ ادب کے طالب علموں کو فلسفیانہ فکر اور اصطلاحات سے روشناس بھی کرایا کہ عام طور پر ادب کا قاری فلسفے کی ادق اصطلاحات پڑھتے ہی بدکنے لگتا ہے لیکن ''فنون'' نے اپنی کاوش سے عام قارئین کے لیے فلسفیانہ اور فکری مشاغل میں گہری دلچسپی پیدا کر دی۔

''فنون'' کے شمارہ جولائی اگست ۱۹۷۳ء میں بشیر احمد ڈار کا ایک مقالہ ''اقبال کا علم کلام۔ایک تجزیہ'' کے عنوان سے شائع ہوا جس میں سیّد علی عباس جلالپوری کی ''اقبال کا علمِ کلام'' کا ایک تجزیاتی جائزہ لیا گیا تھا۔اپنے مقالہ میں بشیر احمد ڈار نے لکھا ہے کہ

> ''اس کتاب کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اقبال کی فکر کا عام ڈگر سے ہٹ کر مطالعہ کیا گیا ہے۔اگرچہ مجھے اس کے بعض مندرجات سے اتفاق نہیں تاہم چوں کہ اقبال کے متعلق ایک ایسا پہلو پیش کیا گیا ہے جو اِس سے پہلے نظروں کے سامنے نہیں آیا تھا اس لیے ایسی کتاب کا شائع ہونا علمی نقطۂ نگاہ سے یقیناً فائدہ مند ہے۔اس سے بہت سی غلط فہمیوں کا ازالہ ہو سکے گا۔'' [۳]

اپنے مقالے میں مصنف نے اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ اقبال کے متعلق یہ کہہ دینا کہ اقبال دنیائے ادب کا ایک عظیم شاعر ہے ایسی رائے ہے جو غلط فہمی کا باعث ہو سکتی ہے۔انہوں نے اقبال کے ایام جوانی میں یورپ میں ان کے قیام کے حوالے سے یہ رائے قائم کی ہے کہ اقبال محض ایک شاعر ہی نہیں تھے بلکہ اقبال کا صحیح مقام و مرتبہ متعین کرنے کے لیے ان کی فکر کو پرکھنا ہوگا۔مصنف کے الفاظ میں ''میرا یقین ہے کہ اقبال کے اس ذہنی انقلاب اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے فکری نظام کی اہمیت مسلمانوں کی تاریخ میں اشعری، غزالی، رومی اور سنائی کے ذہنی انقلابات سے کسی طرح بھی کم نہیں اور اس لیے اس کا مطالعہ بھی اسی روشنی میں کیا جانا چاہیے۔[۴] بشیر احمد ڈار نے فلسفہ کی تعریف، فلسفہ کی تاریخ اور مختلف فلسفیوں کی آراء کی روشنی میں سیّد علی عباس جلالپوری کی اس رائے سے اختلاف کیا ہے کہ اقبال ایک متکلّم تھے فلسفی نہیں تھے۔تاہم سیّد علی عباس جلالپوری نے اپنی کتاب ''اقبال کا علم کلام'' میں فلسفہ اور علم کلام کی تعریف میں لکھا ہے:

> ''لفظ فلسفہ یونانی الاصل ہے اور سوفیا (دانش) اور فیلوس (محبت) سے مرکب ہے۔ اس کا معنی ہے دانش سے محبت۔یہ ترکیب فیثا غورس نے وضع کی تھی۔شروع شروع میں اس معنی کا اطلاق ہر اُس شخص پر ہوتا تھا جو صاحبِ بصیرت اور خردمند ہو۔بعد میں جب اہلِ دانش نے اپنے افکار و آراء کو عقلی استدلال کے رنگ میں پیش کرنا شروع کیا تو مدلل علم کو فلسفہ کہنے لگے۔افلاطون اور اُس کے پیروؤں نے یہ لفظ اسی مفہوم میں استعمال کیا ہے۔'' [۵]

آگے چل کر سیّد علی عباس جلالپوری لکھتے ہیں:

''جدید دَور میں فلسفے کے تین پہلو تسلیم کیے گئے ہیں:

۱۔ تکوینِ کائنات پر غور کر کے ایک واضح اور مربوط نظامِ فکر پیش کرنا جس میں تضاد اور تناقص نہ پایا جائے۔ نیز حیاتِ انسانی کی غایت و مقصد اور کائنات کے ساتھ اس کے تعلق سے بحث کرنا اور ''خیر و شر'' حیات بعد ممات، جبر و قدر وغیرہ کے مسائل پر قلم اُٹھانا، اسے مابعد الطبیعات یا فکری فلسفہ یا فلسفۂ اول کہا جاتا ہے۔

۲۔ سائنس کے انکشافات کا تجزیہ کر کے انسانی نقطۂ نظر سے اس کی قدر و قیمت متعین کرنا اسے تنقیدی فلسفہ کہا جاتا ہے۔

۳۔ سائنس کے جدید ترین انکشافات کی روشنی میں انسانی معاشرے کی جاندار قدروں اور انقلابی نصب العینوں کا تشخص کر کے انہیں عملی جامہ پہنانے کی دعوت دینا۔ اسے عملی یا جدلیاتی فلسفہ کا نام دیا گیا ہے۔''[۶]

''اقبال کا علمِ کلام'' میں سیّد علی عباس جلالپوری نے فلسفہ اور علمِ کلام میں ایک امتیاز قائم کرتے ہوئے لکھا ہے کہ فلسفہ ایک مستقل آزاد اور مسلسل ذہنی کاوش کا نام ہے جسے کسی مخصوص عقیدے کی حدود اور دائرے میں مقید اور بند نہیں کیا جا سکتا اور نہ ہی فلسفہ کسی مخصوص عقیدے کی توضیح و تشریح کے لیے مخصوص کیا جا سکتا ہے:

''جب عقلی استدلال اور فلسفیانہ تدبر کو چند مخصوص عقائد کی تصدیق و توثیق کے لیے وقف کر دیا جائے تو وہ فلسفہ نہیں رہتا بلکہ علمِ کلام کہلاتا ہے۔''[۷]

علمِ کلام کی تعریف کرتے ہوئے سیّد علی عباس جلالپوری کا خیال ہے:

''علمِ کلام کیا ہے؟ پہلے عقیدہ رکھنا پھر غور و فکر کرنا۔ جو شخص آزادانہ غور و فکر کے بعد کوئی عقیدہ اختیار کرے وہ متکلم نہیں رہے گا فلسفی کہلائے گا۔''[۸]

فلسفہ اور علمِ کلام کی تعریف اور ان دونوں میں ایک امتیاز قائم کرنے کے بعد سیّد علی عباس جلالپوری اقبال کی طرف آتے ہیں۔ اقبال کے سیّد نذیر نیازی کو ایک خط اور تشکیلِ جدید الٰہیات اسلامیہ کے دیباچے کو حوالہ بنا کر وہ ایک نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ اقبال ایک متکلم تھے فلسفی نہیں تھے۔

''اپنے خطبات میں اقبال نے جدید علمی رجحانات اور انکشافات کی روشنی میں الٰہیات اسلامیہ کو از سرِ نو مرتّب کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس لحاظ سے وہ غزالی اور رازی کی طرح ایک متکلم کا فرض انجام دے رہے ہیں۔ غزالی اور رازی نے قدیم فلسفہ نو افلاطونیت اور اسلامی عقائد میں مفاہمت کرنے کی کوشش کی تھی۔ اقبال نے جدید سائنس اور مذہبی مسلمات کی تطبیق کی سعی کی۔''[۹]

ڈاکٹر عشرت حسین کی کتاب Metaphysical of Iqbal سے ایک اقتباس کے ساتھ، خواجہ غلام السیّدین کو اقبال کے ایک مقالہ ''فکرِ اقبال از خلیفہ عبدالحکیم'' سے ایک اقتباس سے اپنی رائے کو مزید باوزن

بتاتے ہوئے سیّد علی عباس جلالپوری ''اقبال کا علمِ کلام'' کے پہلے باب کے آخری پیراگراف کا آغاز ان الفاظ سے کرتے ہیں:

''بہ صورت اقبال نے غزالی کی طرح فلسفہ پڑھا تھا اور غزالی ہی کی طرح اسے اپنے موروثی عقائد کی توثیق کے لیے وقف کر دیا اور جدید سائنس اور فلسفے کو مسلمان بنانے کا بیڑا اُٹھایا۔ اس لیے وہ بنیادی طور پر متکلم ہیں۔''[۱۰]

کتاب کے دوسرے باب میں علم کلام کا ارتقا، تیسرے میں اقبال کا تصورِ ذات مادی، چوتھے باب میں اقبال کے نظریہ وحدت الوجود وغیرہ پر بحث کی گئی ہے۔ دیگر ابواب میں اقبال اور تقابل عقل و وجدان، اقبال کے رومانی افکار، تاویلاتِ اقبال، علم الکلام کے اثرات ونتائج اور آخری باب کا عنوان دنیائے اسلام میں خردافروزی کی ضرورت ہے۔

بشیر احمد ڈار نے سیّد علی عباس جلالپوری کے نقطۂ نظر سے اختلاف کر کے استدلال کیا ہے کہ اگر سیّد صاحب کی اس رائے کو تسلیم کر لیا جائے کہ صحیح فلسفہ وہ ہے جو کسی مخصوصی عقیدے کی حدود میں مقید نہیں کیا جا سکتا اور وہ کُلّی طور پر آزاد ہوتا ہے تو ان فلاسفہ کے بارے میں کیا کہا جائے جنھوں نے مخصوص مقاصد کو سامنے رکھ کر اپنے فلسفے کی تعمیر کی۔ اس ضمن میں بشیر احمد ڈار نے پہلے سقراط کا حوالہ دیتے ہوئے کہا کہ

''مغربی فلسفے کا ابوالد با سقراط ہے۔ اس نے اپنی فکری زندگی کا آغاز ہی اس مقصد کو سامنے رکھ کر کیا اپنے زمانے کے طبعی فلسفہ اور پروٹیگورس جیسے فلاسفہ کے زیرِ اثر جو خلاقی بے راہ روی اور ذہنی انتشار پیدا ہو چکا تھا اُسے دُور کیا جائے۔''[۱۱]

دوسری مثال دیتے ہوئے بشیر احمد ڈار نے ڈیکارٹ کا حوالہ دیا ہے جو سترہویں صدی عیسوی کے اوّل نصف کا آدمی ہے۔ بشیر احمد ڈار کا کہنا ہے کہ یہ وہ زمانہ ہے جب سائنسی ایجادات کا آغاز ہو چکا تھا اور عیسوی کلیسا کی شدید مخالفت کے باعث علماء میں ایسے رجحانات فروغ پا رہے تھے جنھیں لادینی سمجھنا مناسب ہوگا۔ ڈیکارٹ بنیادی طور پر سائنسدان تھا لیکن ذاتی طور پر مذہبی انسان تھا۔ سوالات سامنے یہ تھے کہ کسی طرح دونوں تقاضوں کو پورا کیا جائے۔ بشیر احمد ڈار کا کہنا ہے:

''چنانچہ اگر آپ ڈیکارٹ کے فلسفہ کو غور سے دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ اس کا بنیادی مقصد انہی دو تقاضوں میں ہم آہنگی پیدا کرنا تھا۔ خدا کے وجود کو ثابت کرنے کے لیے اس نے یہ تصور پیش کیا کہ انسان کے ذہن میں چند تصورات فطری طور پر ثبت ہوئے ہیں۔ ان تصورات کو innate ideas کہا جاتا ہے۔ سائنس اور مذہب کے اختلافات کو رفع کرنے کی کوشش میں ڈیکارٹ نے ان دونوں کو بالکل علیحدہ اور آزاد معاملات قرار دیا۔''[۱۲]

اپنی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے بشیر احمد ڈار نے سپینوزا، لاک اور ہیوم کے تصورات کا حوالہ دیا ہے اور خیال پیش کیا ہے کہ مذکورہ بالا ان تینوں فلاسفہ نے ایک مقصد کو سامنے رکھا ہے اور وہ یہ ہے کہ لادینی اور الحادی تصورات کا جواز ڈھونڈا جائے۔ سپینوزا نے وجودِ واحد کے تصور میں یہ جواز تلاش کیا اور لاک نے مادہ پرستی اور مادیت کی بنیاد فراہم کر کے کہ مبلغ علم صرف حواس ہیں، یہی کارنامہ سرانجام دیا۔

اس ساری تفصیل سے بشیر احمد ڈار نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ مغربی فلاسفہ نے جو فلسفیانہ کاوشیں کی ہیں انہیں اگر جلالپوری صاحب کی وضع کردہ تعریف کے معیار پر پرکھا جائے تو یا تو یہ فلسفہ نہیں ہوگا اور اگر یہ فلسفہ ہے تو علی عباس جلالپوری کی رائے مبنی برصحت نہیں ہے۔

> ''اتنی طویل بحث کے بعد کم از کم یہ حقیقت تو واضح ہوگئی کہ مغربی فلاسفہ کی فلسفیانہ کاوشیں کسی طرح بھی آزادانہ نہیں کہلاسکتیں۔ انہوں نے اپنے فلسفیانہ نظریات قائم کیے۔ ان کے استدلال کے لیے شاندار تانا بانا تیار کیا اور لوگوں پر اپنے علم وفضل کا سکہ بٹھایا۔ لیکن یہ تمام کام اُنہوں نے پہلے سے طے شدہ مقصد کے حصول کے لیے کیا۔ وہ ایک عقیدہ رکھتے تھے۔ دینی یا لادینی، اور اُن کا تمام فلسفیانہ استدلال صرف اور صرف اس عقیدے کو ثابت کرنے کے لیے ہوتا تھا۔''[۱۳]

بشیر احمد ڈار صاحب نے سیّد علی عباس جلالپوری کی علمِ کلام کی تعریف سے بھی اختلافات کرتے ہوئے کہا کہ قدیم وجدید فلاسفہ میں سبھی مفکرین ایسے تھے جن کے سامنے چند مقاصد متعین تھے۔ دینی یا لادینی دفاع دونوں صورتوں میں وہ مقصد پہلے سامنے رکھتے تھے اور بعد میں استدلال کرتے تھے۔ اگر غزالی، رازی اور اشعری متکلّم تھے تو کانٹ، برکلے اور ڈیکارٹ سبھی متکلّم تھے اور جس عمل کو ہم کلام کہتے ہیں وہ بھی فلسفہ کا ایک عمل ہے یا اس کی ایک صنف ہے۔

سیّد علی عباس جلالپوری نے بشیر احمد ڈار کے مذکورہ بالا استدلال سے اختلاف کیا۔ علی عباس جلالپوری کی رائے میں اگرچہ مختلف فلاسفہ نے فلسفے کی تعمیر دینی یا لادینی عقائد کے دفاع میں کی ہے لیکن جب ان کی رسائی حقائق تک ہوئی تو وہ پہلے سے طے شدہ مقاصد یا عقائد سے کنارہ کش ہوگئے خواہ اُن کا عقیدہ کتنا ہی پختہ کیوں نہیں تھا۔

بشیر احمد ڈار کی جانب سے اُٹھائے گئے سوالات پر سیّد علی عباس جلالپور نے ''تنقیحات وتصریحات'' کے عنوان سے جواب دیتے ہوئے کہا کہ

> ''سوال یہ نہیں ہے کہ فلاسفہ مغرب نے فلسفے کو لادینی عقائد کے لیے برتا یا مذہب کے دفاع میں۔ سوال یہ ہے کہ ہر دو صورتوں میں اُنہوں نے عقل استدلالی کو حکم مانا تھا کہ نہیں جس کے وسیلے سے وہ اپنے طے شدہ مقصد تک پہنچے تھے۔ سپینوزا اور ابنِ میمون یہودی نژاد تھے لیکن اُنہوں

نے وحدت الوجود کا ابلاغ کیا جو یہودیوں کے تصورِ ذاتِ باری کے منافی ہے۔ والٹیر، دیدرو، ہیوم، ہولباخ، کندورے عیسائیوں کے گھروں میں پیدا ہوئے لیکن فلسفیانہ غور وتدبر کے بعد اپنے مذہب سے منحرف ہوگئے۔ ذہنی اور اخلاقی دیانت داری کا تقاضا یہی ہے کہ جب فلسفیانہ تدبر کے بعد کوئی مفکر ایسے نتائج اخذ کرے جو اس کے موروثی مذہب کے منافی ہوں تو وہ اپنے مذہبی عقائد سے دست کش ہوجائے۔۔۔۔ دوسری صورت میں اگر فلسفیانہ تدبر اور علمی تحقیق کے بعد ایک شخص پر اپنے مذہب کی صداقت روشن ہوجاتی ہے تو وہ خلوص قلب اور ذہنی دیانت کے ساتھ اپنے مذہب پر کاربند رہتا ہے۔ میں ان دونوں حالتوں میں فلسفے کو آزاد مانتا ہوں۔'' [۱۴]

فلسفے کی ایک آزادانہ کاوش کی حیثیت کے نقطۂ نظر پر جو استدلال سیّد علی عباس جلالپوری کا ہے اس سے مزید اختلاف کرتے ہوئے بشیر احمد ڈار کی رائے یہ ہے کہ والٹیر اور ہولباخ وغیرہ کا مذہب سے انحراف غور وفکر کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ اس کے پس پردہ دیگر کئی عوامل ہیں اور وہ عوامل کوئی معتبر نہیں ہیں۔ بشیر احمد ڈار انہی فلاسفہ کی بابت لکھتے ہیں کہ ''میں عرض کروں گا کہ وہ عیسائی گھروں میں پیدا ہوئے مگر زمانے کی عام روش اور دیگر داخلی اور خارجی حالات کے زیرِ اثر یا فیشن کے طور پر وہ مذہب سے باغی ہوگئے۔ خود ہماری آنکھوں کے سامنے ایسے بے شمار واقعات ہیں کہ محض جدیدیت کے شوق میں بھی لوگ مذہب سے باغی ہوگئے اور بڑ ہانکنے لگے کہ ''دیانت داری'' سے انہوں نے ایسا قدم اُٹھایا ہے۔ [۱۵] فلسفے کی آزادانہ حیثیت کی بابت بحث یہاں اختتام کو پہنچ جاتی ہے۔

بشیر احمد ڈار نے دوسرا اختلاف علمِ کلام کے آغاز وارتقا کی بابت کیا اور سیّد علی عباس جلالپوری کی اس رائے کو درست نہیں سمجھا کہ

> ''کلام کی اصطلاح بے شک پہلی صدی ہجری میں بغداد اور بصرہ میں رواج پذیر ہوئی لیکن فلسفہ اور مذہب کی تطبیق کا آغاز باقاعدہ طور پر اس سے کم وبیش چھ سو سال پہلے سکندریہ میں ہوا تھا۔۔۔ سکندر اعظم کے سپاہی مشرق کی مہموں سے واپس لوٹے تو وہ مشرق کے سیم ور کے خانوں کے ساتھ تصوف وعرفان کے اُصول وتعلیمات بھی اپنے ساتھ لائے تھے۔ اسی طرح ہیلنی دَور میں یونان کے فلسفے اور مشرق کے عرفان میں امتزاج کا آغاز ہوا۔'' [۱۶]

بشیر احمد ڈار کا خیال ہے کہ علوم وفنون کے فروغ کی بابت مغرب کی تصور کشی غلط اور متعصّبانہ ہے اور پہلے تو یونان کے تاریخی پس منظر کی وضاحت ضروری ہے۔ لفظ ''یونان'' جو ہمارے ہاں مروّج ہے وہ آیونیا (IONIA) سے بنا ہے اور آیونیا وہ علاقہ ہے جسے ہم اناطولیہ یا مغربی ایشیا کہہ سکتے ہیں۔ یونانی فلسفہ اسی سرزمین میں پیدا ہوا اور یہیں وہ پروان چڑھا۔ البتہ سقراط اور افلاطون اور ارسطو کے وقت اس فلسفہ کا مرکز ایتھنز تھا۔ ہخامنشی خاندان کی حکومت تمام مغربی ایشیا اور یونان کے یورپی علاقوں پر مدت تک رہی اور اسی وجہ سے ان لوگوں کا میل جول مدتوں

سے مشرقی اقوام سے قائم تھا۔[۱۷]

دوسرے ان کا نقطۂ نظر یہ بھی ہے کہ تصوف وعرفان کے اصول وتعلیمات سکندر کی فتح کے بعد سرمین مشرق سے مغرب پہنچے اور ہیلنی دَور میں یونان کے فلسفے اور مشرق کے عرفان کا امتزاج کا سیّد علی عباس جلالپوری کا تصور غلط ہے۔ درحقیقت یونانی مفکرین بہت پہلے سے تصوف اور عرفان کے معاملات سے بخوبی واقف تھے۔ بشیر احمد ڈار کا کہنا ہے کہ اگر ہم صرف آرفیس (Orpheus) کا مطالعہ کریں تو پتہ چلتا ہے کہ اس نے یونان میں خانقاہیں قائم کی تھیں۔ جب وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان میں قباحتیں پیدا ہوئیں تو وہاں تعویذ گنڈے، جنتر منتر اور سادہ لوح لوگوں کو لوٹنے کا عمل تیز ہو گیا اور یہ کہ آرفیس کے عقائد سے فیثا غورث اور افلاطون اور سقراط سبھی لوگ متاثر ہوئے۔

بشیر احمد ڈار نے سیّد علی عباس جلالپوری سے اس امر میں بھی اختلاف کیا کہ صوفیانہ خیالات کا ماخذ فلاطینوس کی فکر ہے اور بشیر احمد ڈار کے خیال میں تصوف جہاں کہیں بھی پیدا ہوا اس کے بنیادی تصورات اسی طرح ظاہر ہوئے جیسے فلاطینوس یا دیگر صوفیاء میں۔ مادہ کو منبع شر سمجھنا، روح کو بلند تر حقیقت سمجھنا، رجوع الی اللہ کے تصورات فلاطینوس سے پہلے یونانی مفکرین اور مشرقی فکر میں عام تھے۔ یہاں تک کہ اشراق اور تجلی کا تصور بھی پایا جاتا تھا۔

بشیر ڈار نے سیّد علی عباس جلالپور سے مزید اختلاف کرتے ہوئے کہا کہ سیّد علی عباس جلالپور کی یہ رائے خلافِ واقعہ ہے کہ ''دنیائے اسلام میں تحریکِ اعتزال سے عقلی استدلال کا آغاز ہوا۔ معتزلہ عقائد میں غور وفکر کی دعوت نہ دیتے اور عقل ونقل یا فلسفہ ومذہب کی تطبیق کو ضروری نہ سمجھتے تو مسلمانوں میں علمی تحقیق کا نشوونما پانا ممکن نہ تھا۔'' بشیر احمد ڈار کے خیال میں یہ ایسے ہی ہے جیسے یہ سمجھ لیا جائے کہ اگر ارسطو منطق کے اُصول پیش نہ کرتا تو عقلی استدلال کبھی شروع نہ ہوتا۔ علم وتحقیق صرف یونانی فلسفے کی اصطلاحات میں پیش کش کا نام نہیں ہے۔ بشیر احمد ڈار اور سیّد علی عباس کے مابین اقبال کے تصورِ خدا پر بھی اختلاف ہوا۔ سیّد علی عباس جلالپوری کا کہنا ہے:

> ''یہ حقیقت خالی از دلچسپی نہیں کہ اقبال اپنے فکر ونظر کے کسی دَور میں بھی ماورائی نہیں تھے۔ شروع شروع میں وہ وجودی سریانی تھے بعد میں ارتقائی سریانی ہو گئے۔ اپنے خطبات میں انہوں نے ذاتِ باری کا یہی تصور پیش کیا ہے۔۔۔ کہتے ہیں کہ حقیقتِ مطلقہ جو کائنات میں جاری و ساری ہے انائے مطلق ہے۔ لیکن ذاتِ باری کے مذہبی تصور کے لیے ضروری ہے کہ خدا کائنات سے ماورا ہو اور شخصی ہو۔ شخصیت اور ماورائیت لازم وملزوم ہیں۔ ایسی شخصیت کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا جو کائنات میں جاری وساری ہو۔ چنانچہ اقبال کا یہ اِدعا کہ انائے مطلق کائنات میں جاری وساری ہے

اجتماع المغائر نہیں ہے۔''[۱۸]

سیّد علی عباس جلالپور اس استدلال سے اختلاف کرتے ہوئے بشیر احمد ڈار کا خیال ہے کہ اقبال کے نزدیک خدا کا کائنات میں جاری وساری ہونا اور دوسری طرف اس کا ایک انفرادی انا ہونا یہ دونوں خدا کی ذات کی حقیقی نوعیت کا اظہار ہیں۔ مذاہب کی تقسیم ماورائی اور سریانی صحیح نہیں کیوں کہ کوئی مذہب مکمل طور پر ماورائی ہے نہ مکمل طور پر سریانی۔ میں عرض کر چکا ہوں کہ اقبال کا نظریۂ خدا کسی طرح بھی سریانی نہیں کہلا سکتا اس کا نظریہ خدا وہی ہے جو توحیدی مذاہب میں موجود ہے یعنی ایک ہی وقت میں سریانی بھی ہے اور ماورائی بھی۔

بشیر احمد ڈار نے سیّد علی عباس جلالپور کے اس جملے پر گرفت کی ہے۔''اقبال نے جدید سائنس اور مذہبی مسلمات کی تطبیق کی سعی کی ہے۔''[۱۹] بشیر احمد ڈار کے خیال میں سائنس کا موضوع عالم آفاق ہے اور مذہب کا موضوع انسان اور اس کی نفسیاتی اور ذہنی تربیت تو دونوں میں تطبیق کیسے ہوسکتی ہے۔ ہاں اقبال نے تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ میں اسلام کے بنیادی عقائد کو جدید فلسفہ اور جدید سائنس کی زبان اور اصطلاحات میں بیان کیا ہے۔

''اقبال کا علمِ کلام'' کے چوتھے باب کا عنوان ''اقبال اور نظریۂ وحدت الوجود'' ہے۔ سیّد علی عباس جلالپور نے کلامِ اقبال کے حوالے سے یہ رائے قائم کی ہے کہ اقبال اپنی فکری زندگی کے ابتدائی دَور میں وحدت الوجود کے قائل تھے۔ درمیانی دَور میں وحدت الوجود سے منحرف ہوگئے۔ وحدت الوجود کو بالخصوص اور تصوف کو بالعموم ملت اسلامیہ کے زوال کا ایک اہم سبب سمجھنے لگے۔ وحدت الوجود کے عظیم شارح شیخ اکبر محی الدین ابن عربی کی تعلیمات کو کفر و زندقہ قرار دیا۔ حافظ شیرازی کے بارے میں رائے کچھ عجیب سی تھی۔ اقبال نے انہیں بھی ''فقیہہ ملت میخوارگاں'' کا لقب بخشا اور حسین بن منصور کو واجب القتل کہا۔ تیسرے اور آخری دَور میں اقبال نے پھر ایک اور موڑ لیا اور فلسفہ مغرب کی پیروی میں خدا کے وجود کے سریان کو ثابت کرنے کے لیے وہ دوبارہ وحدت الوجود سے رجوع لائے۔ وجود شیخ اکبر محی الدین ابن عربی، بایزید بسطامی، عراقی وغیرہ سے استناد کیا اور حسین بن منصور کو صوفی شہید کہہ کر اس سے استفادہ کرنے کی دعوت دی۔[۲۰]

سیّد علی عباس جلالپور کے خیال میں شیخ اکبر محی الدین ابن عربی کا نظریہ وحدت الوجود ایک محکم منطقی نظام ہے جسے عقلی اعتبار سے رَد کرنے کی ہمت آج تک کسی کو نہ ہوسکی۔ شیخ اکبر محی الدین عربی کے استدلال کی وضاحت کرتے ہوئے سیّد علی عباس جلالپوری کا کہنا ہے کہ ابن عربی کے نزدیک (i) قدیم حادث کی علت نہیں ہوسکتا۔ لہٰذا حادث کا وجود اعتباری ہے حقیقی نہیں۔ حقیقی وجود ذاتِ حق تعالیٰ کا ہے جس کے سبب دنیا کی ہر شے موجود ہے۔ (ii)

جب خدا نے کہا 'کُن' (ہوجا) تو اس کا مخاطب کون تھا۔ اس کے دو جواب ممکن ہیں۔ خدا کا مخاطب خدا کے خارج میں موجود تھا۔ خدا نے اپنی صفات کو مخاطب کیا۔ اگر مخاطب خارج میں موجود تھا تو ظاہر ہے کہ وہ بھی خدا ہی کی طرح قدیم تھا کہ تکوین کائنات سے پہلے موجود تھا۔ اس سے تعددِ قدما لازم آئے گا جو شرک صریح ہے۔ اگر ذات نے اپنی صفات کو کُن کہا تو صفات نے کائنات کی صورت اختیار کر لی اس صورت میں کائنات کو ملت سے متحدالاصل ماننا پڑے گا۔

سیّد علی عباس جلالپوری کے خیال میں ان تصریحات سے وحدت الوجود یا ہمہ اوست کے تین پہلو سامنے آتے ہیں۔ اشراق، اتحاد، سریان۔ اقبال کے ہاں یہ تینوں پہلو موجود ہیں جو اُن کے افکار پر شروع سے آخر تک چھائے ہوئے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جب وہ اپنے درمیان کے فکری دَور میں وحدت الوجود سے منحرف ہوئے تو اس وقت بھی کلی طور پر اپنے آپ کو وحدت الوجود سے الگ نہ کر سکے اور ایک وجودی صوفی مولانا رومی سے عقیدت اور پیری مریدی کا رشتہ رکھا۔ دوسری طرف نطشے سے نظریہ خودی مستعار لے کر اس کی تبلیغ کی اور بھول گئے کہ نطشے کا یہ نظریہ وحدت الوجود ہے۔

سیّد علی عباس جلالپور کے ان خیالات کے جواب میں بشیر احمد ڈار نے یہ استدلال اختیار کیا کہ سیّد صاحب نے اقبال کے نظریۂ خدا کو سریانی ثابت کرنے کے لیے وہ تمام حوالے تفصیل سے نقل کر دیئے ہیں جن سے ان کے موقف کی تائید ہوتی ہے لیکن اُن تمام حوالوں کو چھوڑ دیا ہے جن سے ان کے موقف کی تائید نہیں ہوتی۔ [۲۱]

دوسری بات یہ کہ اگر اقبال نے ایک خط میں کہا تھا کہ خصوص میں سوائے الحاد زندقہ کے اور کچھ نہیں تو یہ بات تو سیّد صاحب بھی تسلیم کرتے ہیں کہ شیخ اکبر ابن عربی کی کتابوں میں بے شک ایسے اقوال ملتے ہیں جو اسلامی تعلیمات کے منافی ہیں۔ جہاں تک اقبال کی طرف سے حلاج کی تعریف اور مخالفت کی بات ہے واضح رہے کہ اقبال پہلے منصور کے خلاف تھے کہ وہ اسے وحدت الوجودی سمجھتے تھے لیکن بعد میں انہیں معلوم ہوا کہ وحدت الوجودی بالکل نہیں اس سے انہوں نے اس کی تعریف شروع کر دی۔ مزید کہ بشیر احمد ڈار نے مختلف حوالوں سے یہ ثابت کرنے کی سعی کی ہے کہ مولانا جلال الدین رومی اس طرح وحدت الوجودی نہیں ہیں جس طرح سیّد علی عباس جلالپوری نے انہیں پیش کیا ہے یوں یہ بات بھی زیادہ وزن کی حامل نہیں ہے۔

اقبال کے فلسفی یا متکلم ہونے، علم کلام کے آغاز وارتقا اور اقبال کے تصورِ خدا اور نظریہ وحدت الوجود کے مباحث کے علاوہ اور بھی متعدد موضوعات ہیں جن پر سیّد علی عباس جلالپور اور بشیر احمد ڈار کی آراء میں اختلاف ہوا۔

تاہم وہ بیشتر موضوعات ایسے ہیں جنہیں مذکورہ بالا مباحث کے ضمنی یا متعلقہ مباحث سمجھنا چاہیے۔ مثلاً مغربی فلاسفہ کے افکار، عقل کی رسائی، اقبال کے حشر اجساد سے انکار، قلب کو صداقت کا سرچشمہ سمجھنا، عباسی دَور میں حکمرانوں کے علمی رجحانات، عہدِ سعادت میں علمِ کلام کی ضرورت، اخوان الصفاء اور معتزلہ کے علمی رویے، اصطلاحاتِ تصوف اور فلسفہ وغیرہ وغیرہ۔ علاوہ ازیں پانچ ابواب یا اقساط کی اس بحث میں تصوف اور علمِ کلام کے مسلمانوں پر اثرات پر بھی مختصر خیالات بھی موجود ہیں۔

بحث خواہ اپنے موقف کی صداقت پر اصرار کی صورت ہو یا دوسروں کی موقف کی نفی کی صورت ہو۔ اگر سچائی کی قبولیت سے معتصف ہے تو اس کے مفید اثرات سے کسی کو انکار نہیں۔ 'فنون' کے صفحات پر جنم لینے والے مباحث کو اس زاویے سے پرکھنے کی کوشش کریں تو ایک صحت مند بحث کا منظر سامنے آتا ہے۔ تاہم کچھ عوامل ایسے بھی ہیں کہ اگر وہ نہ بھی ہوتے تو کوئی حرج نہیں تھا۔ بشیر احمد ڈار اور علی عباس جلالپوری کے مابین 'اقبال کے علم کلام' پر مباحثہ خالصتاً فلسفیانہ معاملہ ہے اور ادب کا ایک قاری بالعموم فلسفیانہ تراکیب کو پڑھتے ہوئے بدکنے لگتا ہے، لیکن 'فنون' اور مدیر 'فنون' کا کمال یہ ہے کہ اس بحث میں ان قارئین کا اشتیاق بھی اتنا ہی شدید تھا جو فلسفے کے بارے ابتدائی اصطلاحات سے بھی واقف نہیں ہیں۔ اس میں سیّد علی عباس جلالپوری اور بشیر احمد ڈار کے اُسلوب اور عام فہم یا سہل انداز تحریر کو داد دی جانی چاہیے کہ قارئین ایک قسط پڑھ کر دوسری قسط کے شائع ہونے کے منتظر رہتے تھے۔ اس میں دلچسپی کا عنصر موجود ہونے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ علامہ اقبال جن کے ساتھ ہمیں عقیدت بھی ہے اور شاعر مشرق اور مصور پاکستان ہونے کے لحاظ سے ہمارے لیے تفاخر کا حوالہ بھی ہیں کے بارے میں ایسے زاویے سے سوالات اُٹھائے گئے تھے جن کے بارے میں سوچنا بھی شاید قومی مفاد کے خلاف تصور کیا جاتا تھا۔ ایسے حالات میں علامہ اقبال کے فلسفی ہونے کی حیثیت پر ایسے نقطۂ نظر کا اظہار جو ہمارے بہت سارے تصورات کی عمارت کو منہدم کرنے کا باعث بن جائے، کہاں برداشت ہوسکتا تھا، لیکن 'فنون' نے یہ ذمہ داری نبھائی اور اس بحث کا آغاز کیا اور پھر جب بحث چل پڑی تو قارئین کی گہری دلچسپی نے اس سلسلے کو اور بھی اہمیت دے دی۔ بشیر احمد ڈار اور سید علی عباس جلالپوری کو اپنے اپنے استدلال کی صحت پر کامل اصرار اور اعتماد تھا۔ اس بحث کا مرکزی نقطہ تھا کہ علامہ اقبال کی حیثیت فلسفی کی ہے یا متکلم کی۔ قارئین اس بحث میں تو اپنی گہری دلچسپی کی بناء پر پوری طرح شریک رہے۔

ادب کے عام قارئین کے لیے فلسفہ کی بنیادی تراکیب بھی عام فہم ہونے لگی اور فلسفہ کی ماہیت کے ساتھ ساتھ مغربی فلسفے کا ایک خاکہ ان کے اذہان میں ترتیب پانے لگا، لیکن جب علم کلام کے پس منظر کی بحث نے علمی رنگ کے بجائے علمیت کے اظہار کا روپ دھار لیا تو قارئین بھی ایک طرح کی بیزاری کا شکار ہونے لگے۔ دونوں

اطراف سے جا بجا اور بلا ضرورت فلاسفہ، فلسفیانہ تراکیب اور ان کے غیر ضروری تفصیلی پس منظر کے اظہار نے اس مباحثے کی مرکزیت اور علمی تسلسل کو بھی متاثر کیا۔ اُسلوب کی جس سادگی اور دلپذیری نے قارئین کو اپنی طرف متوجہ کیا تھا وہ بھی بتدریج کم ہوتی چلی گئی جس سے قارئین کی توجہ کا ارتکاز بھی ٹوٹا۔ فریقین کے لہجے میں کہیں کہیں ہلکا طنزیہ رنگ اور کہیں کہیں لطیف شعوری تضحیک کا بھی سامان پیدا کیا گیا، لیکن اس اَمر سے کسی کو انکار نہیں کہ 'فنون' کی اس بحث نے خرد افروزی، فلسفے کی اہمیت، فلسفے کا پس منظر اور ارتقاء مختلف فلاسفہ اور اُن کے نظریات جس خوبصورتی اور ابلاغ سے 'فنون' کے قارئین کو دیئے اس کی مثال کہیں اور نہیں ملتی ہے۔

اب تک تو مباحث کی صورت یہ تھی کہ کسی ایک رسالے میں کوئی مضمون شائع ہوا تو معاصر رسائل میں کسی نے 'جواب آں غزل' کی صورت پیدا کی اور پھر دیگر اصحاب علم بھی اس بحث میں آتے چلے گئے۔ یوں مباحثے کی ایسی کیفیت ہوگئی جس میں موضوع کے مختلف زاویوں پر سیر حاصل آراء آ گئیں اور پھر کسی مناسب موڑ پر اس بحث کو ختم کر دیا گیا۔ 'فنون' کچھ مواقع پر ایسی ہی بحث کا موجب بھی بنا ہے مثلاً روایت اور جدیدیت یا موسیقی پر بحث وغیرہ، لیکن اقبال کا علم کلام اور عام فکری مغالطے پر مدیر فنون نے جو اختراع کی وہ یہ کہ موضوع پر ایک صاحبِ علم نے کوئی مقالہ لکھا تو اس مقالے کے مندرجات مقابل نقطۂ نظر رکھنے والے کے حوالے کر دیئے گئے کہ وہ بھی اس پر اپنے خیالات کا اظہار کریں تا کہ اگلے شمارے میں اوّل الذکر مقالے کے مقابل اسے بھی لایا جا سکے یوں قارئین کے لیے بہت سہل ہو جاتا تھا کہ ایک ہی موضوع پر دو ایسی نگارشات پڑھ کر موضوع کی صحت کے قریب کسی فیصلے پر پہنچ سکیں۔ اس سے دو امور واضح ہوتے ہیں ایک تو یہ کہ مدیر 'فنون' شعوری طور پر مکالمے کی کیفیت پیدا کرنے کے خواہاں ہیں جو حقائق کی طرف لے جاتے ہیں معاونت کرتا ہو، دوسرے وہ کسی موضوع پر مختلف نگارشات کو ایک ہی شمارے میں شائع کرنے کے اس لیے خواہش مند ہیں کہ قاری کو کسی تحریر کا مقام مرتبہ متعین کرنے کے لیے کسی دوسرے حوالے یا رسالے کی ضرورت نہ رہے۔ اگرچہ یہ ادبی سے زیادہ ادارتی تکنیک ہے، لیکن یہ سب کچھ ایسا مدیر ہی کر سکتا ہے جو نہ صرف قارئین کی سہولت سے بھی آشنا ہو اور دوسرے 'مکالمے' کی افادیت سے باخبر بھی ہو۔

حوالہ جات

۱۔ امداد صابری: 'تاریخِ صحافتِ اردو'، دہلی، ۱۹۵۳ء، جلد پنجم، ص ۹۰۸۔
۲۔ انور سدید، ڈاکٹر: 'پاکستان میں ادبی رسائل کی تاریخ'، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۱۹۹۲ء، ص ۱۰۹۔
۳۔ بشیر احمد ڈار: 'اقبال کا علمِ کلام - ایک تجزیہ'، فنون لاہور، جولائی اگست، ۱۹۷۳ء، ص ۱۶۔
۴۔ ایضاً ص ۱۷۔
۵۔ علی عباس جلالپوری، سیّد: 'اقبال کا علمِ کلام'، فنون لاہور، جولائی اگست، ۱۹۷۳ء، ص ۱۳۔
۶۔ ایضاً ص ۱۴۔
۷۔ ایضاً ص ۱۵۔
۸۔ ایضاً ص ۱۶۔
۹۔ ایضاً ص ۱۶۔
۱۰۔ ایضاً ص ۲۱۔
۱۱۔ بشیر احمد ڈار: 'اقبال کا علمِ کلام - ایک تجزیہ'، فنون لاہور، جولائی اگست، ۱۹۷۳ء، ص ۱۸۔
۱۲۔ ایضاً ص ۱۹۔
۱۳۔ ایضاً ص ۲۱۔
۱۴۔ علی عباس جلالپوری، سیّد: 'تنقیحات وتصریحات (۱)'، فنون لاہور، جولائی اگست ۱۹۷۳ء، ص ۳۰۔
۱۵۔ بشیر احمد ڈار: 'اقبال کا علمِ کلام - ایک تجزیہ (۳)'، فنون لاہور، جولائی اگست، ۱۹۷۳ء، ص ۲۹۔
۱۶۔ علی عباس جلالپوری، سیّد: 'اقبال کا علمِ کلام'، فنون لاہور، جولائی اگست، ۱۹۷۳ء، ص ۲۲۔
۱۷۔ بشیر احمد ڈار: 'اقبال کا علمِ کلام - ایک تجزیہ (۲)'، فنون لاہور، جولائی اگست، ۱۹۷۳ء، ص ۸۴۔
۱۸۔ علی عباس جلالپوری، سیّد: 'اقبال کا علمِ کلام'، فنون لاہور، جولائی اگست، ۱۹۷۳ء، ص ۳۰۔
۱۹۔ ایضاً
۲۰۔ ایضاً ص ۳۷۔
۲۱۔ بشیر احمد ڈار: 'اقبال کا علمِ کلام - ایک تجزیہ (۳)'، فنون لاہور، جنوری فروری ۱۹۷۴ء، ص ۳۷۔

❁❁❁

عورت بطور بیانیہ: مرد کی زبان سے

(دھرتی اور آکاش-تانیثی پڑھت)

ڈاکٹر قاضی عابد*

Abstract:

This is a feministic story of one Urdu Novelet written by Dr. Anwar Nasim. In its first part there is a discussion about feminism and its various kinds. Then in the light of feministic tradition. The writer has tried to read this novelet. It reflects various dimensions of its main/central character Mehmooda. It gives us a chance to understand a male dominated thoughts about woman.

ادبی شعریات کا اٹوٹ جزو بنے اور تنقیدی تھیوری میں پڑھت کے طریقے میں ڈھلنے میں کہیں پہلے تانیثیت ایک معاشرتی تنقیدی رویے اور سیاسی شعور کے طور پر انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے آغاز میں مجموعی معاشرتی فکر کا حصہ بنی۔ اپنے وجود اور تشخص کے احساس نے جہاں لکھنے والیوں کو اپنی ایک علیحدہ دنیا کے ہونے کی ضرورت کا احساس دلایا وہیں اپنے حقوق حاصل کرنے کے لیے مختلف تحریکیں شروع کرنے کا شعور بھی عطا کیا۔ بیسویں صدی میں فروغ پانے والی ادبی تھیوری جس قدر سیاست اساس تھی اور ہے، اس پر گفتگو کرنے سے اردو کے وہ اشرافی ناقدین گریز کرتے ہیں جنہوں نے جدیدیت کو بھی محض ہیئتی تنقید کے بے ضرر دائرے کا کلام بنانے کی کوشش کی تھی۔ تانیثیت بھی بنیادی طور پر عورت کے وجود اور تشخص کی خودمختاری کی رد تشکیل کا کوئی واحد رویہ نہیں بلکہ یہ ادبی اور تنقیدی دبستان عورت کی دریافتِ نو کے مختلف اور بعض اوقات متضاد رجحانات کے مجموعے کے

* شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

طور پر کام کرتا ہے اسی لیے بعض اوقات اسے Feminism کی بجائے Femenisms بھی کہا گیا ہے(۱)

جولی فکن اور مائیکل ریان نے اپنے مضمون ''تانیثیت کے نقوش: ایک تعارف'' میں اس ادبی/تنقیدی رویے کی وسعت اور پھیلاؤ پر روشنی ڈالتے ہوے لکھا ہے کہ:

> ''گذشتہ کئی دہائیوں میں تانیثیتی تنقید کی کایا پلٹ اس وجہ سے ہوئی کہ اسے اندرونی سطح پر تنقید وتبصرہ اور بیرونی طور پر سخت حملوں کا مقابلہ کرنا پڑا ہے۔اس کی یہ مڈبھیڑ تحلیل نفسی، مارکسیت، پس ساختیات، نسلی گروہوں کے مطالعات، پس نوآبادیاتی نظریئے اور مردوں اور عورتوں میں ہم جنس پرستی کے مطالعات کے شعبوں کے ساتھ ہوئی ہے۔اس صورتحال نے اس میدان میں اتنی تفریط پیدا کردی ہے کہ اسے کسی بھی طرح ایک زمرے کے اندر ہی نہیں سمیٹا جاسکتا، حال ہی میں شائع ہونے والے ایک مجموعہ مضمون Conflicts in Feminism کے عنوان سے موجودہ دور کی تانیثی تنقید کی صورتحال کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا: مساوات بمقابلہ اختلافات، ثقافتی تانیثیت بہ مقابلہ پس ساختیاتی تانیثیت، ناگزیریات (اساسیت پسندی) بہ مقابلہ سماجی تشکیلات پسندی (Essentialism vs social constructionism)، تانیثیت اور جنس کا نظریہ؟ تانیثیت یا جنس کا نظریہ؟ تانیثیت نسلی خصوصیات کے حوالے سے یا پھر دوسرے حوالوں سے بھی؟ تانیثیت بین الاقوامی یا پھر قومی؟ ستر کی دہائی کے اوائل کا طالب علم اگر یہ سوال اٹھا سکتا ہے کہ آخر کیوں ہے کہ تانیثیت نواز تنقید کا کوئی وجود نہیں ہے تو نوے کی دہائی کے اواخر کا طالب علم اس سوال پر زور دینے کا مجاز ہے کہ آخر تانیثی تنقید کی کوئی ایک متعین سمت نہیں ہے۔''(۲)

نسبتاً دردمندی سے ان سوالوں پر غور کیا جائے تو ظاہر ہوتا ہے کہ یہ تنقیدی رویہ کثیر الجہت حیثیت کا حامل ہوتا چلا گیا ہے اور اس سماج نے عورت کو گہرائی اور گیرائی سمیت سمجھنے کی کوشش کی ہے۔عورت اس تنقیدی دبستان میں مختلف جہات سے مطالعے کا موضوع بنتی ہے۔اس کا وجود، اس کا تشخص، اس کی زندگی، اس کے بارے میں سماجی تشکیلات پر مبنی نظریات اور خود اس کی اپنے بارے میں سوچ۔

ذیل کی سطور میں انور نسیم کی کہانی ''دھرتی اور آکاش'' کا تانیثی تنقید کی مختلف جہات کے حوالے سے جائزہ لینے کی کوشش کی جائے گی۔سب سے پہلے کہانی کے عنوان کی طرف آتے ہیں۔دھرتی اور آکاش، ثنویت اور تضاد یا پھر تنقیدی تھیوری کی اصطلاح میں ثنوی/ دوطرفہ تضاد (Binary opposition) عورت اور مرد کے تعلق کی اساس کی سماجی تشکیل کو سمجھنے کے لیے یا بیان کرنے کے لیے اس تضاد کی صورت کو بنیاد بنایا گیا ہے۔اس ثنوی یا دوطرفہ تضاد کی کئی تعبیریں ممکن ہیں اور اسے کئی طرح سے سمجھا یا بھی جاسکتا ہے مثلاً

دھرتی	.....	آکاش
عملی	.....	نظری
عمل	.....	فلسفہ
جھکاؤ	.....	بلندی

اوراس تجنیسی سلسلے کے اپنے کئی تنوعات ہیں۔ جہاں دھرتی عمل، بیج پالنے، ثقافتی حوالہ ہونے کی علامت ہے وہیں یہ عورت کی مجبوری، محکومی اور غلامی کی علامت بھی سمجھی جاتی ہے اسی طرح آکاش نظریہ اور جبر کا اشاریہ بن جاتا ہے۔ اوپر سے کچھ نافذ کرنے کی کئی صورتیں بھی آکاش کے تلازماتی سماجی تشکیلاتی سلسلے کے اندر پیوست نظر آتی ہیں۔ بہرحال یہ تو بہت واضح ہے کہ اس ثنوی جوڑے کی تانیثی تعبیر تفریق کے حوالے سے ہی ممکن ہے، پھر یہ بھی دیکھا جانا ضروری ہے کہ دھرتی اور آکاش کی اساطیری تعبیر یا توضیح پھر کیا ہوگی، دراوڑی اور آریائی تناظر میں اس سلسلۂ معنی کی تخم آفرینی/معنی خیزی کی جڑوں کے اختلاف کو کیسے دیکھا جاسکے گا۔ یہ دونوں الفاظ ایک مذہبی تعبیر کے حامل بھی بن سکتے ہیں اور اس سلسلہ فکر کو دراوڑی، آریائی اور اسلامی تناظر میں میراجی، اقبال، عمیق حنفی، زبیر رضوی، جیلانی کامران اور وزیر آغا کی شعری علامات میں بھی مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔

اسی عنوان کے تناظر میں یہ سوال بھی اہم ہے کہ کیا ہندی، رطوریقا بھی مختلف خطوں میں عورت کے استحصال کے لیے استعمال کی جاتی رہی ہے یا مذہبی رطوریقا کسی سماج میں ایک سماجی تشکیل کی معاون قوت کے طور پر عورتوں کو جبر اور صبر کے ہم معنی ہونے کا درس بھی دیتی رہی ہے۔ تقریباً ہر سماج موجود مذہبی رطوریقا نے عورت کو حق حکمرانی دینے کے خلاف فتویٰ سازی ضرور کی۔ یہاں تک کہ اوائلی مسلم معاشرے میں جب چوتھے خلیفہ کے انتخاب کے موقع پر مسلمانوں کے ایک گروہ نے خلافت کی دعوے دار دو قوتوں کے خلاف آواز بلند کی اور یہ کہا کہ غلام اور عورت بھی خلیفہ بن سکتے ہیں تو اسلام کی تاریخ میں انہیں سیاسی وجوہ کی بنا پر خوارج قرار دے کر پہلی بار دائرہ اسلام سے اخراج کی راہ دکھائی گئی۔ خلافتِ اسلامی کی مختلف انواع پر روشنی ڈالتے ہوئے ممتاز مورخ ڈاکٹر عنایت اللہ بلوچ نے لکھا ہے کہ:

> "A thrid school, that of the Khawarij (Kharjiatios) favoured the rule of an elected parliment to govern the Islamic Ummah with or without an Imam or Caliph. According to them, even a female Muslim or a slave could be eligible to the office of Caliph." (۳)

مارگریٹ والٹرز نے اپنی کتاب ''تانیثیت: ایک نہایت مختصر تعارف'' (۴) میں تانیثیت کی مذہبی بنیادوں/ جڑوں پر کافی بحث کی ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ اپنی ابتدائی اور خالص شکل میں دنیا کے مختلف مذاہب نے عورتوں کی آزادی اور حقوق کی بات ضرور کی مگر وقت کے گزرنے کے ساتھ ساتھ روایتی انداز قبائلی صورتوں کی شکل اختیار کرتا گیا اور انقلابی عمل کی بجائے روایت پرستی میں تبدیل ہوتا چلا گیا۔ سوداسی کا تصور ہو یا راہبہ کا یا پھر ہمارے معاشروں میں مذہب کے نام پر معاشرتی تشکیل کے حامل احکامات ان کے پس پشت مذہب کی قوت کو استعمال کرنے کی کوشش کی گئی۔ سودھرتی اور آکاش بھی اسی طرح کے لسانی اشارے ہیں جن کے پیچھے عورت کو پسماندہ رکھنے کے مدلولات آگے چل کر کسی اور دال (Signfire) میں ڈھلتے چلے جاتے ہیں۔

کہانی کا بیانیہ اپنے آغاز ہی سے جو منظر نامہ ہمارے سامنے کھولتا ہے وہ ایک کلیدی اشارہ ہے۔ قبرستان کا منظر، جہاں زندگی ہار جاتی ہے۔ کس کی زندگی - ایک فرد یا ایک زندہ لاش کی جو ہمارے معاشرے میں عورت کی تجسیم قرار دی جاسکتی ہے۔ قبرستان میں جو لوگ دکھائے گئے ہیں کیا وہ انسان ہیں یا پھر ایک تکراری یا میکانکی عمل سرانجام دینے والے۔ جن کا روزگار لوگوں کی موت سے بندھا ہوتا ہے۔ یہ لوگوں کے مرنے کی دعا مانگ رہے ہیں کیونکہ موت ان کے رزق کا سامان ہے کیا روزمرہ کی مشینی زندگی کا ایک پرزہ ہو کر انسان اتنا شقی القلب ہوسکتا ہے۔

یہ منظر آئندہ پیش آنے والے واقعات کے لیے ایک ذہنی پس منظر بھی تشکیل دے رہے ہیں:

> ''ارے دینو اگر آج پچھلے پہر بھی کوئی کام مل جائے تو بہت ہی اچھا ہو۔ مجھے آج روپوں کی سخت ضرورت ہے'' ایک نوجوان مزدور اپنے دوست سے کہہ رہا تھا۔ انسان کتنا خودغرض ہے۔ ایک کی موت دوسرے کی زندگی بن جاتی ہے۔ میں انہی خیالات میں گم قبرستان سے ہسپتال کو جارہا تھا۔'' (۵)

بازآفرینی کی تکنیک میں لکھی گئی اس کہانی کا اگلا منظر راوی کی اپنے دوست سے ملاقات ہے جس کے سامنے راوی محمودہ (ایک عمومی نسوانی کردار) کی کتھا بیان کرتا ہے۔

> ''ذرا قبرستان تک گیا تھا''
> کیوں خیریت تو تھی اس نے بڑے تعجب سے پوچھا
> ''محمودہ آج صبح.....''
> ''ہوں، محمودہ کون تھی، تمہاری کوئی عزیزہ تھی کیا؟''
> ''محمودہ کون تھی؟ میں نے بے خیالی میں کہہ دیا جانے محمودہ کون تھی۔'' (۶)

محمودہ کون تھی؟ اس حال میں تانیثیت کی شعریات کا ایک اہم حصہ تشخص کا بحران ضرور ہے اور اس کا ذکر آگے چل کر

آئے گا مگر یہ سوال کہانی میں اس کے تعارف کا وسیلہ بنے گا اور یوں قاری کے سامنے اس نسوانی کردار کی زندگی کے کچھ گوشے اپنے سماج کے تعصّبات اور مبنی بر تعصب سماجی تشکیلات کے کھلنے اور اس کی ردتشکیل کے کچھ نمونے سامنے آئیں گے۔

''آہستہ آہستہ ڈرائیو کرتا ہوا جب میں چیئرنگ کراس سے ذرا آگے نکلا تو فٹ پاتھ کے کنارے لگے ہوئے لیمپ لائٹ کی زرد روشنی میں مجھے ایک دھندلا سا ہیولیٰ نظر آیا۔ کوئی فقیر ہوشاید! اس کی چال میں بڑی شدید لغزش تھی۔ شاید کوئی شرابی.....

میں نے کار کو اور آہستہ کرلیا۔ یہ تو کوئی عورت ہے۔ بھاری بھرکم جسم، تیس سال کی ہوگی شاید، مگر یہ آدھی رات گئے یوں بارش میں اس ٹھٹھری ہوئی رات میں تنہا کہاں ماری ماری پھر رہی ہے۔ شاید کسی شکار کی تلاش.....''(۷)

اس تعارف میں شکار کی تلاش کے لسانی اشارے پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ تانیثی تنقید کا کوئی بھی طالب علم اس پر بات کئے بغیر آگے نہیں بڑھے گا۔ اس لسانی اشارے میں جو مفہوم موجود ہے وہ بظاہر ڈھکا چھپا ہے لیکن اس کے معنی کھلے ہوئے ہیں۔ کس شکار کی تلاش ہے۔ اب تانیثی تصور نقد یہ سوال ضرور اٹھائے گا کہ آیا یہاں مسئلہ مردانہ سماج کے ذہنی تعصّبات کا ہے یا یہ مصنف کی ارادی تشکیل ہے۔ مصنف کی ارادی معنویت پر تو تانیثیت بھی دوسرے مابعد جدید مکاتبِ نقد کی طرح ایمان نہیں رکھتی لیکن کہانی کا راوی اس سماجی تشکیل کا حصہ ضرور ہے جس میں عورت کو جنس کا واحد کھلاڑی تصور کیا جاتا ہے اور مرد سا جھے دار ہوتے ہوئے بھی گناہ گار نہیں کہلاتا۔ آخر اسے کس طرح کے شکار کی تلاش ہے، کیا عورت ہی ہر وقت اور صرف محض شکار کی تلاش میں ہوتی ہے۔ یہ مرد اساس معاشرے میں عورت کے حوالے سے تشکیل دیئے گئے تعصّبات ہیں جو اس طرح کے لسانی اشارے ترتیب دیتے ہیں۔

اسی طرح کے لسانی اور سماجی تعصّبات کے اندر سے محمودہ کا تعارف برآمد ہوتا ہے۔ محمودہ کا ماضی مگر ایک عورت کا ماضی اس کے حال اور مستقبل کی طرح کون بناتا ہے، حالات/ انسان/ معاشرہ/ مردانہ معاشرے کے تعصّبات، یہ سب چیزیں مل کر سماج میں عورت کی حیثیت کا تعین کرتے ہیں۔

یاسین صاحب کی بیٹی + ظفر ڈسپنسر کی بیوی + احمد کی محبوبہ/ سمگلنگ میں معاون ایک روایتی گھر میں لاڈ پیار سے پلنے والی لیکن پھر باپ کی آواز میں ''بیٹیاں پرایا دھن ہوتی ہیں۔ بے حد شرارتی، ہنس مکھ اور بے حد خوبصورت یہ اس کا فطری روپ ہے مگر پرایا دھن بن کر اسے ایک سماجی تشکیل میں ڈھلنا ہے۔ پرایا دھن کیا ہوتا ہے۔ وہ جو آپ کے آنگن میں جنم لے، اس کی ایک خاص وضع میں پرورش ہو اور پھر سماج اور مذہب کے نام پر اسے اندھیرے کے حوالے کر دیا جائے۔

پرایا دھن کون کہہ رہا ہے؟ باپ مگر باپ خود مجبور ہے ایک سماجی تشکیل کے آگے، دھن کی معنویت پر غور کرنے کی ضرورت ہے، عورت کے حوالے سے ہمارے محاورے اور لطائف بھی سماجی تشکیل کی ایک شکل ہیں۔ انہیں تانیثی شعور کس طرح پڑھنا سکھاتا ہے۔ جب ہم انہیں ایک سماجی تشکیل کے رد (تانیثی نقطۂ نظر سے) کے طور پر پڑھیں گے تو ساختیات کا لانگ (نظام) اور پیرول (کارکردگی) کا رشتہ ختم ہوجائے گا یا قطع ہوجائے گا اور رد تشکیل کا لامتناہی سلسلہ شروع ہوجائیگا۔

آگے کے مکالموں میں یاسین صاحب کی دوسری بیوی اور یاسین صاحب کے مکالمے دیکھیں، خاص طور پر دوسری بیوی جو محمودہ سے جان چھڑانا چاہتی ہے (وہ خود بھی ایک منفی کردار کی سماجی تشکیل ہے) جب کہتی ہے کہ:۔

''آپ کی بیٹی میں کون سے لعل لگے ہوئے ہیں''

ان دونوں سماجی تشکیلات کو ملا کر پڑھیں اور دیکھیں کہ سماجی تشکیلات کس قدر غیر فطری ہوتی ہے کہ ان کے درمیان متجانس رشتہ (Homonimity relation) جو ایک نحوی ترتیب کی جان ہوتا ہے مفقود ہے یہاں پر ایک مرتبہ ٹھہر کر اس جملے پر غور کرنے کی ضرورت ہے ''آپ کی بیٹی میں کونسے لعل لگے ہوئے ہیں''۔

یہ بھی وہ سماجی تشکیل ہے جسے مولوی نذیر احمد کے کردار اصغری کا معنوی پھیلاؤ قرار دیا جاسکتا ہے۔ عورت کے ساتھ سگھڑاپا اور اس جیسے گھریلو اوصاف منسوب کئے جاتے ہیں جو عورت کا غیر فطری بہروپ ہوسکتا ہے۔ کیا عورت ہونے کے لیے ضروری ہے کہ وہ یہ اوصاف ماں کے پیٹ سے ساتھ لے کر آئے۔

ان اوصاف سے عاری محمودہ آخر ظفر ڈسپنسر کی بیوی بن جاتی ہے اور پھر آہستہ آہستہ اپنے شوہر کا پیٹ پالنے کے لیے ایک خاموش سمجھوتہ کرنے والی دیگر کئی مردوں کی جنسی رفیق.....

مگر محمودہ نے یہ سمجھوتہ کرنے سے پہلے بار بار بغاوت ضرور کی ہے۔ کبھی شادی کی پہلی رات میکے واپس آکر اور کبھی کچھ اور شکلوں میں مگر سوتیلی ماں، سگے باپ اور نشے کے عادی شوہر نے اس کی خوبصورت زندگی کو سمجھوتے کی کھتونی میں ڈھال دیا۔

''دیکھو نیاز یار اپن ذرا سگریٹ لے آئیں۔ تم محمودہ سے باتیں کرو'' اور نیاز میرے قریب آن بیٹھا
میں خوف زدہ ہوکر پیچھے ہٹ گئی
کیا اس سسرے کے ساتھ اپنی زندگی برباد کررہی ہو۔ قسم خدا کی تم تو نمبرون ہیرا ہو' نیاز کے منہ سے
آتی ہوئی شراب کی بو میرے نتھنوں میں گھسی جارہی تھی۔
تمہیں میرے خاوند کے متعلق ایسے الفاظ کہنے کا کیا حق ہے۔
نیکی اور شرافت کی قندیل ابھی بہت روشن تھی

''خاوند، سرتاج، مجازی خدا'' اس نے بڑا بھرپور قہقہہ لگایا۔
تمہارا خاوند۔'' (۸)

روایتی تنقید جوہر کہانی کے بیان کنندہ/ راوی/ ہیرو کو مصنف سمجھ کر یا اس کی خودنوشت سمجھ کر پڑھنے کی عادی ہے ان جملوں کے اندر چھپی سماجی تشکیلات یا طاقت اور اقتدار اور بیان کے باہمی رشتوں کو سمجھنے سے قاصر رہ سکتی ہے لیکن نسائی شعور کی حامل تنقید ان جملوں کے عقب میں موجود عمل کو شناخت کر لیتی ہے۔

باپ (یاسین) خاوند (ظفر ڈسپنسر) یا نیاز (خریدار) اس ساری صورت حال کے تشکیل کنندہ ہیں جو مذہب، روایت، خاندان، معاشرت اور اقدار کے نظام کے نام پر محمودہ کو اس حال میں پہنچا رہے ہیں، کچھ عامل بن کر اور کچھ معمول بن کر لیکن اس ساری صورتحال کے وقوع پذیر ہونے کے ذمہ دار یہ سب ہیں۔

رات کے بدلتے ہوئے خریداروں میں اب ایک اور کردار کا اضافہ ہوتا ہے جو جنس کے تعیّشات کی بجائے محمودہ کو اور طرح سے استعمال کرنے والا ہے اور یہ کردار احمد ہے:۔

''ظفر کو پھر سگریٹوں کی طلب ہوئی اور احمد چپ چاپ بیٹھا خلاؤں میں گھورنے لگا۔
عجیب احمق ہے۔ شاید ابھی اسے پیاس نہ لگی ہو۔ خیر مجھے کیا ہے جو جی چاہے کرے۔
آپ کا نام کیا ہے اس نے بے خیالی میں پوچھا
میں سٹپٹا گئی، آپ کا..... مجھے تو سب تم، تمہارا کہہ کر مخاطب کرتے تھے۔ بھلا میرا کیا نام ہو سکتا تھا،
میں تو وہ سیتا تھی جسے رام خود راون کی قید میں چھوڑ کر، کہیں غائب ہو گیا تھا۔'' (۹)

اب کہانی میں نسائی شناخت کا بحران در آیا ہے۔ پہلی بار یہ سوال جو ایک مرد کی طرف سے مختلف انداز میں پوچھا گیا۔ محمودہ کے اندر تشخص کا بحران جگا گیا ہے۔ وہ کون ہے، کون تھی، کیا نام تھا ایک مرد ایک اور بہروپ بھر کے اس کے استحصال کی کوشش میں مصروف ہو گیا ہے..... اب اس کے حسن کی کشش سے مادی دنیا میں ایک اور کام لیا جانا ہے۔ صارف معاشرے میں انسان بھی صَرف کی ایک شے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ یہاں پر وہ سنجیدہ صورتحال جنم لے رہی ہے۔ جہاں عورت نے دہرا عذاب اٹھانا ہے۔ صارف معاشرے کی ایک عورت فرد کے طور پر..... جہاں کاروبار کی دنیا اسے اپنے مقصد کے لیے استعمال کرے گی اور ایک طرح سے اپنا معمول بنائے گی اور اپنی مرضی کا ایک کردار ادا کرا کے زندگی کے بے رحم سٹیج پر مرنے کے لیے چھوڑ دے گی۔

کچھ اقتباسات دیکھیں:۔

''نام پوچھ کے کیا کرو گے؟ آج شام ظفر کو شراب پلا دی تھی۔ اب وہ سگریٹ لینے چلا گیا ہے۔ دو گھنٹے بعد واپس آئے گا اور تم.....'' میری آواز میں طنز کا زہر بھرا ہوا تھا۔

''ناراض ہونے کی کیا بات ہے۔ ہر عورت کا نام ہوتا ہے، اس لیے پوچھ لیا تھا۔ آپ خوامخواہ کیوں بگڑ رہی ہیں۔''

''آپ! پھر وہی بات!'' یہ شخص ضرور دیوانہ ہے اور ضروری نہیں کہ ہر نام کے ساتھ ایک عورت بھی ہو۔ طنزا ابھی تک برقرار تھا۔ ''ویسے لوگ مجھے محمودہ کے نام سے پکارتے ہیں۔''

اچھا نام ہے۔ ظفر آپ کا خاوند ہے کیا؟''

''امی اور ابا نے مجھے یہی بتایا تھا کہ اس شخص کے ساتھ تمہارا بیاہ کیا جا رہا ہے۔ یہ تمہارا جیون ساتھی ہے۔ یہ تمہارے دکھ درد میں شریک ہوگا۔''

''اوں! باتیں تو بہت اچھی کرتی ہیں آپ۔ آپ اپنی زندگی سے مطمئن نہیں ہیں کیا؟''

اطمینان، مسرت، سکونِ قلب بڑے اجنبی اور غیر مانوس سے الفاظ ہیں۔ یہ کس دنیا کی باتیں کر رہا ہے۔ ''آپ کو یہاں آنے کے بجائے سیدھا پاگل خانے جانا چاہیے تھا۔'' میں نے پھر تلخی سے جواب دیا۔'' (۱۰)

''پوری بات تو سن لو..... یہاں سے کچھ سونا ساتھ لیتی جانا اور میرے چند دوست وہاں ہیں۔ وہ جو چیزیں تمہیں دیں مجھ تک پہنچا دینا۔''

سونا! چیزیں! مشرقی پاکستان۔ نہیں نہیں احمد کا کاروبار۔ احمد جس کی معصوم بھوری بھوری آنکھیں ہیں جو شام کو کلب میں ٹینس کھیلتا ہے، جس کی اتنے معزز لوگوں سے دوستی ہے، جسے ہر کوئی شریف تصور کرتا ہے، جو مجھے آپ اور محمودہ جی کہتا ہے.....

''دیکھو احمد مجھے ذرا تفصیل سے بتاؤ کہیں تم.....''

''ہاں میں سمگلنگ ہی کرتا ہوں۔ تم یہی کہلوانا چاہتی تھی ناں! یہ زندگی پنڈی کی زندگی سے بہت بہتر ہوگی۔ میں تمہیں ہر مہینہ پانچ سو روپے.....''

''پانچ سو روپے مگر احمد میں تو صرف تمہاری.....''

ہاں بابا میں کہیں بھاگا تو نہیں جاتا۔ پگلی مت بنو محمودہ جی! رات کو خوب سوچ لو۔ اگر تم میری مدد نہ کرنا چاہو تو پھر اپنے خاوند کے پاس.....۔'' (۱۱)

''وہ کیا چاہتی تھی۔ وہ احمد کو بتا دے اسے کس چیز کی تلاش تھی۔ احمد میں تو تمہارے ساتھ اپنی پیاسی روح کی تشنگی بجھانے کے لی آئی تھی۔ میں جو بچپن سے لے کر آج تک خلوص اور پیار کی تلاش کے لیے دربدر بھٹکتی پھر رہی ہوں۔ مجھے صرف تمہارے منہ سے ادا کیے ہوئے چند پیار بھرے لفظوں کی تمنا ہے۔ محمودہ جی تم کتنی اچھی لگتی ہو! اور پھر تشنگی اور محرومی ختم ہو جائے گی۔ مجھے تمہاری دی ہوئی ساڑھیوں اور سنہری گھڑیوں کی ضرورت نہیں۔ مگر اس نے یہ سب کچھ نہیں کیا۔ وہ بالکل خاموش بیٹھی احمد کی معصوم بھوری آنکھوں اور سیاہ گھنگھریالے بالوں کو تکتی رہی اور اس کی آنکھوں میں آنسو تیرنے لگے۔

''حد ہوگئی آخر اس سارے ناٹک سے مطلب کیا ہے تمہارا میں تم سے بیاہ رچالوں۔ تمہیں اپنا جیون ساتھی بنالوں۔ تم جو ظفر ڈسپنسر کی بیوی.....'' (۱۲)

''محمودہ کو یوں محسوس ہوا جیسے کوئی اس کے زندہ جسم میں کیل گاڑھ رہا ہو۔ جیسے کسی نے اس کو سات منزلہ مکان کی بلندیوں سے اٹھا کر نیچے گرادیا ہو۔ اس کا جسم تپتی ہوئی ریت اور دہکتے ہوئے انگاروں پر لوٹ رہا ہو۔ احمد اسے ایک بازاری عورت سمجھتا ہے۔ یہ طعنہ اس کے لیے ناقابلِ برداشت تھا۔

''احمد تم نے مجھے محض ایک کھلونا سمجھا۔ جب تک تمہیں میری ضرورت تھی.....''

''بے کار باتوں میں میرا وقت ضائع نہ کرو'' اور وہ تیزی سے ڈرائنگ روم کی طرف چلا گیا جہاں رضیہ اس کی منتظر تھی۔'' (۱۳)

وہ محمودہ جس نے ایک شوخ چنچل لڑکی کی طرح یاسین صاحب کے گھر جنم لیا۔ ظفر ڈسپنسر کی بیوی بنی۔ کئی مردوں کے ساتھ شوہر کے نشے کی وجہ سے سوئی اور پھر ایک سراب کے پیچھے دوڑتے سمگلر بنی اور پھر پیوند خاک ہوگئی۔ آخر وہ کیا تھی.....ایک عورت جسے مردوں کے معاشرے نے جو بنایا وہ بنتی چلی گئی اور ایک مرد اساس معاشرے میں ایک فرد کے طور پر نہیں ایک معمول کے طور پر خاک بسر ہوئی۔ ایک بہت مختصر سوال چھوڑتے ہوئے، محمودہ کون تھی؟.....دھرتی یا آکاش یا دونوں کا رزق.....کہانی کار یا بیان کنندہ نے جن سماجی تشکیلات کو اس مرد اساس معاشرے کے اندر اجاگر کیا ہے وہ حوا کی بیٹی کی تخلیقی ردتشکیل ہے۔ انور نسیم کی یہ کہانی بیک وقت عقلی اور جذباتی سطح پر سفر کرتی ہے۔ یہ اردو کا ایک اچھا کثیر الجہتی بیانیہ ہے جس میں معنی کی کھلی اطراف ہر بار ایک نئی نسائی ردِتشکیل کی دعوت دیتی ہیں۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ Jame Freekman, Feminism, Delhi, Viva Books, 2002, P1

۲۔ جولی فِکن اور مائیکل ریان، (ترجمہ ارجمند آرا)، تانیثیت کے نقوش: ایک تعارف، مشمولہ، تنقید، جلد۲، شمارہ-۱، علی گڑھ، مسلم یونیورسٹی، ۲۰۰۶ء، ص۲۳۹، ۲۴۰،

۳۔ Baloch, Inayat Ullah, Dr. Islamic Universalsm, The Caliphaate and Mohammad Iqbal, Rediscovering Iqbal, Edited Gita Tharampal Frick, Ali Usman Qasmi, 2010, Hiedleberg, Drawpadi Verlag, P-136

۴۔ Walters, Margreat, Feminism: A very short introduction, 2005, Karachi, Oxford University, Press, P-6,16

۵۔ انور نسیم، ڈاکٹر، ''دھرتی اور آکاش''، مشمولہ: وہ قربتیں، یہ فاصلے''، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء، ص۷۵

۶۔ ایضاً، ص۷۵، ۷۶

۷۔ ایضاً، ص۷۶، ۷۷

۸۔ ایضاً، ص۸۷، ۸۸

۹۔ ایضاً، ص۹۰

۱۰۔ ایضاً، ص۹۰

۱۱۔ ایضاً، ص۹۳

۱۲۔ ایضاً، ص۹۹

۱۳۔ ایضاً، ص۱۰۱

❋❋❋

محمد علی ردولوی کے افسانوی اسلوب کی بنت کاری

ڈاکٹر سلمان علی*

Abstract:

Chaudhari Muhammad Ali Radolvi as a little known figure in the world of art. Many grate writers are lying in deep pits of obscurity. However, Chaudhari sahib's writing that he has left behind have kept alive his memory. The article under review, which is an attempt of analyze Chaudhari Sahib's stylistic technique in his fictional prose, enables us to determine his status in Urdu literature.

چوہدری محمد علی ردولوی کو بہت کم لوگ جانتے ہونگے۔مولانا عبدالماجد دریابادی نے بہت پہلے ان کے بارے میں لکھتے ہوئے افسوس کا اظہار کیا تھا کہ

''ایسے لکھنے والے تعرگمنامی میں پڑے ہوئے ہیں۔''(۱) لیکن چوہدری صاحب کی تصانیف اب بھی ان کی یاد کو تازہ کرتی ہیں ان کے مندرجہ ذیل شہ پارے افسانوی ادب میں رکھے جاسکتے ہیں۔

۱۔ ''کشکوک محمد علی شاہ فقیر''

۲۔ ''گناہ کا خوف''

۳۔ ''اتالیق بی بی''

''اتالیق بی بی'' میں شوہروں پر عورتوں کی بے معنی نکتہ چینوی اور بے جا شکایتوں کا بہت ہی سچا خاکہ دکھایا گیا ہے۔ جس کو ۱۴ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔اور ہر باب میں بیوی شوہر کی زندگی کے مختلف امور اور اس کے شب و روز پر نکتہ

* شعبہ اردو، پشاور یونیورسٹی، پشاور۔

چینی اور بے جا شکائتیں انتہائی دلکش اور رسیلے انداز میں پیش کی گئی ہیں۔لیکن بقول ردولوی صاحب ''اتالیق بی بی۔۔۔۔انگریزی کی کتاب ''کرٹین پکچرز'' سے اس خوبی کے ساتھ ماخوذ کی گئی ہے کہ اس سے زیادہ خوبی پیدا کرنا ممکن نہیں'' (۲)

''کشکول محمد علی شاہ فقیر'' اور ''گناہ کا خوف'' میں محمد علی ردولوی کے انداز بیان میں ان کی طبیعت کی شوخی جابجا جھلکتی نظر آتی ہے۔جوطرح طرح سے اپنے کرشمے دکھاتی ہیں۔

بقول سید سجاد ظہیر

> ''وہ اردو لکھتے ہیں تو اس میں وہ لوچ اور لطیف طنز اور تفنن ہوتا ہے جس سے پرانے لکھنؤ کی مہلک آتی ہے لیکن باتیں کرنے پر آتے ہیں تو جنسیات اور نفسیات کے ماہرین، فرائڈ اور ہیلاک ایلس دوسری طرف ان کی زد میں ہوتے ہیں۔بزرگوں اور بڑوں کے درمیان ہوتے ہیں تو ان سے آخرت، جائیداد اور اولاد کا تذکرہ کریں گے اور نوجوانوں میں ہوں گے تو جنسیات کے مسائل پر ایسی محققانہ گفتگو کریں گے کہ بڑے بڑے رنگین مزاجوں کی آنکھیں کھل جائیں۔'' (۳)

مذکورہ بالا تمام خصوصیات جو سجاد ظہیر نے گنوائی ہیں۔چودھری صاحب کی تحریروں میں بدرجہ اتم پائی جاتی ہیں ایک اور خصوصیات جو چودھری صاحب کے افسانوں کو پڑھنے کے بعد سامنے آتی ہے۔وہ یہ کہ چودھری صاحب افسانے نہیں لکھتے بلکہ قارئین سے بے تکلفی سے گفتگو کرتے ہیں۔ان کی کہانیوں میں دوستانہ، ماحول کی کارفرمائی ہے۔اور ان کی تقریباً تمام کہانیاں کسی حقیقی واقعہ پر مبنی ہیں۔جس کی وجہ سے ان کی کہانیوں میں Autobiographic technique درآئی ہے۔علاوہ ازیں ان کے تکنیک کا دوسرا کمال یہ ہے کہ ان کے افسانے پڑھتے ہوئے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود قصہ کہانی نہیں لکھ رہے بلکہ وہ اور ان کا پڑھنے والا دونوں ہاتھوں میں ہاتھ دیئے اس قصے میں سے داخلی طور پر گزر رہے ہیں۔اس سلسلے میں ''دھوکا'' کو پیش کیا جاسکتا ہے۔جس میں مصنف اور قاری ایک ساتھ سفر کرتے ہیں۔

''گناہ کا خوف'' سماج کی ظواہر پرستی پر ایک لازوال طنز ہے۔یہ کہانی حقیقی زندگی کے پس منظر میں اُبھرتی ہے اور اپنے اندر مسرت اور تفکر کے انمول خزانے پنہاں رکھتی ہے۔تکنیکی لحاظ سے اس کہانی کو ہم ''افسانوی خاکہ'' کہہ سکتے ہیں۔کیونکہ چودھری صاحب نے عبدالغنی کی شخصیت کے مختلف پہلو بیانیہ انداز میں مختلف واقعات اور قصوں سے ایسے اُجاگر کرنے کی کوشش کی ہے کہ عبدالغنی کی شخصیت اپنے پورے خدوخال کے ساتھ نمایاں ہوجاتی ہے۔ملاحظہ کیجئے۔

''عبدالغنی صاحب نے بلا کا دماغ پایا تھا پر نہیں کٹے تھے۔ صوبہ بھر میں کہیں کا مقدمہ

ہو اور کیسے ہی پیچیدہ معاملات ہوں اگر فریق مقدمہ ان تک پہنچ گیا۔ تو سب مشکلیں حل ہو گئیں۔ زبان میں نہ معلوم کیا جادو تھا اور نہ معلوم کیسے انچھر یاد تھے کہ آدمی کو رام کر لینا کوئی بات ہی نہیں تھی۔ جہاں صلح کا موقع ہو اور دوسرے فریق کے دل میں جگہ کر کے صلح کرادی۔ جہاں لڑائی کا موقع ہو مخالف فریق کے بہترین آدمی توڑ لئے کوئی دوسرا ہزار دو ہزار میں کام نکالے یہ سو دو سو میں کامیاب ہو جائیں۔'' (۴)

اس کہانی کا اختتام بھی اپنے اندر بھرپور جاذبیت رکھتا ہے۔ اس طرح ''مرزا منش''، ''میٹھا معشوق''، ''خوش مذاقی کے اندھے'' اور زندگی کا مقصد'' بھی ''افسانوی خاکے'' ہیں بلکہ نادر روزگار لوگوں کے مرقعے ہیں جس میں چودھری صاحب کا قلم ان کے محاسن کی تفصیل میں ایک پُر خلوص اور دل کشا روانی دکھاتا ہوا نظر آتا ہے۔

''اسباب کا غلام'' آٹو بائیو گرافک ہے ملاحظہ کیجئے۔

''میں نے اس طرح صورت بدل جاتے کبھی نہیں دیکھا تھا۔ مذہبی حکایتوں میں بہت سُنا تھا کہ کوئی قوم اپنے گناہوں کی وجہ سے بندر ہو گئی۔ کسی کو غصہ ور خدا نے کسی دوسرے جانور کی شکل میں بدل دیا مگر ان آنکھوں سے دیکھنے کا اتفاق مجھ کو کیا کم تر آدمیوں کو ہوا ہوگا۔ کہانی شروع کرنے سے پہلے ایک بات اور عرض کر دوں۔۔۔۔'' (۵)

''آنکھوں کی زبان'' بھی آٹو بائیو گرافک ہے یہاں ان کی تکنیک ''اسباب کا غلام'' سے مختلف ہے۔ بھرپور افسانویت، شوخی اور بے باکی ''آنکھوں کی زبان'' میں دیکھی جا سکتی ہے اس کہانی کی تمہید میں قصے کی شانِ نزول کے بارے میں چودھری صاحب کہتے ہیں:

''یہ مضمون ایک واقعہ پر مبنی ہے جسمیں زبان سے بالکل کام نہیں لیا گیا تھا۔ بلکہ جتنی باتیں ہوئیں۔ وہ صرف آنکھوں سے ہوئی تھیں۔ یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ آیا ہم لوگوں کی نگاہوں نے یہ سب کچھ کہا اور یہ سب کچھ سنا بھی لیکن اس میں کلام نہیں کہ تمام باتیں جو قلم بند ہوئی ہیں اس شریف زادی کی نگاہ سے میرے دماغ میں آئیں'' (۶)

اس کے بعد شعور کی زبان میں مصنف کا ذہن خود سے محوِ گفتگو ہے جس کو مکالموں کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ ان مکالموں کی وجہ سے چودھری صاحب نے جس طرح اپنا مافی الضمیر بیان کیا ہے۔ وہ ان کا اپنا ہے اس سلسلے میں قرۃ العین حیدر کہتی ہیں:

''میں سمجھتی ہوں کہ بحیثیت اسٹائیلسٹ چودھری محمد علی اردو کے ایسے منفرد ادیب ہیں کہ کوشش کر کے بھی ان کی زبان اور اظہار بیان کا تتبّع نہیں کیا جا سکتا محمد علی ادب میں اپنے ساتھ یہ

اسٹائل لائے اور یہ محض انہی کا حصہ ہے'' (۷)

چودھری صاحب کے منفرد اور اسٹائیلسٹ ادیب ہونے میں کس کو شک ہوسکتا ہے۔ کیونکہ اُنہوں نے جس وقت افسانہ نویسی شروع کی اس وقت افسانے تکنیکی اور فکری لحاظ سے تین سمتوں میں رواں تھے۔ رومانی مصلحانہ، اور حقیقت پسندانہ چودھری صاحب ان تینوں دائروں سے باہر ہیں ان دائروں سے باہر وہ رہ کر لکھنا بھی کھیل نہیں ہے۔ بڑی جرأت اور بصیرت کی بات ہے۔ بقول صلاح الدین احمد

''وہ نہ تو نذیر احمد کی طرح کسی معاشرتی اصلاح کے علمبردار ہیں۔ نہ پریم چند کی مانند سماج کے بعض انوکھے تقاضوں کے ناز بردار، اور نہ اُنھیں ہمارے ترقی پسند دوستوں کی طرح جسم فروش یا مزدور طبقے کے مسائل کا کوئی افسانوی حل تلاش کرنے کی مجبوری ہے۔ میری ناچیز رائے میں وہ زندگی کے محض ایک خوش نظر تماشائی ہیں۔ کہ اس کے پُر رونق بازار میں سے اس کی رنگارنگ کیفیتوں کا جائزہ لیتے ہوئے خراماں خراماں چلے جارہے ہیں۔ کہیں ان کی نگاہ کسی دلچسپ چیز پر پڑتی ہے وہ ایک لمحہ کے لیے رُک کر اُسے نظر بھر کر دیکھ لیتے ہیں اور پھر آگے بڑھ جاتے ہیں۔'' (۸)

یہی وجہ ہے کہ چودھری محمد علی نے اس دور، اس ماحول اور زندگی کے انتہائی فنکارانہ MINIATURES پیش کئے ہیں۔

حواشی و کتابیات

۱۔ سوغات(۹) ص۸ بنگلور ۱۹۹۵

۲۔ کشکول ص۵۵۵ محمد علی ردولوی، اردو اکیڈمی سندھ ۱۹۸۰ء

۳۔ روشنائی ص۱۱۷ سجاد ظہیر، نیا ادارہ لاہور۔ س ن

۴۔ کشکول ص۴۲۷-۴۲۸

۵۔ کشکول ص ۴۳۹

۶۔ کشکول ص۴۴۹

۷۔ پکچر گیلری، ص۸۹ قرۃ العین حیدر، قوسین لاہور۔ ۱۹۸۳ء

۸۔ کشکول (مقدمہ) ص۱۳-۱۲

❋❋❋

قلمی معاونین

- **پروفیسر فتح محمد ملک**
  ریکٹر، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد
- **ڈاکٹر انوار احمد**
  صدر، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد
- **حماد رسول**
  ریسرچ سکالر شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
- **بشیر احمد**
  پی ایچ ڈی سکالر شعبہ اردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور
- **ڈاکٹر نجیب جمال**
  صدر شعبہ اردو، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد
- **ریاض قدیر**
  پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اردو واقبالیات، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور
- **ڈاکٹر عقیلہ شاہین**
  صدر شعبہ اردو واقبالیات، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور
- **ڈاکٹر آغا ناصر**
  شعبہ اردو، بلوچستان یونیورسٹی، کوئٹہ
- **ڈاکٹر محمد ساجد خان**
  شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
- **ڈاکٹر شفیق انجم**
  شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
- **ڈاکٹر سعدیہ طاہر**
  شعبہ اردو، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد
- **فضیلت بانو**
  پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

○○○

- **کاشفہ چودھری**
  پی ایچ ڈی سکالر شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
- **ڈاکٹر شازیہ عنبرین**
  شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
- **محمد اسرار خان**
  شعبہ اردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ کالج، پشاور
- **طارق ہاشمی**
  شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد
- **ایم خالد فیاض**
  شعبہ اردو، گجرات یونیورسٹی، گجرات
- **محمد خاور نوازش**
  پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
- **ڈاکٹر امتیاز حسین بلوچ**
  شعبہ اردو، گورنمنٹ ایمرسن کالج، ملتان
- **ڈاکٹر شکیل پتافی**
  پرنسپل، گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ کالج، راجن پور
- **ڈاکٹر ابرار آبی**
  شعبہ اردو، گورنمنٹ ایمرسن کالج، ملتان
- **ڈاکٹر قاضی عبدالرحمٰن عابد**
  شعبہ اردو، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
- **ڈاکٹر سلمان علی**
  شعبہ اردو، پشاور یونیورسٹی، پشاور